АЈХМАН У ЈЕРУСАЛИМУ / EICHMANN U JERUZALEMU

ЗАГРЕБАЧКО КАЗАЛИШТЕ МЛАДИХ (ХРВАТСКА)

ЧЕТВРТАК, 1. ОКТОБАР

EICHMANN IN JERUSALEM

ZAGREB YOUTH THEATER (CROATIA)

THURSDAY, OCTOBER 1ST

Концепт и режија: ЈЕРНЕЈ ЛОРЕНЦИ
Драматург: МАТИЦ СТАРИНА
Сценограф: БРАНКО ХОЈНИК
Костимографкиња: БЕЛИНДА РАДУЛОВИЋ
Кореограф: ГРЕГОР ЛУШТЕК
Композитор: БРАНКО РОЖМАН
Асистенти редитеља: АЛЕКСАНДАР ШВАБИЋ, РАЈНА РАЦ и ТИМ ХРВАЋАНИН

Concept and direction: JERNEJ LORENCI
Dramaturge: MATIC STARINA
Set design: BRANKO HOJNIK
Costume design: BELINDA RADULOVIĆ
Choreographer: GREGOR LUŠTEK
Composer: BRANKO ROŽMAN
Assistant directors: ALEKSANDAR ŠVABIĆ, RAJNA RACZ and TIM HRVAĆANIN

Улоге
КАТАРИНА БИСТРОВИЋ ДАРВАШ
ПЈЕР МЕНИЧАНИН
ФРАНО МАШКОВИЋ
ВЕДРАН ЖИВОЛИЋ
ЛУЦИЈА ШЕРБЕЏИЈА
РАКАН РУШАИДАТ
ДАДО ЋОСИЋ
МИА МЕЛХЕР

Cast
KATARINA BISTROVIĆ DARVAŠ
PJER MENIČANIN
FRANO MAŠKOVIĆ
VEDRAN ŽIVOLIĆ
LUCIJA ŠERBEDŽIJA
RAKAN RUSHAIDAT
DADO ĆOSIĆ
MIA MELCHER

Представа траје 3 сата и 30 минута с паузом

The play is 3 hours and 30 minutes long

АУТОР

Уживам бескрајно, уживам у отворености и у томе да је свима стало. То је најбитније, и онда се може нешто догодити. Радимо заједно, али без колективизације. Мислим, ја не постојим без других, мене нема, не могу постојати као редатељ без глумаца, сам по себи нисам ништа.

Поанта казалишта није у представи. Прилично је једноставно направити представу која може проћи. Само ако се нешто догоди, ако се догоди сусрет и ако се све посложи, што се врло ријетко догоди, онда то може имати смисла. Али предувјет за то је: дај глас другоме, покушај чути тај глас. Имај мрвицу стрпљења, пусти га да се чује, немој се надметати с њим.

(...) Хана Арент је попут Ајнштајна. Ајнштајн је својом теоријом релативности направио само мали помак, а преокренуо је оно најбитније у схваћању свемира и тога тко смо ми и зашто не можемо функционирати заједно. Тако је и Хана Арент, она нам је дала могућност да нешто у што смо апсолутно сигурни, малим помаком, малим мијењањем перспективе отворимо простор, и то је простор људскости.

Свака апсолутна сигурност је фашизам. Мијењање перспективе за појединца је јако тешко. Тај простор људскости је неиздржив

и ако га успијеш примијенити барем мрвицу на себе, направио си пуно. То је шанса коју нам је дала Хана Арент, она је Ајнштајн у поимању друштвених процеса.

Свијет гледамо увијек кроз своје очи. Нема шансе ни да своју дјецу стварно видимо и они су нам, заправо, странци, што је грозно. И ја гледам све, апсолутно све само кроз себе. А ваљда је суштина или циљ човјечности, ако то постоји, покушати мијењати своју перспективу. Барем за милиметар.

(...) Најлакше је осудити Ајхмана или Јозефа Фрицла, а препознати клицу Јозефа Фрицла у себи, то је пуно теже. А нисмо толико другачији. Ако уђеш у ципеле злочинца и покушаш схватити зашто је то учинио, оправдаваш ли га тиме? Наравно да не.

Јернеј Лоренци

Рођен 1973. у Марибору, Словенија. Режијом почиње да се бави још као средњошколац, у мариборском Мртвом гледалишчу. Дипломирао 1999. поставком Софоклове *Антигоне*. Године 1997. учествује у оснивању Позоришне школе Прве гимназије у Марибору. По завршетку студија, почиње да режира у позориштима Словеније, Хрватске и Босне и Херцеговине. Био је уметнички директор Местног гледалишча Птуј и освојио низ државних и међународних признања. Године 2006. постаје асистент, а 2007. ванредни професор на одсеку за Позоришну и радио-режију Академије за позориште, радио, филм и телевизију у Љубљани.

За свој редитељски рад добио је многе награде, укључујући Награду Позоришног фестивала у Марибору за најбољу представу (*Прочишћени* С. Кејн, 2002, и *Полудела локомотива*, 2012, обе у продукцији Драме СНГ Љубљана), Гран при Фестивала Златни лав у Умагу (*Прочишћени* С. Кејн), Награду за најбољу представу фестивала Ex Ponto (*Чежња и смрт Силвије Плат*, 2003, Сарајевски ратни театар САРТР у копродукцији са Културним друштвом Б-51 Љубљана, 2003), три награде Позоришног фестивала у Марибору за најбољег редитеља (*Ей о Гилгамешу*, 2006; адаптација Небојше Поп Тасића, СМГ, Есхилова *Орестија*, 2009, СНГ Љубљана и *Олуја* Островског, 2012, МГЛ), награду „Златни смијех" за најбољег редитеља на 35. данима сатире у Загребу (2011), награду за најбољег редитеља на Битефу, Прешернову награду (2014), *Политикину* награду за најбољег редитеља на 49. Битефу (Хомерова *Илијада*, 2015, МГЛ, СНГ Љубљана и Цанкарјев дом), награду „Анђелко Штимац" за најбољег редитеља на 23. међународном фестивалу малих сцена у Ријеци (*Полудела локомотива*, 2016, драма СНГ Љубљана) и Златни ловоров вијенац на фестивалу МЕС у Сарајеву (*Краљ Иби*, драма СНГ Љубљана). Његова представа *Царство небеско* (Народно позориште и Битеф театар Београд) добила је Стеријину награду Округлог стола критике 63. Стеријиног позорја.

Истина је, наравно, да је у нацистичкој Немачкој зло било опште место и да је „било много Ајхмана". Али ја нисам на то мислила. Хтела сам да кажем да зло није радикално, да нема корен (*radix*), да нема дубину и да је управо из тог разлога тако страховито тешко мислити о њему, јер мишљење по дефиницији жели да досегне до корена ствари. Зло је површински феномен, и уместо да буде радикално оно је само екстремно. Злу се одупиремо тако што не бивамо обузети површином ствари, тако што се заустављамо и почињемо мислити – то јест, тако што доспевамо у другу димензију другачију од димензије свакодневног живота. Другим речима, што је неко површнији то је вероватније да ће се препустити злу. Индикација такве површности је употреба клишеа, а Ајхман је, сам бог зна, савршен пример тога. Сваки пут кад је био у искушењу да мисли својом главом он је рекао: Ко сам ја да судим ако сви око мене – то јест, атмосфера у којој не мислећи живимо – мисле да је исправно убијати невине људе? Или да то кажемо мало другачије: сваки пут кад је покушао да мисли, Ајхман је одмах почињао да мисли на своју каријеру, која је до краја била главна ствар која му је била на уму.

Шта сам тиме хтела да кажем? *Не* да је зло *опште место*. Опште место је оно што се често догађа, нешто може

бити *банално чак и ако се не догађа често*. Наравно, начин на који је Ајхман говорио можда је такође био опште место (иако сумњам у то), али је то било банално у смислу *површности од које се диже коса на глави*. Хтела сам да кажем да зло не само да није радикално него да нема корене, да је *површински феномен*; због тога је тако заразно. Зло је екстремно а не радикално. Оно се може проширити преко читавог света попут гљивица и уништити га управо зато што нигде није укорењено. Зато је тако тешко мислити о њему.

Хана Арент

КРИТИКА

Луцидни подсјетник на зло које је у нама

(...) Темељни потицај за представу је „теорија о баналности зла" коју је у својем извјешћу с Ајхманова суђења за *New Yorker* поставила њемачка филозофкиња Хана Арент, опасно искорачивши из зоне угодног увјерења да је зло тек девијација људске природе: портретирајући човјека који је био у стању починити незамисливе злочине, Арент је утврдила како је он био тек ни по чему посебан бирократ који није био истински зао, чак није био ни антисемит – само није имао способност увида, промишљања, стављања ствари у перспективу.

Инспирирана промишљањима о моралности и политици које је Арент изнијела у својем тексту, нова ЗКМ-ова представа приступа злу као кући утемељеној на злочину немишљења, чију конструкцију чини опасан терцет послушности према ауторитету, одсуства самосвијести и тоталитарног окружења. Користећи „казалишну" природу судскога процеса, Лоренци је своје протагонисте смјестио у простор расправе о кривњи уобличену у интелектуалну деконструкцију унутарњих силница које појединца чине кључним конститутивним елементом злочиначког апарата.

Притом креће управо од „стављања ствари у перспективу", почевши од поступне рашчламбе околности настанка саме представе – од првог имејла који су глумци примили с упутама за припреме за нови пројект, преко читавог низа ситних, баналних појединости о раду на представи, до њихових различитих доживљаја заданога. Затим прелази на прецизан приказ свих околности самога Ајхманова суђења, до детаља попут тога у којем је смјеру гледао, како му се грчио мишић лица, или под каквом је косином био аудиторијум суднице у односу на мјесто гдје се налазио оптужени.

Дијелови судских исказа свједока мијешају се с емотивно разорним аутентичним свједочанствима из Ланцманова деветосатног филма *Шоа*, при чему октет глумаца – Катарина Бистровић Дарваш, Пјер Меничанин, Франо Машковић, Ведран Живолић, Луција Шербеција, Ракан Рушаидат, Дадо Ћосић и Миа Мелхер – изванредно увјерљиво имперсонира различите актере или сцене.

Као подсјетник да у случају Холокауста заборав није опција, лајтмотив представе је фотографија, призор замрзнут за вјечност – на празној отвореној сцени украшеној тек једним концертним клавиром, окупљени око двају спојених столова опремљених уобичајеним реквизитима састанчења, глумци ситничаво анализирају одабране мотиве с фотографија или из филма гомилањем информација и детаља у готово филмском рекреирању стварности.

Постављени су тик уз први ред гледалишта – обраћају се изравно публици, која је ту дио расправе. Њихово досљедно инзистирање на документарноме претвара представу у језовити подсјетник на страхоте које је човјек у стању учинити другоме човјеку и притом не осјећати никакво кајање.

(...) У другоме дијелу представе концентрични се кругови повијести полако сужавају, прво локализирајући питање злочина и кривње у Хрватску, кроз глумачку рекреацију суђења усташкоме ратном злочинцу Андрији Артуковићу 1986. у Загребу. Унутарњи, и посљедњи, прстен представе чине особне животне исповиједи самих глумаца, који до краја остају они који јесу у стварноме животу, таксативно један по један износећи трауматична искуства из властите прошлости, при чему као исходиште узимају фотографије из обитељских албума.

Конструирајући се извана према унутра, од великих повијесних догађаја према онима који су обиљежили живот једног или неколицине појединаца, *Ајхман у Јерусалиму* умјетнички је покушај рационализације, а онда и контекстуализације зла и његових посљедица који се претвара у страшно упозорење свима нама данас: сви смо ми једнако крвави испод коже, и сви смо ми потенцијално „месо“ за неке Треблинке, Аушвице и Јасеновце будућности.

В. И. (*Хина*, 23. 3. 2019)

Улога злочина и злочин улоге

(...) Редатељ Јернеј Лоренци направио је представу с малим, али одлично одабраним тимом ЗеКаеМ-ових глумаца (на првом мјесту истичем посвећеност Пјера Меничанина и Даде Ћосића), који одлазе веома далеко у истраживању особних повијести и властите етичке позиције унутар контекста некадашњег и садашњег фашизма. Глумци сједе за дугачким столом у првом реду позорнице, у својој свакодневној одјећи, с биљешкама и водом пред собом, као било која истраживачка група која се упустила у бављење феноменом Холокауста. Први двосат четверосатне представе тиче се глумачког колективног бављења улогом преживјелог свједока, а не улогом злочинца.

Сватко од глумаца настоји што вјерније казалишно упризорити или цитирати одломке из Ланцманова документарног филма *Шоа* (1985), који се оправдано сматра ремек-дјелом филмске умјетности и умјетности људских свједочанстава. Занимљиво је да представа у средиште изведбе поставља питање зашто желимо поновити аутентичну изведбу свједока, зашто глумци желе што вјерније преузети исказ снимљеног страдања из филма *Шоа*, док преко Ајхманова профила, изјава и ставова прелазе сухим читањем повијесних извора.

Контра уобичајеном антиказалишном ставу према којему је глума „само претварање“ или химба (слично Ајхманову претварању на суђењу), овдје видимо да је глума потрага за оним што је најмање пријетворно у људској заједници.

Конкретно: за болним искуством свједока, које ЗКМ-ови глумци преузимају с готово медицинском прибраношћу и досљедношћу, колико и нелагодом. У изградњи улога свједока понашају се као тим међусобне подршке и корекције. Њихово узајамно слушање и уважавање моделира додатну разину респекта према приповиједању преживјелих свједока геноцида.

Друга два сата глумци се баве суђењем домаћем фашизму или суђењем Андрији Артуковићу, у што улазе и кроз роле злочинаца и кроз роле чланова његове обитељи, али много је важније да паралелно отварају албуме властитих фотографија и приповиједају о томе на које је све начине фашистичка или усташка повијест

уткана у њихове особне животе, особна обитељска стабла и сјећања. Свако од ових свједочанстава, дакако, настоји имати тежину аутентичне изведбе каква је успостављена у првом дијелу представе, па није чудно да глумци махом причају о смрти и губитку.

Наташа Говедић (*Нови лист*, 25. 3. 2019)

Пакао Холокауста и исповијести глумаца ову представу чине прворазредном лектиром

Друштвено ангажирани ауторски пројект словенског редатеља Јернеја Лоренција *Ајхман у Јерусалиму* више је од казалишне представе: он је на јавну сцену Хрватске донио сјећања на пакао Холокауста и поруку љубави, што је у данашњем миљеу релативизирања усташког поздрава и логора Јасеновац питање од прворазредног значаја.

(...) Представа почиње у документарном тону, стјече се дојам радне атмосфере, као да присуствујете проби: глумци сједе за спојеним столовима, одјевени у свакодневну одјећу и окренути публици, и спонтано коментирају на забаван и духовит начин Лоренцијев подугачак попис литературе потребне за представу, проблеме с набавком књига, плаћање закаснина у књижницама. Затим се атмосфера полако мијења. Глумци доносе властите доживљаје књиге Хане Арент и документарног филма *Шоа*, износе детаљне податке из Ајхманове биографије, а затим препричавају језива свједочанства логораша из Ланцмановог филма, оживљују слике из жидовских гета и страхоте концлогора те описују суђење Ајхману у Јерусалиму, од простора суднице до његовог изгледа и понашања.

А затим, у другом дијелу, представа емоционално експлодира: то се догоди у тренутку, кад „опће“ чињенице о Холокаусту добију локални, хрватски контекст и кад глумци, након копања по свом обитељском наслијеђу и властитим успоменама, разоткривају обитељске и властите страхове, који су их одредили и усмјерили. У том тренутку успоставља се лук између колективног у првом и индивидуалног у другом дијелу, те се позорност спушта на важност појединца и његов свијет, те на љубав као једини могући излаз. То потврђује и завршетак, кад глумци врло емоционално пјевају Рањићеву пјесму *Писмо ћали* (*Ћале мој*) коју су прославили Вице Вуков и Ибрица Јусић.

Изванредни глумци ЗКМ-а упустили су се у ово врло захтјевно и мучно казалишно истраживање извора зла и феномена *ајхманизма* у данашњем свијету с великом посвећеношћу и преданошћу.

На тај тежак глумачки задатак одговорили су увјерљивом и снажном колективном суигром, но истодобно је сватко од глумаца изразио своју индивидуалну менталну и емоционалну енергију, креирајући слике за памћење. Они су се с лакоћом кретали између гомиле фактографских података и њихових особних доживљаја и емоција, износили властите приче и присјећања, брисали границе између драмског и недрамског, поигравали се с позицијом глумца на сцени, уносили збиљу и документарно на сцену, толико спонта-

но и увјерљиво да се на тренутке чинило као да глумци сами воде и усмјеравају представу, која је потом задобила властити живот.

Нина Ожеговић (*tportal.hr*, 25. 3. 2019)

Катарзично путовање од колективног према индивидуалном

Представа *Ајхман у Јерусалиму* тешко се може правилно окарактеризирати једноставним епитетом попут сјајна или изванредна. Ријеч је о заиста посебном драмском остварењу које четири сата не допушта лутање мисли те ни један тренутак не оставља без жестоког набоја емоције. Редатељ Јернеј Лоренци представу гради склапајући низ слика, тема и мисли о људској повијести, што колективној што индивидуалној, чиме настаје мозаик о пропитивању (без)смисла зла.

(...) Представа почиње од дјела Хане Арент, али не развија се као инсценација садржаја књиге. На почетку представе глумци сједе за два велика спојена стола која су прекривена разним материјалима, што евоцира слику одржавања читаћих проба. Они затим започињу с презентирањем материјала које су користили за рад на овом казалишном пројекту. То чине на опуштен и публици допадљив начин, изазивајући смијех и градећи блискост с гледатељима, наизглед се жалећи на количину литературе кроз коју су се морали пробити.

(...) Документаристички је приступ кључан не само за разумијевање Лоренцијевих редатељских поступака, већ и за дубљи улазак у поетику драме. Можда је кључ за тај улазак управо реченица коју један од глумаца изговара тијеком представе, којом даје до знања да они заиста никада неће моћи схватити страву која је задесила тај период повијести. Па ако га не могу схватити, играње одређених улога, посебице оних стварних свједока, не би било могуће и запало би у лажност. Глумци управо зато сецирају материјал, проматрајући сваки трептај, тон гласа или уздах људи који се на снимци појављују те се настоје стопити и саживјети са свједоцима који не могу и не смију постати улоге за играње.

Антониа Светина (*ziher.hr*, 26. 3. 2019)

Author

Jernej Lorenci

Born in 1973 in Maribor, Slovenia. He started directing theatre performances as a secondary school student at the Dead Theatre Maribor. Following his graduation production of *Antigone* by Sophocles in 1996, he obtained his B. A. degree in 1999. In 1997, he co-founded the Maribor Grammar School's Theatre School. After he completed his studies, he began gaining experience as a theatre director in Slovenian, Croatian and Bosnian theatres. He was the Artistic Director of the Ptuj City Theatre receiving numerous national and international awards. In 2006, he was appointed Assistant Professor, and in 2007 Associate Professor in the Department of Theatre and Radio Directing at the Academy of Theatre, Radio, Film and Television in Ljubljana.

His national and international awards include: the Maribor Theatre Festival Award for best production (S. Kane, *Cleansed*, 2002, and *The Crazy Locomotive*, 2012, both in the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana), Grand Prix at the Golden Lion Festival in Umag (S. Kane, *Cleansed*, 2002, the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana), the Best Production Award at the Ex Ponto Festival (*The Longing and Death of Sylvia Plath*, 2003, the Sarajevo War Theatre SARTR, in co-production with the B-51 Society from Ljubljana, 2003), three Maribor Theatre Festival awards for best director (*The Epic of Gilgamesh*, 2006; text adaptation by Nebojša Pop Tasić, the Mladinsko Theatre; Aeschylus, *Oresteia*, 2009, the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana, and Alexander Nikolayevich Ostrovsky, *The Storm*, 2012, the Ljubljana City Theatre), the Golden Laughter Award for best director at the 35th Zagreb Days of Satire Festival (2011), the Best director award at the Belgrade Theatre Festival BITEF, the National Prešeren Fund Award (2014), the *Politika* Newspaper Prize for best director, awarded at the 49th International Theatre Festival BITEF (Homer, *The Iliad*, 2015, the Ljubljana City Theatre, the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana and Cankarjev dom), the Anđelko Štimac Award for best director at the 23rd International Small Scenes Festival in Rijeka (*The Crazy Locomotive*, 2016, the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana), the Golden Laurel Wreath for the best director at the 56th International Theatre Festival MESS Sarajevo (*Ubu the King*, the Slovenian National Theatre Drama Ljubljana), the Sterijino Festival Award of the Critics at the 63rd Sterijino Festival (*Kingdom of Heaven – Balkan Epic Poetry*, The National Theatre and the Bitef Theatre Belgrade).

Reviews

Lucid Reminder of the Evil within Us

Inspired by the reflections on morality and politics presented by Hannah Arendt's text, the new production by ZYT approaches evil as a house based on a crime of thoughtlessness, constructed by a dangerous trio – the obedience to authority, the lack of self-awareness, and the totalitarian environment. Using the "theatrical" nature of the trial, Lorenci places his protagonists in the middle of the debate on guilt shaped as an intellectual deconstruction of internal forces that turn an individual into a key constitutive element of the criminal apparatus.

What he starts from is the process of "putting things into perspective," from with an analysis of the circumstances of the play itself – the first e-mail that the actors received with the instructions for how they should prepare for a new project – through a series of small, banal details about the play itself, and, finally, to their different perception of the task. The director then goes on, giving a precise account of all the circumstances of Eichmann's trial, including such details as the direction in which he looked, how his facial muscles twitched, or the slope of the courtroom in relation to the accused's position.

V. I. (*Hina*, March 23rd 2019)

The Role of the Crime and the Crime of the Role

(...) The director Jernej Lorenci created a play with a small yet carefully chosen team of actors from the ZYT (two actors whose commitment I praise the most are Pjer Meničanin and Dado Ćosić), who all go very far in researching the personal histories and their own ethical positions within the context of the past and present fascism. The actors are sitting at a long table in the front row of the stage, in their everyday clothes, with their notes and their bottles of water in front of them, like a research group embarking the phenomenon of the Holocaust. The first two hours of a four-hour play are concerned with the ensemble dealing with the role of a surviving witness, not the role of a criminal.

Each of the actors is trying to depict or directly quote, as faithfully as possible, the excerpts from Claude Lanzmann's documentary film *Shoah* (1985), justifiably considered a masterpiece of film art and the art of

human testimony. What is interesting is that the play centers on the question of why we want to repeat the authentic performance of witnesses, why the actors want to take the testimony of the suffering from *Shoah* as faithfully as possible, while they go over Eichmann's profile, statements and positions as if they were reading historical sources.

Nataša Govedić (*Novi list*, March 25th 2019)

The Hell of the Holocaust and the Confessions of the Actors Make This Play a First-Rate Reading

(...) The play begins in a documentary style, looking like a working atmosphere, as if you were attending a rehearsal: the actors sit at tables, their dressed in everyday clothes and facing the audience, spontaneously, humorously, and wittily commenting Lorenci's long list of literature needed for the play, how they god the books, and how they paid for the late fees in libraries. Then the atmosphere slowly changes. The actors bring their own experiences of Hannah Arendt's book and the documentary film *Shoah*, stating detailed information from Eichmann's biography, then retelling the gruesome testimonies of the inmates from Lanzmann's film, bringing the images from the Jewish ghettos and the horrors of the concentration camps to life, ultimately describing Eichmann's trial in Jerusalem, from the courtroom to his appearance and behavior.

And then, in the second part, the play explodes emotionally: that happens when the "general" facts about the Holocaust get a more local and Croatian context, and when the actors, after digging through their own family heritage and their personal memories, reveal the fears of their family, as well as their own, which depicted and directed them. At that moment, an arc is established between the collective notion in the first part and the individual notion in the second, and the play focuses on the importance of the individual and their world, and on love as the only possible way out.

The amazing actors of ZYT started this highly demanding and painful theatrical exploration of the sources of evil and the phenomenon of *eichmanism* in today's world with great dedication and dedication.

They responded to that difficult acting task convincingly and with strong collective teamwork, but, at the same time, each of the actors expressed their individual mental and emotional strength, creating memorable images. They moved easily between a pile of factual data, on the one hand, and their personal experiences and emotions, on the other, telling their own stories and memories, erasing the boundaries between the dramatic and non-dramatic, playing with the position of the actors on the stage, bringing reality and documentary forward so spontaneously and convincingly that, at times, it seemed as if the actors themselves were directing and guiding the play, which then got a life of its own.

Nina Ožegović (*tportal.hr*, March 25th 2019)

A Catharsis Journey from the Collective to the Individual

(...) The documentary approach is crucial not only for understanding Lorenci's directorial acts but also for a deeper entry into the poetics of drama. What may be crucial for this entry is the sentence uttered by one of the actors who states that they will never really never be able to understand the horror that took over that period of history. So if they cannot understand it, portraying certain roles, especially those real witnesses, would not be possible, and it would fall into the realm of falsehood. Therefore, the actors dissect the material, observing every blink, every tone of voice or every sigh of the people who appear on the recordings, trying to merge and come to terms with the witnesses who cannot and must not become just roles they play.

This unusual choice of building the plot could not be labeled as a retelling, because the things the actors entering the witness analysis present goes well beyond an objective exposition of the facts. Their intention is more than the simple understanding of the pain, as they are trying to become these people, take over their voice, forward it on, and say to us with a broken heart: "remember".

The course of the play is full of emotional amplitudes, as well as deep, not even slightly melodramatic acting moments of presenting shocking testimonies interrupted by a cold, but no less emotional sequence of horrific statistics and information about the horror of the Holocaust.

Antonia Svetina (*ziher.hr*, March 26th 2019)