

EUROKAZ KAO MJESTO KAZALIŠNE ODGOVORNOSTI

Eurokaz može biti ponosan na nekoliko stvari, ali među najvažnijima je da je prvi u ovim prostorima imao hrabrosti prepoznati umjetnike, estetiku kao i izmijenjene producentske uvjete koji su bitno odredili europski, a kasnije i svjetski teatar od početka osamdesetih do danas.

Teatar socijalnih poticaja, grupne kohezije šezdesetih i sedamdesetih početkom osamdesetih gubi maha. Uostalom, on je s popriličnom ugodom petrificirao svoje efekte začudnosti i prilagodio ih svojoj ne pretjerano zahtjevnoj publici, ali sve žešći utjecaj političkog anarhizma i solipsizma hajnermilerovske strategije deklasirao ga je za daljnje ozbiljnije poteze. Javlja se novi vrlo samosvjesni diskurs kojega bi možda mogli potražiti među manifestacijama zamaha civilnog društva: dezideologizacija, upućenost na probleme medija, implozija simboličnog jezika i na koncu nešto tako prijemčivo kao što je to estetika Boba Wilsona.

Takav je teatar odmah buknuo u punoj snazi, ali ga se vrlo teško, zbog neobične radikalnosti njegova jezika, moglo konfekcijski vezivati za postojeće institucije, a od alternativnog grupnog zajedništva i solidarnosti teatra sedamdesetih on je zapravo najviše i bježao. I dok su sedamdesete krčile prostor svoje organiziranosti vlastitim rukama, osamdesete su trebale organizacijske majeutičare. Tako dolazi do paralelnog uklizavanja drugačije produkcijske strukture (koja se vrlo brzo dogovara s graditeljima nove kulturne politike Europske zajednice), i koja (iz današnje perspektive gledano) vrlo nesmotreno preuzima regulaciju estetičkih smjerova, ali i krugova.

Njoj pripadaju i festivali koji narednih godina doživljavaju pravi *boom* i koji, do početka devedesetih, postaju sigurne tvrđave *novokazališnog mainstreama*.

Najbolji izdanci tih vremena će, nevjerojatnom logističkom gustoćom, izmijeniti moral standardnih radnih procesa i za manje od jednog desetljeća pretvoriti velike kazališne institucije u projektna kazališta (gotovo svuda, samo ne kod nas).

I tome je Eurokazova ekipa bila od koristi jer je bila među osnivačima ITEMa početkom osamdesetih, producerske mreže koja je pokrenula novoteatarsku lavinu.

Umjetnici koji su tada otvarali teatar prema novim tehnologijama, vizualnoj umjetnosti, drugim medijima, plesu i pokretu, nastupali su iz modernističkih pozicija, sa vjerom da su njihovi proboji dovoljno radikalni u odnosu na teatar logocentričkih sustava, da si mogu prisvojiti attribute nositelja kazališnog napretka kojima će pripasti budućnost. Ono što su radili zahtijevalo je redefiniciju kazališta i njemu srodnih umjetničkih vrsta, ali i izmjenu perceptivnih običaja koje je zbunjena teorija i kritika teško ili nikako slijedila.

Ovu ponesenost koja je vjerovala u snagu Barthesovih *odgovornih formi*, u devedesetima zamijenjuje, nazovimo je uvjetno, nimalo pejorativno - *postmodernistička zapalost* koja je zavitala autentične ikonoklastične iskaze u smjeru trošenja vremena, dobrohotnog epigonstva, autoreferencijalnosti kao figure prepuštenosti tj. angažiranog očaja.

Sredinom osamdesetih kad se pripremao Eurokaz, *ново kazalište* u Europi bilo je na nesigurnim osnovama, izazivalo je zanimanje

profiliranih festivala i rubnih institucija, ali su mainstream festivali (poput Avignona ili Salzburga) još uvijek sumnjali u njegovu marketinšku iskoristivost.

U Jugoslaviji, pak, na djelu je nedostatak informacija o tome što se dešava u kazališnoj Europi; BITEF je zaglavio u sedamdesetima i nije prepoznavao istraživačke poticaje nove generacije, domaća produkcija bahato je obavljala svoju beskorisnost: devetnaesto stoljeće kao intelektualni obzor u Hrvatskoj, naivni mijač -kovačević-ristićevski polit-realizam u Srbiji, psihologija, ilustrativnost.

Zagrebačka Akademija se ne snalazi ni oko Grotowskog, Brechta ne spominje a za Wilsona nije nikada čula.

U takvoj kulturnoj klimi Eurokaz je djelovao kao šok. Bez bilo kakve veze s kazališnim establishmentom, toliko drugačiji, a opet ozbiljan i ambiciozan, pomalo i arogantan, festival je u svoje prve tri godine (do početka rata) ponudio selekciju antologijskih uspjeha inovativnog kazališta osamdesetih, pokazao rane radove nekih od ključnih umjetnika koji će u sljedećim desetljećima odrediti pravac europskog teatra.

Uz Soc. Raffaello Sanzio, La fura dels baus, G.B. Corsetti, Ilotopie, Royal de luxe, Station House Opera, Eurokaz je prepoznao važnost tzv. flamanskog vala. Anne Teresa de Keersmaecker, Jan Lauwers i Jan Fabre nastupaju u Zagrebu sa svojim prvim nesigurnim uspjesima koji će postaviti formalne parametre koje ćemo od tada, pa sve do danas, prepoznavati u radovima njihovih epigona širom svijeta.

Mehanizmi proizvodnje smisla, strukture, *real time on stage*, geometrijska epidemija, formalizam i dezinfekcija sve će to, tek koju godinu poslije začuđene kritike prvog Eurokaza, započeti dominaciju europskim tržištem i, nažalost, krajem stoljeća, dovesti do uniformnosti kazališnog i plesnog krajolika.

Sjećam se kad sam 1985. na Minhenskom festivalu gledala povijesnu predstavu *Rosas danst Rosas*: unutrašnja koncentracija plesačica, oslonjenost na proces disanja, stroge geometrijske strukture koje se brutalno prekidaju, prijelaz u privatno: popravljjanje kose, presvlačenje na sceni, estetska čistoća... Crne haljine jednostavnog kroja, i, naravno, stolice. To je sve za nas tada bilo dramatično novo, nismo ni slutili da će te stolice postati prokletstvo sljedećih dvadeset godina europskog teatra.

Danas posvuda obitava to Ana-Terezino histerično, narcisoidno tijelo i njegovi privatni iskazi kojima je vrijeme dodalo začinjene, prgavi teorijski miš-maš. Sve to obilato servisiraju umrežavanja po liniji manjeg otpora i mediokritetstva, tako da se na gostovanjima i festivalima stalno vrte ista imena, terorizira i teorizira nas stalno ista estetika.

EU politika totalitarne transparentnosti financiranja kulturnih programa kao i globalizacijski trendovi ostavili su svog traga i u izvedbenim umjetnostima gdje je uniformizacija i standardizacija umjetničkih formi dovela do posvemašnjeg zasićenja ne samo tržišta već i publike koju više nitko ništa i ne pita i koja se pravi mudrijom nego što treba.

Pošteno rečeno, Eurokaz je podržala i za dugotrajnost osigurala nekazališna intelektualna publika te izvan-hrvatska kritika (hrvatska se kritika, naime, i dalje klanjala BITEFu i iz bitefovske perspektive nazivala Castelluccija i de Keersmaecker amaterima-diletantima).

Iz današnjeg vremena to razdoblje izgleda vrlo optimistično. Vjerovalo se da kazalište nema prepreka, da može slijediti brzinu filma, konkurirati masovnoj industriji zabave i proizvodnje slika, da može uspješno usvajati postupke visoke tehnologije stavljajući pritom suhoparne *laokoonske* granice kazališnog medija u drugi plan. Kazališne grupe i grupice nicali

su kao gljive poslije kiše, a istim ritmom osnivali su se i sve noviji festivali sve novijeg novog kazališta.

Ono što je u prostoru bivše Jugoslavije u to vrijeme radila generacija redatelja koje je promovirao Eurokaz: Brezovec, Živadinov, Taufer, Pašović, zbunilo je naše kolege iz zapadne Europe na kongresu mreže IETM kojeg je 1990. domaćin bio Eurokaz.

Školovani u jednom drugačijem političkom sistemu, a istovremeno bezobrazno informirani o svemu što se dešava u kazalištu van granica svoje zemlje, oni su smiono ukrštavali različite scenske postupke, preskakali po često nespojivim dramskim razinama u jednoj predstavi, referirajući se na ritualnu ozbiljnost kulturne i društvene memorije ovih prostora. Njihov kontaminirani stil je odudarao od protestantske estetike i higijene kazališnih jezika što su prignječili zapadnoeuropsko tržište.

Tradicionalne forme komunicirale su ravnopravno s modernim pritiscima, teatar slike s ritualom, bosanska sevdalinka s Robertom Wilsonom, ispražnjeni, reciklirani povijesni stilovi s tehnološkom shizofrenijom. Naše zapadnoeuropske kolege koji su očekivale da će naići na staromodni istočnoeuropski teatar koji bazdi po recidivima Kantora i Grotowskog, ostali su zbunjeni pred snagom i artikuliranošću umjetničkih ideja.

Zbunila ih je također i činjenica da ovakvi radikalno drugačiji iskazi nisu pripadali tzv. nezavisnoj sceni na kojoj su se formirali zapadni umjetnici u puno skromnijim produkcijskim uvjetima, već velikim repertoarnim i nacionalnim kazalištima. U ono vrijeme, ne snalazeći se u raspadanju Jugoslavije, neke su kazališne kuće popustile pred ambicijom istraživanja i inovacije, tako da su se u festivalskom programu te godine na scenama izmijenjivali ogromni dekori i ansambli od četrdesetak izvođača.

(Što se danas događa s tim redateljima, i kako se dalje razvijala njihova režijska praksa, bilo bi predmetom posebne, u nekim slučajevima vrlo kritičke studije.)

Ono što je Eurokaz, ovom ITEMovskom selekcijom ponudio kazališnoj Europi je jasna distinkcija između *vertikalnog* i *horizontalnog multikulturalizma* koja je trebala pomoći u bistrenju multikulturalne magle što se vukla zapadom Europe još od Brookovih vremena.

Usuprot *horizontalnom multikulturalizmu* – a pod tim se podrazumijeva kulturno-socijalna aktivnost okrenuta više-manje egzotičnim manjinama i rubovima, dekorativna uporaba izražajnih formi uglavnom ne-europskih kultura (Brook, Barba, Mnouchkine), *musaka* koja nas, uz malo indijske šminke, japanskih veličanstvenih kostima te urlike dva do tri crna glumca, pokušava uvjeriti da se angažirano bavi ostatkom svijeta, dok su, upravo, načini slaganja i primjene nagomilavanih senzacija i dalje nedirnuto zapadnjački.

Za razliku od toga, lijepo i mirno rečeno, *kolonijalnog* pristupa, umjetnici tzv. *vertikalnog multikulturalizma* koji djeluju na presjecištima raznih kultura i probijaju se kroz *istovremenost* različitih kulturnih identiteta koristeći se nekom vrstom *shizoanalitičkog* pristupa, grade jedinstvenu, inovativnu umjetničku formu. Glumac takva tipa uspijeva unutar svog mentalnog habitusa zadržati mnoštvo arhaičnih kombinacija i prosede dok istodobno njegov *fizis* emanira *gestikularnu ekonomiju* modernoga teatra umjerene arbitrarnosti koja unutarnjem ritualnom elementu i mitskom osjećaju vremena daje vrtoglavu dimenziju. Slično se može reći i za – gore već opisane – redateljske postupke.

Eurokaz je od početka bio svjestan svojih pionirskih nakana u promociji takvog drukčijeg, Europi u to vrijeme ne odveć simpatičnog, kulturnog i kazališnog koncepta, te se od 1991. godine, koja se slučajno poklopila s početkom rata u bivšoj Jugoslaviji, nastojao približiti sličnim idejama, umjetnicima i institucijama ostalih kontinenata.

Program Eurokaza ratnog i poslijeratnog razdoblja zapušta Europu kao neupitnog arbitra suvremenog teatra te se otvara kazalištu i plesu Latinske Amerike, Azije i Afrike koji zreloom autentičnošću svojih nastupa svjedoče da *novokazališni mainstream* polako gubi dah. U dva simpozija 1994. i 1995. artikulirali smo ovu pojavu pod nazivom *post-mainstream* kao novi estetski pravac koji premiješta žarište kazališnog interesa s paroksizma formalističkih rješenja i zatvorene sintakse *mainstreama* flamanskog i holandskog vala (i koji ne može opstati bez podrške centara ekonomske i kulturne moći) prema periferiji i ne-europskim kulturama gdje umjetnici neopterećeni diktatom aktualnih trendova, hrabro spajaju nespojivo. Umjetnici *post-mainstreama* bave se reinterpretacijom tradicije, izvanserijskim dramaturgijskim postupcima ulančavanja koji su nemogući u konceptu higijene postmodernog kazališta; spajaju ritualni teatar s vizualnim, teatar slike s tradicionalnim formama... Okrenuti su lokalnom kontekstu, odbijaju izlaganje poput robe na svjetskom kazališnom tržištu. Odnos prema tijelu nije europski neurotičan i narcistički autoreferencijalan nego dodiruje kolektivno emocionalno iskustvo ili se oglašava metafizičkim zahvatima, a predstave ne zaziru od elemenata spektakla koji poništavaju tipično europski koncept individualnosti.

I dok, početkom dvijetisućite, europsko «eksperimentalno polje», poraženo od konjuktrure globalnih medija, povlači umjetnike u prostor intimiteta i malih formi, ne-europski teatar još uvijek «djeluje po širini»; neopterećen je supremacijom medijske lakoće.

Za razliku od predstava europskoga *novokazališnog mainstreama*, posebice plesnih, koje šute istim globalnim sverazumljivim jezikom pa ne uzrokuju perceptivne probleme, recepcija *post-mainstream* umjetnika zahtijevala je akribiju pristupa, odmjerenu recepcije, pa čak i stanovitu etnologijsku koncentraciju za pojedine scenske referencije, a to je za europski management – koji nervozno koristi svoje vrijeme – bilo previše, iako ga je sve veća uniformnost kazališnoga pejzaža tjerala na vrludanje *post-mainstreamovskim* rubovima (od Afrike do Kine).

Mnogi autentični iskazi natjerani su na prilagođavanje; nisu izdržali presiju novca, turneja i tzv. kulturne razmjene, a sve pod krinkom „dobrohotnih“ producenata koji žele oplemeniti svoje najnovije akvizicije designom pristalosti.

Potpuno indentično načinu uništavanja i istočnoeuropskog teatra (koje je započelo sa Rusijom i Poljskom) koji je zaboravio svoje kontekste i generaciju koja je rušila zidove, a u ime terora mladih i sve mlađih koji nemaju problema s vlastitim kazališnim nasljeđem jer ga nisu imali prilike niti upoznati, niti redefinirati.

Kao i istočnoeuropski tako i ne-europski redatelji i koreografi pristaju danas na zakone benigne i dozirane različitosti, a samozadovoljni europski management pravi se da nema vremena ozbiljnije se zagledati u razloge, konvencije i okolnosti u kojima se događao jedan drugačije senzibiliziran teatar, ponekad apartan europskom ukusu.

U zadnjih desetak godina Eurokaz je prepoznao i artikulirao još jedan važan kazališni fenomen, fenomen *ikonoklazma* što je, bez lažne skromnosti, najveći doprinos Eurokaza protoku svjetskog teatra.

Eurokaz nije izmislio termin *ikonoklazma*, ali ga je u radovima Societas Raffaello Sanzio prepoznao i oslonivši se na njihovu definiciju, učinio

prohodnim, identificirao ga je u radovima drugih grupa, što će reći, sabrao ga je u stilske odrednice.

Danas ikonoklazmu, kao kazališnom fenomenu koji se pojavio sredinom osamdesetih, Eurokaz više i nije potreban. On je danas ušao u svoju pomodnu fazu; već možemo govoriti o drugoj i trećoj generaciji ikonoklasta - širi se, dakle, u prostor koji Eurokaz više ne zanima.

Prva generacija (Soc. Raffaello Sanzio, BAK truppen, Goat Island, Forced Entertainment, Pesenti, Stanev, Tanguy, Brezovec), probijali su se kroz dominaciju vizualnog teatra (koji se od Wilsona nadalje čvrsto udomio u Europi i Americi), tvrdeći da i slika može biti ideološka. Mnogi umjetnici koji su obilježili osamdesete dolazili su iz područja vizualnih umjetnosti (Fabre, Lauwers, ...) i vjerovali su da su, odbacivši moral teksta i političku diskurzivnost, napustili prostor ideologije. Ikonoklasti inzistiraju na ideologiji slike, odustajući od vizualnih rasporeda i spektakularnosti izvedbe; bave se temeljnim problemima nedovoljnosti, ali i preciznostima učinaka samog kazališnog medija, preko kojih estetika *mainstreama* olako prelazi.

Naime, koristeći se drugim umjetničkim žanrovima, tzv. «cross over» teatar bira uzburkanu zavodljivost površine, ali ne procjenjuje kazališnu sintaksu koja ostaje nedirnutu. Odustajući od ideologije, «cross over» teatar se umiljava znaku, ali ne na razini rasporeda već kroz strategiju njegova nesmiljenog trošenja ili, bolje rečeno, potrošnje.

Ako se znak ne da uništiti, vele ikonoklasti, možda da se vratimo prema kompaktnosti njegove kompozicije, možda da se vratimo temeljnom znaku, agensu teatra kao takvog. Opišimo znak njim samim. Nema težeg posla nego revolucionirati prema unutra, u cjelinu jednog medija, a ne dirati njegovu hermeneutičku važnost (o tome lijepo piše Soc. Raffaello Sanzio referirajući se na «procjepe» u Raffaellovim slikama gdje se u metastazi baroka nazire novo doba), zato je doprinos ikonoklasta (koje je

Eurokaz kao takve prvi podržao) temeljnom značaju teatra kraja 20. stoljeća - nezaobilazan.

Teorijsku podlogu ikonoklastima nalazimo u anti-psihološkim teorijama Deleuzea i Guattarija koji u svojoj knjizi „Anti Edip“ govore o *fluksevima želje*. Naše nesvjesno je, kažu oni, preveliko a da bi imalo objekt (objekte želje nameće društvo kako bi nas moglo zaskočiti represijom) .

Nesvjesno ne postavlja problem smisla već isključivo problem upotrebe. Nesvjesno ne stvara slike, već energiju želje: ne proizvodi konkretno, *proizvodi proizvodnju*, mehanizam neformiranog. Pitanje želje ne glasi „sto to znači?“ već kako to funkcionira.

Ikonoklasti istražuju upravo taj prostor dobro ugrižanih mehanizama koji prethode kodifikaciji, prije nego što u kód upišemo sliku ili riječ, odgađajući, dakle, nalaze značenjskog, odnosno, ideološkog. Ovdje se radi o pokušaju stvaranja jednog posve ne-ideološkog teatra koji maksimalno potiče imaginaciju pritiskajući gledatelja na ispisivanje iz značenja prema indiferentnim strukturama Smisla.

Prva generacija ikonoklasta donijela je niz novih provedbenih postupaka koje bismo mogli opisati kao impresivnu nebrigu oko uobičajenih, simboličkih kategorija «dobrog teatra»: pasivna teatralizacija, mizanscenska dezorijentiranost, igra paralelnih fokusa, trošenje vremena, režija praznine, «plemeniti diletantizam» kao stil igre. Istražuje se, kako kaže Forced Entertainment, «nevidljivi prostor između lika i izvođača», lukavstvo tzv. «potrošenih znakova», dekor kao nemarni gestus, poigravanje gledateljevim očekivanjima i perceptivnim običajima. Ta generacija *ikonoklastičkog heroizma* mučila se sa probojima, ali je temeljito revolucionirala europsko kazalište, no već se druga generacija (Showcase Beat le Mot, PME, L&O, Gob Squad) ugodno smjestila u

teško izborenu dominaciju lakoće i neposrednosti ikonoklastičkih stilskih sredstava, da bi se kod treće generacije razvila prava pošast «plemenitog diletantizma», generacije koja postaje mainstreamovski zadovoljena i osigurana, uhljebljena u status sasvim pristojne robe. Danas se mnogim mladim umjetnicima čini da je to fantastični recept za pravljenje kazališta: ništa se ne mora znati, dovoljno je pojaviti se na sceni i nešto se zbiva.

Hrvatska nezavisna scena, prije svega plesna i ona tzv. performansa, je, nakon dugih godina elementarne borbe za svoje mjesto u suvremenosti, vrlo brzo uskočila u ikonoklastičku zamku, braneći pokondirenim konceptima i teorijom svoju umjetničku nepripremljenost i inferiornost.

Današnji Eurokaz sve više napušta svoju propedeutičku funkciju: u Hrvatskoj je nastala množina festivala koji su se prislonili na njegove estetičke prilike i zahvate i inspirirani su njegovim organizacijskim pretpostavkama. Uostalom, tko se želi pristojno kazališno informirati, eto mu interneta.

Zato se Eurokaz okreće vlastitim produkcijama i koprodukcijama, radionicama sinteze i zagovora, neposrednom karakteru festivala akcije. Eurokaz sve više uvažava lokalno, raskida s arhiviranjem kazališnih informacija i stavlja ih u širok protok.

Zaključno rečeno: Eurokaz je u strateškom smislu uvijek bio „negdje između“. S jedne strane prejak da bi ga ikad prihvatio hrvatski kazališni establishment (a i obratno) koji ga je želio ugađati kao neko neprilično tijelo, gurajući ga u stranu, represivno mu nudeći prostor alternative; s druge strane prekritičan, ambicioniran, možda s previsokim kriterijima izvrsnosti a da bi bio tek sućutnim predvodnikom domorodne nezavisne scene.

Eurokaz je, tako, ponajprije mislio na svoj prostor slobode i neovisnosti, uostalom stalno je izmicao politici i nije nikad, poput BITEFa, postao državnim festivalom. On je sve kazališne fenomene provjeravao neposrednim selekcijama; na skupljanje predstava na temelju bjelosvjetskih odjeka i pritisaka nikad se nije dao navući. Trudio se da bude kreativni organizam i da se njegov ekskurs uvažava. Hrvatskom je teatru želio pomoći konkurencijom talenta, strogoće i rizika.

Scenski postupci koje su osamdesetih uveli pokretači *novog kazališta* danas su dio protokola europskih teatarskih institucija koje su im (iako trome po prirodi stvari) svoju strukturu proizvodnje začuđujuće brzo prilagodile.

Eurokaz će vlastitim primjerom u kazališnoj dvorani Gorgona pri novootvorenom Muzeju suvremene umjetnosti poraditi da se Zagreb pribroji centrima europske i svjetske umjetničke prakse koji računaju na otkucaje današnjice i neodgodivost budućih prilika.

Gordana Vnuk