

Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje

Nataša Rajković & Bobo Jelčić

54. dubrovačke ljetne igre, 2003.

Kazališna tura po zasjenjenim dijelovima Grada

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

Elementarni oblik kazališta u ophodnji jesu srednjovjekovna crkvena prikazanja, to jest ona njihova forma u kojoj su gledatelji išli od jedne do druge postaje promatrajući prizore iz života svetaca ili samoga Isusa Krista. U *Radionici za pričanje, šetanje i izmišljanje* Nataše Rajković i Bobe Jelčića, kazalište je ponovno u ophodnji, no umjesto likova iz kršćanskog panteona u središtu su mu dubrovački marginalci, a umjesto kola ili statičnih mansiona na kojima su se izvodile pojedine slike prikazanja, ovdje se koriste autentični dubrovački ambijenti kroz koje se provodi četrdesetak gledatelja – što je njihov maksimalni broj s obzirom na skučenost radioničkih postaja.

Prostor kao ishodište - u kontekstu ambijentalnog kazališta Igara

Kazališne asocijacije, međutim, nisu tu vezane samo uz način izvedbe srednjovjekovnih *skazanja*. Ambijentalno kazalište ključna je karakteristika i posebnost dramskog programa Ljetnih igara, pa se usporedbe nužno traže i u povijesti samog festivala. Ona, pak, bilježi nekoliko "promenadnih predstava" s više od dva prostora događanja, no samo je jedna od njih – Krležin *Aretej* što ga je 1972. Georgij Paro postavio na tvrđavi Bokar – donekle usporediva s ambijentalnim postupkom dramaturško-redateljskog tandema Rajković-Jelčić. Donekle, budući je *Aretej* ipak prispodobiv ambijental-

nim "opcijama" koje čine povijest ambijentalnog kazališta Igara. Dubrovački povijesni i pejzažni ambijenti kazališno su, naime, korišteni na dva načina: kao funkcionalna kulisa (riječ je o klasičnom uklapanju predstave u prostor; najbolji primjeri su opća repertoarna mjesta Igara – *Hamlet* na Lovrjencu i *Dundo Maroje* na Gundulićevoj poljani) ili kao metafora (gdje je prostor tretiran "antiluzionistički" i stavljen u funkciju komentara; dobri noviji primjeri su Kunčevićeva *Tužna Jele* u Pilama, Magellijev *Dundo Maroje* na iskopinama u Pustijerni, Carićev *Agamemnon* u kamenolomu Dubac). *Aretej* je izrastao iz kombiniranja tih dvaju načela. Provodeći publiku kroz devet prostora tvrđave Bokar, on je tražio scenske prostore parametrima bliske fiktivnim mjestima radnje, no samom je šetnjom kroz nijemu povijesnu kulisu/labirint dolazio i do metadimenzije (prostorni skokovi kao metafora Aretejeva hoda kroz vrijeme), ključne za uspjehe predstave. Parova je predstava, međutim, krenula od fiksnog (i redateljski poštivanog) teksta, od drame sa svim njenim književnim osobitostima i izvedbenim zahtjevima; ona je, naime, bila ta koja je tražila prostor(e) igre. Kod Nataše Rajković i Bobe Jelčića prostor dolazi kao primarna činjenica – autentičan prostor s ljudima koji ga nastanjuju; prostor koji u predstavi (kao i u životu) "proizvodi" sudbine i označuje socijalni status svojih stanovnika. Pronaći pravu putanju kretanja, pronaći krug prostora koji će biti krugom života, to je u ovom

slučaju bio prvorazredni dramaturški zadatak. Fiksirani tekst, odnosno ne posve fiksirana govorna "faktura" predstave došli su kasnije; kroz proces rada i upoznavanja autorskog tima sa "susjedima" Ispod sv. Marije, *kvartom* u kojem se predstava odigrava. Prostor je, dakle, postao djelatnim licem kazališnog događanja, pa čak i više od toga, postao je nukleusom igre i ispreplitanja fikcije i stvarnosti. Po tome ova predstava otvara sasvim novo poglavlje Dubrovačkih ljetnih igara i njihova ambijentalnog kazališta, definitivno smještajući onaj stari, u Dubrovniku nikad posve potisnuti, *reinhardtovski* san u red anakronizama, funkcionalnih još samo u estradno-turističkoj domeni. Mogućnosti ambijentalnih kazališnih istraživanja u Dubrovniku ovom su predstavom uvišestručene (čak i u kontekstu reinterpretiranja djela iz tzv. klasičnog repertoara!), pa ostaje vjerovati da se načeto poglavlje neće zatvoriti na prvim stranicama, uz opravdanje kako je uspjeh *Radionice* uspjeh neponovljiva koncepta, dakle "ekscesa" u kazalištu Igara. A takvih zatvaranja na rubu novog u povijesti Igara nije nedostajalo.

U epicentru nerodenog grada – u kontekstu dubrovačke teme

Kada je riječ o izvankazališnim asocijacijama koje svojom formom pobuđuje ova predstava, one su primarno baštinjene iz atmosfere suvremenog turističkog Dubrovnika. Turistički pandan procesijske ophodnje srednjovjekovnog kazališta jest ritual obilaska grada. *Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje* izravno ga oponaša i samom ophodnjom i uvođenjem glumaca/*ciceronea* koji gledatelje (a dijelom i sudionike) vode kroz njene "postaje". *Ciceronei*, doduše, nisu doslovno odigrani (osim u nekim naznakama), nego su "skriveni" iza biografski uglavnom nedefiniranih likova, dijelom protkanih i glumačkom privatnošću, što dodatno usložnjava odnos stvarnog i fiktivnog. Uvodnu scenu ispred Doma za starije i nemoćne osobe Luka Dragić, na primjer, otvara u ulozu klasičnog turističkog vodiča koji priča o povijesti zgrade i institucije, no ubrzo se "transformira" u animatora/voditelja showa čiji su gosti/subjekti stanovnici Doma, dok četiri glumice u prizoru koji se odvija ispred Paskove kuće upoznaju gledatelje s važnim i manje važnim činjenicama u "ugrubo" skiciranim ulogama *kundurica*, što je lokalni naziv za znatiljelne i često svadljive brbljavice. Važno je, međutim, da su svi profesionalni



Prizor na pjaceti

glumci (tj. studenti glume) u predstavi prvenstveno vodiči koji publici pomažu u hodu kroz prostore i biografije/sudbine ljudi/likova koje u tim prostorima zatičemo. To poigravanje s formom turističkog obilaska grada prvorazredna je ironija koja nas vodi do problemskog epicentra predstave. Dubrovnik je, naime, u proteklih dvije stotine godina grad razapet između mistificirane prošlosti i nerealizirane sadašnjosti, što je najbolje sažeto u "definiciji" austrijskog pisca Hermana Bahra koji ga 1908. opisuje kao "mrtav grad s nerodenim gradom u utrobi". Turistička ekspanzija dala je postupno nove poticaje fetišizaciji dubrovačke prošlosti te se stvarnost (sa svojim zbiljskim, svakodnevnim problemima) u jed-

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA



Luka Dragić i stanovnici Domus Christija

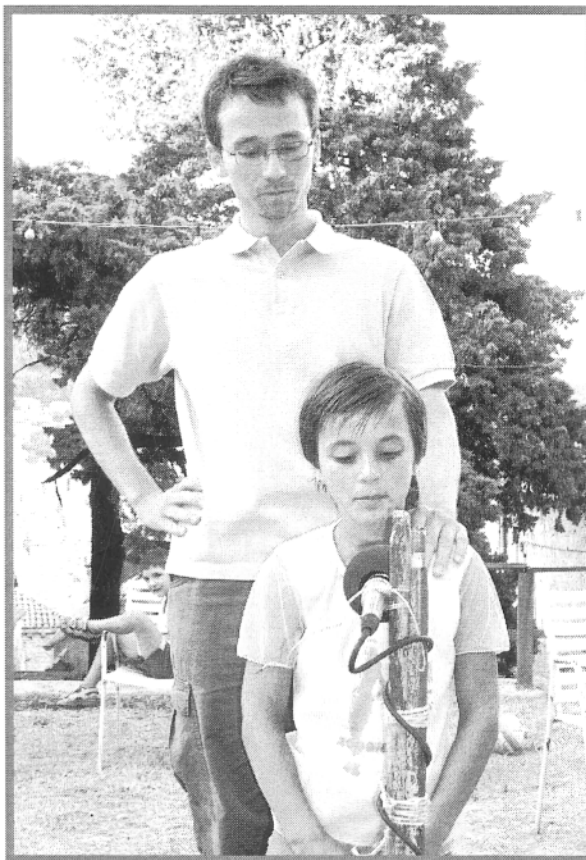
nom trenutku posve izgubila iza sjećanja i kulisa. Od Stullijeve *Kate Kapuralice* (napisane 1800.) umjetnost gotovo i nije zavirila iza pozlate grada, pa se Tin Ujević krajem 1920-ih s pravom izruguje Dubrovniku i Splitu ("to su za ovo vrijeme mrtvi gradovi"), tvrdeći kako su tu još uvijek "najaktualniji dramski junaci car Dioklecijan... ili dubrovački knez". I sad, najednom, Nataša i Bobo vode Dubrovčane i njihove goste na turističku opohodnju u čijem itinereru nema veličanstvenog pogleda sa zidina, nema Sponze, Dvora i crkava, nema palača dubrovačke vlastele. Oni odlaze iza pozlate, u rubni, siromašni i oronuli Dubrovnik, no taj Dubrovnik nije na periferiji suvremenog grada (gdje Vodopić i Vojnović pronalaze svoju "Jelu nemotnjicu"), nego u njegovom povijesnom središtu, skriven doslovno u sjeni njegovih najsjajnijih veduta i aduta. Tamo pronalaze stare i nemoćne, pronalaze djecu koja – lišena minimuma suvremenih urbanih standarda – već sanjaju kako će otići u Zagreb, pronalaze parove koji žive na rubu socijale i u vječitom sukobu kojeg to stanje potencira; pronalaze

čudake, usamljenike i marginalce. Kontrast kojeg dobijaju u odnosu na Dubrovnik iz turističkih prosepkata usporediv je s kontrastom iz poznate Krležine pjesme *Dubrovačka kulisa, no Radionica* (u skladu s poetikom svojih tvoraca) izbjegava bilo kakva dociranja i eksplicitne/angažirane komentare, pa sociološka sondaža miljea ostaje na razini njegove dokumentarne snimke i zabilješke. S atmosferama koje postiže, s vjerodostojnošću kojom slika svoje *dramatis personae* i s načinom na koji fikcijom dograđuje (ili bolje reći teatralizira) realitet, predstava Nataše Rajković i Bobe Jelčića nalikuje, tako, talijanskim neorealističkim filmovima, prožetim grotesknim akcentima te onom tipično mediteranskom kombinacijom živosti i melanholije, strasti i prepuštenosti, optimizma i očaja. Ta teatralizacija, međutim, ne umanjuje efekt, pa i određenu vrstu šoka, kojeg *Radionica* izaziva kod gledatelja, a posebno kod Dubrovčana od kojih se većina po prvi put suočila s neidealiziranim scenskom slikom svoga grada; slikom čija je snaga potencirana spoznajom o autentičnosti životnih

prostora, sudbina i priča na kojima je temeljena. Diverzijska snaga predstave izrasta, pak, iz paradoksa; iz činjenice da ona ne ironizira ili vanjskim sredstvima razara/negira glasovitu "dubrovačku temu", nego usvaja neke od njenih ključnih sastojaka – povijesne ambijente, fragmente povjesnica i legendi, pa čak i suvremene *kvartovske* "predaje" – kako bi je iznutra demistificirala te učinila podložnom daljnim preispitivanjima i žanrovskim prestrukturiranjima. U takav kritički dijalog s "dubrovačkom temom" u ozračju autentičnih prostora do sada je, koliko mi je poznato, jedini još ulazio Slaven Tolj u nizu svojih performansa od kojih bi se neki mogli gotovo iščitati i kao prolegomena *Radionice za šetanje, pričanje i izmišljanje*, no ta bi usporedba zahtijevala posebnu studiju.

Krug prostora kao krug života – u vlastitom kontekstu

Kontekstualizacija o kojoj je do sada govoreno predstavi Nataše Rajković i Bobe Jelčića daje fundamentalno mjesto u mikrokozmosu Dubrovnika i Ljetnih igara. No i onima koji te kontekste ne poznaju ili ih problematski i kritički ne mogu osvijestiti ostaje otvorenim poprilično široko receptivno polje. Cirkularni dramaturški tijek predstave oponaša tijek ljudskog života, pa ju je moguće gledati i iz pozicije u kojoj pojedinci ili skupine ljudi, predstavljeni u određenim životnim fazama, postaju svojevrsnim alegorijskim dekoderom za dešifriranje putanje naših vlastitih života. Taj tijek započinje malom inverzijom; predstava, naime, kreće s krajem ili slutnjom kraja ljudskog života. Prva scena je smještena u Domus Christi, dom za stare i nemoćne osobe, u svojevrsnu *bardo ravninu* u kojoj najveću životnu dinamiku predstavljaju sjećanja. To je nulta točka života, svojevrsni simbolički purgatorij i predvorje smrti. Starci koje autori predstave "pronalaze" na taraci ispred Doma svojim iskazima to i potvrđuju: oni se prisjećaju onoga što su proživjeli i rezimiraju svoje živote, a ključna pitanja na koja pokušavaju odgovoriti jesu: "Bojite li se smrti?" i "Kako zamišljate smrt?". "Smrt je nevidljiva pratilja našeg života", kaže jedna starica, dodajući kako joj se u vizijama smrti "umjesto kostura s kosom", s kojim su je plašili u djetinjstvu, pojavljuje sada "jedan divni plavi anđeo". Smrt ovdje nije pjesnička figura straha ili ikonički trepet, ona je realnost s kojom smo, kroz ispovjedni ton sudionika njezinog iščekivanja, najizravnije suočeni. U jednom tre-



Marko Makovičić i Adela

nutku, neposredno prije nego stanovnici Doma zapjevaju *Adio Mare*, glumac Luka Dragić doziva Paska koji, navodno, jako lijepo pjeva. Pasko, kaže Dragić, nije stanovnik Doma nego gotovo svakodnevno dolazi u posjet svom nepokretnom prijatelju. Te večeri, međutim, Pasko se neće "ukazati", a neće ga biti ni poslije kada posjetimo njegovu kuću Ispod Sv. Marije. Paska, naime, ne treba doživjeti kao stvarno biće – on je prije poetsko-simbolički akcent, izmješteni alegorijski lik koji će se (makar i nevidljiv) nužno pojaviti, no izvan okvira predstave, kao Glasnik smrti, kao neminovnost koja zatvara kazalištem zacrtani krug života. Izravno to potvrđuje i jedna od prisutnih starica u odgovoru na pitanje o strahu od smrti. "Bojala se ili ne bojala svejedno je... kad dode moraš ići...", kaže ona.

Odličan dinamički i sadržajni kontrapunkt prvom prizoru i kronološki početak "priče" predstavlja drugi prizor s djecom koja se igraju na skučenom prostoru neugledne zemljane tarace Ispod sv. Marije. Djeca su predstavljena sa svojim internim mitovima i fascinacija-

ma, ali i s prvim zbiljskim problemima i razočarenjima. Život *kvarta* te njegovi stanovnici od kojih ćemo neke, poput Điva, poslije i upoznati, profilirani su kroz naoko usputne dječje primjedbe i zapažanja, izrečene izravno ili uz pomoć glumca Marka Makovičića koji s iznimnom lakoćom gradi kompleksnu kreaciju. On je istovremeno animator koji potiče dječje iskaze, sudionik u dječjoj igri i lik iz njihove priče – jedan od onih bahatih “frajera” iz kvarta. Iz jednog u drugo “obličje” Makovičić prelazi gotovo neprimjetno, sugerirajući tako lakoću s kojom djeca – junaci njegove epizode, mijenjaju raspoloženja, stavove i “maske”. Teatralnost, međutim, ni u ovoj sceni ne poništava problemsku dimenziju što bi se u simplificiranoj varijanti najbolje dala sažeti kroz jedno od ovdje izrečenih opažanja: ratom i vremenom oštećene stube popravljene su samo do obližnjeg Muzeja Rupe, do mjesta do kojeg se penju turisti, no ne i dalje, do životnih prostora u kojima djetinjstvo provode mali Lukša, Adrian, Adela i njihove obitelji. Našli smo se, dakle, s onu stranu “pravog” života, u prostoru zaborava i svojevrsne izopćenosti u kojem i Adelina skromna želja – imati dvije ljuljačke i tobogan na njihovom igralištu – postaje teško dostižnim snom.

Dječje mistifikacije u idućem prizoru – na *pjaceti* koja je, zapravo, predvorje nekadašnjeg ženskog benediktinskog samostana i crkve Sv. Marije od Kaštela – dobijaju kompleksnija značenja. Fantomska ruka koja je 1894. u mraku *pjacete* ugrabila Katarinu, arhivar Gozze koji je 1953., netragom nestao, francuski vojnik koji je 1810. iz samostana (tada vojarnje) pisao pisma svojoj majci, telefon koji stalno i uzaludno zvoni u stanu *unproforca* koji je oženio “neku našu”... Prošlost i sadašnjost spontano se isprepliću, a dječja imaginacija pretvorena u mistifikacije zrelih ljudi govori o njihovoj kontaminiranosti ambijentom u kojem žive i preživljavaju. Povijesna zračenja prostora nadilaze stvarnost, pa i ljudi s rubova (prosječnog) života upadaju u “dubrovačku mišolovku”, obuzeti (“fascinirani” bi bila pogrešna riječ) kulisom koja ih okružuje.

Četvrti prizor, u prolazu iza kuće/samostana, ulazi u prostor intime i privatnosti. U pozadini, u osvijetljenoj sobi iza prozorskog stakla su Đivo i Katarina, a između prozora i publike je glumica Dijana Vidušin koja govori u mikrofonski, objašnjavajući kombinacijom naracije i citiranja dijaloga što ih vodi par u kući njihovu mučnu bračnu situaciju. Socijalni uzorak – nasilni, ljubomorni i neza-

posleni muž, žena koja ga zbog djece ne želi ostaviti – je možda stereotipan, no taj nedvosmisleno voajerski pogled u tuđe živote ima snagu dokumentarističkog iskaza što njime posredovanu spoznaju o monotoniji i beznađu tih života čini gorčom i ubojitijom. Sama, pak, teatralna kompozicija tog suptilno izrežiranog prizora (par izložen pogledu javnosti, filmska naracija, ozvučenje, trubač koji svirkom povremeno prati zbivanje) daje cijeloj stvari i blagi ironijski otklon, stavljajući publiku u ulogu pritajenog i nijemog promatrača, u ulogu znatiželjnog susjeda/susjede, nezaobilaznu u mediteranskom kazališno-filmskom “katalogu tipova”.

Peti prizor koji se događa u dvorištu ispred Paskove kućice nastavlja s involviranjem publike u kazališno zbivanje/život *kvarta*. Publika sjedi zajedno s četiri glumice za velikim drvenim stolom te uz smokve i rakiju sluša tračeve o bivšim i sadašnjim susjedima. U tom prizoru dojmpljive intimne atmosfere nema “naturščika”, što je također jedan od signala virtualne igre u kojoj smo za trenutak i sami postali zarobljenici, ali ne zarobljenici kazališne *meraviglie* nego svijeta (i životnog kruga) koji nam se uz pomoć najdiskretnijih kazališnih postupaka ovdje predstavlja. Logičan je, stoga, izostanak autentičnih likova koje osim nas samih nadomještaju i glumice čija je igra tako postavljena da djeluje više kao improvizacija na licu mjesta, nego kao ono što doista jest – fiksirani rezultat improvizacija na pokusima. Šesti prizor kratak je ulazak u Paskovu kuću gdje susrećemo gluho-nijemog starca Rivu, poznatog po svojoj sposobnosti da komunicira sa zmijama. Paska ponovno nema (kažu nam da je u posjeti Domu), a nema ni najavljivane slike leuta koju je izradio, pa se konotacije vezane uz taj nevidljivi a sveprisutni lik nužno množe (leut = barka smrti). S novim vodičem, glumcem Jerkom Marčićem, publika odlazi u oronulu sobu u zgradi bivšeg samostana koju Miho iznajmljuje turistima i u kojoj je Jerko proveo ljetu. Tu dolazi do neočekivanog dramaturškog preokreta, budući je Jerko postavljen iznad (doduše, ne i izvan) priče, kao netko tko ju je sastavljao od fragmenata vlastitog sjećanja i snimaka što ih je napravio tijekom ljeta u Dubrovniku (Jerkov monolog započinje objašnjenjem o izmijenjenim vremensko-prostornim okolnostima: “Zamislite da je sad zima... Mi smo u Zagrebu...”). Na televizoru u pozadini gledamo prizore snimljene u Domus Christiju, Ispod svete Marije, u zgradi nekadašnjeg samostana. Predstava se retroaktivno pretvara u manipu-

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVAL

VOX

HISTORIJS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

laciju "snimljenim" materijalom, pa Jerko čak predstavlja Terezu koja bi u njegovom filmu sastavljena od tih materijala glumila gospođu Maru, staricu koja odlazi u starački dom. Posljednji prizor, na Poljani Mrtvo zvono, finalni je kadar imaginarnog filma i predstave: "gospođa Mare" odlazi u Domus Christi, a dok polako nestaje iza *kantuna* s kasetofona se čuju starci s početka predstave kako pjevaju Paljetkovu *Adio Mare*. Oba kruga – životni i kazališni – tako su zatvorena, jedna *dita* je završena, a druga možda upravo kreće i to čak i u onom najdoslovnijem smislu, budući su se svake večeri izvodile po tri predstave koje su počinjale s četrdesetak minuta razmaka, pa su pojedini dijelovi triju izvedbi igrani istovremeno (još jedna tehnička sličnost s *Aretejem* gdje je, doduše, bila riječ o dvije paralelne izvedbe).

Teatralizacija realnog – u kontekstu kazališnog stvaralaštva Nataše Rajković i Bobe Jelčića

U razgovoru kojeg su 1998., poslije predstava *Promatranja* i *Usporavanja* Nataša Rajković i Bobo Jelčić vodili s teatrologom Marinom Blaževićem za časopis *Frakcija* Nataša je, na pitanje o glumačkoj ekipi varaždinske predstave, odgovorila: "Nije toliko bitno kakvi su oni glumci kao glumci, već da kao ljudi imaju neke osobne interese koji su doveli do predstava kakve smo napravili. Zato je možda moguće napraviti predstavu koja će se baviti sličnim svakodnevnim sadržajima, a da je uopće ne rade glumci". Svoj koncept Nataša i Bobo su potom razvijali i nadograđivali kroz predstave *Nesigurna priča*, *Grad u gradu* i *Heimspiel*, da bi s dubrovačkom *Radionicom* došli do jedne od krajnjih konzekvenci u ovoj fazi njihovog kazališnog istraživanja, do predstave koja se bavi "svakodnevnim sadržajima" i čiji su akteri, ali istovremeno i ishodište, ljudi koji "uopće nisu glumci". Tim je pomakom, zajedno s ulaskom u prostor koji "uopće nije kazalište", u prvi plan došao dokumentarizam koji je još od *Promatranja* bio važan, iako ne uvijek vidljiv, sastojak Natašinih i Bobovih predstava. Ne ulazeći ovom zgodom u teorijsko dešifriranje termina, riječ "dokumentarizam" uzimam, međutim, s otklonom, prije svega zbog otpora koji su svojedobno prema njemu imali Nataša, Bobo i neki od najboljih poznavatelja njihovog kazališta. No traženje i eksponiranje nečeg osobnog u glumačkom bivanju na sceni, pretvaranje tog "osobnog" u inicijalnu točku stvaranja "lika" te dizanje



Salko

"rampe" i pokušaj što neposrednijeg i nenametljivijeg involviranja gledatelja u prostor događanja/intimu doma, karakteristika je svih njihovih dosadašnjih predstava, a tu se svakako može govoriti o prikazivanju i/ili fingiranju nečega što je činjenično, uneseno u predstavu iz stvarnosti/privatnosti, pa je, dakle, i dokumentarno. O "dokumentarnosti" predstava ovog autorskog dvojca bilo bi, međutim, najjednostavnije govoriti iz očista gledatelja, odnosno položaja u koji su u odnosu na predstavu stavljeni njeni recipijenti, a njima je ovdje namijenjena uloga svojevršnih voajera. Kazalište je, dakako, oduvijek bilo prožeto elementima voajerizma, no činjenica "krivotvorene stvarnosti" kakva je ona dramska i kazališna, čak i kada je riječ o realizmu ili naturalizmu/verizmu, amnestira gledatelje od "grieha voajerizma", pretvarajući ih u više ili manje posvećenu skupinu konzumenata umjetničkog čina. U kazalištu Nataše Rajković i Bobe Jelčića stvari, međutim, stoje malo drugačije: umjesto klasičnog dramskog zbivanja ili, u nekim

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VĐX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORIJA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

slučajevima, nezbivanja, ovdje imamo estetizaciju običnosti i nevažnih priča ekstrahiranih iz svakodnevice te gledatelje koji se, logikom prisustva u nečemu što (bar prividno) prije teži biti privatnost osoba na sceni negoli glumačko interpretiranje zadanih likova, pretvaraju u slučajne ili namjerne "uljeze". Vrijedi to čak i onda kada ih se kao goste eksplicitno dovodi u "tuđi dom", kao u *Usporavanjima* ili, još više, u *Heimspielu* gdje je uvođenjem interaktivnosti stvar dodatno usložnjena. Iako bi se moglo dosta govoriti o izravnim ili neizravnim utjecajima iz sfere kazališta i *performing arta* na stvaralaštvo Nataše Rajković i Bobe Jelčića, nedvojbeno je da je njihova poetika ujedno i svojevrsna emanacija duha našega vremena u kojem je, više nego ikada, "nevažno", obično i svakodnevno (dakle, dokumentarno ili "dokumentarno") ostalo predmetom zanimanja publike i umjetnika. Zahvaljujući, dijelom, i čudesnom razvoju elektronike, voajerizam je postao sastavnim i često neprimjetnim segmentom naših života; televizijski *reality show* programi, Internet *siteovi* na kojima je moguće pratiti zbivanja u tuđim domovima, sirovi amaterski porno snimci koji su na tržištu počeli pobjeđivati "produciranu pornografiju", televizijske emisije poput *Jerry Springer Showa*, oglasi u kojima se prodaju snimci napravljeni sofisticiranim i lako dostupnim špijunskim napravama, sve su to znakovi tihog pretvaranja naše civilizacije u jedan veliki i nerijetko bizarni *peep show*. Pa ipak, sve pobrojane "voajerske" kategorije uglavnom su djelo redateljskog i dramaturškog uma te samim tim spadaju u sferu "fingiranog dokumentarizma". Na kazalište Nataše Rajković i Bobe Jelčića je stoga moguće gledati i kao na neku vrstu istraživanja takovrsnog suodnosa između "konzumenata" i osoba prisutnih na sceni ili u okularu kamere u nečemu što se trudi biti "stvarnim". To, dakako, nije jedino očište iz kojeg se njihovo kazalište može promatrati no ono me, od kada sam uopće shvatio ozbiljnost njihove "misije" (a bilo je to, na žalost, tek poslije *Nesigurne priče*), najviše intrigiralo, pa mi je, stoga, u njihovim dosadašnjim projektima vjerojatno i nedostajao taj jedan korak naprijed – korak kojim će se glumac zamijeniti ili združiti s likom iz stvarnosti, lišenim ne samo glumačke vještine nego, prije svega, glumačke samosvijesti. U dubrovačkoj predstavi Nataša i Bobo napravili su ne jedan nego, ulaskom u stvarni prostor, i dva takva koraka i rezultat je malo kazališno remek-djelo, u kojem granice između stvarnosti i fikcije posta-

ju posve meke i gotovo neprimjetne. Tko je što doista rekao i vidio, tko je od "naturščika" lik kojim se predstavlja, a tko samo "glumi" taj lik, koji su glumljeni likovi nastali prema postojećim, a koji prema nepostojećim osobama ili čak kao "kompilacija" različitih ljudi, što je od povijesnih priča istina a što fikcija – sve su to mali rebusi i *rašomoni* čije je rješenje, zapravo, nevažno, i koji djeluju kao preslik nepostojanosti i teatralnosti mentaliteta i podneblja koje predstava sondira. Posebno zanimljiv aspekt predstave jest odnos između "naturščika" i glumaca "od zanata" čiju su glumu autori *Radionice* posredovali kroz različite kanale i registre, čineći njihov izbor važnim dramaturškim elementom predstave. U prvom prizoru Luka Dragić ima funkciju sličnu onoj što je imaju voditelji televizijskih *talk show* programa što omogućuje starcima iz Domus Christija da realno, "bez glume", izađu pred publiku sa svojim stvarnim sjećanjima i razmišljanjima. Djeca u drugom prizoru također predstavljaju sami sebe i pričaju, naoko spontano i neobvezno, o vlastitim razmišljanjima i iskustvima, no Marko Makovičić već ima znatno složeniju ulogu; on je istovremeno animator i sudionik u igri. U trećem prizoru Amar Bukvić, Frano Mašković i Csilla Barath-Bastaić uzimaju ulogu vodiča/pripovjedača te gledateljima posreduju fragmente povjesnice i doživljaje stanovnika *kvarta* s kojima su razgovarali. Jedan od njih, Salko, osobno priča o svom doseljenju u Dubrovnik 1953., no u većem dijelu prizora biva tretiran kao objekt/instalacija; kao nijemi akcent u prostoru (i vremenu) priče. U pobrojanim prizorima "naturščici", dakle, "bivaju" na sceni, s vlastitim imenima i iskustvima; u svim preostalim prizorima u kojima će se pojaviti oni imaju "glumačke" uloge (Divo i Katarina, gluhošnjem Riva, gospođa Tereza/Mare), iako i tu djeluju "dokumentaristički" – kao oni pod čijim imenima i biografijama se predstavljaju. To je, dakako, dijelom i posljedica recepcijske inercije, uvjetovane nedvosmislenim dokumentarizmom prvih triju prizora, iako se ovdje, osim pri susretu s Rivom, redateljskim postupkom sugerira njihova "artificijelnost". Kod Divo i Katarine postiže se to stilizacijom prizora, kod gospođe Tereze izravnim Jerkovim objašnjenjem o njenoj transformaciji u lik gospođe Mare. Glumci, s druge strane, u gotovo svim prizorima imaju "ulogu" sebe samih i njihova transformacija ne ide dalje od rutinske transformacije kojoj pribjegavaju voditelji televizijskih *show* programa, animatori ili turistički vodiči, dajući svom ubi-



Dijana Vidušin ispred Katarinina i Divova prozora

čajenom nastupu i komunikaciji nešto čvršći formalni oblik. Oni se, pri tom, uvijek izravno obraćaju publici, s jasno iskazanom sviješću o njoj prisutnosti. Izuzetak je, dakako, prizor s *kunduricama*, gdje glumice doista interpretiraju zadane likove (i to s primjerenom dozom realističnosti/autentičnosti), no tu se iz uloge "voajera" i gledatelji postavljaju u ulogu "glumaca"/sudionika čina. Za gotovo svaki prizor *Radionice* mogli bismo, pak, pronaći odgovarajući medijski pandan: od *talk showa* (prizori sa starcima i djecom), *reality showa* ili *live web cama* (prizori ispred prozora i s *kunduricama*) do dokumentarno-igranog filma (završni prizori). Dajući čitavom radioničkom događanju novi okvir dva završna prizora neizravno nam sugeriraju i sintagmu pod kojom bi se najpreciznije mogao definirati ovaj projekt: riječ je, naime, o teatralizaciji realnog, o postupku koji je bio prisutan i u prethodnim projektima Nataše Rajković i Bobe Jelčića s tom razlikom što je u njima i ono realno/doku-

mentarno bilo velikim dijelom fingirano i stvarano od "kazališnog materijala", a ovdje su, pak, i materijal i izvodači uzeti iz stvarnosti. Fikcija i realitet su tako izmijenili mjesta i funkcije, otvarajući prostor bezbrojnim varijantama poigravanja s konvencijama kazališta i teatralnosti – scenske ili životne, svejedno. To je točka s koje će Natašina i Bobova istraživanja fenomenologije bivanja na sceni te odnosa stvarnog i fiktivnog zacijelo krenuti u nekom novom smjeru, postajući, možda, još zainteresiranija za teatralizaciju realnog, iz čega je u ljeto 2003. izrasla predstava koja će nedvojbeno ući u antologijski spomenar Dubrovačkih ljetnih igara.

Osam postaja *Radionice za šetanje, pričanje i izmišljanje*

PREMIJERE

RAZGOVOR

FESTIVALI

VOX

HISTRIONIS

AKTUALNOSTI

TEORUA

NOVE KNJIGE

SJEĆANJA

DRAMA

Prizor prvi

Ispred Doma za starije i nemoćne osobe Domus Christi. Glumac Luka Dragić priča o povijesti zgrade te predstavlja neke od njezinih stanara koji pričaju o svojim sjećanjima, životu u Domu, odnosu prema smrti... Uz pratnju harmonikaša Sloba starci pjevaju *Marijanu* i *Adio Mare*, u znak dobrodošlice gospođi Mari, starici koja taj dan dolazi u Dom.

Prizor drugi

Neugledno dječje igralište Ispod Svete Marije. Glumac Marko Makovičić razgovara s djecom iz kvarta o njihovim problemima i igrama, strahovima i snovima.

Prizor treći

Pjaceta na ulazu u nekadašnji ženski benediktinski samostan Sv. Marije, danas oronulu stambenu zgradu. Glumica Csilla Barath-Bastaić te glumci Amar Bukvić i Frano Mašković pričaju o životu u *kvartu* i zgradi bivšeg samostana, povezujući dijelove povjesnice s pričama njihovih stanovnika. Jedan od njih, Salko Pločić, sve je vrijeme prisutan na "sceni", drugi, mongoloid Maro, nekad se pojavi, a nekad ne, ovisno o svom "itinereru" i raspoloženju.

Prizor četvrti

Dvorište između zgrada. Iza prozora, u osvjetljenoj, sobi vidimo Điva i Katarinu za stolom. Ispred prozora je, za mikrofonom, glumica Dijana Vidušin koja kombinacijom naracije te citiranja Đivovih i Katarininih izjava i dijaloga priča o njihovom sumornom bračnom životu.

Prizor peti

Saloča između kuća. Publika, zajedno s četiri glumice (Petra Dugandžić, Nataša Janjić, Jelena Perčin, Antonija Stanišić), sjedi za velikim stolom, počašćena suhim smokvama i rakijom. Glumice pričaju tračeve o ljudima iz susjedstva; spominju, pored ostalih, gluhoonijemog starca Rivu, lovca na zmije.

Prizor šesti

Glumac Jerko Marčić uvodi gledatelje u kućicu stanovitog Paska, čovjeka koji se u predstavi nekoliko puta spominje ali se nikada ne pojavljuje. U kući je, međutim, Riva koji ispušta svoj čuveni pisak kojim doziva zmije.

Prizor sedmi

Gledatelji, zajedno s Jerkom, ulaze u jednu od oronulih soba u zgradi nekadašnjeg samostana. Jerko priča o ljetu što ga je proveo u toj iznajmljenoj sobi, a zatim vremenski izmješta priču: poziva gledatelje da zamisle da je zima i da su sad u Zagrebu – na televizoru im prikazuje snimke što ih je napravio u staračkom domu, Ispod Svete Marije. Sve će to, kako kaže, možda biti dio njegovog filma u kojem će staricu Maru glumiti gospođa Tereza, žena koju predstavlja publici.

Prizor osmi

Na Poljani Mrtvo zvono. Tereza alias Mare odlazi u Domus Christi. Dok polako nestaje iza *kantuna* s kasetofona čujemo starce iz prvog prizora kako pjevaju *Adio Mare*. Krug je zatvoren.



Osobna karta predstave

54. dubrovačke ljetne igre

Radionica za šetanje, pričanje i izmišljanje

Autori i režija

Nataša Rajković & Bobo Jelčić

Osobe

Csilla Barath-Bastaić, Amar Bukvić, Luka Dragić, Petra Dugandžić,
Nataša Janjić, Marko Makovičić, Jerko Marčić, Frano Mašković, Jelena Perčin,
Antonija Stanišić, Dijana Vidušin, Ozren Čorković (glazbenik)

Stanari Doma za starije i nemoćne osobe Domus Christi Dubrovnik

Cvija Barbarić, Fani Domjan, Anka Jukić, Tonko Lončar, Božica Matić, Mare
Mišura, Marija Miljas, Tonka Njerž, Slobodan Matić, Tereza Urušić, Kosana
Vlahušić, Irma Selak, Kate Smrdelj, Marija Župan

Stanari Svete Marije

Tomislav Čokljat, Anđelka Luetić, Metilda Malohodžić-Keka, Adela Pločić,
Salko Pločić, Đivo Radović

Premijera 20. srpnja 2003.