

ISKUŠENJE KAZALIŠTA

Redateljski portret Anatolija Vasiljeva

PREMIJERE

PORTRET

RAZGOVOR

MEĐUNARODNA
SCENA

OBLJETNICE

VOX

HISTRIONIS

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE

KNJIGE

TEMAT

DRAME

Samo slijepac ne vidi, samo lijenčina ne primjećuje da je Anatolij Vasiljev nalik na biblijskog proroka i tolstojevca iz doba butikâ, sektaša, zanesenjaka, šamana i gurua. U kazališnim krugovima kruže legende o tome kako zna biti grozan i nepodnošljiv, da se smrzneš. Istodobno postoji i drugi Vasiljev, ironičan, vedar, virtuozan, koji od kazališta pravi lakrdiju, a od života improvizaciju. Protagonisti njegove legendarne predstave *Odrasla kći mladoga muškarca* bili su ljudi za jazzom. Ponekad se čini da bi i sam Vasiljev, da nije redatelj, bio jazz-glazbenik. U njegovim je predstavama i inače sve prisutniji duh improvizacije, prirodne i organske, kao na pravom jazz-koncertu. Kako se sve to steklo u njemu, jedna je od najzbudljivijih kazališnih tajni. Kad bih vjerovala u reinkarnaciju, ni sekunde ne bih sumnjala da su se u Vasiljevu naselile dvije duše i bore se na život i smrt: Pirandellova duša i duša Jerzyja Grotowskog. "Život je kazalište", tvrdi jedan. "Kazalište je vjera", uvjerava drugi. Koji je u pravu?

Značenje vjerskog iskustva i značenje kazališnoga oduvijek su oprečni. Vjersko iskustvo okrenuto je prema unutra, kazališno je maksimalno usmjereno prema van – prema gledatelju, subjektu koji prima. Kazalište je na svaki način najekstrovertiranija pa prema tome i najsvjetovnija umjetnost. Osim toga, jedino u kazališnoj umjetnosti nije dovoljno da umjetnik izražava samo sebe, nego se još mora i utjelovljivati u drugome, odnosno, mora se odreći vlastitoga Ja. Ili točnije, kazališna umjetnost zahtijeva da se značenje izrazi prikazivanjem. Prema tome kako je odglumio Hamleta ili Henrika IV. ili kva drugoga "tudinca", mi ćemo o glumcu doznati važne stvari. U tome se i sastoji estetski smisao svake predstave.

Prije nekoliko desetljeća Jerzy Grotowski počeo je rušiti to uporište na koje se kazališna umjetnost od pamtivjeka oslanjala. Upravo je zahvaljujući njemu u naš rječnik ušla riječ "trening", pod čime je veliki Poljak podrazumijevao stalni rad glumca na svome tijelu i na svojoj duši. Na poslijetku je potpuno odbacio režiranje predstava za publiku, a kazališni ansambli pretvorio u nešto poput sekte u kojoj su svi posvećeni duhovnom istraživanju. Usredotočio se na kazališni proces, a prema rezultatu je potpuno ravnodušan. Jednostavnije govoreći, on je taj proces od "naše stvari" pretvorio u "stvar po sebi". Kazalište je pretvorio u svjetovni oblik religioznog života, u svojevrсни estetizirani surogat religije. Katarza se ne postiže oponašanjem drugoga, nego unutarnjom promjenom samoga sebe, što nije zadaća kazališta, nego religije.

Vasiljeva je, poput Grotowskog, posljednjih godina zaokupilo shvaćanje kazališta kao stvaranja života. Nemilice je udarao po građanskoj umjetnosti, svečano je izjavljivao da glumac ne mora služiti gledatelju, ali ipak nije odustao od ideje da se predstava radi za gledatelja, a ne za samoga sebe. Grotowski se usredotočio na proces. Vasiljevu je jednako važan rezultat. Proturječnost njegovih istraživanja najbolje se vidi u posljednjim predstavama Škole dramske umjetnosti. Osobito u predstavi duga naslova *Don Quijote ili Kameni gost i drugi stihovi* (i podnaslova *Vježbe Anatolija Vasiljeva*), u kojoj su se dva shvaćanja kazališnog posla stopila u jedno: a) stalni trening glumaca, b) estetički zatvorena i potpuno zaokružena cjelina.

Boreći se protiv vagnerovskog shvaćanja kazališta kao sinteze svih umjetnosti, Grotowski je iz svojih predstava (dok je još držao da ih je moguće režirati) izbacio

dekor, glazbu, šminku, ostavio je samo glumce i gledatelje. Tu radikalnu redukciju on je nazvao "siromašnim kazalištem". Kod Vasiljeva se siromaštvo svelo na otmjeni minimalizam. Na pozadini zaslijepljujuće bijelih zidova (u *Kamenom gostu* čak je i pod prekriven bijelom prostirkom) taj minimalizam podsjeća na fotografije iz skupo-ga, ukusno uređenog časopisa. Vasiljev nije odustao ni od glazbe ni od scenografije, ali sveo ih je na neke osnovne, same po sebi vrijedne elemente predstave (boja, svjetlo, zvuk, riječ), koji se u minimalnim, točno određenim količinama mogu pretapati u alkemijskoj retorti. Malo prije, u *Jeremijinu plaču* patos nije bio nimalo religiozan, kako je mnogima izgledalo, nego je upravo spoj osnovnih elemenata – zvuka, boje, svjetla – proizveo takav čudesan efekt.

U *Kamenom gostu* najprije nas iznenade odsutna lica glumaca i čudan način čitanja stihova, gotovo bezizražajan i bezličan. Najvažnijih elemenata dramske radnje – dramskih likova, zapleta – isprva nema. Postoji samo Puškinov tekst i pokušaj da se tim tekstom ovlada.

Utemeljitelji MHAT-a svojedobno su se sporili oko pitanja kako spojiti poetsku riječ i psihologiju. Vasiljev je kao prvo uklonio psihologiju i ostavio samu poeziju. Potom je uklonio poeziju i ostavio same riječi. Svaka od njih, uključujući zamjenice i veznike, doslovce je dobila okus. Ne "javasvolim", nego "ja! vas! volim!".

Poslije poetskog teksta k vragu je otišla i Puškinova priča. Maestro ne stavlja komad u okvir, nego smišljene ideje. On ga razbija, a potom, kao Rubikovom kockom, manipulira njegovim fragmentima.

Promjenjiva i zahtjevna stihijnost njegove predstave zapada čas u farsu, čas u uzvišenu patetiku. Leporello čita Kipu: "Na kipu onoga koji glumi babu." Nesretni Don Carlos, na smrt proboden mačem, cirkuski raspojasano poskakuje i smiješi se publici, dok se Laura i Don Juan dogovaraju kako iznijeti njegov leš. Puškinovim tekstom igraju se puškinovskom lakoćom, ali ne uvijek i s puškinovskom elegancijom. Dopuštaju si i pasuse na granici kiča. Prisjećajući se Ines, Don Juan sjeda uz gledatelji-cu u parteru. Leporello ih polaroidom slika i slike dijeli publici. Do generalne probe takvi se "pronasci" obično ne događaju, ali u slobodnoj konstrukciji *Kamenoga gosta* Anatolija Vasiljeva za sve se nade mjesta. Istodobno gledamo predstavu i nastajanje predstave, proces i



Anatolij Vasiljev

rezultat. Rascjepkani tekst komada izmjenjuje se s Puškinovom lirikom i odlomcima iz *Gavrilijade* i *Egipatskih noći*. Glumci ne glume, oni govore o nastranostima ljubavi. Slaba žena postaje žrtvom napasnika, odlučna žena pohotnicima nudi noć u zamjenu za život.

U početku manipulacija ulomcima izgleda besmisleno, ali iz jedinstvenoga poetskog sadržaja postupno se, kao sami od sebe, kristaliziraju tema, zaplet, osobe, sukob i izbija misao vodilja – je li moguće spojiti hedonizam i kršćanstvo, duhovni i svjetovni život. Sudeći po svemu, to je za maestra i inače glavno pitanje.

U programu predstave naveden je ulomak iz *Izbor iz prepiske s prijateljima*, posvećen Puškinu. Može li se “čovjeka javno proglasiti nekršćaninom” samo zato što je strasno volio život, pita Gogolj. Može li se osuđivati Don Juana samo zato što je strastveno volio žene, pita Vasiljev. Ne ciničnog Don Juana Tenorija iz *Seviljskog zavodnika* Tirsia de Moline, ne proračunatog Don Juana iz Molièreove komedije, nego Puškinova Don Juana koji zna ili, točnije, koji je na naše oči naučio istinski ljubiti. Prizor Don Juana i Done Anne prati pjevanje koje podsjeća na crkveni koral. Kod Vasiljeva nema razlike između nebeske i zemaljske ljubavi i zato Kameni gost neće doći po onoga koji ga je uvrijedio i pred njim se neće otvoriti pakao.

Možda najljepša i najistančanija režija Anatolija Vasiljeva, Puškinov *Mozart i Salieri*, nastavlja teatarske metode i teme *Kamenoga gosta*. Predstava je od početka do kraja divna, od dekora, kostima i inscenacije do pojedinačnih predmeta (u programu je poimence naveden izvođač svakog predmeta pa i kristalne čaše iz koje će Mozart srknuti Salierijev dar).

U *Mozartu i Salieriju* stekle su se sve glavne kazališne ideje prisutne u stvaralaštvu Anatolija Vasiljeva u posljednjih nekoliko godina. Jedna od njih, izglati sukob pozornice i vjere, odavno je redateljeva fiksna ideja. U *Mozartu i Salieriju* ona je ugrađena u radnju genijalne Puškinove kratke tragedije. U cijelom drugom dijelu predstave crkvene pjesme nedvosmisleno upućuju na služenje mise, a zapravo ne glume nikakav obredni čin. Ni same pjesme nisu kanonske – to je originalni *Requiem* Vladimira Martinova. I kostimi zbora, koji u početku nepomično stoje na stubama piramide, nekakva su čudna parafraza andeoskih halja ili svećeničkih ornata. Pozornicom se zbor kreće kao da oponaša kakvu svećanu obrednu procesiju, a zapravo se pokorava zakonima zahtjevne kazališne geometrije. Takvom estetizacijom obre-



A. S. Puškin, *Kameni gost*, redatelj A. Vasiljev

da *Requiem* se na kraju od tužnoga melodijskog plača pretvara u himnu umjetnosti.

Druga ideja, koja Vasiljevu očito nije dala mira, bila je odluka da dokuči narav genija, dijalektiku konstruktivnog i destruktivnog načela u njemu. Kad je riječ o tome, kazališni kritičar neizbježno će se sjetiti *Kratke tragedije* jednoga drugog čarobnjaka kazališta, Eimuntasa Nekrošiusa. U njegovoj predstavi Mozart na klaviru ne svira, nego ga barbarski oštećuje, pokušava ga rastaviti na sastavne dijelove i na kraju iz njega iščupa žicu. A malo poslije, tom žicom na pozornici stvara novu harmoniju. Rušitelj načela, zavidni Salieri, poslije ga sam kanonizira. Trovač sa svoje žrtve skida posmrtnu masku i pretvara je u predmet kulta.

I kod Vasiljeva je u crno odjeven Mozart (Igor Jacko) istodobno graditelj i rušitelj. On je crni čovjek. Njegove odnose s bijelim Salierijem Vasiljev vidi kroz prizmu *Legende o Velikom inkvizitoru*. Božji pomazanik, koji na zemlji svjedoči vjeru Kristovu, kod Dostojevskog odbacuje Krista od krvi i mesa jer u njemu vidi najveću opasnost za crkvenu hijerarhiju i poredak. Salieri Anatolija Vasiljeva vidi otprilike istu opasnost u svom genijalnom suvremeniku. Mozartove harmonije odviše su uzvišene i nisu potrebne ovome svijetu. Dobar Mozart je mrtav (čitaj: kanoniziran) Mozart, a ne živ – živi Mozart u stanju je činiti nezamislive ludosti.

Postavke i probleme iznesene u predstavi Vasiljev otvoreno provjerava na samome sebi. On je poput Mozarta čas lakomisleno nestašan, čas pokazuje da njegovo poznavanje kazališne algebre nije lošije od Salierijeva poznavanja glazbene. Drugim riječima, sebe doživlja-

va i jednim i drugim. Poput svakog umjetnika čiji genij sklapa ugovor s davlom i učenika koji uči od Boga, on vodi vječni plodni dijalog. Barem dok jedan ne ubije drugoga.

Nakon dviju predstava prema Puškinu, kazališna se Moskva podijelila u dva nepomirljiva tabora. Jedni su govorili da su istraživanja genija, makar vodila i u slijepu ulicu, zanimljivija od utabanih putova rutinerâ. Drugi su se pitali što je genijalno u činjenici da je čovjek Senoo – glumi poeziju, stavlja uskličnik poslije svake riječi, vrijeđa gledatelje, zna biti smrtno dosadan. U tim prepirkama svima je nekako promaknula predstava *Medeja-materijal*. Osim toga, u jalovim raspravama o tome je li se Vasiljev potrošio, kojim je putem krenuo, što je dobro u svojim samotnim traženjima smislio (posebno su se nabrusili na sporove oko zgrade kazališta na Sretenki), upravo *Medeja-materijal* može poslužiti kao presudan dokaz u korist maestra. U toj predstavi, režiranoj po nedovršenom djelu njemačkoga postmodernista Heineera Müllera, najuvjerljivije je i najdojmljivije Vasiljevljevo traženje biti života i kazališta. Rekla bih, čak i potresno.

Medeja-materijal zapravo je monodrama. Scenografija je stroga i asketska. Drveni podij u obliku križa i e-kran na kojemu se vidi more kroz koje čas prodire sunčeva zraka, čas pliva riba, i na kraju, kad strasti sve do temelja spale, hladan i nepristupačan ledenjak. I rekvizita je malo, nekoliko bočica s kremom, komadići gaze kojima će Medeja oblijepiti lice, a potom i obnaženo tijelo (nije izranjena samo duša, nego i tijelo), plitica u koju će bacati sve što je vezuje za prošlost, za sadašnjost, za život. Na kraju će skinuti ogrtač (a osim ogrtača, nema ničega na sebi), baciti ga u pliticu i zapaliti. I sve vrijeme neće ustati s klupice, sjedit će netremice zagledana u gledalište.

Vasiljevu je bez sumnje važan osebujan Müllerov jezik. Maestra u posljednje vrijeme osobito zaokupljaju eksperimenti s tekстом. U njegovim predstavama tekst gubi poetsku melodioznost, ali umjesto toga stvara se posebna energija, a svaka riječ dobiva izvan kontekstualni značenjski opseg. Müllerov komad jako je prikladan za takve eksperimente. To je kao kakav prajezik sastavljen od jednostavnih rečenica i fraza koje nisu uokvirene interpunkcijom. Iskonstruirana lingvistička arhaika koja izaziva da na vasiljevjevski način bude rastavljena na sastavne dijelove. Kod Puškina je to, naravno, vrijedalo, kod Müllera izaziva iskrenu radost. Takav scenski ekvivalent dramaturgije teško će se ponoviti.



A. S. Puškin, *Mozart i Salieri*, redatelj A. Vasiljev

Posebno valja istaknuti interpretatoricu Medeje, francusku glumicu Valerie Dreville (usput, predstava se izvodi na francuskome). Kad prikazuje divlje Medejine strasti, ona se ne služi nikakvim, kazalištu toliko dragim stenjanjima ni dubokim glasanjima. Ne jadicuje, nego govori, ali jasno je da govori nekim prajudskim jezikom. Pritom joj se bespogovorno vjeruje. Jer je u svaku riječ uložila toliku energiju pa emocija prenosi značenje.

Suvremena mlada žena pretvara se u divljakinju, a divljakinja u još neoblikovan, ali dušom obdaren ljudski materijal – to je smisao i rezultat predstave Anatolija Vasiljeva. Preobrazba se ne ostvaruje u mandeljštamski uzvišenom (“Ostani pjenom, Afrodito, / I riječi u glazbu vrati...”), nego u iskonski strahotnom smislu. Riječi se nisu vratile u glazbu, nego u krik. Prekrasno žensko tijelo pretvorilo se u meso. I baš je to urlajuće tjelesno počelo “s početkom života stoljeno”. Na naše se oči stapa s njime.

Postavljanje Puškina Vasiljevu je bila samo priprema za kazališni Događaj. Taj je Događaj *Medeja-materijal*. On je potvrdio moju davnu pretpostavku: maestro može koliko ga volja govoriti da je kazalište za gledatelje besmislica, ali on ipak zna i može raditi upravo takvo kazalište – moćno, emocionalno, koje nam obuzima dušu, koje će nas naučiti da u opsjenu povjerujemo kao u istinu. Za razliku od Jerzyja Grotowskog, sektaš, šaman, prorok i guru Anatolij Vasiljev i dalje vjeruje da se katarza može postići mimezom. On nije odolio iskušenju kazališta. I dalje živi na ovome svijetu i pravi predstave. Mislim da će mu taj grijeh na onome oprostiti.

S ruskoga prevela Mihaela Vekarić