

Kazalište u Walesu

David Adams

Igre riječi, krize identiteta i dekolonizacija teatra

Wales (Cymru) je mala zemlja na zapadu britanskog otoka s tri milijuna stanovnika; njezinome glavnom gradu Cardiffu gravitira ih oko milijun. Dva su glavna jezika u uporabi: engleski govore praktički svi, velški oko 20% stanovništva; urdski, gudžeratski i druge azijske jezike govore naši noviji sunarodnjaci (Cardiff je, tvrdi se, najstariji kozmopolitski grad Europe). Velška je kultura među najstarijima u Europi. Wales su 1282. godine osvojili Englezi, politički ga pripojili 1535, i tek je prošle godine, nakon dugogodišnjih nacionalističkih kampanja, dobio ograničenu autonomiju i vlastiti parlament (Nacionalnu skupštinu). Jesam li trebao ovdje održati ovakvu osnovnu lekciju iz povijesti i zemljopisa? Mislim da jesam, ne samo kako bih Wales smjestio u prostoru i vremenu, nego i da vas podsjetim na sličnosti između naših dviju zemalja. Baš kao Hrvatska, i Wales je nacija s dugom poviješću koja se bori sa složenim pitanjem svoga identiteta.

U ovaj broj Kazališta uvrštena su dva djela velških dramatičara. U svojoj potpunoj različitosti ona zorno ilustriraju raznolikost suvremene velške drame, no zajedničke su im barem dvije osobine.

Bojim se da prva od njih u prijevodu možda neće doći do izražaja, budući da ima veze s jezikom. *House of America* (*Kuća od Amerike*), kao što i sam naslov sugerira, do neke mjere govori o amerikanizaciji Walesa, no po svojoj uporabi jezika to je izrazito velška drama - po svojim ritmovima, dijalektalnom govoru, uporabi onoga što britanska publika prepoznaje kao južni velški (katkada i kao 'wenglish', specifičnu verziju engleskoga kojom se služe stanovnici južnoga Walesa). I stoga upravo to njezino velštvo upotpunjava ironiju njezina naslova i neprestane uporabe američkih kulturnih referenca kao što su Kerouac, Brando ili rock-glazba. Drama *Crossing the Bar* (*Prelazeći sprud*) jednim je dijelom pisana hibridnim, pseudosrednjovjekovnim govorom (želim sreću prevoditelju!) spolno sputane redovnice, a dijelom eksplicitnim južnovelškim dijalektom mladog prijestup-

nika osiromašenog jezika kojega frustrira nemogućnost da se izrazi, no istim onim prepoznatljivim ritmom engleskog jezika - prepoznatljivim barem kad je o anglofonim ušima riječ - kakav govore Velšani.

Ovakva preokupacija jezikom, dakako, izrazito je postkolonijalna; tim se sredstvom autohtoni narodi služe kako bi jezik kolonizatora okrenuli u svoju korist prisvajanjem i opozivanjem. (Također sam posve svjestan političkog značenja jezika u Hrvatskoj, gdje je na djelu projekt koji će drugim putem, putem čišćenja jezika, dovesti do samoodređenja i neovisnosti.) Taj je proces prozvan sinkretizmom, no on se služi istim oružjem kao i devetnaestostoljetna hrvatska drama. Takozvanom sinkretičkom teatru vratit ću se poslije. No, ni Walesu ni Hrvatskoj ne trebaju lekcije o važnosti jezika u borbi za neovisnost i potvrdu nacionalnog identiteta - ili o važnosti pripadajuće problematike.

Drugo što povezuje ove dvije drame jest televizija. Ne, nijedna od njih nikad nije ekranizirana (koliko ja znam), no oba pisca za nju vežu čvrste sponse. Edward Thomas, autor *Kuće od Amerike*, počeo je kao scenarist, glumac i redatelj televizijske "sapunice" na velškome, *Pobol y Cwm* (*People of the Valley, Ljudi iz doline*); *Kuću od Amerike* prvi je put (1988.) uprizorila upravo radi toga okupljena *ad hoc* skupina kazalištaraca koji su se bavili televizijskim sapunicama, a sad su se poželjeli vratiti na pozornicu. Lucy Gough počela je kao kazališna autorica (studirala je kod uglednog engleskog kazališnog pisca Davida Edgara, koji je vodio kolegij o kazališnom pisanju na Birminghamskom sveučilištu), no u posljednje se vrijeme proslavila pišući scenarije za popularnu televizijsku tinejdžersku sapunicu *Hollyoaks*; drama *Crossing the Bar* (*Prelazeći sprud*), napisana 1994. godine, datira otprije njezina prelaska na televiziju, no ona i dalje piše zanimljiva manja kazališna djela, a s uspjehom se okušala i na radiju. Poput drugih dramatičara okrenutih prvenstveno eteru i ekranu, i ona je posve svjesna razlike između konvencija emitiranja i teatralnosti. Televiziju

spominjem ne samo zato što je neraskidivo utkana u tkivo velške drame, nego i stoga što smo, kao što je 1974. godine ustvrdio jedan od pionira velškoga kazališta Wilbert Lloyd Roberts: "Mi jedina zemlja na svijetu u kojoj je televizija prethodila kazalištu". Tako je velik dio velške drame nastao kao reakcija na naturalizam televizije, odbacujući, potkopavajući, prisvajajući, parodirajući ili (u najgorim slučajevima) oponašajući konvencije.

Wil Roberts time je upozorio na činjenicu da do šezdesetih godina u Walesu nije bilo autohtone profesionalne kazališne prakse niti organizirane kazališne ponude. Wales, zemlja pretežito oralne i izvedbene kulture, nema, primjerice, bogatoga književnog i dramskog naslijeđa jedne Hrvatske - mi nemamo ništa slično vašoj šaptačevoj knjizi iz Kodeksa iz 1492. godine, vašim dubrovačkim svjetovnim renesansnim dramama, hrvatskim predstavama u Zagrebu iz sredine 1800-ih, nemamo Gavellu - a za nešto poput vašeg nacionalnog kazališta i kasnijeg dramskog razvoja u Walesu tek se vodi bitka. Do prošloga stoljeća u Walesu čak nije bilo ni jednoga amaterskog kazališta. "Velško kazalište" izmišljeno je - od Britanskog savjeta za umjetnost (British Arts Council), naravno - prije manje od pedeset godina. Po tome je Wales u Europi prilično neuobičajen.

Nedvojbena je nedostatak kontinuirane kazališne tradicije kakva se može naći u ostatku Britanije, a glavni razlozi koji se navode jesu nepostojanje imućne građanske publike, kraljevskog pokroviteljstva i većih gradova u Walesu. To za sobom povlači pitanje što zapravo razumijevamo pod "kazalištem". Upotrijebimo li širu riječ, "izvedba", mogli bismo dobiti drukčiju sliku. Drugi razlog zbog kojega u Walesu nije bilo zamjetne kazališne prakse jest priroda ondašnje kulture - to je u biti oralna tradicija, k tome na jeziku koji vrlo malo istaknutih osoba izvan Walesa govori. Međutim, postoje dokazi o bogatoj izvedbenoj tradiciji, dramskoj, mimetičkoj aktivnosti koja će poslije "degradirati" u narodne običaje. Svjedočanstva o tradicijama koje se u ruralnom Walesu u dvadesetom stoljeću još prakticiraju otkrivaju složene, formalne rituale koje bi mnogi od nas smatrali predstavama. Takva izvedbena tradicija, koja se prenosila stoljećima i uspjela izbjeći restrikcijama crkve koje su uništile većinu drugih pučkih aktivnosti, danas je jedva zamjetna, možda čak i nevidljiva. Bila je to, napokon, predstava u kojoj se sudjelovalo - ne predstava za publiku, još manje za kritičare - i kao kritičar moram čitate-

lje podsjetiti da svaka kazališna praksa, posebice neliterarna performansa, a pogotovo kad ona pripada podčinjenoj kulturi kao što je bila velška u odnosu na englesku, postaje nevidljiva ako se ne zabilježi. Općenito, upravo je kritičar taj koji efemernoj kulturnoj praksi daje konkretno mjesto u povijesti. Ironično je što čak i u novije vrijeme u Walesu, kad vlada prilično živa kazališna aktivnost i djeluje nekoliko međunarodno poznatih ansambala, kazališne produkcije mogu nestati gotovo bez traga, a često i bez ikakve (ili tek uz neznatnu) kritičku popraćenost.

Nakon dosad izrečenoga, možemo ustvrditi kako je velški teatar sazio u posljednjim desetljećima ovoga stoljeća, i u njemu su najistaknutija djela bila ona koja se bave, izravno ili prikriveno, pitanjem kulturnog identiteta. Raniji dramatičari nepoznati izvan Walesa, poput J. O. Francisa ili Kitchenera Daviesa, kao i veliki popularistički pisci poput Dylana Thomasa i Emlyna Williama, za svoju su glavnu temu uzeli velštvo, baš kao i deseci manje poznatih dramatičara. Dvojezični eksperimentalni rad družine Brith Gof osamdesetih i devedesetih godina također je bio posvećen istraživanju velštva. Vodeći dramatičari kao što su Edward Thomas (čija se *Kuća od Amerike* danas smatra klasičnim traktatom o potrebi da se Wales ponovno osmisli i odbaci kako stereotipnu mitologiju, tako i amerikanizaciju), a koji piše uglavnom na engleskome, te Gareth Miles (s izraženije politički obojenom kritikom vulgarnog nacionalizma), koji piše na velškome, ustali su protiv istrošenih fraza političara i domoljuba istodobno se zauzimajući za državu i državnost. Ian Rowlands pozabavio se dominacijom i aproprijacijom kroz metaforu seksualnih odnosa. Nije slučajno što se toliko suvremenih velških dramatičara (uz Edwarda Thomasa i Lucy Gough te ovdje već navedene, tu su i Lawrence Allan, Lucinda Coxon, Greg Cullen, Dic Edwards, Mark Jenkins, Sera Moore Williams, Alan Osborne, Frank Vickery i Charles Way, za kojima slijedi novi val na čijem su čelu Mark Ryan i Roger Williams) bavi samosvojnošću i identitetom: Wales je zemlja s krizom identiteta i može se očekivati da njezini pisci tu krizu propituju na ovaj ili onaj način.

Dramskim piscima, valja priznati, u Walesu nije lako. Popis njihovih imena nije dug, budući da postoji oko tridesetak velških kazališnih družina. Relativno redovito izvođe se djela tek pet-šest pisaca. Pa ipak, drame Edwarda Thomasa prevedene su na nekoliko jezika i izvedene u Royal Court Theatreu u Londonu, u

Glasgowu, Edinburghu, Irskoj, Australiji, Rumunjskoj, Njemačkoj, Belgiji, Španjolskoj i Quebecu; Dic Edwards pisao je za The Glasgow Citizens, Leicester Haymarket i operu Broomhill, kao i za mnoge velške kazališne družine; plodni opus Charlesa Waya koji broji oko šezdeset drama, našao se na repertoaru mnogih družina u Britaniji i Rusiji, južnoj Africi, Njemačkoj i Kanadi. Radijske drame Lucy Gough međunarodnoj je publici predstavio BBC World Service, a jedna je njezina drama upravo prevedena na njemački. No, točno je da se, iako se profesionalni teatar nakon svojega kasnog rođenja brzo razvijao, u Walesu pojavilo tek nekoliko velikih pisaca, i to uglavnom zbog nedostatka etabliranih družina "literarnog kazališta" kao što su The Abbey u Dublinu ili The Traverse u Edinburghu.

Unatoč svemu, do sredine devedesetih u Walesu je stvorena heterogena profesionalna izvedbena praksa s predstavama za široki krug publike. Osobno smatram da se mogu razlikovati četiri različite struje.

Kao prvo, tu je rad koji je možda poznat i publici izvan Walesa: eksperimentalno kazalište koje je, iako nesumnjivo temeljeno na Grotowskome i europskom tjelesnom kazalištu, postalo samosvojan oblik, u nekim slučajevima povezan s tradicionalnim velškim plesom i folklorom, kao kada je riječ o Sioned Huws i Eddieju Laddu: ansambl Earthfall, Marc Rees i Sean Tuan John često nastupaju u Europi. Najpoznatija velška kazališna družina, Volcano, istina, duguje ponešto i tjelesnom kazalištu, ali znatno se više oslanja na tekst.

Najafirmiraniji i najpopularniji oblik kazališta u Walesu, također oblik po kojemu je Wales stekao ugled u čitavom svijetu, jest kazalište lokalnih zajednica (*community theatre*) i kazalište mladih, koje se temelji na ideji pristupačnosti, lokalnog interesa i obrazovne vrijednosti kazališta; budući da je tako specifično, kazalište lokalnih zajednica ne postiže velike uspjehe vani, no kazalište mladih u Walesu smatra se međunarodnim modelom dobre kazališne prakse. Jedna od najzanimljivijih skupina, Arad Goch (iz Aberystwytha u zapadnom Walesu), skupina koja nastupa na velškom i engleskom, ima korijene u tradiciji performansa, no nastupa pred lokalnom publikom i mladeži.

Kazališni *mainstream* manje je popularan, uglavnom stoga što se ne smatra izravno relevantnim, i u velikoj se mjeri smatra engleskom kazališnom praksom, no neke

od tehnika i vrijednosti kazališta lokalnih zajednica prenesene su na *mainstream* pozornicu, primjerice u novijim produkcijama suvremenih drama u Sherman Theatreu, u Cardiffu u južnom Walesu, ili u adaptacijama popularnih povijesnih romana u Theatr Clwydu, najvećoj velškoj kazališnoj družini sa sjedištem u sjevernom Walesu.

Na kraju, tu je i ono što nazivam "sinkretičkim" teatrom, posudivši taj termin iz djela novozelandskog kritičara Chrisa Balmea, koji pokazuje kako maorska drama usvaja jezik i kulturu moćne kolonizatorske nacije i stvara nov oblik kazališta - proces opozivanja i ponovnog zaposjedanja kakav srećemo u mnogim postkolonijalnim kulturama. Moje oskudno poznavanje hrvatske kazališne povijesti dopušta mi ipak da razaznam kako je jezik bio važan element u devetnaestostoljetnom uspostavljanju nacionalnog identiteta kroz dramu, kad je književna uporaba hrvatskog jezika postala politički čin otpora mađarskom i austrijskom kolonijalizmu. Kazalište na velškom danas pokušava ostvariti isti taj otpor, no to je u velikoj mjeri retrogradna akcija: otpor teži poprimiti oblik tehnike adaptacije jezika kolonijalnog ugnjetača. Balme identificira teatarski sinkretizam kao "svjesnu strategiju koja oblikuje novo kazalište u svjetlu kolonijalnog i postkolonijalnog iskustva". To je očitiije u kulturama Trećeg i Četvrtog svijeta, ali i u Walesu, čiju su kulturu zamalo uništili Englezi. Maorsko kazalište ima mnogo zajedničkog s velškim - ono se poglavito temelji na usmenoj, izvedbenoj tradiciji, a formalna je drama novija pojava - te kao i velško kazalište opoziva kulturu kolonizatora (opet Engleza, naravno!). Drugim riječima, ono odbacuje engleske kazališne modele i oblike, kao i "standardni" engleski, kao estetičku i ideološku normu. I Thomas i Lucy Gough pri tome se služe nenaturalističkim stilovima (*Kuća od Amerike* daleko je najviše naturalistička od svih Thomasovih drama), koriste se ritmovima velškoga govora, unose u svoja djela velšku književnost, mit i društvene reference (obje drame, primjerice, dotiču se keltske mitološke koncepcije), iako naoko pišu engleskim jezikom.

Prema toj postkolonijalnoj teoriji sinkretizma, opozivanje je ključni korak prema stvaranju autohtonog kazališta, ali takvo odbacivanje nije dovoljno. Da bi se ponovno zaposjela kultura, potrebno je upotrijebiti novi jezik. U devetnaestostoljetnoj (i suvremenoj) Hrvatskoj, smatralo se nužnim jezik ponovno ustoličiti na mjesto

označitelja identiteta; u postkolonijalnim zemljama, kao što je Wales, vodi se borba da se ponovno uvede velški jezik, no za mnoge je već prekasno. Sinkretičko kazalište, stoga, svodi se na usvajanje jezika dominantne sile, pa tako nekoliko vodećih velških dramatičara, iako bez manifestne zajedničke nakane, rabe glas koji je isto toliko neengleski, ali subverzivno sličan standardnome engleskom, kao i onaj engleski s malim "e" kojim pišu pisci Četvrtoga svijeta. Tekst koji nastaje donekle se razlikuje po vokabularu, ritmu, sintaksi, rečeničnoj strukturi, zvuku i kulturnim referencama. Na taj način sinkretičko kazalište teži "dekolonizirati teatar".

Ove četiri kategorije - eksperimentalno kazalište, kazalište lokalnih zajednica i kazalište mladih, klasično te "sinkretičko" - daleko su od neoborivih i neupitnih, i dramski pisac radi unutar svijeta njih, iako nužno manje na području performansa. Velška književna drama, međutim, očito stvara probleme nekim hrvatskim kritičarima koji u njoj vide ili samo subamerički realistični žanr ili apsurdizam - ili pak u slučaju Edwarda Thomasa mješavinu te dvije pojave. Najbolje što velško kazalište nudi nikako nije, kao što sam već napomenuo, konvencionalna buržoaska naturalistička drama ili socijalni realizam (bilo `a la G. B. Shaw ili Mark Ravenhill!).

Na osnovi dvije drame nije moguće, naravno, govoriti o velškoj drami općenito. Obje drame ostavile su traga kako unutar, tako i izvan Walesa: *Crossing the Bar* uvrštena je na popis kandidata za nagradu BBC-ja i prestižnu Nagradu "John Whiting"; *Kuća od Amerike* osvojila je uglednu nagradu Time Out kad se davala u Londonu, te poznijela sjajne kritike u Edinburghu. Drama *Crossing the Bar* (naslov je preuzet iz slavne pjesme viktorijanskog pjesnika lorda Tennysona i ne asocira samo na ideju smrti, nego je "bar" ovdje i ograda, eufemizam za pravničko zanimanje, kao i pravna zapreka, te pješćana prudina pred lukom) stoji sama za sebe i, iako je primjer sinkretičkog teatra o kojem sam govorio, ne traži drugi uvod: Hrvatska publika u njoj će, jednako lako kao i Velšani, prepoznati teme zatočeništva, pa tako i kulturne ugnjetenosti, moć imaginacije i težnju za slobodom i neovisnošću, izražene u silovitom sukobu verbalnih stilova koji evociraju snažna keltska poimanja granice i međusvijeta.

Površno gledano, *Kuća od Amerike* može djelovati poput drame nekog drugorazrednog Sama Sheparda, i

Thomas je očito u Shepardu dobro potkovan (također, *Kuća od Amerike* inspirira se jednom od temeljnih velških drama iz 1960-ih, dramom Gwyna Thomasa *The Keep*, u svome potkopavanju žanra obiteljske drame). Otkako je napisao ovu dramu Thomas je otišao dalje i danas je zbog njezina stila i tipičnog pesimizma osamdesetih odbacuje. No, ona glasno odjekuje diljem svijeta - kao i većina njegovih drama, često je prevedena i izvođena (stanovnici Quebeca smatraju je dramom koju Quebec nikada nije napisao, budući da je okružen Sjevernom Amerikom). I Thomas je izjavio da "mali narodi razumiju temu *Kuće od Amerike*, oni razumiju tu nevidljivost...". Film snimljen prema toj drami, iako nije naišao na odobravanje engleskih kritičara, doživio je velik uspjeh diljem svijeta. Umjesto da ponudim temeljitu analizu drame, samo ću istaknuti da se ona u velikoj mjeri bavi pitanjem koje sam naznačio na samome početku - identitetom. Potraga likova za svojim identitetom metafora je potrage Walesa za nacionalnim identitetom; njihov očaj nad nedostatkom junaka, njihova potreba da stvaraju fikcije, jednako vlastite nacionalne mitove kao i fikcije drugih kultura, njihovo poricanje povijesti, njihovo sudioništvo u mreži tajni i laži, jest osuda naroda koji je, čini se, izgubio vlastitu kulturu.

A ne moram vas podsjećati da kriza nacionalnog, kulturnog identiteta nije svojstvena samo Walesu.

* Drame Edwarda Thomasa i Lucy Gough objavio je Seren Books (Bridgend, Wales). Ostali objavljeni pisci na engleskom uključuju Grega Cullena (Seren Books), Dica Edwarda (Oberon Books i Seren Books); Iana Rowlandsa (Parthian Books). *One Man's Voice* (ur. David Adams) i *One Woman's Voice* (ur. Hazel Walford Davies) zbirke su monologa u izdanju Parthian Books. Knjige o velškom kazalištu uključuju *Stage Welsh* (David Adams, Gomer Press 1996.), *Staging Wales* (ur. Anna-Marie Taylor, University of Wales Press 1997.) i *State of Play* (ur. Hazel Walford Davies, Gomer Press 1998.), od kojih posljednja sadrži pet eseja o Edwardu Thomasu i jedan intervju s njim.

Prevela: Maja Tančik