

Redefinicija temeljnih ljudskih vrijednosti ili relativizacija zla u suvremenoj europskoj drami

Sanja Nikčević

UDK: 17:792.2

Izvorni znanstveni rad

Primljeno: 5. listopada 2004.

Prihvaćeno: 12. listopada 2004.

e-mail: sanja.nikcevic@zg.htnet.hr

Nakon desetljeća redateljske dominacije i protjerivanja dramskog pisca iz europskog kazališta, devedesetih se godina svi daju u potragu za novom europskom dramom. Ona se i pronalazi u britanskim predstavnicima in-*yer-face* drame, ili drame »koja udara u lice«, a koja na scenu donosi najniže ljudske odnose prepune nasilja i koristi se izrazito vulgarnim jezikom. Ta se drama i britanskoj i europskoj publici nametnula kao nova, lijeva i progresivna. I to osobito mladoj publici koja nije konzervativna, a nezadovoljna je kazalištem i životom, i koju su proglasili svojom ciljanom publikom. Članak dokazuje da je to bila demagogija redatelja koji su namjerno uzimali šokantne i loše tekstove mlađih pisaca

(koji još nisu artikulirali vlastiti glas i dramski osjećaj) ne bi li tako zadržali dominantu poziciju u kazalištu. Usto su inzistiranjem na »hrabrosti« tih tekstova, koji su prikazivali realnu sliku svijeta na najnegativniji mogući način, utjecali na spomenutu mladu publiku kojoj su svijet bez ikakvih vrijednosti, u kojem dominiraju zlo i nasilje, nudili ne samo kao jedini realni nego i kao jedini mogući svijet sustavno relativizirajući sve pojmove dobra i zla i optužujući svakoga tko cijeni ikakve definirane vrijednosti za konzervativizam i nazadnjaštvo. Relativizacija zla pretvorila se je tako u njegovu apsolutizaciju, umjesto da se jasno povuče granica između zla i istinskog dobra za kojim teži većina mladih ljudi.

Ključne riječi: kazalište, drama – europska i britanska, realizam, redatelj, dramski pisac, zlo, mladi.

Zadnjeg se desetljeća prošloga stoljeća u europskom kazalištu dogodio zanimljiv fenomen. Svi su odjednom krenuli u potragu za dramskim piscem i dramom, čak izričito novom europskom dra-

mom.¹ To ne bilo ništa čudno da se od polovice 20. stoljeća dramski pisac nije sustavno protjerivao iz kazališta. Nakon što je drama bila temelj kazališne umjetnosti, a dramski pisac dominirao europskim kazalištem od antike do 20. stoljeća, pojavom i uspostavljanjem nove struke u kazalištu – redatelja, on polako, ali sigurno, preuzima vlast. Od početne funkcije redatelja kao »postavljača« predstave na scenu, preko »interpretatora« teksta (Stanislavski), s Craigmom i Appiom već je na samom početku stoljeća započeo proces afirmiranja predstave kao redateljske vizije. Upravo je ta linija nakon teatra apsurdna (kao posljednje epohe dramskog kazališta, dakle kazališta u kojem dramski pisac uspostavlja kazališnu normu i mijenja konvencije) postala dominantna i do kraja prošloga stoljeća potpuno zavlada kazalištem.

Protjerivanje pisca ili postavljanje redateljskih vizija

Poziciju moći koju su zauzeli redatelji vrlo je lako dokazati. Intendanti ili direktori svih važnijih kazališta i festivala najčešće su redatelji, oni određuju što će se igrati, oni uspostavljaju i mijenjaju konvencije kazališta, uspostavljaju trendove. Redatelj koji uđe u »krug moći« ili postane *in* može raditi u najprestižnijim teatrima, poziva se na festivale i surađuje u međunarodnim koprodukcijama. Najavljujući poznate festivale, organizatori ne najavljuju imena dramskih pisaca ili glumaca koji sudjeluju, nego se isključivo nabrajaju redatelji. Kao i u najavama novih kazališnih sezona. Nije važno što će se postaviti, važno je tko postavlja.

Redatelji su najnagrađivanija kategorija u kazalištu u posljednjih dvadeset godina. Najbolji je primjer europski »kazališni Oskar«, Europska nagrada koja se je dodjeljivala u Taormini pod najvišim mogućim pokroviteljstvom (Europske unije) i uz sudjelovanje najznačajnijih voditelja kazališta i festivala. Od godine 1986. do 2001. Taormina je nagradila 14 redatelja, četiri grupe s izrazitim redateljskim vodstvom, jednog pisca, jednog glumca i jedno

¹ U izdanju Meandra autorici uskoro izlazi knjiga pod naslovom *Nova europska drama ili velika obmana* u kojoj je naslovna tema i knjige i ovog članka obrađena detaljnije i opsežnije.

kazalište za razvoj drame. Rezultat je 18 (redatelja) prema 3 (svi ostali stvaratelji u kazalištu).

Redatelji vizionari smatrali su sve dijelove predstave ravnopravnim dijelovima mozaika koji oni slažu, a kreirali su svoje predstave isključujući jedan po jedan element kazališne predstave koji smo do tada smatrali nezostavnim. Najveća se je bitka, naravno, vodila protiv pisca kao glavnog rivala.

»Pisac«, a napose »drama« izbačene su riječi iz vokabulara suvremenih redatelja. »Drama« je najprije postala »tekst«, kao što je Tankred Dorst potvrdio: rečeno je da danas pisac ne piše dramu, nego tekst. Navikli smo se na to. Nekad me je to smetalo i jako ljutilo.² To imenovanje nije puka formalnost, jer drama je samo-svojno i završeno autorsko djelo pisca, a tekst je otvorena podloga za redateljsku viziju. Uskoro je i riječ »tekst« postala »estetički nepodobna« pa se je počeo upotrebljavati »pred-tekst«, koji je još više smanjio ulogu teksta u predstavi, zatim »scenarij«, »libreto« a katkad i samo »riječi«. »Predstava« je također uskoro zamijenjena riječju »projekt« pa smo tako u kazalištu gledali »redateljski projekt temeljen na pred-tekstu«. »Postavljanje drame na scenu« od kojeg se je u kazalištu krenulo, pretvoreno je u »iščitavanje teksta«, pa u »redateljsko čitanje teksta« i na kraju u »postavljanje redateljske vizije« bez ikakva teksta. Dapače. Proces izbacivanja dramskog pisca s pomoću jezika je očit ili *nomen est omen*.

Budući da je živi pisac inzistiranjem na svojoj viziji djela (žanrovskoj odrednici ili karakterizaciji likova) samo smetao, izbačen je iz kreativnoga procesa i zamijenjen – dramaturgom. Dramaturg je zamišljen kao stručna pomoć ravnatelju u kreiranju repertoara, ali i pomoć redatelju u proučavanju djela i epohe u kojoj je nastalo, kao i pomoć pri adaptaciji teksta u prijelazu s papira na scenu. No, dramaturzi su bez imalo grižnje savjesti »vizionarskim redateljima« služili kao puka zanatska pomoć u kraćenju, rezanju, kolažiranju i lijepljenju, preslagivanju dijelova originalne drame (ili nekoliko njih), odnosno kao pomoć u stvaranju »teksta« predstave. Katkad na kraju procesa od originalnog teksta ne bi ostale ni dvije riječi (Maja Gregl, *Ljubavi Alme Mahler*, redateljica Ivica Boban, Teatar ITD, 1999), a kadšto doslovno ni jedna riječ kao u nekih od poznatijih »redateljskih vizionara«.

² Usp. Tankred DORST, *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 209.

Bob Wilson svoju poetiku temelji na svjetlu, scenografiji, na vizualnim *tableauxima*, a Marthaler na pokretu kao osnovnom izražajnom sredstvu. Kada je u proljeće 2003. Damir Zlatar Frey postavio na scenu zagrebačkog Teatra ITD roman Slavenke Drakulić *Božanska glad*, roman koji govori o ženi koja je pojela svog ljubavnika, predstava nije imala ni jednu jedinu izgovorenu rečenicu! Imala je scenu punu pijeska, dvoje uglavnom golih glumaca koji su po tom pijesku trčali (a čija je nagost bila glavni marketinški mamac predstave) i, što se teksta tiče, otprilike jednu karticu teksta snimljenu i puštenu sa zvučnika. Bilo je i nekoliko pokušaja artikuliranja pokoje riječi na sceni, što je označivalo nemogućnost komunikacije dvoje likova, ali i činjenicu da je redatelj mogao/smio izbaciti čitav tekst romana jer je roman doživio kao didaskalije (ili, kako je rekao, te goleme monološke mase moguće je čitati kao didaskalije).³

Vječnu potrebu za piscem redatelji su ušutkavali dvjema vrlo perfidnim zamkama. Rečeno je da pisac nije zanatlija čije djelo nastaje kao posljedica njegova truda i rada, nego je genij, a nastanak dobrog, genijalnog djela posljedica je udara strijele talenta u pisca. Iako na prvi pogled sintagma »da je pisac miljenik Boga« lijepo zvuči, to je zapravo zamka. Ono što je u Božjoj domeni ne može se naučiti niti ubrzati, pa se je tako moglo podnijeti da »nema« pisaca... Druga je klopka bila još gora i proizlazila je iz prve. Svaka se drama, pa i prvi pokušaj mladog, stidljivog pisca, uspoređivala izravno s *Hamletom*, sa samom Božjom objavom. Naravno da nitko nije imao šanse.

Ako se neki pisac probio zahvaljujući tome što ga je publika jako voljela, to se je odmah proglašavalo pukim zanatom. Što je nešto publika više voljela, to je značenje riječi »zanat« pridruženo objektu ljubavi bilo dalje od umjetnosti. A »zanat«, naravno, nije imao pristupa u medije ili u ostala mjesta moći.

Nisu svi redatelji takvi, postoje i onakvi koji su skloni dramskom piscu, ali te redatelje uglavnom isključuju iz »kluba moći« redateljâ vizionarâ. Oni su također proglašavani »zanatlijama«, a u našem su jeziku nazvani i »nevidljivim redateljima«, onima koji su se pokorili dramskom tekstu i piščevoj ideji i tako zanijekali sebe.

³ Ivana MIKULIČIN, Pokazat ću da je Slavenka Drakulić kontroverzna koliko i Sarah Kane, *Jutarnji list*, 30. 1. 2003.

Zbog ovog sustavnog nijekanja i isključivanja pisca iz kazališta u europskom se kazalištu u drugoj polovici 20. stoljeća afirmiralo vrlo malo pisaca. Ako ne računamo anglo-američke ili svoje vlastite dramske pisce, koliko dobrih/poznatih europskih pisaca pristojno obrazovan kazališni čovjek može nabrojiti nakon teatra apsurdna, a prije devedesetih? A koliko redatelja? Knjiga *Istočnoeuropsko kazalište nakon željezne zavjese (Eastern European Theater after the Iron Curtain)*, koju je uredila Kalina Stefanova, sastoji se od tridesetak eseja koji predstavljaju kazalište 12 zemalja Istočne Europe. Svaki tekst spominje brojne redatelje, a vrlo rijetko naiđe se na ime pisca. Tomasz Kitlinski će, govoreći o poljskom teatru, reći da je novi centar za dramaturgiju vrlo aktivan od 1994, ali poslije kao značajne spominje Mrożeka i Rozewicza. Neke zemlje pisce uopće ne spominju, a Anna Lypkivska će o ukrajinskom teatru reći: danas je postavljanje ukrajinskih drama iznimno važno. Nažalost, gotovo da nema novih drama pisanih na ukrajinskom. Zbog toga što su nove domaće drame toliko rijetke, kazališta se okreću klasicima i stranim tekstovima.⁴ Opisujući litavsko kazalište, Ramune Marcinkeviciute će reći: treća osobina našeg kazališta jest smrt litavske drame. Od stjecanja neovisnosti ni jedna postavljena litavska drama nije vrijedna spomena.⁵ I tako bi se moglo nabrajati dalje...

Svi su imali dojam da pisaca nema ili da nema dobrih pisaca, a »redatelji vizionari« nisu postavljali suvremene pisce, nego su se okretali klasicima. Peter Stein je rekao da ne režira suvremene autore, nego klasike, jer *one prve ne može ponovno stvoriti*. Govoreći engleski, odabrao je riječ *recreate* (re-kreirati).⁶ To je stanje jedan od perspektivnih mladih redatelja Thomas Ostermeier opisao ovako: dominacija redatelja u teatru vodila je do izгона pisca iz teatra. Nije ga se smatralo pravim redateljem ako nije postavljao klasiku.⁷

⁴ Usp. Anna LYPKIVSKA, Ukrainian theater: on an uneasy path of self-awareness, u: Kalina Stefanova, *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, str. 231.

⁵ Usp. Ramune MARCINKEVICIUTE, New seasons of hope and crisis, u: Kalina Stefanova (ur.), *Eastern European Theater after the Iron Curtain*, str. 104.

⁶ Franco QUADRI, *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rasprava).

⁷ Usp. Thomas OSTERMEIER, The Theatre at the Time of its Acceleration, *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 245.

Potvrdio je to i njemački redatelj starije generacije Manfred Beilharz: u Njemačkoj je prije petnaest godina bilo vrlo malo redatelja koji su se prihvaćali režiranja suvremenih tekstova. Režiralo se je uglavnom Shakespearea, Čehova, Kleista... Iznimke su bili Peter Zadek, koji je često radio Tankreda Dorsta, ili Peter Stein, koji se je bavio Bothom Straussom.⁸

Osim klasika, »vizionarski redatelji« od suvremenih su pisaca igrali pisce toliko otvorenih tekstova da se u njih mogla upisati bilo kakva osobna redateljska vizija. U tome je tajna tako velikog uspjeha i brojnih postavljanja *Woyzecka* Georga Buchnera ili *Hamletmašine* (tema Hamleta u pet scena na sedam stranica!)⁹ Heinerja Mullera u drugoj polovici 20. stoljeća. Zato će redatelj Roberto Ciulli upravo Heinerja Mullera i njegovo prihvaćanje redateljskih vizija *Hamletmašine* citirati kao pravi stav *pisca prema vremenu*. A Muller je o režijskoj viziji Roberta Wilsona rekao da mu se sviđa predstava, da mu je tekst poput kamena koji je Bob otkrio, poput valova mora.¹⁰ Pisac je tako bio prisiljen postati ili dramaturg vlastitog teksta u službi redateljske ideje, ili *persona non grata*. Uglavnom ovo drugo. Kao što će reći Thomas Irmer: situacija je u Njemačkoj za nove pisce bila potpuno beznadna do početka devedesetih.¹¹ Ne samo u Njemačkoj nego u cijeloj Europi, i Istočnoj i Zapadnoj.

Čak su i teoretičari prihvatili to stanje i povjerovali da je dramski tekst mrtav, pa ne začuđuje da je umjesto dotadašnjeg naziva »dramsko kazalište« (dakle, kazalište u kojem je dramski pisac mijenjao konvencije), dominantna kazališna estetika nakon sedamdesetih godina dvadesetog stoljeća i službeno nazvana »redateljskim kazalištem«, a katkad i »postdramskim kazalištem« (o čemu je Hans-Thies Lehman napisao knjigu istog naziva).

»Redatelji vizionari« mijenjali su konvencije dakle iz potrebe dokazivanja vlastite moći, ali i iz prirodne umjetničke potrage za

⁸ Usp. Gordana OSTOVIĆ, *Kazalište kao oružje za život*, *Vijenac*, 15. 6. 2000.

⁹ Usp. Heiner MULLER, *Hamletmašina*, *Prolog/teorija/tekstovi*, 1985, 1, str. 85-92.

¹⁰ Usp. Roberto CIULLI, u: *The Fate of the Text in Today's Theatre*, str. 160.

¹¹ Usp. Thomas IRMER, *Looking Back and Forward*, u: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis).

novim i uzbudljivim, za nečim još nevidenim u kazalištu. Mijenjanje konvencija odvelo je redatelje, malo-pomalo, izvan kazališta samog, u video, u ples, u pokret, u vizualne slike, u mehaničkog glumca i predstave bez riječi, bez emocija i bez priče. Iako su te redateljske vizije bile popraćene mudrim manifestima koji su sve objašnjavali u svjetlu teorijsko-povijesnoga kazališnoga konteksta tvrdeći ujedno da je to što gledamo na sceni jedino moderno, suvremeno, ispravno, i iako su neki od tih redatelja bili doista geniji koji su stvorili predstave visoke kvalitete (Robert Lepage, na primjer), taj je pristup, ili »redateljsko kazalište«, odveo europsko kazalište u slijepu ulicu. U ulicu hladnih metaforičkih, gotovo privatnih vizija bez ikakve komunikacije s publikom.

Kriza osamdesetih ili potraga za piscem

Situacija je kulminirala pokraj osamdesetih. Unatoč svjetskim i festivalskim priznanjima, unatoč kritici koja je često poslušno prihvaćala »velike svjetske uspjehe« ne usuđujući se dovoditi ih u pitanje da ih netko ne bi proglasio nazadnim ili neobrazovanim ili neinformiranim, unatoč financijskim izvorima koji su se otvarali za redatelje, u tom je raju »redateljskog kazališta« postajao jedan problem – publika. Drugu polovicu 20. stoljeća obilježava odlazak publike iz kazališta, koji je također kulminirao u osamdesetima. On se je opravdavao na različite načine. U zemljama Istočne Europe, primjerice, društvenim promjenama (stvarnost je postala zanimljivija od kazališta, kazalište je izgubio svoju subverzivnu političku ulogu, siromaštvo ili nove zabave poput tehničkih dostignuća kojih u tim zemljama nije prije bilo), ali je kriza zavladała i u zemljama koje tu promjenu nisu imale – na primjer u Njemačkoj.

Upravo kao rezultat te krize publike u Europi zahtjev za piscem bivao je sve glasniji. Potreba za piscem postala je potkraj 20. stoljeća toliko izražena da se je osjetila ne samo u kazalištu (ili publici) nego i u čitavome društvu. Odjednom su se ne samo ministarstva kulture širom Europe nego i druge državne instance zabrinuli nad nedostatkom domaćeg pisca i krenuli u akciju rješavanja problema.

Proces se različito očitovao. Dva uspješna njemačka pisca, dvije iznimke njemačkog kazališta, Heiner Müller (onaj koji je napisao *Hamletmašinu*) i Tankred Dorst, pokrenuli su 1990. pri ber-

linskoj umjetničkoj akademiji prvi put u povijesti njemačkog sveučilišta – kolegij kreativnog pisanja.¹² Širom Europe pokretale su se radionice kreativnog pisanja i seminari. Posljednje desetljeće osnovani su brojni centri za novu dramu u zemljama Istočne Europe,¹³ a u Krakovu je osnovan jedan od prvih međunarodnih teorijskih centara za proučavanje suvremene drame koji je pod nazivom »Seminar suvremene drame« okupio njemačke i poljske teoretičare. Većina je europskih zemlja pokrenula festival nacionalne drame, ako ga već otprije nisu imale, ili nove festivale koji su dominantno imali nacionalnu odrednicu u naslovu (da spomenem samo Mađarsku i Švedsku). Njemačka je 1992. pokrenula *Bonner Biennale* podnaslovljen kao »festival nove europske drame«. Na čelu su mu bili pisac Tankred Dorst (onaj isti koji je pokrenuo i studij pisanja) i spomenuti redatelj Manfred Beilharz koji je bio svjestan nedostatka dramskih pisaca u kazalištu. Skandinavske zemlje imaju fond prevedenih djela koje rado daju svakom zainteresiranom i još sponzoriraju postavljanje toga djela u drugoj zemlji. Širom Europe uspostavljene su nagrade za pisce, primjerice 1995. u Hannoveru, a 2000. u Litvi i u Slovačkoj.

Redatelji su shvatili da je ta potreba za piscem toliko jaka da bi im kontrola nad kazalištem mogla izmaći iz ruku ako se ne uključe. S druge strane, mladi su redatelji u tom, novom vapaju vidjeli svoju šansu, mogućnost da budu drukčiji od starijih redatelja koji su vladali scenom. Upravo su mladi njemački redatelji prvi krenuli u traženje novog pisca koji će biti i odgovor na potrebu kazališta i društva, ali i mogućnost njihove afirmacije. U tom su se traženju okrenuli Velikoj Britaniji.

Britanska »drama koja udara u lice«

Kazalište Velike Britanije, poput američkog kazališta, svagda je bilo okrenuto dramskom tekstu. Kad je i kod njih u osamdesetima postotak suvremene drame na scenama pao ispod deset posto

¹² Usp. Ulrike KAHLE, *New Departures – The Young Generation is Coming*, u: *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 13.

¹³ Usp. Nina KIRALY, *The Hero of the Contemporary East European Drama*, u: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis).

– proglašena je kulturna katastrofa. *Arts Council*, britanska inačica ministarstva kulture, krenula je u akciju potpore kazalištima za razvijanje i postavljanje novih tekstova. Među brojnim novim dramama Royal Court Theatre premijerno je 1995. postavio i prvu dramu mlade autorice Sarah Kane *Razneseni (Blasted)* s eksplicitnim nasiljem na sceni. U publici male dvorane od 60 mjesta bili su uglavnom kritičari, i svi su o tekstu napisali izrazito negativne kritike. Jack Tinker iz *Daily Maila* svoju je kritiku naslovio »Gnusno slavlje svinjarija« komentirajući da je autorica *glavu publike uguerala u kantu s otpadcima*. Osim zgroženosti sadržajem, odnosno količinom eksplicitnog nasilja, kritičari su bili zgroženi i niskom razinom pisanja. Michael Billington se u *Guardianu* pitao kako je takvo naivno pisanje prošlo pokraj inače vrlo razumne uprave kazališta.¹⁴ Nakon premijere zavlada je panika. Publika je bila šokirana, izlazila zgrožena (*čovjek ispred mene je vikao da u Engleskoj treba opet uvesti cenzuru* svjedočio je Michael Billington),¹⁵ a redakcije novina bile su zatrpane gnjevnim pismima. Drama je postala novost, i to ne samo novost u rubrici kulture koja ima malu čitanost, nego je i privukla pozornost ljudi koji uopće nisu zainteresirani za kazalište.

Unatoč negativnoj kritici Sarah Kane je odmah dobila prigodu da sama režira svoj novi tekst (*Fedra's love*), a Stephen Daldry, redatelj i umjetnički voditelj RTC-a, odmah je postavio još nekoliko isto tako provokativnih tekstova među kojima i *Shopping and F**** Marka Ravenhilla.

Reakcije koje su te drame izazivale dovele su kazalište u vrh medijske pozornosti, jer koliko su ih kritičari i publika napadali zbog blasfemije, vulgarnosti i nemoralna, toliko su redatelji i umjetnici branili poziciju umjetničke slobode i tvrdili da su te drame samo poštene i iskrene prema životu kakav jest, da su zapravo političke u svojem razotkrivanju svijeta. Od različitih naziva koje su dobile (neobrutalisti, neojakobisti, kazalište na oštrici ili prljave drame), uskoro je prevladao naziv koji je postavio Aleks Sierz, kazališni kritičar *Tribunea: in-yer face theatre* (»drame koje udaraju u lice«). U knjizi koju je pod nazivom *In-Yer-Face Theatre. British*

¹⁴ Usp. Simon HATTENSTONE, A Sad Hurrah, *Guardian*, 1. 7. 2000.

¹⁵ Usp. Michael BILLINGTON, How do You Judge a 75-minute Suicide Note?, *Guardian*, 30.6.2000.

Drama Today objavio u Londonu godine 2000. iscrpno je analizirao trend i u njega smjestio dvadesetak autora od kojih su najpoznatiji Kaneova i Ravenhill, pa Enda Walsh (*Disco Pigs*), Jez Butterworth (*Mojo*), Irvine Welsh (*Trainspotting*), Martin Crimp (*The Treatment*) i Ben Elton (*Popcorn*).

O čemu je zapravo riječ u najvažnijim predstavnicima trenda »drame koje udaraju u lice«? Te drame najčešće prikazuju svijet zatvorenih, izoliranih soba – hotelskih, kućnih, bolničkih – u kojima se događa najgore moguće nasilje nad pojedincem, a jezik kojim govore likovi krajnje je vulgaran.

Sadržaji su reducirani na okvirnu sliku koja je naoko zanimljiva, ali budući da se ne razvija, ostaje doista okvirna slika, a sam sadržaj tek je izgovor za pokazivanje nasilja. Drame najčešće prikazuju likove s dna društva i života.

Naravno, nije se bilo lako izboriti za ovakvu vrstu drama; redatelji su u Velikoj Britaniji imali gotovo stratešku borbu za njih. Kod svih protivnika izazivali su dvije vrste krivnje. Prva je bila estetička – sve su protivnike proglašavali nazadnima i zaostalima, onima koji ne razumiju nove trendove. Druga je bila osobna – kritičare se je proglašavalo neosjetljivima i okrutnima jer se u njima pokušavao razviti osjećaj krivice. Naime, Sarah Kane bila je bolesna, patila je od kliničke depresije i skončala je svoj mladi život samoubojstvom i tom su se činjenicom redatelji besramno koristili obračunavajući se s kritičarima koji su njezine drame negativno ocjenjivali, tvrdeći da su Sarah Kane ubili kritičari.¹⁶

Kritičari su pod takvim medijskim pritiskom popustili. Promijenili su svoje prvobitno negativno mišljenje i poslije prihvaćali pozitivne argumente. Sam Michael Billington u prikazu ponovno postavljenih *Raznesenih* tu je situaciju opisao vrlo iskreno: da je prije pet godina vrlo negativno ocijenio *Raznesene* Sarah Kane. Ali gledajući obnovu prošle večeri, osvojila ga je njezina tamna snaga. Što se je promijenilo? Prostor, svjetlo, scenografija, glumci i režija Jamesa Macdonalda bili su radikalno drukčiji. Ali, ponad svega, njezino se djelo sada spoznaje u svjetlu njezine tragično kratke karijere i njezine opsesije opstankom ljubavi u monstruozno okrutnom svijetu.¹⁷

¹⁶ Usp. Simon HATTENSTONE, A Sad Hurrah, *Guardian*, 1. 7. 2000.

¹⁷ Usp. Michael BILLINGTON, Blasted, *Guardian*, 5. 4. 2001.

Unatoč tomu, trend je nakon nekoliko godina vladavine u Britaniji posustao. Kritičari su ga prihvatili, ali i krenuli ozbiljno analizirati predstave koje su se preselile iz malih alternativnih scena na velike scene West Enda, nisu izdržale provjeru publike i britanska se je scena počela okretati novim temama i slikama.

Nova europska drama ili nađite mi novog Ravenhilla

No, trend je sredinom devedesetih prešao u Europu i to zahvaljujući Njemačkoj kao zemlji koja je najvažnija za prihvaćanje ovog (ili bilo kojega drugog) trenda. Mladi, talentirani kazališni ljudi u devedesetima bili su okupljeni oko Barake (*Die Baracke*), male scene Deutsches Theatera u Berlinu s kojom RCT vrlo blisko surađuje. Od 1996. do 1999. to je kazalište vodio mladi perspektivni redatelj Thomas Ostermeier i od svih je mogućih tekstova koje je RTC nudio za suradnju odabrao baš ove »drame koje udaraju u lice«, kao nešto dovoljno šokantno da privuče medijsku pažnju. I doista, *Shopping and F**** Marka Ravenhilla, a poslije *Disko Svinje* Ende Walsha, privukli su pozornost medija i na Baraku i na vodstvo. Tako je Ostermeier, godine 1999., s trideset godina, postao najmlađi intendant *Schaubühne*, jednog od najuglednijih njemačkih kazališta, dobio zapažene nagrade (odmah godine 2000. onu u Taormini), pozivan je da režira po cijeloj Europi, a predstave su mu pozivane na sve ugledne festivale. Ušao je u redateljski klub moći.

Trend su preuzeli i njemački festivali. Berlinski kazališni festival (*Berliner Festspiele*) godine 1998. bio je posvećen »novoj generaciji«,¹⁶ ali je predstavio uglavnom britanske autore toga trenda. I *Bonner Biennale* ih je prihvatio, pozivao i uključivao u svoj program drame iz drugih zemalja koje su se uklapale u taj trend. Tako je, vrlo brzo, podnaslov festivala »nova europska drama«, postao označnica za čitav trend.

U borbi za dominaciju toga trenda u Europi europski su redatelji morali voditi iste bitke kao i britanski nekoliko godina prije, a

¹⁶ Usp. Ulrike KAHLE, *New Departures – The Young Generation is Coming*, u: *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 14.

upotrebljavali su ista sredstva i isti rječnik. Najprije su svima objašnjili da su te drame jedino moguća »nova europska drama« koja jedina može izraziti *Zeitgeist* ili duh vremena. Uskoro je, prema mišljenju redatelja, Sarah Kane postala »novi Shakespeare«, a Jon Fosse (skandinavski pripadnik trenda), »novi Ibsen«.

Iako nisu mogli kriviti europske kritičare za autoričinu smrt, budući da su njezine drame u Europi većinom postavljene nakon njezine nesretne smrti, igrali su na drugu emotivnu kartu – suosjećanje. Autoričina bolest, a napose smrt, bila je svima objavljena, postala je javna činjenica koju su redatelji uvijek isticali.

I europski su redatelji smatrali protivnicima sve one koji su se otvoreno suprotstavljali novom trendu, ali i one koji nisu dovoljno oduševljeno prihvatili novi trend. Za obje kategorije bio je pripremljen repertoar uvreda vrlo sličan britanskoj inačici s nakanom da izazove estetičku krivnju kod protivnika. Dakle, svi su protivnici označeni kao »nazadni i konzervativni«, tvrdilo se je da te drame razumije samo mlada i napredna publika, ali su optužbe išle i u jače, političke vode. Sve koji nisu na njegovoj estetičkoj liniji, sve koji »žele samo zabavu« (dakle, oni koji odbijaju »novu europsku dramu«), Ostermeier će proglasiti brutalnim cinicima, kukavicama i desničarima.¹⁹ Ovom dijapazonu uvreda često se dodaju i fašisti, čime se dijapazon uvreda proširio iz estetičkog područja u ideološko. Naravno da je nelogično da se isključivo »brutalni cinici« žele »zabaviti«, ili da samo ekstremno desna politička opcija ima nešto protiv drame, ali to je bilo smišljeno kao uvreda koja se lako upotrebljava, pamti i prenosi. Kada su u Poljskoj dva ugledna mlada redatelja režirala dvije drame Sarah Kane (spomenuta *Očišćena*, režija Krzysztof Warlikowski, i *Psihoza 4.48*, režija Grzegorz Jarzyna) sve one koje nisu duboko pogodile drastične vizije bolnice, gorljivi su zagovornici Sarah Kane diskriminirali kao bezosjećajne i licemjere,²⁰ reći će Aleksandra Rembowska. A Dorota Ćirić potvrđuje da, ako se itko usudi kritizirati takve drame,

¹⁹ Usp. Jasen BOKO, Kazalištem i dalje vladaju kukavice, *Slobodna Dalmacija*, 13. 3. 2001.

²⁰ Aleksandra REMBOWSKA, Who are Strong and Who are Weak in the Contemporary Drama and Theatre, u: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis).

odmah se proglašava buržujem, bezosjećajnim, predstavnikom generacije blaziranih cinika itd...²¹

Kao i u Velikoj Britaniji i u Europi su najprije kritičari, pa onda i teoretičari prihvatili redateljske argumente kao što pokazuje Jitka Sloupova o toj drami u Češkoj. Moja je prva reakcija, veli, tipična za većinu publike, na britansku *cool* dramu bila šok. I sumnja. Sjećam se da sam nakon gledanja *Shopping and F**** u režiji Maxa Stafford-Clarka u svojoj kritici zapitala: »Mora li suvremena publika imati slonovsku kožu i mora li se doslovno upotrijebiti nož da se pod nju uđe?«. Nakon toga je, kako kaže, vidjela većinu ključnih drama trenda (čak joj je pozlilo na *Raznesenima i Fedrinov ljubavi*), a neke je i prevela. Očito ju je jaka medijska kampanja koja je uslijedila dovela do sumnje u njezine vlastite kriterije, pa njezina analiza tih djela na kraju teksta u potpunosti prihvaća jezik zagovornika trenda (poezija, odraz stvarnosti, važnost za mladu publiku...)²²

Tvrđnju da nova europska drama izražava duh vremena redatelji nisu mogli temeljiti samo na britanskim piscima, morali su naći i neke europske pisce. Po čitavoj su Europi redatelji tražili drame koje će se uklopiti u ovaj trend i to su radili vrlo otvoreno, kao što će Thomas Irmer reći opisujući njemačku potragu za piscima devedesetih. Kada je spominjani Ostermeier prešao iz Barake u Schaubühne, preselio je senzibilitet malog *off* kazališta na jednu od najvažnijih njemačkih scena i proglasio potragu za autentičnim njemačkim mladim piscem. Može se nabrojiti više od 50 njemačkih pisaca mlađih od 40 godina koji su vidjeli jednu ili više svojih drama postavljenih u profesionalnim kazalištima. Nešto do tada nezamislivo.²³ Ostermeier očito nije tražio novog autentičnog njemačkog pisca pa je sva nabrojena potpora piscu bila usmjerena jednom jedinom cilju – da se nađu drame slične britanskom modelu.

²¹ Usp. Dorota Jovanka Ćirić, Sometimes we have to Descend into Hell in Our Imagination in Order not to Arrive there in Reality, u: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis).

²² Usp. Jitka Sloupova, Reality Finally Meets Its Reflection in New Czech Drama, u: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis).

²³ Usp. Thomas IRMER, Looking Back and Forward, u: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis).

Čak i kad je već krenulo nametanje trenda »drame koja udara u lice« kao »nove europske drame« u Europi, jezgra su bili britanski pisci: Sarah Kane, Mark Ravenhill, Enda Walsh, Irvine Welsh i Jez Butterworth. Katkad bi im se dodali Irac Martin McDonagh ili Škot David Harrower, iako se njihove drame ne uklapaju u trend. I oni su ostali trajni uzor. Kada je *Bonner Biennale* predstavio te nove britanske pisce kao »novu europsku dramu« kazališni su redatelji krenuli u potragu za novim europskim piscima, ali su uzimali u obzir samo one koji su u dramama izražavali sličan senzibilitet. Najčešće spominjana imena »nove europske drame« od europskih pisaca jesu Marius von Mayenburg (najprije dramaturg Barake, a sada *Schaubühne!*) iz Njemačke, Biljana Srbljanović iz Srbije, Dejan Dukovski iz Makedonije, Lars Noren iz Švedske, Jon Fosse iz Norveške i Nikolaj Koljada iz Rusije. Ako se dodaju još dva manje uspješna imena (Ingmar Villqist iz Poljske i Lagarce iz Francuske), iscrpili smo repertoar.

Piscima je očito nametan uzor britanskih drama nasilja koji su trebali slijediti, a kad se je pronašao pokoji koji je na uzor odgovorio, potraga je prestajala jer redateljima nije trebala nova drama, nego tek poneki mladi pisac koji bi ispunio očekivanja društva a njih i dalje ostavio u centru kazališne moći.

»Drama koja udara u lice« i »nova europska drama« utjecale su na podizanje tolerancije britanske i europske publike prema nasilju na sceni, utjecale su na kazališta koja su unatoč negativnom odjeku publike morala postavljati te drame ili barem drame o nasilju ili s nasiljem na sceni ako su željela biti moderna i u trendu. Najgori sam primjer čula od zgrožene ravnateljice jednoga hrvatskog kazališta. Program uglednoga berlinskog festivala kazališta za djecu *Augenblick Mal* je u godini 2003. od 15 predstava imao 10 o (samo)ubojstvu. Od *Vatrenog lica* von Mayneburga u kojem djeca ubiju roditelje do *Norway Today* Igora Bauersima u kojem se mladi ljudi žele ubiti.

Najveći je problem što su pisci, pristajući na slijeđenje nametnutih uzora, izgubili svoj vlastiti identitet i pisali identične drame, potpuno sterilne i aseptične, s istovjetnim likovima i dijapazonom nasilja. Drugi je problem ponovni odlazak publike iz kazališta. Repertoar kazališta Gavela koji se je sastojao od tekstova nove europske drame ili drama takvog usmjerenja morao se je skidati nakon nekoliko ili najviše desetak izvedbi. Dramsko kazalište Gavela iz Zagreba do sedamdesetih je imalo svoju brojnu vjernu publi-

ku, ali posljednjih nekoliko godina promidžba muči muku da napuni kazalište; i to ponajviše zbog drama iz toga trenda – *Polaroidi* Marka Ravenhilla i *Paraziti* Mariusa von Mayenburga. Iako postavljene godine 2002., te su predstave, prema podacima s web stranice kazališta u godini 2004. već u arhivi, dakle skinute s repertoara nakon jedne pune sezone igranja! Skinuta je i *Ah, Nora, Nora!*, predstava koju je Paolo Magelli režirao prema Ibsenovoj *Nori* i njezinoj suvremenoj replici Elfride Jelinek (*Što se dogodilo kad je Nora ostavila muža*), koja je postavljena potkraj godine 1999. Da dobre predstave ostaju, jer imaju publiku, dokaz je također Magellijeva režija predstave *Mjesec dana na selu* Turgenjeva koja je još na repertoaru, iako je postavljena početkom godine 1998. *Popcorn* Bena Eltona, postavljen 2003., još se drži na repertoaru, ali se vrlo rijetko izvodi.

Kao i u Britaniji i u Europi je trend na zalazu. Redatelji »vizionari« ispunili su svoju funkciju – dali su kazalištu pisce i dobili pozornost, ušli u krug moći. Zamor publike tom dramom odlično im odgovara, sada ponovno mogu raditi klasike ili ove pisce koje su otkrili i više ne moraju tražiti (ili formirati) nove pisce. U nas vlada efekt umrle zvijezde, pa naša kazališta sada postavljaju neke od ključnih drama toga trenda, kao *Shopping na F**** u teatru ITD 2004, a sprema se i Sarah Kane.

Realizam ili redefinicija temeljnih ljudskih vrijednosti

Ono što je fascinantno u ovom fenomenu jest, s jedne strane, silina kojom je ovaj trend nametan, a s druge, ujedinjenost redatelja čitave Europe. Čak i kad se uključe mogući osobni (pozitivistički) razlozi kao što su redateljska želja da šokom prodrmajaju same sebe jer su u traženju novih konvencija došli do zida, ili moguća sličnost svijeta koji se prikazuje sa svijetom u kojem redatelji žive – sve je to nedovoljno za objašnjenje ovako širokog fenomena. Napose fenomena da su se svi redatelji pozivali ne samo na odraz stvarnosti u tim dramama nego i na »realizam«. Nakon svih umjetničkih i teorijskih pravaca druge polovice 20. stoljeća, koji su tu stilsku formaciju pokušavali baciti u ropotarnicu povijesti, odjednom se vrhunski europski redatelji pozivaju upravo na nju. Kada

su Ostermeier i njegovi prijatelji tragali za »novim kazališnim pismom«, tražili su upravo ono koje će izraziti »novi realizam«. ²⁴

Potkraj 20. stoljeća teorije poststrukturalizma i dekonstrukcije dokinule su svaki smisao (konstrukciju, značenje) u umjetnosti. Svi su do tada temeljni, jasni i čvrsti termini postali relativni – poput smisla i značenja umjetnosti, odnosa umjetnosti i publike, sudnosa umjetnosti i društva, konvencije umjetničkoga djela. Sve te termine uvijek iznova u određenom trenutku definira određena osoba u određenom kontekstu. Tako se to prezentira, ali naravno da su neke definicije »jednakije«. To znači da je i dalje nešto vrlo jasno definirano kao vrijedno u umjetnosti i da postoji krug ljudi koji imaju moć te definicije. Ta je relativizacija imala nekoliko negativnih posljedica, ali jedna od najočitijih jest, kako je to rekao jedan od hrvatskih redatelja Želimir Orešković, »kada ukineš jasnu strukturu, marginalno postaje centar«. ²⁵

I to se je dogodilo u umjetnosti, a u kazalištu s »novom europskom dramom« koja prikazuje svijet male, izolirane grupe ljudskoga društva. Prikazivanje izoliranih, malih ili manjinskih grupa ljudskoga društva nije samo po sebi problem, dapače, vrlo je legitimno u umjetnosti. U ovom slučaju problem stoji u tome što nam je taj svijet prikazan kao jedini moguć. U procesu u kojem zbog relativizacije vrijednosti marginalno postaje centralno (svijet ovisnika o drogi, muških i ženskih prostitutki, incestuoznih obitelji, ludih, bolesnih i potpuno izgubljenih ljudi) nametao nam se kao jedini mogući svijet.

Svi znamo da to nije točno, zbog statistike koja govori o postotku ovisnika ili nasilja u obitelji, ali i zbog našega osobnog iskustva. Većina ljudi koje znamo ne ubija svoje ljubavnike ili roditelje, ne komada prolaznike i ne spava s najbližim rođacima. To su iznimke. Naravno da se i najgore strahote događaju u ljudskom društvu, da je život *ponekad* takav. Ali ne cijelo vrijeme. Statistički gledano, loše se stvari događaju rjeđe od dobrih, ali nam je »nova europska drama« govorila da je život *uvijek* takav i *jedino* takav.

²⁴ Thomas OSTERMEIER, The Theatre at the Time of its Acceleration, u: *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 244.

²⁵ Simpozij Matice hrvatske *Tematske i stilske posebnosti hrvatske drame i kazališta* (diskusija), veljača 2004.

Iako je Ostermeier rekao da je običan život nepodnošljiv,²⁶ a Anna Reading na pitanje odakle joj ideja za jednu od najokrutnijih scena u drami *Propadanje (Failing)* odgovorila »zato što je život takav«,²⁷ život definitivno nije ni *nepodnošljiv* ni *takav*. Život je uglavnom podnošljiv s dijapazonom različitih događaja i emocija koje nas prate, kako pozitivnih, tako i negativnih. I slika koja bi to pokazala bila bi »realistička« ili istinita. »Drama koja udara u lice« i »nova europska drama« krajnje su simplifikacije prikazivanja ljudskog života, ali su nam ponuđene ne samo kao umjetnička konvencija realizma nego kao jedina moguća realna slika svijeta. Redatelji su znali da to nije točno, ali su se svjesno koristili ovom poluistinom ili laži jer je ona slala određene poruke sa scene.

Zagovornici »nove europske drame« u svojem povezivanju kazališta i naših života idu još dalje. Ne samo da je uzorak manjinske grupe na najnižoj razni ljudske egzistencije metonimijski nametnut kao slika cijeloga društva. Ne samo da je »nova europska drama« proglašena realizmom, odnosno normalnim životnim uvjetima, najstrašnije slike destrukcije kao »normalna« situacija, smrt kao jedini izlaz iz boli života, a nasilje kao jedini način izražavanja ljubavi. Ne samo to nego su redatelji u svojim objašnjenjima podigli svu tu strahotnu sliku iz realizma (život kakav jest) u neku vrstu pozitivne slike svijeta (situacija za kojom težimo). Pa će onda u djelima koja prikazuju samo krv, drogu, sakaćenje i ubijanje redatelji vidjeti »poeziju i nježnost, ljubav i optimizam«. Max Stafford-Clark tvrdi da je *Shopping and F**** zapravo »optimistična drama«, a Ostermeier da se u toj drami na kraju žrtvi omogućuje »jedini istinski trenutak ljubavi«,²⁸ a David Greig da je *Očišćena Sarah Kane* zbirka »poetskih slika«. ²⁹ Primjeri bi se mogli nabrajati i dalje.

Ovakve interpretacije najgoreg nasilja kao »poezije, ljubavi i ljepote« zapravo su kraj linije destrukcije umjetnosti – njezine re-

²⁶ Thomas OSTERMEIER, *The Theatre at the Time of its Acceleration*, u: *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 250. i 248.

²⁷ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, str. 233.

²⁸ Thomas OSTERMEIER, *The Theatre at the Time of its Acceleration*, u: *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, str. 250.

²⁹ David Greig, Predgovor, u: Sarah Kane, *Complete Plays*, str. XII.

cepclje i razumijevanja. Zapravo su pobornici »nove europske drame« promijenili značenja riječi koje su važne ne samo za interpretaciju umjetnosti nego i svijeta kao takvog.

Preko »nove europske drame« redateljli su nam nudili interpretaciju svijeta, pri čemu su svi prethodno čvrsti i važni pojmovi kao: *dobro, moralno, vrijedno, ljubav, prijateljstvo, kreativnost, sreća, život*, svjesno bili zamijenjeni pojmovima koji su do tada bili njihove suprotnosti kao: *zlo, bol, mučenje, silovanje, sakaćenje, ovisnost, nesreća, smrt*. Kada se iz grupe (emocija) metonimijski uzima značenje jednoga člana (ljubav) i daje ga se drugom članu grupe (mržnja), značenje se zapravo zamjenjuje pa tako drugi član grupe postaje jednak prvomu. To znači da značenjski ljubav postaje jednaka mržnji, a budući da se upotrebljava samo mržnja umjesto ljubavi, ljubav se zapravo dokida.³⁰

Sličan se proces zamjene značenja i degradacije značenja inače pozitivnih pojmova događao i s repertoarom uvreda protivnika koji su s estetičkog lako prelazili na ideološki plan. Branitelji »nove europske drame« proglašavali su se ljevičarima i progresivnima, iako su te drame prikazivale likove potpuno izdvojene iz svoje društvene okoline, odnosno nisu se uopće bavile razlozima ili političkim silnicama nekog društva koje određuju život pojedinca. One su pokazivale zamrznuto stanje likova na dnu bez ikakva pokušaja analize toga stanja, što je osnovna funkcija političke drame. Tako da »nova europska drama« nije bila ni politička, ni lijeva, ni socijalno svjesna. Pobornici trenda te su nazive trebali zato da bi protivnike mogli nazivati desničarima, nazadnjacima ili čak fašistima. Te su uvrede (ustaljene kao pojmovi negativna značenja) pridruživali kao sinonime riječima koje inače nose pozitivno značenje kao »moralan« i »skroman«. Budući da nitko pri zdravoj pameti ne smatra fašiste moralnim ljudima, jukstapozicija ovih dvaju pojmova davala je riječi »moralan« ironijsku poziciju i tako je negativno označila.

Neki su hrvatski kritičari slijedili i modu i terminologiju kojom su spomenuti europski redateljli branili navedene trendove pred napadima, napose nakon godine 2000., a u intervjuu jednim hr-

³⁰ Mark Ravenhill će u članku *A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties'*, *New Theatre Quarterly*, 2004, 80, str. 305-314, među ostalim, pisati o svoj nelagodi koju osjeti kad čuje riječ *zlo*.

vatskim novinama Ostermeier je optužio brojne njemačke glumce da su na desnici, jer se zauzimaju za stare vrijednosti kao što su obitelj, država i religija, za koje mu se čini da pripadaju jednom drugom, konzervativnom vremenu. To je bila individualna krivnja nakon koje je uslijedila i kolektivna: optužio je Poljsku koja nije mogla prihvatiti Mayneburgovo *Vatreno lice*, jer da je Poljska, name, utemeljena na religijskim i obiteljskim vrijednostima.³¹

Proces davanja negativnoga značenja pozitivnim pojmovima može biti, kao što se vidi iz ovog primjera, izravan (njemački pisci i glumci su desničari, *jer vjeruju u obitelj, religiju i državu*), a kad se podrazumijeva i nastavlja na već uspostavljeni negativni odnos kao u primjeru s Poljskom. Ona nije izravno optužena, ali je ta optužba izrečena nakon optužbe prema njemačkim glumcima tako da vrijednosti u koje Poljaci vjeruju (religijske i obiteljske vrijednosti), a koje ih priječe da se oduševе *Vatrenim licem*, postaju izrazito desničarske. Iz toga je lako zaključiti da je *svaka* vjera u obitelj, religiju ili državu tobože čisto desničarstvo i najcrnja moguća karakteristika suvremenog čovjeka.

Kazalište: redateljski razlozi ili tko je protjerao emociju

Zašto to redatelji rade? Svi su oni inteligentni, obrazovani, uglavnom talentirani, uspješnih karijera. Oni također žive svoje živote s dijapazonom emocija koje imaju svi ostali, od negativnih do pozitivnih, imaju iste oči kao i svi ostali u publici i vide na sceni iste stvari. Ali ih interpretiraju potpuno drukčlje. Za to mora postojati razlog. Razlog veći od svega rečenog do sada.

Jedini pravi razlog bilo bi – protjerivanje emocija iz umjetnosti, u ovom slučaju sa scene.

Kad je polovicom 20. stoljeća započelo protjerivanje kiča iz umjetnosti kao lažne ljepote, lažne vrijednosti, lažnih emocija i lažne umjetnosti, do kraja stoljeća protjerana je iz umjetnosti i svaka emocija. Napose pozitivna. Samo su intelekt, misao i »vizije« bili priznati kao »visoka umjetnost«. Emocije su označene kao lažna umjetnost, kao kič i protjerane su iz umjetnosti zajedno sa

³¹ Jasen BOKO, Kazalištem i dalje vladaju kukavice, *Slobodna Dalmacija*, 13. 3. 2001.

žanrovima koji su ih njegovali (melodrama, krimić, znanstvena fantastika). Unatoč nekim mudrim ljudima koji su se borili za drukčije viđenje (Umberto Eco ili Milivoj Solar i Pavao Pavličić u Hrvatskoj), ti su žanrovi završili u košu »zanata«. Kad izbacite emociju, automatski izbacujete i priču, jer priča (od mita do danas) prenosi publici neki događaj s nakanom da kod publike izazove emocije dovodeći je do razumijevanja, suosjećanja, katarze. Priča se pak priča uz pomoć likova koje razumijemo i prihvaćamo. A priče priča, naravno, pisac, odnosno dramatičar.

Izbacivanje priče, karaktera i emocija u vrijeme vladavine redatelja značilo je izbacivanje pisca iz kazališta. A želja za njegovim povratkom početkom devedesetih bila je zapravo želja za povratkom ovih triju osnovnih sastavnica kazališta (kao što ih definira Aristotel).

Posljednjih pedeset godina redatelji su nam govorili da su pozitivne emocije kič, a obrazovanost i kultura dokazivale su se slijedećem »vizija« i intelektualnih metafora na sceni, ali je publika i dalje tražila i priču, i karaktere, i, naravno, dijapazon emocija. Kada je u devedesetima taj zahtjev postao toliko jak da se osjećao u čitavome društvu, redatelji su našli savršene drame koje će im riješiti problem. Tako se fenomen pretvaranja »drame koja udara u lice« u »novu europsku dramu« otkriva kao redateljski trik. Na prvi pogled redatelji su vratili pisca u kazalište, ali su ga vratili sa strogo odabranom i kontroliranom temom koja im se savršeno uklopila u njihovu sliku.

Zato su redatelji viziju drame »koja udara u lice« proglasili istinom i realizmom, njezin stav hrabrošću da pokažu svijet kakav tobože jest, njezino postojanje pomoću da *razumijemo* svijet kakav navodno doista jest. Oni su bili dovoljno inteligentni da bi znali kako to nije istina, ali im je upravo ta demagogija trebala zbog jačine potrebe za predstavama koje govore o relevantnim problemima, a koju je društvo artikuliralo u potrebu za piscem. Zato je oznaka »realizam« preko »nove europske drame« bila pravi magnet za publiku u borbi za dominaciju toga trenda u Europi.

»Realistička slika« bila je strogo kontrolirana i redatelji su birali samo one drame koje su pokazivale najgore moguće slike života jer su nam te slike slale jednu vrlo jasnu poruku – da pozitivne emocije nisu moguće u svijetu u kojemu živimo. Zato su uložili tako velik napor da nam najozbiljnije objasne da je sve to nasilje za-

pravo ljubav (i ostale pozitivne emocije); znali su, naime, da su upravo te pozitivne emocije ono što želimo u kazalištu. Njihov »realizam« kao magnet za određenu publiku i društvo bio je samo trik da se publika namami na najstrašnije moguće prikaze svijeta s naturalističkim nasiljem na sceni, ne bi li se tako publika već jednom »izlječila« od želje za emocijom, pričom, likovima i karakterom. Kao da su se redatelji nadali, ako nam pokažu realan svijet kao stvarno odvratno i strašno, da će onda publika možda biti zahvalna kada ponovno dobije u kazalištu redateljske vizije i više nikada neće dosađivati sa zahtjevom za realnim i toplim pričama u kazalištu. Ako uspiju zgaditi publici slike ljubavi i emocija, možda će publika nakon toga zahvalno prihvatiti umjetnost kao intelektualnu i hladnu viziju svijeta u redateljskim interpretacijama. Možda će se opet publika i kazalište podrediti redateljskoj vlasti i prestati tražiti pisca.

Dobro zamišljeno. No, »problem« je u tome da ljudsko biće ne može preživjeti bez pozitivnih emocija i moralnih vrijednosti. Zato je trend koji je upravo to napadao morao imati tako jaku kampanju i tako jak proces nametanja.

Život: dominacija zla u očima mladih ili frustracija i očaj

Osim utjecaja na kazalište, proklamirani realizam »nove europske drame« negativno je utjecao na još jedno važno područje. Na život. Iako ta analiza izlazi iz teatrologije i odlazi u sociologiju i psihologiju, važno ju je barem dotaknuti. Postoji sve šire prihvaćena teorija koja kaže da sve što doživimo odlazi u našu podsvijest i utječe na nas, na naš um, tijelo i dušu. Preko utjecaja na nas kao pojedince, utječe i na društvo, na *ideju vremena*, da parafraziramo Fergussona.

Pokazujući svijet relativizacije dobra i zla u kojem je zlo jedina mogućnost i redefinirajući do tada pozitivne pojmove kojima gradimo naše poimanje svijeta, »nova europska drama« šalje vrlo jasne poruke publici. Napose onoj ciljanoj.

Ciljana publika »nove europske drame« bili su mladi ljudi. »Moramo dobiti klince u kazalište« – bila je naša glavna mantra koja je kružila *teatarlandom*, rekao je Dromgoole za male kazališne

scene Londona devedesetih.³² Na javnom panelu Stephen Daldry je rekao da mlada publika više ne želi staromodne drame s tezom.³³ U Engleskoj je sve bilo napravljeno u ime mladih i za mlade, a mladi su bili ciljana publika i u Europi. To su tvrdili i europski redatelji, a poslije i kritičari. Na novu dramu najbolje je ipak reagirala sama publika, pogotovo ona mlada.³⁴

Kako su ti komadi trebali/mogli utjecati na mladu publiku? Redatelji su govorili o podizanju svijesti, o političkoj svijesti. No fatalistička slika horora kao jedinoga mogućeg svijeta od publike može napraviti samo društvene konformiste. Takva iskrivljena slika svijeta ima i moguće posljedice na dubljem, psihološkom planu.

Prvo, te drame manipuliraju osjećajima publike (napose mlade). Protiv njezinih vlastitih očiju i uma tamo gdje mladi vide krv, nasilje i drogu, vrlo »inteligentni« i »pametni« ljudi tvrde da se vide ljubav, ljepota i poezija. To prenose i mediji i nitko ne reagira na to. Odnosno reagiraju samo neki »desničari« i »fašisti«, pa se to ne računa kao ozbiljna reakcija koju treba slušati. To mora zbuniti publiku, ponajprije mladu, i zamutiti njezinu sliku svijeta, osobito ako ta slika svijeta još nije formirana.

Drugi psihološki efekt »nove europske drame« jest to da takav stav prema svijetu zapravo podiže osobnu toleranciju prema zlu. Ne mislimo da će svatko tko vidi ubojstvo na televiziji ići okolo ubijati ljude, ali zlo prezentirano kao sveprisutno i svemoguće navest će nas da prihvatimo više zla i u privatnom životu. Takva slika svijeta isprika nam je za naše osobne mane i potiče naše odustajanje od osobne borbe protiv loših strana ili mana u karakteru. Ako je svijet tako loš, zašto bih se ja odupirao iskušenjima i pokušao biti *dobra osoba*? To je također uvreda za čovjeka u svijetu »nove europske drame«.

Izrečeno je lako dokazati. Kada je izvedena drama *Razneseni* Sarah Kane, ljudi su se zgražali na prikazano nasilje na sceni. Ali na premijeri drame *Snatch* Petera Rosea nije bilo reakcije ni pred najstravičnijim grototama.

Kao što su mladi pisci pod vodstvom redatelja prihvatili slike nasilja i zla kao jedine o kojima žele pisati, slično se je dogodilo s

³² Dominic DROMGOOLE, *The Full Room*, str. 278.

³³ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, str. 132.

³⁴ Jasen BOKO, Nova evropska drama, *Kazalište*, 2002, 9-10, str. 169.

publikom, također mladom. To najbolje pokazuju njezine reakcije: jedne je večeri prvi red kazališta bio ispunjen dečkima koji su odlučili pokazati kako im je sve to zapravo smiješno,³⁵ rekla je Kaneova o *Raznesenima* u RCT-u. Takva je reakcija čak i nju začudila, pa je za to okrivila skandalozni publicitet koji onemogućuje ljude da predstavu vide i dožive »normalno«. Neki su se mladi ljudi u publici smijali na strahote. Ja sam ih želio odvesti od tog cinizma do nečega višeg,³⁶ rekao je Mark Ravenhill komentirajući reakciju na svoju dramu. Ako je suditi po reakcijama, bio je daleko od svog cilja.

Unatoč čuđenju samih autora na smijanje publike ispred najgorih mogućih strahota prikazanih na sceni, to nije začuđujuće. Onaj »skandalozni publicitet« na koji se Kanova žalila bio je pun redatelja koji su poručivali toj istoj publici da te drame izražavaju upravo mladenački osjećaj svijeta, da su politički svjesne, antithatcherovske, *cool* i da to staromodna publika ne razumije. Također su objašnjavali da je to vrlo realistična slika svijeta, da je život takav. Pa kad su napokon došli vidjeti to čudo od kazališta, bili su preparirani i pripremljeni prihvatiti te komade kao najnormalnije na svijetu ako žele biti *cool*, progresivni i antithatcherovski.

Kustow je pak pokazao da to podizanje tolerancije zla, prikazivanje dna svijeta i društva kao uobičajenog, senzibilizira napose mlade ljude da slijede modele koji im se sa scene nude kao »normalan« i »moderan« svijet. Slično je bilo i u Europi gdje su kritičari također poručivali mladoj publici da su napokon u kazalištu pretjerana metaforičnost i prenesena značenja ustupila mjesto izravnom prepoznavanju sebe i svoga mjesta u svijetu.³⁷

Odjednom bi ljude trebalo biti sram priznati da imaju bilo kakve pozitivne osjećaje jer to nije *cool*. To je, ako već ne desničarski, a onda u svakom slučaju glupo. *Cool* je gledati nezamislivo nasilje na sceni i smijati se, *cool* je biti informiran o svim načinima uzimanja droge, *cool* je intenzivno se opijati, *cool* je psovati, *cool* je seks bez ljubavi.

Osnovna teza »nove europske drame« jest da te osjećaji (ljubavi osobito) mogu samo povrijediti, da jedino mrtav ne osjećaš bol,

³⁵ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, str. 105.

³⁶ Michael KUSTOW, *Theatre @ Risk*, str. 212.

³⁷ Jasen BOKO, Nova evropska drama, *Kazalište*, 2002, 9-10, str. 169.

a bol je jedini realni osjećaj, kako govore likovi te drame. Tako na površini ta drama stvara u gledatelju osjećaj da je *cool* ako ima viši stupanj tolerancije prema nasilju i zlu, jer se tako postaje jači i zaštićen od razaranja. No, ispod tog osjećanja, smijanja na zastrašujućem svijetu na sceni, postoji i još nešto dublje. Na dubljem, psihološkom planu, razvija se u publici osjećaj nemoći i frustracije. Šalje se poruka da ne postoje sretne obitelji, zanimljivi poslovi i dobri ljudi, da je moguć samo depresivni svijet bez svjetla, da se taj svijet ne može promijeniti, ali se iz njega može pobjeći s pomoću droge, alkohola, seksa i nasilja te da svi tako rade. Ili kako to kaže Mayenburgov lik, Kurt, u *Vatrenom licu* na izjavu sestre da jednom mora odrasti: radije ću biti mrtav ili pijan (to je inače brat koji spava s vlastitom sestrom i na kraju drame ubije svoje roditelje, a sebe spali).

Sociološka istraživanja pokazuju da većina mladih ljudi želi stabilan posao i obitelj,³⁸ jer čovjek ima u sebi upisanu immanentnu potrebu za pozitivnim emocijama, sretnom obitelji, kreativnim poslom, prijateljima i dobrim susjedima, pa kad onda filozofija ovih djela to zaniječe, mora u gledatelju razviti osjećaj frustracije, depresije i nesigurnosti. Tako je pristup da samo mrtve ništa ne boli umjesto da, kao što su to redatelji prezentirali, publiku ojača, zapravo poziv na autodestrukciju. A relativizacija zla na sceni zapravo je njegova apsolutizacija. Za ciljanu publiku.

Najbolji primjer o utjecaju te drame i porukama koje šalje svjedoči sam Ravenhill o tome kako su mu brojni ljudi prilazili i zbušnjeno govorili: znate, nisam baš najsigurniji – oprostite, ali nekako se ne slažem s time, u potpunosti – nekako si ne mogu pomoći...³⁹ Ovo okolišanje da se izrekne vlastito mišljenje pokazuje da je drama sa scene poslala poruku publici koja ide protiv njihovih osnovnih vrijednosnih sustava. Ali i da ta poruka djeluje i zbunjuje.

Ako je »nova europska drama«, kao što sam pokazala, utjecala na kazališne kritičare, kazališta, same pisce, čak i na jezik uglednih britanskih kazališnih ljudi, kako da onda ne utječe i na mladu publiku? Na mlade je ljude lako utjecati, jer oni svoj sustav vrijed-

³⁸ Aleks SIERZ, *In-Yer-Face Theatre*, str. 238.

³⁹ Mark RAVENHILL, A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties', *New Theatre Quarterly*, 2004, 80, str. 313.

nosti još nisu izgradili do kraja, oni još nisu izgradili svoj karakter, svoj obrambeni sistem, a ni svoje razumijevanje svijeta. Možda su baš zato bili ciljana publika.

Summary

Redefinition of basic human values or the relativisation of evil in the contemporary European drama

After decades of domination by theatre producers and the marginalisation of authors of drama in the European theatre, we see a search for a new European drama. It can be found in British representatives of the in-her-face drama which brings on the stage the most vulgar human relationships full of violence and crude language. That drama imposed itself on the British and the European public as new, leftist and progressive. And this especially to young public, in the most part conservative and dissatisfied with life and theatre. This public was the true target of theatre producers. The author shows that here was at work the demagogy which deliberately took bad and shocking texts of younger writers (who have not as yet articulated their own reputation and dramatic feeling) in order to maintain the producers' dominant position in the theatre. Insisting on the "courage" of such texts, which represented the real image of the world in the most negative manner, they influenced the young public. They offered to these young people a world without any values, in which dominate evil and violence, not only as a merely real but also as a solely possible world.

They have systematically relativised the notions of good and evil accusing everyone who appreciated any defined values as being conservative and retrograde. The relativisation of evil became thus its absolutisation. Instead of a clear delimitation between evil and true good to which aspire the most part of young people.