

IVAN ĆURKOVIĆ



# BÁRKINA SRŽ KAZALIŠTA

PREMIJERE

PORTRET

RAZGOVOR

MEĐUNARODNA  
SCENA

OBLJETNICE

VOX  
HISTRIONIS

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE  
KNJIGE

TEMAT

DRAME

Budimpešta, grad s možda najvećim brojem kazališta u Europi, u rubnoj peštanskoj četvrti prije nešto više od deset godina udomio je razmjerno neovisan i ponešto disidentski teatar Bárdka. Iako ga arhitektonska izvedba na estetski možda i ne baš najsretniji način prispodobljuje brodu, ostavljajući prvi dojam da se radi o hramu kakve vjerske institucije novijeg datuma, Bárdkina vanjšina vara. Glavna dvorana sa svojom pozamašnom "kupolom" podastire golem, ogoljeli scenski prostor koji gledatelju razotkriva složenost scenske mašinerije, tjerajući ga da se zapita na koji se način taj prostor u svakoj predstavi uspijeva iskoristiti na različit način.

Bárdka je pozornost publike i kritike privukla neuobičajenom interpretacijom Shakespeareaova *Sna ivanjske noći* u režiji jednog od njezinih osnivača, Jánosa Csányija. Početni zamah te predstave priskrbio je Bárki ugled kod publike i kritike te privukao vodeće budimpeštanske glumce. Međutim, kako to često biva s "novorođenim" kazalištima koja tek traže svoj put, dolazilo je do kreativnih nesuglasica, suradnici su se izmjenjivali te se područje vrbovanja glumaca širilo i izvan granica države, o čemu posljednjih godina svjedoči dotok mahom mladih ljudi iz Transilvanije i Vojvodine koji su se već afirmirali u matičnim sredinama, koje – uzgred budi rečeno – njeguju razvijenu kazališnu kulturu na mađarskome jeziku. Ostavka Csányija na mjesto ravnatelja te navodna kreativna stagnacija nagnala je ansambl da početkom ove godine uputi poziv redatelju i glumcu srednje generacije, Róbertu Alföldiju da preuzme ravnateljsku dužnost. Taj potez stručna je javnost ocijenila kontroverznim, s obzirom na to da Alföldijeva kazališna praksa ima malo zajedničkih crta s Bárkinom<sup>1</sup>.

Srećom, jedan aspekt Bárkina stvaralaštva moguće je promatrati posve neovisno o promjenama u vodstvu: radi se o suradnji redatelja Györgya Vidovszkog s glumcima dječje i tinejdžerske dobi. Vidovszky je u Bárki do sad realizirao dvije predstave: *Dječake Pavlove ulice* prema istoimenom romanu Ferenc Molnára i adaptaciju *Gospodara muha* Williama Goldinga. S obzirom na to da je objema predstavama pristupio s odgovarajućom dramaturškom ozbiljnošću i kazališnom kreativnošću, nije se smatralo svetogrđem kada je u rujnu ove godine na podrumsku malu scenu Bárke postavio dramaturšku adaptaciju jednog od najvećih prozih djela mađarske književnosti dvadesetoga stoljeća, romana *Škola na granici* Géze Otlíka. Sofisticirane pripovjedne strukture, roman preko dva fokalizatora, tj. dvije pripovjedačke perspektive karakterno posve različitih pitomaca u vojnoj školi na rubu Mađarske problematizira prije svega odnos vremena i pripovijedanja, a na konkretnijoj razini dakako i odnos pojedinca i zajednice. Zbivanja započinju dolaskom skupine pitomaca novaka u školu te prati pomalo nespretni pokušaji prilagodbe pitomca Bébéa u novu, rigoroznim i često nerazumljivim pravilima određenu sredinu, ali i posvemašnje odbijanje asimilacije senzibilnoga pitomca Medvea. Temeljni problem uprizorenja *Škole na granici* jest učiniti vjerodostojnim složene unutarnje procese koji se odvijaju u likovima jedanaestogodišnjaka. Vidovszky je odabirom dječaka-glumaca različite dobi naznačio stupanj njihove zrelosti pa su karakterno ili fizički slabe pitomce igrali posve mladi dječaci, a prerano odraslog Bébéova prijatelja Szeredija srednjoškolar.

<sup>1</sup> Ovaj osvrt temeljit će se na predstavama viđenima tijekom 2006.



Géza Otlík, *Škola na granici*

S najviše su talenta dva glavna protagonista Bébéa i Medvea portretirali – po prilici – četrnaestogodišnjaci Péter Fancsikai i Zsolt Dér. Kompaktnost cjelokupne glumačke ekipe vidljiva je ponajprije u skupnim prizorima kojima se dočarava vojnički život u školi, primjerice kada Szeredi uči novopridošle pitomce pospremanju kreveta, gdje nespretno oponašanje njegovih periodičnih, mehaničkih radnji svjedoči o izrazitoj preciznosti skupne glumačke igre. Mladi glumci također se fizički ne štede trčeći i skačući po scenskom prostoru koji može predočavati razne prostorije vojarne, a i scene nemaloga nasilja među pitomcima, posljedice borbe za internu vlast, dočarane su iznimno vjerodostojno. Na posljedku, predstava je kroz inače redovito nezahvalnim procesom dramskog sabijanja prozne građe uspjela ponuditi svoju interpretaciju romana, naglasivši njegovu melankoličnost te činjenicu da konačna "smjena" tiranski orijentirane vlasti nekolicine ne donosi pitomcima nikakvu kompenzaciju.

Unatoč svojevrsnoj krizi Bárke tijekom posljednjih godina Csányijeva ravnateljstva, upravo se u to vrijeme karakterističnom crtom njezina repertoara pokazalo redateljsko kazalište mladoga redatelja i glumca podrijetlom iz Transilvanije, Zoltána Balázsa. On sa svojom družinom Maladype od njezina osnivanja 2002. potpisuje za redom osebujne predstave sa snažnim ritualnim korijenima. Nakon što se iskazao interkulturalnim upletanjem svijeta Roma u Ionescova *Jacquesa ili pokornost* odnosno Genetove *Crnce*, vodstvo Bárke angažiralo ga je kao redatelja *Teomahije*, antikom nadahnutog poetsko-dramatskog teksta pjesnika Sándora Weöörösa te *Pélleasa i Mélisande* Mauricea Maeterlincka. Izvršna predstava na tekst nobelovca, koji danas pamtimo više po opernoj adaptaciji Claudea Debussyja, na Bárkinoj pozornici igrala je na žalost tek dvije sezone. Balázsev začudni kazališni jezik nadahnuo se gruzijskim folklorom kakav je široj kulturnoj javnosti poznat iz filma Sergeja Paradžanova *Boja nara*. To se odnosi ponajprije na



Maurice Maeterlinck, *Pélleas i Mélisande*

glazbu Béle Faragóga koju – asociirajući publiku na pravoslavne crkvene obrede – na pozornici izvode tri mlada solo pjevača, basa, približavajući se ulozi zbora u grčkoj tragediji. Svijet *Pélleasa i Mélisande* u Balázsevu čitanju izrazito je patrijarhalan i hladan te mu, shodno tome, Mélisande postaje žrtvom. Iz sukoba svjetla i tame, glavne simbolističke dvojnosti drame, kao pobjednik izlazi tama pa svjetlost uopće ne prodire u scenski prostor dvorca, ostvarenog na više arhitektonskih razina pomalo nalik na glasovite Escherove grafike. Cirkularnost vremena i prostora postiže se na razini dramske radnje spajanjem – u simultanosti – početka i završetka radnje. Tako dok na najnižoj razini scene Golaud u šumi pronalazi Mélisande, koja se iz svojevrzne “utrobe” pozornice uspinje stubama, paralelno se na prozoru najvišega kata dvorca odvija Mélisandina smrt s kraja drame, izazvana preranim porođajem. Za potrebe ovakvog dvojstva na kratko vrijeme Mélisande utjelovljuju dvije glumice, a uloge Golauda i Pélleasa, kao lice i naličje istoga principa, nakratko se “zamjenjuju”. Igraju ih, doduše, dva posve različita glumca: Golauda Zoltán Sereš, član Bárkina glumačkog ansambla specijaliziran mahom za uloge negativaca, te iz Maladypea “posu-

den” Artúr Kálid, glumac nešto lirskijega izraza, ali podred spomenute zamjene uloga na povlačenje paralela ukazuju sličnosti između dvojice likova u identičnim “folklornim” kostimima i sličnom scenskom pokretu. Glavni redateljski naglasak Balázs je usredotočio na izvedbu Gabrielle Varga: njezina Mélisande, naime, uopće ne govori, nego svoje rijetke replike prožete slutnjama i osobitom sjetom izučuje neartikuliranim glasovima, progovorivši prvi i jedini put prilikom ljubavnoga priznanja Pélleasu. Rizičnost tog redateljskog postupka lako je mogla preći u karikaturu kojoj ne polazi za rukom izzvati sućut, nego tek iritirati publiku, ali Varga je nezahvalno glumačko ograničenje uspjela okrenuti u svoju korist, ostvarivši fizički i psihički tipično krhku i pomalo labilnu Mélisande, koja je istodobno možda jedini pravi karakter u drami. Odabir glumaca za epizodne uloge i njihovo režijsko vođenje također je nosilo tragove izvitoperene vizure: Geneviève, Pélleasova i Golaudova majka kao jedini ženski lik uz Mélisande, lišena je obilježja ženstvenosti te svoje racionalne savjete sinovima često ritualno ponavlja i koristi se, za muške likove tipičnim, krutim, pravilnim kretnjama. Blagi, ali autoritativni kralj Arkél udvostručen je pak marionetom vlastitoga lika.

Preosjetljivoga dječaka, Golaudova sina Yniolda tumačio je na pomalo zastrašujuć način, u ženskoj odjeći i s vlasuljom, glumac zrele dobi Szikszai Rémusz, podsjetivši nas opet na Debussyjevu operu, gdje je ta uloga povjerena sopranskom glasu te je također – ignorirajući realističnost – interpretiraju žene različitih dobi.

Većinu svojih zamisli začelih s Maladypeom i/ili s ansamblom Bárke, i to na uglavnom manje poznatim i rijetko izvedenim, katkad i eruditskim dramskim tekstovima, Balázs nastavlja razvijati u svom daljnjem radu. Sa svojom je stalnom dramaturginjom Judit Góczán tako iz dramskih fragmenata o Empedoklu njemačkoga romantičara Friedricha Hölderlina kompilirao tekst za predstavu *Empedoklo*, ostvarenu u zajedničkoj produkciji Maladypea i Bárke. Od tri Balázsove predstave koje sam vidio, ova je u pogledu scenskoga jezika možda u najvećoj mjeri jedinstvena i koncentrirana, karakter obreda dat je tu u najčišćem obliku, ali to je također rezultiralo i ponešto hermetičnim kazališnim iskustvom. Nije potrebno posebno naglašavati da se Hölderlinova drama ideja ne odlikuje razvedenošću zbivanja te se ona mogu skicirati u nekoliko rečenica: stanovnici sicilijanskoga grada Agrigentuma, na čelu sa svećenikom Herokratom, šalju filozofa Empedokla u progonstvo jer se ovaj proglasio bogom. Iz Empedokla je tom govorničkom gestom progovorila njegova panteistička filozofija koje božansko vidi u čovjeku, ali svejedno s najvjernijim učnikom Puzanijom napušta grad. U naletu pokajanja njegovi sugrađani mole ga da se vrati, ali on, razišavši se i s Puzanijom, odlučuje okončati život bacivši se u Etnu. Balázsev scenski prostor sastojao se od jednoga jedinog duguljastog stola, na čijem je jednom kraju u velikom bijelom krznenom ogrtaču stoličari sjedio Empedoklo, dok su mu se s drugoga kraja stola u izrazito sporom tempu japanskoga minimalističkoga plesa butoha približavala izaslanstva svećenika i građana. Osebujnoj kulturi kretanja epizodni glumci pridružili su i heterogeni glazbeni izraz pa su se osim ritualnih napjeva nazirali i tragovi bosa nove, swinga i rapa, potonji s ciljem vulgariziranja svjetine kojom je lako manipulirati. Deprofesionalizacija glazbenoga i koreografskoga dijela predstave, za razliku od *Pélleasa i Mélisande* gdje glazbu izvode profesionalni pjevači i udaraljkaš, pokazuje se kreativnim plusom družine Maladype u odnosu na ansambl Bárke i u predstavi *Akropola* na tekstove Stanisława Wyspianskog. Slojevitost na vizualnom planu podupiru



Fredrich Höderline, *Empedoklo*

također heterogeni kostimi Judit Gombár, miješajući bezvremensko s aluzijama na Hölderlinovo vrijeme, a ledeni tonovi elegantnoga stolnoga aranžmana intenziviraju “hladni” svijet predstave. Jedina je, naime, osoba odjevena u crno, misteriozni “konobar”, “batler”, koji za nešto manje od sat i pol trajanja predstave ne čini ništa drugo doli precizno koreografiranim, visoko discipliniranim pravilnim pokretima u postojanom ritmu postavlja spomenuti stol. Naslućujemo da će predstava završiti kada stol konačno bude postavljen, ali ne slutimo da će Empedoklo, nakon što je pošao u progonstvo uda-



Stanislaw Wyspianski, *Akropola*



Stanislaw Wyspianski, *Akropola*

ljivši se sa zaglavljaja stola i dostojanstvenim, polaganim koracima približio rubu stola, u trenutku kada stol bude konačno postavljen, upravo s dotičnim "konobarom" u liku Manesa, posrednika između svijeta živih i mrtvih, povesti posljednji dijalog prije nego se otisne u ništavilo, i to u glazbenom izričaju recitativa bez pratnje.

Bez dvojbe osebujan i estetski izazovan, Balázsev *Empedoklo* ima određenih recepcijskih poteškoća koje uspijeva prebroditi teleologijom pokreta (više nego zbivanja), koja u polaganom, ali postojanom tempu usmjera predstava prema jasnom klimaksu i neočekivanom kraju. Unatoč svojevrsnoj otuđenosti deklamacije katkad odveć metafizičkoga pjesničkog teksta, značajnu ulogu u pokretanju kazališnog procesa odigrali su glumci Maladypea, ponajprije Artúr Káldi u naslovnoj ulozi, Éva Bakos kao travestirani Hermokrat te Panteja mlade Nóre Parti, koju s *Empedoklom* veže platoniska ljubav. Međutim, u daljnjem radu Maladypea, čiji je sljedeći plod četverosatna predstava *Akropola*, premijerno izvedena u listopadu na alternativno usmjerenom Budimpeštanskom jesenskom festivalu, sveopća ambicioznost na zalost je djelovala negativno na konačan ishod. *Akro-*

*pola* objedinjuje četiri različita, po nekim elementima oprečna teksta poljskoga neoromantičarskog ekscentrička Wyspianskog: u prvome dijelu na uskrсну večer u katedrali u Krakowu oživljavaju skulpture, drugi pripovijeda o Trojanskom ratu iz ponešto ironične vizure, treći se vraća arhetipskim polazištima Staroga zavjeta pričom o Jakovu, a četvrti čini tek monolog kralja Davida nadahnut psalmima. Balázsova odluka da projekt realizira zajednički s afirmiranim redateljem također mlade generacije Sándorom Zsótérom obećavala je konfrontiranje dviju nadasve zanimljivih, a posve različitih redateljskih poetika, no konačni ishod sastojao se u tome da je Zsótér režirao prva dva dijela, a Balázs nakon stanke treći i četvrti, da se među njima nije pokušala uspostaviti ikakva veza. Zsótér je u prvi dio *Akropole*, smješten u katedralu, zajedno sa suradnicima uložio velike napore u realizaciju scenografije, kostimografije i scenske tehnike. Sjedala su smještena po rubovima glavne Bárkine dvorane, otvarajući golemi, višedimenzionalni prostor za scensku igru, a redatelj je fantastičnosti zbivanja u Wyspianskijevu tekstu odlučio parirati potpunim razgoličenjem impresivne teatarske mašinerije.

Andeli i sveci tako se na pozornicu spuštaju dizalicom vidno postavljenom u samo središte dvorane, a likovi katkad bez ikakva prikrivanja koriste mikrofone i megafone. Međutim, to, kao ni raštrkanost glumaca među gipsanim odljevima kipova i odvijanje brojnih "dijaloga" na akustički oprečnim lokacijama, nije pomoglo razumijevanju ionako nekomunikativnog teksta. Drugi dio *Akropole* nastavio je mehaničkim dizanjem i spuštanjem homerovskih likova, odjevenih u kostime karikirane u smjeru kiča. Ostajao je dojam da je Zsótér svoje namjere s Wyspianskijevim tekstom realizirao na podlozi otpora kako očito nemotivirane družine Maladype, tako i gledateljstva.

Treći i četvrti dio *Akropole* svojom su biblijskom potkom pokazali bliskost kreativnim impulsima ranijih Balázsovih radova. Premda u slučaju priče o Jakovu dramaturški najkompaktniji (osobito usporedimo li ga s rapsođičnim i atematskim prvim dijelom), Wyspianskijev tekst osim poetskog zamaha u arhetipsku biblijsku priču nije unio gotovo ništa novo pa je Balázs vođenje dobro poznate priče podredio ritualnoj naravi svojih koreografskih rješenja. Za to je u ovoj predstavi imao dosad najveći

prostor, a paradoksalno i mogućnost najintimnijeg kontakta s publikom koja je okruživala glumce te dobar dio predstave kao pravi sudionik obreda držala zapaljene svijeće. Prilično elaboriran sustav kretnji po rubovima i dijagonalama pravokutne pozornice "popločane" nizom malih pravokutnika, perzijskih sagova, pokazao se idealnim za ukazivanje na niz dvojnih ekvivalenata, npr. na parove Rebeka/Jakov i Izak/Ezav te na dvojnost sestara Rahele i Lee. Na *Empedokla* može podsjetiti i kontinuirano scenska prisutnost Andela, čije je hrvanje s Jakovom na semantičkom vrhuncu drame i estetski istaknuto. Glumci su neprestanim "ljuštenjem" pozornice od višeslojnih naslaga sagova dobivali i glavne rekvizite te je njihovo korištenje zajedno s orijentalnim kostimima Judit Gombár pružalo predstavi neobično stilsko jedinstvo. Četvrti dio *Akropole* djelovao je kao neobično ritualno zaokruženje stvaralačkog procesa družine Maladype. Sastojao se, naime, isključivo od polusatnog recitala mladoga basa Szabolcsa Hámorija, koji je nastupio i u *Péleasu* i *Mélisande*. Hámorij pjeva rotirajući se oko vlastite osi, paralelno se zamatajući u plahu velikih dimenzija, dok ga članovi družine okružuju muzicirajući s njim na psalmodijski način, u zavidnoj improvizacijskoj pratnji na bubnjevima darabukama. Impresivna, ali također i recepcijski "nelagodna" kruna četverosatnog teatra! Bez obzira na konačnu ocjenu predstave *Akropola*, čiji su treći i četvrti dio u Balázsovoj režiji daleko uspješliji od prva dva u Zsótérovj, vidljivo je da družina Maladype pokazuje tendenciju kretanja prema čistom ritualu, tj. prema prevladavanju glazbenih, plesnih i likovnih elemenata nad verbalno-dramatskim. Ukoliko se ne iscrpi, bit će zanimljivo vidjeti u kojem će smjeru kretati njihov daljnji razvoj.

Premda se kazalište Maladype u pogledu prostora čvrsto vezalo uz Bárku, a to čini i na institucionalnom planu s već dvije zajedničke produkcije, ipak su Balázsove predstave svojevrsni *autsajderi* u odnosu na opću produkciju Bárke, pogotovo pod Alföldijevim vodstvom. Plan premijera za sljedeće dvije sezone pokazuje povratak kanoniziranome repertoaru radi pridobivanja publike, čega je najbjelodaniji znak za Silvestrovo najavljena premijera *Sna ivanjske noći* u Alföldijevoj režiji, a s Romkinjom naturščikom u ulozi Pucka.

Róbert Alföldi zanimljiva je ličnost mađarskoga teatra: nakon višegodišnje uspješne glumačke karijere u jednom od većih i konzervativnijih budimpeštanskih kaza-

lišta, Vigszínházu, odlučio se za karijeru slobodnog umjetnika, a gluma je počela ustupati mjesto najrazličitijim režijskim angažmanima (od Ravenhillova *Shopping and fucking do Kraljice Čardaša*), u kojima je Alföldi pokazao talent za obogaćivanje komercijalno uspješnih predstava ponekim zanimljivim režijskim konceptom ili postupkom. Međutim, svoje mjesto u alternativnijem kazalištu on teško pronalazi jer mu nedostaje smjelosti da prestane težiti ustupcima pred ukusom šire publike: njegova nastupna režija u *Operi za tri groša* uz pokoju sporičnu nastupsku i scenografsku razigranost zato je ostavila dojam bezizražajnosti, dok je angažiranje redatelja Pétera Telihaya za postavljanje jednog od najglasovitijih mađarskih dramskih tekstova, *Lilioma* Ferenc Molnára, urodilo tek prosječnim rezultatima, unatoč svim kvalifikacijama glumačkog ansambla.

A radi se o ansamblu koji objedinjuje glumce različite dobi, pozadine i obrazovanja te koji do punog sjaja dolazi u posve osobitoj predstavi. Radi se o "kazališnom eksperimentu" predstave Shakespeareova *Hamleta* u režiji britanskoga redatelja Tima Carrolla. Carrollovu osnovnu koncepciju čini posvemašnje kazališno "otvaranje" najizrazitije kanoniziranoga teksta zapadne kulture, a radi ukazivanja na neponovljivu prirodu kazališnog čina kao takvoga. U *Bárkinu Hamletu* publika zauzima mjesto na sjedalima koja su nehijerarhijski grupirana i razdijeljena platnenim prostirkama, svojevrsnim glumačkim "koridorima" koji artikuliraju prostor njihovog kretanja. Nenametljivost prezentacije, ali ujedno i razotkrivanje glumaca i publike "sobnom" rasvjetom ostaje konstantna tijekom cijele predstave. Verbalni signal za početak igre daje jedan od glumaca obznanivši da se o podjeli svih uloga osim naslovne (koju uvijek tumači Zoltán Balázs) odlučuje slučajem, pri čemu će se radi vjerodostojnosti zatražiti nasumična pomoć gledatelja, koji će raznim varijantama brojčano i igara na sreću odlučiti o tome koga će igrati netko od dvoje, četvero ili pak šestero glumaca koji su pripremili više "zajedničkih" uloga. U slučaju parova, princip je kombiniranje velike uloge s epizodnom pa tako iz večeri u večer u *Hamletu* gledamo glumce naizmjenice u ulozi Klaudijeva ili Kralja glumaca, Gertrude ili Kraljice glumaca, Ofelije ili Fortinbrasa, odnosno Polonija ili Grobara. Role Laerta, Horacija, Rosencrantza i Guildensterna povjerene su mladoj glumačkoj četvorci, a ostalih šest epizoda još brojniji skupini. I dijelovi dvorane u kojima se odvijaju svi činovi na-

kon prvoga, posljedica su slučaja pa će publika, nakon što je jedan od njezinih predstavnika izvukao ceduljicu iz ruke jednoga od glumaca, premješati stolice s jedne "podlokacije" na drugu: u sredinu dvorane, pokraj ulaza, a usmena predaja govori o tome kako se prilikom jedne izvedbe došlo i do selidbe u teatarski bar, kao posljedica redateljeva nastojanja da i s distance, gotovo godinu dana nakon premijere, predstavu održava svježom. No takva redateljeva nastojanja gotovo su nepotrebna jer je ansambl prihvatio predstavu kao permanentno testiranje vlastitih sposobnosti improvizacije. Tako je publika zamoljena na predstavu donijeti glazbu i razne predmete po volji, pružajući iz večeri u večer novi "repertoar" scenske glazbe i rekvizita koje će glumci koristiti tijekom predstave. Čim se glas o predstavi malo proćuo, atmosfera pri tom "nuđenju" rekvizita približila se onoj kakve dražbe, u kojoj ljudi svoje tablice s ponudama dižu sve više i više u nadi da će im to povećati šanse.

*Bárkin Hamlet* pred kazališnu kritiku postavlja cioniz teško razrješivih teorijskih problema. Prije svega, o predstavi je gotovo nemoguće pisati nakon što smo je vidjeli tek jedanput, jer premda nema sumnje o njezinoj improvizacijskoj naravi, uvijek ostaju sumnje o tome što je u predstavi promjenjivo, a što konstanta. Nakon bravurozne upotrebe litre mlijeka kao Klaudijeva i Hamletova rekvizita u drugom činu, moja osobna skepsa bila je toliko da sam osjećao potrebu provjeriti nije li mlijeko unaprijed pripremljen ili barem rezervni rekvizit koji ansambl koristi kada ih publika ne iznenadi nečim boljim. Naravno da se mlijeka nije sjećao nijedan od mojih poznanika koji su gledali druge izvedbe. Tek nakon što ste vidjeli dvije ili više predstava *Bárkin Hamleta* postajate vam jasniji mehanizmi tog *work in progressa*, odnosno kazališne radionice. Raznolikost u izvedbama najvidentnija je u posve različitim izvedbenim naglascima, ovisno o međudjelovanju promjenjivih čimbenika podjele uloga, rekvizita, glazbe ili mjesta igranja. Različiti glumci na jasan način pokazuju nam kako predstava može poprimiti posve drukčiji oblik igra li Gertrudu sredovječna ili mlada žena odnosno Polonija sredovječni ili stariji muškarac. U prvoj predstavi koju sam vidio tako me najviše impresionirala Ofelija u interpretaciji talentirane mlade Vojvodanke Kinge Mezei, a u drugoj Gertruda Olge Varjú i Polonije Józsefa Czintosa. To, međutim, nipošto ne znači da su navedeni glumci bolji od svojih

alternacija, jer i izvedba svakog od njih u istoj ulozi kvalitativno varira iz predstave u predstavu, a uvelike ovisi i o suigri s partnerima. I sami glumci Bárke priznali su kako su se pripremajući *Hamleta* međusobno glumački upoznali temeljitije nego kroz sve prijašnje godine zajedničkog rada. Za ovu je predstavu, naime, nužna je hipersenzibilnost na interpretacije drugih kako bi se moglo u bilo kojem trenutku reagirati na najsitnije modifikacije u interpretaciji partnera. To, naravno, i ansamblu izvrsnom poput *Bárkina* polazi za rukom s promjenjivim uspjehom, ali to nije nužno mana, nego doprinosi raznolikosti predstava. Isto se može reći i za reakcije publike, koje bi također trebale usmjeravati glumce, što uvelike varira ovisno o sastavu i prigodi. U tom pogledu najviše se istaknuo Balázs u naslovnoj ulozi vrbujući publiku tijekom većine monologa, ali i nekih dijaloga, izmamivši joj katkad i posve neočekivane reakcije. Treba dodati da se pritom orijentirao na mlade djevojke, no s obzirom na to da je srednjoškolska publika izrazito zahvalna za ovakav tip predstave, ne smijemo mu to zamjeriti.

Uza sve navedene promjenjivosti, postavlja se pitanje kakav je zapravo *Bárkin Hamlet*, tj. može li se ispod naslaga improvizacija nazreti kakva suština interpretacije Shakespeareova teksta ili barem redateljska crvena nit. Potonja već nakon drugog gledanja postaje bjelodana jasna, iako ju je teško verbalizirati. Carrollova je predstava, naime, izrazito čvrsto strukturirana, što više, ona bez toga ne može jer bi u protivnom vjerojatno popucala po šavovima. Autori su se tako opredijelili za klasični prijevod *Hamleta* iz pera mađarskoga romantičarskog pjesnika 19. st. Jánosa Aranyja u koji se dramaturški gotovo uopće nije interveniralo te je Shakespeareov tekst prezentiran u gotovo integralnom obliku. Aranyjevi stihovi važni su kao upozorenje na distancu koju Carroll uza sva otvaranja prema publici ipak želi zadržati, naglašavajući tako literarnu vrijednost i svojevrsnu apstraktnu narav teksta. Čvrsti okvir podjele na pet činova zadržan je radi premještanja publike i glumačkoga konsolidiranja s novim uvjetima "igre". Uza sve varijacije, izgradnja prizora počiva na preciznom kosturu čiji se manje važni dijelovi po potrebi mogu izostaviti, ali ne i zamjenjivati. Predmeti koje glumci najčešće biraju za rekvizite svakodnevni su, nerijetko uporabni predmeti, pa je prostor njihove simboličnosti *a priori* ograničen, a glumci u svojevrsnoj arbitrarnosti izbora nerijetko teže i njihovoj desemantizaciji. Mogućnost toga da Duh Ham-

letova oca sa sinom komunicira uz pomoć bejzbolske rukavice ili da se dvoboj između *Hamleta* i *Laerta* vodi četkicama za zube odnosno uvlačenjem dima cigarete, tj. posvemašnje odbacivanje ili izrugivanje realističnosti, sve to pridonosi uzdizanju *Hamletove* dramaturgije iznad prostorno-vremenskih ili ideoloških okvira. Sam Balázs u jednom je intervjuu priznao da su se probe odvijale u isprobavanju radikalnih mogućnosti, pri čemu je bilo zabranjeno ijednu ideju nastalu na probama ponoviti tijekom samih predstava. Očito se radi o strogosti koju je nemoguće ispoštovati, ali vidljiv je smjer u kojem je Carroll želio voditi ansambl Bárke, a to je propitivanje što sve jedna predstava *Hamleta* može u sebe uključiti.

Ansamblu Bárke pod Carrollovim vodstvom uspjelo je, dakle, uvjerljivo realizirati temeljni cilj predstave: na kanoniziranom i naslagama značenja bremenitom tekstu pokazati da je srž kazališta u fiksiranosti teksta i u neponovljivosti interpretacije. Uza svu apstraktnost i povremene brehtovske efekte, to se u neponovljivim trenucima nadahnuća događalo i na emocijama nabijen način, primjerice kada je Balázs šokirao publiku proždrijevši više stranica nekakvoga mađarskoga sportskog časopisa izgovarajući stihove "Biti ili ne biti". Prizor Gertrude i *Hamleta* neki će možda pamtili po incestuoznoj grubosti koju je Balázs ostvario s mladom i izazovnom Krisztom Szorcsik, ali osobno sam ostao osupnut intenzitetom kojim su s majčinskom Olgom Varjú cjelokupni prizor ostvarili kroz plač. Balázs je glumačku karijeru započeo suradnjom s velikanom eksperimentalnoga kazališta Robertom Wilsonom (čije je utjecaje moguće prepoznati i u njegovu redateljskom opusu) te se u svim njegovim "licima" *Hamleta* prepoznaje veliki glumački rad, koji je nagrađen i nizom mađarskih kazališnih priznanja. Količina energije koju ulaže u te svoje različite, a ipak iste "uloge" zna fascinirati, ali i šokirati publiku jer se pritom Balázs ni fizički ne šteti. Kao i sve u *Bárkinu Hamletu*, ni njegov nastup nije lišen mana u vidu povremenog zapadanja u manirizam, ali i to je u skladu sa suštinom predstave kao nesavršenog, ali izrazito bogatoga kazališnog mehanizma. Šteta što orijentiranost na neposredni kontakt s publikom umanjuje izvorne potencijale ove fascinantne predstave, što međutim nije spriječilo ravnatelja londonskog *Globea* i uglednoga britanskoga glumca Marka Rylancea da nazoči predstavi i da na Balázsovu inicijativu glasoviti *Hamletov* ontološki monolog izvedu zajedno, međusobno se nadglasavajući na različitim jezicima.