

Jasen Boko

Dokumentarna drama i povratak klasicima

Kazališni festival *Dialog*, Wrocław, 2009.

Ako je na temelju reprezentativnog festivala moguće govoriti o suvremenim trendovima, onda bi trebalo spomenuti da su apsolutno dominirali klasici, očito pomlađeni interpretacijom mlađih redatelja Luka Percevala, Alice Zandwijk, Eimuntasa Nekrošiusa, Williama Kentridgea, Oskarasa Koršunovasa i Iva van Hovea.



U svojih dosadašnjih pet izdanja bijenalni kazališni festival *Dialog* u poljskom Wrocławu, bez obzira na jaku konkurenciju, uspostavio se kao središnje mjesto jesenjih kazališnih okupljanja. Pod ravnanjem redateljice i direktorice wrocławskog *Teatra Wspolczesny* Krystyne Meissner, *Dialog* je prošlog listopada okupio ukupno petnaest produkcija, deset inozemnih i pet poljskih predstava, ponajbolje od europske produkcije, s malim (libanonskim i južnoafričkim) izletom izvan europskih pozornica.

Ako je na temelju reprezentativnog festivala moguće govoriti o suvremenim trendovima, onda bi trebalo spomenuti da su apsolutno dominirali klasici, očito pomlađeni interpretacijom mlađih redatelja Luka Percevala, Alice Zandwijk, Eimuntasa Nekrošiusa, Williama Kentridgea, Oskarasa Koršunovasa i Iva van Hovea. Šest Shakespeareovih drama bile su predložak za četiri festivalske produkcije, a svojim su djelima bili prisutni i Dostojevski, Büchner, Brecht i Ostrovski. Ako bismo u klasike, s dosta opravdanja, dodali i Handkeova *Kaspara* i Pasolinijev opus, onda bismo u cijelom programu festivala pronašli samo jednu suvremenu dramu, *Ma koliko mi pokušavali* Dorothe Maslowske! Marthaler, Krimov i Rabih Mroué svoje su produkcije temeljili na originalnim materijalima, ne koristeći dramski ili prozni predložak.

Ovogodišnji *Dialog* bavio se zlom u suvremenom svijetu i pokazao uznemirujući sliku stvarnosti. Podnaslovljen *Pred zlom* ovogodišnji je festival tematizirao zlo koje obilježava suvremenost, a produkcije su prikazivale različite manifestacije zla, od holokausta, preko intimnih demona, do političkih manipulacija korporacija i država.

Sudeći po festivalu temeljno zlo koje obilježava suvremenost dolazi od politike, točnije od političara koji je vode, a koji su upregnuti u borbu za moć kako bi lakše kontrolirali profit.



Wladyslaw Stanislaw Reymont, *Obećana zemlja*, Poljsko kazalište Wrocław, režija Jan Klata

Sudeći po festivalu temeljno zlo koje obilježava suvremenost dolazi od politike, točnije od političara koji je vode, a koji su upregnuti u borbu za moć kako bi lakše kontrolirali profit. Jurnjava za profitom izaziva manipulaciju ljudskošću i poništavanje svih temeljnih vrijednosti, što onda širom otvara vrata zlu.

Takav život koji živimo uznemirujući je, zabrinjavajući, često tragičan, ali, paradoksalno, da bismo to vidjeli na sceni u Wrocławu nije bila potrebna nova europska drama, koja se devedesetih pojavila kao obilježavajući trend, a čija je osnovna karakteristika bila baš izlaganje zla na pozornici. Nova europska drama kao značajna pojava u drugoj polovici devedesetih danas je (opet) na kazališnoj margini, nije više dominantan trend, zamijenjena je dokumentarnom dramom i povratkom klasicima. Ali, ako ćemo suditi po selekciji



Jan Klata

Dialoga, tragovi brutalnosti ostali su u osjećaju svijeta koji dominira pozornicama. Samo nam ovaj put o njemu govore klasici, ne više mladi i gnjevni dramatičari. Shakespeare očito i danas može biti uvjerljiv, šokantan, brutalan i suvremen kao najradikalniji izdanci *In-Yer-Face* dramaturgije.

Ovogodišnji festival imao je na raspolaganju budžet od blizu 7 milijuna kuna u kojem grad Wrocław sudjeluje s ¾ proračuna, dok se preostala četvrtina popunjava otprilike ravnopravno iz Ministarstva kulture te sponzora i vlastitih prihoda. Toliki novac možda iz hrvatske perspektive izgleda impresivno, ali s obzirom na ono što se za njega dobiva i koliki značaj u europskoj festivalskoj mreži Dialog ima, ti su zloti sigurno dobro utrošeni.

Odabir predstava Krystyne Meissner donekle se razlikovao od prethodnih izdanja. Dok je ranije otprilike pola predstava dolazilo iz Poljske, ove ih je godine bilo samo pet u odnosu na deset inozemnih. Lako moguće da je riječ o prešutnom priznanju kako poljsko kazalište nije imalo dovoljno dobrih produkcija da se usporede s inozemcima, jer i ovih pet nisu uvijek zadovoljavale visoko postavljene kriterije.

Čini mi se da su upravo tri vrocławske predstave, od kojih dvije pripadaju samoj Krystyni Meissner, ovoga puta kao producentici, bile najtanji dio festivala. Primjerice, Handkeov *Kaspar* u režiji Barbare Wysocke i produkciji *Teatra Wspolczesny*, djelovao je nezanimljivo, pogubljen u Handkeovim riječima i mogućnostima koje one nude u manipulaciji ljudima. Nešto je uzbudljivija produkcija bila druga predstava *Teatra Wspolczesny*, *Kralj Lear* litavskoga redatelja Cezarisa Grauzinisa, s čijim je radom hrvatska publika upoznata kroz gostovanje njegove predstave *No return* na riječkom Međunarodnom festivalu malih scena i, još više, virovitičkom produkcijom *Život u sjeni banane* koju je režirao po tekstu Ivana Vidića. *Kralja Leara* Grauzinis je prebacio u grotesku, naglasio je ulogu lude (odlično je igra Maria Czykwin) koja zapravo prepričava već poludjelom Learu što mu se dogodilo. Riječ je o zanimljivom dramaturško-redateljskom postupku, ali je realizacija često nedosljedna i prenaglašena u groteski.

Obećana zemlja, vrocłavskoga *Poljskog kazališta*, u režiji mladoga Jana Klata (1973.), u kazališnom smislu nije ponudila previše. Klata mediji i dio kritike jako vole, on je u poljskim medijima najzastupljeniji kazališni redatelj, a kako u svijetu fasciniranom pojavnošću i estradam često biva, više je zastupljen svojom irokez frizurom i svojim provokativnim izjavama nego samim predstavama. *Obećana zemlja*, roman poljskoga nobelovca Wladysława Stanisława Reymonta s kraja 19. stoljeća, premješta biblijsku obećanu zemlju u Lodz toga doba, industrijski grad koji je Poljacima nudio bolje sutra ili barem obećanje o njemu. Klata je roman pretvorio u dramu o suvremenom kapitalizmu koji egzistira pod motom *Pohlepa je dobra*, ukomponiravši u predstavu i aktualne pojave, burzovne mešetare, recimo, koje onda, kako bi cijelu priču učinio vizualno atraktivnijom, često smješta u okruženje striptiz-bara. Tu se pleše, pjeva i trguje dionicama i poslovima, ali u kazališnom smislu predstava ne nudi puno.

Da poljsko suvremeno kazalište ipak i dalje spada među najjača europska nacionalna kazališta potvrdile su dvije produkcije u režiji medijski znatno manje zastupljenog, skromnijeg, ali i međunarodno poznatijeg Grzegorza Jarzyna (1968.). Produkcija *T.E.O.R.E.M.A.T.* u njegovoj režiji i produkciji *Teatra Rozmaitosci*, adaptacija kulturnog Pasolinijeva filma *Teorema*, nastalog baš u godini Jarzynina rođenja, bila je jedan od festivalskih vrhunaca. Komad o neznancu koji dolazi u ustajalu malograđansku sredinu da bi je potpuno poremetio, dekonstruirao i zapravo uništio, izgubio je na intimnosti selidbom s male pozornice varšavskoga kazališta na scenu vrocławske opere, ali čak ni prevelik scenski prostor nije umanjio značaj ove iznimne produkcije. Ona je disciplinirana, vizualno atraktivna, vrhunski odigrana (Jan Englert, Danuta Stenka, Jan Dravnel, Katarzyna Warnke...), s namjerno sporim izmjenama scena, kako bi pokazala neprolaznost vremena i nepromjenjivost malograđanskoga morala.

I druga Jarzynina predstava na festivalu *Ma koliko mi pokušavali*, drama Dorote Masłowske, dojmivo je djelo. Komad naručen od Thomasa Ostermeiera za njemački međunarodni festival dramskih pisaca podnaslovljen



Grzegorz Jarzyna

T.E.O.R.E.M.A.T., Teatar Rozmaitosci, režija Grzegorz Jarzyna

“Kopati duboko i zaprljati se”, jedan je u seriji drama naručenih od mladih autora koji su pisali i pritom “duboko kopali” u nacionalnu podsvijest. Komad Masłowske, koji se hrabro izruguje nacionalnim stereotipima u suvremenoj Europi, tako je bio jedini suvremeni komad na festivalu, ali je izvrsno poslužio kako bi potvrdio središnje mjesto Jarzyna u poljskom kazalištu.

S međunarodnom selekcijom bilo je manje oscilacija u

kvaliteti. Činile su je *Rimske tragedije* Ive van Hovea u produkciji amsterdamske *Toneelgroep*e, *Opus br. 7* Dmitrija Krimova, *Škole dramske umjetnosti* iz Moskve, *Oluja* (po Ostrovskom) Leva Erenburga, kazališta iz ruskog Magnitogorsk, *Riesenbutzbach* Christoph Marthaler (Vienerfestwochen), *Troilo i Kresida* minhenske *Kammerspiele* u režiji Luka Percevala, *Woyzeck* američke skupine *Handspring Puppet Company*, *Baal* Alize



Baal, nizozemsko Ro kazalište, režija Alize Zandwijk



Zandwijk u produkciji nizozemskoga Ro kazališta, Koršunovosov *Hamlet* (Kazalište Oskara Koršunovasa, Vilnius), *Nekrošiusov Idiot* (Meno Fortas, Vilnius) i *Tražeci nestalog zaposlenika*, Libanonca Rabiha Mrouéa (produkcija Ashkala Alwana).

Uz Jarzynine produkcije među najveća dostignuća festivala spadale su *Rimske tragedije* Ive van Howea, šestosatni spektakl koji spaja tri Shakespeareove drame, *Koriolana*, *Julija Cezara* te *Antonija i Kleopatra*. Na velikoj pozornici izgrađenoj



Oskar Koršunovas



W. Shakespeare, *Hamlet*, Kazalište Oskara Koršunovasa, Vilnius, režija Oskar Koršunovas



Uz Jarzynine produkcije među najveća dostignuća festivala spadale su *Rimske tragedije* Ive van Hovea, šestosatni spektakl koji spaja tri Shakespeareove drame, *Koriolana*, *Julija Cezara* te *Antonija i Kleopatru*.

Rimske tragedije, Toneelgroep, Amsterdam, režija Ivo van Hove



Stalna kolonija, Wienerfestwochen, režija Christoph Marthaler

u sportskoj dvorani, van Hove gradi nešto slično salonu namještaja reprezentativnog proizvođača po kojem šetaju Shakespeareovi povijesni junaci odjeveni u suvremena odijela uspješnih poslovnih ljudi. Ova produkcija o odnosima moći i politike potvrđuje Shakespeareovu upućenost u odnose koji vladaju svijetom, u njegovo vrijeme kao i danas. Šestosatna predstava nema stanku, ali otvara scenu publici, čak ih potiče da se pridruže glumcima i budu s njima tijekom predstave i da koriste dva šanka. Tako gledatelji za trajanja većeg dijela predstave šetaju ili sjede na pozornici, jedu, piju, čitaju novine ili se služe internetom, promatrajući predstavu uživo, brbljajući, drijemajući ili prateći ono što se događa na brojnim ekranima. Upravo u ovom pozivu publici na sudjelovanje van Hove krije svoju ironiju: publika možda ima dojam da sudjeluje u predstavi, ali ona, baš kao i u životu, ima tek ulogu statista u velikim promjenama svjetske politike. Čak i kad im se dopusti da sve gledaju iz neposredne blizine, da ih glumci preskaču ili zaobilaze u sukobima, ovaj

Nastavlja se i potraga za novim scenskim prostorima, redatelji često odustaju od scene-kutije: Marthaler i van Hove grade scenografiju u studijima ili velikim dvoranama, Klata koristi staru napuštenu tvornicu, Krimov također izlazi iz standardnih scenskih okvira, a ti nisu ni potrebni Rabihi Mrouéu.

koncept samo pokazuje koliko su obični ljudi zapravo nemoćni promatrači velikih povijesnih borbi i prevrata. *Rimske tragedije* originalno su čitanje Shakespearea, ponovno podsjećanje na njegovu dramatičarsku genijalnost i univerzalni osjećaj svijeta te značajno dostignuće suvremenoga kazališta. Naizgled, *Riesentbutzbach*. *Stalna kolonija* Christopa Marthalera ne nudi ništa radikalno novo, ali obogaćena šarmom svojih glumaca i duhovitošću u glazbenim i glumačkim interpretacijama, nije ništa manje zanimljiva od interpretacije svijeta u *Rimskim tragedijama*. Duhovita kritika suvremenoga potrošačkog društva i kapitalizma uvijena je u ironične glazbene komentare, a

vjerojatno samo Marthaler (kao koautorica projekta potpisana je Anna Vibrock, scenografkinja predstave) može uspješno povezati glazbene motive Bacha, Schuberta i Beethovena s popom Bee Geesa. Kao da mu igre nikad nije dosta, Marthaler na sve to još dodaje komentare Kanta ili Seneke pa je rezultat zabavna predstava, koja se, međutim, ne libi govoriti o krajnje ozbiljnim stvarima. Neće nam nakon ove predstave biti lakše zbog situacije u društvu u kojem živimo, ali ćemo joj se barem moći nasmijati, što i nije mala stvar, pomoći će nam da preživimo. Tomu nas i uči glazbeni zaštitni znak produkcije hit *Stayin' Alive* Bee Geesa, vrlo aktualan u društvu koje počiva na konzumerizmu.

Libanon se manje suočava s potrošačkim društvom, a više s problemima zemalja u kojima pravna država nikako da profunkcionira. Rabih Mroué, jedan od najpoznatijih libanonskih kazalištaraca koji ovaj medij koristi kako bi progovorio o aktualnim problemima Bliskog istoka, u monodrami *Tražeci nestalog zaposlenika* govori o korupciji, problemu s kojim se suočava i Europa – posebno naš dio kontinenta – koristeći dokumentarni pristup. Rabih Mroué govori o iskustvu svoje potrage za nestalim zaposlenikom ministarstva financija, što ga odvodi jako daleko i omogućuje otkrivanje korupcije u svim segmentima društva. Da ona najbolje uspijeva u vladajućim strukturama govori i ova izvedba koja svoga autora prikazuje kao iznimno duhovitoga čovjeka, koji je spreman nasmijati se i u najtežim uvjetima. Do smijeha, međutim, nije bilo vladajućim strukturama u Libanonu, gdje Mroué ima ozbiljnih problema s izvođenjem svojih predstava.

Litavci koji su bili posebno jako zastupljeni na Dialogu, predstavljani su produkcijama Nekrošiusa i Koršunovasa, kojima se može dodati i Graužinis sa svojom poljskom predstavom. O *Hamletu* (prikazanom u svibnju 2009. na Međunarodnom festivalu malih scena u Rijeci), u kojem ogledalo i potraga za identitetom imaju bitnu ulogu, puno se pisalo i u nas. Na Dialogu, on je, zajedno s Nekrošiusovim *Idiotom*, pravom kazališnom studijom, potvrdio iznimnu kreativnost suvremenoga litavskog teatra.

Južnoafrički *Woyzeck na Highveldu*, u režiji Williama Kent-

ridgea i produkciji *Handspring Puppet Company* iz Johannesburga, impresivno je lutkarsko djelo koje je na turneji već obišlo svijet, dok je *Baal* roterdamskoga RO kazališta u režiji Alize Zandwijk iščašen već u začetku – naslovnu ulogu igra glumica, Fania Sorel, s penisom nacrtanim na trbuhu!

Ruske produkcije viđene na Dialogu bile su manje radikalne i suzdržane u komentiranju *novog zla*, onoga koje obilježava svijet na smjeni milenija. Rusko je kazalište, čini se, manje zainteresirano za aktualni život u svojoj zemlji pa se Krimov u *Opusu broj 7* pozabavio sudbinom Šostakoviča, umjetnika u totalitarnom društvu i holokaustom, dok je Erenburg svojom interpretacijom *Oluje* Ostrovsčkoga stvorio snažnu emocionalnu predstavu, koja i te kako komunicira sa suvremenom osjećajnošću. Ali, iako zlo koje prijete ruralnom životu devetnaestostoljetne provincijske Rusije možda iz naše perspektive nije tako strašno, njegove su posljedice jednako fatalne. Unatoč tomu, ni ovoj izvedbi nije nedostajalo ironije i smijeha.

Ako na uzorku kazališta prikazana na Dialogu pokušamo izvući neke zaključke, prvi bi se ticao već spomenute činjenice da se najpoznatiji svjetski redatelji vraćaju klasiци. Mislim da razlog ovoj činjenici osim u univerzalnosti klasika leži ipak i u njihovoj popularnosti posvuda. Kako većina ovih grupa i autora živi od gostovanja i svjetskih turneja, vjerojatno im je bitna činjenica da su Shakespeare, Dostojevski, Büchner, Brecht, pa i Handke ili Passolini, univerzalno poznati autori, s kojima publika podjednako dobro komunicira u svakom kutku Europe ili svijeta. Ukratko, takvu je predstavu – lakše prodati. Naravno, pod uvjetom da je estetski relevantna, a autori čije su se predstave okupile na festivalu elita su suvremene kazališne umjetnosti. Tako je još jednom potvrđeno da europsko kazalište određuju jaki autori, a ne nekakvi modni trendovi koje bi svi slijedili. Nastavlja se i potraga za novim scenskim prostorima, redatelji često odustaju od scene-kutije: Marthaler i van Howe grade scenografiju u studijima ili velikim dvoranama, Klata koristi staru napuštenu tvornicu, Krimov također izlazi iz standardnih scenskih okvira, a ti nisu ni potrebni Rabihu Mrouéu.



F. M. Dostojevski, *Idiot*, Meno Fortas, Vilnius, režija Eimuntas Nekrošius

Kako početku novoga milenija i priliči, suvremeno kazalište rado i često koristi nove medije, televizijski ekrani i kamere na pozornici standardan su dio mnogih predstava i najčešće ne služe samo za ilustraciju, dakle, ravnopravno su dio scenskoga čina.

I konačno, svim je predstavama zajedničko još nešto: bez obzira na velike redatelje i jake koncepte, bez obzira na prisutne TV ekrane i napuštanje scene-kutije, suvremeno kazalište ostalo je vjerno glumcu. Glumcu koji je početak i kraj scenske kreacije i koji odlično surađuje sa svojim

redateljem. Scenama nisu šetale marionete vođene konceptima, nego punokrvi, iznimni glumci. Bez obzira dolaze li predstave iz Nizozemske, Rusije ili Litve, glumački su standardi bili visoki i festival u tom segmentu jednostavno nije imao lošeg mjesta.

U svakom slučaju, i ove je godine Dialog bio mjesto susreta kvalitetnoga novog kazališta, scenskog izraza koji razmišlja o aktualnom trenutku i pokušava odgovoriti na pitanje: što je danas zlo koje nas tako drsko gleda u lice.