

Metafore gledanja

FRANK WEDEKIND

PROLJETNO BUĐENJE

TEATAR ITD ZAGREB

PRAIZVEDBA: 02. 03. 2002.

REDATELJ: OZREN PROHIĆ

Pristupiti svim onim problemima koji su u vrijeme nastajanja teksta *Proljetno buđenje* Franka Wedekinda bili sjecište neuralgičnih točaka društva znači pristupiti i istražiti ono u psihi pojedinca i društva što je, unatoč kulturološkim i socijalnim mijenama, ostalo perzistentno, opstalo kao prisutno u onoj bitnoj sastavnici tjelesnog i psihološkog razvoja koja stvara socijalne strukture i koja u čovjeku oblikuje opiranje prema tim istim društvenim strukturama.

Naime, sva problematika koja se iz teksta dala iščitati bila je, kroz dugotrajan i za naš kazališni život ne baš specifičan rad, tek poticaj za razmišljanje i poniranje u tijelo i psihi izvođača. Pokušavali smo improvizacijama, razgovorima, igrama, isprobavanjem dramaturškog materijala prodrijeti u one točke koje mogu istaknuti i artikulirati onu poveznicu današnjih problema s problemima konca devetnaestoga stoljeća.

S jedne strane, zbrajajući tematske i motivske krugove, istražujući i uviđajući sav kontekst koji se prstenasto razvija iz tekstom zadane dramske situacije, nastojali smo ponovno ispričati priču Wedekindova *Proljetnog buđenja* ne kroz prizmu novih iščita-

vanja ili drastične interpretacije jednog segmenta problemskih krugova, nego kroz iznova doživljen tjelesni izričaj svakog izvođača. Tekst je postajao podlogom koja zadaje i postavlja priču u klasičnoj formi dramskoga pisma, dok se motivski i tematski segmenti postavljaju kao jedan od mogućih iskaza izvođača. Cjelokupna ekipa radila je upravo na ponovnom iznalaženju artikulacije problema, ne njegovom prividnom aktualizacijom, ne forsiranjem ukazivanja na segment aktualnog problema, nego protjecanjem određenoga problemskog motiva kroz psihi i tijelo nas koji danas i sada radimo predstavu. Zamišljeni rezultat nije bio izvlačenje partikularnog segmenta mogućeg aktualiteta iz Wedekindove drame, nego stvaranje zajedničke atmosfere kao zbroja zajedničkih doživljaja svih koji u predstavi sudjeluju. U tom slučaju, odlučili smo, cjelina predstave može ukazivati na intrigantnost originalnoga teksta koju prepoznajemo kao suvremenu.

U jednome trenutku u radu na predstavi učinilo nam se kako je najsnažnija komponenta aktualnosti teksta upravo u prepoznatljivosti ne samo pojedinačnih problema nego i cjelokupnih psiholoških i mentalnih struktura. Moguća ukotvljenost u samo jednu od neuralgičnih točaka društva koju prepoznajemo u tekstu na temelju kojega smo ušli u rad na predstavi vjerojatno bi nas uputila u smjeru nekog novijeg teksta koji posebno "odrađuje" pojedine probleme u spoju s dijelovima društva. No upravo napor da se iz određenog kulturološkog i vremenskog konteksta izvuče svojevrsni dramski sukus i da se zadrži za nas

danas pomalo naivna i u svim komponentama tekstu ne baš konzekventno uvjerljiva priča, dao nam je slobodu istraživanja unutar skupine, slobodu prepoznavanja osnovnih modela ponašanja u sazrijevanju osobnosti pred tijelom i personaliteta pred društvom te smo dobili mogućnost stvoriti jednu zajedničku atmosferu kojom prenosimo sva naša pojedinačna iskustva u zajedništvu predstave.

Problem prikazivanja ili iskazivanja pojedinog problema, koji ne širi svoj značenjski krug, ostaje na razini konstatacije i, poput većine američkih filmova, postaje svojevrsnom eutanazijom ili jednokratnim sedativnim sredstvom u odnosu na društvo. Svojevrsnom metaforom gledanja, putem zajedničke koncentracije i tjelesnog sudjelovanja u zadanim scenskim situacijama, mogli smo, kao autorski i izvođački tim,

potaknuti svijest u publici koja počinje razmišljati puno šire od prepoznavanja problema i interpretacije pojedinog dijela priče.

Drugo zanimljivo jest kako je početak dvadesetog stoljeća nastojao interpretirati, pa pomalo i apsolvirati ljudsku psihu, dok spoznaje rada na ovome tekstu tek označavaju da cjelokupni čovjekov život, bez obzira na široki luk interpretacija, ostaje ondje gdje je bio i koncem pretprošloga stoljeća.

Stoga, uza sve pojedinačne teme koje su u velikom dijelu današnjega dramskog pisma servirane nudeći inventar problema kako bi ih administrativno katalogizirali, upravo zadiranje, odnosno vraćanje na pokušaje osvještavanja odnosa izvođačeva tijela i psihe učinilo nam se iznimno važnim. Žanrovsko određenje *Proljećnog buđenja* kao "dječje tragedije" uka-



FRANK WEDEKIND **PROLJETNO BUĐENJE**

prevoditeljica: Dunja Dragojević
 redatelj i izbor glazbe: Ozren Prohić
 prilagodba teksta i dramaturg: Darko Lukić
 scenograf i autor video projekcija: Ivan Faktor
 kostimografkinja: Irena Sušac
 suradnica za scenski pokret: Ksenija Zec
 oblikovanje svjetla: Miljenko Bengez
 jezični savjetnik: Đurđa Škavić
 pomoćnik redatelja: Tomislav Pavković
 fotograf predstave: Nina Šolice
 inspicijentica: Petra Juričić

Glume:

Mladena Gavran
 Jadranka Đokić / Ines Bojanić
 Luka Dragić
 Dušan Bučan
 Damir Markovina
 Leon Lučev
 Ecija Ojdanić
 Marko Torjanac
 Pero Juričić

majstor rasvjete: Miljenko Bengez; majstar tona: Ing. Branko Vodeničar; voditelj rasvjete: Boris Fažor; majstor maske: Ivo Dežmar; majstor pozornice: Krunoslav Dolenc; majstor rekvizita: Krunoslav Županić; garderobijerke: Đurđa Janeš/Jagoda Kalenko; izrada scenografije: Dragan Pavlić

producenti: Tomislav Svetić/Vlado Derek
 voditeljica promidžbe: Janja Bjelopavlović

umjetničko vodstvo: Darko Lukić

premijera: 10. ožujka 2002.

Hrvatska praizvedba: 13. 1. 1924. pod naslovom «Proljeće se budi»; prevela: Nina Vavra; režija: Ivo Raić; scena: "Tuškanac" (HNK)

Predstava je bila na repertoaru od 13. 5. 1926.
 Nakon toga u Hrvatskoj nije bilo izvedaba ni novih prijevoda teksta.

Zahvaljujemo na potpori i suradnji dekanu, nastavnicima i studentima Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu

zuje na osnovu Wedekindova shvaćanja svijeta, a to je temeljita nemogućnost komunikacije. Naravno da je u toj primisli na tragično pisac iskazao svojevrsni disaritet dviju paralelnih sudbina: sudbine zrenja tijela i osveštenja erotskoga te, s druge strane, sudbinske zadanosti svijeta kao administrativno popunjene strukture u kojoj ne dolaze u obzir novi modeli ponašanja ili komunikacije, nego se samo prazna mjesta u strukturi mogu ispuniti istim modelima ljudskog sudjelovanja.

U današnje vrijeme modeli su komunikacija iznimno dostupni u odnosu na konac devetnaestoga stoljeća. No ukoliko komunikacija ne utječe na razumijevanje, na put u dubinu osveštenja sebe i drugoga, traumatiziranost će danas biti jednakog intenziteta kao i u vrijeme Wedekindovih lica, bez obzira na

današnju mogućnost virtualnog zadovoljenja bilo koje vrste požude, želje ili aktiviteta.

Danas isto tako kao i u vrijeme nastanka komada, nemogućnost stvarnog kontakta, sublimiranje komunikacije (a sve to uz socijalno očekivanje izrastanja u "zrelu osobu", što je ionako tek društvena projekcija) ima kao rezultat niz nikada realiziranih osoba i neusmjerenih sudbina.

U dramaturškoj obradi nastojali smo uspostaviti kontrast principa "starih", "roditelja" (roditelji, nastavnici, liječnici, čuvari institucija), koji su reprezentanti društva, i "djece" ("mladih") koja ili nose konzekventno jednu od priča/sudbina ili nose nekoliko različitih, zrcalnih sudbina/priča koje se shvaćaju kao traženje određenog puta.

Lica roditelja/nastavnika uspostavljena su, dakle, ne kao pojedinačna lica, nego kao principi autoriteta. Bitno je vidjeti najrazličitije aspekte djelovanja društvenih modela, bilo da se radi o modelu *sin – otac*, koji putem interpretacije autoriteta prerasta u odnos *učenik – direktor škole*, ili o modelu *majka – kći*, koji se pretvara u odnos *majka – sin* time što ista glumica sudjeluje u različitim licima kroz različite scene.

U svijetu djece, u svijetu mladih, uspostavili smo tri osnovna modela sudbina koje se prepliću kroz priče Melchior – Wendla – Moritz, dok su svi drugi “mladi” spojeni u svoje zrcalne suprotnosti kako bi se problemi pokazali upravo kroz suprotnost mogućih modela socijalnih realizacija jedne osobe, odnosno kroz njihove različite aspekte traženja.

Tako je primjer problema nasilja u obitelji u sceni Wendla – Thea kontrastiran imaginarnom društvenom i obiteljskom slobodom koju ista glumica realizira scenom Wendla – Ilse. Zato i nema klasične podjele na uloge, nego su postavljena tijela na sceni sudbine.

U radu kroz improvizacije nastojali smo ući u iskaz kroz glumačko stanje u zadanoj i dramskim tekstom nadanoj situaciji. Improvizacijama smo kretali u međusobno izvođačko osjećanje, u osjećanje unutrašnjosti problema koji se uspostavlja u drami. Taj se problem isprva ne realizira u govoru, nego je njegova prisutnost najjača u unutrašnjem stanju, u mogućnosti poniranja u sebe, a samo je krajnji ispad određene situacije fizički kontakt glumaca, što dokazuje dramaturšku neodrživost suzdržanja pojedinačne scene. Vrhunci scena su u unutrašnjem istraživanju, a ne u ekspliciranju, ukoliko to, napose u drugom dijelu predstave, ne nalaže dinamika dramske strukture.

Predstavi se pristupalo i kroz razgovorne improvizacije, posebno imaginiranjem kako bi to sve izgledao danas ili deset godina nakon svih onih događaja u vrijeme drama ili sada. No sve improvizacije, sav rad na tkivu predstave nastojao je osvijestiti tijelo na sceni koje posvajanjem i kanaliziranjem problema iz drame počinje u tom problemu na pozornici i sudjelovati.

Univerzalizacija ili, bolje rečeno, neutralizacija kostima i scene imala je za cilj pojačati unutrašnju emanaciju glumačkih energija koje se spajaju u zajedničku atmosferu predstave, a jukstaponiranje videomaterijala na izgrebanom zidu pozornice ITD-a imalo je za cilj kako svojevrсну ironizaciju pojedine scene, tako i analiziranje kulturoloških slojeva Wedekindova dramskoga pisma. Mitskom strukturom (izlomljenim erotskim fotografijama) Langovih filmova nastojali smo poduprijeti mogući recepcijski komentar, odnosno atmosferu pojedinoga glumačkoga stanja.

U tjelesnim manifestacijama pokušavali smo odjeliti vanjske fizičke manifestacije unutrašnjeg stanja od stanja tijela koje je potaknuto unutrašnjom realizacijom zadane dramske situacije. Stoga je i govor tretiran kao rezultat radnje ili kao poticaj za radnju na osnovi realizacije glumačkoga stanja.

Sveukupno, rad, odabir i igranje predstava *Proljeznoga buđenja* u Teatru ITD u Zagrebu jedan je istinski zajednički iskorak određene suradničke ekipe, jednog teatra sa svim glumcima toga teatra i jedne mlade generacije. Način kojim se prišlo ovako ekspliciranom pristupu tekstu i teatru kao materijalu najznačajniji je trenutak stvaranja ove predstave. Odluka da se ovakva predstava stvori isključivo izlaganjem tijela u punoj koncentraciji, a koja ima za cilj glumačko stanje kao rezultat zadane dramske i realizirane scenske situacije, odluka je na svojevrсну “metaforu gledanja” i “metaforu razmišljanja” jer se ne potiče na gledateljevo umirivanje putem eksplicacije problema, nego na gledateljev mentalni aktivitet koji, jednoga dana, može pridonijeti psihološkom i društvenom aktivitetu.