

MOGUĆNOSTI POLITIČKOG TEATRA DANAS (3)

Politika kao izgovor za raspravu o metodi

*Pokušaj analize redateljske metode Branka Brezovca na primjeru
predstave Divljaci prikazane 1989. u Walesu*

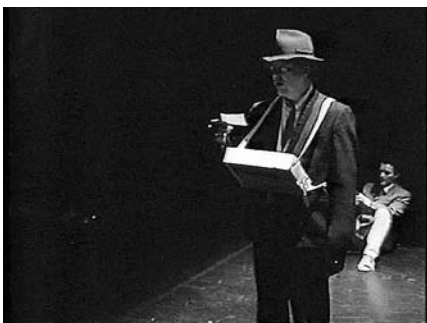
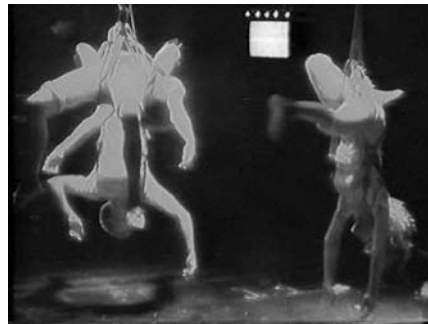
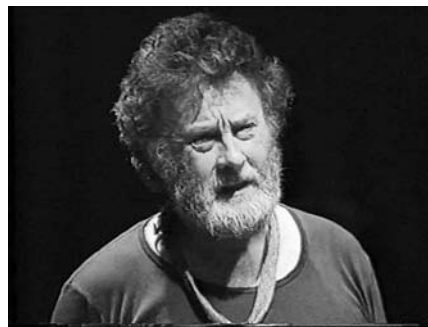
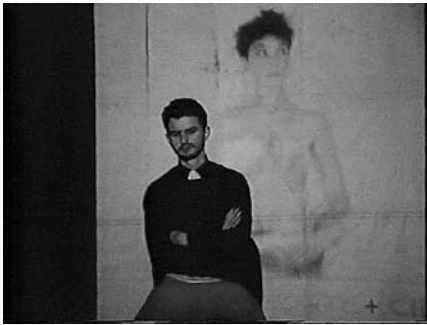
Gordana Vnuk

Projekt *Divljaci* (*Savages*) u studenom 1989. označio je početak ozbiljne suradnje Branka Brezovca s kazalištem Chapter u Cardiffu (Wales) čiji je direktor u to vrijeme bio Janek Alexander. Nakon nekoliko susreta radi upoznavanja i jedne radionice s lokalnim umjetnicima, Alexander je pozvao Brezovca i mene da osmisle veći projekt koji bi uključivao članove velških kazališnih grupa *Volcano* i *Made in Wales*. Zadane su bile osnovne financijske i vremenske koordinate – tri tjedna, devet glumaca i skroman budžet. Sve ostalo ostavljeno je slobodnom izboru umjetničkog tandema. Brezovec je, tragom te slobode, otišao u knjižaru izabrati tekst; znao je samo da bi bilo uputno, s obzirom na količinu glumaca koji su mu bili na raspolaganju, da ima puno likova. Ta šetnja knjižarom često se kasnije spominjala kao anegdota koja ilustrira kako Brezovcu izbor teksta nikada ne predstavlja umjetnički problem i kako može napraviti predstavu iz bilo čega. Izbor je na kraju pao na dramu *Divljaci* suvremenog britanskog dramatičara Christophera Hamptona koja je, već na prvi pogled, pružala dovoljno materijala za scensko razigravanje ponuđenog ansambla.

Christopher Hampton bio je sedamdesetih kućni redatelj kazališta Royal Court, a najpoznatiji je po drami i kasnijoj filmskoj adaptaciji *Opasnih veza*, istoimenoga Laclosova romana. Njegov se ime pojavljuje tu i tamo, ponajviše kao scenarista u kontekstu različitih pa i nagrađivanih filmova, ali se ni po čemu ne može izvući zaključak da Brezovca veže neki osobiti, posebice umjetnički interes za djela toga pisca.

Sama drama *Divljaci*, koja je bilo premijerno izvedena 1973. u kazalištu Royal Court, ima prilično razvedenu strukturu s nekoliko narativnih linija koje ujedinjuje tema genocida nad brazilskim Indijancima. Kao inspiracija piscu je poslužio istiniti događaj iz ranih šezdesetih kada je pobijeno cijelo pleme za vrijeme svojih tradicionalnih Quarup svečanosti. Pokolj je izvršen dinomitom koji su ubojice bacale iz aviona, a u tekstu spominjat će se još i razni drugi načini kojima su se istrebljivali Indijanci kako bi se beskrupulozne korporacije domogle njihove zemlje.

Političku pozadinu tih zločina čini vojna diktatura u Brazilu od 1964. do 1985. za vrijeme koje se pojavio gerilski pokret pod vodstvom Carlosa Marighelle (otmičar iz drame će dobiti isto ime). Gerilci su često otimali ambasadore i razno osoblje iz Amerike, Japana i zapadnoeuropskih zemalja kako bi ih mijenjali za političke zatvorenike. U tom kontekstu jedan od likova, Alan West, službenik britanske vlade, biva otet i na kraju ubijen. Njegov čuvar Carlos nije brutalan tip već stalno nešto filozofira i vodi razgovore sa svojim zatvorenikom o smislu političkog djelovanja, citira Fanona i Camusa, ili igra šah. Dok Carlosa prvenstveno zanima kako izvući iz bijede 90 milijuna brazilskih radnika i seljaka bezemljaša, Westa zanima kultura, rituali i legende Indijanaca i svjestan je da će oni, ako se hitno nešto ne poduzme, nestati s lica zemlje. U nizu scena, flashbackova, jedan od počinitelja zločina, Ataide Pereira, prisjeća se svih načina usmrćivanja, od deka zaraženih boginjama i šećera pomiješanog s arsenom koji se dijelio Indijancima do okrutnih pokolja u kojima su



Prizori iz predstave *Divljaci*, 1989, prema VHS-snimci

nestajala čitava plemena. Ali ni kolonijalizam pod krinkom misionarskog rada nije pošteđen kritike kao ni način na koji se Zapadnjaci odnose prema indijanskoj posluži u svojim kućama. Riječ dobivaju i antropolozi (Crawshaw), West citira indijanske mitove, a Quarap ritual plemena Cintas bit će detaljno opisan u svim svojim etapama.

Pregovori o oslobađanju taoca su izgleda otišli krivim smjerom i na kraju drame Carlos ubija Westa. U zadnjoj sceni egzekutori indijanskih pokolja slažu mrtva tijela na hrpu, pale vatru.

Posložimo li sve dijelove mozaika, problematika drame biva osvijetljena s gotovo svih strana i mi dobivamo ogledni primjerak jedne angažirane političke drame čija bi se tema mogla protegnuti – preko Afrike – sve do Australije i sudbine tamnijih Aboridžina. Brezovec će pristupiti materijalu na način koji poznajemo još iz njegovog projekta *Brecht, 1917* (premiera 1985. u Skopju) gdje je stvarni događaj o prebjeglištvu dviju čeških porodica na Zapad, uzet iz magazina *Start*, poslužio samo kao izgovor za obračun s Brechtovom dijalektičkom metodom.

Čini se da današnje vrijeme traži nešto žustrije preispitivanja i redefiniranje političkog diskursa u teatru u formalnom (novi postupci začudnosti), ali i u djelatnom smislu (od djelatnog cinizma, “neseriozno biti za” – Sloterdijk, preko “igranja igre o promjenjivosti svijeta” do izravnog pragmatičkog aktivizma). Brezovec propušta politički obojenu problematiku kroz nekoliko slojeva kako bi se na kraju sam taj postupak nametnuo kao glavna tema i okosnica predstave.

Postmodernistička autoreferencijalnost, kod Brezovca aktualna dvadesetak godina prije nego što je u Europi postala dobro prodavanom robom, pojavljuje se odmah na početku predstave kao osobna priča redatelja (koju izgovara glas direktora kazališta Janeka u *off-u*) i koja se u fragmentima provlači kroz cijelu predstavu. To je priča puna privatnih slika i citata vlastitih predstava; govori o redateljevom putu, dolasku u Cardiff kako bi napravio projekt pomalo nezadovoljan zadanostima koje smo već spomenuli, o upoznavanju s glumcima, o toku proba, o redateljskom postupku koji, parafrazirajući Botha Straussa, politiku vidi samo kao privjesak na moćnom kazališnom diskursu. Najvažniji dio koji će se nametnuti kao narativna linija paralelna onoj o Indijancima, bit će inspiriran člankom u hrvatskim novinama koji Brezovec čita na putu za Cardiff i koji donosi kao vi-

Jugoslavenski genij

Ulomak iz kritike u Guardianu

Klimaks i glavni događaj festivala nove dramatike *Write On!* nije bio novi tekst nego produkcija *Divljaci* Christophera Hamptona. (...) Neupućena publika je možda mislila da će gledati izvedbu drame *Divljaci*, ali ono što je dobila bili su *Divljaci* Branka Brezovca a to je ipak jedna sasvim druga stvar. Produkcija je doista jedinstvena. Redatelj je autor do te mjere da predstava ima oblik Brezovčeva dnevnika koji evidentira rad na tekstu. Vidimo i čujemo o njegovu dolasku u Wales iz Jugoslavije, o njegovu putu autobusom kroz velške doline, i o tome kako na kraju proba neće imati dovoljno vremena da dovrši predstavu. (...)

Ono što dobivamo od 90-minutne predstave jugoslavenskog genija je doista rijetko kazališno iskustvo: vedra svečanost fizičkog teatra s razlogom. Udružene snage *Made In Wales* i *Volcano Theatre* izazvane su i napregnute do krajnosti u snažnoj akciji koja pršti od uzbuđenja, opasnosti i stimulacije.

Iz – David Adams, *The Guardian*, 13. 12. 1989.

jest dana nesreću u rudnicima Aleksinac gdje je poginulo osamdeset rudara. Ovaj novinski članak Brezovec će uzeti u “daljnju obradu” istom redateljskom metodom kojom tragediju brazilskih Indijanaca uzima kao poticaj za propitivanje različitih nivoa komunikacije temata, a koji računa na emociju kod gledatelja, odnosno kod nevinog adresata političke poruke.

Prva razina predstave – razina jezika i govora, odnosno, ono što postoji u tekstu, osamostaliti će se kao scenski postupak. Jedna od uvodnih scena: četiri glumice sjede u *spotlightu* i zbornski čitaju Carlosovu pjesmu *Nova blaženstva* (*The New Beatitudes*), neku vrstu ironične inverzije blagoslivljanja korporacija i izrabljivača; čitaju jednolično, zatim sve brže i brže do potpune nerazpoznatljivosti. Carlos se pojavljuje kao macho dirigent. Ništa se ne pokazuje, scenska akcija je mrtvo slovo na papiru.

Istu razinu podupire i čitanje (glas u *off-u*) novinske vijesti o smrti rudara: može li tekst sâm izazvati željeni efekt suču-

ti, može li puko nizanje strahota afektivno pokrenuti slušatelja-gledatelja. Brezovec u napucima glumcima za vrijeme proba uspoređuje ovo gomilanje teksta s krajem De Sadeova romana *120 dana Sodome i Gomore*: Na početku pisac uvodi čitatelja u erotski svijet ove knjige pričama koje golicaju maštu i mogu uzbuditi (jer ne pokazuju sve); pri kraju, zamoren fabuliranjem, de Sade vrhunce seksualnih opačina prepušta nabravanju; minuciozno, gotovo administrativno redanje uništava čitateljevu seksualnu neutaživost, masturbacijske planove. U igru ulazi element cinizma moralnih procjena – sami zamislite priče koje rastu nad ovim računovodstvenim fakturama.

Druga razina predstave – teatralizacija teksta: tekst je popraćen minimalnom scenskom akcijom u stilu konverzijske drame i njoj pripadajućeg psihološkoga realizma, onako kako se to režira u konvencionalnom teatru i kako se vjerojatno komad *Divljaci* do tada scenski uprizorivao na engleskim pozornicama. Na taj način Brezovec režira scene dijaloga između Carlosa i Westa, antropologa Chrashawa i Westa, misionara Penna i Westa. Ponekad se tekst blago propušta i kroz različite kazališne žanrove (cabaret, *commedia dell'arte*), protagonisti će staviti klaunovske nosove, uzeti štapove i plesati. Radi se s kazališnim klišejima, “da je bilo više vremena za probe neki dijelovi su se mogli i otpjevati”, komentirao je redatelj neposredno prije premijere.

U postupku teatralizacije dogodit će se zanimljivi skokovi, brehtovske začudnosti koje će spriječiti da se poistovjetimo s likovima i ukopamo u žanrovima, stvarajući poželjnu kritičku distancu. Da je nešto krivo i sumnjivo u iskazu misionara Penna koji priča kako su njihove misije “pomagale” Indijancima da prihvate kršćanske vrijednosti, iskazuje se naglim skokom iz glume psihološkoga realizma u potpunu artifičijelnost gestičnog materijala – glumac se počinje kretati kao javanska lutka. Dok teku psihološki nijansirani dijalozi koji zahtijevaju preciznu i suptilnu glumačku igru, uokolo se raspadaju prizori koje te dijaloge očuđuju, komentiraju, ironiziraju, ili, naprosto, vuku prema nekoj drugoj priči. Na primjer, dok Penn objašnjava kako je za Indijance pametno da se integriraju, scena u pozadini pokazuje stvarnu bit te integracije: Indijanci se za šankom opijaju jer im je alkohol jedina utjeha.

Muzička pozadina će poslužiti istoj svrsi: za vrijeme ležernih razgovora agresivna i prijeteća muzika izražava onu pravu opasnost koja se krije iza svakodnevnih maski čak i onih likova koji nisu a priori negativni, kao na primjer g. i gđa. West i Chrashaw.

Treća razina predstave – teatralizacija teksta na doslovan, šokantan način. Na primjer, novinska vijest o rudarskoj nesreći koju je redatelj prenio iz svoje vlastite sredine, “odglumit” će se u okružju velških rudnika. Tamo je ansambl predstave snimio film koji će se projicirati na sceni: glumci odjeveni u rudarske uniforme odigrat će silazak u jamu, zatim se događa nesreća, smrt i pokop rudara uz brdo jugoslavenskih zastava. Prizori će odskočiti prema lokalnoj problematici, dotaknut će se tema koja za Wales ima jaki politički naboj – zatvaranje velških rudnika koji su tisuće ljudi ostavili bez posla. Geografski gledano, problematika se preselila iz konteksta jugoslavenskog socijalizma u razdoblje britanskog tečerizma, pa i dalje, sve do Brazila. Lanci ljudske nesreće beskrajni su. Motiv rudnika, od brazilskih koji se otvaraju na zemlji “očišćenoj” od Indijanaca, preko srpskih do velških, povezat će tri sredine snažno, ali potpuno slučajno. (Brezovcu sigurno nije bilo ni na kraj pameti da radi predstavu o rudarima.) Ova razina predstave funkcionira besprijekorno politički; ukazuje na mehanizme i strategije eksploatacije koji su isti u svim krajevima svijeta.



Branko Brezovec, 1989.

Vidjeli smo kako su motivi do kojih se došlo slučajem, gotovo nekom igrom “upali u smisao” (Brezovec je mogao na dan dolaska u Wales naići i na neke druge novine s nekim drugim vijestima), i kako se njihovim slaganjem mogu dobiti vrijedni politički iskazi.

Teatralizacija će dosegnuti svoj vrhunac u šokantnoj sceni (na probama je ona dobila jednostavno ime “the shocking scene”) gdje se tekstualni materijal ilustrira doslovno, korištenjem svih kazališnih pomagala koja su bila na raspolaganju i gdje se inzistira na okrutnosti, putenosti i potresnim detaljima. Scena u kojoj počinatelj zločina opisuje kako je njegova grupa upala u jedno indijansko selo, pobila sve živo, a jednu su djevojku, koja se za vrijeme pokolja uspjela sakriti, živu objesili na drvo i ras-

jekli mačetom na pola, pretočena je u nepodnošljivo surovo orkestrirani scenski materijal. Tri glumice vise raskrečenih nogu, glavom prema dolje, muškarci ih režu gudalom od violina (violina je hobi jednog od intelektualnih likova Brezovčeve prethodne predstave), krv pršti na sve strane, krici i jauci, glasna i agresivna muzika.

Ženski dio publike je protestirao, naravno, ne protiv okrutnosti istrebljivača Indijanaca, odnosno protiv sadržaja scene, već protiv njene neuvijenosti, tj. protiv perverznooga redatelja i ekshibicija u kojima "uživa" i koje su svojom šokantnom nezgrapnošću kršile kazališne konvencije. Ovdje dotičemo problem koji se pojavio još pedesetih u ranim predstavama *Living Theatera*. U njihovoj predstavi *Faustina* jedna od glumica izlazi iz uloge i obraća se publici u čuđenju kako još nitko od gledatelja nije reagirao na zločine koji se nižu na sceni.

Svježiji primjer iz devedesetih: japanska grupa *Gekidan Kaitaisha* koja je gostovala na *Eurokazu '96* ispituje prag osjetljivosti na prezentacijske postupke i počinje predstavu scenom direktnog nasilja. Jedan od izvođača udara dlanovima po golim leđima žene tako jako da se uskoro pojavljuje crvenilo i masnice. To traje čitavu jednu vječnost, u stvarnosti možda petnaestak minuta, ali publika je vidljivo uznemirena. Neki dovikuju: "stop it", neki izlaze, sve dok jedan momak iz gledališta nije izašao na scenu i ogurnuo glumca.

Japanski su umjetnici ispitivali koliko se nasilja može pasivno podnositi i u kojoj mjeri publika postaje korektivnim subjektom scenskog zbivanja, iako je bilo vidljivo da glumica svjesno pristaje na torturu, na "žrtvu" u smislu glumačkog dostojanstva na kojem je inzistirao Grotowski.

Ali vratimo se našoj velškoj predstavi koja otvara pitanje: može li doslovan i neposredan prikaz ljudske patnje djelovati na gledatelja i biti učinkovitiji od samog čitanja teksta i od jednostavnih sredstava teatralizacije koja pozivaju na misaoni, ikonoklastički angažman? Ovdje bi se konačno trebalo doći do emocije, do zgražanja, do napuštanja kazališne dvorane, možda, nakon toga, do nesаницe ili razmatranja osobne odgovornosti. Prenesemo li zaključke do kojih smo došli u naš današnji život, pitamo se: ako pogled na tijela raznesena bombama koja svakodnevno gle-

Wed 6 – Sat 9 December 8.00pm
CHAPTER and MADE IN WALES
present

BRANKO BREZOVEC

directs

SAVAGES

by Christopher Hampton

An exciting political drama directed by the acclaimed Yugoslav Branko Brezovec.

The Indians of Brazil are being murdered, the Government is repressing all opposition and Freedom Fighters have kidnapped a British diplomat. Christopher Hampton's play – originally staged at the Royal Court Theatre in 1973 – remains as topical as today's headlines. The play is alternately brutal, funny and shocking.

This special Chapter production runs for four nights only and features the Made In Wales Stage Company and Volcano Theatre. Branko Brezovec is one of Yugoslavia's great new generation of directors who has directed everything from tiny chamber pieces to rock operas. He is known for his 'post-modern' approach, constantly changing the action and styles on stage to create theatre filled with energy and life. His work is unlike anything seen in this country – don't miss it!

'This is the best kind of political play. It hits at the audience rather than at some hypothetical third person villain.' – *The Sunday Times*

Not suitable for children

Tickets: Wednesday/Thursday: £4.50 (Chapter Members and Concessions £3.50). Friday/Saturday: £5.00 (Chapter Members and Concessions £4.00)

With the support of the British Council

damo na televiziji ostaje pasivan i ravnodušan u osudi ljudskih zločina zbog prezasićenosti slikama, ali i kao posljedica spoznaje da ionako ne možemo ništa bitno promijeniti u svjetskom poretku, gdje je onda mogućnost djelovanja kazališta, što kazalište može ponuditi ili odlučiti u političkom smislu? Iako unaprijed računa da se teatrom ne može bog zna što postići, predstava *Divljaci* nekom povišenom ustrajnošću inzistira na svom društvenom ispunjenju, ispitujući sve moguće načine scenskog iskaza, da bi na kraju došla do, po kazalište, poraznoga zaključka.

Kazalište može još jedino auto-referencijalno pokazivati svoju nemoć te je osuđeno, umjesto uzaludnoga vikanja, uzeti same postupke teatralizacije za svoju temu. To izgleda malo, ali nimalo nevažno. Razgovor o metodi je poput one Adornove poruke u boci, ili poput mreže veće od svijeta koji treba zgrabiti.

U tom smislu Brezovec nastavlja istraživanja započeta Brechtom, 1917 gdje je dijalektička metoda "an sich" postala sjećanjem scenskog zbivanja. Valja naglasiti da se ovdje radi o predstavama koje su samoživo gradile obzor te tugaljive ali ustrajavajuće dijagnoze i po njoj se ravnale, a nastale su prije više od dvadeset godina kada vladajuća kazališna kritika i teorija još nije ni bila blizu govoru o metodi. One su ponudile duktus koji je tek danas postao instrumentom kazališne procjene. Brezovec se, kao malo tko u Europi, usudio otvarati prolaz djelatnoj kazališnoj gorčini.

Četvrta razina predstave – o Indijancima se u tekstu samo govori, ali Brezovec ih uvodi kao likove. Oni su uglavnom nijemi, trpni subjekti. Sluškinja, koja se spominje u vezi "pudinga od riže", ne pojavljuje se u predstavi samo kao lik, već ulazi u hipotetske odnose brižljivosti s drugim likovima (sluškinja – Chrashaw). I ostali epizodni likovi bit će gurnuti u prvi plan, oni mogu biti potencijalni nositelji važnijih dramskih funkcija – postupak poznat iz klasičnog primjera Stoppardove drame *Rosencranz i Guildenstern su mrtvi* gdje dva sporedna lika iz *Hamleta* postaju protagonisti komada.

Peta razina predstave – osobna priča redatelja (glas u off-u) koju smo već spomenuli, i koja kao autoreferencijalni monolog osigurava vanjski okvir zbivanjima iz drame, sadrži i dijelove koji će imati direktne reperkusije na scenske rasporede. Na primjer:

redatelj opisuje kako je došao u kancelariju direktora teatra Janeka i gledao fotografije na zidu. Jedna prikazuje Janeka s plastičnom čašom u ruci na nekoj zabavi. Raspored i poziciju osoba s fotografije ponovit će glumci na sceni u trenutku kada, po didaskalijama iz teksta, “uz kavu nakon večere”, Chrashaw, West i gospođa West razgovaraju o Indijancima. U predstavi glumci drže plastične čaše, gospođa West se igra s maslinom na čačkalicama, kao na Janekovoj fotografiji. Scenu ležerne konverzacije u kojoj se izmjenjuju informacije o načinu trovanja Indijanaca, o njihovoj nasilnoj integraciji i sl. (a na kraju će se, kao vic, spomenuti indijanski sluga u kući zajedničkih prijatelja koji nije znao kako pravilno staviti novu rolu toalet-papira) Brezovec “obavlja” u brzom plošnom potezu: vidjet ćemo samo njen početak i kraj – nakon otpijanja prvih gutljaja alkohola, glumci će u trenu završiti pijani na podu. Što je bilo između, nebitno je. Ali paralela je jasna. Interpretacije su naravno prepuštene gledateljima, međutim osnovni dojam ostaje: zar se i nama ovdašnjima ne dešava da ljudske tragedije postaju tek popudbinom naših salonskih opijanja; na taj se način i u Jugoslaviji tih dana elaborirala nesreća aleksinačkih rudara.

Može se reći da Brezovec svojim redateljskim postupcima raskopava dramu u nivoima kojih nije bio svjestan niti sam pisac – rudarskom terminologijom: od površinskoga kopa do sve dubljih slojeva u kojima nalazi onaj pritajeni gotovo nesvjesni kolonijalizam koji je bio popločen plemenitom kulturalnošću i simetrijom u stjecanju znanja, a dovodi do nevidljivog gubitka autentičnosti Trećeg svijeta. Takav je, na primjer, gospodin West: iako je sva naša simpatija na njegovoj strani, jer on voli i cijeni indijanske mitove i legende, shvaća da će oni nestati s lice zemlje i zgrožen je nad postupcima svojih zemljaka, on je ovdje tipični zapadni koprofag koji opaža, umrtvljuje i arhivira duhovno blago tih “plemenitih divljaka” i koji u izravnom susretu s indijanskim slugom pokazuje hladni prezir prema njegovim nespretnostima.

Divljaci su predstava koja je i sam pritisak vremena, tri tjedna koja su bila na raspolaganju za probe, kao i sve frustracije s time povezane, uspjela, i opet autoreferencijalno, iskoristiti kao svoj scenski materijal. Scene su elaborirane u furioznom ritmu i rezovima: ponekad se pokazivao samo početak i klimaks scene, bez uobičajenoga razvoja, a ono između ekstrema publika je mogla sama fabulirati. Kada se ipak uvidjelo da neće biti dovoljno vremena za postavljanje svih scena, one su se prema kraju predstave tek iščitavale, ali je ironija nedostatka priprema ustrajavala u domeni odgovornosti napregnute scenske igre (glumci su nosili tekstove na pladnjevima koji su im visjeli oko vrata), a razloge za takav postupak pojašnjavala je redateljeva osobna priča – tužaljka o redateljskoj neshvaćenosti i producenčkom nipoštaštanju.

Umjesto precizne psihološke glume kulja bogati scenski materijal koji “radi” za glumca i eksteriorizira njegovo “unutrašnje

doživljavanje”. Glumci “iz drugog plana”, muzika, slike, projekcije, pričaju paralelno svoju priču koja podupire glavnu scenu, ali je i širi, komentira, razotkriva njene ponornice, ukazuje na laži. Tako će se moralno licemjerje Pereire, jednog od ubojica Indijanaca, scenski prokazati izborom glumačkoga stila i muzike koja prati njegov iskaz pred Istražiteljem. Pereira sebe doživljava kao moralnu osobu koja poštuje Sud i rado će ispričati, do u detalje, pohode svojih ekspedicija, jer on je nevin. Zauzet će epsko držanje, njegov uzvišeni govorni stil recitativa želi pokazati da on nije sitni gangster nego pomoćna figura Sudbine; možemo zamisliti da bi on svoj iskaz o učinjenim zločinima mogao i otpjevati. Njegovu priču prati melodramatična muzika i tako izrežirana cjelokupna slika njegova pojavljivanja na sudu razotkriva moralni dvostruki alibi zločinaca u službi Države.

Režija naglašava dvojnost likova te bogatstvom scenskih postupaka razotkriva do maksimuma šizofreniju ne samo Pereire, već i Westa, Chrashawa, ali i modernoga čovjeka uopće. Taj osnovni kod predstave, rasponi duševnosti dovedeni do paroksizma, pokazat će se na samom početku u multipliciranoj Westovoj gesti i rezultat je niza glumačkih vježbi koje su prethodile radu na tekstu.

Na primjeru jedne od vježbi – vježbe “lanca” – možemo vidjeti kako se iz posve formalnih zadataka, koji rezultiraju visokim stupnjem apstrakcije, može graditi struktura i značenje scene:

Glumci sjede na stolicama, jedan iza drugoga. Prvi glumac u “lancu” (Terry) zadaje temu, na primjer, pokret ruke. Pokret je izveden s punim angažmanom i energijom. Sljedeći glumac preuzima temu, ali je oslabljuje u intenzitetu, sljedeći čini isto u odnosu na prethodnika. Pri tome svaki učesnik vidi samo onoga ispred sebe i njegov pokret, dakle ne vidi osobu s početka “lanca”. Od karike do karike, tema gubi energiju, snagu i veličinu pokreta. Tema će na kraju “lanca” potpuno oslabjeti, možda postati tek pokret malog prsta. Osoba s kraja “lanca” izgovara rečenicu: “To sam ja!” (That’s me). To “ja” kao da kaže: sve ove karike su dio mene, u meni postoje različiti intenziteti – od zanosa do hladnoće, od divljaštva do građanske pristojnosti – “ja” se sastoji od osoba različitih imperativa i potisaka.

Prenesemo li ovu strukturu na kompoziciju predstave, vidjet ćemo da je, obrnutim slijedom, priča o Indijancima prošla različite faze, od “ohlađene” novinske vijesti do šokantne scene nasilja koja se igra s punim angažmanom.

U vježbi će postojati varijacije. Nakon prvog kruga Terry se opet vraća na temu, ali kada on to želi, ponekad će se vratiti dok tema još nije prošla puni krug, što dovodi do postepenog ubrzanja “lanca”, a ponekad će dovesti i do usporavanja. Tako dolazi do nejednagog ritma, do zgušnjavanja ili obratno, do pauza. Cjelina izgleda kao strujni krug koji potresaju frekvencije različitih intenziteta.

Vježba je bila nabita dramskom napetošću i dobro je sceniski funkcionirala tako da je, nepromijenjena, “ušla” u predstavu kao njena prva scena. Terry (koji igra Westa), smješten u jednoj niši u zidu, oslobađa svoje tijelo u spontanom ludilu iz kojega se u jednom trenutku izdvaja izražajna gesta (pokret ruke) popraćena urlikom koja će se prenijeti na ostale glumce – karike “lanca”, te postupno gubiti na energiji. Tako je uspostavljen osnovni kod predstave koji ne pokazuje samo raspone duševnosti svojih likova, već i raspone kazališnih sredstava same inscenacije.

Uz to, i način širenja činjenica boli: energija elemenata koju je oslobodila eksplozija u aleksinačkom rudniku, vijest s naslovne stranice, na svom je putu do Walesa gubila na snazi te na svom kraju postala tek mala crtica u velškome tisku, tek uzdah uz neku popijenu kavu.

Takva kompleksnost likova doći će do izražaja, na primjer, i u sljedećoj sceni gdje se West sprema na izlazak, pokušavajući svezati kravatu. Westa ovdje igra nekoliko glumaca, svi vezuju kravatu i mi ne znamo tko je od njih doista West. Indijanski sluga Kumai isto će tako u jednoj od scena biti multipliciran.

Ovakvo “šetanje” likova od glumca do glumca bit će potencirano u scenama gdje – nazovimo ih u ovom slučaju – predstavljači ulaze jedni s drugima u odnose koji ne slijede nužno iz poretka teksta. Ti odnosi su isključivo tjelesni; glumci se, poput atomskih čestica, sudaraju jedni s drugima po principu proračunate slučajnosti, nudeći nepodnošljive, hipotetske veze koje sadrže nad-dramske potencijale. Značenje je ostavljeno gledatelju koji bi trebao pustiti relaciju tih tijela i njihovu energiju da govore sami za sebe ili ni za koga. Ovdje se uklanjamo strahovladi ideoloških interpretacija i političkih sankcija u ime vedre metode panlogizma.

(dio knjige u nastajanju *Teatar slutnje*)

Igor Ružić

Hrid za neslobodu

Meštrima Dubrovačkih ljetnih igara sukob interesa se ne mora ni dokazivati, oni su na njega ponosni – ljetni festivali kao oblik reprezentativne kulture u Hrvatskoj

Nakon toliko godina, naizgled gotovo ničime izazvan, počeo je i u Hrvatskoj lov na velike zvjerke. Naravno, Podravka, HEP, HŽ ... a možda uskoro i Auto ceste – ili, kako se unaprijed hvale neovisni analitičari, baš svaki segment državnog poslovanja i upravljanja. Kakve to veze ima s kulturom? Nema, jer će se Hrvatsko narodno kazalište urušiti u podzemni bazen kao posljedica takvog upravljanja, pa tek onda neće znati što bi svih onih petstotinjak zaposlenika Vujićeve srednje rafinerije radilo, kad već nema stadiona na kojem bi se mogla igrati nova verzija pedesetak ili koliko već godina stare operne režije koja je, eto, nekad gostovala a i danas još pomalo gostuje po svijetu. Dok je preživjelih kolega i prijatelja koji trebaju vratiti dug, ne treba se bojati za tantijeme onih koji su na vrijeme zasjele na nekoliko funkcija, od saborskih odbora, preko uglednih katedri do upravnih vijeća ... Tako funkcionira reprezentativna kultura u Hrvatskoj, koje je HNK samo jedan od, iako najvidljiviji, eksponent. Oni manje ili povremeno vidljivi, osim naravno na računima, a i to samo sporadično, ljetni su festivali. Kultura manifestacija sa zatvaranjem i otvaranjem, po mogućnosti s izravnim prijenosom na nacionalnoj navodno javnoj televiziji može se pohvaliti s dva takva – Dubrovačkim ljetnim igrama i Splitskim ljetom. No, problem je dublji i širi, kao i podzemni bazen koji se sprema progutati nacionalnu kazališnu kuću.

Festival kao slavlje, svetkovina i okupljanje nije, naravno, činjenica koja bi bila suvišak bilo koje kulture. Folklori ili čak antropološki korijeni na njegovoj su strani, i zaista se ne može tvrditi da je Hrvatska posebni izuzetak u festivalskoj kulturi, točnije u onom dijelu kulture koji festivali pokrivaju. Nije čak ni toliko loše što baš svako, pa i najmanje ribarsko mjesto koje do pri-

je pola stoljeća nije imalo gotovo ni zadružni dom danas nastoji oformiti kakav-takav program tijekom ljetnih mjeseci i tako zabaviti puk pokojom lutajućom monodramom glumca s figom u džepu koji Jadranom goni čvrge, ili koncert možda i uvaženoga, ali ipak komornoga sastava s repertoarom lakših klasičnih nota. Sve to, međutim, postaje problem kada se uzdigne na navodno kvalitativno višu razinu, s odgovarajućom financijskom potporom. Ili, pak, kad se nakon desetljeća tako izdašnog financiranja jednostavno umori i okameni. I ne zna se mijenjati, ili jednostavno – stati.

Dubrovnik je pritom gotovo idealan primjer upravo takvog, najvećeg i najreprezentativnijeg i najskupljeg festivala koji se ne želi mijenjati, a ne zna niti stati. Bolna je to i tužna priča, gotovo kao da ju je pisao konte Ivo Vojnović, ali nikako da netko konačno i kaže "Homo spat!". Frančezi su došli i otišli, oni s manje novca ali brojniji od Napoleonove vojske samo su sišli s *cruisera*, eventualno prošetali zidinama i pojeli sladoled, ili su kupili koji suvenir ali nisu stigli ništa više, dok su oni boljestojeći jednostavno – kupili stan u Gradu koji zato postaje Grad duhova. A trebao je biti Grad Teatar, pa se i dalje time hvali iako u njemu Teatra, osim onog malog, koji mijenja ravnatelj po prisili između nesposobnih i mutnih, nema. To malo kazalište imena Marina Držića uspjehom smatra i sve manje izgledno i sve manje stvarno uvrštenje u program renomiranih smotri domaćeg glumišta poput Festivala glumca, Dana satire i sličnih ... U Gradu Teatru Teatra dakle nema, kao ni kulture same, jer i Lazareti i Umjetnička galerija su, strogo gledano, izvan njega. Ali zato ima teatra kad ga se učini, i kad se učini da ga se mora učiniti' ... u srpnju i kolovozu ... Igrama.

Osnovane na samoj polovici prošloga stoljeća, Igre su trebale biti hrvatska, ili tada još jugoslavenska inačica Avignona – kazališni novi život pridodan respektabilnoj povijesti i slikovitoj nakupini prirodno i umjetnički obrađenoga kamena. Eksperiment izvedbenih umjetnosti pod vedrim nebom zbog kojeg su i avioprijevoznici mijenjali red vožnje. Odgovor povijesti i stvaranje nove. Možda čak i život sam. Ali, u Dubrovniku danas takve vrste životnosti i živosti nema, kao što ni, s izuzetkom pokoje slučajno uspjele produkcije, uglavnom nema ni Teatra. Još do prije nekoliko godina pokušavalo se dodjelom Nagrada hrvatskog glumišta uvijek i jednoj od produkcija Dubrovačkih ljetnih igara zadržati barem privid njihovog digniteta i razloga, ali se i od te prakse u međuvremenu odustalo. Umjesto digniteta i razloga ostala je, riječima umirućeg, tišina. S povelikom cijenom ali i istinom iz malog ekrana. Ovogodišnja “stožerna” predstava dramskoga programa Igara ponovno je, naravno, bila u rukama njegovoga voditelja. Da, voditelj je ujedno i redatelj, kao i onaj prije njega, koji je također postavio jednu, točnije drugu od dvije ovogodišnje dramske predstave najvećeg i najskupljeg hrvatskog festivala. I dok se dojučerašnjim top-menedžerima ponekad i dokaže sukob interesa, dubrovačkim se meštrima to i ne mora dokazivati. Oni su na njega ponosni.

Kao i na ostalo što rade, jer ne bi dubrovački *Hamlet* bio izravno prenošen na, ponovno, nacionalnoj navodno javnoj televiziji kad za to ne bi bilo zagovora i “potrebe”. Potrebe da ga se vidi, one iste zbog koje je kasnije igrao i u zagrebačkom HNK-u, jer riječ je o koprodukciji, što je još jedan način kako da se sustavno nemišljenje kazališta nazove radom na obogaćivanju kulturne ponude i pokrivanju troškova. Gotovo savršenim manevrom Dubrovnik i Zagreb izbili su svojim kritičarima nekoliko aduta iz ruku – onaj da festivalske produkcije dosta koštaju a malo igraju, tek tri-četiri puta po ljetu, i da Drama nacionalne kuće ne proizvodi dovoljno za sredstva koja dobiva. Bio bi to sasvim solidan spin kad se svaka od tih koprodukcija ne bi, po dolasku u kutiju, pokazala krajnje problematičnom – široj publici nezanimljivo, ljubiteljima razočaravajućom, a kritičarima nedovoljnom. Ni to međutim, nije dovoljno apsurdno, nego je *Hamlet* iz Dubrovnika 2009. morao biti i izravno prenošen. Ima poslovice koja kaže da se netko hvali onime čega bi se drugi stidio. Vojnovićev Vuko je sigurno zna.

Hamlet je, nažalost, prerastao slučaj, iako nije zaslužio čak niti to. Afera oko predstave s DLJI-a, ili one iz HNK-a, samo joj je usluga – stvara vidljivost koju nije zaslužila, pažnju s kojom se ne zna nositi i, u najboljem slučaju, pitanja na koja ne može odgovoriti. To i jest ono najgore. Dubrovnik se unosi samom se-



Ivica Prlender, intendant Dubrovačkih ljetnih igara, Mia Begović, glumica, Joško Juvančić, stalni režiser Igara, Ivica Kunčević, ravnatelj dramskoga programa i također stalni režiser, snimljeno u Dubrovniku 7. 8. 2009.

bi u lice godinama, preko malih ekrana i svima nama, i nitko mu ne može stati na kraj. Unatoč svemu, i ove mu je godine vlast dala najvišu ocjenu, jer s rečenicom “60. dubrovačke ljetne igre postigle su još jednom financijski, programski i medijski uspjeh, zaključilo je Festivalско vijeće pod predsjedanjem ministra kulture mr. sc. Boža Biškupća” ne može se polemizirati. Ne stigne se, naime, od smijeha. Upravlјati, što bi ta ista vlast trebala znati, znači i koristiti postojeće resurse, dakle u najmanju ruku ne zanemarivati njihovu vrijednost i potencijal. Potencijal Dubrovnika vjerojatno svi znaju, ali bi kulturna vlast trebala znati i nešto o dubrovačkoj vrijednosti. Jedna od vrijednosti Igara njihov je izvor, ideja drukčijeg kazališta i drukčijeg festivala, ideja eksperimenta i slobode. Svega toga danas nema, ali ima dvije tisuće umjetnika okupljenih tijekom toliko i toliko festivalskih dana na toliko i toliko lokacija, ima prihoda od ulaznica, ima čak i navodno u međunarodnim standardima neobičan ulog vlastitih prihoda u financijskoj konstrukciji manifestacije, ali nema zanimljivosti niti duha. Znamo to jer je “viđeno na TV-u”.

Ni gostovanje Jana Fabrea, umjetnika svjetske reputacije koji se pomalo počeo ponavljati i trošiti svoj zaista respektabilni status, nije znak osuvremenjivanja Igara, kao što to nisu ni odijela Hamleta, Laerta i Klaudija umjesto povijesno obaviještenih tajica. Igre ionako bježe iz Grada koji ih više ne trpi kao nekad, pa se sve više povlače na sigurno, u kontrolirane uvjete unutar višestrukih zidina Umjetničke škole, ili u parku udaljenom od gradske vreve, ili pak na Lovrijencu i Lokrumu. Nije tako uvijek, ali jest sve češće. Ambijentalni uvidi daju tom kazalištu još minimum svrhe i razloga, onoliko koliko bi im dala i osmišljenija turistička, a ne kulturna ponuda. Drugim riječima, sve te produkcije nisu, nažalost, ništa bolje od novosti na turističkom repertoaru – povijesnim kostimima urešene mladiće s kojima se publika *cruisera* i *Linda* može fotografirati. Nije dovoljno, ali se pravimo da jest – protiv *pizza cuta* teško je boriti se, ali dobro dođe poneka kuna ili euro ako digitalac zaista pogodi pravi trenutak.

Sve to možda i jest važno državi koja dobrim dijelom ovisi o turizmu, ali ne i kulturi koja po svojoj međunarodnoj prepoznatljivosti daleko zaostaje ne samo za sporadičnim sportskim uspjesima nego i za ljepotama hrpa kamenja kojima ovakav turizam zapravo oduzima vrijednost. Dubrovačke ljetne igre bile su jedan od načina da se i hrvatska kultura zaista upiše na kartu svijeta, ne samo sintagmom koja prodaje jedan festival, doduše zagrebački. One to više nisu, nego su mehanizam koji iznutra služi samome sebi, a izvana samo onima koji su pristali na to da za dobar honorar ljube ljepoticu za koju se jedino oni prave da je samo usnula, a ne već umrla.

Igre su samo najvidljiviji, ali nipošto i najbolji primjer gubljenja kompasa nakon mastodontizacije. One su institucija čija se izrazita simbolička snaga još nije u potpunosti istrošila i čija vrijednost još nije do kraja uništena iako im je reputacija, unatoč uvrštenjima u biltene europskih ljetnih festivala, odavno na niskim granama. Glazbeni program sigurno spašava dio problematike, ali i skrivanje iza zvučnih imena ovisi samo o njihovoj količini i zvučnosti. Pojavi li se još koji Julian Rachlin, i njih će nestati. Ono što ostaje je pustoš uredne produkcije, redovite izmjene Shakespearea i Držića, Euripida i Vojnovića, ili bilo kojeg drugog para inozemnog i domaćeg klasika. S pokojim iskorakom koji služi tek kao alibi, i ministarskom podrškom, trajat će Igre dovijeka, ne svojeg nego onih koji ih vode. U međuvremenu statat će novi mladci “u najboljim godinama”, koji će nastaviti pronositi poetiku bezbrižnog netalasanja. Ulaznice se ionako kupuju, netko to sve i gleda, pa zašto ministar ne bi bio zadovoljan? Tko je spomenuo zagrebački HNK?

Uz ispriku Splitskom ljetu, koje nekako uvijek ostaje u sjeni Dubrovnika, i Riječkim ljetnim noćima koje svoju slavu trebaju čekati još par desetljeća, jedini pandan načinu kako su vođene, ili nisu vođene Igre može se pronaći na Maršalovu trgu u Zagrebu. S malom razlikom, festivalski ansambl ovdje je stalan, pa operacija malo više košta. Ali i proizvodi – bune se dežurni čuvari. Da, proizvode, ali što, kako i za koga?

Možda je pravo pitanje jesu li ljetni festivali, a pritom se najprije misli na Igre, iznevjerili ideje s kojima su osnovani. Primitveni li se na nacionalnu kuću (jer ostala tri ili četiri HNK-a u vlasništvu su ipak lokalnijih struktura vlasti), ona na njega ima spreman odgovor. Zagrebački HNK bio je i ostao reprezentativna re-

pertoarna kuća koja, osim Drame, ima i Operu i Balet. Posljednje dvije kulturna su potreba, i može ih se kao takve otpisati u bilo kakvom prigovoru, osim onih sitnih koji se tiču produkcijskih zadataki i repertoarnih odabira, ali svaka je uspješna baletna i operna produkcija ionako doživljaj za sebe koji čak i zagriženi ljubitelji osjete tek rijetko. Drama HNK, međutim, ima konkurenciju s kojom se ne može i ne zna nositi, pa je potonula na kraj hranidbenoga lanca i lako je pomete čak i navodno neovisna produkcija, na primjer, jednog Teatra EXIT. Ne po broju prodanih ulaznica, nego po službenim i reprezentativnim Nagradama hrvatskog glumišta. Onima koje Igre već nekoliko godina nisu uspjele dobiti, čak i unatoč izravnom prijenosu. Međutim, HNK se s konkurencijom niti ne mora boriti, baš kao ni Igre. Odreznana su im uvijek ista programska sredstava, ministar je uvijek jednako zadovoljan, a publika ima svoje razloge. Na kontinentu je riječ ili o srednjoškolicima pritisnutima lektirnom prisilom, ili o ostatku pretplatnika koji se još nisu navikli na domaću televizijsku produkciju. Jednom kada shvate da ista lica, jer nacionalni prvaci jednakom žestinom igraju i u nacionalnoj kući i u Festivalskom ansamblu i u kriminalističkoj seriji, mogu gledati i ako ne izađu iz kuće, ili da odlazak u kazalište više ne kotira najbolje na popisu građanskih rituala, past će i taj posljednji bastion obrane željeznoga repertoara. Dubrovnik pak ima sreću u nesreći, jer publiku Dramskoga programa Igara čine ili oni koji su i na odmoru, ili samo na odmoru, željni ostataka boljih običaja, ili pak lokalno stanovništvo koje izvan ljetne sezone živi u Gradu bez Teatra pa odlazi vidjeti barem nešto. Ako to nešto može platiti.

Razlike između ljetnih festivala i domaćih repertoarnih kazališta, dakle između Dubrovačkih ljetnih Igara i Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu, zapravo i nema. Barem u sadašnjem stadiju njihovog nerazvoja. Šanse da bi Igre mogle obnoviti svoj ambijentalni, a možda i eksperimentalni izvorni duh jednake su onima da HNK pristane na igru sa samim sobom. Ne u smislu cinične ili didaktične obrade, nego kazališta koje će natjerati publiku, ne nužno različitu, u kazalište i(li) je istjerati iz njega. Sveći problem na generacijski, a ne poetički, jednako je beskorisno kao i opisivati bilo koju od predstava u nikad istom a uvijek jednakom lancu, dvostrukoj zavojnici koja ima i svoje koprodukcijske spojnice. Kad je već tako, možda ima i neke više pravde u mogućnosti da i zagrebački HNK, usred podzemnoga bazena, postane nova, parafrazom Foretićeva naslova, *Hrid za neslobodu*.