

PREMIO EUROPA

PREMIJERE **EUROPSKA KAZALIŠNA NAGRADA**

RAZGOVORI **Solun, 10. - 13. travnja 2008.**

PROTUKRITIKA

MEĐUNARODNA SCENA

U grčkom gradu Solunu nedavno je održana dodjela

FESTIVALI Europske kazališne nagrade, poznate, s obzirom na svoj

TEMAT izvorni domicil, i pod talijanskim nazivom Premio Europa.

PRODUKCIJA Uz informativni tekst o zbivanjima u Solunu Kazalište

ISTRAŽIVANJE lišne nagrade, 64-godišnjem francuskom kazališnom,

TEORIJA opernom i filmskom redatelju i glumcu, Patriceu Chéreau.

SJEĆANJA Prvi tekst zapravo je obrazloženje ocjenjivačkog suda

NOVE Europske kazališne nagrade, a drugi esej Chéreauovog

KNJIGE suradnika; dramatičara, esejista i profesora na sveučilištu

DRAME Pariz 10, François Regnaulta.



MIRNI SOLUNSKI KAZALIŠNI FRONT

Dvadeset i jednu godinu nakon što je pokrenuta, ove je godine po dvanaesti put dodjeljena Europska kazališna nagrada. Manifestacija dodjele održana je u grčkom gradu Solunu, od 10. do 13. travnja, uz sudjelovanje više stotina gostiju, među kojima su, po običaju, prevladavali kritičari i novinari, pristigli sa svih strana svijeta. Europsku kazališnu nagradu, tešku 60.000 eura, dobio je francuski redatelj i glumac, Patrice Chéreau, kojem je bio posvećen i trodnevni simpozij, pod kuratorskom palicom teatrologa Georgesa Banua. Banu je posljednjeg dana simpozija vodio i javni razgovor sa Chéreauom, a laureat je pred-

stavljen i s dvije izvedbe u posljednje mu vrijeme omiljene scenske vrste – javnog čitanja prozih tekstova. Uz pomoć redatelja Thierryja Thieû Nianga, Chéreau je nastupio u prezentacijama dvaju djela s jakim autobiografskim referencama: *Kome*, francuskog pisca Pierrea Guyotata i *Boli*, Marguerite Duras, u kojoj mu je partnericom bila Dominique Blanc, interpretatorica naslovne uloge u Racineovoj *Fedri*, zasada posljednjoj Chéreauovoj režiji u dramskom kazalištu, premijerno izvedenoj 2003. Dogodilo se tako da dobitnik Europske kazališne nagrade u trenutku njenog primitka nije imao niti jednu živu dramsku predstavu koja bi se tom prigodom mogla izvesti. Redoviti gosti Premio Europe ionako su već navikli na vrlo problemati-



Rimini Protokoll, *Mnemopark*

PREMIJERE
RAZGOVORI
PROTUKRITIKA
MEĐUNARODNA
SCENA
FESTIVALI
TEMAT



Suvremeno kazalište Wrocław, *Pročišćeni*

PRODUKCIJA
ISTRAŽIVANJE

TEORIJA
SJEĆANJA
NOVE
KNJIGE
DRAME

čan izbor predstava s kojima se predstavljalo laureate, tako da se ovom zgodom nitko nije pretjerano bunio, čemu su zacijelo doprinjele i više nego sugestivne Chéreau-ove prezentacije. Ono zbog čega su se, pak, mnogi bunili bio je vrlo nespretna raspored programa, po kojem su u prvom danu, kada je većina gostiju tek stigla u Solun, prikazane dvije zacijelo najzanimljivije predstave ovog četverodnevno okupljanja: *Mnemopark* Stefana Kaegija i švicarsko-njemačke skupine Rimini Protokoll te *Pročišćeni* Sarah Kane, u režiji Krzysztofa Warlikowskog i izvedbi Suvremenog kazališta iz Wrocława. Poljska predstava završila je u sitne noćne sate, tako da su mnogi gledatelji s obilatom manjkom koncentracije ispratili taj majstorski rad hrvatskoj publici dobro poznatog redatelja (u DK Gavela je režirao Euripidove *Bakhe* i Koltesovo *Zapadno pristanište*), koji je sa skupinom Rimini Protokoll i njemačkom koreografkinjom Sashom Waltz podijelio Europsku nagradu za nove kazališne realnosti. Sa Sashom Waltz se, međutim, dogodilo nešto slično kao i prošle godine s Peterom Zadecom, koji je trebao podijeliti Europsku kazališnu nagradu s Robertom Lepageom. Ni jedno ni drugo nisu došli

na dodjelu (Zadek zbog posla, a S. Waltz zbog bolesti), pa su ostali bez financijskog dijela nagrade, iako njihova imena i dalje figuriraju na listi dobitnika. Prošle godine to je izazvalo dosta prijevora i nesuglasica, no u međuvremenu je načelo prema kojem dobitnik mora biti prisutan na "promociji" da bi dobio i financijski dio nagrade, ugrađeno u pravilnik Premio Europe, tako da je ovoga puta sve prošlo relativno mirno i bez primjedbi. Popis nagrađenih na solunskoj manifestaciji se, međutim, nije iscrpio s ova četiri imena: posebno priznanje dodijeljeno je, naime, Bjeloruskom slobodnom teataru, svojevrsnom kazališnom pokretu otpora protiv diktature Aleksandra Lukašenka, bjeloruskog predsjednika koji je svoju zemlju pretvorio u ono što aktivisti pokreta za ljudska prava nazivaju "zadnjim totalitarnim režimom u Europi". Od 2005., kada su ga osnovali pisac i novinar Nikolaj Kaljezin, producentica Natalija Koljada i redatelj Vladimir Šerban, Bjelorusko slobodno kazalište postavilo je desetak predstava, pripremanih i izvođenih u tajnosti, u privatnim stanovima, kafićima, pa čak i na otvorenim prostorima u okolici Minska. Nerijetko se događalo da bjeloruske vlasti ipak doznaju za



Patrice Chéreau i Dominique Blanc, javno čitanje djela *Bol*, M. Duras

izvedbe, što je potom obično rezultiralo upadima policije te hapšenjima i ispitivanjima, kako izvođača, tako i gledatelja, osumnjičenih za protudržavnu djelatnost. Budući su od početka njegove predstave prepoznate kao subverzivne i društveno uznemirujuće (a započeo je, bar kada je o politici riječ, bezazleno, s *Psihozom u 4.48 Sarah Kane*), Bjeloruski slobodni teatar nikada, naime, nije dobio dozvolu za rad, a puko preživljavanje omogućila mu je uglavnom izvršna recepcija u inozemstvu, pa Natalija Koljada dobro zna što govori kada na razgovoru priređenom u Solunu stranim novinarima kaže: "Vi i vaši tekstovi naši ste najbolji tjelohranitelji". Prvi izlazak iz zemlje bjeloruskim je kazališnim gerilcima omogućio Alvis Hermanis, pozvavši ih u studenom 2005. na gostovanje u Novo kazalište u Rigi. Od tada su, uz dosta medijske pozornosti, gostovali ili pripremali predstave u 11 zemalja, a među njihovim poznatim zaštitnicima našla su se brojna poznata imena iz svijeta umjetnosti, od Micka Jaggera i Harolda Pintera do Marka Ravenhilla i Vaclava Havela, koji ih je i predložio za dobitnike Europske kazališne nagrade. Unatoč činjenici da su umjesto nagrade dobili samo posebno priznanje,

Bjelorusi su u Solunu ipak bili u središtu pozornosti, kako zbog svoje sveprisutnosti koju nije bilo teško uočiti (ima, naime, u njihovoj pojavi – a došli su s cijelim obiteljima, nečeg gotovo plemenskog), tako i zbog zastupljenosti u programu Premio Europe, u koji su uvršteni s čak tri predstave. *Jeans generacija* monodramska je ispovijest Nikolaja Kaljezina, koja započinje s pričom o sovjetskoj x-generaciji, a nastavlja se u bjeloruskim protestnim marševima i zatvorima, *Biti Harold Pinter*, slagalica je sastavljena od pet Pinterovih jednočinki (*Povratak*, *Pepeo pepelu*, *Novi svjetski poredak*, *Jednu za put*, *Planinski jezik*), zaokupljenih temama obiteljskog i državnog nasilja i represije, a *Zona tišine* suvremeni bjeloruski triptih dokumentarističkih nadahnuća, napravljen posebno za dodjelu Europske kazališne nagrade. Iako pomalo staromodni u glumačkom izrazu, deriviranom iz tradicije psihološkog realizma, Bjelorusi su, zahvaljujući stalno prisutnom kontekstu njihova djelovanja, pri kojem nasilne scene iz Pinterovih drama djeluju jedna stvarno i autentično, kao i, primjerice, Kaljezinova ispovijest, stekli simpatije bezbrižnog kazališnog društva okupljenog u Solunu. Uz jednu primjedbu, dodu-



Bjelorusko slobodno kazalište, *Zona tišine*

še: s obzirom na kontekst okupljanja, i dvije predstave Bjeloruskog slobodnog teatra bile bi više nego dovoljne, kako za podršku, tako i za razumijevanje o kakvim je tu političkim i estetskim ulozima riječ.

Stari dobri običaj Premio Europe da se svake godine vrati i nekom od svojih prethodnih laureata, ove je godine održan kroz susret s litavskim redateljem Oskarom Korunosom. Pod egidom "work in progress" vidjeli smo njegovu radikalno osuvremenjenu verziju Shakespeareo-

va *Hamleta*, koji se događa u kazališnoj garderobi, kao mjestu-mišolovci na kojem se usložnjava odnos između relativizirane stvarnosti i fikcije. Predstava će premijerno biti izvedena u rujnu ove godine, u norveškom gradu Stavangeru, aktualnoj "kulturnoj prijestolnici Europe". A stara kulturna prijestolnica, Solun, također nam je ponudila jedan uradak iz domaće kazališne kuhinje: osuvremenjenu verziju Euripidovih *Bakhi*, u režiji Tasosa Ratzosa i izvedbi Nacionalnog kazališta Sjeverne Grčke, koje je bilo i domaćin čitavog skupa. Sva događanja odvijala su se, naime, u prostorima kojima upravlja ta trenutno najveća kazališna ustanova u Grčkoj: Kraljevskom kazalištu, Kazalištu Udruge za makedonske studije te kulturnom centru u bivšem lazarskom samostanu. Riječ je o vrlo velikim kazališnim dvoranama, s kapacitetom između 620 i 750 mjesta, temeljito obnovljenim i tehnički osuvremenjenim prije desetak godina, upravo za prigodu promoviranja Soluna u "kazališnu prijestolnicu Europe". Grci su se, unatoč manjim organizacijskim problemima i nesporazumima, pokazali kao dobri domaćini, a Solun kao vrlo živahan i kazališnom svijetu podatan grad, iako nije izvjesno da li će i dogodine ugostiti

ovaj skupi sveeuropski skup. Kao novi moguća domaćini u Solunu su se spominjali različiti gradovi, poput Wroclawa, Venecije i Beograda, no te priče nisu otišle dalje od pukih kuloarskih naklapanja.

Hrvoje Ivanković

PATRICE CHÉREAU, OBRAZLOŽENJE

Instinktivni umjetnik po vokaciji, Patrice Chéreau je rijedak primjer osobe koja postiže uspjeh u svim izražajnim umjetnostima. Zorno tome svjedoči prirodnost kojom je, postavivši na scenu sa svojih devetnaest godina, 1964, do tada neizvedeni tekst Victora Hugoa, izazvao kritiku da

mu oduševljeno plješe. Tri godine kasnije pozvan je da vodi javno kazalište u predgrađu Pariza, a potom će postaviti na scenu u sklopu Festivala Dvaju svjetova (Festival des Deux Mondes) u Spoletu, operu čiji mu je uspjeh otvorio vrata Piccolo teatra, u kojem je naslijedio Giorgia Strehlera, na uobičajeno razdoblje od tri godine. Slijedi povratak u Francusku kako bi se smjestio u jedan drugi institucionalni model – kazalište u Villeurbanneu – uz Rogera Planchona, debitiravši s izvanrednim Marlowljevim *Pokoljem u Parizu*, igranim u vodi, uz sjajnu glumačku podjelu. I sâm glumac, okružen skupinom kreativnih suradnika – velikim scenografom Richardom Petuzzijem, kostimografom Jacquesom Smithom, oblikovateljem svjetla Andréom Diotom – nošen prema naturalizmu korigiranom proučavanjem Brechta, potpomognut svojim poznavanjem nekoliko jezika, otkrio je ili ponovno stavio na repertoar slabo poznate tekstove. On je taj koji je ponovno lansirao Marivauxa u svom impresivnom kritičkom čitanju koje je otkrilo da se pod uglađenom vanjštinom salonskog autora krije bičevatelj društvenih običaja, koji gleda daleko ispred svoga vremena. Tako je upravo *Raspra*, koju će postavljati više puta nakon premijere 1973. na Jesenskom festivalu (Festival d'Automne) bila ta koja je, zbog razloga svoje goruče aktualnosti, protresla kazališni svijet. Chéreau je naizmjence režirao dramske tekstove i opere; postavio je, primjerice, Bergovu *Lulu* nakon one Wedekindove, te izazvao skandal svojim kritičkim čitanjem Wagnerovog *Ringa* u Bayreuthu, započevši se već ogledati i na filmu. No, bilo je to u njegovom dugom boravku u Théâtre des Amandiers u Nanterreu gdje je dosegaó vrhunce svoga rada, uspostavljajući novi oblik izražajnosti, otkrivši i učinivši poznatim velikog suvreme-

nog autora – Bernard Marie Koltèsa, čije je glavne dramske tekstove postavio na scenu (*Borba crnca i pasa*, *U samoci pamučnih polja*...), postavljajući usporedno i Shakespearea, Ibsenovu *Peer Gynta*, Heinerja Müllera, kao i povijesni revival Genetovih *Paravana*. Okrenut će se filmu



Patrice Chéreau

u kojem je osjetio da istinski život posjeduje puno veći zamah. Ali nije odustao od kazališta, postavivši *Fedru* koja postaje značajan datum u povijesti teatra, te nastavljajući i svoju aktivnost u operi s nekoliko postavki Mozarta, sve do *Tristana* kojeg je postavio u Scali ove godine. Svjestan, zacijelo, promjena koje su posljednjih godina utjecale na ulogu kazališnoga redatelja, on inauguriira seriju čitanja tekstova na sceni, počevši s Dostojevskim, preko *Mauzoleja smrti* Hervéa Guiberta, a što mu je omogućilo da još jednom potvrdi svoj avangardan način rada u kazalištu.



Grčki ministar kulture, Michalis Lapis, dodjeljuje Europsku kazališnu nagradu P. Chéreau

François Regnault

PATRICE – UZNEMIREN I MIRAN

Mislim, da sam to primijetio od prvoga trenutka – sreću sam ga prvi put prigodom rada na prijevodu jednog dramskog teksta – tu zahtjevnost rođenog umjetnika. Odrastavši uz oca arhitektu, znao sam što znači uložiti cijeli život u svoju umjetnost ili svoju ljubav, i od prvoga sam trenutka osjetio suglasje s tim sinom majke i oca slikara. Za njega je kazalište uvijek bilo ključna riječ, iako se film već ukazivao ispod kazališta... Što je zapravo nevažno, budući da je on neprestance iskušavao spoj kazališta, filma i opere, čak i onda kad ga je kazalište dobro razočaravalo (budući da ljubav za kazalište ne može biti nikad potpuno ispunjena i utažena). Spomenute umjetnosti se uzajamno spajaju u onome što Joyce u *Uliksu* označava tako dobro kao “neizbježan modalitet vidljivog” i “neizbježan modalitet čujnog”.

Možda i s razloga što sam ga upoznao preko Richarda Petuzzija, još jednog autentičnog umjetnika, smjesta sam u njemu prepoznao tu potpunu zahtjevnost. Ali opisujući lik i djelo Patricea Chéreaua bojim se da da se ne stekne slika nekog fanatika umjetnosti radi umjetnosti. Ne, on je veliki kazališni stvaratelj također i zbog svojega osjećaja za organizaciju.

Voditi kazalište, birati dramski tekst, raditi podjelu, postavljati predstavu na scenu te biti spreman na sve što nosi recepcija djela, njezina promocija i publika bez koje ništa od svega pobrojanog nema smisla, sve to zahtijeva velike sposobnosti. I neće biti prispodobljeno Cezanneu ili Van Gogh, mislimo li u pojmovima slikarstva, nego će više biti (ne navodim toliko imena koliko radim usporedbu) nalik velikim slikarskim radionicama, školama poput Rembrandtove ili Rubensove. Chéreau & Co., ukrajno. Čak je i Picasso izgradio svoju Viktoriju¹, koja nije bila samo

ime planine Sainte-Victoire u podnožju koje je izabrao živjeti. Patrice, također, s druge strane, poput Richarda Petuzzija, zna kako živjeti kao umjetnik među umjetnicima.

Tri riječi: oblaci, sirene i slavija – uzimajući ih iz tri Debussyjeva naslova – često su mi se činile karakteristikama Chéreauove kazališne vizije; stotine redatelja će vam dati oblake dima, ali jedino on zna kako ih pomicati kroz prostor i vrijeme, pa ako treba i tresući platno kulise kako bi dim usmjerio u željenom smjeru. Sirene! Naravno da mislim na voden-djevojke iz Wagnerovoga *Ringa* u Bayreuthu, ali također, proširujući alegoriju, na rijeke i more; pod tim podrazumijevam to da ako redatelj ima arhitektove sposobnosti gradnje prostora i vremena predstave (kao iz filma) – drugim riječima, ako ima sposobnost kontrolirati ravne i zakrivljene linije – on također zna modelirati i modulariti elemente: vodu, dakle (u Marlowljevju *Pokolju u Parizu*, Marivauxovoj *Raspri*, *Ringu*, u prizoru oluje u Ibse-novu *Peer Gyntu*), zrak (vladanje dimom, svjetlosna prozirnost, svjetlucavost bistra i prozračna) vatru (ponovno Bayreuth!) i zemlju, počevši od prhke zemlje i pustinjskoga pijeska sve do tvrdih i mekih vrsta tla koje je kreirao Peduzzi, od cementa, betona, metala ili drveta, poliedara, sličnih dječjemu *puzzleu*. I potom svetkovine koja slave tu lijepa *razmatavanja*, uznosita i strašna, kakve su velike jutarnje ili sumračne scene Patriceoovoga kazališta, katkada brze poput otmica, katkada polagane poput pogrebničkih pratnji, tajnovite poput susreta dviju žudnji i često tužne poput njihova ispunjenja. Ako kazalište (a o njemu je jedinom ovdje riječ), od Grka, i osobito od perspektivnoga prikaza u renesansi, posjeduje nesto strašno euklidovsko, nesto *kvadratično* – sa svojom beskonačnom prostornom točkom i ograničenim vremenom – priroda pak je čas mineralna ili kubistička, čas tako fluidna, čas nepromjenjiva i čvrsta, čas podložna uništenju i nestanku. Tako je svaka umjetnost velikih kazališnih stvaratelja u podvrgavanju čvrstih ravnih kazališnih linija topološkim infleksijama (stavljajući skupine elemenata zajedno radije nego ih rastavljujući), u podvrgavanju scenskoga prostora zakrivljenosti, dajući njezinoj mehaničnosti fluidnost, dajući odvojenim djelovima snagu kontinuiranosti. Poput preoblikovanja ljudskoga života, ružnoće nehumanih gradova i strahote i prljavštine našeg svakodnevnog djelovanja u neobičnu i nekoherentnu ljepotu; u suprotnosti s takozvanom *trash* estetikom, moramo tražiti privlačnost u banalnom i podrugljivom, u perverznom i monstroznom.

Zanimljivo je da iste smjernice Patrice primjenjuje i na glumce. Gledao sam ga kako izgrađuje samoga sebe sati-

ma, danima, uranjajući u tjelesnost i gestualitet glumca, u najdublje pore intime da bi se izvuklo ono najoriginalnije – tjeskoba, nježnost i nasilnost, bol i ples – bez da se išta od toga *pokazuje*, u jednom majeućičkom procesu koji nije nalik Sokratovoj majeutici duše nego više onoj koju kazalište traži od tijela (a naravno, i kazalište i film *upotrebljavaju* isto tijelo, ono glumca, dok opera *koristi* tijelo pjevača).

Budući da sam usporedbe posudio iz matematike, dozvolite mi da kažem kako su neeuclidovska geometrija, fraktalna geometrija, teorija kaosa i teorija propasti također vjerodostojne metafore za potpuno oslobađanje od konvencija koje izlaze na površinu već na samom početku svakoga rada i da ih neizostavno treba raspršiti i u odnosu na pokret i gestu jednako kao i u psihološkom smislu. Patrice je od onih kazališnih stvaratelja koje volim i stoga što se on užasava onoga što čini “kazalište”. Koliko li sam ga puta vidio kako odustaje od lijepih efekata, od svega onoga čime je kao čudo od djeteta iznenađivao i zavodio; umjesto toga, poput slikara on pojednostavljuje ili uslošnjava, briše, čisti, transcendira na već dobro mu poznati način, (kao što kaže Lacan) “nadilaženjem situacije da bi se njome ovladalo”.

Koliko često sam, također, pomislio na njega, pitajući se što bi on učinio s određenim dramskim tekstom, određenim glumcem, scenom, replikom, kakvu bi sliku kreirao, koliko brz bi bio premještaj, ili prema kojoj bi estetici pro-suđivao određene ljudske akcije, jer ne smijemo zaboraviti njegove efikasne višestruke angažmane u posebnim slučajevima, daleko od političke rutine bez rezultata, angažmane koji su vrijedili truda i bili inspirirani i vođeni jed-nakom dosljednošću koju umjetnost uvijek zahtijeva od svojih vjernih i posvećenih subjekata.

Tako, promatrao sam godinama kako jedan umjetnik napreduje svojim putem, i čija očevitna sigurnost, katkada i ohola, brižno prikriva temeljni *nemir* (on voli Pessoaiu *Knjigu nemira*) koji nije lišen ugode, i koji otkriva neprestani ushit u iskušavanju i istraživanju.

Jednako tako promatrao sam ga kako polagano iscrta-va riječitu putanju koja, poput svih takovih putanja pravih umjetnika, nije rekla, ne govori i nikada neće reći posljed-nju riječ.

S francuskoga prevela: Katja Šimunić

¹ Picasso je kupio dvorac u Vauvenarguesu, nedaleko Aix-en-Provence, u podnožju planine Sainte-Victoire, koju je često slikao Paul Cezanne.