

HRVOJE IVANKOVIĆ

# TRI USAMLJENA ASA

PREMIJERE  
PORTRIT  
FESTIVALI

## 15. međunarodni kazališni festival Kontakt u Torunu

Poljski grad Torun ima oko 200 000 stanovnika, a smješten je u nekada turbulentnoj zoni njemačkog i poljskog dodira, otprilike na pola puta između Varšave i Gdanjska. Središte tog starog hazenatskoga grada prava je riznica gotičke arhitekture, uobličene u vrlo skladnu cjelinu s kasnijim, mahom baroknim i historicističkim izgradnjama. Uz rijeku Višu pruža se sačuvani dio srednjovjekovnih gradskih zidina, a ostaci obližnjeg kaštela podsjećaju na vitezove teutonca s čijim je dolaskom, početkom 13. stoljeća, započela povijest Toruna. Staro gradsko središte upisano je 1997. na UNESCO-v popis spomenika svjetske kulturne baštine, a grad je u svjetskim razmjerima poznat i kao rodno mjesto astronoma Nikole Kopernika. U europskim kazališnim krugovima Torun je, pak, poznat po Međunarodnom kazališnom festivalu Kontakt, pokrenutom 1991. (u terminu održavanja dotadašnjeg Festivala sjevernopoljskih kazališta), s namjerom oživljavanja kazališnih veza između zemalja istočne, srednje i sjeverne Europe. Festival je osnovan pri torunskom Kazalištu Wilama Horzycija, a prvih ga je godina vodila Krystina Meissner, danas umjetnička ravnateljica festivala Dialog u Wrocławu. U posljednjih osam godina, tijekom kojih ga vode Jadwiga Oleradzka i Andrzej Buben, program Kontakta prvenstveno je bio temeljen na probranim uradcima kazališta iz Poljske, Rusije, Litve, Mađarske i Estonije. Iz tih je zemalja na festival dolazilo više od polovice predstava, i to, čini se, onih boljih, a zanimljivo je da su za sve to

vrijeme, s prostora bivše Jugoslavije, na Kontaktu sudjelovala samo kazališta iz Srbije i Crne Gore: beogradski JDP i Atelje 212 te novosadski SNP. Iz tzv. "stare Europe" reprezentativni su kazališni uradci relativno redovito stizali jedino iz Njemačke (primjerice, predstave Sashe Waltz, Franka Castorfa i Thomasa Ostermeiera), a među skupinama koje su povremeno stizale iz drugih zapadnoeuropskih zemalja našli su se u tih osam godina i Forced Entertainment, Compagnia Pipa Delbono, Theatergroep Hollandia, Odin teatret i De Onderneming. Spominjem ih i kao granicu "propusne moći" torunskog festivala, prvenstveno ipak usmjerenog prema nekonvencionalnijim oblicima *mainstream* kazališta. Kada je, pak, o financijskoj kategorizaciji riječ, Kontakt spada u red solidno stojećih istočnoeuropskih festivala, što se može zaključiti i po nekim usputnim stvarima, primjerice, po velikom broju domaćih i inozemnih festivalskih gostiju te po činjenici da se sve predstave simultano prevode na tri jezika (poljski, engleski i ruski). Istini za volju, festivalski je budžet ove godine smanjen, no suma od oko 400 000 eura, od koje otprilike trećinu daje država, a trećinu kujavsko-pomeranska regija, još uvijek djeluje dovoljno ohrabrujuće.

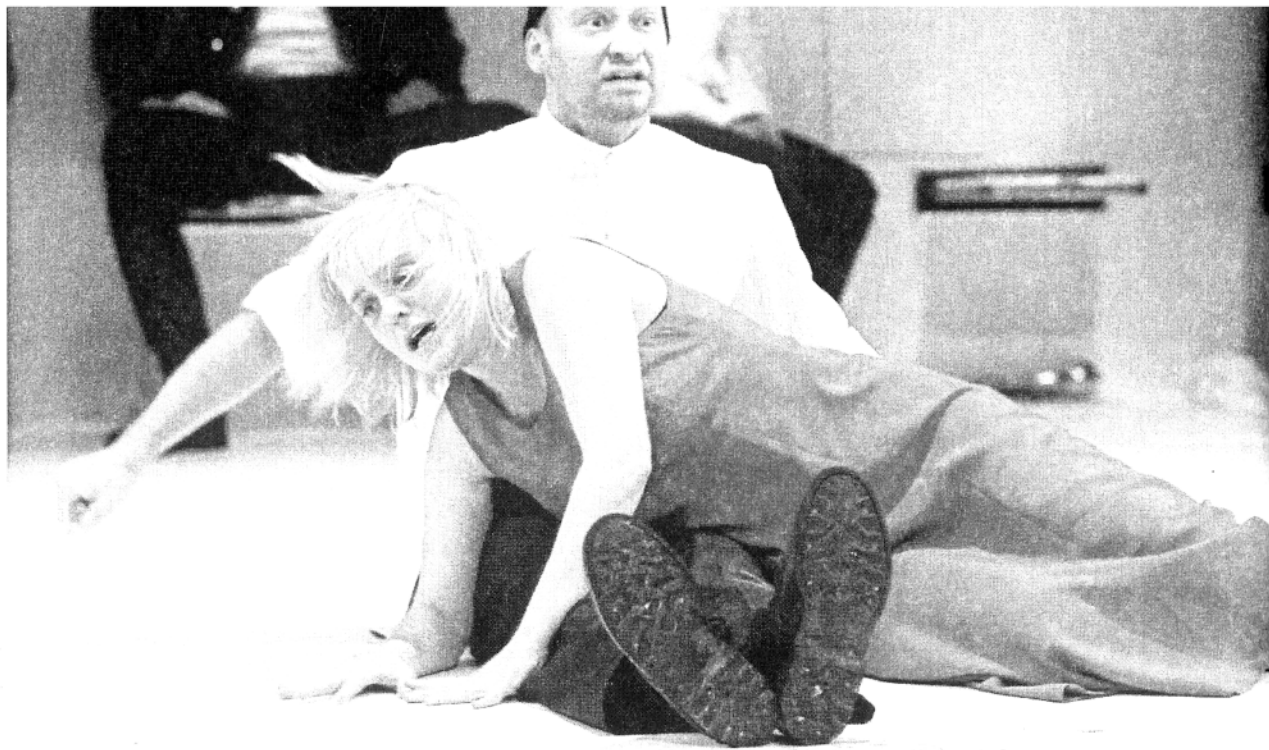
### Redatelji nove generacije

Petnaesto izdanje Kontakta održano je od 21. do 27. svibnja 2005., a u natjecateljskoj je konkurenciji

okupilo 14 predstava iz 10 europskih zemalja. Iako te predstave nisu bile službeno objedinjene nikakvim tematskim odrednicama, primjetna je bila želja organizatora da promovira redatelje i koreografe rođene poslije 1970. godine. Među njih sedmero bilo je i troje Poljaka, s predstavama koje su redom najavljivane kao provokativne i kontradiktorne. S najviše nestrpljenja iščekivao sam susret s Janom Klatom, redateljem kojeg su mi predstavili kao novog *enfant terrible*a poljskoga kazališta. Rođen 1973., Klata je kazališno obrazovanje stekao u Varšavi i Krakovu, a zanat je ispekao kao asistent Grzegorzewskom, Jarockom i Lupi. Već su njegove prve samostalne režije – Gogoljev *Revizor* i Gideovi *Vatikanški podrumi* – nagradene na festivalima u Bydgoszczu i Cieszynu, no najvažnijom Klatinom predstavom poljska kritika smatra *Fidzejkovu kćerku* (nagrada za režiju na festivalu Poljski klasici u Opoleu), s kojom je i stigao u Torun. Rijetko igranu pseudohistorijsku dramu Stanisława I. Witkiewicza, napisanu 1923., Klata je postavio u Dramskom kazalištu Szaniawski u Walbrzychu. Događa se iz 14. stoljeća Witkiewiczeva drama transponira u daleku budućnost, u 23. stoljeće, u kojem futuristički kri-

žari pokušavaju pokrstiti Litavce i tako izbrisati granice koje ih dijele od "uljudene", kristijanizirane Europe. Klata Litva je Poljska pred vratima Europske unije: carstvo hipokrizije u kojem teutonci postaju "dvolični uzurpatori sa Zapada" (predstavljaju ih, dakako, Nijemci), a litavski plemići domaći političari, s uskim vlastitim interesima i podaničkim mentalitetom. Sraz tih dvaju mentalnih sklopova scenski je uobličen jezikom jarryjevske groteske, s puno tendencioznosti i izravnosti u karikiranju "fenomena" društvene i političke svakodnevice, ali i nacionalnih mitova i simbola. Predstava se igra pred velikom reprodukcijom glasovite Matejkove slike "Bitka kod Grunwalda", litavski plemići se iz bitaka ne vraćaju s oružjem, nego s plastičnim vrećicama sa znakovima velikih trgovačkih koncerna, a jezik Klatinih dramskih junaka protkan je poštapalicama i ispraznim frazama suvremenih političara. Glumačka je igra usiljena i eksplicitna, prepuna velikih gesta i ludističkih zamaha, kako uostalom i dolikuje takvom hipertrofiranom presliku života što ga je Klata obdario i s nekoliko izuzetno duhovitih prizora, poput onog u kojem političari ne znaju kada će završiti europska himna pa se u svakoj stanci spre-





PREMIJERE  
 PORTRETI  
 FESTIVALI

RAZGOVOR I  
 ODGOVORI

Büchner, *Woyzeck*, režija Grażyna Kaniae, Teatar Polski

DELJETAKE  
 AKTUALNOSTI

maju presjeći svečanu vrpcu. No Klatina predstava ipak nije otišla puno dalje od satiričnog scenskog pamfleta, u kojem je od početka do kraja sve toliko jasno i isto- vjetno, da je mirne duše moglo biti svedeno na petomi- nutnu "antipropovijed" kakvog tranzicijskog političara.

VO  
 HISTORIJA

Osim Klate, jakoj tradiciji poljske kazališne groteske inovativno pokušavaju pristupiti i dvije redateljice "nove generacije": Grażyna Kaniae (r. 1971.) i Maja Kleczewska (r. 1973.). Prva je u vrocavskom Teatru Polskom postavila *Woyzecka*, u dramaturškoj obradi što Büchnerov komad posve približava suhom i izravnom govoru suvremene drame. Čini se kao da Grażyna Kaniae svoju interpretaciju zasniva na poznatoj Woyzeckovoj replici:

MEDIA  
 TEORIJU

"Mi obični ljudi nemamo vrline, imamo samo naravi". Scena za njezinu predstavu djeluje kao čekaonica u psihijatrijskoj klinici, sa stolicama na kojima, čekajući red za svoje izlaganje, glumci sjede ili čuče poput životinja u zoološkom vrtu. Prizori su, kao u antičkoj drami, temeljeni na govorenju jednog do najviše trojice glumaca, često usmjerenom izravno u publiku. Govor se, međutim, u Kaniainoj predstavi ne koristi kao akcijski element zbi- vanja, nego isključivo kao označitelj prirode i karaktera pojedinih likova. Odnosi između lica samo su grubo na- značeni, njihovi su kontakti svedeni na minimum, a iz- raz je satkan od svakovrsnih grimasa i neumjerenosti.

NOVI POLJAVI  
 NOVE AKTIV-  
 DRAME

Tako se ekspresivnost i groteskna "nečistoća" glumač-

kog iskaza sve vrijeme kontrapunktira "ulaštenoj" i pre- cizno iscrtanoj scenskoj slici. Mizanscenski postupci i rasporedi često se ponavljaju, a zamor materijala uvje- tuje i napadna vidljivost redateljske ruke u svakom de- talju tog dvosatnog događanja. Sam *Woyzeck*, u zamiš- ljenoj, gotovo odsutnoj interpretaciji Mariusza Kiljana, jedino je biće koje u tom svijetu psihopata, šarlatana i gubitnika ima poneku crtu humanosti, no i nju čini uza- ludnom sveprisutni redateljčin stav o apsurdnosti i ni- štavilu života, dodatno podcrtan i posve otvorenim zavr- šetkom predstave, što ne uzima u obzir kasnija nadopi- sivanja nedovršene Büchnerove drame.

## Suvremena Lady Macbeth

Grażyninog *Woyzecka* Kontaktova je publika vidjela u torunskoj sportskoj dvorani (u kojoj su prikazane još dvije predstave – *White Star* i *Janej*), dok je za Shake- speareova *Macbetha* u režiji Maje Kleczewske i izvedbi vrlo neujednačenog ansambla Kazališta Jana Kochano- wskog iz Opolea morala putovati u obližnji Bydgoszcz. Jedino je, naime, mastodontska pozornica tamošnje Opere Nove mogla "udomiti" ovu ekstravagantnu pred- stavu nad kojom kao da lebdi duh Andrija Zholdaka i nje- gova *Hamleta*. Sadržaj *Macbetha* Kleczewska transponi- ra u sadašnjost, očito se nadahnjujući filmovima Pedra





Vanessa van Durme, *White Star*, režija Lies Pauwels, skupina Viktorija iz Belgije



Shakespeare, *Macbeth*, režija Maja Kleczewska, Kazalište Jan Kochanowski

Almodóvara, Quentina Tarantina ili Davida Lyncha, čije se parafraze dadu prepoznati u nekim dijelovima predstave. Njezina teza vrlo je jasna: zlo današnjice generira se i najučinkovitije prodire kroz razne oblike masovne zabave i kulture, kojima je nasilje već odavno postalo imanentni sastojak. Lady Macbeth je i ovdje bolesno ambiciozna žena, ali njezin utjecaj na Macbetha nije ništa veći od utjecaja televizije, čije fiktivne slike postaju njegovom stvarnošću. Shakespeareova je tragedija stoga "prepričana" jezikom glazbenih spotova i televizijskih soap opera, a svijetom nasilja i zločina kao ironični lajtmotiv odjekuje disco-hit *I Will Survive*. Odgovarajuća je i "prepodjela" likova: Duncan je, primjerice, neka vrsta mafijaškog bossa, a tri vještice su ostarjela kurva i dva transvestita, dospjela izravno iz filma *Priscilla, kraljica pustinje*. Scenografija Katarzynie Borkowske je glamuro-

zna i domišljata, ali njezine ogromne dimenzije svakom scenskom kretanju daju privid vječnosti pa predstava često zapada u prazne hodove kojima na ruku ide i neobuzdana redateljčina mašta. Na trenutke se, stoga, čini da Maja Kleczewska i sama uživa u tom grotesknom podražavanju proskribiranih medijskih stereotipa iz kojih s neočekivanom lakoćom prelazi u komornije, naturalistički intonirane prizore, pune žestine i nasilja, poput brutalne scene silovanja i ubojstva Lady Macduff i njezine djece. Sve je to uzбудilo najkonzervativniji dio poljske kulturne javnosti koji je nakon premijere u prosincu 2004. imao dosta objeda na račun ove rastrzane i pomalo megalomanske predstave što se, u konačnom zbroju, ipak nametnula kao najkompleksnija među prikazanim ostvarenjima nadolazeće generacije domaćih redatelja.

A među "onima koji dolaze" u Torunu su se našli i gost prošlogodišnjeg riječkog MFMS-a, Mađar Bela Pinter (njegova je skupina izvela *Seljačku operu*, predstavu iz programa ovogodišnjeg Eurokaza) te Rumunjka Gianina Carbanariu, s autorskim projektom *Stop the Tempo*. Predstava je nastala u produkciji udruge Asociata Persona, što ju je 2002. osnovalo nekoliko mladih rumunjskih redatelja, scenografa i glumaca kako bi si omogućili nesputano umjetničko djelovanje, što je, zapravo, u neposrednoj vezi s temom kojom se bavi drama Gianine Carbanariu. *Stop the Tempo*, naime, govori o frustracijama tranzicijskog društva, i to kroz prizmu poteškoća s kojima se mladi Rumunji suočavaju pri prvim pokušajima da započnu samostalan i neovisan život. Tego-be i devijacije rumunjske svakodnevice plasirane su kroz naoko hedonističku šetnju dviju djevojaka i jednog mladića po klubovima ("Tempo" iz naslova drame naziv je popularnog kluba u Bukureštu), ispisanu stilom koji neodoljivo podsjeća na dramu Tene Štivičić *Nemreš pobječ od nedjelje*: s kratkim prizorima koje prekidaju nagli montažni rezovi te kombinacijom brzih i koketnih dijaloga s ispovjedno-monološkim dionicama likova. Vlastitu dramu Gianina Carbanariu postavlja na potpuno praznoj pozornici, u polumraku koji, dakako, može označavati i atmosferu prostora kojima se njezini junaci kreću, ali i atmosferu zemlje u kojoj žive. Jedino svjetlo koje ih obasjava jest svjetlo baterijskih lampi kojima osvjetljavaju jedni druge, što je uz korištenje prikladne glazbene podloge i najuočljivija redateljska intervencija. Glumačka je igra mladenački drska i odrješita, lišena povišenih tonova, ali ne i naivnosti kojom su, u podtekstu, obilježeni svi likovi. No, iako šarmantna i koncepcijski dosljedna, rumunjska predstava ne nadilazi razinu pristojnog repertoarnog uratka kakvog generacijskog "off kazališta", pa je teško proniknuti u razloge zbog kojih je uvrštena u program ovakvog festivala.

Takvih dvojbi, međutim, nije bilo u slučaju predstave *White Star*, što ju je u Torunu prikazala belgijska skupina Victoria, hrvatskoj publici poznata sa 16. Eurokaza (2002.), na kojem je nastupila *Vježbom*, redatelja Josea De Pauwea. Najnoviju Victorijinu predstavu potpisuje Lies Pauwels (još jedna Kontaktova redateljica iz kategorije "poslije 1970."), koja je svoju kazališnu karijeru započela kao glumica, suradujući u više navrata i s poznatim koreografom Alainom Platelom. Utjecaji njegova kazališta, primjerice predstave *Iets op Bach*, jasno

su vidljivi u *White Staru*, projektu nadahnutom slučajem njemačkog transvestita Lothara Berfeldea (alias Charlotte von Mahlsdorf), o kojem je i Doug Write napisao popularnu monodramu *I Am My Own Wife Berfeld*, međutim nije tema "scenarija" koji je za predstavu Lies Pauwels napisala Vanessa van Durme: on je samo povod za tragikomičnu priču o ljudima koji se zbog psihičkih ili tjelesnih nedostataka grčevito bore da budu društveno prihvaćeni ili da postanu netko drugi. Lies Pauwels i Vanessa van Durme odbijaju ponude klasične dramaturgije, njihova je predstava "rasuti teret" sastavljen od brojnih slika, povezanih prvenstveno na emotivno-doživljajnoj ravni. Žena koja želi unakaziti svoje lice, ugladeni pedofil s traumama iz svih životnih razdoblja, invalid koji se neočekivano pretvara u svemogućeg akrobata, mongoloid u svećeničkoj odori, bespolna osoba s muškim habitusom i osjećajem ženskosti... svi oni u *White Staru* imaju dovoljno prostora za svoje životne priče, postavljene u kontrapunktu između groteskne devijacije same izvedbe i sentimentalističkog okulara kroz koji ih Lies Pauwels promatra. Njezino je kazalište nedvojbeno kazalište atrakcija: spoj plesa, akrobatike, "stand up" komedije, pjesme i žestoke glazbe u kojem s podjednakom učinkovitošću nastupaju profesionalci i naturščici, ukomponirani u cjelinu koja postaje mali *theatrum mundi*, uznemirujuća, a opet breugelovski ili boschovski primamljiva slika svijeta koji ne krije svoj očaj i patnju. P pozornica kojom dominira veliki žičani križ scenografski je oblikovana kao spoj crkve, cirkusa, sportskog borilišta i noćnog bara. To su mjesta na kojima se čovjek potvrđuje ili propada, na kojima pronalazi utjehu ili budi svoje najdublje strahove, mjesta na kojima se uspoređuje s drugima ili preispituje sama sebe u širokom dijapazonu "introspektivnih metoda", od skrušene pokajničke molitve do pijane kasnonoćne ispovijedi. A upravo je pitanje identiteta i osobnosti ključno pitanje belgijske predstave: je li u slici nas samih prisutna naša vlastita priroda i želja ili je ona plod ideoloških, etičkih, religijskih i svih drugih "kloniranja" kojima smo podložni i tko/što uopće određuje granicu između "normalnog" i "nenormalnog", "prirodnog" i "neprirodnog". Lies Pauwels s duhovitom gorčinom otvara brojna pitanja, ali na njih nam, na kraju, daje samo jedan, blago ironičan odgovor, i to posredstvom urnebesne izvedbe pjesme Christine Aguilere: *You are beautiful, words can't bring you down...*



Akrobatiku i ples spajaju i Švicarci Gregor Metzger (r. 1973.) i Martin Zimmermann (r. 1970.), čija je predstava *Janei* prikazana u završnici festivala. Uz pomoć glazbenika Dimitrija de Perrota, koji uživo miksa glazbu i proizvodi dojmljivu količinu iritantnih zvukova, njih dvojica metodom fizičkoga kazališta žele ući u polemiku s konformističkim načinom života svojih sunarodnjaka. Tako bar kažu propagandni materijali, no ono što se nedvojbeno vidi jest ekspresivna i s dosta umješnosti odigrana predstava, u kojoj je višenamjenska drvena kulisna postala, praktički, četvrtim izvođačem te "šlagvortom" za neobične pokrete i tjelesne "konstrukcije". U takvom kazalištu teško je iščitavati značenja (čak i onda ako vam unaprijed dociraju doživljaj) pa vam ne preostaje nego prepustiti se užitku ili tegobi gledanja. U slučaju švicarske trojke ta su se dva dojma stalno isprepletala, ali ni u jednom trenutku predstava nije uspjela dostići onu razinu duhovitosti i intrigantnosti s kojom su, primjerice, zagrebačku publiku prošle godine oduševili članovi francuske Compagnie 111, u načelno slično osmišljenoj predstavi *Plan B*.

## Problematična festivalska mjesta

Dojam nedorečenosti ostavila je i predstava koja je otvorila festival: *Lolita* Vladimira Nabokova, u monodramskoj izvedbi Inga Hülsmanna i režiji Oliverea Reesea, kućnog pisca, a od iduće sezone i umjetničkog direktora berlinskog Deutsches Theatera. To je kazalište u Torun trebalo stići s postavom Hauptmannovih *Osamljenih ljudi*, u postavi jednog od najzanimljivijih njemačkih redatelja mlađe generacije, Michaela Thalheimera, no zbog bolesti glumca gostovanje je u zadnji trenutak otkazano pa je festival započeo mlako i neuobičajeno – *one man showom* koji je amblematsko Nabokovljevo djelo sveo na nešto kompleksniji flert. Tako je, bar, *Lolita* djelovala u nonšalantnoj i koketnoj Hülsmannovoj interpretaciji, u kojoj se disonancija između sadržaja izgovaranog i situacija u koje se Humbert Humbert stavljao, činila gotovo programatskom. Vidio sam na prošlom avignonskom festivalu dvije monodramske predstave s poznatim europskim glumcima: Jeroenom Willemsom (Pasolinijeva *Dva glasa* u Simonsovoj režiji) i Anne Tismer (Kroetzov *Concert à la carte* u režiji T. Ostermeiera), koje svojom izvedbenom virtuoznošću i problemskom usredotočenošću s lakoćom mogu podnijeti izvo-

denje u ambicioznijoj festivalskoj konkurenciji. Za urednu, repertoarnu *Lolitu* Deutsches Theatera to je, međutim, teško reći. Njezina dodatna nevolja bilo je, doduše, i mjesto na kojem je "izložena": na samom otvaranju festivala, prije nego što su nas neke druge predstave uvjerile kako je ovogodišnji Kontakt imao i problematičnijih mjesta. Uz neke od već spomenutih, to se svakako odnosi i na predstave *Princ Miškin je idiot* kazališta Husa na provazku iz Brna i *Crno mlijeko* budimpeštanskoga Kazališta Józsefa Katone. Prva, redateljski rad Vladimira Moraveka, ponudila nam je Dostojevskog napravljenog u maniru crnohumornih čeških filmskih komedija. Burleskna komika, likovi na rubu karikature i blago parodirane situacije možda i imaju svoj *raison d'être*, osobito u prvom dijelu te trosatne predstave, no ono što zamućuje situaciju jest napadno, pretenciozno i nekonzekventno poigravanje kazališnim konvencijama. Naracija, artifičnost izraza, umjetno stvaranje atmosfere, "iskakanje" iz uloga, poluprivatni komentari o procesu rada na predstavi i druga prenaplašena sredstva razbijanja scenske iluzije u Moravekovo su predstavi djelovala bezrazložno i samodovoljno, potiskujući čak i osnovnu priču romana na margine tog otegnutog i zamornog kazališnog zbivanja. Mađarska nam je, pak, predstava ponudila još jedan prosječni repertoarni uradak, ovoga puta na temelju novog dramskog teksta ruskog pisca Vasilija Sigareva. Njegovo *Crno mlijeko* priča je o

Dostojevski, *Princ Miškin je idiot*, režija Vladimir Moravek, Kazalište Husa na pro



mladiću i trudnoj djevojci koji preživljavaju prodajući turske tostere po bespućima dalekog ruskog istoka. Sigarev ih zatiče u beketovskoj situaciji, na prljavoj provincijskoj željezničkoj postaji, gdje uzalud čekaju vlak, sukobljavajući se, usput, s lokalnim polusvijetom. Kad slika životnog potonuća, pa makar i onog najapokaliptičnijeg, ruskog, pređe u maniru, teško je iz nje napraviti živu, punokrvnu predstavu, a ovaj je Sigarevjev komad po tom pitanju doista "maniristički", lišen one životnosti i tjeskobnosti koju je nosio njegov odlični (u Hrvatskoj, dakako, još neizvedeni) prvijenac, *Plastelin*. Stoga ni predstava iskusnog mađarskog redatelja Petera Gothara, unatoč uvjerljivim i vrlo realističnim kreacijama Anne Szantner i Gergelyja Kocsisa, nije uspjela izbjeći klišeiziranim rješenjima i suhoparnom prebiranju po općim mjestima "poetike beznađa".

Puno oduševljenja nije izazvala ni nova predstava moskovskog Teatra.doc *Jastvo broj 2* ("Byt'je numer 2"), nastala u koprodukciji s festivalom Theater der Welt. Ponovno je riječ o suradnji pisca i glumca Ivana Viripajeva i redatelja Viktora Rizjakova, iz koje je nastao i *Kisik*, najpoznatija predstava ovog zanimljivog alternativnog kazališta, osnovanog 2000. godine. Viripajev ovoga puta kreće od bolničkih zapisa Antonine Velikanove, mlade žene koja boluje od šizofrenije i koja svoj doživljaj svijeta i naraštaja kojemu pripada stvara na osnovu bolničkih iskustava i trauma, u kojima središnja osoba, neka vrsta internog Boga, postaje njezin psihijatar.

Izvedba je, slično kao i *Kisik*, vrlo statična i narativna, ali dok je tamo reperski ton interpretacije bio u skladu s desperatnom, generacijskom slikom Moskve, ovdje se sve pretvorilo u mehaničko i teško probavljivo gomilanje riječi, koje dvoje glumaca (Viripajev i Svetlana Ivanova) nije ni pokušalo interpretacijski iznijansirati. Stoga je pomalo kontradiktoran Rizjakovljev pokušaj da interpoliranjem duhovitih pjesmica, praćenih svirkom harmonikaša, pokuša razbiti hermetičnost svoga koncepta.

## Melankolični poetski purgatorij

Iz Moskve je u Torun stigla još jedna predstava, i to s vrlo dobrim preporukama, kao pobjednička predstava ovogodišnje Zlatne maske, središnjeg ruskog kazališnog festivala. Riječ je o *Rotšildovoj violini*, što ju je, kao završni dio svoje trilogije nastale prema novelama Anto-

na Pavloviča Čehova, postavio Kama Ginkas. Podrijetlom litavski Židov, rođen u kaunaskom getu 1941., Ginkas je trenutačno jedan od najintragantnijih redatelja na ruskoj kazališnoj sceni, što je nesumnjivo pokazala i ova predstava, nastala u produkciji Kazališta mladoga gledatelja, u kojem Ginkas stalno djeluje od 1988. Na temelju desetak stranica Čehovljeve priče o Jakovu, izradivaču mrtvačkih kovčega i čovjeku posve lišenom emocija, Ginkas ovdje stvara čudesno arhetipsko kazalište metafizičkih dosega. Jakovljev dom, baš kao i svijet njegovog malog provincijskog mjesta, scenograf Sergej Barkhin dočarava služeći se sredstvima Jakovljeva umjetonstva. Rekviziti i scenografija izrađeni su od sirovog, još mirišljavog drva: uspravljeni mrtvački kovčezi predstavljaju kuće, a velika drvena pila simbolizira ljubomorno čuvanu Jakovljevu violinu. Ljudi koje Ginkas portretira također su prije simboli i naznake negoli dovršeni i oformljeni karakteri. Osobito se to odnosi na Jakova, u maestralnoj interpretaciji Valerija Barinova, čvrsto zatvorenog u svoj autistični, nedodirljivi svijet, u kojem nema mjesta čak ni za sjećanje na njegove najbliže. Ginkas dosljedno provodi svoju igru naznaka i nedovršenosti, tjerajući gledatelja da gotovo fizički osjeti tegobu uskrate i življenja u takvom svijetu. Židov Rotšild, čovjek kojeg Jakov nagoni mrzi, ali kojemu na kraju oporučno ostavlja svoju violinu, poznat je po svojoj sposobnosti da i najveselije melodije svira beskrajno tužno. Kod Ginkasa se pojavljuje kao prikaza, u kratkim, naglo prekinutim prizorima, djelujući više kroz asocijacije koje njegova neobična pojava izaziva negoli kroz ono što radi na sceni. Ali Ginkas mu ipak daje jednu upečatljivu karakteristiku: nekoliko usporenih pokreta hasidskoga plesa, praćenih omamljujućom glazbom Leonida Desatnikova. Tim pokretima Rotšild Igora Jasuloviča pokušava iskazati radost, ali Ginkas mu ne dopušta da svoj ples izvede do kraja. Radije ga "posprema" u svijest gledatelja, gdje nastavlja djelovati nekom neobičnom, magijskom snagom. Ono što također oduševljava u Ginkasovoj predstavi jest i način na koji isključivo kroz građenje atmosfere uspijeva stvoriti tenziju i osjećaj stalnog sukoba. Dijaloška forma u njegovom je kazalištu, naime, samo "nužno zlo": glumci se koriste narativnim diskursom, opisujući ne samo ono što im se događa nego i ono što misle, osjećaju i doživljavaju. Ginkas se, međutim, ne boji katkad i doslovno ilustrirati njihovo go-





Čehov, *Rotšildova violina*, režija Kama Ginkas, Kazalište mladoća redatelja

vorenje. Njegovo hipersenzibilno poetsko kazalište računava, naime, na određenu količinu naivnosti (pa i duhovitosti), što tinja kao trag svjetlosti u tom mračnom purgatoriju.

## Očudavanje povijesne zbilje

Vrlo snažan dojam na festivalsku publiku ostavio je i *Madagaskar*, predstava Rimasa Tuminasa i Malog kazališta iz Vilniusa, nastala prema drami mladog, ali već afirmiranog litavskog pisca Mariusa Ivaškevičiusa. U središtu priče su jedan od najučćenijih Litavaca 20. stoljeća, Kazimieras Pokštās, i njegova zamisao, rođena 1920-ih, da Litavce, stalno ugrožene od velikih susjednih naroda, preseli zajedno s materijalnim dobrima na neko udaljeno i sigurno mjesto poput afričkog otoka

Madagaskara. Hrvatu se, dakako, odmah nameće usporedba s Vojnovičevim Orsatom i njegovom "pustom hridi" na kojoj bi Dubrovnik trebao "sakriti svoju slobodu", no u Ivaškevičiusovoj drami nema ni trunca patetike ili sentimentalističkoga guđenja po strunama domoljublja. Njegovo je djelo zasnovano na povijesnim činjenicama iz kojih vrlo jasno proizlaze sve reperkusije pa i tragizam litavske situacije u razdoblju "prethodne neovisnosti", između dvaju svjetskih ratova, no u Ivaškevičiusovu stilu dovoljno je humorističkog naboja i blage ironije da povijesnu zbilju oslobodi "teškog hoda" i "mrkih lica", te da je pretvori u povod za nesputanu i slojevitu kazališnu igru. *Madagaskar* paralelno prati Pokštāsovu sudbinu i povijest njegove ideje te sudbinu dviju mladih Litavki koje brigu o nacionalnim problemima vrlo brzo zamjenjuju brigom o vlastitoj životnoj sreći. "U Moskvu, u Moskvu",



Marius Ivaškevičius, *Madagaskar*, režija Rimas Tuminas, Malo kazalište iz Vilnusa

više na kraju jedna od njih, u istom ironijskom tonu u kojem Ivaškevičius slika i Kazimierasove roditelje ili litavskog veleposlanika u Parizu, pjesnika Oskara Milosza, bliskog srodnika Czeslava Milosza, koji ga je tako sjajno portretirao u svojoj *Rodbinskoj Europi*. U rukama velikog majstora kakav je Tuminas, *Madagaskar* prerasta u kazališnu poslasticu, s neobičnim poetskim gegovima i doskočicama, iznimno važnom ulogom zvuka i glazbe te s virtuoznom glumom koja baveći se realnim ipak izmiče bilo kakvom realističkom određenju. Karakteriziraju je, naime, prenaplašena poza, blago karikiranje te namjerna nesinkroniziranost s igrom partnera u sceni, čime Tuminas, baš kao i Ivaškevičius, očuduje prostor povijesnog i relativizira interpretacije "povijesne zbilje". Bilo je, u tom kontekstu, zanimljivo gledati *Madagaskar* među Poljacima koji su, kao druga "najveća

povijesna opasnost" litavskom samoodređenju i neovisnosti (prva su, dakako, Rusi) dobili "povlašteno" mjesto u Ivaškevičiusovu komadu. Publika u Torunu, gradu u koji su poslije Drugoga svjetskog rata preselili brojni Poljaci iz Litve te poljsko sveučilište iz Vilnusa, ispratila je *Madagaskar* s ovacijama. Takav prijem doživjele su još samo predstave *White Star* i *Rotšildova violina* pa se pokazalo da su i gledatelji i međunarodni festivalski žiri mislili otprilike slično. Nagrada za najbolju predstavu pripala je, naime, Belgijcima, drugo je mjesto "osvojio" *Madagaskar*, a treće *Rotšildova violina*, dok je nagrada za najbolju režiju pripala Tuminasu. A na kraju su se, što svakako nije dobra vijest, te tri predstave pokazale i jedinim doista vrijednim razlozima za posjet petnaestom izdanju Kontakta.