

“ ”

**2005 ZAGREB
FESTIVAL** svjetskog kazališta
14. - 21.09.2005.

BEZ APSOLUTNOGA FAVORITA PUBLIKE I KRITIKE

FESTIVAL SVJETSKOGA KAZALIŠTA, Zagreb, 2005.

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Zagrebački je Festival svjetskoga kazališta navršio tri godine i iako je još uvijek vrlo mlad, bilo bi vrijeme da počne pokazivati određene znakove razvoja. Pitanje je, međutim, drže li njegovi umjetnički ravnatelji i izbornici Dubravka Vrgoč i Ivica Buljan da mu je razvoj uopće potreban ili su posve zadovoljni postojećim stanjem.

Iako je u prethodne tri godine na Festivalu bilo i nekoliko posve iznimnih dostignuća, kao i manji broj promašaja, njegov središnji problem zapravo nije u kvaliteti predstava koja je uglavnom na zadovoljavajućoj razini, nego u nepostojanju koncepcije. Jer ono što nam Vrgoč i Buljan nude kao koncepciju¹ zapravo i nije koncepcija jer pluta u općenitostima koje najčešće vrlo malo znače i otvara nebrojene mogućnosti dovođenja bilo koje predstave redatelja koji su se već potvrdili na značajnijim europskim festivalima. S obzirom na dugogodišnju izolaciju Hrvatske koja se tek posljednjih godina malčice razdrmava, ni to nije loše jer barem nudi mogućnost upoznavanja s najvećim uglavnom europskim kazališnim majstorima, ali zbog čega bismo se u vlastitoj bijedi zadovoljavali mrvicama? Zbog čega bi se Festival svjetskoga kazališta ponovno, kao i većina toga u Hrvatskoj, trebao zatvoriti unutar hrvatskih granica ističući isključivo svoju prosvjetiteljsku ulogu u prilično provincijalnoj sredini u kojoj djeluje? Zbog čega ne pokuša uistinu izaći u one prostore čije nam majstore dovodi – smjestiti se rame uz rame značajnih europskih kazališnih festivala? Nadam se da će, zbog svih nas, a i zbog njega samoga, u godinama koje slijede pokazati znakove takva načina mišljenja, a ne zadovoljiti se postojećim sta-

njem, da će doista izrasti u pravi, rasni festival, a ne ostati na trenutačnoj razini smotre. Da bi se to dogodilo, potrebna je koncepcija kojom će se problematizirati određena strujanja europskoga kazališta i otvarati relevantna i recentna pitanja unutar njega, potrebni su okrugli stolovi, možda i pokoja radionica, potrebno je privući kazališne stručnjake, po mogućnosti i one inozemne.

Toliko o nadama za budućnost, a što se sadašnjosti, odnosno prošlosti tiče, prije svega možemo utvrditi najočitije – ovogodišnji je Festival bio dosad kvantitativno najskromniji: vidjeli smo svega četiri, odnosno pet predstava² europskih velikana režije te jedan informanac, a Festival je glazbenim performansom u ZKM-u otvorila riječka skupina LET 3. Za razliku od dvaju prethodnih Festivala, ove se godine nijedna predstava nije nametnula kao apsolutni favorit većeg dijela publike i kritike, nego je većina njih naišla kako na pohvale tako i na pokude. Osim jedne koja je, po mišljenju mnogih, ostala ukopana u prošlim vremenima.

Riječ je o predstavi *U kosturu kita* legendarnog Eugenia Barbe i njegova Kazališta Odin iz Danske koje kao neinstitucionalna skupina kazališnih zaljubljenika, među kojima se nalaze profesionalci i amateri, djeluje već četrdeset godina, usmjereno na istraživački rad vezan uz Barbin sustav kazališne antropologije. Neosporno je veliko značenje Barbe kao jednog od najznamenitijih redatelja kazališne avangarde druge polovice dvadesetoga stoljeća i njegovo autorsko promišljanje kazališta u kojem se posebno usredotočuje na njegov ritualni aspekt te na rad s glumcima u kojem, kroz takozvana

pred-ekspresivna stanja, nastoji doseći univerzalni kazališni izraz u želji za ujedinjenjem ne samo kazališne nego i duhovne tradicije Istoka i Zapada. Kroz pred-ekspresivna stanja performer i na pozornici također nastoje postići negiranje tipično muško-ženske podjele uloga jer, nadahnut tradicijom Istoka, Barba naglašava izdizanje pojedinačne fizičke scenske egzistencije na razinu čiste energije koja može imati i ženske i muške aspekte. Primjerice, u predstavi *U kosturu kita* glumica koja utjelovljuje Čovjeka pred vratima zakona iz poznate Kafkine priče *Ispred zakona* posve je androgina. Žena i muškarac u istome tijelu.

Ovakav princip kontrapunkta svojstven je Barbi i u predstavi je primijenjen ne samo na izvedbenoj nego i na idejnoj i tekstualnoj razini, u kojoj je Biblijska priča o Joni spojena s navedenom Kafkinom pričom.³ I način poigravanja univerzalnim motivima kao što su motiv života i motiv smrti također proizlazi iz dijalektičkog načina mišljenja u kojem su moguća izokretanja uvriježenih značenjskih odrednica. Stoga je posljednji prizor predstave moguće iščitati dvojako. Nakon što svi performer i popadaju na pod, jednog po jednog podiže ih glumac koji sve vrijeme nosi dasku što se transformira iz jednog simbola u drugi (vrata zakona, giljotina, križ na Golgoti...). Glumci odlaze. Ulaze li u neki novi život (Jonin znak – uskrснуće) ili u smrt, pri čemu daska postaje grobni pokrov, a njezin nositelj pogrebnik?

U kosturu kita mračna je i raspojasana predstava izrazito metafizičkog nagnuća nadahnutog Starim zavjetom i njegovim nemilosrdnim Bogom koji nas stavlja na najteže kušnje i kažnjava za počinjene grijeha te veherentne kolektivne energije osmero izvođača koji glume, sviraju glazbala, pjevaju i plešu, funkcionirajući po principu kora koji je razlomljen na pojedinačne tekstualne dionice. Na žalost, glumački je kolektiv djelovao više kao mehanicistički ustrojen organizam, što je posve u suprotnosti s Barbinim teorijskim promišljanjem načina stvaranja predstave koji se oslanja na organsku kvalitetu kaosa, kao i s njegovim pričama o pred-ekspresivnosti, dakle, usredotočenosti na unutarnje stanje koje prethodi izvanjskoj ekspresiji.

Scenski je prostor također mišljen u skladu s ritualnim kazalištem kojem je cilj postići zajedništvo između performer i gledatelja. No, ono što je u zamisli trebala

biti Posljednja večera (gledatelji sjede s desne i lijeve strane nevelikog izvedbenog prostora, za dugačkim stolovima na kojima su im posluženi kruh i vino), na pozornici ZKM-a pretvorilo se, zbog nadodanih redova gledatelja, ipak u kazališni, a ne ritualni čin. U kazališni čin čije značenje ostaje u sferama kulturološkog događaja (konačno smo "uživu" upoznali Barbin teatar), ne uspijevši se nametnuti i kao relevantno suvremeno umjetničko promišljanje teatra. Jer Barbina poetika uozbiljenog revolucionarnog osjećanja svijeta i kazališta doista je ostala negdje u šezdesetim godinama prošloga stoljeća kad je revolucija još djelovala mogućom, a misli o njoj bile su još nezagađene ironijom.



U kosturu kita, Eugenio Barba, Kazalište Odin, Danska

I za kraj, vratimo se, u skladu s Barbinim kontrapunktima i izokrenutostima, na početak. Na sam naslov predstave, koji aludira na trodnevni boravak Jone u truhulu kita, a u kojem je upisano njezino formalno i sadržajno obilježje. Barba ovom predstavom nastoji posve ogoljeti vlastiti ritualni teatar i doseći esenciju (kostur) ritualnog u kojem su, nakon poništenja većine segmenta kazališnog čina u skladu s takozvanim siromašnim kazalištem Barbina velikog učitelja Grotowskog, preostale jedino njegove esencijalne silnice – kostur dramske akcije te performer i njihova izvedbena energija (naravno da stoga nakon završetka predstave nema poklona glumaca). U sadržajnom, pak, smislu, Barba nastoji posve ogoljeti duhovnu esenciju ljudskoga bića koje je, kako je već to lijepo rekao Kierkegaard, “pola anđeo, a pola životinja”, u vječnoj i slijepoj žudnji za čudima, za znakom kojeg ne može vidjeti. “Our evil and adulterous generation demands a sign. But no sign will be given to us, except for the sign of Jonas”, riječi su iz Evanđelja po Mateju kojima predstava završava. Osim broja tri prisutnog u kršćanskom motivu uskrsnuća, u predstavi se učestalo spominje i broj sedam,⁴ broj koji simbolički označuje smjer neke promjene nakon zaključena ciklusa⁵, broj koji priziva Otkrivenje i otvaranje sedmog pečata,⁶ nakon kojeg je uslijedila tišina...

Tišina, predstava talijanskog redatelja Pippa Delbona i njegove neinstitucionalne skupine koju čini veliki broj amatera od kojih su neki na razne načine hendikepirani (gluhonijemi Bobò, psihijatrijski pacijenti...), a koja je izazvala najoprečnije reakcije – od hvalospjeva do zgražanja, sadrži ista filozofska propitivanja kao i Barbina predstava – tišina je u njoj nedjeljivo vezana uz potres nakon kojeg, možda, slijedi neko novo doba. Izravan povod predstavi jest potres koji je 1968. posve uništio sicilijansko mještašce Gibellinu, no iako idejno kreće od konkretnog tragičnog događaja, Delbono ne stvara kazalište na dokumentaristički način. Navedeni potres u predstavi postaje svojevrsnom metaforom svih potresa, kako ovih konkretnih, tako i onih društveno-političkih ili emotivnih koji su možda nevidljivi, ali također nas nemilice uništavaju. Druga strana potresa, njegovo naličje, jest – tišina. Tišina pred potres i tišina nakon njega. Tišina u kojoj se isprepleću život i smrt, ljubav i bol, radost i tuga... Tišina unutar koje, možda upravo zbog blizine smrti, najžešće postajemo svjesni svega

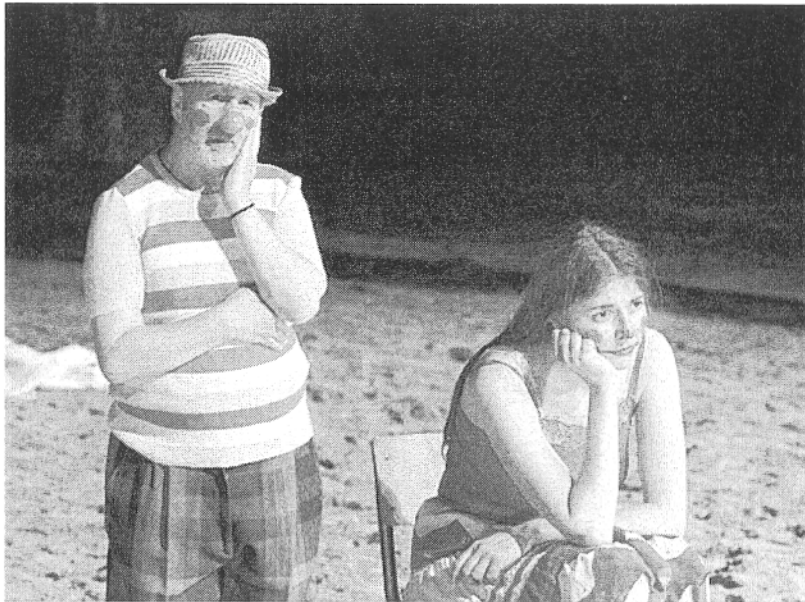
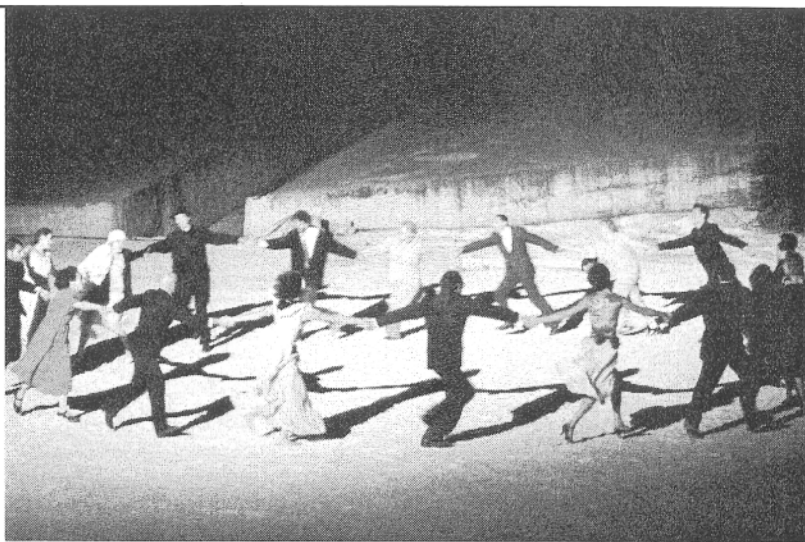
što život jest. Tišina je na začudan način prisutna i u samoj predstavi – iako sve vrijeme slušamo talijanske canzone i Delbona koji krajnje angažirano animira glumce i čita poeziju, ostali sudionici predstave u njoj funkcioniraju kao nijeme poetske scenske slike. Oni su oživljena prošlost s kojom Delbono iz sadašnjosti suosjeća i komentira je uz snažni emocionalni angažman.

Predstava funkcionira na tri razine – onoj dokumentarističkoj (potres u Gibellini i atmosfera tadašnjeg sicilijanskog mještašca), društveno-političkoj (šezdesete godine nisu samo vrijeme kad se dogodio potres u Gibellini, nego i vrijeme društvenih potresa – revolucionarnog hipi-pokreta) i intimno-duhovno-emotivnoj. Delbono pronalazi način da njegova priča o propadanju starog i mogućem nastajanju novog (zapravo o životu i smrti) u isto vrijeme sadrži i vjeru i očaj, jer je radnja predstave smještena u šezdesete godine vjerovanja u revoluciju i slobodu, ali Delbono nas u ulozi svojevrsnog ludičkog Meštra ceremonije u svakom trenutku neizravno podsjeća da je to što gledamo samo predstava i da su šezdesete i njihova vjera u revoluciju odavno ostale negdje u ruševinama te za njih nema relevantnog mjesta u današnjem sustavu svijeta u kojem su duboko humane težnje smještene na njegovu samu marginu. Tim podsjećanjem Delbono također u svaki trenutak predstave upisuje i svijest o umrlima o kojima priča, dakle i o životu koji se odvija nad njihovim grobovima. Smrt i život u jedno. Tako u prvom dijelu predstave Delbono slaže impresivne scenske slike koje kulminiraju stvaranjem golemog kola koje se sve brže vrti... Krug sazdan od ljudi postaje duhovno moćnom scenskom metaforom toliko priželjkivane cjelovitosti i harmonije Života. U tom je trenutku scenski oživljena, snažnije negoli u cijeloj Barbinjoj predstavi, iskonska energija obrednog zajedništva. Krug također priziva cikličko vrijeme u kojem smrt prethodi novom životu. No, savršeni trenutak trijumfa Života ne traje dugo, kolo se vrlo brzo raspada...

U društveno-politički aktivnim prizorima, Delbono upada u zamku preočitog, gotovo pamfletistički intoniranog podcrtavanja svojih ljevičarskih uvjerenja (nakon Barbe, vidjeli smo još jedan prizor Posljednje večere, na kojem su se ovog puta našla i dva hendikepirana performerera kao predsjednik Italije i general, dok je transvestit iz prethodnog prizora postao kardinal). Delbono je mnogo uspješniji u oslikavanju intimno-duhovno-emo-

tivnih turbulencija tišine potresa. I u njega je, kao i u Barbe, ljudska esencija "pola anđeoska, a pola životinjska", vječno natopljena metafizičkom žudnjom za višim sferama Ljubavi, Ljepote, Istine..., a vječno sputavana vlastitim hendikepom koji je prikliva za tlo svakodnevnih zala. No, za razliku od svog učitelja Barbe koji koristi izrazito formaliziran način rada s glumcima što usvajaju kodificirano scensko ponašanje, Delbono se zbog dubokog uvjerenja da je "čovjek na sceni sam po sebi drama" mnogo spontanije prepušta kaotičnim previranjima stvaralačkog procesa, čime uspijeva u nečemu što Barbi izmiče – razbarušenom formom predstave postići dojam organske strukture života (naročito onih njegovih graničnih trenutaka u kojima se urušava postojeća kauzalna struktura i rastvara beskrajno polje mogućnosti) te samoga sebe i svoje glumce rastvoriti na sceni poput otvorene rane. I upravo u tome jest duboka dirljivost *Tišine* – u iskrenom Delbonovu uvjerenju o nedjeljivosti umjetnika i hendikepiranog čovjeka: umjetnik je zbog svojeg očajničkog nagnuća ka metafizičkome bolno svjestan vlastite hendikepiranosti. Upravo zbog tog ekstatičkog kontrapunkta žudnje i očajanja u *Tišini* prihvaćamo ono što bismo u nekom drugom kontekstu možda i kritizirali – njezinu razbarušenost i naglašenu sentimentalnost, kao i Delbonovo čitanje poezije prepuno patosa.

Osim njegove želje za kulminacijom navedene ekstatičnosti u predstavi, postoji još jedan razlog koji opravdava posljednji dio predstave – atraktivnu i grotesknu cirkusku točku u koju Delbono utrpava sve i svašta, od mažoretkinja preko *freak-showa* do Madone na štulama. Iako navedena cirkuska točka na prvi pogled može djelovati kao atrakcija radi atrakcije kojom se podilazi publici, u njezinu je namjernom gomilanju i izokretanju mitova današnjeg društva zapravo korijenski prisutan proces demitologizacije. Jer, maksimalna kondenzacija koja dovodi do sukobljavanja elemenata što čine uvriježenu društvenu svijest može izazvati društvenu katastrofu i kaos. I tišinu nakon koje će se elementi možda posložiti u neki bolji i humaniji sustav. No, riječi o našoj vječnoj plovitbi kroz život i smrt koje Delbono uzvikuje nakon cirkuske točke podsjećaju nas da, neovisna o društvenim sustavima, nad njima uvijek stoji vječna razapetost čovjeka između života i smrti, metafizičke žudnje i hendikepa. S jedne strane vječnost, a s druge vječna smrt. Ljepota i prolaznost života. Amarcord.



Tišina, Pippo Delbono Company, Italija

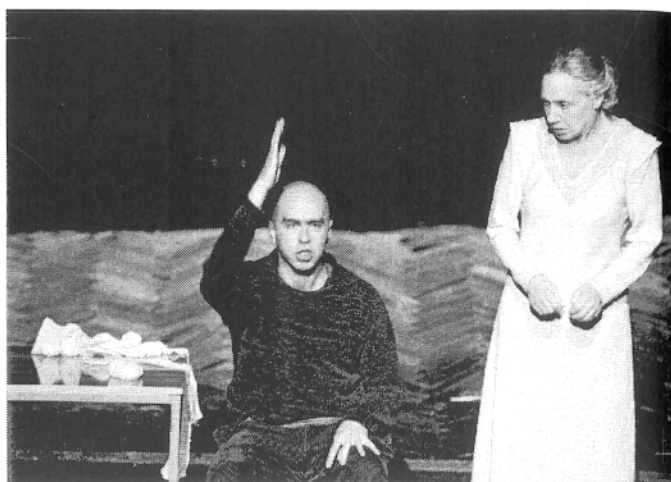
I treći velikan kazališne režije, Poljak Krystian Lupa, u *Nedovršenom komadu za glumca* Dramskog teatra Varšava bavi se zapravo sličnim metafizičkim pitanjima o razapetosti ljudske egzistencije, ali na način koji je znatno drugačiji od idejne bliskosti Barbe i Delbona. Središte Lupina umjetničkog svemira jest pojedinac, a ne kolektiv, dok se traganje za višim sferama postojanja odvija uglavnom posredovanjem umjetnosti (naročito glazbene). Lupa je stoga mnogo više određen zapadnjačkim, odnosno srednjoeuropskim svjetonazorom,

skloniji dekadentnom, melankoličnom i intelektualnom osjećanju života, za razliku od mediteranski ekstatičnog Delbona i Barbe koji inspiraciju uvelike pronalazi na Istoku.

U sedmerosatnom *Nedovršenom komadu za glumca* on spaja Čehovljeva *Galeba* (prvi dio predstave) i *Španjolsku dramu* Yasmine Reze (drugi dio predstave), dvije samo naizgled posve različite drame koje zapravo imaju mnogo toga zajedničkog: obje progovaraju o nemogućnosti komunikacije unutar obitelji, a tjeskobna melankolija Čehovljevih dramskih lica vrlo je bliska neurotiziranosti Rezinih. Objе su, naime, odraz njihova dubokog nezadovoljstva i izgubljenosti u svijetu kojim su okruženi. Osim toga, Rezin je dramski svijet, kao i Čehovljevi, presudno određen tišinom, neizgovorenim. Transcendentna stanja svijesti neizreciva su, prisutna negdje iza riječi. Nije stoga slučajno da je i bugarska drama koja se spominje u Rezinoj *Španjolskoj dramu* puna tišina i Mendelssohna.

Spominjanjem bugarske drame upravo smo dotakli jednu od temeljnih Lupinih zaokupljenosti u *Nedovršenom komadu za glumca* – princip zrcaljenja unutar kojeg se rastvara filozofsko propitivanje odnosa života i umjetnosti, kao i potraga za razorenim identitetom (pojedina, ali i kazališta), oba bliska Pirandellovoj dramatici. I u tome je još jedna dodirna točka između Čehovljeva *Galeba* u kojem Trepljev traži za novim kazališnim i literarnim izrazom i Rezine *Španjolske drame* u kojoj francuski glumci uvježbavaju španjolsku dramu u kojoj jedna od sestara glumica uvježbava već spomenutu bugarsku dramu. I Čehov i Reza u te svoje drame unose vlastita razmišljanja o teatru svoga vremena. A Lupa stvara još zamršeniju slagalicu koja se počinje rastvarati tek u *Španjolskoj dramu* kad počinjemo shvaćati da Čehovljeva *Galeba* trebamo posmatrati isključivo u kontekstu cijele predstave. On svoje opravdanje dobiva tek u suodnosu s Rezom.

U predstavi postoji mnoštvo detalja što aludiraju na motiv zrcaljenja. Jedan od središnjih elemenata inače minimalističke scenografije jest voda u stražnjem dijelu pozornice koja predstavlja jezero iz Čehovljeva *Galeba*, jezero kao simbol vječnih sila stvaranja o kojima piše Trepljev i o kojima kroz predstavu esejizira Lupa. U jezeru se u zamračenim, sfumatnim prizorima zrcali mjesечеva svjetlost. A najdublje značajke mjeseca proizla-



Nedovršeni komad za glumca, Krystian Lupa, Dramski teatar Varšava, Poljska

ze iz toga što je lišen vlastite svjetlosti, njegova je svjetlost odraz sunca. Lupina dramska lica nalaze se u prostoru mjesечеva sjaja (koji je i prostor podsvjesnoga) i njihova su stremljenja istovjetna stremljenju ljudi iz Platonove spilje. Razlika je, međutim, što je u Lupe umjetnost posrednik k višim sferama svjetlosti, a ne tek sjena sjene. Mjesec, osim toga, predstavlja i vodu nasuprot vatri, sjever i zimu nasuprot jugu i ljetu. I tu se otvara još jedna Lupina zrcalna slika između *Galeba* i *Španjolske drame* – na kraju *Galeba* Nina na francuskom pjeva čeznutljivu pjesmu o gubljenju u velikim gradovima. Francuska je jug u odnosu na Rusiju. A Francuzi će na kraju *Španjolske drame* plesati flamenco. Španjolska je jug u odnosu na Francusku. Jug kao imaginarni prostor bijega i slobode.

PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA

SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

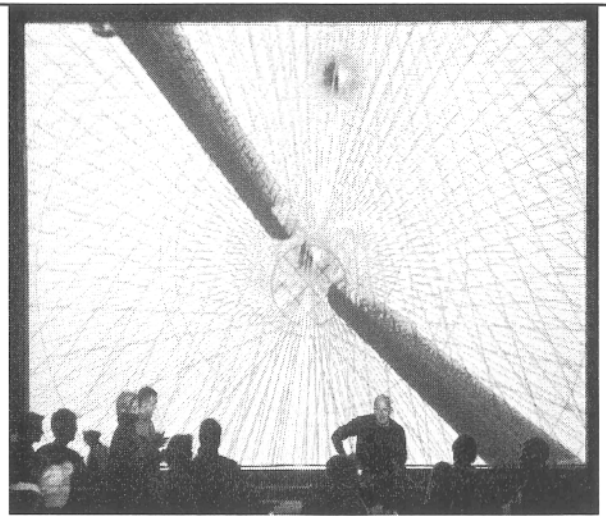
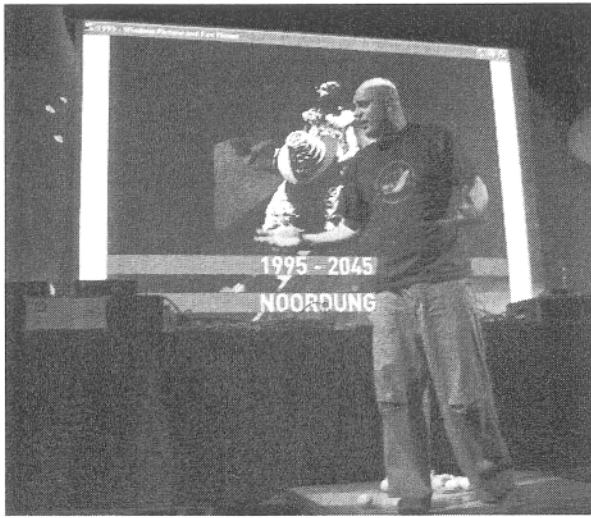
Znakovito je da Lupa katarzični trenutak ispunjenja pronalazi unutar iluzije, čežnje, umjetnosti. Najživotniji je dio predstave, lišen intelektualnog esejiziranja o umjetnosti, drugi dio drugoga dijela u kojem se većina radnje zbiva unutar obiteljske španjolske drame što je postavljaju francuski glumci, dakle, u kazalištu u kazalištu. Vrhunac toga jest prizor ostvarene čežnje – flamenca između dvoje zaljubljenih ljudi na pragu starosti. Nakon dugotrajne melankolične truleži Čehovljevih dramskih lica i neurotične hysterije Rezinih, vehementno smo zaskočeni iskonskom radosti života. Svjedočimo onim rijetkim katarzičnim vrhuncima ne samo ovog festivala nego i kazališne umjetnosti uopće. Posljednji prizori predstave ulaze još dublje unutar zrcaljenih sfera. Predstava, kao i Rezina drama, završava prizorom iz bugarske drame (dakle, kazalištem u kazalištu u kazalištu) – profesorica glasovira, nesretno zaljubljena u svog netalentiranog učenika, konačno odsvira Mendelssohnov *Preludij br. 5* onako kako mu je očajnički objašnjavala da treba svirati. Do nje stoji Trepljev koji u *Galebu* svira kad je nesretan. Iza njih blješti jezero. Dvoje nesretnih ljudi spaja se u zrcaljenim slikama čežnje, u imaginarnim prostorima glazbe. Ovom poetskom slikom trijumfa čežnje i umjetnosti Lupa se zapravo poistovjećuje s Trepljevom koji, očajan, o svom pisanju kaže: A kod mene: drhtava svjetlost, i tiho treperenje zvijezda, i udaljeni zvuci glasovira što zamiru u tihom, mirisnom ozračju...⁷ Potom još jednom doseže metafizičke vrhunce kazališnog stvaralaštva, prizivajući ono isto bolećivo osjećanje imaginarnog stapanja dviju duša u umjetnosti što ga je ispisao velikan književnosti dvadesetog stoljeća Thomas Mann u nekima od svojih ranih pripovijedaka.

Thomas Mann blizak je Lupi i po strukturiranju umjetničke građe kojom nastoji postići promišljen sklad muzičkih formi, po načinu na koji razmatra odnos života i umjetnosti, odnosno poziciju umjetnika u životu, što je posebno prisutno u njegovoj amblematskoj ranoj pripovijetki *Tonio Kröger*, kao i po naoko hladnoj suzdržanosti analitičkoga promatrača koji vjeruje da je zrela umjetnost plod distance.⁸ Glumački je izričaj u predstavi stoga uglavnom izrazito suzdržan. U *Galebu* su emotivne eksplozije prisutne isključivo kod Trepljeva (Andrzej Szeremeta čak pomalo i pretjeruje u neprestanoj razvikanosti), da bi u drugom dijelu *Španjolske drame* buk-

nule u svim protagonistima obiteljske drame. Glumci vrlo često i izgovarajući dijaloge igraju frontalno na publiku, čime Lupa s jedne strane ističe beskrajnu samoću svakoga od njih, a s druge strane razbija kazališni iluzionizam. On je razbijen i načinom na koji se Lupa poigrava s određenim kazališnim konvencijama: na skoro posve ogoljenu pozornicu nekoliko puta spušta i odmah potom podiže veliki paravan s vratima samo da bi kroz njih ušao jedan glumac, čime ironijski podcrtava nepotrebnost goleme kazališne mašinerije za stvaranje iluzije. I scenski je prostor osmišljen u skladu s deiluzionizmom – jedan je dio poda pozornice podignut kao da se raspada, čime se Lupa izravno referira na *Galeba*.⁹ Bliško Barbinu razmišljanju i on nastoji u isto vrijeme prikazati ogoljenje konvencionalnoga kazališnog čina i intime pojedinca. Unutar naoko čvrstih kulisa građanskoga svijeta otvara se duboki bezdan metafizičkih nagnuća što neminovno urušavaju postojeći poredak stvari.

I stoga, iako su određene kritike upućene prenatraglašenju esejističkoj literarnosti i predugu trajanju¹⁰ *Nedovršena komada za glumca* opravdane, Lupina predstava polako zrije još dugo nakon što smo je odgledali i poprima obilježja slična onima kojima je veliki glumac Višnjevski okarakterizirao Čehovljev *Višnjik*: To nije drama, već sami kružni putovi kojima sam imena zaboravio.

Ni projekt *Noordung 1995. – 2045.* poznatoga slovenskog avangardnog umjetnika i suprematista Dragana Živadinova i njegovoga Kozmokinetičnog kabineta Noordung, nastao na temelju teksta *Ljubav i država* Vladimira Stojsavljevića, zapravo nije kazalište, nego posve originalan izvedbeni spoj znanosti i svojevrzne duhovnosti, filozofije i metafizike. Na Festivalu svjetskoga kazališta nismo vidjeli predstavu koja se održava svakih deset godina istog datuma i u isto vrijeme premijere, nego specifično predavanje koje Živadinov naziva informanceom *Vacuum 8G-17KS*. Prije desetak godina Živadinov je na Eurokazu također održao predavanje, ali ova je puta ono izgledalo posve drukčije. Lišeno uozbiljena poigravanja znanstvenim diskursom te posve otvorene, improvizirane strukture koja može trajati sve dok ima gledatelja, poprimilo je izrazito ludičku dimenziju. Živadinov se sjajno snalazio u zabavljачkoj ulozi pričajući, između ostaloga, o povijesti, sadašnjem stadiju i budućnosti projekta, o umjetničkim satelitima koji će



PREMIJERE

TEMAT

PORTRET

FESTIVAL

RAZGOVOR

IZ RUKOPIISA

IZ POVIJESTI

TEORIJA

MEĐUNARODNA
SCENA

NOVE

KNJIGE

DRAMA

Vacum 8G – 17 KS, Dragan Živadinov, Kozmokinetični kabinet Noordung 1995. – 2045.

nakon smrti sudionika projekta sadržati njihov odabrani vizualni i akustični kod te biti lansirani u svemir, o vjeri u Boga i uskrснуću, ubacujući tu i tamo pokoju anegdote, povremeno uključujući i gledatelje koje je, nakon što se našalio i dva puta ih posjeo u veliki prostor gledališta ZKM-a, pozvao na pozornicu. Pratili su ga sudionici projekta, glumci koji bi povremeno ispričali svoje priče vezane uz projekt i tehničari koji su bili zaduženi za elektronski žestoku zvučnu i vizualnu kulisu koje su predavanje približile multimedijalnom performansu. Usprkos krajnjoj ekstravagantnosti ovoga projekta i Živadinovljev ludizmu, njegov je sustav zapravo vrlo studiozno i seriozno osmišljen, a u bliskom susretu živih sudionika projekta i njihovih vizualnih i zvučnih kodova koji će ih zamijeniti nakon smrti ulazi zapravo i u područje esencijalno dramskoga, u izravan kontakt najvećih suprotnosti koji je prisutan i kod Delbona – života i smrti, sadašnjosti i budućnosti. Najdojmljiviji trenutak njihova kontakta dogodio se kad je jedna od sudionica projekta otpjevala vlastitu pjesmu čiji je zvuk, uz pomoć elektronskih pomagala, prerastao u njezin zvučni kod. U tom se trenutku sadašnjost stopila s budućnošću, a pjevačica je pred nama bila istodobno i živa i već umrla.

Posljednja predstava Festivala, *Dug život*, u izvođenju Novoga kazališta Riga i režiji njegova umjetničkog direktora, mlade letonske kazališne zvijezde Alvisa Hermanisa, na neki je način odskakala od njegova mogu-

ćeg konteksta vezanog uz propitivanje kazališta kao prostora metafizičkih pa donekle i revolucionarnih naguča koje je prisutno u svim dosadašnjim predstavama. No, mogla bi se uklopiti u kontekst tišine u kazalištu koji je također obilježio ovogodišnji Festival. Tišina *Dugog života*, doduše, nema veze s metafizičkom, revolucionarnom tišinom Barbine ili Delbonove predstave, kao ni s čehovljanskom tišinom Lupine. Njezina je tišina prisutna isključivo na auditivnoj razini jer je *Dug život* predstava bez riječi. Ne samo zbog te činjenice, ona priziva u sjećanje Medvešekov *Hamper* koji se na vrlo sličan način kao i Hermanis bavio ljudima s društvene margine koji su postupno kroz predstavu slagali uzročno-posljedični niz dirljivih međusobnih događanja. Bliška im je i jednostavnost kazališnog postupka i izvedbene strukture. No, dok je *Hamper* bio maštovito, gotovo bajkovito razigran, *Dug život* se zaustavlja na ponavljanju istih radnji, što, međutim, opravdava činjenicom da prikazuje jedan dan u posve jednoličnom životu siromašnih letonskih umirovljenika koji su u novim tranzicijskim uvjetima vlastite zemlje raspoređeni po sobama općinskih stanova sa zajedničkom kuhinjom i kupaonicom. Dan kao i svaki drugi prepun kako najsvakodnevnijih sitnih radnji koje zbog starosti i bolesti beskonačno dugo traju, tako i onih koje odaju ekscentrične osobine pojedinih dramskih lica.

Ono što najviše oduševljava u ovoj predstavi, čija bi se poetika mogla nazvati groteskno iščašenim doku-

mentarizmom, jest činjenica da u njoj glumi petero vrlo mladih glumaca koji nas bez doslovne fizičke transformacije (maska, sijeda kosa), isključivo vlastitim glumačkim umijećem uspijevaju uvjeriti da je pred nama doista petero nemoćnih staraca. Oni su mnoštvom improvizacija iznašli glumački izričaj koji, zbog potenciranja tipičnih starićkih karakteristika, uključujući i tikove, i njihovim kombiniranjem s ekstremnim fiksacijama pojedinih dramskih lica na određene radnje, spada u područje grotesknog, odnosno tragikomičnog.

Osim glumaca oduševila je i scenografija Monike Pornale koja psihološki točno slijedi starićki princip nagomilavanja sitnih stvarčica, detalja i uspomena iz prošlosti. Scenski prostor, koji prikazuje tri sobice, kuhinju i kupaonicu, posve je sužen i snižen, omeđen pregradnim zidovima sa svih strana (onaj prema gledateljima miče se pred sam početak predstave), kako bi se postigao dojam manjka prostora i viška ne samo stvari nego i ljudi.

I za kraj, još ću jednom ponoviti: usprkos uglavnom visokoj ili barem zadovoljavajućoj kvaliteti predstava, nadam se da Dubravka Vrgoč i Ivica Buljan neće stati na trenutačnom izgledu Festivala, da će se možda nadahnuti Živadnovom i vidjeti čovjeka kao protejsko biće koje nije samo ono što jest, nego i biće mogućnosti stalnog razvoja. Kako čovjek tako i festivali.

Dug život, Alvis Hermanis, Novo kazalište Rīga, Letonija →



¹ "Misija Festivala svjetskog kazališta je nepromijenjena: predstaviti suvremenu kreaciju... Umjetničko kazalište u najstrožem smislu je naša namjera, rutina i konvencionalnost ovdje nemaju mjesta..." (Ivica Buljan u programskoj knjižici Festivala svjetskoga kazališta.)

² Ukoliko dva dijela Lupina *Nedovršena komada za glumca* promatramo kao dvije predstave: Čehovljeva *Galeb* i Rezinu *Španjolsku dramu*.

³ Na press-konferenciji Barba je kao treći idejni sloj naveo rat u Jugoslaviji, što se može iščitati na univerzalnoj razini nesmiljene destruktivne energije rata koja razara i prividno čvrste saveze: one prijateljske i obiteljske. ("Five people will be in one house: three against two and two against three. Father against son and son against father...". Tekst iz predstave.)

⁴ "When you will come into this world, seven times you will be born. Once in a burning morgue, once under icy waters... Six times you will let out a scream, but what can you do? You will be the seventh", riječi su kojima predstava započinje.

⁵ Broj sedam je uistinu posvuda simbol sveukupnosti, sveukupnosti u kretanju, odnosno posvemašnjeg dinamizma. Kao takav on je ključ otkrivenja... Broj sedam međutim ipak unosi tjeskobu time što označuje prijelaz od poznatog u nepoznato: jedan je ciklus zaključen, kakav će biti naredni?" J. Chevalier – A. Gheerbrant: Rječnik simbola.

⁶ "A kad Janje otvori sedmi pečat, nastade u nebu tajac oko pola sata...", Biblija.

⁷ Čehov: *Galeb*.

⁸ "Nikakvih osjećaja, gospodine Kiš. Nikakvih. Nikakvi osjećaji ne smiju se prikristi u sviranje i u zvuk... Čehov je Olgi Knipper napisao i ovo: prokleta si ledena, onakva kakva mora biti prava glumica." Y. Reza: *Španjolska drama*.

⁹ MEDVEĐENKO: U vrtu je mračno. Valjalo bi zapovjediti: srušiti u vrtu tu pozornicu. Strši ogoljena, ružna, poput kostura..., Čehov: *Galeb*.

¹⁰ Lupa je poznat po specifičnom tretmanu vremena koji se očituje u vrlo sporom odvijanju dugotrajnih predstava