

Jasen Boko

NOVA EUROPSKA DRAMA U DEVEDESETIMA SCENSKI ODGOVOR NA NEUSPJEH UTOPIJE "NOVA EUROPA"

Ma koliko se opirali dijakronijskoj klasifikaciji scenske umjetnosti i odrednici dekada, stoljeća ili milenija kao klasifikacijskih razdoblja i razdjelnica, nekakva logika razdoblja uvijek postoji pa ju je moguće naći i u suludim kazališnim devedesetim. A ta se na prvi pogled pokazuje samo u jednom – baš u potpunom nedostatku logike. Devedesete u svjetskom kazalištu pokazale su se kao estetski i kronološki mikser koji je u sebe ubacio baš svaku scensku tendenciju, pokret, estetiku i nazor nastao u posljednjih stotinjak godina, poigravajući se s njima na razne načine. Mikser devedesetih scenske je nazore i tehnike nekad blendao i miješao do neprepoznavanja, drugi ih je put paralelno stavljao na scenu, a ponekad je pak s njima komunicirao preko ironije ili parodije. Svi su jednako važni, Aristotel i Artaud, Grotowski i Stanislavski, i ništa suvremene promišljatelje kazališta ne prijeći da njihove poetike primjenjuju u istoj predstavi. Dvadesete i šezdesete – koje se jesu uspostavile kao estetsko razdoblje u povijesti kazališta – u devedesetima mogu biti zajedno na sceni, a pritom im se mogu dodati čehovljanski motivi i pokreti Pine Bausch. Eklekticism je ključna riječ, nepristajanje na jedan pravac ili estetiku jedina konstanta, odrednice kao zastarjelo ili postmoderno više ništa ne znače. Sve vrijedi, sve je zanimljivo i sve može proći.

Za razliku od većine ostalih umjetnosti gdje su novi radovi koncentrirani u jakim centrima, gradovima poput New Yorka, Londona ili Pariza, kazalište je

u drugoj polovici stoljeća, a u devedesetima posebno, potpuno decentralizirano. Iz tih ga je razloga još dodatno teže sustavno pratiti, a pogotovo klasificirati u nekakvim umjetnim podjelama. Postojeći centri svjetske financijske i umjetničke moći u kazališnoj umjetnosti devedesetih relativna su stvar: kvalitetne, velike, estetski relevantne predstave jednako često nastajale su u New Yorku kao i u poljskim Gardzienicama, Londonu kao i u nekom afričkom selu čije ime nećete nikad zapamtiti. Kazališne smotre u Maliju gotovo redovito nudile su više zanimljivih provokativnih i estetski intrigantnih predstava nego West End i Broadway zajedno.

Još je jedna bitna razlika u devedesetima koja je produbila i podvukla razliku između kazališta i drugih umjetnosti. Dok su devedesete u suvremenoj umjetnosti donijele dosad najbolju i najbržu komunikaciju na relaciji umjetnik-publika, pa kontroverznu Ofilijevu *Maddonu* ukrašenu slonovskim izmetom, novi nosač zvuka avangardnog skladatelja, ili kratki film koji mijenja povijest kinematografije preko Interneta možemo vidjeti gotovo istog dana kad su izloženi ili prikazani bilo gdje u svijetu, u kazališnoj komunikaciji gotovo se ništa nije promijenilo. Istina, na posljednjem edinburškom festivalu u prošlom stoljeću odigrana je prva Internet kazališna predstava u povijesti, čija je publika umjesto u dvorani bila na izravnoj Internet vezi, ali njezini su efekti ostali prije na nivou dosjetke nego što će nešto bitno promijeniti u povijesti kaza-

lišta. I na smjeni milenija, nakon stoljeća koje je bilo obilježeno multimedijalnošću, kazalište je u svojoj biti – iako uvijek sklono uključivanju novih tehničkih dostignuća – ostalo tradicionalna umjetnost u kojoj se u 26 stoljeća postojanja gotovo ništa nije promijenilo. I dalje je osnovni odnos ostao onaj između izvođača i gledatelja i ono što se gledalo pod vedrim nebom Epidaure ili Atene vrlo je blisko onome što smo u devedesetima gledali na svjetskim scenama. Koliki je put napravilo slikarstvo od crvenih i crnih figura na vazama ili arhitektura od Partenona, nepotrebno je i spominjati. Iako su devedesete obilježene komunikacijom i brzim protokom ljudi i informacija, kazalište i njegove estetike i dalje najteže putuju i, na svu sreću, ne pokazuju ni tendenciju za nekakvim paničnim ubrzanjem tokova razmjene poetika, tendencija i trendova.

A nije da nije bilo novih tehnologija i pokušaja njihovih interpolacija u kazališnu umjetnost. Stelarc je stvorio kazališni izraz isprobavajući dostignuća suvremene elektronike na sebi, pred gledateljima, Orlan je videokamerom snimala plastične operacije na vlastitu tijelu, a mnogi su kompjutorima dopustili da im određuju estetiku. Unatoč svemu i dalje je sve ostajalo na glumcu, ili, posebno u devedesetima, na plesaču.

Kako na pragu devedesetih stoji rušenje Berlinskog zida i posustajanje jedne bitne novokomponirane ideologije – koja je kazalištu europskog Istoka bila važna kao temeljni razlog pružanju estetskog otpora – i ta je naizgled nescenska činjenica morala imati bitne posljedice po scenski život. Nije čudno da su scenske reperkusije pada Zida bile znatno vidljivije na Istoku, gdje se ono zanimljivo kazalište, posebno iz Poljske ili Rusije, u devedesetima utišalo izgubivši silu koja ga je pritiskala. Kraj devedesetih posebno u Poljskoj i Mađarskoj pokazao je oporavljanje od tog ideološkog šoka pa su se na scenama Istoka Europe opet počele događati zanimljive stvari poput skupine Mozgo haz ili mladog redatelja Arpada Schillinga u Budimpešti, neovisnih poljskih grupa (Biuro Podrozy) ili fenomena poput Žakeviča i Griškoveca u novoj Rusiji.

Najmanje su se promjene dogodile u tzv. komercijalnom kazalištu Zapada. Broadway i West End dopustili su poneku manju ekstravaganciju poput *Popcorn* Bena Eltona ili mjuzikla *Rent*, brzo ih uškopivši i pretvorivši u zabavu za široke mase koje skupo

plaćaju svoju ulaznicu. Andrew Lloyd Webber je, unatoč manjim komercijalnim kolebanjima, i dalje ostao ime broj jedan komercijalnog mjuzikla, a kao novost i najveća konkurencija pojavio se Disney.

U svoj raznorodnosti razdoblja, jedna se scenska pojava ipak uspostavila kao sustav, kao prepoznatljiva dominacija, kao scenska činjenica koja će obilježiti razdoblje. Ako su osamdesete prošle u znaku redateljskog kazališta, pokazujući prije kreativnu krizu društva i samog kazališta nego nekakav stvaran trend redateljske dominacije, druga polovica devedesetih označila je definitivni povratak autora dramskog teksta u središte scenske pozornosti. Razlozi ove smjene na kazališnom tronu – kako svim kazališnim promjenama i priliči – imaju svoje prave korijene u društvenim i političkim promjenama, mnogo više nego u nekakvim larpurlartističkim promjenama estetika i pogleda na kazalište. Redatelji su do sredine devedesetih dominirali jer je kazalište uglavnom tražilo svrhu u samom sebi, nemajući pravih razloga reagirati na prilično monotona događanja u društvu. Žar šezdesetih i sedamdesetih prošao je, a osamdesete su zasigurno bile najmanje provokativne godine cijelog stoljeća. Kako u društvu, tako i u kazalištu. Zato je kraj dosadne dekade kulminirao pravom eksplozijom, jednim od najuzbudljivijih događaja stoljeća: padom Berlinskog zida, događajem s bitnim reperkusijama ne samo za političku i društvenu situaciju Europe nego i događajem dovoljno uzbudljivim da svoj odjek nađe i na scenama.

Međutim, prvih nekoliko godina nakon pada Zida, osim prodora grupa s Istoka Europe i očite krize koja je zahvatila baš taj dio europskog kazališta, koji je ostao bez ideološke i političke represije na koju je prije tako dobro umjetnički reagirao, nije došlo do bitnih novosti. Kao i mnogo puta ranije, uzročno-posljedična veza između društvenih potresa i scenskih /umjetničkih promjena nije se manifestirala odmah. Rušenje Zida, izravni prijenos svrgavanja i egzekucije Ceausescua, pad komunizma u stilu domina, događaji su uz koje je Stari kontinent usnio san o skoroj utopijskoj sreći, blagostanju i miru pod kapom nove, ujedinjene Europe, bez ideoloških i socijalnih raslojavanja. Trebalo je manje od tri godine da se san pretvori u noćnu moru klaonice na Balkanu, neuspjele tranzicije, dodatnog socijalnog raslojavanja i nemira na svim stranama. Prva i najbitnija dramska reakcija, međutim, došla je s europske zemljopisne

marginu, iz Velike Britanije. Razlozi zbog kojih je ono što će se malo poslije prepoznati kao Nova europska drama nastalo baš u Velikoj Britaniji, a ne recimo bliže izvoru velikog potresa, Berlinskom zidu, dakle negdje na Istoku Europe, višestruki su.

Prije svega Velika Britanija ima dugu kazališnu tradiciju, budimo iskreni, najdužu kontinuiranu svjetsku tradiciju, a koja se upravo naslanja na promoviranje domaćeg dramskog teksta, pa s Otoka u pravilu u valovima dolaze novi pisci, ili čak pokreti, od kojih je najpoznatiji onaj u šezdesetima i pojava mladih gnjevnih ljudi, predvođenih Osborneom, Weskerom i Bandom, koji će dramatičarima iz druge polovice devedesetih biti neskriveni uzori. Tradicija je čvrsto naslonjena i na razgranatu mrežu kazališnih zgrada i postojeće publike, koja se ne iscrpljuje isključivo u "turističkim kazališnim atrakcijama" komercijalnog West Enda.

Treba li, međutim, locirati ključni momenat nastanka nove drame u Velikoj Britaniji – koja dakle ima razvijenu infrastrukturu i spremne fizičke uvjete za nastanak nove drame – onda bi on mogao ležati u tačerizmu osamdesetih, u vladavini konzervativaca, koja će se nastaviti i duboko u devedesetima, u desnoj (malo)građanskoj opciji koja umjetnost, pogotovo onu sklonu alternativni, vidi kao nešto što "dobro organiziranom" društvu nije nužno pa je, ako je već ne treba progoniti, neće ni stimulirati. Kazalište je u takvoj opciji tretirano kao razbibiriga građanske klase koja treba govoriti o problemima, ali "građanskim" problemima, nikako problematizirati traume manjina, socijalnih posebno. Teme su, dakle, preljub, kriza srednjih godina, preopterećenost poslom. Upravo su ova opća mjesta ono čime se definitivno neće baviti nova drama!

I dok će se u engleskoj prozi u drugoj polovini devedesetih reakcija pojaviti kroz pisce koji donose svoje etničko iskustvo u WASP Britaniju (Hanif Kureishi, Zadie Smith) i čije je fokusiranje na marginalce koncentrirano na etničku pripadnost manjini, britanska nova drama u pravilu je "izvorno" britanska, piše je upravo mlada WASP generacija, ali ovaj puta s pozicija socijalne, a ne etničke margine.

Konzervativna Britanija u osamdesetima i u početku devedesetih na komercijalnim scenama West Enda gleda vlastite probleme ili mjuzikle izvan prostora i vremena (*The Cats*, *Les Miserables*, *My Fair Lady*, *Phantom of the Opera*...), dok alternativno



Marius Von Mayenburg, *Vatreno lice*, režija Alain Francon, Theatre de la Colline, Pariz 2001.

kazalište životari na rubu, loše dotirano i namjerno neprepoznato od vlasti, manifestirajući se najčešće kroz edinburški Fringe festival koji postaje središnje mjesto okupljanja svega drukčijeg i marginalnog. Upravo ljetno kazališno okupljanje u škotskoj prijestolnici Edinburghu u tom je razdoblju slika britanske kazališne stvarnosti. Riječ je o dvama trodnevni kazališnim festivalima koji se odvijaju istodobno u istom gradu. Postoji, dakle, ona debelo dotirana državna kazališna umjetnost koja se okuplja na velikom međunarodnom festivalu (Edinburgh International Festival) uz sav državni blagoslov kakav tom skupu i priliči. Tu su spektakularne opere, baleti, simfonijski koncerti, velika državna kazališta i senzacionalno skupi kazališni megaprojekti za građansku publiku koja u kazalište ulazi kao u hram. Jer, sudjelovanje u takvom kazališnom činu kojeg donose razvikane umjetničke kompanije uvjet je za status ravnopravnog člana društvene kreme. Devedesetih će Edinburgh International Festival u svoj program uvrštavati mnoge plesne i dramske skupine koje su još nedavno unosile radikalne promjene u kazalište,

ali koje su u međuvremenu postale *mainstream*. Ulaznice za produkcije Pine Bausch, Roberta Wilsona ili Petera Sellarsa devedesetih na festivalu postaju najtraženija roba koja se skupo plaća. Srednji građanski sloj – pažljivo njegovan u Britaniji osamdesetih i devedesetih – rado želi pokazati sklonost “drukčijem” kazališnom izričaju.

“Drukčije” se, međutim, krije na Edinburgh Fringe Festivalu, paralelnom scenskom okupljanju koje se odvija u pabovima, nekazališnim prostorima, na ulici, i na kojem se dnevne izvedbe broje u stotinama, koje ne nudi ništa sigurno i na kojem nećete biti viđeni. Fringe nema selekciju, nema posebnih izbornikovih poziva i državnih stimulacija, tu nastupa svatko tko je u stanju sebi zakupiti komadić prostora ili besplatno zahvatiti komadić pločnika i tko misli da će prodajom ulaznica ili pruženim šeširoj moći preživjeti tih nekoliko tjedana u kazališnom središtu svijeta. Fringe je kreativni kaos (iz kojeg je jednom nastao svijet pa zašto ne bi i kazalište), vrhunac demokracije u kazališnoj umjetnosti, otvoren svima i svemu i idealan poligon ne samo britanskim umjetnicima da baveći se alternativnim kazališnim izrazom ili pišući ono što nije *mainstream* prežive, jer edinburška publika upravo je u potrazi za drugačijim kazalištem. Reakcija na konzervativizam vlasti koja u britanskom kazalištu raste kroz osamdesete i u prvoj polovici devedesetih na edinburškom Fringeu dobiva svoj ventil. Ovdje paralelno egzistira *body art*, performance, ulično kazalište i digestirani Shakespeare, ramenima se dodiruju izvođači adaptacije telefonskih imenika i gutači vatre, cirkuske vještine paralelno i ravnopravno sudjeluju na kazališnom festivalu s avangardnim tendencijama na tragu Grotowskog, a novi mladi pisci na scenama su jednako prisutni kao i klasici, uz prednost da je brojna publika često zainteresiranija za njihov rad nego za onaj koji se nudi s polica školske lektire. U ovom hamletovskom ludilu u kojem ima metode, ono drukčije, marginalno, pomaknuto, iščašeno ima svoje mjesto u sustavu kojem je jedini kriterij uspješnosti – publika. Dok je u Londonu alternativa getoizirana u klubovima i *underground* kazalištima, isključena i strogo odvojena od *mainstreama*, u festivalskom Edinburghu ona je svakodnevnica.

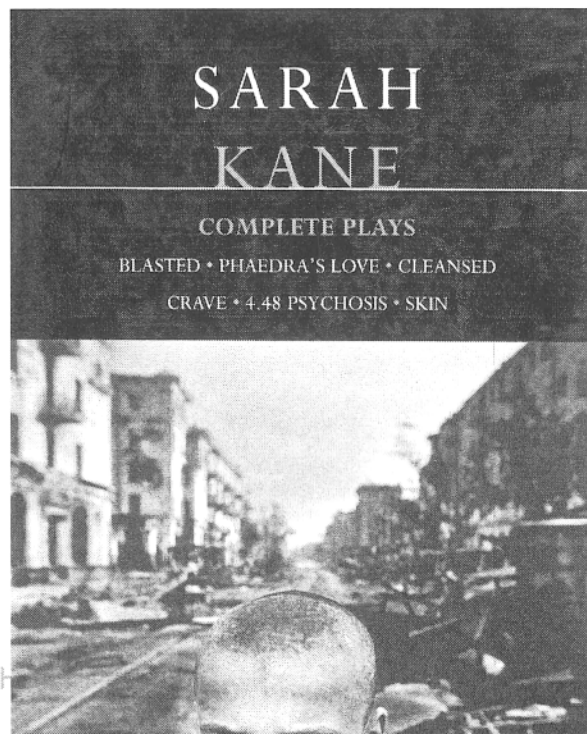
Paralelno s jačanjem konzervativizma i probojima na edinburškom Fringe Festivalu, na Otoku se u devedesetima razvijaju dva jaka dramska žarišta, institucijski utjelovljena u edinburškom Traverse Theat-

reu i londonskom Royal Courtu, koji su sebi kao primarni cilj postavili promociju nove domaće drame i to upravo one koja nije komercijalna i ne povodi se za trendovima. Upravo će ta dva kazališta, londonski posebno, a u sprezi s ranije navedenim činjenicama, odigrati ključnu ulogu u nastanku Nove europske drame.

Sredinom devedesetih počinje se nešto čudno događati. Epicentar je Royal Court. Kad su u siječnju 1995. baš tu prouzročeni *Blasted (Prokleti)* Sarah Kane, kritika je skočila na noge nazvavši dramu gnušnom i odvratnom. Ništa čudno, s obzirom da je riječ o seksualnom zlostavljanju retardirane djevojke koju je u hotelsku sobu dovukao novinar tabloida, a koja je izravna replika na događanja u Bosni i Hercegovini. *Blasted* je izazvao novinske polemike kao malo koja predstava u Velikoj Britaniji.

Ništa bolje nisu prošle ni njezina *Fedrina ljubav ni Očišćena (Cleansed)*, koji su slijedili malo nakon toga. Iako njezine drame prikazuju silovanja, premlaćivanja, kanibalizam i sakaćenja, danas je hipersenzibilna i depresivna Kaneova (koja se ubila u bolničkom zahodu 1999. u 28. godini) moderni klasik. Retrospektiva njezinih drama održana u Royal Courtu 2001. godine – cijela sezona bila je posvećena upravo Sarah Kane – bila je jedan od glavnih kazališnih

Sarah Kane, *Complete Plays*



dogadaja Londona, kojeg nitko tko drži do sebe nije propustio. Autorica koja je zgazila sve tabue ni šest godina nakon prvog javnog spomena njezina imena postala je klasikom, na sigurnom putu prema školskoj lektiri. Sezona Kaneove bila je povod kritičarima da se odreda ispričaju što njezinu genijalnost nisu prepoznali odmah i što su je na prazvedbi predstave *Blasted* onako isprašili. "Kaneova je trasirala put u najtamnije i najneoprostivije unutarnje krajobrazne: krajobrazne nasilja, osamljenosti, moći, mentalnog kolapsa i, najkonzistentnije, krajobraza ljubavi." (1; Greig)

Uostalom, s kojim pravo stvarnost može biti brutalna, a drama to ne smije? Ideja o umjetnosti kao prikazivanju ljepote i otklonu od ružnoće stvarnosti umrla je puno prije scenskih devedesetih 20. stoljeća.



Sarah Kane, *4.48 Psychosis*, Bologna, 2002

Sama Kaneova, odgojena u izrazito religioznoj obitelji i s odličnom naobrazbom, izjavila je kako je svoju inspiraciju nalazila u štivu svog djetinjstva: Starom zavjetu, knjizi punoj nasilja. Unatoč prigovorima o nasilju kao dramatičarskoj opsesiji, Kaneova je u svom posljednjem komadu *4.48 Psychosis*, svojevrsnoj poetskoj oporuci pred samoubojstvo, napisala neke od najljepših i najsenzibilnijih rečenica nove drame.

Sarah Kane probila je led pripremvši teren kao žrtvovana prethodnica, tako da je kritika i publika pojavu dramskog prvijenca Marka Ravenhilla *Sho-*



Mark Ravenhill, *Shopping&Fucking*, prazvedba, Royal Court Theatre, London, 1996, režija Max Stafford-Clark

pping and Fucking, dočekala na neki način spremna. *Shopping and Fucking* prazveden je u Royal Courtu u režiji Maxa Stafford-Clarka rujna 1996. i opet je izazvao šok. Taj je komad postao perjanica Nove europske drame i kazališne scene širom svijeta svoju su hrabrost mjerile upravo mogućnošću igranja toga komada na vlastitim pozornicama. Zanimljivo je da je komad premijerno izveden 2000. godine u Sarajevu, ali Hrvatska na njegovu produkciju, baš kao i na izvođenje

drama Sarah Kane, još čeka. Priča o sitnim narkomanima i lopovima, paru koji se povremeno zabavlja skupljanjem trećeg partnera na ulici, ima izrazito kritičku oštricu, s lijevih pozicija, prema građanskom konzervativnom društvu ogrezlom u licemjerju i bludu. Drama je često kritika društva, ali čak ni britansko kazalište na ovakvu kritiku nije bilo naviklo. Građanstvo ovdje graniči s fašizmom, a i ta je granica vrlo meka i prelazi se bez putovnica i posebnih najava. Max Stafford-Clark u svojoj se produkciji usredotočio na šok; Ostermeier, mladi i vrlo uspješni njemački redatelj i ravnatelj berlinske Schaubühne pet će godina poslije u svojoj režiji sad već klasika Ravenhilla građansku "klasu" bez dvojbi predstaviti kao nositelje fašizma. Osim pljucanja u lice građanstvu i naturalističkog prikazivanja eksplicitnih scena (homoseksualnog) seksa, najveći je šok izazvala brutalna sado-mazo scena ubojstva homosek-

Mark Ravenhill, *Shopping&Fucking*, režija Thomas Ostermeier, Schaubühne Berlin



sualca, nožem u analni otvor, koja baš u svakoj produkciji (a bilo ih je bezbroj po svim krajevima svijeta) izaziva prskanje krvi po (u pravilu) bijelom zidu. Na gostovanju Ostermeierove produkcije u Ljubljani, ta je scena natjerala Dušana Jovanoviča, redatelja koji je u osamdesetima šokirao tada jugoslavensku publiku svojim političkim teatrom, da ustane sa sjedalice, glasno prokomentira predstavu (koja je u tom trenutku "stala") i demonstrativno izađe iz dvorane. Nije, dakle, nova drama šokirala samo (malo)građansku publiku i kritiku.

Pojava je vrlo brzo dobila razmjere epidemije, posebice u Irskoj, Škotskoj i samoj Engleskoj. Pojavili su se Martin McDonagh, Enda Walsh, Irwin Welsh, Ben Elton, Simon Bennet, Maria Jones, David Greig, David Harrower... niz autora koji su vrlo brzo počeli stjecati planetarnu popularnost.

Najviše zahvaljujući baš edinburškom Fringe Festivalu – koji je postao medij nove drame i mjesto njezina suočenja sa svijetom, tržnica gdje su se izmjenjivali trendovi i ideje – ali i širokom poznavanju engleskoga jezika, što je u širenju trenda odigralo vrlo bitnu ulogu, fenomen se proširio na Europu, postavši u drugoj polovici devedesetih fenomenom Nove europske drame.

Njemačka je bila među prvima zaraženima. Razlozi su opet dvojaki. S jedne strane posljedice rušenja Berlinskog zida postajale su sve očitije, a priče o sretnoj i ujedinjenoj Njemačkoj koja će vladati svijetom nikako nisu nalazile pokrića. Jačanje desničarskih skupina i problem imigranata sve dublje je otvarao jaz između desnog i lijevog, desnog bližem pozicijama vlasti i lijevog, kao i često ranije, grupiranog oko pozicija umjetnosti, posebno one predstavljačke – kazališta.

I Njemačka je, kao i Velika Britanija, imala bitnu instituciju koja je pomogla promociji nove drame, manje vezane isključivo uz njemačku dramaturgiju. Riječ je o Bonnskom bijenalu, kazališnom okupljanju stvorenom na ruševinama stare Europe 1990., a kako bi se i kroz dramu promoviralo europsko jedinstvo. Bijenale je postao mjesto na kojem se kroz gostujuće predstave iz raznih europskih zemalja temeljene na novom tekstu mogao osjetiti novi trend, a Marius von Mayenburg – inače Ostermeierov dramaturg – postao je glavni izvozni produkt njemačke drame, zaboravljene u osamdesetima. Nakon što je u ravnateljsko mjesto poznatog berlinskog kazališta

Schaubühne potkraj devedesetih zasjeo Thomas Ostermeier, i to mjesto postaje sustavnim promotorom Nove europske drame, a svojim produkcijama izaziva neugodu gradskih vlasti koje umjesto očekivanog građanskog kazališta koje skupo plaćaju dobivaju umjetnički sustav koji se brutalno ruga upravo građanskom, poreznom obvezniku, sustavu koji vrijednosti temelji na obitelji, radu, mjestu u društvenoj hijerarhiji i poštivanju tih vrijednosti, za što se, naravno, brine policija. Antijunaci nove drame, međutim, upravo su oni zbog kojih postoji policija.

Nije kopiranje britanskog trenda uzrokovalo Novu europsku dramu. Jednostavno, u Europi koja se po prvi puta valjda još od Rimskog Carstva pokušavala ujediniti – više kao plod svjesne odluke i ekonomskih nužnosti nego kao rezultat iskonske potrebe, a pogotovo ne humanizma ili nekih viših vrijednosti – počeo se osjećati nekakav "Zeitgeist", osjećaj pripadnosti ne toliko istom kontinentu koliko istoj situaciji iznevjerenih očekivanja. Ako postoji Nova europska drama kao činjenica koju je moguće tako označiti i pratiti u

Mark Ravenhill, *Some Explicit Polaroids*, režija Falk Richter, Schauspielhaus, Zürich



drugo polovini devedesetih, ona nastaje paralelno, ne linearno, izvozom dramaturških ideja i pogotovo ne osjećaja svijeta. Više nego ikad ova scenska pojava plod je socijalnih uvjetovanosti, izravna reakcija na europsku postkomunističku stvarnost i utopiju o sretnom i bogatom kontinentu, posljedica, a ne trend. "Život je dosadan i bezvezan", temeljan osjećaj svijeta formulirat će Welshovi junaci u kulturnom *Train-spottingu* (roman je autor adaptirao u uspješnu dramu). Suvremeno društvo izgubilo je velike priče, velike junake i velike ciljeve (*Postmoderno stanje*, Jean Françoise Lyotard), a takvu teoriju društva poznog kapitalizma posve vjerno na scenu prenosi Nova europska drama kroz svoje marginalce i osjećaj svijeta. Svaki sudionik ovog društva, baš kao i dramsko lice, prepušten je u takvom svijetu sam sebi. "Patološki narcizam" (Christopher Lasch) postaje odrednica postindustrijskog društva, beketovski besmisao na sceni potkraj devedesetih nije više metafora nego društvena realnost, a "nasilje ili bolest ponekad su jedina mogućnost, pomoću koje možemo ući u simulirani svijet", kaže Ravenhill (*Maska*, str. 28).

Postoji nešto što je zajedničko Ravenhillu i Bugaru Hristu Bojčevu, von Mayenburgu i Biljani Sribljanović, a to je svijest o postojanju neispunjena obećanja, ubijanje onog što je trebalo biti protuteža toliko puta odgledanoj priči o američkom snu. Europski san raspao se i u Bosni i u Njemačkoj i u Britaniji. Na različite načine i zbog drugih uzroka, ali s jednakim mračnim posljedicama. Kazališna umjetnost reagirala je krikom, vrijeđanjem, onim što dobro odgojena obitelj – potencijalna publika – nikad neće spomenuti za stolom: izbacivanjem na scenu krvi i sperme, tjelesnih izlučevina o kojima se u našoj kući ne govori. Taj dio pripada bolničkom laboratoriju, mraku bračnog kreveta i zahodu, nikako javnosti! Seks u novoj drami više nije povezan s ljubavlju, očita je potpuna razočaranost društvom, a temeljni su osjećaji pasivnost i nemoć.

Naravno, situacija je varirala od zemlje do zemlje, sigurno da ruska stvarnost do 1990. nije imala puno izravnih dodirnih točaka s britanskom, ali ih je očito do druge polovine devedesetih stekla. Brzopotezno formiranje pseudoburžoazije, zapravo mafiokracije na ruševinama komunizma očito je i ruskoj publici dalo razloga da se prepozna u predstavi *Shopping and Fucking* koja se 1998. duboko dojmila Moskve, do mjere da su je smatrali najvažnijom predstavom de-

setljeća. Rusi su obračun s vlastitom stvarnošću na sceni počeli još ranije, za vrijeme perestrojke, i potpuno neovisno od glavne struje europskih kretanja, tekstovima Nikolaja Koljade i Ljudmile Razumovskaje među ostalima, koji su nagovijestili mrak devedesetih – ništa čudno. Više zbog jezičnih nego zbog tematskih razloga, cirkulacija dramskih tekstova nije bila dvosmjerna između zemalja engleskog jezičnog područja i ostatka Europe. Isključivo zbog marginaliziranosti ruskog jezika briljantne drame Koljade ili Razumovskaje rijetko su napuštale ruske scene, o čemu bi se dao napisati poseban esej o globalizaciji i utjecaju engleskog jezika na umjetničke procese, posebice kad je riječ o verbalnoj umjetničkoj pojavi kakva je nova drama.

Kratak pregled ove vrste nema namjeru ulaziti detaljno u pojedine nacionalne dramaturgije i njihove reakcije na europska socijalna i gospodarska previranja i novi dramaturški val, ali je područje Balkana nezaobilazno mjesto Nove europske drame. Zemlje na jugoistoku Europe formiranje su "Nove Europe" osjetile izravno preko vlastitih leđa, ratom i milijunima raseljenih, ranjenih i mrtvih, pokoljima u Srebrenici, "zaštićenju europskoj zoni", devastacijama Vukovara, Sarajeva, Dubrovnika... uz pismene prosvjede i oštre diplomatske note Europe. Posve logično, nasilje kao scenski materijal nije moglo biti ekskluzivno pravo scena na Otoku. Makedonac Dejan Dukovski sa svojim dvama klasicima – *Mamu mu jebem ko ga sve započe* i *Bure baruta* – došao je s dna Balkana, prostora na kojemu je kuhalo, ali njegove drame, koje govore o bezrazložnom eksplozivnom nasilju, nisu se pojavile kao posljedica situacije u njegovoj zemlji. Paradoksalno, za njih bi se prije moglo reći da su bile tek anticipacija onoga što se u Makedoniji, do kraja devedesetih jedinoj ratom nezaštićenju zemlji bivše Jugoslavije, tek trebalo dogoditi u etničkim sukobima Makedonaca i Albanaca. Biljana Sribljanović, pak, srbijanska dramatičarka, tek nešto sjeverozapadnije locirana od Dukovskog, ali još uvijek nedovoljno sjeverno i zapadno da bi zemljopisno pripadala novoj Europi, svojim četirima dramama stvorila je jedan od najzanimljivijih opusa Nove europske drame. Spominjanje *opusa* ovdje nije slučajno jer je Nova europska drama posve svježija pojava u kojoj autori s jednom napisanom dramom u njoj već dobivaju mjesto pa se četiri drame zaista

moгу uspostaviti kao opus, posebno kad se zna koliko su *Porodične priče*, *Beogradska trilogija*, *Pad i Supermarket* izvođeni na europskim pozornicama. *Porodičnim pričama* Biljana Srbljanović stvorila je jednu od najzanimljivijih novih europskih drama na temu nasilja i njegove infiltracije u svaku poru ljudskog života, pa i dječjega, dok je njezina posljednja drama *Supermarket* (nastala upravo po narudžbi Thomasa Ostermeiera kao koprodukcija Berlin Schauspielhausa i etabliranog *mainstream* festivala Wiener Festwochen), praižvedena u Beču ljeta 2001., žestok kritičarski pogled na laž tzv. Nove Europe.

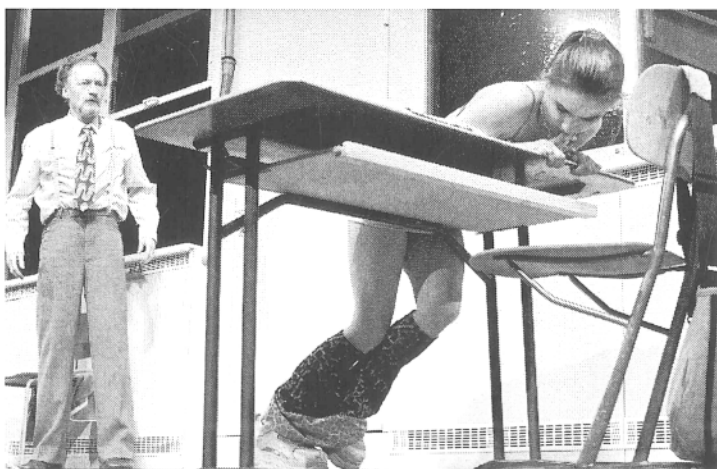
Supermarket hrabrom, drskom, dramaturški vještom i beskrajno šarmantnom i zabavnom dramom u duhu latinoameričke sapunice govori o pojavi koja se voli zvati Novom Europom i koja pati od propisivanja pravila onima koji bi htjeli postati njezinim sastavnim dijelom. Ta je Europa u ovakvom scenskom viđenju posve nemoralna i time posve moguća zajednica koja počiva na novcu, licemjerju, laži, rasizmu, prikrivenim masovnim grobnicama i nasmijsanim licima vođa. *Supermarket* – kojeg je u rujnu 2001. premijerno izvela i Schaubühne, a za njom brojna europska kazališta – najveća je kazališna pljuska koju je dosad primila ta važna Nova Europa. Jer, veliki (zapravo mučni) hepiend ovog briljantno napisanog komada koji, baš kao i ta Europa, počiva na laži, prljavom novcu i nemoralu, dovodi na scenu dječji zbor koji u eurovijskom kič-paneuropskom duhu pjeva stupidnu pjesmicu o miru, ljubavi, obitelji i svim onim vrijednostima koje svih šest dramskih junaka pokušava – s puno uspjeha – sve vrijeme trajanja drame pogaziti.

Nova Europa dobila je prvu pravu dramu kakvu i zaslužuje, dramu koja govori o ujedinjenju Europe i svim traumama koje ono nosi. A govori u duhu Nove drame koja se ne srami popu reći pop, bobu bob, a Europi – da počiva na laži, licemjerju i novcu i da je ne zanimaju nikakve ozbiljnije vrijednosti. *Supermarket* iz naslova metafora je potrošačkog društva u kojem se kupuje i ljubav, drama se zbiva u danu koji se stalno ponavlja, a u tih će nekoliko sati dramski "junaci" obaviti manje-više sve ružne radnje koje pripadnici ljudske vrste već mogu jedni drugima raditi, a pritom se stalno smiješeći i tvoreći naizgled složnu dobrosusjedsku zajednicu. *Supermarket* je najdrastičnija, najzabavnija i estetski najzanimljivija kazališna pljuska koju je Nova Europa dobila u ovih desetak godina postojanja. Produkcija je izazvala ljutite reak-

cije onog dijela austrijskog i njemačkog tiska koji se nalazi desno od centra. Te su kritike imale ozbiljnih primjedbi na projekt u kojem netko sa strane (Srbljanović) za novac "naših" poreznih obveznika vrijeđa te iste porezne obveznike. Jer, kod britanskih dramatičara lica na sceni lica su s margine, narkomani, homoseksualci, ljudi s dna, ono što im se događa publici može zgroziti, ali to se događa nekom drugom. Ovaj put, na sceni se prepoznao netko tko se ne želi vidjeti u takvoj ulozi pa *Supermarket* možda okreće novu stranicu ove dramaturgije. Građanin kod Ravenhilla, Kaneove, McDonagha ako se i pojavi ima epizodnu ulogu; kod Biljane Srbljanović jedan dio dramskih junaka pripada margini, oni su emigranti, ali ta je margina već socijalizirana, plaća porez, pripada europskom društvu. Preostali junaci čistokrvni su Europljani, dobri susjedi, pa se sve zajedno ne događa nekom sitnom narkomanu ili prevarantu, nego "nama". A to nije uloga u kojoj kazališna publika, plaćajući skupu kazališnu ulaznicu, želi gledati sebe! *Supermarket* je uznemirio građansku publiku i kritiku možda i više nego drame Ravenhilla ili Kaneove, dok je političkoj ljevici, posebno onoj radikalnijoj, potvrdio teze o građanskom društvu kao nesavršenom obliku na putu u bolje sutra koje sigurno nije građansko.

Biljana Srbljanović u svojim se dramama jednako odnosi i prema ostalim svetinjama suvremenog društva. Kao što je u Srbiji polovinom devedesetih razbijala povijesne mitove o srpskom junaštvu i ulozi iza-

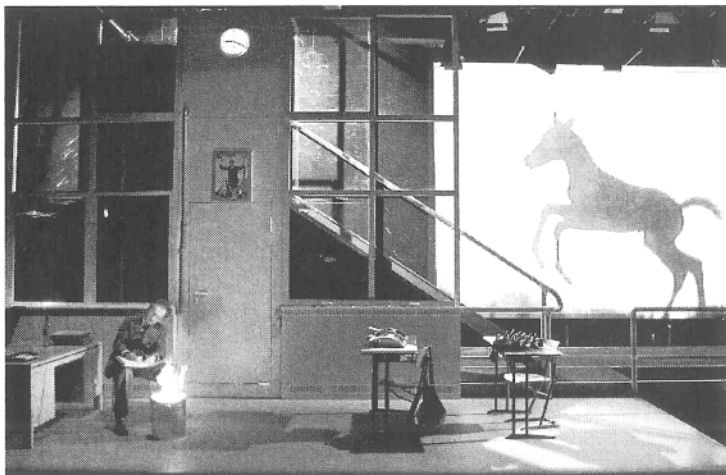
Biljana Srbljanovic, *Supermarket*, režija Thomas Ostermeier, koprodukcija Wiener Festwochen i Berlin Schaubühne, 2001.



branog naroda i vode na balkanskom prostoru, tako je na smjeni milenija, prebačena na europske vrijednosti ismijala neke druge mitove. "Generacija kojoj pripadam, odrasla na pop kulturi, svetskoj literaturi, kosmopolitskom pogledu na svet, prirodno ignoriše i sasvim negira tu 'slavnu prošlost' baš zbog toga što se, u sopstvenom sazrevanju, najviše suočavala sa njenim neslavnim posledicama." Ovaj stav mogao bi, zamijenimo li *slavnu prošlost* nekim terminom primjerenijim građanskom društvu Europe, na smjeni milenija stajati u osnovi osjećaja svijeta kojeg na scenu donosi Nova europska drama.

Stanje u hrvatskoj dramaturgiji u drugoj polovini devedesetih zbog specifične situacije, izravnog prolaska kroz traumu rata i okupiranost vlastitim socijalnim i nacionalnim previranjima, uglavnom je izvan glavnog toka nove drame. Postoje međutim barem dvije drame koje bi po svojim karakteristikama odgovarale osnovnim postulatima Nove europske drame. *Dobro došli u plavi pakao* Borivoja Radakovića, praižvedena u režiji Petra Večeka u zagrebačkom Kerempuhu 1994., bez obzira na izuzetno Radakovićevo poznavanje recentne britanske literature, nastaje kao autohtono djelo, baš negdje u vrijeme kad se u Britaniji pojavljuje Kaneova. Radaković na scenu izvodi marginalce, predstavnike Bad Blue Boya, subkulturne skupine, koja je, zajedno s hajdukovom Torcidom, odigrala vrlo bitnu i sociološki zanimljivu ulogu u ranim devedesetima. Od dragovoljaca Domovinskog rata i momaka s prve linije fronte, te su skupine postale nepoželjne etabliranoj autokratskoj

Biljana Srbljanović, *Supermarket*, režija Thomas Ostermeier, koprodukcija Wiener Festwochen i Berlin Schaubühne, 2001.



vlasti koja im je oduzela (u Dinamovu slučaju) čak i ime nogometnog kluba, ime kroz koje su se za nekakve hrvatske ideale, sad uzurpirane od vlasti, na tribinama pa i doslovce na samom terenu borili još puno prije rata. Skupina navijača kolektivni je junak Radakovićeve drame, jednog od rijetkih i sigurno najefektnijih scenskih komentara stvarnosti devedesetih na hrvatskim scenama. *Dobro došli u plavi pakao*, unatoč brojnim dramaturškim primjedbama, ostaje kao rijetki kontakt hrvatske scene sa stvarnošću svoga doba, a ovi antijunaci stoje rame uz rame s najboljim izdancima britanskih scenskih lica. Ako Hrvatska ima predstavnika u reprezentaciji Nove europske drame, onda je to sigurno *Dobro došli u plavi pakao*, rijetki moment kad je hrvatska drama devedesetih bila u pravo vrijeme na pravom mjestu!

Četiri godine poslije hrvatska je pozornica dobila i prvo pravo bavljenje uzrocima socijalne situacije i posljedicama rata u *Cigli* Filipa Šovagovića, praižvedenoj u derutnom i napuštenom splitskom nekadašnjem hotelu Ambasador, kasnije i Domu JNA, u produkciji splitskog HNK-a. Ovaj scenski krik sigurno spada u najbolje hrvatske drame devedesetih i riječak je primjer da dramska književnost ozbiljno problematizira prvu polovinu burne dekade. Obitelj Ciglenečki kao da je pobjegla iz Zolina romana ili naturalizma Maksima Gorkog (*Na dnu*). Nema nigdje tih hrvatskih heroja koji su se izborili za domovinu i izgradili suvremenu Hrvatsku, nema heroja koji bi odgovarali propagandnim slikama nacionalne televizije, samo grupa preplašenih, nesigurnih ljudi kojima se život događa dok oni sjede i eventualno planiraju kako ga preživjeti. *Cigla* je prva drama poznatoga glumca koji ranije nije pisao i njezina dramska struktura daleko je od polirane i precizno razrađene dramske konstrukcije. Ona je rudimentarna sirovina odlomljena u velikim potezima, bez finog poliranja i tim efektivnija, bolnija i sukladnija stvarnosti o kojoj govori. *Cigla* je na teško objašnjiv način najbolnija hrvatska drama dekade, muka i vapaj nemoći generacije (više generacija, tvrdi ovaj obiteljski antimoralitet) koju je uništio rat i neuspjela tranzicija. Međunarodni uspjeh *Cigle* igrane u više europskih produkcija potvrđuje da ovakva muka nije bila samo hrvatska i da je osjećaj svijeta u ovom scenskom djelu zapravo onaj po kojem se prepoznaje nova drama.

Nakon što su potkraj devedesetih uspostavljene temeljne karakteristike nove scenske pojave na europskim scenama, raznorodni je pokret uspostavio

svoju poetiku koja, jasno je iz svega dosad navedenog, ni na koji način ne može biti normativna, ali može okupiti osnovne elemente pojave koja nikad neće dobiti svoj manifest. Nova europska drama pred publiku je izvela marginalizirane skupine i ljude o kojima su i povijest i scene šutjele, da bi zatim izbrisala granicu između glavnih i epizodnih uloga. Na sceni su predstavnici socijalne skupine, dio urbane subkulture u kojoj u pravilu ne postoji nitko tko bi se izdvojio kao protagonist. I protagonist i antagonist često su u istoj osobi ili socijalnoj skupini. Nemoguće je previdjeti utjecaj ekspresionizma na novu dramu, ali joj nisu strane ni temeljne odrednice Zolina naturalizma, s tom razlikom što ova drama, bez puno kompromisa, u svemu ide do kraja. Otac ovakvog osjećaja svijeta mogao bi biti Georg Büchner, njemački postromantičarski dramatičar čiji je antijunak Woyzeck anticipacija i začetak brojnih sitnih marginalaca, ljudi bez prava na dostojan život, odbačenih od društva već svojim položajem u njemu, kojima se društvo postavlja na strogim socijalnim hijerarhijskim pravilima ruga. Takva ljudska vrsta preplavit će suvremene europske scene. Oni u takvom rasporedu snaga imaju samo jednu moguću reakciju, samo jedan efikasan način suprotstavljanja društvu u kojem za njih nema mjesta: nasilje postaje jedini odgovor.

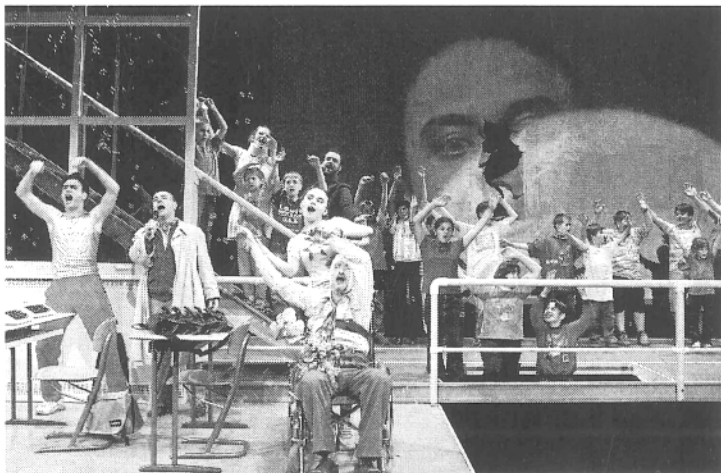
Glavni tok nove drame mogao bi se odrediti kao dramaturgija sperme, krvi i znoja, i taj njezin dio i izaziva najviše reakcija publike, kako pozitivnih tako i onih negativnih, reakcija koje prekidaju predstave i zahtijevaju osudu skandala. Mnogi novi, posebno britanski dramatičari kao da se natječu tko će otići dalje u tom neonaturalizmu. U novu dramu prodrli su bolna opća – ali dobro prikrivana – mjesta zapadne civilizacije o kojima je drama dosada imala pravo govoriti tek u naznakama ili metaforama. Seksualno zlostavljanje djece i incest postali su česta tema. Njih problematiziraju von Mayenburg (*Vatreno lice*) i Mike Cullen (*Anna Weiss*), a te su teme s uspjehom sceniski tretirane i preko oceana u djelima Shelagh Stephenson ili Paule Vogel. U kazalištu se otvorio prostor za prikazivanje donedavnih tabu tema i nova je drama punom snagom prodrli u taj oslobođeni prostor. Na scenu su provalili incesti, ubojstva roditelja, silovanja, sadomazohizam, samoubojstva, zlostavljanja, a Tarantinova poetika (bezrazložnog) nasilja vrlo je brzo našla svoje epigone u scenskoj umjetnosti.

Dramaturgija šoka očita je na svakom koraku pa je publiku, naviklu na sve, teško nanovo iznenaditi. Simon Bennett u svom komadu *Provalnici* (*Drummers*) iz 1997. (u izvođenju poznatog engleskog teatra Out of Joint, koji je sudjelovao u praizvedbi Ravenhillove kulturne uspješnice) pokušat će šokirati scenom u kojoj stariji brat brutalno siluje mladega kako bi ga kaznio za počinjeni prekršaj u provali.

Nije sva nova drama temeljena na dramaturgiji šoka, ali sperme, krvi i znoja u pravilu ne nedostaje. Takvi su i kulturni *Disco Pigs* Irca Endea Walsha, dok će njemački najplodniji dramski izdanak Marius von Mayenburg u uspješnici *Vatreno lice* (jednom od najpopularnijih komada Nove europske drame) spojiti u incestuozni odnos maloljetne brata i sestru, a drama će kulminirati ubojstvom oca i majke, polijevanjem benzinom i ritualnim samospaljivanjem brata.

Iako nova drama definitivno nije za publiku koja uživa u pastoralima i laganoj komediji, ona nije pojava čija je jedina namjera i svrha šokirati. Odnosno, šok u najboljim izdancima ove dramaturgije nije sam sebi svrha! Za razliku od većine razdoblja u kazališnoj povijesti, kad scene nisu smjele oponašati život u svojoj njegovoj brutalnosti, nego su se bavile metaforama, novoj drami gotovo ništa ne stoji na putu kako bi iskazala svoj bijes i na scenu dovela priče iz crnih kronika. Kazalište mora uznemiriti, tvrde novi dramatičari i najpoznatiji redatelji nove generacije koji su spremno prihvatili njihov kredito poput Ostermeiera ili Korsunovasa; scenska umjetnost nije uspavanka i ne smije jedino zabavljati; kazalište može i mora

Biljana Srbljanovic, *Supermarket*, režija Thomas Ostermeier, koprodukcija Wiener Festwochen i Berlin Schaubühne, 2001.



mijenjati svijet koji definitivno nije onakav kakav nam je negdje usput obećan i kakvim smo ga zamišljali. Nova europska drama reakcija je na vlastitu stvarnost, na prevladavajući konzumizam potrošačkog društva i norme društvene uspješnosti koje on nameće. Iz navedenih je razloga u Novoj europskoj drami vidljiv i vrlo osjetan povratak politike u kazalište i mada nije riječ o političkom kazalištu kakvo su poznavale šezdesete, ovakav kritički odnos prema stvarnosti i lijeve pozicije nove drame ipak svjedoče o političkom angažmanu. Devedesete u europskom kazalištu mogle bi svoje ciljeve u radikalnoj interpretaciji definirati parafrazom znamenite jedanaeste teze o Feuerbachu Karla Marxa: drama je u osamdesetima samo različito tumačila svijet, a radi se o tomu da se on promijeni! Nova europska drama vratila je, nakon desetljeća izgnanstva, politiku u kazalište. Ne pamfletski i izravno, ali svojom radikalnom kritikom građanskog društva ovoj je dramaturgiji uvijek imanentan politički angažman s lijevih pozicija obespravljenih skupina s društvene margine.

Međutim, premda privlači znatnu medijsku pažnju, samo je dio Nove europske drame fasciniran jedino nasiljem kao reakcijom na konzervativno građansko društvo koje je izgubilo smisao i posljedicama takvog nasilja. Puno dramatičara koji danas pišu ne govore nužno o nasilju, bar ne na izravan način, niti su njihove teme nužno urbane. Škotski dramatičar David Harrower svojim *Noževima u kokošima* piše nešto što je najbliže postulatima nekadašnje poetske drame, a njegovi junaci (opet marginalci iz jednog sela na kraju svijeta) opsjednuti su riječju, koja i dalje stoji negdje u početku. Međutim, u novom osjećaju svijeta nove drame, spoznaja da riječ nema uvijek izravno značenje, da može postati neobvezujućom metaforom, može odvesti u ubojstvo, a ono onda nema onu ozbiljnost koju bi imalo u svijetu izravnih značenja.

Nova drama činjenica je koja dominira europskim kazalištem na smjeni milenija i koja u svakoj pojedinoj zemlji, potaknuta uspjesima o kojima vijesti dolaze izvana, stvara reakciju i motivira pisce da i sami iskažu svoje novo poimanje svijeta. Ono je uvijek regionalno, problemi su pojedinačni, ali se bar na polju drame zaista stvara jedna nova europska senzibilitet koja prepoznaje i probleme i teme drugih kao vlastite, javlja se osjećaj zajedničke pripadnosti nečemu, ako to još ne može biti Nova Europa, može biti novi osjećaj svijeta prezentiran u senzibilitetu koji donosi Nova europska drama.



Biljana Srbljanovic, *Supermarket*, režija Thomas Ostermeier, koprodukcija Wiener Festwochen i Berlin Schaubühne, 2001.

Ne pokušavam ustvrditi kako je Nova europska drama koherentan i svjesno promišljen pokret koji svoje nove tekstove piše na matrici neke poetike niti je riječ o pojavi koja je zbrisala ostatak konkurencije s europskih scena. Komercijalno kazalište i dalje je, posebno u Velikoj Britaniji, ostalo najglasniji i najeksploatiraniji scenski kolač. Kako potrošačkom društvu i priliči, West End nije ulazio ni u kakvu polemiku s postulatima Nove europske drame. On je jednostavno u pravom trenutku uočio njezin komercijalni aspekt pa se dogodio paradoks da je *Shopping and Fucking* ključna i revolucionarna drama pojave, radikalni rez u građansko društvo, jednostavno prenesena u jedno westendovsko kazalište gdje se za lijepe novce prodavala upravo onoj publici koju kritizira, postavši veliki (i) komercijalni hit. Da konzumentsko

društvo ima savršeno efikasan način obračuna s radikalnim umjetničkim tendencijama pokazala je posljednja Ravenhillova drama. *Mother Clap's Molly House* nije igrana u alternativnom kazalištu, nego je praizvedena u rujnu 2001. u londonskom Royal National Theatreu, dakle u nacionalnoj kazališnoj kući. Nakon uspjeha kod kritike, produkcija je preseljena na komercijalnu scenu West Enda, u Aldwych Theatre. Radikal Ravenhill postao je pisac s ugovorom koji bogato živi od tantijema, a interes mu je sad pomaknut s brutalnosti britanske stvarnosti na kostimirani komad koji se događa 1726. s paralelnom pričom u suvremenosti. Mada su lica ove drame uglavnom homoseksualci, a slavi se različitost ljudske seksualnosti, ona je bitno socijalno prihvatljivija za "građansku" publiku komercijalnog kazališta. Treba li reći da se produkcija na West Endu vrlo brzo ugasila, postavši klasični flop jer publika nije pokazala interes, a producerska tvrtka Phila Camerona našla se na rubu bankrota.

Iz Ravenhillove sudbine mogli bi se izvlačiti dalekosežni zaključci i razvijati zanimljive teze o odnosu umjetnika prema društvu i, pogotovo, odnosu društva s razvijenim obrambenim mehanizmima prema umjetniku, ali to nije tema ovog pregleda.

Na podražaj nove drame najbolje je reagirala sama publika, pogotovo ona mlada, koja se nakon godina u kojima se scenska umjetnost bavila bogatim i estetski zanosnim redateljskim kazališnim vizijama i nudila eskapizam, vratila kazalištu u kojemu se sada izravno sudara s nečim što je dio vremena i prostora u kojemu žive. Pretjerana metaforičnost i prenesena značenja ustupila su mjesto izravnom prepoznavanju sebe i svoga mjesta u svijetu.

Ako su se europski snovi i srušili, kazalište je danas, kroz Novu europsku dramu i njezine posljedice na sceni, barem u stanju zapitati se o stvarnosti, reagirati, buniti se protiv nje, konačno, suprotstaviti joj se prije svega sredstvima same stvarnosti: brutalnošću!

LITERATURA

Brantlinger, Patrick (1990.), *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. London & New York: Routledge

Culler, Jonathan (2001.), *Književna teorija*. Zagreb: AGM

Dworkin, Dennis (1997.), *Cultural Marxism in Postwar Britain*. Durham&London: Duke University Press

Hall, Stuart, & Jefferson, Tony, eds. (1976.), *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-war Britain*. London: Hutchinson

Said, Edvard W. (1999.), *Orijentalizam*. Zagreb: Konzor

Sierz, Aleks, (2001.), *In-Yer-Face-Theatre*, London: Faber & Faber

Maska, 5/6, poletje-jesen 2001., Ljubljana, Tematski broj o Novoj europskoj drami

DRAME

Benett, Simon (1999.), *Drummers*, London: Nick Hern Books

Cullen, Mike (1997.), *Anna Weiss*, London: Nick Hern Books

Harrowwer, David (1997.), *Knives in Hens*, London: Methuen Publishing

Kane, Sarah (2001.), *Complete Plays*, London: Methuen Drama

Marber, Patrick (1995.), *Dealer's Choice*, London: Methuen Publishing

Mc Donagh, Martin (1998.), *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*, London: Random House

Radaković, Borivoj (1994.), *Dobro došli u plavi pakao*, Zagreb: Perun d.o.o.

Ravenhill, Mark (2001.), *Mother Clap's Molly House*, London, Methuen Publishing

Srbljanović, Biljana, *Beogradska trilogija* (rukopis)

Srbljanović, Biljana, *Porodične priče* (rukopis)

Srbljanović, Biljana, *Pad* (rukopis)

Srbljanović, Biljana, *Supermarket* (rukopis)

Shelagh, Stephenson (1997.), *The Memory of Water and Five Kinds of Silence*, London: Methuen Publishing

Šovagović, Filip (1998.), *Cigla* (rukopis)

Vogel, Paula (1998.), *The Mammary Plays: How I Learned to Drive and The Mineola Twins*, New York City: Theatre Communications Group