

KATARINA KOLEGA

KALEIDOSKOPSKE NITI FRANCUSKOG TEATRA

FESTIVAL SVJETSKOG KAZALIŠTA /
world theatre festival, ZAGREB

13. – 27. rujna 2025.

Tijekom 22 godine postojanja Festivala svjetskog kazališta gledali smo predstave redatelja i redateljica snažnih estetika čija su imena postala nezaobilazna u suvremenoj povijesti kazališne umjetnosti. Iako su ponekad dolazili i s drugih kontinenata (poput nezaboravnog Roberta Lepagea iz Kanade), većina njih bila je iz Europe. Predstave Thomasa Ostermeiera ili Franka Castorffa ponudile su nam putokaz u njemačko kazalište, one Pippa Delbona i Romea Castelluccija u talijansko, a Milo Rau gostovao je, poput Ostermeiera i Delbona, više puta, nudeći nam uvid u probleme belgijskoga društva te upoznavajući nas s pojedinim francuskim autorima, kao što je Édouard Louis (*Ispitivanja*).

Iako smo i na prijašnjim festivalskim izdanjima znali gledati francuske predstave (primjerice vrlo dojmljiv *To je život* Mohameda El Khatiba), ove je godine fokus bio na frankofonom teatru. Redatelj Ivica Buljan, uz Dubravku Vrgoč umjetnički ravnatelj festivala, vrstan je poznavatelj francuske kulture, posebice književnosti i kazališta, te je odabrao tri (od ukupno četiri) predstave: dvije iz Francuske i jednu belgijsku koja ne dolazi s flamanskog, nego s valonskog područja. One potvrđuju teze uglednoga francuskog teatrologa Patricea Pavicea o eklektičnom obilježju francuske dramaturgije u kojoj supostoje dvije ravnopravne težnje: jedna prema klasičnoj konstrukciji i druga prema postmodernističkoj dekonstrukciji.

Predstava *Lacrima* Nacionalnoga teatra iz Strasbourga, kojom je festival počeo, teži klasičnoj konstrukciji.

Niti od suza

Redateljica Caroline Guiela Nguyen pozornost struke i šire javnosti stekla je nakon uspjeha na avinjonskom festivalu 2017. godine predstavom *Saigon*. U njoj je dala svoje viđenje francuskoga društva podijeljenoga na Francuze i one koji su to tijekom francuske kolonijalističke prošlosti postali, konkretno Francuze podrijetlom iz Vijetnama, kojima i sama pripada. Poput Mila Raua, završila je studij sociologije (i izvedbenih umjetnosti) pa su u središtu njezinih umjetničkih istraživanja uglavnom osobne priče onih ljudi koji su u društvu nevidljivi, a koje naziva „ekspertima u svojoj boli“. Ona pritom ne stvara dokumentarni teatar, nego uz pomoć stvarnih podataka i svjedočanstava oblikuje kazališnu fikciju, što je sjajno napravila i u predstavi *Lacrima*. U njoj je dala glas i vidljivost anonimnim, vrijednim i vještim radnicama i radnicima u tekstilnoj industriji koji, pod cijenu zdravlja i privatnog života, utjelovljuju zamisli uglednih dizajnera. Kako bi istaknula velike razlike između radnika, od onih koji su na vrhu do onih na samome dnu, odlučila je okvir priče smjestiti u središta moći i najvišeg luksuza, a to su kraljevstvo i visoka moda, odnosno nekadašnje kolonijalne sile Velika Britanija i Francuska. Godinu dana prije svadbe, engleska će princeza angažirati uglednu francusku modnu kuću da joj sašije vjenčanicu prema zamisli slavnoga britanskog dizajnera, što je za vlasnicu modne kuće Marion najveći profesionalni izazov i poslovni uspjeh. Međutim, ubrzo će se pokazati da je svojim entuzijastičnim „Da!“ (kojim počinje i *trailer* za predstavu) sklopila ugovor s vragom.

Haljina za buduću kraljicu mora biti reprezentativna, njome se pokazuje bogatstvo i moć. Makar se o cijenama i plaćama izravno ne govori, sasvim je sigurno da je njezin dizajner dobro plaćen za svoj kreativni rad. Isto tako znamo da će oni koji budu njegovu zamisao pretvarali u konkretno djelo, mukotrpno raditi za svoju uobičajeno malu plaću. Zbog kratkih rokova, radit će prekovremeno i narušiti si zdravlje ili obiteljske odnose, no onima na vrhu piramide to nije nimalo važno, što je i glavna tema predstave.

Dramaturške niti Caroline Guiela Nguyen fino su izvezene poput alençonske čipke. One gusto i s mnogo detalja povezuju različite uzorke ljudskih života, razotkrivajući unutarnji svijet i bolne privatne trenutke svakog radnika, ne zanemarujući ni obrise političkog i društvenog konteksta. U prvom su planu krojači i krojačice, alençonske čipkarice i indijski majstor ukrasnog veza s biserima, a glavnina radnje događa se u vrlo urednoj radionici Marionine modne kuće, u kojoj bijeli namještaj i bijele kute radnika podsjećaju na sterilnu ambulantu. Tu će sterilnost, međutim, uskoro inficirati gruba stvarnost, posebice narušeni ljudski odnosi.

Višestoljetne francusko-britanske kraljevske veze istaknute su narudžbom čipke iz Alençona, odnosno rekonstrukcijom čipke kakvu su na vjenčanju nosile sve britanske kraljice (jer je i alençonska čipka poznata kao kraljica čipke). Zbog velike razine majstorstva, koja se stječe dugogodišnjom obukom, o čipkaricama iz Alençona mogu se pogledati, pročitati i poslušati mnoge reportaže, a redateljica ih je odlučila predstaviti uz pomoć radija. Gostujući u radijskoj emisiji koja prati rekonstrukciju veza, čipkarice s ponosom i velikom ljubavlju govore o svojem poslu, o tome kako su mnoge zbog njega izgubile vid, kako u prošlosti tijekom rada nisu smjele govoriti pa su često najpoželjnije radnice bile gluhonijeme osobe;



> *Lacrima*, Nacionalni teatar, Strasbourg

kako se zanat prenosi s koljena na koljeno te da danas postoji opasnost od njegova izumiranja jer je sve manje onih koji mu se žele posvetiti. Sve su to dokumentarni podaci koji se ne prenose suhoparno, nego sa strašću koju su izvrsne glumice vjerodostojno prenijele, pokazujući snažno zajedništvo među čipkaricama. Njihovi su karakteri vrlo životni i simpatični; izazivaju divljenje i dragost pa s njima empatično proživljavamo i teške obiteljske trenutke, za što su najzasluž-

nije sjajne glumačke minijature. One su svoj privatni život podredile poslu koji izrazito vole, unatoč tome što nije unosan i što se jednoga dana njih nitko neće sjećati. Nije im važan novac ni slava, nego remek-djelo koje stvaraju. Majstor umjetnik je i Abdul iz Mumbaija, kojemu je povjeren ukrasni vez od dvjesto tisuća bisera. Njegovi su rokovi još kraći nego čipkaricama; znamo da je i najmanje plaćen, a posvećeno i predano radi s minimalnom stankom za odmor. Svakoga



dana razgovara s kćeri koju zbog posla nije vidio mjesecima i s kojom teška srca odgađa susret sve dok ne završi vez. Njegov životni tempo čini previše sati rada i premalo sna, što utječe na njegovo gubljenje vida. Unatoč tome što se njegov poslodavac mora držati europske regulacije o radnim satima i odmoru, ona je u stvarnosti samo mrtvo slovo na papiru. Međutim, kad liječnička komisija ustvrdi da gubi vid, Abdul dobiva birokratski hladnu i okrutnu zabranu rada.

Ne dopušta mu se da dovrši svoj mukotrpan i vrijedan posao jer „na princezinoj vjenčanici mogu raditi samo vrhunski i zdravi radnici“. Nikoga nije briga za to koju je žrtvu podnio, čega se sve odrekao, koliko mu je još posla ostalo. Nikoga nije briga za Abdula kao čovjeka. Stoga mi je njegova priča bila najpotresnija. Njome je vrlo zorno prikazana kapitalistička hipokrizija i bešćutnost kojom se tretiraju radnici tzv. Trećega svijeta. Fantastični glumac Charles Vinoth Irudhayaraj

predočio nam je (sitnim detaljima, glasom i pogledom) izrazitu poniznost i tragiku svojega lica pa se ubrajam među one gledateljice (a bilo ih je dosta) koje su s njim plakale. Caroline Guiela Nguyen vrlo je promišljeno stvorila empatiju publike prema Abdulu, šutljivom, emotivnom i radišnom majstoru, čije vrijedne ruke gledamo kako vezu tijekom cijele predstave na ekranu. On je prisutan i kad njegova scena nije u prvom planu, neprestano radi, pa i onda kad gledamo privatne živote drugih lica. Stoga je prilično šokantno kad dizajner, miljama udaljen od mjesta rada, bez trunke emocija, odbija veo čiji se oblik od težine mnogih bisera iskrivio, makar su mu od početka govorili da mora smanjiti broj bisera ili umetnuti umjetne koji su lakši. Tu je redateljica i autorica provukla još jednu važnu misao o tome kako se mišljenje stručnjaka iz bivših kolonija nimalo ne uvažava, o znanju i moći koja ga poništava. Abdulovom pričom autorica Nguyen suptilno kritizira bahatost Zapada koji se izdiže iznad drugih, posebice Kraljevstvo Velike Britanije, što se istaknulo i u kratkom antirojalističkom ispadu Marionine kćeri tijekom Marionina razgovora s princezom.

A što je sa samom protagonisticom, vlasnicom modne kuće Marion, koju je izvrsno utjelovila Maud Le Gravellec? Naizgled bi se pomislilo da joj ništa ne nedostaje: ima posao iz snova koji joj donosi dobra primanja i u njemu je vrlo uspješna. Međutim, radi zajedno sa suprugom koji, što ona više radi, postaje agresivniji i nasilniji; kolegica joj je i svekrva koja brani svojega sina, kći joj je anksiozna i buntovna adolescentica željna majčine pažnje. Svakim danom sve se teže nosi s odgovornošću koju je preuzela, s prohtjevima kraljevskoga naručitelja i realnim mogućnostima radnika, sa zahtjevima svoje obitelji i vlastitim (ne)mogućnostima. Okružena je ljudima i rastrgana između njih, a zapravo je vrlo osamljena. Ima silnu želju da posao obavi perfektno, ali i velik strah od neuspjeha. I upravo se time gradi dramska napetost. Marion nije izgubila vid, ali je od

nagomilanog stresa doživjela psihički slom, *burn out* koji ju je doslovno koštao života. Ne mogavši se nositi s poslovnim i obiteljskim slomom, ona ispija veliku količinu tableta i pada na pod svojega ureda.

Režija je filmski realistična. Uz događanja na pozornici, mnogo je dijaloga preko *zooma* – pritom jednog glumca ili glumicu gledamo uvijek na sceni, dok se drugi ili druga skriva iza paravana (ili nam okreće leđa), a pojavljuje se na platnu, u krupnom kadru kamere na kojoj je vidljiva svaka reakcija i emocija, sitna gesta, trzaj lica, pogled. *Zoom* komunikacijom ostvarila se iluzija stvarnosti, makar se ona događa isključivo između glumaca na pozornici. Na platnu gledamo i krupne kadrove vrijednih ruku koje pokušavaju što brže vesti čipku ili ukrasni vez, čime se također ostvarila napetost jer se, neprestano gledajući u te vješte prste, pitamo hoće li na kraju uspjeti sve dovršiti na vrijeme.

Kako bismo na svojoj koži osjetili stvarnost onih koji neumorno rade bez predaha, redateljica je u trosatnoj predstavi odredila stanku od samo tri minute, tijekom koje su gledatelji zamoljeni da ne izlaze iz dvorane. Na taj smo način bili uvučeni u svijet koji promatramo na pozornici, u neku vrstu zajedništva s likovima s kojima duboko proživljavamo njihove muke, ali i s glumcima koji su na sceni tri sata bez prestanka. Zvuči nevjerojatno da izrada vjenčanice može biti tako dinamična i da se s uzbuđenjem i napetošću može promatrati puna tri sata, no ovom predstavom pokazalo se da je to itekako moguće. U tom jednostavnom sižeu skrivaju se mnogi slojevi, aktualne intimne, društvene i političke teme koje muče mnoge. Sjajno su nam ih predočili izvrsni glumci i glumice ove predstave. Oni su također radnici i radnice koji posvećeno i predano rade posao koji vole i ostavljaju važan trag u finom tkanju Caroline Guiela Nguyen koje mi je na popisu boljih ostvarenja svih izdanja Festivala svjetskog kazališta.



> *Sans tambour*, Kazalište Bouffes du Nord, Pariz

Niti od krhotina

Kazališno izuzetno intrigantna bila je predstava *Sans tambour* kazališta Bouffes du Nord iz Pariza, oblikovana tehnikom postmodernističke dekonstrukcije. Zanimljivo je da obje predstave govore o raspadu, ali na potpuno drukčiji način. Za razliku od *Lacrime* u kojoj je radnja čvrsto strukturirana i mimetički se prikazuje narušeno zdravlje, obiteljski odnosi i poslovni krah, u *Sans tambouru* priča je u obrisima, radnja je fragmentarna, a sve se pred nama doslovno fizički raspada. Počinje glazbom (koju izvode saksofonist, klarinetist, čelist, harmonikaš, flautistica i operna pjevačica) i s glumcem

koji klaunski neuspješno, ali savršeno usklađeno sa zvucima, pokušava odjenuti majicu. U drugoj slici promatramo bračni par koji se nalazi u kući – poput filmske kulise napravljena je vanjska fasada s prozorom koji gleda u kuhinju (najčešćim toposom obiteljskih sukoba). Među njima osjeća se tenzija koja eskalira ženinom rečenicom: „Želim te ostaviti.“ I tada počinje kaos. „Zbogom krhotine starog svijeta“, govori protagonistica dok oko nje padaju cigle i zidovi, a glazbenici fragmentarno sviraju Schumannove pjesme (*Liederkreis* op. 39, *Frauenliebe und Leben* op. 42, *Myrthen* op. 25, *Dichterliebe* op. 48, *Liederkreis* op. 24). Ona je zaljubljena u ljubav, žudi za idealom ljubavi koja je utjelovljena

u umjetnosti, posebice u poeziji, te citira stihove iz pjesama o Tristanu i Izoldi. Istoimeni srednjovjekovni roman donosi inovativnost u zapadnu književnost jer prvi put opisuje nesretnu ljubav između dvaju društvenih slojeva (kraljice i njezina podređenog). Richard Wagner, potaknut tom pričom, stvara epohalnu operu koja je utkala put nastanku moderne, atonalne glazbe. Zbog toga odabir tih dvoje nesretnih ljubavnika nije nimalo slučajan jer mi se čini da predstava odaje počast inovativnoj umjetnosti koja nas je dovela do današnjih suvremenih strujanja, uspješnih i manje uspješnih istraživanja umjetničkih formi, jezika i tehnika izražavanja. I ona sama jedno je takvo smjelo i uspješno istraživanje.

Wagner je u operi duboko proniknuo u ljudski fenomen neispunjene čežnje, seksualne žudnje i patnje. Prema njemu, smisao postojanja vanjskoga svijeta ovisi samo o unutarnjem kretanju duše, a upravo to kretanje ova predstava zorno prikazuje suvremenim glazbenim i kazališnim vokabularom. Upravo zato, iako se glazbeno reinterpreтира romantični Schumann, vjerujem da je redatelj i autoru, Samuelu Achacheu, Wagner bio misao vodilja. Konvencionalni pojmovi vremena i prostora u Wagnerovoj operi ne postoje, a odbacio ih je i Achache te stvorio istinski *Gesamtkunstwerk* u kojemu se različiti žanrovi, glazbenici i glumci, melodija, riječi, pokret i govor, svjetlost i scenografski elementi spajaju u savršenu cjelinu koja pokazuje rasap. Okruženi krhotinama, izvođači postavljaju pitanje: „Što je važno da se izgradi koherentni svijet?“ U scenskom svijetu koji gledamo nižu se groteskne i nadrealne slike u kojima se sve što je cijelo mora rastvoriti, pa čak i klavir koji prijeteće visi na užetu iznad izvođačeve glave. Groteska je prisutna i u glazbenoj partituri – zvuk je grub, harmonija disonantna. Nadrealne su slike scenskih prostora; ponekad su potpuno apstraktne, ponekad asociraju na psihijatrijsku ustanovu, a neke prikazuju građanski stan. „Kaos

mog svijeta širi se među vama i nitko više ništa ne razumije“, poručuju nam s pozornice osebujni luckasti pjesnik, zaneseno strastvena čitateljica i njezin prizemljeni racionalni suprug te postavljaju pitanje „kako se ponašati u ovom svijetu koji nam se ruga?“ Njihovi dijalozi ponekad podsjećaju na Ionescove i Beckettove tekstove, a mnoge su rečenice veoma poetične, metaforične i misaone. Svjedočimo nestajanju ideala i poezije, kapitalistički materijalizam i racionalizam uništio je sanjanje, jedino umjetnost nudi izlaz u drugačiju stvarnost. Pokazat će nam ga glumci koji donkihотовski s pozornice gledatelje uvjeravaju: „Večeras obrćemo vrijednosti svijeta.“

U tom je svijetu naizgled sve naopako, izokrenuto i preokrenuto, u njemu ne vlada razum, nego mašta i stvaralački ludizam, *homo ludens*. O rasulu svijeta govori se u poetskim slikama ili izvedbenom materijalizacijom teksta, što je odlika francuskog suvremenog dramskog pisma od osamdesetih godina prošloga stoljeća. Pišući u časopisu *Umjetnost riječi* o suvremenoj francuskoj drami, romanistica dr. sc. Marija Paprašarovski kao da opisuje ovu predstavu:

„Drama se arhitektonski gradi kao niz slika s naglašenom tendencijom oponašanja glazbenih oblika ili neke vrste kaleidoskopa i prizme što djeluje kao *puzzle* ili kaos koji čitatelj/gledatelj mora posložiti. Te nepovezane konstrukcije ispresijecane stankama svjedoče o razlomljenom svijetu tišine (neiskazano), ali uglavnom ne teže strukturanju.“¹

I *Sans tambour* nalikuje na rasutu višedimenzionalnu slagalicu koju gledatelj tijekom izvedbe može interpretativno slagati u smisaonu cjelinu kako god želi, otkrivati njezine simbole i udubljavati se u značenja, a može se i samo prepustiti specifičnom

1 M. Paprašarovski, Dramski pisac u suvremenom francuskom kazalištu (93–118), *Umjetnost riječi* LIII (2009), 1–2, Zagreb, siječanj – lipanj, str. 108.

vizualnom i auditivnom doživljaju. Takve drame (i predstave), smatra Marija Paprašarovski, „s deskriptivne semiologije prelaze na fenomenologiju subjekta, što zapravo podrazumijeva komplementarno prožimanje dvaju načina čitanja kazališta: dok je semiologija nužno sredstvo za strukturalni opis predstave, fenomenologija aktivno uključuje gledatelja“, što nam pomaže da predstavu priđemo „izravnije i iznutra“.

Francuski dramatičari, a potom i redatelji, svoje su čitatelje i gledatelje možda i naviknuli na takvu vrstu teatra. Kod nas je situacija drugačija: još smo duboko uroñnjeni u prikazivačko, psihološko i narativno, pa mi je teško zamisliti ovaj kazališni biser na našim pozornicama. I upravo zato su međunarodni festivali izuzetno važni jer zahvaljujući njima možemo vidjeti drukčija strujanja, apstraktnija istraživanja koja mogu nadahnuti i naše kazališne umjetnike na smjelije kazališne projekte i pokušaje.

Niti od života

U osamdesetim i devedesetim godinama 20. stoljeća francuski dramatičari su se, doznajem iz teksta Marije Paprašarovski, bavili svakidašnjicom i takozvanim običnim ljudima. U drami i u prozi mnogi autori govorili su zaobilazno o prošlosti iz perspektive sadašnjosti, a u središtu nije bila činjenična povijest, nego sjećanje pojedinca. I naši pisci pišu o posljedicama velike povijesti na naše male živote, a na tu temu gledali smo i nekoliko predstava.

U belgijskoj predstavi *Héritage* kazališta iz Liegea, autora, redatelja i izvođača Cédrica Eeckhouta ne zanima velika povijest, niti kako se ona odrazila na njegovu obitelj. Zanima ga osobna povijest za njega najvažnije i posebne osobe – vlastite majke. Poput slikara ili fotografa koji portretiraju svoju obitelj ili književnika koji pišu auto-

biografije, Eeckhout je osmislio svojevrсни izvedbeni majčin portret. Svjestan njezinih visokih godina, imao je potrebu javno joj odati priznanje, divljenje i ljubav. „Ovom predstavom htio sam ti se odužiti“, kaže joj pojašnjavajući publici zašto je odlučio s njom stati na pozornicu. Trenutke scenskog bivanja s majkom, koja je 11. studenoga navršila 80 godina, dijeli s gledateljima, a majka Jo Libertiaux vrlo opušteno i suvereno vlada scenom i plijeni pozornost svojom sigurnošću i autentičnošću. Za stolom pripovijedaju o tome kako je nastajala predstava. Cédric nam objašnjava da je majci iznio svoju ideju, upitavši je na koji je način vidi na pozornici. U nekoliko navrata Jo u dugim monološkim pasażima pripovijeda o svojim roditeljima, rođenju i djetinjstvu, odgoju i prvim zabavama, zaljublivanju, braku i razvodu, o poslu i djeci. Njezinim sjećanjima dobivamo i sliku života u višem francuskom društvu od sredine četrdesetih godina, kad je vladao čvrsti patrijarhat. Iako je pripadala skupini novostvorenih bogataša koji su vlastitim radom uspjeli ostvariti sve o čemu su sanjali, u njezino vrijeme „muškarac je vikao, a žena bi šutjela“, na što Jo nije pristajala te se, na zgražanje okoline, razvela i odrekla udobnog života. „Na razvod se nije gledalo s odobravanjem“, objašnjava, no ona se ipak s četvoricom sinova iselila iz kuće te upornim i teškim radom u frizerskom salonu izborila za novčanu neovisnost i slobodu. Uspomene joj naviru i gledajući fotografije ili slušajući glazbu, a Cédric Eeckhout s perikom na glavi oblači majčine najdraže haljine i kostime, čime doslovno dočarava njezin izgled u mladosti, ali pokazuje i svoju transvestitsku sklonost i homoseksualnost. „Duboko u meni živi žena koja mi dopušta da budem manje muškarac“, otkriva publici, iskazujući zahvalnost majci koja je njegov 'izlazak iz ormara' prihvatila bez osude i zamjeranja. Uz njezinu priču, Cédric pripovijeda i svoju, nudeći vlastitu perspektivu odrastanja sa samohranom majkom. Jo je za njega lijepa, snažna, neovisna, drugačija od drugih roditelja, a zahvaljujući tome, on



> *Heritage*, Kazalište iz Liegea, Belgija

je uvijek bio i ostao svoj i neovisan. Upravo mu je to ostavila u naslijeđe (*héritage*). U tom pripovjedačkom teatru dokumentarističkog izričaja, autor je svjestan da prikazivanje običnog života na pozornici mnogima može izgledati banalno, no on je na taj način htio uvijekvječiti svoju junakinju. I to je učinio vrlo jednostavno, s puno nježnosti i ljubavi.

U našem kazalištu nešto je slično napravio redatelj Hrvoje Korbar u predstavi koja je nastala prema njegovu tekstu *Dalmatinska kuhinja*. Autobiografija je, međutim, u

tom primjeru skrivena i isprepliće se s fikcijom; u središtu nisu sjećanja, nego odnos majke i sina, a glumci ne tumače sebe, nego napisane dramske osobe. U toj dirljivoj i duhovitoj priči naša publika može prepoznati mnoge poznate situacije s kojima se može identificirati, dok u predstavi *Héritage* prepoznavanje izostaje. Međutim, dirljiv je umjetnikov strah od majčine smrti i potreba da joj za života zahvali najbolje što može – umjetnošću, koja je njegov poziv. U tom metateatru kazalište i život su jedno, sve je stvarno, sve se događa sada i ovdje i svi

zajedno sudjelujemo u slavlju jednog života, jedne obitelji, u apoteozi majke Jo. Ona je zvijezda predstave koja nam, ponosna na sebe i sina, poručuje da, koliko god je teško, nikad ne odustanemo od ostvarenja svojih snova i obrane svojih sloboda.

*

Uz raznoliku francusku kazališnu scenu, na ovogodišnjem programu Festivala svjetskog kazališta bila je i nova predstava dobro poznatog festivalskog gosta, osebujnog talijanskog redatelja Pippa Delbona. Riječ je o intimnom i poetičnom *Buđenju* koji nažalost nisam uspjela pogledati.