

U TRAGANJU ZA (IZGUBLJENIM) LJTCEM

KALINA STEFANOVA

Kada je prije deset godina srušena *željezna zavjesa*, istočnoeuropsko kazalište našlo se u položaju ostarjele poznate glumice koja je odjednom otkrila da više ne može glumiti Juliju i Ofeliju i, što je još gore, da zapravo više uopće nije tražena.

Do tog trenutka istočnoeuropsko kazalište imalo je velikodušnu novčanu potporu države, poseban strastveni odnos sa svojom publikom te vrlo privilegirani položaj u društvu. Izuzetno profesionalno, utemeljeno na bogatoj tradiciji, razvilo je osebujnu vrstu slikovitog izražavanja: metafora je vladala scenom - kako vizualno tako i u jeziku. Kazalište je do savršenstva svladalo neku vrstu *ezopovskog* jezika kojim je moglo prenijeti svoje ideje, te publici, usprkos u umjetnosti svenazočnoj cenzuri, reći gotovo sve. Kazalište je, ustvari, moglo izreći sve ono što se ostale umjetnosti nikada ne bi usudile reći, niti bi si to mogle priuštiti. S toga gledišta, jedina konkurencija kazalištu bili su "kuhinjski" razgovori vrlo bliskih rodaka i prijatelja. Stoga je odnos kazališta i publike imao osobit *štih* zavjere, što je kazalište onda učinilo još važnijim te još traženijim sredstvom komuniciranja.

Iako vrlo inventivne, metafore toga *ezopovskog* jezika bile su, naravno, razumljive svima pa tako i vlastima. S današnjeg stanovišta čini se da je kazalište onog doba bilo na neki način prešutno ovlašteno biti ventilom za društveno nezadovoljstvo - nešto poput dvorske lude kojoj je dopušteno izreći sve - povlastica koja, dakako, uopće ne umanjuje važnost tadašnje uloge kazališta.

Bilo kako bilo, jednom kad je *željezna zavjesa* pala, kazalište istočne Europe našlo se lišeno svih svojih privilegija. Više nije bilo masovno obožavano jer su odjednom ulice bile pune ljudi koji su na sav glas vikali sve ono što

je kazalište do tada pažljivo skrivalo iza svojih maski. Ubrzo je postalo jasno da su ulice i parlamenti, te televizijski i radio-prijamnici koji su prenosili vijesti s tih mjesta, nezaustavljivo preuzeli glavnu riječ. Preuzeli su, štoviše, i kazališnu publiku: veza "zavjere" pozornice i ljudi bila je slomljena, i u tom trenutku istočnoeuropsko kazalište moralo se sučeliti sa činjenicom da je nepovratno izgubilo svoju jedinstveno častnu ulogu na pozornici svakodnevnog života.

Ipak, *željezna zavjesa* je pala, a veličanstvena kazališna zdanja i talentirane glumačke družine u njima bile su tu, ukorijenjena tradicija odlaženja u kazalište valjda nije preko noći nestala, pa je istočnoeuropsko kazalište moralo naći novu ulogu za koju bi pripremlilo svoju pozornicu.

U početku to se doimalo nemogućom zadaćom: publici više nije zanimala njezina bivša ljubav a, na drugoj strani, kazalište se više nije moglo natjecati s ogromnim *hepeningom* izvan kazališnih zidova. Zato si je jednostavno dopustilo postati dijelom političke euforije: kazalištarci su izišli na ulice, vodili demonstracije, postali političari i ušli u parlamente.

A onda se život vratio ustaljenom redu (naravno, govoreći vrlo relativno), a publika je i dalje nastavila zanemarivati kazalište. Uz oslabljeni položaj kazališta, za to je postojao i potpuno nov razlog. Nastupila je ekonomska kriza: cijene su vrtoglavo rasle, ljudi su se prvi put susreli sa slobodnom tržišnom ekonomijom, a za zabavu nisu mogli odvojiti gotovo ništa.

I kazalište će se sučeliti s tim problemom, ali tek malo poslije. U tom trenutku ono se osjećalo poput "kraljevića koji je postao prosjak", ali malo drukčije naravi: ne samo što je izgubilo značaj nego je izgubilo i prestiž kojim je bilo ovjenčano prije promjena. Gubitak toga prolaznog a vrlo korisnog svojstva bio je izuzetno bolan za kazalištarce koji

su vrlo neočekivano i u vrlo kratkom roku otkrili da su i sami pali s vrha društvene ljestvice do samog njezina dna.

Pa ipak, kazalište je počelo tragati za drugim načinima kojima bi stvorilo novu potrebu za sobom.

Najprije je pokušalo ponovno primamiti publiku novim - *nikad-prije-prikazivano* - repertoarom velikih komercijalnih kazališta. Bogato iskustvo zapadnoga kazališta u toj sferi te "nevinost" istočnoeuropske publike bili su smatrani dvostrukim jamstvom za uspjeh. Ali sve nije išlo po planu: komercijalizam je bio, a kad smo već kod toga - još jest, prljava riječ u svijetu umjetnosti istočne Europe.

Sljedeći pokušaj također je bio zabranjeno voće: teatar apsurdna. Drame Ionescoa, Becketta i ostalih pisaca iz te grupe praktički su preplavile pozornice istočne Europe. Jedno kratko vrijeme odlazak u kazalište bio je poput putovanja kroz vrijeme, natrag u kazalište pedesetih i šezdesetih. Bilo je to poput ogromne međunarodne retrospektive *apsurdista* što se odvijala na polovini kontinenta sa samo jednom značajnom razlikom: velik dio tih drama najčešće su predstavljene publici istočne Europe prvi put.

Oživljavanje drame apsurdna označilo je početak novoga razdoblja u kazalištu posttotalitarnih godina - razdoblja "profesionalne euforije": redatelji su se oduševljavali svojom novopronađenom slobodom u izboru repertoara, sve drame koje su nekoć bile zabranjene sada su postavljane na scenu, redatelji imigranti vratili su se u svoje domovine... A što je najvažnije, otprilike potkraj polovine toga razdoblja, nakon gotovo dvije godine praznih dvorana, u kazalište se vratila i publika. Iako se natjecalo s izobiljem zabave, nepoznatim u doba totalitarizma - kabelska televizija, video, itd. - kazalište je još bilo najjeftinija, pa zato i najčešće birana, razonoda.

Kazalište je svoju novoosvojenu publiku nagrađivalo neodoljivom ranolikošću izbora - i u pogledu repertoara i u pogledu stila. Umjetnost je slavila svoju slobodu izljevi- ma redateljske inventivnosti i eksperimentalnosti. Bezuvjetno divljenje publike osvajali su oni redatelji koji su u kazalištu stvarali mađioničarskim načinom *sve-u-jedan-lonac*: drama, balet, lutkarstvo, video-isječci, dijelovi filmskih projekcija, i živa glazba bili su jednakopravni



Češka: Euripid *Trojanke-Hekuba*, Teatar labirint, 1994, režija: Karel Križ

Snimio: V. Svoboda

dijelovi ponuđena koktela. Kazališni spektakl uživao je u svome ponovno stečenom kraljevanju na pozornici, a publika je otkrivala onaj drukčiji osjećaj radosti što ga je kazalište moglo pobuditi kada mu politika nije bila na prvome mjestu.

A počelo se razvijati i nešto novo: privatna kazališta. Budući da su ona u potpunosti utjelovljivala jednu, u regiji posve novu, mješavinu nadarenosti, poleta i poduzetništva, nicala su jedno za drugim, dodajući tako nove nijanse kazališnom pejzažu istočne Europe. Mnoga su padala u zaborav jednako brzo kao što su se i pojavila. Razlozi su bili uglavnom ekonomski: zakoni koji bi poticali sponzoriranje u kulturi u novim parlamentima još nisu bili stvoreni (štoviše, u nekima istočnoeuropskim zemljama ni danas ne postoje), niti su postojala državna izdavanja za potporu sektoru privatnih kazališta. Pa ipak, ne samo da su neka od tih kazališta preživjela, nego su čak postupno počela i podupirati vodeće državne glumačke družine. Formula ovog preživljavanja pretvorena u uspjeh bila je jednostavna: kao što su neki kazalištarci ukratko objasnili, u pitanju je bilo samo množenje jedne jedine riječi - "žar, žar, i žar".

Ali nisu samo u privatnim kazalištima umjetnici radili u izuzetno teškim ekonomskim uvjetima a ipak postizali gotovo nemoguće. Jednako je bilo i u kazalištima u državnom vlasništvu. Unatoč stalnome smanjivanju novčane potpore te budžetu pojedenom drastičnom inflacijom, i dalje su nizali jednu za drugom izuzetno dobre predstave. Baš je ta "žar"-formula pretvorila razdoblje "profesionalne euforije" istočnoeuropskog posttotalitarnoga kazališta u svojevrstan paradoks: jedan tako velik procvat u umjetnosti odvijao se u doba izuzetno teške ekonomske krize. Ipak, što se umjetničkog izraza tiče, nije sve bilo tako ružičasto.

U tom je pogledu glavni problem bio gotovo posve-mašnji izostanak pisanja dramâ u zemljama diljem cijele regije tijekom nekoliko sljedećih godina. Napisano je vrlo malo novih drama, a najčešće su to bile jednokratni pokušaji koji su se bavili problemima tog trenutka te bi vrlo brzo prestali biti aktualnima.

Razloga što su doveli domaće dramske pisce u takvu sli-



Madarska: G. Büchner *Leonce i Lena*, režija: Enikő Eszényi
Na slici: Vera Papp i Jozsa Hacser

jepu ulicu bilo je mnogo. Najprije izuzetne promjene u sâmoj brzini življenja. Prethodnih desetljeća, rutina *jednom-i-zauvijek* poretka uspavala je vrijeme do te mjere da je život poprimio čudnovat ton bezvremenosti. Sada je taj *status quo* eksplodirao u kaos stalnih promjena i vrijeme je naprosto letjelo. Kao posljedica toga, novinarstvo je bilo u punom zamahu, odražavajući sve te promjene, ali dramskim piscima bilo je vrlo teško uhvatiti korak s novom brzinom življenja. Trebalo im je više vremena da upiju tu novu stvarnost i pretvore je u dugovječne drame. Drugi razlog bilo je to što su redatelji bili nezasićeni u svojoj gladi

za svjetski poznatim dramama koje su u dugome razdoblju bile zabranjene, pa neko vrijeme uopće nije bilo potražnje za domaćom dramom. Treći je razlog bio što je mladim redateljima, koji su se tada tek probijali do pozornica istočnoeuropskih kazališta, bilo znatno jednostavnije proslaviti se preko noći provokativnom produkcijom nekoga poznatog djela nego neke nove domaće drame, bila ona djelo već poznatoga ili novog pisca. Kada se, zapravo, traži glavni razlog dugom odsustvu novih dramskih pisaca u istočnoj Europi u prvoj polovini devedesetih, krivnja je poglavito na mladim redateljima. Više nije bilo repertoarske potrebe za prioritetom nacionalnih drama, pa su kao posljedica toga državna izdvajanja za njegovanje domaće drame ili drastično zamrla ili posve presušila. U jednako teškom stanju našli su se i tradicionalni festivali nacionalne drame koji su nekoć bili vrlo važan poticaj dramskim piscima.

Još jedan problem bilo je brzopleto stvaranje mitova o nekim kazalištarcima, poglavito o onima novim imenima sklonima pokusu, i to isključivo na temelju jedne ili dviju prvih produkcija. To je, u neku ruku, postalo zaprekom daljnjemu umjetničkom razvoju novostvorenih idola ali, što je još važnije, njihovo prijevremeno i pretjerano veličanje oštetilo je još krhku vezu kazališta i njegove publike, odbijajući mnoge ljude od kazališta jednako kao što su pretjerane hvale "braće kritičara" eksperimentima šezdesetih odbile od kazališta dio, u ono doba još tradicionalne, publike.

Postojali su i neki problemi koji nisu bili u vezi s estetikom, nego ponajviše u vezi sa strukturalnim promje-

nama kroz koje su kazališta istočne Europe morala proći. Do početka devedesetih kazalište je čvrsto stajalo na trima glavnim stupovima: repertoarskim kazalištima, stalnim glumačkim drušinama i obilnoj financijskoj potpori države. Sada, s rekonstrukcijom trećega stupa (najblaže rečeno, jer je kadšto dolazilo do posvemašnje dekonstrukcije ili sloma), stvorila se hitna potreba za redefiniranjem

položaja drugih dvaju stupova. Nakon gubitka publike u prvima post-totalitarnim godinama i duge nestašice domaćih drama što je uslijedila, strukturalna reforma kazališta bila je teža, iznimno teška, faza kroz koju je istočnoeuropsko kazalište moralo proći. Ali nasuprot prvim dvjema, ta nije imala nikakve veze s manjeviše apstraktnim pojmovima kao što su estetika, prestiž i narav veze između publike i kazališta. Imala je veze s bolno zbiljskim stvarima: u prvome redu s otkazima. Mnoga kazališta morala su se oprostiti od stalnog statusa svojih ansambala, ili su morala barem drastično smanjiti njihovu veličinu. A to je pak značilo da su se mnogi kazalištarci morali pozdraviti

ne samo sa svojim inače tradicionalno doživotnim angažmanima, nego i s posljednjim ostatkom novčane sigurnosti koja je, najčešće dotad već spala na razinu minimalnih plaća. Ukratko, kao i sva ostala područja društva, kazalište se moralo pomiriti s osnovnim načelima slobodne tržišne ekonomije.

Ova, problema puna, faza strukturalnih promjena u povijesti posttotalitarnog kazališta istočne Europe bila je



Bugarska: Šinjel (prema Gogolju), Credo teatar

vrlo važna još zbog jednoga razloga. Desetljećima, prije promjena, u ostatku svijeta kazališta iza željezne zavjese bila su više-manje svrstavana zajedno, kao kazalište Istočnog bloka. Začudo, ili možda ipak prirodno, kada su kazališta tih zemalja napokon dobila priliku da stvore, obnove ili potvrde svoje vlastite, odvojene identitete, ona su krenula sličnim putevima u potrazi za njihovim različitim "ja". Njihovi putevi napokon su se počeli razdvajati baš u samoj polovici faze strukturalnih promjena, i to zbog različitih brzina kojima su se te promjene odvijale u različitim zemljama. A to je opet bilo povezano s brzinom općih ekonomskih reformâ u tim zemljama.

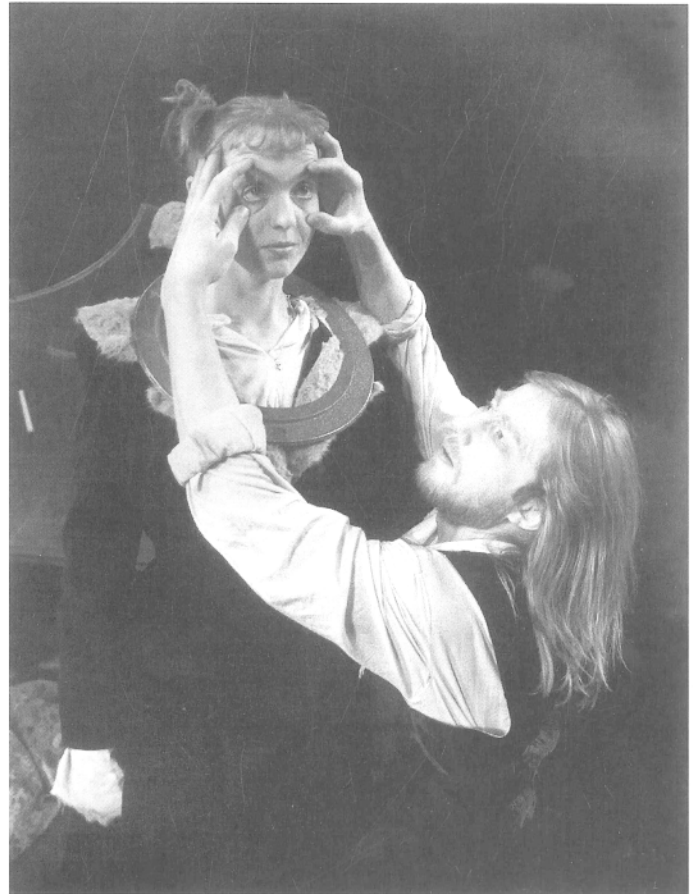
Nekim zemljama, poput Mađarske i Češke, trebalo je razmjerno kratko vrijeme da razviju kvalitetnu kombinaciju tradicionalnih (*mainstream*) i alternativnih kazališta, da ponovno razviju sustav za njegovanje domaće drame te da čak počnu otvarati nova kazališta, i to ne samo privatna.

U drugim zemljama, među kojima je i Bugarska, produbljujuća ekonomska kriza te kao njezina posljedica, još veća kriza morala, izuzetno su loše utjecale na kazalište: neka su kazališta zatvorena (među njima i ona vrlo stara te tradicionalno na vrlo dobru glas), druga su pak, da bi preživjela, morala iznajmiti dio svojih prostorija restoranima ili čak igračnicama tombole. Nadalje, lišeni novca, kadšto su dovedeni i do samog ruba siromaštva te stalno bombardirani sveprisutnim primjerima lake zarade, kazalištarci su postupno počeli gubiti entuzijazam. Kao posljedica toga, kazalište je pak počelo gubiti svoj status oaze u krizom obuzetoj stvarnosti, te je postalo samo odraz ekonomskoga i kulturnog vakuuma društva. Nov i nipošto slučajan val produkcije Čehovljevih drama postao je vrlo preciznim kazališnim ekvivalentom toga još prevladavajućeg raspoloženja očaja i ravnodušnosti. Na drugoj strani, stvarni život kazalištaraca počeo je sve više veoma nalikovati beskrajnom očekivanju Godota, tj. vremena kada će promjene napokon početi djelovati.

To je čak nadahnulo novi val izuzetnih domaćih drama apsurdâ. A budući da je on označio svršetak jednoga dugog zastoja domaće drame, novi val drame apsurdâ, nadamo se, glasnik je ponovnog oživljavanja kazališta u taboru zaostajućih zemalja istočne Europe.

Vratimo se sada, dakle, uvodnoj metafori o ostarjeloj

poznatoj glumici u čijem se položaju našlo istočnoeuropsko kazalište nakon pada željezne zavjese: dok se u nekim zemljama već vrlo uspješno ponovno pronašla u nekoj novoj ulozi, u drugima je još u krizi iščekivanja



Litva: A. Puškin *Mozart i Salieri. Don Juan. Kuga*, LIFE (Litvanski internacionalni teatarski festival), režija Eimuntas Nekrošius
Na slici: Algirdas Latenas (Don Juan) i Dalia Micheleviciute (Djevojka)
Snimio: R. Urbakavičius

nove uloge. Bilo kako bilo, u oba slučaja istočnoeuropsko kazalište koje je tradicionalno imalo veliku ulogu u definiranju kulturnih, društvenih i nacionalnih identiteta diljem regije, svim se snagama nastojalo zadržati oduvijek osnovnu ulogu - ne samo pomoći publici nositi se sa svojim prošlim i sadašnjim problemima, nego i pomoći učiniti ovaj svijet ljepšim mjestom za život.

prevela s engleskog: Vedrana Zupanić