

NINA KARPOVA

MOJA GOLEMA ZEMLJA

Ruska regionalna kazališta u tranziciji

PREMIJERE

PORTRET

RAZGOVOR

MEĐUNARODNA SCENA

OBLJETNICE

VOX

HISTRIONIS

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE

KNJIGE

TEMAT

DRAME

Mnogostrana, kontroverzna, a ipak često banalna, kazališna kultura nije nastala u oblacima. Ona obuhvaća sve aspekte života, sve razine postojanja, ukorijenjena je u zemlju, ali teži duhovnim i božanskim visinama. Ruski pokrajinski gradovi središta su lokalne kulture i imaju specifične fizionomije, običaje i tradicije. Razvijaju se u vlastitom ritmu, koji nije uvijek u skladu s industrijskim napretkom ili porastom stanovništva. Oni često pozivaju kao goste poznata redateljska imena s iskustvom iz velikih gradova ili mlade talente iz prestižnih škola. "Lokalni" kazališni umjetnici zapravo ne postoje; taj naziv dobiju tek nakon godina teškog rada i stalnih migracija. Pokrajinska repertoarna kazališta nemaju previše povjerenja u pridošlice i od njih nerijetko očekuju samo pomodne trikove. "Tko zna?" misle oni, "on će vjerojatno sve preokrenuti, prouzročiti veliku pomutnju, a onda odlepršati u svoju 'rodnu' Moskvu, ostavljajući nas da se ponovno vratimo našim provjerenim običajima." Javnost i lokalna vlast ne vole promjene, čak i kada su nužne. Oni obično imaju omiljene repertoarne glumce koje gledaju godinama i koji gotovo utjelovljuju kazalište u njihovu gradu. Ali u iznimnim slučajevima gradovi ipak čeznu za nečim novim.

U Rusiji ima na stotine kazališta, iako Zavod za statistiku nije službeno objavio točne brojeve. Vjerojatno ima dvostruko više kvalificiranih redatelja s diplomama renomiranih fakulteta i s iskustvom. Njih svake godine prepoznaju kao nositelje nužnih novih umjetničkih vizija. Tko zna koliko ih je bljesnulo i nestalo u nekoliko proteklih godina: izgubili su se, kako to kaže popularna pjesma, u "mojoj golemoj zemlji" i desecima tisuća gradova

i mjesta. Koliko je njih bacilo publici u lice svoje glasne manifeste u pokušaju izvlačenja iz patrijarhalne kazališne močvare? Mora se priznati da nisu svi originalni mislioci ili istinski talenti, a čak se i takvi umjetnici često izgube u vojsci zanatlija, podmuklica i imitatora koji misle samo na karijeru. No svake godine pokrajinska kazališta riskiraju u nadi da će dobiti glavni zgoditak i pronaći *onog pravog*. Nakon što je ravnatelj imenovan, njegova je umjetnička vizija ubrzo izložena kritici počevši od odabira repertoara, a oči i uši lokalnih kritičara fiksirane su na njegovo ili njezino prvo priopćenje za javnost.

Povijesno gledajući, model dramskog repertoara ima čvrsto mjesto u ruskom kazalištu. On je uvijek predstavljao proces. Francuska riječ *repertoire*, koja znači "popis predstava", ima viševrnu ulogu u ruskom leksikonu. Kad administracija i umjetnički direktor planiraju repertoar prema ukusu redatelja, književnim strastima i estetskim dubinama, uzima se u obzir i povijesni odnos određenog kazališta prema različitim klasicima. Obično pronađu mjesto i za kanonske komade i za modernije tekstove koji se bave društvenim pitanjima. Ponekad podlegnu pritiscima da ispadnu učeni i upučeni pa oдаberu i poneko strano djelo. Neki administrativni glavešine možda to zovu repertoarom, ali radi se u stvari samo o jednoj vrsti nacрта. Sve donedavno, moskovski kontrolori pokrajinskih programa iz Ministarstva kulture morali su odobriti te iskrene pokušaje provincijalnih kazališta, podupirući tako beskrajnu birokraciju. (Taj je model centraliziranog planiranja uspješno postojao sve do sredine osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.) Tek kad je plan odobren na svim razinama političke moći, sretni dio

predloženog repertoara mogao je postati stvarnost.

Najave svake nove sezone uvijek su budile uzbudnje u lokalnoj javnosti i u svakom kazalištu sa stalno zaposlenim glumcima. (Ansambli prema modelu Stanislavskog, koji je funkcionirao sve vrijeme tijekom sovjetskog režima, još uvijek postoji u gotovo svakom velikom pokrajinskom repertoarnom kazalištu.) Čak i stalno zaposleni ansambl ne zna ništa sve dok se ne postave plakati za novu sezonu. Repertoar je poput objavljene antologije pozornice iz koje publika može odabrati "štivo". Repertoar nije samo povijest uspješnih ili značajnih produk-

cija, to je potraga za razumijevanjem sustava nagrađivanja, poteškoća ili nastojanja za oblikovanjem jedinstvene umjetničke vizije, posebice u dalekoj ruralnoj Rusiji.

Sudbina umjetničkog ravnatelja nije određena samo slučajem, nego i načinom kako igra igru. Tradicija, osobnosti, unutarnja politika, strah od promjene ili, nasuprot tome, zasljepljujuća neobuzdanost – sve to djeluje zajedno. Grad i njegova kazališta često ratuju, boreći se za priznanje ili kao "napredni" ili kao "čuvari tradicije"; ti ratovi mogu biti dugotrajni i često završe bez pobjednika. No ponekad dopre i dašak svježeg zraka: suradnja.



Brojne zaračene strane podlegnu neodoljivoj moći umjetnosti.

Nadežda Aleksejeva, na primjer, osnovala je odličan eksperimentalni kolektiv u rodnom Novgorodu. Nakon što je diplomirala na Sveučilištu za kulturu u Sankt Peterburgu, vratila se u rodni grad, ali nije željela raditi u Dramskom kazalištu u Novgorodu. Ovu je talentiranu mladu ženu odbilo golemo staromodno zdanje sovjetskog dizajna, s pozornicom na koju bi stala cijela vojska i s gledalištem od tisuću petsto mjesta. Aleksejeva je riskirala i osnovala malo neovisno dječje kazalište. Nije imala nikakvu financijsku potporu, prostorije za pokuse ni glumce. Počela je sama i polagano izgradila ekipu uključivanjem studenata i vrbovanjem pristalica iz lokalne vlasti. Njezine su prve predstave bile ili previše plašljive ili previše avangardne. Na njezinu se pozornici Beckett izmjenjivao s narodnim pričama, a iza Shakespearea se igrao E. T. A. Hoffman. No Aleksejevu su zamijetili i ona se počela redovito pojavljivati na nacionalnim kazališnim festivalima, iako joj to nije donijelo veći uspjeh ili priznanje. Aleksejeva je uskoro pokrenula vlastiti mali kazališni festival, skromnog naziva Zdravo Tryam! Nakon nekoliko godina projekt je prerastao u vodeći nacionalni *showcase* kazališnih radova za djecu, pod nazivom Car – bajka.

Iako grad ne pruža dovoljnu potporu njezinu kazalištu, mnogo je pokrovitelja i sponzora koji žele pomoći. Aleksejeva nastavlja raditi inovativno čak i sa skromnim sredstvima. Najnovije pojačanje u njezinoj kreativnoj skupini jest Aleksandar Aleksejev (koji joj nije u rodu), jedan od najboljih lutkara i dizajnera u zemlji. Repertoar predstavlja mješavinu tradicionalnih ruskih narodnih priča i starinskih legendi: od Aleksandra Puškina i Charlesa Pierra, od Shakespeareove *Zimske priče* do *Tristana i Izolde*. Njezina ekipa prihvaća se svega, od poezije do lutkarstva. Nadeždina sestra, Tatjana Bodrova, dovoljno je stara da može raditi na festivalu komponirajući predvnu glazbu. Kazalište se danas zove Mali novgorodski teatar, a festival je postao međunarodno priznat te je ugostio ansamble iz Švicarske, Srbije, Madžarske, Estonije i Njemačke.

Aleksejevskoj je trebalo vremena da stvori kvalitetno kazalište, ona nije jednostavno jurmala osvojiti vrh svijeta. Motivirao ju je njezin grad. Nije pokušala stvoriti za sebe mjesto pod suncem, ali je željela ispuniti zamijećenu prazninu. Njezina je obitelj prihvatila žrtvu njena

načina života i brojni su članovi obitelji postali dio tog kazališta. Nadeždin je suprug glumac i vodi administrativne poslove; njezin umirovljeni otac čuva djecu, a njezina se mlada kći Nastija gotovo preselila u kazališnu zgradu. Danas je Maly fascinantno avangardno kazalište s vlastitim složenim jezikom, iako taj jezik nije uvijek dostupan novgorodskoj publici. *Crvenkapica* koju je 2004. godine postavila Aleksejeva tridesetominutna je priča s neobično stiliziranom prezentacijom koja oduševljava i djecu i roditelje. Njezin *Liliputski nos* govori jezikom dvora, ali je ilustriran kazalištem sjena, umjetnošću koja je danas gotovo potpuno zaboravljena u Rusiji.

Svaki grad ima svoju avangardu koja preispituje pojam kazališta te prihvaća i ponovno otkriva umjetnost, a taj proces zahtijeva prilično pritiska. Za postizanje tih uzvišenih ciljeva postupno i bez štete nije potreban umjetnik obrtnik, političar ili sociopat, nego netko tko je sklon saslušati mnogo ideja, primijetiti male pomake i vibracije, pažljivo usmjeriti energiju u pravom smjeru. Ravnatelj je glup ako zatvori vrata i prozore svojega kazališta kako bi ga zaštitio od umjetnika sa strane; on mora postati dio svojega grada, pravi građanin.

Ali on mora biti i moderan čovjek. Grad ne bi smio ograničiti pojedinačno razumijevanje vremena ni suziti njegovu kreativnost. Rifkat Israfilov mnogo je godina vodio Akademsko dramsko kazalište Baškirijske, nazvano po Mažidi Gafuri. Njegov je rad bio solidan i uspješan, njegovi studenti i talentirani članovi ansambla podupirali su njegovu umjetničku viziju. Israfilovljevo kazalište nije samo davalo ton umjetničkim događanjima u gradu Ufi nego je utjecalo i na razvoj umjetnosti u cijeloj Baškirskej Republici. Israfilov je bio student Marije Knebel (sljedbenica i učenica Stanislavskog) i tijekom cijele svoje karijere usredotočio se na klasičnu dramaturgiju. Ali lokalna je vlast željela sufinancirati isključivo postavne drame napisane na materinjem jeziku. Bili su protiv Israfilovljevih ideja da prevodi i postavlja na scenu klasičke. Sredinom devedesetih godina dvadesetog stoljeća on je jednostavno otpušten nakon dvadeset godina službe. Krenuo je u Orenburg, u Uralskom gorju, gdje je oživio lokalno dramsko kazalište. Danas to zamalo zaboravljeno kazalište uspješno putuje zemljom izvodeći djela Strindberga, Ibsena, Čehova, Ljermontova, Puškina i Lopea de Vege. Israfilov je uspio oživiti ovo kazalište, a nastavlja i dalje pomagati drugim ansamblima da naprave isto.



Thanatos, redateljica N. Aleksejeva

U međuvremenu su se, nakon Israfilovljeva nesretnog odlaska, prilike u Baškiriji promijenile. Jedan od Israfilovljevih školskih kolega, A. Nadirgulov, talentirani student Anatolija Vasiljeva, postavljen je na čelo Kazališta mladih, a nakon što je Israfilov dobio otkaz, preuzeo je i Nacionalno dramsko kazalište. Uspio je okrenuti oba kazališta protiv Israfilova, iako u svom stalnom kretanju između ovih dvaju ansambala ima različite kriterije: jednom daje disati, dok je drugo ukočeno od straha. Ovo je klasičan primjer kulturne politike – grad je dao umjetničku vlast nekome s velikim pedigreeom, ali bez vještine upravljanja i s ozbiljnim problemima s alkoholom.

Mnoga baškirska kazališta osjetila su nedostatak Israfilovljeva vodstva. Međunarodni festivali s predstavama na turskom jeziku potonuli su u zaboravljenoj prošlosti, nestala je snažna kazališna zajednica koja je nekada predvodila naciju. Štoviše, nova generacija, talentirani lokalni umjetnici koji su u Moskvi obučeni na vlastitom jeziku tako da se mogu vratiti kući i tamo raditi, odbijaju se vratiti. No lokalna vlast ovakvu situaciju drži pozitivnom i odbija priznati katastrofalan pad umjetničkog morala, talenta i ambicije u Baškiriji. Oni i dalje dijele velike novčane iznose za izgradnju novih kazališta. Rezultat toga je nastanak triju jedinstvenih kazališnih zgrada: Akademskog dramskog kazališta, Kazališta mladih i Tatarskoga kazališta Nur. Gradi se nova zgrada za kazališni fakultet i kazalište lutaka. Ali sramota je imati predvne prostore i loše kazalište.

Nešto slično događa se u Joškar-Oli (Republika Mari El). Tamo postoji Opera, Rusko dramsko kazalište, Nacionalno kazalište i Kazalište mladih. (Dva ili više kazali-

šta često imaju istog umjetničkog direktora, a u mnogim pokrajinskim središtima – u malim državama ili republikama koje su ostale dio Ruske Federacije – dva ansambla ponekad dijele istu zgradu.) Dugo je suradnički dvojac – dramski pisac Aleksandar Pudin i umjetnički direktor Vasilij Pektejev – vodio Nacionalno kazalište i proizvodio zaigrana djela koja su često pripadala tradiciji naturalizma, ali su bila obojena inteligentnim, ironičnim parodijama sovjetskoga socijalističkog realizma i sovjetske glazbene kinematografije od tridesetih do pedesetih godina dvadesetog stoljeća. Sve je bilo veliko, Nacionalno kazalište udovoljavalo je ukusu publike (obično su je autobusom dovozili iz sela) koja je tražila predstave na materinjem jeziku i dijelilo je zgradu s opernim i baletnim ansamblom. Nitko nije očekivao promjene. Rusko dramsko kazalište imalo je zgradu u središtu grada koju su povremeno iznajmljivali za lutkarske predstave i predstave za mlade. Od vremena do vremena kazališni festival u Joškar-Oli uzdrmao bi apatične stanovnike, ali lokalna su kazališta uglavnom nastavljala životariti u svojoj uspavanosti.

Ovaj je sneni ritam poremećen novim zakonom lokalnih vlasti koji je odredio da kazališta moraju pokrivati svoje troškove, ako već ne i zarađivati. Jedno je kazalište otvorilo noćni klub i počelo organizirati plesne zabave, drugo je prepolovilo proračun i izbacilo više od polovine predstava s repertoara. Nisu mogli pokrivati dnevne troškove da bi držali zgradu otvorenom, računajući za električnu energiju i vodu jednostavno su bili previsoki. U tri godine nisu postavili nijednu novu predstavu. Sljedeći je val napada došao kad su novi zakoni propisali da svi umjetnički direktori moraju biti isključivo Marijci. Ali prva osoba koja je ostala bez posla bio je Marijac, Vasilij Pektejev. Brzo nakon toga još je jedan talentiran redatelj, Vjačeslav Konstantinov, bio prisiljen dati ostavku na svoje mjesto u Ruskom dramskom kazalištu. Dakako, rusko će kazalište uvijek imati svoje vođe – glumce, redatelje i administratore. Ali hoće li vođe razvijati novo kazalište ili samo primati naredbe? Čudno je što nijedan pokrajinski političar ne postavlja to pitanje.

Sve do ranih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća ruski su redatelji imali određenu misiju: spojiti dva bitna kazališna mehanizma, tekst i glumca. Novi stil pisanja kazališnih komada stvorio je složen labirint ljudskih značajki koje glumac istražuje. Redatelj um, vođa, analitičke vještine, učenost, poznavanje svjetske po-

vijesti i mogućnost dešifriranja psihološkog i fizičkog potencijala glumca tvorili su filozofiju ruskih redatelja. Ta je metoda bila svuda potvrđena, čak i u pokrajinama. Redatelji su imali delikatnu funkciju i gotovo su nestajali u svojim predstavama. Njihov se izbor nije mogao jednostavno vrednovati, budući da su morali ignorirati eksperimentalni rad Vsevoloda Mejerholda ili Aleksandra Tairova, Mihaila Čehova ili Jevgenija Bagrationoviča Vah-tangova. U to su vrijeme dopuštene interpretacije metode Stanislavskog bile vrlo usko određene. S porastom individualizma (u ranim danima glasnosti) redatelji su ponovno pokušali doći do riječi. Između dva brda, glumca i pisca, stajao je otvoren prostor u kojem je redatelj mogao izgraditi svoju viziju. Njegova široka nova paleta ideja i obnavljanje bliske suradnje sa scenografima otvorilo je neočekivane optičke i akustičke mogućnosti: nove ritmove i glazbene kompozicije, iskrivljene kompozicije i varijacije u montaži.

Najveći je izazov postalo održavanje organske veze s glumcem, pronalaženje mjesta za glumca u ovoj prevladavajućoj formi. Otvoreno je novo bojno polje na kojem ravnatelji nisu bili spremni na kompromis, a glumci su odbijali kapitulirati. Ruska su kazališta titrala od uzbuđenja, šokirala publiku i tražila od njih da ih slijede na tom hrabrom putu. Evgenij Marčeli u Telzitu, Vjačeslav Kokorin u Irkutsku i Juri Kopilov u Uljanovskom stvorili su nova kazališta u kojima je pola ansambla u potpunosti odbijalo sve što je redatelj radio. Ansambli su se neslužbeno podijelili u dva tabora: stari i novi. Stari je slijedio tradiciju, novi je istraživao redateljeva nadahnuća. Takve su podjele često završavale profesionalnom mržnjom. Kokorinu je zabranjen pristup u Irkutsk pa je mnogo radio po baltičkim zemljama, a kad su ga napokon pozvali da se vrati, nije se želio boriti za dopuštenje da prema suvremenom kazalištu ide malim koracima. Napravio je brojne uspješne adaptacije ruskih klasika, uključujući *Ženidbu* Nikolaja Gogolja i *Šumu* Aleksandra Ostrovskog koje su imale oštar, moderan, gotovo neurotičan prizvuk, i spojio avangardno eksperimentiranje s pokrajinskim tradicijama. Odabrao je i neke suvremene drame i uskoro otišao u Ekaterinburg na čelo Kazališta mladih, gdje su njegove metode rada s mladim glumcima postale ishodište njegova stvaranja. Kokorinova adaptacija Čehovljeve novele *Koštanika* postala je zaštitni znak kazališta, predstava s potpisom s kojom je gostovalo diljem zemlje i Europe.

Juri Kopilov postupno je u Uljanovskom stvorio vlastitu ekipu suradnika. Njegovo kazalište ima tri prekrasna glumca koji se ističu u talentiranom ansamblu, a to su Boris Aleksandrov, Vladimir Šeiman i Vladimir Kustarnikov. U Uljanovskom sam kasnih devedesetih godina dvadesetog stoljeća vidjela Kopilovljevu neobičnu, prijaznu i bolečivu produkciju Pirandellova *Henrika IV.*, njegova slobodoljubivog *Hamleta* (1997.) i niz uzbudljivih predstava nastalih prema klasičnim djelima ruskih prozaika.

Najpopularniji žanr u ruskom pokrajinskom repertoaru ipak je komedija. Novi gledatelji pripadaju sve brojnijoj srednjoj klasi jupija, činovnika i agenata za nekretnine – to su pripadnici generacije koja je odrasla na “reality” televiziji, *Aliasu* i mini serijama. Oni očekuju da kazalište bude zabavno i uglavnom lakomisleno. Engleske, američke, talijanske, francuske i ruske komedije sele se iz kazališta u kazalište. Komadi Alda Nicolaia i Raya Cooneya nalaze se na gotovo svakom repertoaru. Oni pune gledališta i predstave su često rasprodane. Te lagane šale privlače mnogo više gledatelja nego bilo koja od intelektualnih ili sociopolitičkih drama iz ranih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.

Samara, stari grad na rijeci Volgi, na dobrom je glasu što se tiče potpore kazališnoj umjetnosti. U Samari je uvijek bilo prostora i za tradicionalno i za eksperimentalno kazalište. Ali nedavno je Vjačeslav Gvozdkov, umjetnički direktor Dramskog kazališta “Gorki”, odlučio testirati publiku i tijekom dviju sezona ponuditi samo komedije koje lako pune dvorane. Pozvao je talentirane suradnike iz Moskve i Europe. Publika često dolazi pogledati predstave i po nekoliko puta, a cijena karata porasla je za barem 30%.

Na početku dvadeset prvog stoljeća, Petropavlovsk na Kamčatki (smješten blizu granice s Aljaskom, taj je grad najudaljeniji od Moskve) suočio se s energetskom krizom pa je električna energija distribuirana po posebnom rasporedu. Jedno bi domaćinstvo imalo električnu energiju samo između pet i sedam sati, susjedi su imali električnu energiju od sedam do devet, a nitko nije imao električnu energiju više od dva sata dnevno. Neobično je to što je lokalno kazalište bilo jedina zgrada u gradu na koju se taj raspored nije odnosio. Kazalište je imalo električnu energiju dvadeset četiri sata dnevno, svaki dan, pa su ljudi išli u kazalište umjesto da sjede kod kuće u mraku.

Moskovski redatelj Viktor Rižakov došao je u Petropavlovsk na Kamčatki s jasnom misijom: stvoriti dobar kazališni ansambl. No publika nije marila što gleda; oni su bili sretni što su u kazalištu i oduševljeno su reagirali na sve što bi vidjeli na pozornici. Bez obzira radilo se o Volodinu ili Shakespeareu, Ostrovskom ili Cocteauu, svaka je prva rečenica bila pozdravljena bujicom pljeska. Međutim, Rižakovljeva je inventivnost uvijek tjerala ljude na razmišljanje. Započeo je suradnju s Ivanom Viripajevim, režirajući 2000. godine jedan od njegovih ranih komada. Činilo se da imaju sve: dobar repertoar, uspjeh i sjajnu publiku – ali nisu bili financijski stabilni. Grad im nije davao nikakva sredstva pa kazalište nije moglo platiti čak ni minimalnu plaću osoblju i glumcima. Tijekom četiri godine kazalište se uspijevalo održavati kao uspješno kulturno središte u teškim uvjetima, ali bez financijske potpore lokalnih vlasti na kraju se ipak raspalo. Rižakov se vratio u Moskvu i danas je jedan od najzaposlenijih i najtraženijih redatelja u zemlji. Predaje i na moskovskom Fakultetu za kazališnu umjetosti i surađuje s moskovskim Kazalištem mladoga gledatelja. No i dalje sanja o vlastitom kazalištu. I glumci su napustili Kamčatku i otišli u susjedne gradove Magnitogorsk i Sovjetsk. Viripajev danas živi i radi u Moskvi. Zajedno s Rižakovom stvorio je neke od najvažnijih suvremenih ruskih predstava, uključujući *Kisik* (2003.) i *Život br. 2* (2004.).

Kritičari iz Moskve i Sankt Peterburga djelomično su u zabludi kad optužuju pokrajinska kazališta da zaostaju za novim trendovima suvremene dramaturgije. Redatelj koji radi u pokrajini često se nalazi na ničijoj zemlji, prepunoj modernih krilatica, pritiska prodanih dvorana i nedostatka financijske potpore. Kritičari se usredotočuju na glumce i tvrde da je u njihovoj profesiji došlo do velikih promjena. Govori se da mladi glumci koji su počeli raditi na filmu i televiziji nemaju osnovne vještine kada se vrate na pozornicu, a kritičari su to nazvali “novi glumački paradoks”. Kao odgovor na to ruski redatelji počeli su se odmicati od psihološkog kazališta koje se uvijek usmjeravalo na glumca i nastoje pronaći nove načina izražavanja. Proširili su kazališni rječnik redefiniranim žanrovima i neobičnim mješavinama umjetničkih oblika, oživljavajući različite varijante epskog, poetskog i sintetičkog kazališta.

Život kazališta, a u općenitom smislu i napredak kazališne kulture, često je bogatiji od iskustva pojedinca,



G. Verdi, *Aida*, redatelj D. Černjakov

veći od onoga što trenutak može pokazati. A ako neka predstava ne odgovara vrijednosnom sustavu kritičara, to nije uvijek krivnja predstave. Sustav vrijednosti nije savršen.

Brojna ruska pokrajinska kazališta žive u dvostrukom svijetu. S jedne strane žele služiti svojoj zajednici i baviti se lokalnim pitanjima i problemima u kontekstu nacionalne i svjetske povijesti (često slijedeći primjere iz glavnoga grada ili Europe). S druge strane, oni su isto tako svjesni agresivne globalne komercijalizacije umjetnosti, posebice u mondenoj Moskvi. Kazališta razvijaju podvojene osobnosti, čeznu da postanu komercijalna i krenu na gostovanja, a istodobno se osvrću za onim što ostavljaju iza sebe. Propovijedaju važnost “umjetnosti zbog nje same” i eksperimentiranja, dok istodobno podržavaju populističke festivale. Pokrajinska kazališta rijetko mogu vidjeti cijelu sliku. Treba uspostaviti novu tradiciju, razumijevanje između grada i njegova kazališta, treba težiti uspostavljanju novih početaka, iznutra razvijati nove ideje i trendove. Uobičajeno je da se novo kazalište razvije iz studentske inicijative ili odvajanjem jedne struje unutar ansambla, koja odbija slijediti staromodna pravila, od tradicionalnog repertoarnog kazališta. No ta su odcepljenja rijetko utemeljena na estetskim razlozima. Najčešće se radi samo o pobuni novih generacija protiv starijih.

Nišnji Novgorod, na primjer, ima desetak kazališta. Najmlađi umjetnički direktor ima šezdeset pet godina, najstariji osamdeset pet. Etički je teško otpustiti te ljude. Oni točno znaju kako se vodi kazalište i kako se rađe predstave, ali sve njihovo znanje i iskustvo potječe iz šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog stolje-

ča. Takva kazališta rijetko rade pionirske predstave, iako imaju veliku produkciju. Redatelji se zapošljavaju samo za jednu sezonu, što dodatno komplicira situaciju. Novi gradonačelnik Nižnjeg Novgoroda, na primjer, misli da su kazališne zgrade sjajne nekretnine i da istodobno moraju imati komercijalnu i kazališnu funkciju. On traži ravnatelje koji će proširiti pojam zabave tako da u djelatnost kazališta uključuje i kasino. No grad ima dugogodišnju kazališnu tradiciju pa gradonačelnik mora potajno otpuštati umjetničke voditelje koje zanima samo kulturni aspekt i tražiti njihove zamjene u ljudima usmjerenim poglavito prema biznisu.

Grad ima i jednu od najboljih kazališnih škola u zemlji, ali nove generacije glumaca najčešće oklijevaju odmah započeti s kazališnim stvaralaštvom u vlastitoj sredini i radije traže posao izvan rodnoga grada. Dvije su iznimke Lav Harlamov i Oleg Šapkov, koji su otišli iz Dramskog kazališta i osnovali vlastiti, izuzetno mobilan, dvočlani ansambl. Pronašli su financijsku potporu i mjesto za pokuse svoga komornog kazališta nazvanog Zoopark. Na repertoaru imaju tri predstave: *Zoološku priču* Edwarda Albeea (2003.), *Maloga Tataru* Alekseja Pojarkova te predstavu "za djecu i njihove neposlušne roditelje" i već su se proslavili gostujući po brojnim festivalima i osvajajući nagrade. Harlamov i Šapkov su glumci koji vape za dobrim redateljem, ali takvog umjetnika nema u Nižnjem Novgorodu. Sjajna ideja bez pomoći ozbiljnog redatelja najvjerojatnije će propasti.

Kada novi redatelj/ravnatelj donese u ustanovu radikalne ideje i nove metode, ansambl nije uvijek spreman prihvatiti ih. Boris Milgram, novi umjetnički ravnatelj Akademskoga dramskog kazališta u Permu, pokušava obnoviti relativno konzervativnu ustanovu. Započeo je karijeru u Permu, ali ubrzo je otišao okušati sreću u Moskvi. Na krilima pozitivnih kritika i sjajnog iskustva, Milgram se vratio raditi s ljudima koje dobro poznaje. Zamrla kazalište s oduševljenjem je prihvatilo njegove nove ideje. Zadobio je povjerenje i poštovanje glumaca u prvoj sezoni s Čehovljevim *Galebom* (2005.) kojeg je sam režirao, mjuziklom pod nazivom *Trg Vladimir* (2005.) na temelju dramatizacije romana *Bijedni ljudi* F. M. Dostojevskog i u režiji Vladislava Pazea, poznatog redatelja iz Sankt Peterburga, te komada Borisa Tsejtjina utemeljenog na stihovima i prozi velikog Bulata Okudžave. (Uz ove snažne predstave bilo je i nekoliko drugih, umjetnički manje izazovnih, ali vrlo popularnih među član-



E. Albee, *Zoološka priča*, redateljica I. Zubžitka

vima ansambla.) Glumci su uživali u novostvorenoj, okreppljujućoj atmosferi, ali gledatelji nisu reagirali na *Galeba* s jednakim oduševljenjem. Ta smionost i složena predstava bila je možda prezamršena za nepripremljenu publiku. *Trg Vladimir* u početku je bio vrlo uspješan, ali uskoro je dvorana postajala sve praznija. Gradonačelnik koji je izdvojio značajan iznos od 50 milijuna rubalja (1,8 milijuna dolara) za razvoj kazališta vjeruje da uspjeh mora biti brz, ostvaren na nacionalnoj razini i da valja stvoriti povrat sredstava kao tržište visokorizičnim vrijednosnicama. To je okrutna ekonomska politika, koja se ne može primijeniti na kazališnu umjetnost.

Drugo kazalište u Permu, Pokraj mosta, dobar je primjer suprotnog pristupa. Pokraj mosta je neovisna skupina, a Sergej Fjodorov predstavlja novu vrstu umjetničkog direktora koji stvara kazalište bez potpore vlasti. Završio je regionalnu kazališnu školu i sam je, kroz pokušaje i pogreške, pronašao svoj put i stil, postavljajući prvo Gogoljeve *Kockare* i *Ženidbu* (kasne 1990-e), a potom se posvetivši Bulgakovljevu romanu *Majstor i Margarita* (1997.) i *Leenanskoj trilogiji* Martina McDonougha. Njegove glumce karakterizira neuobičajena izražajnost te upornost u eksperimentiranju s jednom jedinom temom: život je fatalna igra.

Trenutačni problem ruskih pokrajinskih kazališta jest njihov otpor prema promjenama. Mladi talenti ne ostaju dovoljno dugo u pokrajini, oni trebaju prostor za eks-

perimentiranje, a to je moguće ostvariti samo u Moskvi. Kiril Serebrenikov (jedan od najplodnijih i najtraženijih ruskih redatelja) ušao je u posao u regionalnom kazalištu u Rostovu na Donu bez ikakva formalnog obrazovanja. Uskoro je postao omiljen među glumcima pa su ga "oteli" moskovsko Umjetničko kazalište i Suvremenik. Dmitrij Černijakov, vodeći ruski operni redatelj, diplomirao je na prestižnoj Ruskoj akademiji kazališnih umjetnosti u Moskvi, a potom je proveo gotovo osam godina u Novosibirsku u Sibiru, na Baltiku i u Tveru sve dok, na sreću, i Marinski teatar i Opera Boljšoj nisu zamijetili njegov izuzetan talent. No nije vjerojatno da će on ikada više raditi negdje drugdje u zemlji. Velika imena rijetko rade u ruskim pokrajinskim kazalištima. Ponekad se daju na to nagovoriti zbog financijskih razloga ili ako se odjednom nađu na dužem neželjenom odmoru. Uobičajeno je probijati se kroz gužvu u Moskvi ili Sankt Peterburgu, iako uvijek ima dovoljno mjesta u ostatku zemlje, dovoljno za sve. Danas tek rijetki jure popuniti ta mjesta. Vjerujem da se rusko kazalište mora nastaviti razvijati u svojim vlastitim kulturnim regijama, oslanjajući se na osebnost zajednice i razvijajući različite glasove. Oni koji kopiraju tuđe uspješne nacрте (čak i ako je umjetnik izuzetno kvalificiran) na kraju sami sebi oduzimaju mogućnost stvaranja umjetničkog procesa.

Pokrajinska kazališta su u biti ustanovljena kako bi služila za nastupe velikim gostujućim ansamblima i kako bi donosila umjetnost i kulturu iz glavnih gradova sovjetskih republika u udaljene regije i gradove. Kako su, međutim, državne službe poput Ministarstva kulture ili lokalnih vlasti počele dobivati sve veću financijsku i političku kontrolu nad umjetničkom administracijom, novac se počeo dodjeljivati stalnim ansamblima za razvoj lokalnih kazališta. No strah i obožavanje velikih kulturnih središta (i njihova financijska prednost) uvijek su utjecali na političare, administratore i umjetnike u malim gradovima koji su morali gledati prema gore kako bi dobili odobrenje za povećanje proračuna i ostatke s repertoarske trepeze. Iako su mala pokrajinska kazališta oduvijek posjedovala duboke estetske veze s većim umjetničkim središtima, danas oni često stvaraju zanimljive i originalne umjetnike, redatelje i pisce.

Ali nema ništa arhaičnije ili provincijalnije od predstave kojoj na pozornici nedostaje redateljska snaga i vizija. Ne želim da taj poziv nestane i rastopi se u funkcije glumca i pisca. Redatelj mora dati nov život tekstu i

izvođačima i u tom procesu ponovno se roditi – kao netko mudar, strastven i smion. Nadam se da će budućnost donijeti više popularnosti regionalnim kulturnim središtima i da će ona biti u mogućnosti sve češće i češće govoriti kako su veliki umjetnici rođeni, odrasli i obrazovani u njihovim vlastitim dvorištima.

Jedna od najmlađih ruskih republika Ingušetija oživjela je nakon što se odvojila od odmetnute republike Čečenije zadržavši savez s Rusijom. Mladi redatelj Mihael Bazorkin vratio se u svoju zemlju, rastrganu ratom i beskrajnim borbama, nakon što je diplomirao na Fakultetu za kazalište Šikin u Moskvi. Dva kazališta, Nacionalno dramsko kazalište Bazorkin (nazvano po njegovu djedu) i Kazalište mladoga gledatelja nemaju praznih prostora za pokuse ili za odmor izvođača. Prostori su ustupljeni čečenskim izbjeglicama. Bazorkin je planirao repertoarno kazalište dok je studirao u Moskvi i mnoge su studentske produkcije došle u Ingušetiju. Igrali su Gogolja, priče Arama Sarojana i lokalne legende. Mladi je glumac razvio djelatnost na temelju eksperimentalnog kazališta Anatolija Vasiljeva i Jerzja Grotovskog. Postavili su i drame Federica Garcije Lorce. Ali Bazorkin razmišlja i unaprijed, o sljedećim generacijama glumaca i redatelja. Našao je način da pošalje skupinu inguških glumaca na studij u Moskvu, a oni su se vratili kao potpuno obučeni profesionalni ansambl. On je u kontaktu s Kazališnom akademijom u Sankt Peterburgu kako bi se kritičari, producenti i upravitelji obučili na materinjem jeziku i mogli nastaviti karijeru kod kuće. Bazorkin radi i s prevoditeljima i gradi profesionalne veze diljem Rusije. On gaji nadu i ne napušta je. U ruskom pokrajinskom kazalištu, to je osnovni posao umjetničkog direktora: slomiti date okolnosti, interpretirati, komunicirati. A ostalo je sreća.

S engleskoga prevela Jasenka Zajec