

## 33. KAZALIŠNI DANI U MÜLHEIMU – djelić njemačkoga kazališnog raja

PREMIJERE "Pavia je odveć neznan grad da bi vijesti koje otuda  
RAZGOVORI dolaze mogle nagovijestiti slom Rimskog Carstva", otrpili-  
PROTUKRITIKA ke tako rezonira posljednji rimski car u komediji *Romul*  
MEDUNARODNA Veliki Friedricha Dürrenmatta. Analogno tom paradoksu  
SCENA moglo bi se ustvrditi da je i Mülheim an der Ruhr, gradić u  
FESTIVALI prenapućenoj i maksimalno urbaniziranoj rurskoj oblasti  
TEMAT "odveć neznan" da bi iz njega mogle stići doista važne  
PRODUKCIJA informacije o razvojnim trendovima suvremene njemačke  
ISTRAŽIVANJE drame. Kao što se Romul prevario u procjeni izgubljene  
TEORIJA bitke kod Pavije, tako su nepouzdana naša očekivanja u  
SJEČANJA odnosu na manje-više nepoznat "gradić" u njemačkoj in-  
NOVE dustrijskoj zoni. Mülheim ima oko 170 000 stanovnika i  
KNJIGE sukladno tome, primjerice, tri željeznička kolodvora i tri  
DRAME kazališna zdanja! U svom prostornom okruženju on ipak  
ostaje manji grad, dok mu je značenje na kazališnom zem-  
ljovidu nesrazmjerno veći. Razlog tome valja tražiti u ose-  
bujnom povijesnom razvoju Njemačke.

Sve do pred kraj 19. stoljeća Njemačka u državno-pravnom smislu jedva da je i postojala. Sastojala se od više od 300 administrativnih jedinica, pretežito kneževina i slobodnih kraljevskih gradova, međusobno podjeljenih granicama, dinastijama, carinama i ovisnošću o susjednim državama. Bez središnje vlasti te su liliputanske tvorevine nastojale kompenzirati svoju gospodarsku i političku nemogućnost u favoriziranju kulturnih vrednota: literature i filozofije, a posebice glazbe i kazališta. Tako se dogodilo da Njemačka nikada nije dobila dominantnu kulturnu metropolu, kao što je Francuska, recimo, imala Pariz, nego je "njemačkom Atenom" postao Weimar, gradić s manje od 10 000 stanovnika. Njemačka je ostala i bez veleučelne Sorbone, međutim posvuda su nicala mala, ali renomirana sveučilišta: u Erfurtu, Heidelbergu, Göttingenu... Isto se dogodilo i s kazališnim životom: nije bilo kneževine

ni istaknutijeg grada bez vlastitog reprezentativnog teatra. Koliko se decentralizacija pogubno odrazila na politički i ekonomski razvoj, toliko je plodonosno djelovala na disperziju kulturnih sadržaja. Zakasnjelo ujedinjenje Njemačke 1871. tu više ništa nije moglo promijeniti. Dvjesto godina tradicije "državnih" i gradskih kazališta nije se moglo ukinuti nikakvim dekretom. Lokalno kazalište postalo je nasušna potreba, navika i ponos, dio kulturnog identiteta. U 20. stoljeću sve su te renomirane ustanove prevedene u instituciju "javnih kazališta", što zapravo znači da se bogato financiraju iz javnih sredstava države, regije, odnosno gradova.

U Saveznoj Republici Njemačkoj trenutačno je oko 150 kazališnih kuća sretno navezano uz državne jaslje. "Daske koje život znače" doslovce osiguravaju život za oko 40 000 djelatnika u 150 različitih profesija. Najviše je, naravno, glumaca, njih oko 2 300, slijede plesači (1 500) i pjevači (1 360) svih profila, koji zajedno privuku u kazalište približno 35 milijuna posjetitelja godišnje! Bez imalo pretjerivanja: nigdje na svijetu ne postoji slična gustoća scenskih prostora i dramskih ansambala, nigdje toliko neograničenih mogućnosti za maštovite inscenacije i smjele eksperimente. Već u 70-im godinama pozornicom je ovladao "redateljski teatar" i na dramskom nebu zablistale su zvijezde Petera Zadeka, Petera Steina, Clausa Peymanna, Heinricha Müllera, Franka Castorfa, Thomasa Ostermeiera... U medijima se s puno opravdanja govori o "njemačkom kazališnom raju". Svoje mjesto u njemu sve češće nalaze i "gastarbajteri"-umjetnici iz europskih zemalja: Švicarac Luc Bondy, Talijan Roberto Ciulli, Nizozemac Johan Simons. U Hamburgu i Berlinu na velikim projektima redovito je angažiran i scenski čarobnjak iz Amerike Robert Wilson. Ne treba zaboraviti da je ondje kazalište po-



duzetničkog i komercijalnog karaktera, da je 85 do 90 posto svih projekata u kulturi upućeno na sponzore u "fundraising". Oslobođeni takvih briga, njemački se kazalištari mogu u potpunosti posvetiti kreativnoj strani svoga poziva. Ogroman umjetnički potencijal i motivirana publika objašnjenje su za još jedan od rekorda – godišnje se uprizori oko 100 000 dramskih i glazbenih predstava. Pored tog "tekućeg pogona" ljudi od teatra sastaju se i na četrdesetak raznorodnih kazališnih festivala koji se održavaju širom zemlje. Paleta njihove tematske i umjetničke usmjerenosti seže od vrhunskih postignuća vodećih kazališnih kuća (*Berlinski kazališni susreti*) pa do dramskog uprizorenja romana Karla Maya, od priredbi na regionalnoj razini pa do festivala *Internacionalna nova drama* (Schaubühne, Berlin).

Ovom prigodom želimo upozoriti na samo jedan segment iz ove prebogate ponude. U Mülheimu se već 33 go-



dine okupljaju (uglavnom) mladi dramatičari njemačkog izričaja i predstavljaju svoje najuspješnije praizvedbe iz prošle godine. Ta je smotra istinski okrenuta budućnosti, jer bez novog naraštaja dramatičara nema nacionalne drame ni odgovarajućega kulturnog identiteta. Prije dvadesetak godina, s ujedinjenjem Njemačke (1989.), došlo je do ubrzanog raslojavanja publike na građanski srednji sloj i mladu populaciju, nesklonu tradicionalnom kazališnom repertoaru. Već davne 1900. ispanjan je na pročelju bečke Secesije novi umjetnički credo: *Der Zeit ihre Kunst* (Svakom vremenu njegova umjetnost!), a u Njemačkoj je to napokon i realizirano, za razliku od Austrije koja je ostala odana svom tvrdokornom tradicionalizmu. Na početku 21. stoljeća njemačke se pozornice doslovno bore za mlade autore i novu publiku, raspisuju natječaje za nove igrače, u novinama se razmeću otkrićima novih dramatičara. *Kazališni dani* u Mülheimu postaju najvažnija scena za

promoviranje mladih talenata. Dovoljno je prolisati festivalske anale da se utvrdi kako se neposredno nakon ujedinjenja pojavljuje još nekoliko od ranije ponatih autora (Tankred Dorst, George Tabori, Herbert Achternbusch), a da potom slijedi apsolutna dominacija novih imena među dobitnicima godišnje nagrade: Rainald Goetz, Dea Loher, Oliver Bukowski, Rene Pollesch, Fritz Kater, Lukas Bärfuss... Ne bi ipak valjalo ishitreno zaključiti kako je na njemačkim pozornicama obavljen prevrat u korist novoga vala. Ni jedno od velikih kazališta ne može se odreći platežno sposobne pretplatničke publike, ali je pohvalno da ustrajno nastoje pridobiti učenike i studente. Organiziraju se posebne poslijepodnevne predstave uz cijene niže od kinoulaznica, nude razgovori s glumcima i redateljem, kao i vođenja kroz radionice i tehničke odjele kazališta, mladima se izlazi u susret s novim repertoarom. Takva bi politika, sprovedena dugoročno, morala sačuvati vitalnost kazališta.

Na ovogodišnje *Kazališne dane* (4. – 24. svibnja) petoročlani žiri, sastavljen od po jednog autora, dramaturga i kazališnog direktora, te dvoje kritičara, pozvao je osam predstava, odnosno mladih autora. Iz Švicarske je stigla Laura de Weck, iz Beča Ewald Palmethofer, dok su preostali bili već afirmirani njemački autori. Troje od njih predstavljeno su izvedbama velikih kazališnih kuća (*Maxim Gorki* iz Berlina, *Thalia* iz Hamburga i *Schauspielhaus* iz Bochuma), a isti broj reprezentirale su manje pozornice (iz Kassela, Freiburga i Stuttgarta), čime je festival ponudio doista reprezentativan uzorak za njemački kazališni krajolik. O općim odrednicama *Nove njemačke drame* pisala je nedavno (Znanje, Zagreb, 2003.), informativno i nadahnuo, Dunja Dragojević pa to nije potrebno ponavljati.

Svim tekstovima bio je zajednički novi postdramatički pristup jeziku i strukturiranju drame. Napomene za scensko opredmećenje komada i glumačke nastupe posve su izostale. Očito je da su mladi autori otvoreni prema kazalištu, da pišu za pozornicu, a ne drame za čitanje. Pokojni Heiner Müller već je u 70-ima isticao da kazalištu ne želi ništa nametati, jer svaka pozornica ima drukčije tehničke i umjetničke potencijale. Njegovih tekstovi moraju svim kazališnim djelatnicima predstavljati izazov, motivirati ih na traženje novih rješenja i sukreativnost. Danas je to razumljivo samo po sebi. Većina autora je osim toga zaposlena u kazalištu i dobro upućena u sve njegove mehanizme čuvstvenog preoblikovanja teksta. Philipp Löhle je, primjerice, završio studij teatrologije, na televiziji skupio i redateljsko iskustvo, a trenutačno je dramaturg kazališta u Badenu.

Njegov komad *Genannt Gospodin/Zvali su ga gospodin* režirao je Kristo Šagor, i sam priznat dramski autor. Iako još vrlo mladi, obojica su kazališni profesionalci koji tekt koriste kao neku vrstu libreta za scensko razigravanje.

Većini odabranih igrokaza zajednička je i problematika govornih lica. U vremenu današnjem, kada smo suočeni sa sve akutnijim gubitkom individualnosti, sa svjesnim konstruiranjem nove osobnosti, ovisno o potrebama trenutka, kada su uloge u životu i društvu postale izmjenjive, iluzorno je na pozornici očekivati integritet dramskih lica. U već spomenutom komadu *Zvali su ga gospodin* na početku stoji napomena da 13 predviđenih uloga, po potrebi, uspješno može odigrati samo troje glumaca. To znači da svakome pripada po nekoliko uloga i da se njihova izmjena, odnosno preobrazba, odigrava pred očima gledateljstva, u pravilu bez izmjene kostima i nekih vidljivih scenskih "znakova", diskretno i protočno, raspoznatljivo tek u samom govornom činu. Isti postupak zapažamo i u djelima drugih suvremenika: kod možda najpoznatijeg mladog autora Mayenburga (u novom komadu *Der Häßliche/Rugoba*), u igrokazu o Mozartu operne pjevačice i dramatičarke Paule Fünfeck (*Pfaffenschmitze*)... Svim primjerima je ipak zajedničko neko središnje "ja", neka neupitna svijest, oko koje se kao mušice oko svijeće vrte ostale uloge. One se uzajamno ispituju, čine začudnima i skupa pridonose boljem razumijevanju središnje osobnosti. U toj "igri uloga" najdalje je otišla Dea Loher, ovogodišnja slvodobitnica festivala u Mülheimu. U njezinom posljednjem komadu (napisala ih je do sada već dvadesetak!) *Das letzte Feuer/Posljednja vatra* nije reduciran broj dramskih lica, ali se često događa da ona govore tuđi tekst i tako mu daju novu konotaciju i znakovit omak. To je karakterističan "igrokaz za ansambl" u kojem nema glavnog junaka, auktorijalnog pripovjedača ili meritorne svijesti. Postoji tek neki kolektivni duh u formiranju – MI – koji od fragmentarnih zapažanja pojedinih sudonika jedne prometne nesreće sklapa mozaičnu "priču", nedorečenu i zato apelativnu prema gledateljstvu.

S izuzetkom *Posljednje vatre* svi su igrokazi imali naglašeno komoran karakter, odigrali se u jednom scenskom prostoru ili pak na ogoljenoj pozornici, bez pretenzije da sugeriraju neki stvarni svijet. Prazan prostor morali su ispuniti glumci svojom angažiranim igrom. Ona nije bila strogo vezana uz pozornicu. Malobrojni glumci, u pravilu njih petero ili manje, silazili su i u gledalište i posjetitelje pretvarali u sudionike scenskog zbivanja. Mladi dio publike spremnije je prihvaćao to brisanje granica između ima-

ginacije i tzv. stvarnosti življenja. Negiranje scenskog prostora kao izdvojenog i uzdignutog, s osobitim duhovnim značenjem, vodi izravno i prema radosti improviziranja. Komorne osobine i sklonost artističkom poigravanju ukazuju da nova drama uglavnom ne pretendira na veliku pozornicu i cjelovečernje predstave. Ona svoj život nesputano razvija na eksperimentalnim scenama s alternativnim ansamblima. U razgovorima s publikom moglo se čuti da kazališta doduše rado posežu za novim igrokazima, ali da se oni ne zadržavaju dugo na repertoaru: 15 do 20 izvedbi predstavlja već značajan uspjeh. Pomalo je to čudno budući da problematika zahvaćena novom dramom aktualna i u dosluhu sa stvarnim životom. Komad *Heaven* Fritza Katera posve se uklapa u niz "depresivne drame" koja oslikava tranzicijske teškoće u bivšoj Istočnoj Njemačkoj. *Drame Liebe ist kälter als das Kapital/Ljubav je hladnija od kapitala* (Pollesch) i *Hamlet ist tot/Hamlet je mrtav* (Palmethofer) posvećene su glumačkom radu i preobrazbi kazališta. Komad *Liebesmenschen/Omiljeni ljudi* (de Weck) po prvi puta na scenu dovodi SMS-generaciju i prividnu lakoću komuniciranja. *Kaspar Häuser Meer/Kaspar kuće More* (Felicia Zeller) gotovo dokumentaristički istražuje zlostavljanje djece, ali na scenski prihvatljiv i neizravan način, time što su protagonisti tri socijalne radnice, nedorasle stresu i uzaludnosti humanitarnog posla. Ova angažirana priča pobrala je najviše simpatija i nagradu publike.

Brizantnošću svoje tematike i inventivnim scenskim rješenjima ovi bi igrokazi zaslužili detaljniji prikaz. Budući da se ovdje radi tek o preglednom članku, zadržat ćemo se podrobnije na trima posljednjim predstavama. Za nas u Hrvatskoj komad *Zvali su ga gospodin* privlačan je već svojim nazivom. Autor mi je priznao da je riječ "gospodin" našao u hrvatskom rječniku i preuzeo je u dramu kako bi diskretno sugerirao određenu egzistencijalnu i metafizičku dimenziju. Radnja je inače utemeljena na vrlo intrigantnoj dosjetki, s primjetnim prizvukom rezignacije. Löhle naime propituje što je ostalo od ljevičarskog zanosa iz 60-ih godina. Kapitalizam je danas odnio definitivnu pobjedu i bilo bi posve anakrono i deplasirano na ulici očekivati mladež s likom Che Guevare na majici. Zato je njegov "junak" buntovnik bez razloga, smiješni vitez koji nasrće na vjetrenjače. Gospodin se odrekao novca i posjeda, odbija posao i donošenje važnih odluka, ne prihvaća društvene konvencije i velika očekivanja. On jednostavno samo postoji. Ispunjenje svojih očekivanja na paradoksalan način nalazi na poslijetku – u zatvoru.

Theresa Walser, najmlađa kćerka proslavljenoga njemačkog romanopisca i dramatičara Martina Walsera, u Mülheim je pristigla po četvrti put, sada s velikim očekivanjima. Uz Deu Loher, koja je već 1998. dobila nagradu *Kazališnih dana*, ona je najizvođenija autorica u Njemačkoj. Otišla je razočarana i ojađena na kritičare koji su i ovaj put prednost dali njeznoj konkurentici. *Morgen in Katar/Sutra u Kataru* naziv je njezina igrokaza, smještenog u vagonu nekog "intercityja". Događila se nesreća, pod vlak se bacio samoubojica pa su putnici uhvaćeni u klopku. Poslovična mobilnost suvremenog društva prisililo je zakočeno pa se putnici moraju suočiti s vremenom, samim sobom i stranim ljudima oko sebe. To rezultira dramom i iznijansiranim portretiranjem duševnih stanja u izvanrednim okolnostima. Kritika je autorici zamjerila što je komad napisan na "pomalo tradicionalan način". Ona se s pravom ljutila zbog nasilja teoretičara nad umjetničkom slobodom spisatelja. Ako je Lehmann napisao debelu analitičku knjigu o postdramatičkom kazalištu, znači li to da sada sve autore mora nositi ista pomodarska struja? Živimo li u vremenu preskriptivne poetike?

U skladu s poslovicom "šećer dolazi na kraju", svih pet glasova žirija pripalo je posljednjoj predstavi (*Posljednja vatra*) pa se može očekivati da će Dea Loher u brzom slijedu opožariti brojne njemačke i europske pozornice. Kao i u ranijim njezinim komadima, nema ovdje ničega slatkog. Primjerjenije bi bilo govoriti o morbidnom kaleidoskopu trajne ljudske nesreće, patnje i smrti. Od svih ove godine odabranih dramskih predložaka njezin je neosporno bio najlitterarniji, gotovo poetski zgusnut, s više monoloških recitativa. Čuveno hamburško kazalište *Thalia* instaliralo je ogromnu pokretnu pozornicu, izgradilo na njoj osam različitih životnih prostora, pustilo da kroz njih glavinja deset likova mučenih gubitkom bližnjih, bolešću, neostvarenim ljubavima, postratnim traumama, samoćom, socijalnom bijedom... Ogromni, nezaustavljivi karusel patnje bio je ujedno i metafora za stalna ponavljanja kojima smo izloženi u životu. Kao jedina iskra svjetlosti u sveopćem pomračenju usjekla mi se rečenica: "U nama je silna čežnja da upoznamo jedni druge."

Organizacija festivala bila je besprijekorna, Odbor igrara nadasve susretljiv. Koliko same predstave, toliko inspirativni bili su i svakodnevni razgovori s publikom. Upravo ta povezanost između pozornice i gledališta stvorila je osebnju atmosferu koja otvara prostore nade za budućnost dramske umjetnosti. Slijedeće godine *Kazališni dani* u Mülheimu na programu su od 16. svibnja do 6. lipnja.