

NOVA DRAMA U RUSIJI

Od Toljatiya do Moskve

PREMIJERE Nesputana cenzurom sovjetske vlasti i ekonomskim nedaćama ranih devedesetih, suvremena ruska dramska književnost konačno se na prijelazu u 21. stoljeće pojavila pod ambicioznim stijegom nove drame. U dobrom i lošem, ona je odraz nove generacije i njezina jezika, aspiracija, strahova i očajja. Često, ona razbija prijašnje kazališne tabue, a polemičkih joj i kritičkih tonova ne nedostaje.

VOX HISTRIONIS Godine 2000., vrativši se u Moskvu, svoj rodni grad koji sam napustila 1992., držeći ga tada odbojnim i tu-robnim, susrela sam mnoge kolege – redatelje i pisce koji još nisu prešli tridesetu, a već su imali vidni utjecaj na rusko kazalište, izborivši novostečeno priznanje. Za manje od desetljeća, Moskva se uspjela prometnuti od zaostale, nacionalističke, razbojničke rupe bez dna koju

TEORIJA SJEĆANJA je vodila mafija u lijepu prijestolnicu. Blještava pročelja trgovina pozivala su glamurozne kupce, svaki adolescent igrao se novim modelom mobitela. Televizija je na veliko emitirala *reality show* programe, a novine su upadljivo isticala velike senzacionalističke naslove u maniri zapadnih tabloida kako bi privukle zasićene moskovske čitatelje. Usred površne poplave vrijednosti i roba sa Zapada, bila je zamjetna jaka struja pravoga kulturnog oživljavanja: vidjela sam iznimno zanimljiv ruski dokumentarac o ratu u Čečeniji koji je BBC-ovskom preciznošću izložio grozote počinjene na objema stranama. (No ista je mreža 2005. godine emitirala očit primjer propagande, pokazajući etničke manjine kao zombije bez korijena, a ruske vojnike kao heroje rata – rezultat konsolidacije vlasti i prevlasti Kremlija nad medijima.) Postojali su i drugi pokazatelji kulturnog preporoda: *Kuhinja*, nova drama Maksima Kuročkina, imala je premijeru u pot-

puno rasprodanom kazalištu s dvjesto dvadeset mjesta. Produkcija je bila dotirana, a publiku je privukao Oleg Menšikov, zvijezda – dobitnik Oscara. Uslijedili su Presnjakovi, bratski kazališni dvojac pisaca s *Terorizmom*, tekstom danas poznatim i međunarodnoj publici. Rodio se Festival nove drame, idejni produkt producenata festivala Zlatna maska. Nova generacija ima nešto za reći kazalištem, ne boji se progovoriti i popela se na govornički podij. Do ovoga skorašnjeg razvoja, ruska je suvremena povijest potiskivala razvoj pisanih dramskih formi. Kada je Staljin ustoličio socijalistički realizam na sovjetskoj pozornici, novostvorena revolucija, kolektivizacija, emancipacija i druga “hrana” socijalizma zamijenila je tada zastarjelu, “reakcionarnu” dramaturgiju. Predstavnici kulturnih vlasti eliminirali su Shakespearea i Calderóna, prezreli nadrealizam i francuske odmetnike te usmjeravali proletarijat prema ruskim klasičnim dramatičarima poput Ostrovskog. Mnogi dramski pisci koji su odbili pridružiti se redovima propagatora jednostavno su nestali. Budući je pobjeda komunizma eliminirala klasnu borbu, a socijalne su reforme zahtijevale potpunu glorifikaciju trenutačnog vodstva, pojavio se novi žanr: dramaturgija bez konflikta. Sovjetski Savez bio je država potpune sreće i jedini mogući izvor nesreće na pozornici ležao je u diskrepanciji između nečega dobrog i nečega odličnoga. Pravi negativci, obiteljska problematika, nemiri mladosti, nisu postojali do možda kasnih pedesetih.

Nakon što je Hruščov omekšao političku situaciju, ruska je scena zaplamtjela nadom i manjoj grupi novih dramatičara uspjelo je objaviti svoje radove. Shakespearea se vratilo u sjajnim prijevodima nekoć zabranjeno



Braća Presnjakov, *Igrajući žrtvu*, redatelj K. Serebrenikov

Borisa Pasternaka, a Jurij Ljubimov je 1963. režirao svojega poznatog *Hamleta* u Teatru Taganka. Mladi pisci poput Aleksandra Vampilova i Ljudmile Petruševske krenuli su put, otvarajući kontakte s regionalnim kazalištima. Iako je Vampilov bio jedan od najživljih i najoriginalnijih mladih kazališnih pisaca svoga vremena, djela mu zbog kompliciranog i ironičnog portretiranja suvremenoga ruskog života nisu mogla biti postavljena u Moskvi ili Sankt Peterburgu (tadašnjem Lenjingradu). Prvu je izvedbu imao u Litvi, a nacionalno je priznat tek posthumno (utopio se u Bajkalskom jezeru u trideset petoj godi-

ni života). Piščev opstanak uvelike ovisi – a tako je još uvijek – o izbjegavanju cenzure vlasti i stvaranju kontakata s državno subvencioniranim kazalištima i redateljima. Prije Perestrojke put do izvedbe vodio je preko članstva u Komunističkoj partiji i Sindikatu sovjetskih pisaca. Vampilova su uprizorili tek nakon što se pridružio Sindikatu.

Nije bilo ni formalnih obrazovnih programa za dramske pisce. U cijelom Sovjetskom Savezu (državi s 250 milijuna stanovnika) samo je jedna škola – Državni literarni institut u Moskvi – dopuštala studentima da se

usmjere pisanju za pozornicu. Mladi ljudi zainteresirani za druge kazališne discipline morali su putovati u Moskvu ili Sankt Peterburg kako bi dobili najbolje obrazovanje. Ruska Akademija kazališne umjetnosti (GITIS) i sanktpeterburška Kazališna akademija držali su monopol na obrazovne programe za režiju i scenografiju. Privlačili su poznata imena u svoje fakultetske redove, kao što je to radio i glumački studio MHAT-a (Moskovsko umjetničko kazalište). Poput New Yorka i Los Angelesa u SAD-u, ova su dva grada imala čvrstu kontrolu nad mladim talentima, a studenti su sve činili ne bi li nakon diplome tamo dobili posao i tako pobjegli iz ruske provincije. U uskomešanim vodama perestrojke, Nikolaj Koljada, sjajan dramski pisac iz Ekaterinburga, donio je promjenu. Provokativni redatelj Roman Viktjuk pridonio je od 1986. razvoju njegove uspješne karijere. Viktjuk je 1989. godine uspio nagovoriti San Diego Repertory Theater da postavi svjetsku praišvedbu *Pračke*, senzibilnog Koljadina teksta o homoseksualnom odnosu, "bunkeriranog" u Rusiji sve do 1999. (Do 1993. godine homoseksualnost se ondje tretirala kao prekršaj kažnjiv zatvorom.) Koljada se potom vratio kući u Sibir kako bi vodio studij dramskog pisanja na Kazališnom institutu u Ekaterinburgu, pretvorivši taj grad u epicentar novootkrivene kreativnosti. Godine 1993. stiže mu prva klasa, a nakon diplome, pet godina kasnije, iz nje, kao važniji autor, izlazi Oleg Bogajev. Koljada tvrdi kako nije moguće naučiti studente pisati; njegov je posao "zaraziti" ih entuzijazmom za pisanjem, otvoriti im oči za kazališni svijet i podržati eksperimentiranje. Jednako tako, on ne vjeruje u proizvodnju vojske pisaca pa godišnje prima pet do šest studenata. No unatoč Koljadinu uspjehu u Ekaterinburgu, još ni danas nijedna od elitnih ruskih kazališnih akademija ili regionalnih škola ne nudi bilo kakav program ili studij dramskog pisanja. Pisanje za kazalište mnogi u Rusiji smatraju, naime, umjetničkom formom sličnom slikarstvu za koju ili imate ili nemate talenta – zaboravljajući pritom da su čak i Kandinski ili Picasso studirali formalne tehnike crtanja. Anton Čehov i Mihail Bulgakov, iako obojica liječnici po struci, postali su pisci kroz zanat i praksu, čitajući knjige i pišući za novine.

Izuzev Ekaterinburga, a prije osnivanja Festivala nove drame 2002. godine, jedina važna odskočna daska za nadolazeće pisce bio je festival Ljubimovka. Organizirana od ranih devedesetih pa sve donedavno, na ljet-



Nikolaj Koljada



Koljadini studenti na daći

nom posjedu Stanislavskog, u moskovskom predgrađu, Ljubimovka je postala značajan skup kako za mlade, tako i za već etablirane dramatičare, koji su tu predstavljali svoje nove radove.

Ekaterinburg je, pak, i dalje nastavio nuditi zdravu alternativu kao mjesto gdje pisci mogu artikulirati svoj glas nekontaminiran utjecajem iz "dviju metropola". Rezultati su pokatkad spektakularni. Jedna od Koljadinih studentskih zvijezda, Vasilij Sigarev, nadahnuo je dramatičare u svim krajevima zemlje uznemirujućim fotografskim prikazima adolescenata, narkomanskih ovisnika, marginalnih karaktera koji žive iza "bodljikave žice" socijalno prihvatljivih granica. Sigarev, koji je započeo međunarodnu karijeru dramom *Plastelin*, združuje kolo-

kvijalni ulični sleng s poetskim, često egzistencijalnim, snovitim formama. Nakon postava njegovih drama u Rusiji i Njemačkoj, u režiji Kirila Serebrenikova, uslijedila je cijela povorka redatelja i izvedbi. Posljednja među njima dobar je primjer energije koju je stvorila nova drama. *Sablasne patnje*, koje je režirao Ira Keručenko, praišvedene su u Moskvi, a potom su obišle Francusku i Švicarsku. Na manje od dvadesetak strana, Sigarev u toj drami stvara fascinantnu parabolu o ženi koja živi u poremećenom stanju, uporno poričući kobnu nesreću svoga supruga, i koju pogođenu tugom iskorištavaju lokalni muškarci. Njezin lik zadržava biblijske dimenzije dok se muškarci bore kako bi povratili ljudske značajke. Paradoksalno, projekt je nastao kao zadatak uprizorenja tzv. Nove drame koji je Kama Ginkas, jedan od najetabliranijih ruskih redatelja (isključivo posvećen režiji klasičkih poput Čehova, Dostojevskog ili Shakespearea), dodijelio svojoj klasi iz režije na MHAT-u.

Umjetnički direktor MHAT-a od 2000. godine, glumac Oleg Tabakov, revitalizirao je njegove posustale akademije, pretvarajući ih u neku vrstu platforme za predstave mladih redatelja i inovativnih kazališnih pisaca. To je rezultiralo dinamičnim repertoarom otvorenim najširem dijapazonu publike.

MHAT je također postao i čvrstom potporom braći Presnjakov – talentiranom spisateljskom dvojici iz Ekaterinburga, koji nije u vezi s Koljadinom školom. Njihove drame *Terorizam* i *Igrajući žrtvu* trenutačno su na repertoaru MHAT-ove male scene koja može primiti dvije stotine ljudi. *Igrajući žrtvu*, posljednji hit Presnjakovljevih, u režiji produktivnog Serebrenikova doživio je velik uspjeh kod publike. Dolazeći do britke ironije kroz uporabu svakodnevnog, kolokvijalnog govora – nečega što je u suvremenoj ruskoj drami nedostajalo desetljećima – Presnjakovi stvaraju humorno, zabavno kazalište. Drama se sastoji od niza vinjeta u kojima se antiheroj, star dvadesetak godina, bavi neobičnim poslom: glumi u rekonstrukcijama zločina čijim rješavanjem jedan staromodni policajac uzaludno razbija glavu. Presnjakovi prikazuju generacijski sukob, ali taj konflikt, iako koban, često ima gorko-sladak okus. Prava žrtva zapravo je policajac koji u trendovskom sushi baru u Moskvi nespretno barata japanskim štapićima za jelo, dok svi oko njega spretno izlaze nakraj s posluženom sirovom ribom; on je taj koji nema sposobnost prilagodbe novom ritmu i novom jeziku. Taj na riječima inače skrt predstavnik vla-

sti eksplodirat će, napokon, u strastvenom monologu, izražavajući kroz njega frustracije cijele svoje dezorijentirane generacije.

I dok se s jedne strane mladi redatelji, tražeći novi materijal i svježije teme, obraćaju živim piscima, javlja se i tendencija da pisci uprizoruju vlastite tekstove. Presnjakovi su, tako, režirali svoje drame u kazalištima od Ekaterinburga do Mađarske, a Koljada je čak osnovao i vlastito kazalište, Teatar "Koljada", u nastojanju da stvori laboratorij koji će služiti kako njegovim studentima, tako i njemu samome, za uprizorenja vlastitih drama. Koljada u svom kazalištu redovito režira, ali istodobno potiče i druge da mu se pridruže. Ovakvi prostori predstavljaju značajno pomicanje granica za rusko kazalište; njegovanje dijaloga pisac-redatelj nikada se nije držalo prioritarnim u formalnim obrazovnim programima, usredotočenim na stare majstore poput Shakespearea i Čehova koji čine osnovu vokabulara studenata režije. Što se zapravo događa kada se živi pisac pojavi na pragu kazališta? Za razliku od Amerike i Europe, gdje je pisac pozvan sudjelovati u procesu postavljanja teksta na scenu i gdje doista može postati punopravnim sudionikom pokusa, u Rusiji dramski pisac može biti sretan ako je uopće obaviješten o datumu premijere svoga djela. Pitanja autorskih prava i tantijema još su uvijek nerazriješena. Mnogi pisci preferiraju osobno pregovarati oko ugovora, budući da ono malo agencija koje postoje ne slijede standardizirana pravila i sklone su naplaćivati visoke provizije. Praktički nema nikakvih klauzula o zaštiti djela od plagiranja ili kršenja autorskih prava, a redatelji su poznati po uzimanju velikih sloboda u odnosu na izvornik, uključivši tu čak i "pravo" na promjenu naslova teksta. Primjera radi, drama Vjačeslava i Mihaila Durnenkova *Kulturni lažljivac* nalazi se repertoaru



Braća Durnenko, *Kulturni lažljivac*, redatelj V. Levanov

MHAT-a pod novim naslovom *Posljednji dani*. Durnenko- vi, još jedan bratski dvojac dramatičara, ne žive u Moskvi i tvrde da nisu bili pozvani na pokuse. Često su autori komada u cijelosti izopčeni iz procesa stvaranja predstave. Za razliku od drugih sredina, gdje je prirodno da se redatelji bore kako bi se povezali s dramskim piscima, u Rusiji, gdje su redatelji postali autori s neupitnim autoritetom, situacija zna biti ekstremno drukčija. Većina praktičara s kojima sam razgovarala složiti će se da njegovanje suradnje između redatelja, glumaca i pisaca može samo pridonijeti stvaranju svježeg i nužno potrebnog jezika suvremene drame.

Teatr.doc, kazalište u stilu studija, smješteno u malom podrumskom prostoru u Moskvi, osnovano je upravo s ciljem olakšavanja ovakve vrste interakcije. Osnivači, Mihail Ugarov i njegova žena Jelena Gremina, oboje dramski pisci, bili su sudionici rane faze festivala Ljubimovka, koji još uvijek podupire neovisnu dramaturgiju i objavljuje antologije dramskih djela. Ugarov i Gremina, zajedno s kolegicom Olgom Mihailovom, stvorili su Teatr.doc kao svjesno vizionarski, no ipak pragmatični glumišni prostor. Iako Ugarov i Gremina ne podučavaju dramsko pisanje u bilo kojem formalnom smislu, njihova mala crna rupa ubrzo je postala jednim od najvitalnijih, eksperimentu otvorenih (iako ne uvijek i uspješnih) mjesta kazališne kreativnosti.

Najveći dosadašnji uspjeh njihova studija dogodio se 2000. godine, kada je prizveden *Kisik*, beskompromisni tekst Sibirca iz Irkutska, Ivana Viripajeva. Od dvanaest predstava Teatr.doca, malo ih je postalo hitovima. No, *Kisik* je odmah bio prepoznat kao najznačajnija ruska drama novog stoljeća, pretvarajući preko noći svoga autora u zvijezdu. Viripajevljev rukopis istodobno priziva životvorne dimenzije djela Gertrude Stein, majke američke avangarde usredotočene na stvaranje novog jezika i njezinoga ruskog modernističkog ekvivalenta Velimira Hlebnjikova. Viripajevljev jezik ima kvalitativne značajke snolikog, automatskog pisma Gertrude Stein: kao da su mu riječi pretočene u baletnu ili glazbenu partituru, pri čemu se uspostavlja ravnoteža između literarnog, akustičkog i vizualnog. Njegovo pripovijedanje pretvara se u sofisticirani dijalog sa samim sobom, pri čemu se, kroz čiste, repetitivne iskaze, naivne primjedbe i prirodni protok riječi, utjelovljuje svojevrsni primitivizam. Pejzaži Viripajevljeva svijeta žešći su nego kod njegovih prethodnika; prepuni su psiholoških erupcija i

mrtvih kratera. (Korištenjem DJ-a, u svrhu pojačavanja *Kisika*, Viripajev također pokazuje svoj generacijski identitet).

U najnovijoj drami, *Život br. 2*, Viripajev nastavlja dijalog s Bogom, propitujući zakone svemira i prekidajući "shizofreni" ritam komada staromodnim ruskim narodnim pjesmama, koje se u postavi djela izvode uz živu pratnju harmonikaša. Viripajevljeva djela uvijek sadrže elemente dječje znatiželje i otvorenosti. *Grad u kojem ja...* jednostavna je priča o Irkutsku, njegovu rodnom gradu, opisanom kao mjestu punom magije s kojom ćemo se i susresti. Odrpano odjeveni anđeli dolaze u posjet kako bi pokušali pronaći smisao ljudskog postojanja, u utrobi jednoga tužnog sugrađana živi slon, a "dobri čovjek" iz Irkutska bori se kako bi sačuvala svoju čovječnost.

Viripajev također inzistira na kontinuiranoj i tako rijetkoj suradnji dramskog pisca i redatelja, djela mu postavlja dugogodišnji prijatelj i suradnik Viktor Rižakov, nikada ne pokušavajući redateljskom impulzivnošću prokosit jednostavnosti Viripajevljevih tekstova pa su rezultati njihove suradnje doista plodonosni.

Teatr.doc predstavlja moskovski kazališni raj, ali to nije jedino utočište novoj drami u Rusiji. Sibirska krv ubrizgava život u uralsku planinsku regiju, gdje su suvremeni dramski pisci u Olegu Loevskom također pronašli veliku potporu. Loevski ima zavidljivu karijeru, prvo kao literarni voditelj Kazališta mladih, potom kao redatelj, ravnatelj i producent, mijenjajući funkcije brzinom svjetla. No njegovo najveće postignuće jest pokretanje biennialnog festivala regionalnih kazališta u Ekaterinburgu, pod imenom Realni teatar. On također podupire i mlade redatelje, organizirajući poslovne sajmove na kojima upriličuje susrete novodiplomiranih redatelja s regionalnim kazalištima. Neumorni Loevski putuje diljem Rusije govoreći o kazalištu i novoj dramaturgiji i čini se da u svojoj torbi uvijek ima po desetak novih tekstova. Čak i kada smo se susreli rano u jutro (u 3.30) na moskovskom festivalu Zlatna maska, bio je oran za razgovor o poslu. Unatoč svom zagovaranju, Loevski strpljivo čeka kako bi vidio što će donijeti evolucija ruske drame, sada već općepoznate pojave čijem je lansiranju pomogao.

No staloženost Loevskog ne dijeli većina moskovskih i sanktpeterburških kritičara, koji su se požurili definirati, neki bi rekli ubaciti u ladicu – tematski i lingvistički okvir nove drame. "Suvremena drama krši nara-

divne tabue u jeziku i problematizira otvorenu seksualnost, ovisnost o drogama i socijalnu nepravdu. Zanimaju je, pored ostalog, nasilje, opscenost i tinejdžerska nezrelost", iznio je svoje mišljenje jedan moskovski kritičar. Formule, etikete i definicije poput ovih vrlo su nesmotrene u sadašnjem stupnju razvoja, jer ne dopuštaju umjetničko vrednovanje. "Pokret" je premlad i nestabilan, ali uzbudljiv. S druge strane, nakon čitanja četredesetak drama ("sprženih" na ulaštenom CD-u Festivala

stencijalnog apsurd. Kroz kratke, ali uznemirujuće susrete vojnika s njihovom prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, publika sastavlja sliku razornih efekata rata na ljudsku psihu. Na polovini drame počinjemo se pitati ima li išta od onoga što vidimo ili čujemo ikakva smisla. Spretni dramaturški postupak omogućuje piscu da nas održava u nedoumici radi li se o njegovoj imaginaciji, spekulaciji ili realitetu. Vanjino iznenadno samoubojstvo izaziva instinktivne reakcije njegovih bolničkih dru-



Plakati festivala Realni teatar u Ekaterinburgu

nove drame) zasigurno se može pronaći zajednički nazivnik pod koji bi se stavila djela dramskih pisaca okupljenih u Sankt Peterburgu 2004. godine.

Iznenadujuće velik broj tih drama pokušava se pozabaviti problemom rata u Čečeniji i progovoriti o njegovim posljedicama. Drame u kojima se vojnici vraćaju kućama, fizički i emotivno istrošeni, nisu samo literarni odraz užasa svakodnevice koju ruski mediji pokušavaju ignorirati (službeno, rat je završen), nego predstavljaju promišljena istraživanja dugotrajnih efekata koje će taj rat imati na ovu generaciju. Najzapaženiji rad izišao je iz Koljadina inkubatora: to je *Dembel vlak* Aleksandra Arhipova. (Dembelizacija je vojnički termin koji označava razješavanje od vojne obveze zbog završetka vojnog roka ili ozljeda zadobivenih u bici.) Dok čekaju otpuštanje iz vojske, Tihon, Vanja i Evgenij nalaze se u vojnoj bolnici. Tihon je izgubio noge, Evgenij pamet, a Vanji je nadređeni časnik pucao u utrobu jer je krao hranu. Drama započinje u realističnom tonu, s Tihonom koji, pišući pismo kući, priča svoju priču. Sedam scena označeno je kao "vagони". Svaki sljedeći vagon juri sve dublje u nadrealistički spoj ratne zone, vojničkih sjećanja i egzi-

gova, suočenih s pogrebnom ceremonijom za sve tri duše. Jesu li svi oni već odavno mrtvi, za početak? Radnja se prebacuje iz sfere realiteta u svijet duhova – jedinu egzistencijalnu razinu za one koji su ubili ili bili ubijeni, sa živim duhovima i umirućim dušama, jednako ulovljenim u prošlosti i budućnosti. Iz stranica pisama koja se pišu doma, duhovi skaču u zagrobni život i ulaze u posljednji vagon vlaka suočavajući se s posljednjim činom. Arhipovljeva scenska uputa glasi: "Tri se vojnika poredaju, a iz tamne pozadine, iza njih, izniču nova tijela mladića. Neki su odjeveni u prljave maskirne uniforme, neki su u dugim gaćama, bosonogi. Neki imaju mantile preko ramena. Zrakom se prolama dugi zvuk vlaka u prolazu. Anonimno, vlakovima i pješice, dečki hrle doma: živi ili mrtvi. Dembel vlak leti, lupaju vagoni pritišćući kotače života i sudbine." (1)

Eduard Bojakov, čovjek koji je 2002. godine osnovao Festival nove drame, nedavno je opisao taj poduhvat kao pokušaj suprotstavljanja eskapizmu i kukavičkim tendencijama u modernom ruskom kazalištu. "Redatelji su najčešće previše ustrašeni da bi uprizarili iza- zovne i kontroverzne suvremene dramske tekstove pa



A. Arhipov, *Dembel vlak*, redatelj O. Getce

NOVE KNJIGE se radije skrivaju iza velikih imena prošlosti ili prepuštanja fantazijama u stilu Harryja Pottera. Ne mislim da

bi realitet trebao diktirati što će umjetnici raditi, ali ignorirati stvarni život i ne željeti vidjeti neprilike vlastite zemlje nije pošteno. Mora se priznati da živimo u zemlji etničkih konflikata i vrlo rasprostranjena nasilja gdje su tragedije poput one u Beslanu ubičajeni događaji." (2)

Znakovito je da se na festivalu održanom 2005. godine više od trideset predstava bavilo najbolnijim i najosjetljivijim ruskim temama: terorizmom, korupcijom, zloporabom alkohola, ovisnošću o drogama, migracijom i socijalnom nejednakošću. Iako su dramatičari većinom vrlo mladi, ne idealiziraju svoju generaciju; viđeni na sceni, pripadnici najmlađe generacije uglavnom izgledaju kao neosjetljivi, hladni i sarkastični promatrači dijaboličnog, postsocijalističkog oživotvorenja ideje slobodnog tržišta. Agresija se tu susreće s apatijom, nostalgijom i sentimentom. Mnogi se zapućuju na religiozno i filozofsko putovanje, tražeći Boga i izrugujući njegovu odsut-

nost. John Freedman iz Moscow Timesa komentirao je *workshop* mladih dramatičara na Festivalu mlade drame Ljubimovka ovim riječima: "To su ljudi kojima stvari definiira televizija: nametljiva istinitost *talk showova* i *reality show* programa, kompleksne svjetske krize svedene na površne i bombastične prizore... Odrasli uz dijetalnu "lako ćemo" televiziju, oni su spremni postaviti teška pitanja, ali se radije ne bi bavili odgovorima." (3)

Dvadesetčetverogodišnja Litavka Laura Sintija Černiauskaitė mogla bi biti dokaz da nema pravo. Njezin komad *Luche na ledu* istodobno je i tragikomično sentimentalno ljubavno putovanje i obiteljska drama sjećanja s uznemirujućim rasporedom sudbine i okolnosti. Luche kliže glatkom površinom klizališta (slijedeći krah svoga braka) i izvitoperenim planom svoje egzistencije. Kroz niz bizarnih slučajnosti, dva se para razilaze, susreću "onoga drugog" iz tih propalih veza, tražeći nedohvatljiva, a opet opojna i otrovna pravila privlačnosti. Početna scena komada, u kojoj Luche i Felix "parkiraju"

kolica uz blagajnu supermarketa, kroz svega nekoliko redaka identificira odnos para s kojim se susrećemo:

LUCHE: Tako je vruće i zagušljivo, umrijet ću.

FELIX: Umri već jednom, vratit ću te natrag čim se otvori blagajna.

LUCHE: Hvala ti. O, Bože! Sranje, zaboravila sam crveni umak, dograbi jedan. Nemoj onaj ljuti. Večeras ću spremiti ribu.

FELIX: Ne opet.

LUCHE: Kako to misliš? Ne voliš ribu?

FELIX: Ne opet ribu...

LUCHE: Ići ćeš gladan na spavanje. Sama ću je pojesti. Umak! Donesi umak!

Felix nestane i vrati se s kutijom crne paste za cipele. Stavlja je u kolica.

LUCHE: Što je to?

FELIX: Pomislio sam, zašto ne odjenuti ribu u crninu?... Budući će to biti tvoj posljednji obrok.

LUCHE: Ti si beznadan slučaj. U čemu je smisao svega ovoga?

FELIX: A u čemu je smisao jedenja ribe svakoga dana?

Kada Luche ode, Felix ostaje s uspomenuama iz djetinjstva, sa sjećanjima na umirućeg oca, prikovanog uz krevet i majku ugaslu pod teretom obveza i beznađa. Čudna isprepletenost ljubavi i hladnoće, zavodjenja i nježnosti ispunjava svijet dramatičarkine mašte. Mlada Litavka ostaje podalje od tematike političkog neprijateljstva dviju nacija ili problematike Europske unije koja je nedavno primila u članstvo baltičke zemlje. No *Luche na ledu* još uvijek potiče emocije s obje strana Baltika.

Odličan debi, s nominacijom festivalskog žirija u kategoriji za pisce do 25 godina, imao je još jedan Koljadin student, Anton Valov. Njegova drama *Njihaljka iza stakla* koristi se jezikom bipolarnog apsurdizma. Sredovječni par i njihov hendikepirani sin stanuju zbijeni u malenom stanciću. S opsesivnog, bolesno slatunjavog dijaloga o seksu i otvorenom pipkanja, par prelazi na prozaične kućne poslove pranja i usisavanja, dok je njihov sedmogodišnji dječčić potpuno obuzet roditeljskim polemikama. Valov oslikava mučni, zatvoreni krug užasa obiteljskog nasilja. Njegovi su likovi nusproizvodi ekonomske revolucije koja je milijune običnih Rusa ostavila ispod donje granice siromaštva. Kada Tolja odlazi kupiti cigarete, Ksuša raspravlja o sinovoj stalnoj glavobolji:



L. S. Černiauskaitė, *Luche na ledu*, redatelj V. Skvorcov

"To je zato što je tvoj otac alkos i lijeno dupe. Nije mogao napraviti zdravu bebu. Ništa nije u stanju. Samo "buši-buši, moja slatkica...", ali on je obična nula. Ništa ne radi. Skoro godinu dana samo sjedi na tom svom dupetu. 'Bolestan sam', kaže. 'Netko me je ukleo!' Vampiri ili već nešto! Ali dam se kladiti da nisu ukleli njegovo pijančevanje! U redu je, dušo. Tata će se uskoro vratiti i pojest ćemo malo juhe. Lagane juhice, bez mesa – vegetarijanske... Sve će biti u redu."

Sve je u redu dok se Tolja ne vrati i omamljen pićem do besvijesti premlati Ksušu. Scena se odvija poput *dance macabrea*: Tolja ponavlja svoj prijašnji monolog, ali sada umjesto ljubakanja, hihotanja i štipanja obasipa Ksušu udarcima, krvlju i unakazivanjem. Budući da je stan vrlo malen, a krevet na kojem sve troje spavaju dominira prostorom, publika gotovo do kraja komada nije svjesna da dečko može hodati samo uz pomoć štaka. Snažna veza oca i sina kulminira scenom dječakova pokušaja "letenja". Otac ga diže s poda: "Da, kao velika ptica, daj, Miha, letiš. Ti letiš, Mihaile, mi smo ti koji padamo."

Uz težinu ovakvih socijalnih tema nije iznenađujuće da žanr komedije ostaje onaj "žilavi" žanr nove drame. Danila Privalov oslikava tarantinovski obračun između plaćenih ubojica i policajaca u *Ljudima časnih profesija*. Oleg Bogajev, diplomant, a sada i profesor u Koljadinoj školi, napisao je filozofsku priču *Mrtve uši*, o gubitku interesa za književnost i kulturne vrijednosti, uspijevajući održati lagani ton drame kroz vesele scene u kojima se likovi Puškina, Gogolja i Čehova nastanjuju u malom gra-

du čija je knjižnica pred zatvaranjem, budući da njihova djela više nitko ne čita. Andrej Kureičik, mladi bjeloruski dramatičar nagrađen 2005. godine na Eurasia festivalu za komediju *Kazališni komad*, također se okreće klasičnom duhu – Konstantinu Stanislavskom, stvarajući crnu komediju o krvožednim glumcima koji nastoje regrutirati dramskog pisca u svoje vječne vampirske redove.

Ljudi u dvadesetim i ranim tridesetim godinama iz prve su ruke stekli iskustvo relativne slobode koja je s padom Berlinskoga zida došla u Rusiju. Zapadna ekonomija brzo je infiltrirala tržište pa je nekoć izolirana zemlja bila preplavljena stranim konzumerističkim proizvodima i investicijama. Otvorene granice dopuštale su suradnju i kulturnu razmjenu. Za rusko kazalište najvažnije je bilo otvaranje moćnog ogranka British Councila u Moskvi, s potporom fondova za prevodjenje i objavljivanje suvremene britanske drame. (Otuda ogromna popularnost Marka Ravenhilla i Sarah Kane i njihov kasniji utjecaj na rusku dramu.) British Council je također organizirao i dramski laboratorij te program kulturne razmjene s Royal Courtom, omogućujući boravak u Londonu piscima poput Sigareva, braće Presnjakov i Viripajeva, kao i objavljivanje engleskih prijevoda njihovih djela, čime im je omogućen proboj daleko izvan granica Rusije. S praktične točke gledišta, program Royal Courta bio je uspješan. Ali efekt što ga je njegovo djelovanje ostavilo na rusku dramu zahtijeva analizu s vremenskim odmakom. U zemlji u kojoj je utjecaj Zapada bio (i još uvijek jest) minimalan, informacije su filtrirane te podložne sklonostima i usmjerenju onoga tko ih prenosi. Tako su se i ruski novi dramatičari zblížili s estetskim vrijednostima Royal Courta, budući da je njegovo stručno propitivanje suvremene drame bio jedini program takve vrste u Rusiji.

Primjerice, kao potporu autorima zainteresiranim za socijalne teme, Royal Court organizirao je niz seminara o dokumentarnoj drami, formi popularnoj tijekom 1960-ih godina u Britaniji pod nazivom *verbatim* (doslovno: vjerno). U seminarima se jedna tradicija pretpostavljala drugoj pa su, primjerice, izostavljeni njemački autori poput Piscatora, Brechta i Petera Weissa. Postoje, također, i ruski prethodnici: revolucionari iz 19. stoljeća poput narodovoljaca (pripadnici stranke Narodne volje), koji su držali svojom dužnošću odlaziti među "narod" i skupljati parole i poruke, kasnije objavljivane kao manifeste ili letke. Sličan novinarski stil poticali su i pisci po-

put Leonida Andrejeva koji je kao sudski činovnik zapisivao izvještaje sa suđenja pripadnicima narodovoljaca optuženim za terorizam te sitnim lokalnim kradljivcima i serijskim ubojicama pa su svi oni, na neki način, pronašli mjesto u njegovim ranim radovima i predstavama. I sovjetski socijalistički realizam je žanr dokumentarističke osnove, bez obzira na kasnije izobličjenje njegovih perspektiva: vlasti su poticale pisce da pažljivo promatraju svakodnevni život radnika i seljaka "na njihovu putu u komunizam" i da ga potom prikažu na pozornici. Nije stoga iznenađujuće da su Rusi nagoniski reagirali na *Bijesne mlade ljude*, britanske dramatičare iz 1950-ih i 1960-ih poput Johna Osbornea i Edwarda Bonda, čiji su javno izražavani politički stavovi i sablažnjujući sustavi vrijednosti bili u suprotnosti s pretežitom metafizički orijentiranim europskim apsurdizima toga doba. Ruski dramatičari susreli su se također s naslijeđem novoga britanskog vala iz 1990-ih, opažajući kako Sarah Kane, Anthony Nielson, Mark Ravenhill i drugi imaju slično oružje i sličan polemički nastup. Žestok jezik, golotinja, istospolni seks, brutalno nasilje, teror u obitelji i otvorena razočaranost životom preplavili su pozornicu. U Britaniji su ove drame imale svoje prethodnike; u Rusiji su pak predstavljale potpunu novost. Utjecaj Royal Courta ne treba podcijenjivati. Likovi ruskih drama sada psuju, ševu se, ubijaju i pate, plasirajući kroz svoje snažne istupe izravno – *in-your face* – probleme siromaštva, razočaranosti, alkoholizma i socijalne nepravde.

Tako su "novi" žanr Britanci entuzijastički prenijeli osnivačima Teatr.doca, koji je postao mjesto eksperimentiranja s "dokumentarnom" dramom; njegovi autori skupljali su na stotine audiovrpici, pretvarajući ih u različite tekstove za izvedbu. Kada je ova ideja zaživjela, umjetnici su se zaputili i na neka krajnje neobična odredišta: Galina Sinkina se zaputila u najčuvaniji zatvor kako bi intervjuirala žene koje su u naletu strasti ubile svoje muškarce, Ekaterina Naršić otišla je u drugi zatvor istražiti odnose majki i kćeri razdvojenih zatvorskim rešetkama, dok je Olga Lisak razgovarala sa stotinama lijepih žena kako bi na osnovu svog istraživanja stvorila predstavu *Ljepotice*, utemeljenu na prikupljenim razmišljanjima o tome kako izgleda biti najdivnija osoba na Zemlji.

Općenito uzevši, "dokumentarno" kazalište je po svoje duhu možda bliže televizijskim *reality* programima nego novinarstvu ili pisanju za kazalište, ali ova su ostvarenja ipak predstavljala veliku mogućnost istraživa-

nja za redatelje i glumce. Ako ništa drugo, uloženi trud potaknut će ih da nastave dalje eksperimentirati. Očito je, ipak, kako se utjecaj British Councila brzo osjetio, pri čemu možemo povući paralelu s nastojanjima savezničkih snaga u poslijeratnom Njemačkoj. Tada su Francuska, Britanija i Sjedinjene Američke Države uvele zakone i ostvarile utjecaj u poraženoj Njemačkoj: BBC je pokrenuo njemačku televiziju kao bibisijevsku repliku s ciljem "preodgajanja nacije", a holivudskim producentima su davane porezne olakšice kako bi stvorili filmske studije u Zapadnom Berlinu. Ne želimo sugerirati kako Zapad sada na isti način preuzima Rusiju, ali upadljivo je da kultura, baš kao i Wall Street, igra ključnu ulogu u formiranju budućnosti.

Ironično je u tom kontekstu primijetiti kako i Goethe institut ima sličan utjecaj. Ne ograničavajući se više samo na Moskvu, ova književna i kulturna fundacija sponzorira mnoge prevoditeljske projekte, omogućujući putem svojih regionalnih ogranka ruskim dramatičarima da pišu o Njemačkoj ili obavljaju povijesna istraživanja. Nedavno sam u Toljatiju nazočila čitanju drame *Za što se sjećam ovoga*. Lokalni dramatičar ispričao mi je kako je došlo do njezina nastanka. Putujući vlakom, slučajno je susreo predstavnika Goethe instituta koji ga je potaknuo da nadopuni svoje zanimanje za Marlene Dietrich, nudeći mu da otputuje u Berlin kako bi istražio arhive i sakupio materijal za dramu o toj temi. Iako pisac nije znao njemački, otputovao je u Berlin, upoznao se s članovima njezine obitelji i napisao dramu.

Njemačko je kazalište stalno prisutno u Rusiji, još od gostovanja Steinove predstave *Tri sestre* 1990. godine. Njemačka tradicija hrabrog eksperimentiranja i redatelja-autora naišla je na topao prijem u ruskom, tradicionalno jakim redateljskom kazalištu. Na velike pohvale nailaze redovita godišnja gostovanja predstava Thomas Ostermeiera i Christoph Marthaler, dok je kontroverzni pisac Marius von Mayenburg preveden i izveden na mnogim scenama: od prijestolnice do granice s Aljaskom. Neovisni godišnji Festival novoga europskog kazališta (NET, što je igra riječi s "njet"), koji su osnovali vodeći kazališni kritičari Roman Dolžanski i Marina Davidova, također promovira ovaj segment eksperimentalnog kazališta i pomaže izvozu ruskih predstava.

Nova drama zahtijevala bi i nove oblike kritičkoga govora, a umjetnost kritike u Rusiji doista je, u novom stoljeću, doživjela popriličnu evoluciju. Ali taj razvoj nije

pozitivan: novinski kritičari, visokokvalificirani i educirani za posao pisanja kazališnih kritika, za razliku od svojih kolega na Zapadu, odrekli su se analitičkog stila pisanja o kazalištu. Podliježući pritisku zapadne ekonomije, ruski su akademski časopisi drastično reducirali nakladu i učestalost izlaženja tako da dnevne novine i dobro opremljeni ilustrirani časopisi poput Time Outa dominiraju kada je riječ o praćenju kazališnih događanja. No komercijalizacija tiska zahtijeva brze, žive i zgusnute izvještaje, svedene na formulu što pogledati, a što ne. Relativna je novost sustav ocjenjivanja koji je natjerao mnoge kritičare (ako ne i sve) da predstave (pa i redatelje i cijela kazališta) "vrednuju" prema svojim ukusima, simpatijama i antipatijama (A+, B- itd). Holivudski *blockbuster* model natjerao je kazališta u natjecateljsku utrku. Novi, amerikanizirani, marketinški jezik ušao je u kritičarske rječnike pa su u njihove novinske napise ušli termini poput *castinga*, *PR-a* i *shoppinga*. Iako vodeće moskovske novine nemaju takav neposredan utjecaj na blagajne poput, recimo, New York Timesa (predstave se zbog slabe kritike u Moskvi ne skidaju nakon tjedan dana), izgleda da ruski čitatelji sve više vjeruju kritici i vrednuju kritičare s obzirom na ime "kuće" iz koje dolaze. Za razliku od New Yorka, gdje kritika Bena Brantleyja može učiniti više štete od nedostatka financijske potpore NEA (National Endowment For the Arts, op. prev.), rusko je Ministarstvo kulture, sa sjedištem u Moskvi, još uvijek osnovna financijska potpora gradskim kazalištima, nacionalnim festivalima i međunarodnoj promociji ruske kulture. U posljednjem desetljeću, vladina agencija igra značajnu ulogu pri razvijanju novih sustava stipendiranja (zapadnoeuropski stil financiranja umjetnosti), a trenutačno je uključena u ne baš razumljiv pot-hvat pod imenom "Ruska kazališna reforma", čijim koncima nitko nije posve ovladao. U situaciji u kojoj imamo veliku razliku u glumačkim plaćama i izumiruće dinosaure u vidu tzv. akademskih kazališta s po tri tisuće mjesta, koji se uglavnom iznajmljuju za rock-koncerte i različita gostovanja, jasno je, međutim, da se velika reforma jednostavno mora provesti.

Internet je također donio nove mogućnosti za kritiku, ali i za sve one kojima je u ruskom kazalištu stalo do izražavanja vlastitog mišljenja. Nakon *čatanja*, foruma i pretraživanja World Wide Weba, Rusi su postali obožavatelji najstarije literarne forme – vođenja dnevnika. Ruska je zajednica najjača virtualna zajednica na ameri-

PREMIJERE

PORTRET

RAZGOVOR

MEĐUNARODNA
SCENA

OBLJETNICE

VOX
HISTRIONIS

TEORIJA

SJEĆANJA

NOVE
KNJIGE

TEMAT

DRAME

čjoj internetskoj stranici Livejournal.com i ponekad se čini da svatko tko ima više od deset godina objavljuje svoj blog. Najpomodnija stvar ovoga trenutka za tinejdžera ili njegovu majku jest dokumentirati raspoloženja, frustracije i brige svakodnevnog života. *On line grupe* okupljaju se s obzirom na razne ukuse: od sumnjivog foruma "Ženomrsci, ujedinite se!" do vrlo važne književne grupe nove drame. Mnoge poznate osobe, kazališni pisci, redatelji i glumci dnevno pišu zabilješke i šalju komentare. Virtualna *underground* kultura česta je zamjena za novine ili televiziju. Ljudi reagiraju na sve: od teroriističkog čina u Beslanu (Ugarov je iskoristio neposredne *on line* komentare za predstavu *Rujan.doc*), do oštih diskusija o porastu broja adolescentskih samoubojstava. Mnogi kazališni kritičari, iako stalno zaposleni u novinama, kazalištima i produkcijskim kućama, nalaze vremena za pisanje dodatnih kritika i preporuka koje inače ne bi dospjele do medija. Kazališni pisci često šalju kratke priče, a neki linkovi s njihovih internetskih stranica vode do novih otkrića. Koljadin javni dnevnik vodi, primjerice, na desetak stranica drugih autora spomenutih u ovome članku. Kreativni ljudi širom zemlje dobili su tako mogućnost povezivanja, mogućnost da javno govore o zajedničkim problemima, da podijele informacije i nađu suradnike.

Ali za rusko kazalište nisu, dakako, najvažnija virtualna nego živa okupljanja. Krenuvši s legendarnog Festivala Ljubimovka i Moskovskoga državnog književnog instituta, Vladimir Levanov stvorio je još važniji centar nove drame, i to na neočekivanom mjestu. Levanov je 1993. dobio poziv da predstavi svoju prvu dramu Ugarovu i Gremini koji su odmah prepoznali njegov talent, strast i osobnost. Levanov potječe iz industrijskog grada Toljatijska, poznatog središta ruske monopolizirane automobilske industrije – VAZ, smještenog na rijeci Volgi, na jugozapadu Rusije. Toljati je grad bogate povijesti koja seže sve u srednji vijek, ali legenda kaže da je u sovjetskoj eri grad bio potpuno poplavljen zbog konstrukcije riječne brane i da se na mjestu srednjovjekovnoga grada sada nalazi umjetno jezero Žiguli. Sovjeti su pozvali talijansku automobilsku kompaniju Fiat, da im s druge strane rijeke pomogne osnovati automobilsko postrojenje. Pedesetih je godina, tako, bila rođena ruska varijanta Detroita, imenovana po talijanskom komunističkom vodi Palmiru Togliattiju.

Do današnjeg je dana praktički svaki stanovnik To-

ljatija zaposlen u VAZ-u, a automobilska industrija ima čak i svoj televizijski studio s ulaštenim namještajem i jutarnjim *talk show* programima. VAZ sponzorira i različite kulturne događaje, a prije nekoliko godina kompanija je donirala znatnu količinu novca kako bi oživjeli veliko državno kazalište, poznato pod imenom Kotač. No, iz nekog razloga VAZ nije financijski podržao puno energičnije i kreativnije nastojanje u svojoj regiji – godišnji festival Svibanjska čitanja. Festival i njegovi pokretači, Vladimir Doroganov i Vadim Levanov, stekli su kulturni status među ruskim kazališnim znalcima. Njihova su nastojanja posve filantropska i organizacija koju vode doista je neprofitna. Levanov je studirao dramsko pisanje na Državnom književnom institutu te se nakon stjecanja diplome vratio iz Moskve u Toljati. Tu se kao vođa kazališne produkcije pridružio Društvenom domu kulture Gološova-20, započevši s promocijom suvremene drame.

Zahvaljujući svom entuzijazmu te životnoj i umjetničkoj energiji, Levanovu je uspjelo privući talentirane mlade umjetnike u Toljati. Kako mi je sam rekao, njegov je cilj bio potaknuti ljude da pišu drame. Jedini savjet koji je davao glasio je: "Na lijevu stranu stranice stavite ime, a na desnu što govori i to je sve što vam treba za pisanje drame." Tijekom šesnaest godina Svibanjska čitanja izrasla su od podija za pjesnike i pisce do pravog i sve uglednijega kazališnog festivala.

U svibnju 2005. godine posjetila sam festival u Toljati. Prvo što me iznenadilo bili su ljudi koje sam tamo zatekla. Unatoč važnosti festivala, poslovno-natjecateljska atmosfera skoro da se i nije osjećala. Levanov festival naziva *happeningom*, okupljanjem prijatelja i kolega. Kazališni pisci trčkarali su naokolo nastojeći podijeliti svoje tekstove, a glumci su sjedili u ugodnom zeleonom salonu što je služilo kao komandno mjesto, dočekujući sudionike koji su pristizali iz drugih država svježom kavom i cigaretama. I dok me nova Moskva podsjećala na kombinaciju divljeg New Yorka i blještavog Los Angelesa, gdje je često važnije koga znaš od toga što znaš, Toljati je bio nepogrešivo ruski. Nakon tjedna okruglih stolova, čitanja i izvedbi bilo mi je jasno da je Toljati specifična i važna škola iz koje su, ne slučajno, iznikli umjetnici poput Jurija Klavdijeva, Mihaila i Vjačeslava Durnenkova i Kire Malinine. Uz Levanova koji je ohrabrivao svoje mlade štitičnike i braću Durnenkov koji su iznenada izronili iz sumornih gradskih ulica, gledala sam kako novi komadi pronalaze put do Levanova – centra

gravitacije oko kojega se formirala snažna jezgra ljudi povezanih svojom izvanrednom posvećenošću podupiranju i razvijanju nove drame.

Durnenkovi su reprezentativan primjer uspjeha Toljatijske. Njihovi tekstovi često balansiraju između parabole i balade s jednostavnim, poetskim jezikom svakodnevice. Filozofske dubine njihovih drama leže brižno zapakirane tako da publika otkriva njihov smisao još dugo nakon odgledane predstave. *Kulturni lažljivac* završava apokaliptičnom vizijom mlade majke koja opisuje grad što ga je progutao smog. U drami se vješto isprepleću tri vinjete: starac i njegov unuk (umjetnik), razbojnički par agenata za nekretnine i nedavno vjenčan par koji igrom slučajja kupuje stan što je pripadao starcu i unuku. Publika mora sastaviti mozaik, povlačeći paralele između unukovih sjećanja na djetinjstvo i mlade nevjeste, starca i agenata za nekretnine. Završnica komada donosi šokantno otkriće: nedavno vjenčan par ima krov nad glavom samo zato što su agenti uspjeli zataškati podmetnuti požar koji je ubio djeda i mladog umjetnika. Humanost i destrukcija miroljubivo koegzistiraju na istoj stranici kada rukopis dolazi iz grada poput Toljatijske, gdje je 2002. glavni urednik vodećih novina upucan zbog razotkrivanja korupcije, a godinu dana poslije njegov nasljednik na smrt izboden nožem.

Lokalna kazališna skupina Varijant na festivalu je premijerno izvela i komad Vjačeslava Durnenkova *Mutter* u režiji Galine Švetsove-Skripinskaje. Autor je ispričao kako je ideju za tu dramu dobio u lokalnom staračkom domu, dok je odrađivao kaznu društveno korisnog rada za manji prekršaj. Tamo je pronašao heroje iz Drugoga svjetskog rata kako u alkoholičarskoj obamrlosti slijepo bulje u zid dok im na prsima sjaje po dva reda ordenja za hrabrost. *Mutter* je opor lirski pogled na generaciju djedova koju je društvo odbacilo i zaboravilo i koja, u pokušaju bijega od svakodnevnog monotonijske, stvara svoj novi univerzum. *Mutter* se koristi tehnikom dvostruke teatralizacije, dramom u drami koju starci pišu i izvode za lokalno natjecanje o maglovitom Bruxellesu. Varijantova izvedba zadržala je gorak okus ove tragične farse. Jako me je, pritom, iznenadila spoznaja da nitko u ansamblu nije bio profesionalac: pojedini glumci bili su studenti, a ostali čak zaposlenici VAZ-a.

Jurij Klavdijev, također rodom iz Toljatijske, koristi filmsku dramaturgiju, fragmentirajući tekst u dojmive kadrove. Njegovi su likovi arhetipski, dječjački i agresivni,

uvijek na rubu živaca. U njegovim dramama nasilje djeluje prirodno, a krv teče potocima. Ali to je nasilje hipertrofirano i ikoničnog karaktera. Često opisan kao hiperrealist, Klavdijev je sve prije nego to. Njegovi su tekstovi poput stripa za odrasle, komičnog stripa s junacima i antijunacima, s konfliktima jasnim poput dana i noći, gdje je sve na kocki, uključujući i pobjedu dobra i zla. Ubojstvo, samoubojstvo i sjećanje na silovanje djeluju začudno, kao da su otisnuti na veliki plakat napadnih boja i iskrivljenih obrisa. Općenito, piscima koje sam susrela u Toljatijskoj zajednici je jak metafizički nagon i dramaturgija koja se temelji na fragmentaciji – zrcalnoj slici 21. stoljeća. Levanovljeva drama *Zbogom klavirštimeru!*, sa središnjim likom koji pobuđuje sjećanja na Lolitu, također ima zestok luk. Malo pripadnika nove drame (koji su većinom muškarci) usudilo se posvetiti temi ljubavi, ali ova je drama jedinstvena po svojoj strastvenosti. Levanov je napisao i nekoliko drama s isključivo ženskim likovima: 1, 2, 3 deprimantan je prikaz tinejdžerskog nasilja i samoubojstva, dok je *45,36 kg ljubavi* dirljivo ispovjedno razotkrivanje ljubavnih opsesija u formi *mailova* što ih ženski fanovi šalju omiljenim pjevačima i glumcima.

Možemo se samo nadati da će Levanov nastaviti obnašati svoju ulogu pokrovitelja i odgojitelja nadarene mladosti Toljatijske. Kad bi lokalne vlasti napokon prepoznale dugoročnu dobrobit od njegova festivala, u budućnosti bi se čak otvorila i mogućnost za pokretanje Levanovljeva kazališta. No u današnjoj se Rusiji, nažalost, čak i etablirani majstori poput Koljade još uvijek moraju boriti za sigurnu poziciju. Koljadino se kazalište, naime, u travnju 2004. gotovo našlo pred zatvaranjem, budući da su vlasti željele promijeniti uvjete najma prostora u kojem djeluje.

"Nova drama" ovlašni je termin za teren pun nesigurnosti. Riječ je o zoni hazarda – nekoj vrsti bojišnice za redatelje i pisce, o uzbudljivom i neistraženom teritoriju na kojem će mnogi pasti, a malo će ih uzletjeti. Koljada, Loevski, Levanov i Gremina nastavljaju slijediti svoj zanos, baš kao i Jarry, Artaud i Vitrac na prijelazu prošloga stoljeća, kada su zapjenzjeni kritičari napadali njihov nespretn, neujednačen, apsurdan i nadrealan jezik. Sljedeća generacija u Rusiji treba platformu s koje će progovoriti, jednako kao što treba imati i nešto što će moći razoriti.

S engleskoga prevela Vesna Đikanović