

Sonja Novak i Katarina Žeravica

DRAMSKI I KAZALIŠNI KRAJOLIK
NJEMAČKOG GOVORNOG PODRUČJA
NA POČETKU 21. STOLJEĆA



DRAMSKI I KAZALIŠNI KRAJOLIK
NJEMAČKOG GOVORNOG PODRUČJA
NA POČETKU 21. STOLJEĆA

Sonja Novak (snovak@ffos.hr) i Katarina Žeravica (kzeravica@aukos.hr)

Nakladnik

Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

Za nakladnika

Ivan Trojan

Autori

Sonja Novak

Katarina Žeravica

Recenzenti

Stephanie Jug

Lucija Ljubić

Lektor

Igor Tretinjak

Grafičko oblikovanje i tisak

Krešendo, Osijek

© Filozofski fakultet Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i autori, Osijek, 2023.

Nijedan dio ove knjige ne smije se umnažati, fotokopirati ni na bilo koji drugi način reproducirati bez nakladnikova pismenog dopuštenja.

Knjiga je uvrštena u Plan izdavačke djelatnosti Filozofskog fakulteta u Osijeku Odlukom donesenoj na 3. sjednici Fakultetskog vijeća u akademskoj godini 2022./2023. održanoj 16. prosinca 2022.godine (Klasa: 612-10/22-02/18, Urbroj: 2158-83-06-22-1).

ISBN 978-953-314-203-6

CIP zapis dostupan je u katalogu Gradske i Sveučilišne knjižnice Osijek pod brojem 150823068.

Filozofski fakultet
Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku

DRAMSKI I KAZALIŠNI
KRAJOLIK NJEMAČKOG GOVORNOG
PODRUČJA NA POČETKU
21. STOLJEĆA

Sonja Novak i Katarina Žeravica



FILOZOFSKI FAKULTET

Osijek, 2023.

SADRŽAJ

1. Uvod	7
2. Skica za povijest njemačkih dramskih i kazališnih teorija	17
2.1. Postdramsko kazalište prema Hans-Thiesu Lehmannu	28
2.1.1. Junak, lik i tijelo u postdramskom kazalištu	33
2.1.2. Iluzija i realno	34
2.1.3. Prostor i vrijeme	35
2.2. Dokumentarno kazalište na njemačkom govornom području	38
2.2.1. Umjetničke doku-montaže	43
2.2.2. Arhivističke montaže	44
2.2.2.1. Arhivističke rekonstrukcije	44
2.2.2.2. Hiperdokumentaristički komadi	44
2.2.2.3. Interaktivna montaža	45
3. Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.	47
3.1. Helgard Haug i Daniel Wetzels	59
3.2. Martin Heckmanns	60
3.3. Wolfram Höll	62
3.4. Elfriede Jelinek	64
3.5. Dea Loher	69
3.6. Thomas Köck	72
3.7. René Pollesch	75
4. Kriza kao <i>leitmotiv</i>	79
4.1. Kriza obitelji u dramama Rolanda Schimmelpfenniga i Mariusa von Mayenburga	80
4.2. Kriza demokracije i moći u dokumentarnom kazalištu	89
4.2.1. Kriza sustava u dokumentarnom teatru Mile Raua i IIPM	89
4.2.1.1. The civil wars / Građanski ratovi	94
4.2.1.2. The Dark Ages / Mračno doba	96
4.2.1.3. Empire / Carstvo	98
4.2.2. Kriza demokracije: propitivanje sustava moći i kontrole u interaktivnim izvedbama Rimini Protokolla	101
4.2.2.1. Staat 1: Top Secret International	108
4.2.2.2. Staat 2: Gesellschaftsmodell Großbaustelle	113
4.2.2.3. Staat 3: Träumende Kollektive. Tastende Schafe	117
4.2.2.4. Staat 4: Weltzustand Davos	121
4.3. Kriza kao posljedica migracija u dramama Philippa Löhlea te Lutza Hübnera i Sarah Nemitz	125

5. Redateljsko kazalište.....	133
5.1. Pregled pojave i razvoja redatelja kao pojma i zasebne umjetničke discipline u kazalištu zapadno-europskog kulturnog kruga	133
5.2. Prikaz umjetničkog rada odabranih njemačkih redatelj(ic)a	153
5.2.1. Stefan Bachmann	159
5.2.2. Karin Beier	162
5.2.3. Luc Bondy.....	165
5.2.4. Andrea Breth	168
5.2.5. Frank Castorf	171
5.2.6. Barbara Frey	174
5.2.7. Jürgen Gosch	177
5.2.8. Stephan Kimmig	180
5.2.9. Andreas Kriegenburg.....	182
5.2.10. Martin Kušej.....	184
5.2.11. Christoph Marthaler	186
5.2.12. Thomas Ostermeier.....	188
5.2.13. Claus Peymann	192
5.2.14. Stefan Pucher.....	195
5.1.15. Ulrich Rasche	197
5.2.16. Christopher Rüping.....	199
5.2.17. Peter Stein	201
5.2.18. Michael Thalheimer	204
5.2.19. Jossi Wieler	206
5.2.20. Peter Zadek	207
6. Zaključak	211
7. Popis literature	217
Kazalo imena i pojmova.....	227
Biografije autorica	231

1. Uvod¹

Kazalište i dramski tekst, kao njegov temelj ili krajnji rezultat izvedbe, ne gube svoj društvenokritički potencijal te često najbrže reagiraju na društvene promjene, ispunjavajući svoju estetsku te, prema Eriki Fischer-Lichte (2004), performativnu i referencijalnu ulogu i funkciju. Suvremena drama i kazalište njemačkog govornog područja, koje za potrebe predstojeće monografije obuhvaća Republiku Njemačku, Republiku Austriju i Švicarsku Konfederaciju, jedan su od najživljih kazališnih krajolika u Europi koji, osim što uspješno usvaja utjecaje drugih dramskih i kazališnih tradicija i prati umjetničke trendove, jednako ih uspješno inovira i predvodi.

Na živost i raznolikost suvremenog kazališnog života na njemačkom govornom području svakako utječu stabilnost organizacije i sustav financiranja kazališne umjetnosti koji proizlaze iz duge tradicije institucionaliziranog kazališta kao i njegove didaktičke uloge kako su je uspostavili Johann Christoph Gottsched, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller i Johann Wolfgang von Goethe o kojima će kasnije biti više govora. Pomno uređen i reguliran sustav financiranja, subvencije od strane države,² gradskih, pokrajinskih i kantonskih institucija zaduženih za kulturu i umjetnost te kazališnu pretplatu, kao i stalni dramski, operni i plesni ansambli te repertoarna kazališta, samo su neki od razloga zašto je kazalište na njemačkom govornom području od 1960-ih, dvadesetak godina nakon Drugog svjetskog rata, kad su kazališta obnovljena, a kazališni život na njemačkom govornom području na svim razinama revitaliziran, poznato kao jedno od najusustavljenijih i najstabilnijih kazališta u svijetu.



-
- ¹ Ovaj rad je sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom broj UIP-2020-02-3695.
- ² Kao jedan od primjera ulaganja u kazalište i financiranja kazališne umjetnosti na njemačkom govornom području svjedoči 200 milijuna eura koje je Republika Austrija dodijelila svojim kazališnim kućama u 2016. godini. Vidi: <https://conflict-zones.reviews/austrias-cultural-wealth/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.). (Op. a.: Relevantni internetski izvori poput službenih stranica kulturnih institucija ili službenih stranica pojedinih autora ili redatelja, a kod kojih nije poznato ime autora teksta na koji se referira, bit će navedeni u fusnotama te posebno izdvojeni u popisu literature).

Osim toga, ovakav sustav financiranja i organizacije kazališta omogućuje kazališnim kućama da na scenu postavljaju vrhunska ostvarenja njemačke književnosti, djela i autore koji pripadaju u sam vrh europskog i svjetskog dramskog kanona, ali im ujedno omogućavaju i hrabrije istupe u suvremenu dramsku književnost, domaću i stranu, te angažiranje redatelja koji svojim autorskim rukopisom nude publici neka nova „čitanja“ klasika, suvremenih dramskih tekstova ili drugih tekstualnih predložaka (usp. Hamburger i Williams 2011).

Bogatstvo suvremenog kazališnog života na njemačkom govornom području ogleda se i u velikom broju državnih i privatnih kazališnih kuća, stalnih kazališnih i nezavisnih ansambala, kao i velikom broju kazališnih umjetnika i svih onih koji svojim radom doprinose kreiranju kazališta. Svaki veći grad ima dramsko kazalište s vlastitom kazališnom zgradom, ponekad s više multifunkcionalnih scena, sa stalnim dramskim ansamblom, kao i operom i baletom koji često imaju svoj vlastiti izvedbeni prostor, ansamble, repertoar i upravu. I manji gradovi na njemačkom govornom području imaju vlastita gradska kazališta u kojima igraju stalni ansambli, ali su i otvorena gostovanjima većih kazališnih kuća.

Samo Njemačka danas broji oko 150 kazališta koje subvencionira država (gradska, državna i pokrajinska kazališta),³ ima oko 200 privatnih kazališta, 1500 nezavisnih kazališta (samostalna kazališta i kazališne grupe) koja su dio krovne organizacije Savezno udruženje nezavisnih kazališta [Bundesverband Freier Theater – BuFT], oko 2500 amaterskih kazališnih grupa koje su dio Udruženja njemačkih amaterskih kazališta [Bund Deutscher Amateurtheater e.V.] i 600 kazališnih kuća koja nemaju svoj stalni ansambl. Kazalište u Njemačkoj godišnje posjeti oko 35 milijuna gledatelja, a na scenu se postavi više tisuća izvedbi.⁴ Najmanje kazalište u Njemačkoj je Theater Freinsheim koje može smjestiti tek 20 gledatelja u publici, dok je najveće kazalište Deutsches Theater u Berlinu s 1600 mjesta u gledalištu koje godišnje prikaže više od 300 predstava i poznato je i izvan nacionalnih granica. Među najpoznatije i najutjecajnije kazališne kuće u Njemačkoj

³ Na početku 20. stoljeća državnih kazališta u Njemačkoj bilo je tek 16.

⁴ Podatci su preuzeti iz sljedećih izvora:
<https://www.deutschland.de/en/topic/culture/arts-architecture/theater> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
https://www.destatis.de/EN/Themes/Society-Environment/Education-Research-Culture/Culture/_node.html (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.dw.com/en/germanys-flourishing-theater-scene-has-roots-in-the-past/a-3871070> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.buehnenverein.de/de/theater-und-orchester/theater-und-orchesterlandschaft.html> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

ubrajaju se: Berliner Ensemble, Deutsches Theater und Kammerspiele, Grips-Theater, Maxim Gorki Theater, Schaubühne am Lehniner Platz, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (u Berlinu), Schauspielhaus Bochum (u Bochumu), Thalia Theater i Deutsches Schauspielhaus (u Hamburgu), Schauspiel Köln (u Kölnu), Münchner Kammerspiele (u Münchenu), Schauspiel Stuttgart (u Stuttgartu) i mnoga druga kazališta. Dramska i kazališna ostvarenja imaju priliku predstaviti se njemačkoj publici u okviru 80-ak festivala posvećenih kazališnoj i dramskoj umjetnosti, a dva najvažnija na području Njemačke su Kazališni susreti u Berlinu [Berliner Theatertreffen] i Kazališni dani u Mülheimu [Mülheimer Theatertage]. Kazališni susreti u Berlinu utemeljeni su 1963. godine i održavaju se svake godine u svibnju u Berlinu te jedan su od festivala krovne manifestacije Berlinski festivali [Berliner Festspiele]. Susreti na jednom mjestu okupljaju deset najznačajnijih kazališnih produkcija s cijelog njemačkog govornog područja. Kazališni dani u Mülheimu utemeljeni su 1975. godine i održavaju se svake godine u svibnju i lipnju u gradu Mülheim an der Ruhr. Ovaj festival promovira suvremenu njemačku dramsku književnost, a u fokusu ovog festivala nalaze se dramski pisci i njihovi dramski tekstovi. Jedna od najprestižnijih kazališnih nagrada, utemeljena 2006. godine, jest kazališna nagrada „Der Faust“ koju dodjeljuju Njemačko udruženje kazališta [Deutscher Bühnenverein] u suradnji sa saveznom republikama, Zakladama za kulturu pojedine savezne republike u kojoj se odvija dodjela nagrade i njemačkom Akademijom za izvedbene umjetnosti. Nagrada se inače dodjeljuje u 9 kategorija, a 2022. godine dodijeljena je u 12 kategorija: plesna predstava, dramska predstava, glazbeno kazalište, predstava za mladu publiku, muška i ženska izvedba u plesnoj/dramskoj/glazbenoj predstavi te predstavi za mladu publiku, scenografija, zvuk i mediji, kostimografija te žanrovske inovacije. Dodjeljuje se i nagrada za životno djelo, kao i posebna nagrada – „Perspektivpreis“ – za umjetnička djela ili kulturno-političke projekte okrenute budućnosti.⁵ Još jedna bitna nagrada koja uključuje umjetnike, djela, inscenacije i ansamble s cijelog njemačkog govornog područja jest ona koju dodjeljuje jedan od najprestižnijih njemačkih časopisa za kazališnu umjetnost *Theater heute* na način da ispita mišljenje kritičara s njemačkog govornog područja na temelju kojega se bira najbolja predstava godine, najbolje kazalište godine, najbolji redatelj godine, najbolji izvođač godine, najbolji mladi izvođač godine i dramski tekst godine.

I druga zemlja njemačkog govornog područja u fokusu ove monografije, Austrija, može se pohvaliti bogatom kazališnom tradicijom i raznolikim suvremenim kazališnim životom. Jedno od najprestižnijih kazališta u Austriji,

⁵ Vidi: <https://derfaust-theaterpreis.de/preisverleihung/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

bečki Burgtheater, i druga poznata bečka kazališta kao što su Volkstheater ili Theater in der Josephstadt, također su obnovljeni u 1960-ima. Razdoblje nakon Drugog svjetskog rata i polagano oživljavanje umjetničkog i kulturnog života u Austriji bilo je u znaku izgradnje i otvaranja novih kazališta koja su u velikoj mjeri bila avangardna i eksperimentalna; osnivaju se nezavisna kazališta i kazališne grupe kao i velik broj kabaretskih scena. Mnoga manja, nezavisna kazališta u Austriji i danas su zadržala taj karakter. Osim u Beču, koji danas broji više od 90 kazališta i oko 500 nezavisnih kazališnih grupa, raznoliki i bogati kazališni repertoar nude i druga kazališta diljem Austrije, privatna i nezavisna kazališta, komorne scene, regionalna, općinska te državna i gradska kazališta u Linzu, Salzbugu, Grazu, Klagenfurtu, Innsbrucku, St. Pöltenu i Badenu – kazališta koja nerijetko imaju svoje stalne dramske, operne i baletne ansamble⁶ te zajedno godišnje prikažu oko 7000 predstava koje posjeti otprilike 3,3 milijuna gledatelja.⁷ Od velikog broja austrijskih festivala i manifestacija posvećenih kazalištu koje se organiziraju diljem Austrije, uz Bečki festival [Wiener Festwochen] utemeljen 1951. godine i koji se organizira svake godine u svibnju u glavom gradu Beču, za izdvojiti je svakako Salzburški festival [Salzburger Festspiele], festival utemeljen 1920. godine proslavljen Reinhardtovom inscenacijom djela *Svatković* [*Jedermann*] austrijskog pisca Huga von Hofmannsthal na trgu ispred katedrale, djela koje se i dan danas svake godine inscenira na istom mjestu. Salzburški festival održava se svake godine u srpnju i kolovozu i danas slovi kao jedan od najvećih svjetskih kazališnih i glazbeno-scenskih festivala. Još jedan festival svjetskog glasa, prije svega glazbeno-scenskog kazališta, za vrijeme kojeg se izvode i dramske predstave, jest Festival u Bregenzu [Bregenzer Festspiele], utemeljen 1946. godine, netom nakon završetka Drugog svjetskog rata. Festival se organizira svake godine u srpnju i kolovozu u Bregenzu, gradu na jezeru Constance koje se nalazi između tri zemlje: Austrije, Njemačke i Švicarske. Kazalište na otvorenome sa scenom na jezeru pruža nesvakidašnji doživljaj posjetiteljima, a sam je festival 2015. godine u Londonu okrunjen prestižnom nagradom „International Opera Awards“ u kategoriji „festival godine“ kao najbolji glazbeno-scenski festival na svijetu. Među mnogim kazališnim nagradama koje se dodjeljuju u Austriji za izdvojiti je najprestižniju austrijsku nagradu za kazališnu umjetnost „Nestroy-Theaterpreis“, nazvanu prema slavnom austrijskom autoru Johannu Nepomuku Nestroyu. Dodjeljuje se od 2000. godine u 14 različitih kategorija, a nastala je spajanjem više kazališnih nagrada: nagrade „Raimund-Ring“ nazvane prema austrijskom književniku Ferdinandu Raimundu, „Nestroy-Ring“ te „Josef-Kainz-

⁶ Vidi: <https://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.t/t313901.htm> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

⁷ Vidi: <https://www.theatererhalterverband.at/wir-ueber-uns/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Medaille“ utemeljene 1958. godine povodom stotog rođendana austrijskog glumca Josefa Kainza, koju je grad Beč dodjeljivao svake godine za najbolja glumačka i redateljska ostvarenja kao i za najbolji scenski dizajn (scenografija i kostimografija). Kazališna nagrada „Nestroy“ dodjeljuje se austrijskim kazališnim i dramskim ostvarenjima, najboljim austrijskim kazališnim i glazbeno-scenskim festivalima, a u kategoriji „najbolja predstava“ u obzir dolaze izvedbe sa cijelog njemačkog govornog područja.⁸

I Švicarska se Konfederacija, jednako kao Njemačka i Austrija, može pohvaliti bogatom i raznolikom kazališnom i dramskom produkcijom te sličnim ustrojem organizacije i financiranja kazališne umjetnosti. Udruženje švicarskih kazališta [Schweizerischen Bühnenverband – SBV] krovna je organizacija koja povezuje najvažnije kazališne kuće na prostoru Švicarske Konfederacije i Kneževine Lihtenštajna. Udruženje okuplja 78 kazališta, od toga se 18 kazališta nalazi u njemačkom dijelu Švicarske, 2 u talijanskom, 57 kazališnih kuća se nalazi u francuskom dijelu Švicarske koja su članovi i svojeg zasebnog kazališnog udruženja (Fédération Romande des Arts de la Scène - FRAS) i jedno kazalište u Lihtenštajnu.⁹ Jedna od svakako najvažnijih švicarskih kazališnih kuća jest kazalište Schauspielhaus Zürich koje je zbog neutralne pozicije Švicarske u Drugom svjetskom ratu bilo nositelj njemačkog kazališta u tom periodu i proslavilo je švicarske dramske pisce kao što su Max Frisch i Friedrich Dürrenmatt. Danas se na repertoaru u Schauspielhaus Zürich mogu naći klasici njemačke i svjetske dramske književnosti kao i djela suvremenih autora koje insceniraju eminentni domaći i strani redatelji. Od kazališnih festivala i susreta najvažniji kazališni festival u Švicarskoj nosi naziv Švicarski kazališni susreti [Schweizer Theatertreffen]. Festival se organizira od 2014. godine krajem svibnja, a tijekom ovog višednevnog festivala publika može vidjeti najuspješnija kazališna ostvarenja iz cijele Švicarske i to prestižnih kazališnih kuća kao i nezavisne scene. Susreti se održavaju svake godine u drugom gradu u Švicarskoj, pazeći na taj način da se poštuje kulturna i jezična raznolikost zemlje.¹⁰ Upravni odbor ovih švicarskih kazališnih susreta čine novinari iz kulture i stručnjaci iz različitih domena kazališne umjetnosti, a financiraju ih švicarski Savezni ured za kulturu, gradovi i kantoni u kojima se održava festival, sponzori i partneri festivala u suradnji sa Švicarskim centrom ITI te Udrugom nezavisnih scenskih umjetnika (ACT). U sklopu ove manifestacije održavaju se i kazališne radionice, diskusije, paneli, seminari te predavanja u

⁸ Vidi: <https://www.nestroypreis.at/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

⁹ Vidi: <https://www.theaterschweiz.ch/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

¹⁰ Primjerice, godine 2022. manifestacija se održala u Churu u Švicarskoj i Lihtenštajnu.

kojima se prisutni bave aktualnim pitanjima iz kazališne umjetnosti, a posebna se pozornost od 2017. godine pridaje i Forumu mladih kazalištaraca koji okuplja mlade kazališne umjetnike do 35 godina životne dobi.¹¹ U okviru Švicarskih kazališnih susreta, od 2014. do 2020. dodjeljivale su se različite kazališne nagrade za najbolja pojedinačna i institucionalna ostvarenja u kazališnoj umjetnosti. Godine 2021. dvije nagrade, nagrada „Schweizer Theaterpreise“ (2014.-2020.) iz plesne i „Schweizer Tanzpreise“ (2013.-2019.) iz dramske umjetnosti te nagrada „Hans-Reinhart-Ring“, nazvana prema švicarskom pjesniku, prozaistu, dramskom piscu i opernom prevoditelju, koja je prvi put bila dodijeljena 1957. godine, spojile su se u jednu krovnu nagradu pod nazivom „Švicarske nagrade za izvedbene umjetnosti“ [Schweizer Preise Darstellende Künste]. U domeni izvedbenih umjetnosti, za iznimna postignuća, dodjeljuje se najprestižnija nagrada koja od 2021. nosi naziv „Schweizer Grand Prix Darstellende Künste/Hans-Reinhart-Ring“.¹² Zanimljivo je još istaknuti da se od 2015. godine u Švicarskoj dodjeljuje i nagrada „Schweizer Kleinkunstpreis“ za male izvedbene oblike, kao što su kabaret, klaunerija i drugi multidisciplinarni oblici.

Ranije spomenuti švicarski dramatičar Freidrich Dürrenmatt ustvrdio je kako je za sagledavanje kaotičnog svijeta potreban odmak: „I onaj koji nastoji (pr)ocijeniti svog protivnika, stvara od njega odmak, ide korak unatrag, kada se priprema za borbu“¹³ (Dürrenmatt 1985b: 63). Iako će vremenska distanca u književno-povijesnoj sistematizaciji pružiti pregledniji uvid u pregršt kazališnih i dramskih pojava, pravaca i trendova vrijednih spomena i istraživanja, potrebno je konstantno preispitivati vlastiti kontekst kako bi se osigurala aktualnost i suvremenost istraživačkih rezultata. Imajući to na umu, autorice monografije nude presjek stanja kazališnog i dramskog krajolika njemačkog govornog područja u prvih dvadesetak godina 21. stoljeća kroz formalizirane sustave vrednovanja i recepcije od strane kritike i publike. Pod kazališnim i dramskim krajolikom podrazumijeva se teatrološki i književno-znanstveni pristup obradi istraživanog materijala. Monografija, stoga, s jedne strane nudi uvid u suvremene načine

¹¹ Vidi: <https://www.tak.li/veranstaltungen/9-schweizer-theatertreffen/481> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<http://rencontre-theatre-suisse.ch/de/uber-das-theatertreffen/uber-das-theatertreffen.html> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

¹² Vidi: <https://www.mimos.ch/sgtk/hans-reinhart-ring/schweizer-grand-prix-theater-hans-reinhart-ring/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

¹³ „Auch der nimmt Distanz, auch der tritt zurück, wer seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen.“ (Citare dužine dva retka i više, autorice prevode za potrebe monografije, dok se tekst citata u izvornom obliku navodi u fusnoti. Kraće citate i izraze autorice prevode bez dodavanja originala u fusnotu. Op. a.)

funkcioniranja kazališta i najznačajnijih kazališnih kuća, kazališnih festivala i shema nagrađivanja, pozicije kazališnih redatelja i dramskih autora, dok s druge strane kroz kratak povijesni pregled teorijskih promišljanja i praktičnih kazališnih inovacija priprema čitatelja za susret sa suvremenim teorijama drame. Referentne točke izbora potencijalno utjecajnih dramatičara i redatelja i njihovih djela čine pokazatelji recepcije na kulturnom tržištu njemačkog govornog područja od 2000. godine do danas, tematska analiza nominiranih komada i izvedbi te potencijal za oblikovanje kazališnih praksi i repertoara, a autorski rukopis odabranih dramatičara predstavljen je kroz *close reading* analizu nagrađenih dramskih djela.

Vrijedan doprinos opisu stanja suvremene dramatike njemačkog govornog područja nude Andreas Enghart i Artur Pelka kao urednici zbornika na njemačkom jeziku *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, prvi put objavljenog 2014. godine u izdavačkoj kući transcript Verlag. Zbornik sadrži radove koji predstavljaju odabrane mlade dramatičare njemačkog govornog područja i njihova dramska djela kao i radove koji opisuju način funkcioniranja pojedinih aspekata kazališnog sustava (usp. Enghart i Pelka 2014). Prostor za nastanak ove monografije autorice su prepoznale kroz intenzivno bavljenje dramom njemačkog govornog područja od 2000. godine do danas u okviru uspostavnog znanstveno-istraživačkog projekta Hrvatske zaklade za znanost pod ugovornim brojem i naslovom UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji traje od 1. veljače 2021. do 31. siječnja 2026. godine na Filozofskom fakultetu Osijek, uz suradnju Odjela za germanistiku Sveučilišta u Zadru i Akademije za umjetnost i kulturu u Osijeku. Ideja projekta je istraživanje fenomena krize i različitih društvenih područja koje ona pogađa, poput politike, ekonomije, okoliša, sustava u krizi poput obitelji ili lokalne zajednice, načina prikazivanja krize u suvremenoj književnosti engleskog, njemačkog i hrvatskog govornog područja kao i odnos pojedinca prema krizi i sustavu u kojem je prikazana unutar književnog djela. Preliminarni rezultati istraživanja koji su obuhvatili korpus od 126 proznih i dramskih tekstova izvorno objavljenih na njemačkom jeziku u periodu 2000.-2021. godine pokazali su kako su najčešće tematizirane krize obitelji, što je potvrdila pobliža analiza proznih i dramskih djela objavljenih u periodu 2000.-2005. (usp. Novak et al. 2022). Uz obiteljske, vrlo su zastupljene krize kao posljedice migracija i političke krize, dok su mjesta radnje velegradovi poput Beča i Berlina (usp. Novak et al. 2022).¹⁴ Istraživački pravac u sklopu projekta usmjeren na dramu njemačkog govornog

¹⁴ Izvješće o stanju korpusa nakon prve godine provedbe projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* javno je dostupno na mrežnoj stranici projekta <https://puh.srce.hr/s/45G4epN7Rqrj8fL> (posljednji pristup 20. kolovoza 2022.).

područja pokazao je potencijal za tematsku analizu upravo s obzirom na vrstu krize koju dramski tekstovi adresiraju (kriza braka i obitelji, politička kriza, kriza kao posljedica migracija, gospodarska kriza, ekološka kriza, kriza identiteta i dr.), a s teorijskog je stajališta utvrđeno kako se radi o brojnim tekstovima koji se mogu opisati kao postdramski teatar prema Hans-Thiesu Lehmannu ili pak kao dokumentarni teatar.

Osim *Uvoda* i *Zaključka*, monografija je, sukladno zacrtanom cilju, pristupu i metodologiji te navedenim preliminarnim rezultatima istraživačkog projekta u sklopu kojeg je nastala, podijeljena u četiri poglavlja: *Skica za povijest njemačkih dramskih i kazališnih teorija*, *Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.*, *Kriza kao leitmotiv* i *Redateljsko kazalište*.

Nakon uvodnog poglavlja, drugo poglavlje pod naslovom *Skica za povijest njemačkih dramskih i kazališnih teorija* pruža kratak kronološki pregled doprinosa njemačke drame i kazališta svjetskom kazalištu zapadnog kulturnog kruga, počevši od prosvjetiteljskih nastojanja Johanna Christopha Gottscheda i Gottholda Ephraima Lessinga da se na njemačkom tlu kazalište etablira kao priznata kulturna institucija od društvene važnosti koja funkcionira na temelju državnih subvencija i osiguranja kvalitete teksta (temeljem književnih predložaka) i izvedbe (priznavanjem glumačkog rada kao profesionalnog zanimanja), kao i da se revolucionira poimanje teorijskih pojmova poput katarze i staleške klauzule za što je zaslužan Lessing. Osim doprinosa Gottscheda i Lessinga u vrijeme prosvjetiteljstva, na njemačkom je govornom području nezaobilazan dvojac Goethe i Schiller u vrijeme Weimarske klasike te istodobni razvoj bečkog pučkog teatra čiji su utjecaji u kontinuitetu vidljivi još i danas u kazališnoj praksi intendantata pri sastavljanju repertoara, u redateljskoj praksi te u tradiciji tzv. *Volksstücke* koje pišu suvremeniji autori poput Franza Xavera Kroetzta, Felixa Mitterera, Ödöna von Horvátha, Martina Speera i drugih. Drugo poglavlje, nadalje, ukratko opisuje i doprinos dramskoj, a time i književno-znanstvenoj i kazališnoj teoriji koji su u 19. stoljeću dali Gustav Freytag i Friedrich Nietzsche, a u 20. stoljeću Bertolt Brecht, Peter Szondi i Friedrich Dürrenmatt, te se nakon njih teorijski fokus kroz dva zasebna podpoglavlja usmjerava na recentnu pojavu koju Hans-Thies Lehmann naziva postdramskim kazalištem te na dokumentarno kazalište, odnosno njegov tzv. treći val za koji se nudi pokušaj pregleda strategija dokumentarizma koje su u njima korištene.

Englhart i Pelka (usp. 2014: 13) navode kako se suvremena drama njemačkog govornog područja opire jednostavnim pokušajima sistematizacije, što je istraživanje i potvrdilo. Unatoč tome, treće poglavlje ove monografije *Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.* čini istraživanje čiji

je cilj bio, na temelju recepcije stručnog žirija i kazališne publike na jednom od najpoznatijih dramskih festivala na njemačkom govornom području, identificirati najistaknutije odnosno najnagrađivanije autore i njihova dramska djela u razdoblju navedenom u naslovu. Kao polazišna je točka odabran festival Kazališni dani u Mülheimu kao manifestacija na kojoj se nominiraju, biraju i postavljaju najbolji dramski tekstovi kazališne sezone, a u izbor ulaze njemački, austrijski i švicarski autori. Nominacije na prestižne dramske i kazališne festivale podrazumijevaju da su tekstovi specifični umjetnički rukopisi, da posjeduju dosljednu svijest o formi, inovativno ophođenje s jezikom i sklonost eksperimentiranju (usp. Tigges i Laucke 2014: 392). Istraživanjem je utvrđeno kako su dvojac Helgard Haug i Daniel Wetzl te autori Martin Heckmanns, Wolfram Höll, Elfriede Jelinek, Dea Loher, Thomas Köck i René Pollesch najnagrađivaniji te se stoga može reći kako zadovoljavaju navedene kriterije relevantnosti i monografija nudi uvid u njihove biografije i nagrađena dramska djela.

Četvrto poglavlje *Kriza kao* leitmotiv detaljnije analizira komade dramatičara Mariusa von Mayenburga, Rolanda Schimmelpfenniga, Philippa Löhlea, Sarah Nemitz i Lütza Hübnera, dokumentarne i interaktivne kazališne projekte autora-redatelja Mile Raua i njegovog Internacionalnog instituta za političko ubojstvo [International Institute of Political Murder, IIPM] te grupe poznate kao Rimini Protokoll, u kojima se eksplicitno tematiziraju kriza obitelji, kriza (post)demokracije i političkog, odnosno društvenog uređenja, te kriza kao posljedica migracija. Krizu obitelji se analizira na temelju von Mayenburgovih drama *Paraziti* [*Parasiten*] (2000.) i *Freie Sicht* (2009.) te Schimmelpfennigove drame *Die Frau von früher* (2004.). Analiza komada pokazuje nemogućnost pojedinca i obiteljskog mikrosustava da prevladavaju krizu i to zbog manjka ili neadekvatne komunikacije, pasivnosti i ravnodušnosti, odbacivanja odgovornosti i autodestrukcije, a narušeni obiteljski, uključujući i bračne, odnosno partnerske odnose, kulminiraju nasiljem i završavaju tragično. Kriza (post)demokracije i moći će biti analizirana u trilogiji kazališnih projekata Mile Raua pod naslovom *The Europe Trilogy / Die Europa-Trilogie* (2016.) koja se sastoji od komada *The Civil Wars*, *The Dark Ages* i *Empire* te u tetralogiji Rimini Protokolla *Staat 1 – 4* (2016.-2018.) s dijelovima *Top Secret International*, *Society under Construction*, *Dreaming Collectives*, *Tapping sheep* i *Davos: State of the World*. Rauova trilogija i tetralogija Rimini Protokolla mogu se čitati kao dokumentarni teatar, dok se kazališni projekt Rimini Protokolla može opisati još i kao interaktivno kazalište. Kriza koja se manifestira kao posljedica migracija bit će analizirana na primjerima drame *Wir sind keine Barbaren!* Philippa Löhlea i *Phantom (Ein Spiel)* Lütza Hübnera i Sarah Nemitz, koje razotkrivaju mane društvenog sustava koji, unatoč visokom stupnju demokratske, tj. političke, kulturne i ekonomske razvijenosti,

ima subverzivan odnos prema migracijama i „drugom“. Osim što prikazuju krize sustava, sve analizirane drame sadrže i elemente postdramskog teatra kako ga opisuje Hans-Thies Lehmann.

Redateljsko kazalište naslov je petog i posljednjeg poglavlja koje u prvom dijelu donosi pregled pojave i razvoja redatelja kao pojma i zasebne umjetničke discipline u kazalištu zapadno-europskog kulturnog kruga te u drugom dijelu biografije i kazališni opus odabranih redatelja njemačkog govornog područja. Dijakronijski pregled redateljske uloge, uz pojašnjenja što je to tzv. redateljsko kazalište, kreće od antike i seže sve do danas, a u predstavljanju redatelja zastupljene su dvije generacije: raniju generaciju čine redatelji rođeni u prvoj polovini 20. stoljeća do 1950-ih godina poput Andree Breth, Luca Bondyja, Franka Castorfa, Jürgena Goscha, Stephana Kimmiga, Christophara Marthalara, Clausa Peymanna, Petera Steina, Jossija Wielera i Petera Zadeka, dok mlađu generaciju zastupaju Stefan Bachmann, Karin Beier, Barbara Frey, Andreas Kriegenburg, Martin Kušej, Thomas Ostermeier, Stefan Pucher, Ulrich Rasche, Christopher Rüping, Michael Thalheimer i drugi. Uz brojne druge, u monografiji će biti predstavljeni i autori-redatelji poput Renéa Pollescha, članova Rimini Protokolla i Mile Raua, i to u poglavljima *Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.* i *Kriza kao leitmotiv* gdje će biti analizirani njihovi kazališni projekti i dramski tekstovi.

U monografiji se iznose rezultati preliminarnih projektnih istraživanja i ona daje presjek kazališnih i dramskih fenomena koji se pojavljuju u teoriji i praksi njemačkog govornog područja u prvoj četvrtini 21. stoljeća. Posebnost je monografije sistematiziran prikaz strategija dokumentarizma u suvremenom njemačkom dokumentarnom teatru, uvid u (potencijalno) relevantne i utjecajne dramatičare i djela koji su utvrđeni na temelju recepcije te tematska i *close reading* analiza. U fokusu monografije su odabrani dramatičari koji adresiraju globalno relevantne krizne fenomene. Monografija može poslužiti studentima filoloških smjerova te kazališne umjetnosti kao izvor vrijednih informacija o jednom od najznačajnijih kazališnih sustava u Europi, i to u teatrološkom, književnopovijesnom, ali i sociološkom smislu.

2. Skica za povijest njemačkih dramskih i kazališnih teorija

Kako su dramske i kazališne teorije s njemačkog govornog područja dale velik doprinos razvoju svjetske drame i kazališta, predstojeće poglavlje daje kratak uvid u dijakronijski i sinkronijski pregled relevantnih teorija, počevši od prosvjetiteljstva pa do suvremenog doba, odnosno od Johanna Christopha Gottscheda i Gottholda Epharima Lessinga preko Friedricha Schillera i Johanna Wolfganga von Goethea, bečkoga pučkoga komada i pučkoga kazališta, Gustava Freytaga, epskog kazališta Bertolta Brechta, dokumentarnog kazališta, Friedricha Dürrenmatta i Maxa Frischa do postdramskog kazališta Hans-Thiesa Lehmana.

O povijesti drame i kazališta govori istoimeno epohalno djelo Silvia d'Amica *Povijest dramskog teatra* (1972., Nakladni zavod MH, Zagreb, prev. Frano Čale) koje sadrži sveobuhvatan pregled razvoja dramske umjetnosti od početaka do polovine 20. stoljeća, uz dodatak Raula Radicea koji piše o kazalištu od 1950. godine do pred kraj 20. stoljeća. Iako njemačko kazalište seže u srednji vijek u kojem su dominirali pučko, crkveno, putujuće i dvorsko kazalište, o nacionalnom njemačkom kazalištu možemo govoriti tek od perioda prosvjetiteljstva, odnosno od 18. stoljeća, kada su na njemačkom govornom području Johann Christoph Gottsched (1700.-1766.), njegova supruga Louise Adelgunde Victorie (1713.-1762.), zatim voditeljica putujuće kazališne skupine Friederike Caroline Neuber (1697.-1760.) i Gotthold Ephraim Lessing (1729.-1781.) provodili reforme kako bi institucionalizirali dramu i kazalište kao nacionalne kulturne ustanove. Gottschedova se ranoprosvjeteleska kazališna reforma sastojala u prihvaćanju principa francuskih klasicista poput Nicolasa Boileaua, Jeana Racinea i Pierrea Corneilla, kojom se autor odmakao od barokne kićenosti dvorskog kazališta i okrenuo formalnoj primjerenosti i logičnoj dosljednosti, ali i principu imitiranja antičkih uzora, građe i tema u drami. Njegovo kapitalno djelo s osnovnim tezama je *Prinosi kritičkoj poetici njemačkoga jezika* [*Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*] (1730.), koje se čita kao preskriptivna poetika koja propisuje jedinstvo mjesta, radnje i vremena, jasno razdvajanje glavne i sporednih radnji, princip vjerojatnosti događaja koji se dramom prikazuju te njihovu primjerenost i moralnu prihvatljivost, stalešku klauzulu, dramaturgiju distance i didaktičku funkciju. Sve je to i sam pokušao objediniti u primjernoj drami *Umirući Katon* [*Der sterbende Cato*] (1731.). Njegova se, pak, kazališna reforma sastojala u literarizaciji

kazališne izvedbe, odnosno inzistiranju na ukidanju improvizacije i zapisivanju dramskog teksta. Time su se riješili i problemi intelektualnog vlasništva autora, etablirala kazališna kritika te osigurala čistoća stila pojedinog komada u smislu pripadnosti određenoj dramskoj vrsti – komediji ili tragediji, čime je u potpunosti prognao lik Hanswursta¹⁵ s njemačkih pozornica. Sljedeći element Gottschedove reforme bilo je poboljšanje društvene uloge i položaja kazališta kao ustanove, što se konkretno sastojalo u priznavanju glumačkog posla, odnosno zaposlenja, te isticanju moralne važnosti i utjecaja kazališta. Time je Gottsched uspostavio i nacionalno kazalište koje je počela subvencionirati država, odnosno vlada.

Puno veće je novine u dramu unio Lessing koji se, za razliku od Gottscheda, čiji su uzor bili francuski klasicisti, okrenuo Shakespeareu koji je u svoje drame unio inovativnost sadržaja i građe, razigranost jezika, pa čak i nadnaravne elemente. Lessing je dokinuo stalešku klauzulu te etablirao novu dramsku vrstu – građansku tragediju [*bürgerliches Trauerspiel*] – kao i dramaturgiju identifikacije s likom i postizanje katarze kroz suosjećanje. Lessingova je *Hamburška dramaturgija* [*Hamburgische Dramaturgie*] najznačajnija knjiga s područja teorije drame i kazališta u 18. st., koju je ujedno moguće promatrati i kao zbirku kazališnih kritika. Djelo koje se sastoji od 104 pisma napisanih u razdoblju od 1. svibnja 1767. do 19. travnja 1768., osim kritika pojedinih autora, glumaca i kazališnih izvedbi, sadrži i Lessingove postulate o kazalištu i kazališnoj umjetnosti koji propituju dotad ustaljene interpretacije Aristotelove *Poetike*.

Jedna od novina po kojoj se Lessing razlikuje od Gottscheda je što Lessing smatra da kod dramatizacije ne treba opisivati strasti, već ih stvarati pred očima gledatelja. Time ističe važnost oponašanja i prikazivanja radnje te, poput Aristotela, naglašava dominaciju radnje nad jezikom i stihom, jer upravo se vanjskim izrazom osjećaja može pobuditi suosjećanje. U obračunu sa staleškom klauzulom prema kojoj u tragediji glavni likovi potječu isključivo iz visokih društvenih staleža, dok su građani i seljaci glavni likovi isključivo komedija.

Imena knezova i junaka mogu nekom komadu dati sjaj i veličajnost, ali ništa ne doprinose dirljivosti. Po prirodi stvari mora se naše duše najviše dojmiti nesreća onih, čije su prilike najsličnije našima, osjetimo li samlkost sa kraljevima, onda je imamo s njima kao s ljudima, a ne kao vladarima. Ukoliko već njihov stalež češće čini njihove nezgode važnijima, on ih zato ne čini zanimljivijima. Sve ako su i cijeli narodi umiješani u te nevolje, naša simpa-

¹⁵ Farsični, komični, tipski lik iz njemačkog folkora koji se javlja u 16. stoljeću; naziv za masku, lik i lutku u njemačkom kazalištu.

tija zahtijeva pojedinačni objekt, dok je država odviše apstraktan pojam za naše osjećaje. (Lessing 1950: 73)

Razlog ukidanja staleške klauzule postaje jasan kada se promotre društveno-gospodarske prilike u Europi 18. stoljeća. U njima dominantnu ulogu ima porast broja pripadnika srednjeg staleža i građanstva, kao i njihove važnosti u društvu, te pomak sfere događanja iz javnog u privatno, s dvora kao krojača politike i društvene situacije u građanski salon.

Zanimljivo je koliko je već Lessing vizionarski promišljao o pojmu i pojavi nazvanoj „dirljivom komedijom“ (franc. *comédie larmoyante*) koja se može shvatiti kao hibridni oblik što sadrži i tragično i komično. U njenom promišljanju autor se slaže s Voltaireom koji „prijelaz iz dirljivosti u smiješnost i iz smiješnosti u dirljivost drži naravnim. Ljudski život nije ništa drugo nego neprekinuti lanac ovakovih prijelaza, a komedija treba da je odraz ljudskog života“ (Lessing 1950: 111). Dalekosežnost njegova razmišljanja kao da je nagovijestila da će se u jednom trenutku početi ispreplitati komedija i tragedija te da će to postati nova dramska vrsta koju Friedrich Dürrenmatt postulira u svojim *Kazališnim problemima* (1954.) i naziva tragikomeditom što dolazi na pozornicu umjesto tragedije u 20. stoljeću.

Osim dokidanja staleške klauzule svojom prvom građanskom tragedijom *Miß Sara Sampson* iz 1755. godine, Lessing je ponudio i novu definiciju katarze koja vrijedi još i danas. Prema njemu, mnogi (uključujući i Corneillea) dotad su krivo tumačili Aristotelovu misao da tragedija mora pobuđivati strah pred onim što bi se moglo dogoditi liku na pozornici te objašnjava da „ako svog junaka prikaže onakovim, kakovi smo mi sami, [i]z te jednakosti proističe strah, da bi naša sudbina posve lako mogla postati isto tako slična njegovoj, kao što osjećamo, da smo sami njemu slični; a taj je strah onaj poriv, koji čini da u nama samilost dozrijeva“ (Lessing 1950: 380). Jedno bez drugog, dakle, ne ide:

prema Aristotelovu tumačenju samilosti ova mora uključivati i strah; jer ništa ne izaziva našu samilost, ako istodobno u nama ne pobuđuje i strah. [...] Čim se tragedija završi, prestaje naša samilost i u nama ne ostaje ništa od svih poriva, što smo ih osjetili, osim vjerojatno strah za nas same, što ga je u nama izazvalo zlo, s kojim smo imali samilosti. Ovaj uzimamo sobom i kao što on kao sastavni dio samilosti pomaže pročititi samilost, tako isto i kao strast koja nije utrнула, pomaže i pročišćavanje samoga sebe. (ibid.: 381-389)

Iako je tragedija bila središnji književni oblik u 17. i 18. stoljeću, upravo se tada odnos prema njoj mijenja pojavom građanske tragedije, kada se obnavlja

interes za aktualizacijom katarze, a uslijed Lessingova djelovanja na važnosti dobiva i komedija kao umjetnički jednakovrijedna dramska vrsta. Lessing je dio svog teorijskog doprinosa drami posvetio komediji kao žanru u raspravama *Abhandlungen von dem weinerlichen oder rührenden Lustspiele, Betrachtungen über das weinerlich Komische* i *Des Hrn. Prof. Gellerts Abhandlung für das rührende Lustspiel*.¹⁶ Svojom komedijom *Minna von Barnhelm* (1767) Lessing je podigao njemačku komediju na europski nivo i to kompleksnom komikom i dubinom prikazanih karaktera, zaigranošću radnje i prikazom njemu suvremena svijeta i društva. Može se reći kako u *Minni* napušta tipsku komediju i stvara igranu poetologiju smijeha i plača u malom, koja je ujedno i spoj karakterističan za Lessinga u kojem se stapaju niža i ozbiljna komika eksplicitnog uveseljavanja i suptilnog smijeha razuma. Svojim komedijama daje primjer kako prevladati gottschedovske komedije ismijavanja i nudi ideal „prave“ komedije koja se nalazi na razmeđu farse i tragedije, odnosno između nasmiijavanja i primjećivanja nepravilnosti koje proizlaze iz ljudskog mješovitog karaktera sa svim njegovim manama i vrlinama. Prema Agnes Kornbacher-Meyer, gledatelj treba prepoznati i usvojiti komiku u svim njenim izričajima kao temeljni element ljudskog društva. Tek tada može se približiti Lessingovu humoru koji ljudski život prihvaća s veselom opuštenošću i humanističkim uvidom (usp. 2003: 122).

Nakon Lessinga, značajniji doprinos dramskoj poetici dali su Friedrich Schiller (1759.-1805.) i Johann Wolfgang Goethe (1749.-1832.) koji su se ponovno okrenuli klasicizmu i antici te odbijanju realističnih tendencija. Goethe tako u djelu *Über epische und dramatische Dichtung* (1797.) opisuje razlike i razlikovna obilježja između antičkog epa i antičke tragedije (naslanjajući se na Aristotela), pri čemu definira ep kao vrstu koju karakteriziraju preglednost, ekstenzitet radnje i predstavljanje radnje koja je u potpunosti u prošlosti, dok tragediju definiraju intenzitet i prikaz sadašnje radnje, odnosno apsolutna sadašnjost.

Schiller, pak, u djelima *Briefe an Goethe* i *Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie* (Predgovor za *Nevjestu iz Messine* [*Die Braut von Messina*]) zagovara ponovno uvođenje kora u govorni teatar i okreće se protiv naturalizma u umjetnosti (usp. *Brief an Goethe*, 24. 8. 1798.). U dramaturškoj teoriji *Über den Gebrauch des Chors* Schiller nudi vlastito razumijevanje estetike kao fenomena između općeg, zajedničkog i idealnog oponašanja. Po njemu umjetnik ima zadaću formirati ideju duha u tjelesnom obliku ili je povezati s opipljivim oblikom, dok

¹⁶ Sustavniji uvid u Lessingovu poetiku komedije nude Agnes Kornbacher-Meyer u *Komödientheorie und Komödienschaffen. Gotthold Ephraim Lessings Schriften zur Literaturwissenschaft* (2003.) i Christian Neuhuber u *Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz* (usp. 2003: 49-53, 96-100, 116-122).

je primarnu pojavu stvarnosti potrebno obraditi tako da stvarnost korespondira s prirodom. Goethe i Schiller su, dakle, s jedne strane zagovarali kazalište utemeljeno na argumentacijama francuskih preskriptivnih poetika, dok su s druge strane u Weimaru inzistirali na reformi kazališta i drame kroz borbu protiv građanskog realizma koji se počeo širiti Europom. Obilježja drame i kazališta kakve su zagovarali su koncentrirana radnja, primjena poetsko-lirskog jezika i kreiranje figura u smislu Winkelmannovih ideala (osobe iz visokih staleža, „frei und edel“), suprotno od Lessingovih ideja i nastojanja.

S druge se, pak, strane od druge polovice 18. stoljeća intenzivno počela razvijati scena bečkog pučkog kazališta [*Wiener Volksstück*] čija tradicija traje praktički sve do danas, ako uzmemo u obzir da se komadi Franza Xavera Kroetzta i Petera Turinija mogu nazvati pučkim komadima. Radi se, dakle, o pučkim scenskim oblicima gdje termin „pučki“ podrazumijeva „narod“, odnosno šire krugove gledatelja. Pučki komadi su, stoga, drame „za puk“ ili „o puku“, a potrebno ih je razlikovati od folklornih i „elitnih“, „visokih“ scenskih oblika. Predstavnici poput Ferdinanda Raimunda (1790.-1836.), Johanna Nepumuka Nestroya (1801.-1862.), Augusta von Kotzebuea (1761.-1819.) i Augusta Wilhelma Ifflanda (1759.-1814.) začetnici su i nositelji tradicije ovog dramskog oblika koji često biva okarakteriziran kao trivijalna drama. Međutim, internacionalni značaj pučkoga kazališta i zastupljenost u velikim europskim gradovima 18. i 19. stoljeća (Beč, Pariz, Venecija), ali i na periferiji, tj. u provinciji, svjedoče o važnosti i utjecaju pučkih komada. Takva je vrsta dramske produkcije u ranijim razdobljima pisana za pučke (prigradske) scene, no od kraja 19. stoljeća naovamo, pučke drame, napose one ambicioniranih autora, sve češće dopijevaju i na elitne pozornice.

U kontekstu književnopovijesnog razdoblja realizma (druga polovica 19. stoljeća), kada drama gubi na važnosti pred proznim oblicima poput romana i novele, književni teoretičar i autor Gustav Freytag piše svoju *Tehniku drame* [*Die Technik des Dramas*] (1863.), poetiku prema kojoj je drama strukturirana poput piramide s pet točaka razvoja dramske radnje koje tvore dobro skrojene komade [*well-made plays*], a bazirano na grčkim i elizabetanskim tragedijama s obveznom smrću junaka na kraju. Tih pet ključnih točaka sadržano je u pet činova kroz koje se junak sukobljava s konkretnom vanjskom silom koju utjelovljuju antagonist i njegovi saveznici. S obzirom na junaka, Freytag uočava i različite strukture: aktivni junak, junak kojem se radnja događa, sretni završeci, djelomično sretni završeci i tragični završeci, no ono što je svima zajedničko jest ideja cjeline, odnosno zatvorene drame s logikom, poznatim uzročno-posljedičnim vezama i efektom katarze koji je nužno postići da gledatelj „shvati sadržaj jednog ljudskog života ili nekog vremena, da se trudi otkriti karakteristične osnovne crte,

unutarnju povezanost događaja“ (Freytag 1985: 469). Freytag inzistira na smrti junaka kojim završava drama jer omogućuje uočavanje mehanizama na osnovi kojih junak s kojim se identificiramo stradava, a i emocionalno pražnjenje koje doživljavamo njegovom smrću u drami nuka nas na razmišljanje o tome kako se nositi sa „sličnim“ problemima u životu: „glavno djelovanje drame je pražnjenje mutnih i sužavajućih raspoloženja dana, koje su u nama izazvane jadom i užasom ovog svijeta“ (Freytag 1985: 481). Stoga je cilj drame, prema Freytagu, da situacije koje nam u životu djeluju nerazumljivo i zastrašujuće postanu jasne, da u mraku partera doživimo i otpustimo užas i nakon toga rasterećeni napustimo kazalište ostavljajući za sobom vlastiti strah.

U istom književnopovijesnom razdoblju realizma, filozof Friedrich Nietzsche piše svoju doktorsku disertaciju naslovljenu *Rođenje tragedije iz duha glazbe* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*] (1872.) u kojoj, referirajući se na antičku Grčku, raspravlja o pojmu tragedije i tragičnog, opisujući početke tragedije koju je izvorno činio samo kor – skupni pojam za esenciju gledateljstva i predstavlja idealnog gledatelja (usp. Nietzsche 1983: 49). Parafrazirajući Schillera koji određuje kor kao živi zid koji tragedija podiže oko sebe s ciljem ograđivanja od zbiljskog svijeta, Nietzsche ukazuje na distancu koju tragedija uzima kako bi svoju statičnost i neprolaznost izolirala od vanjskih vremenskih utjecaja (ibid.: 50). Ideja da umjetnost potječe iz glazbe kora grčke tragedije proizlazi iz očitog utjecaja Richarda Wagnera na Nietzschea, iz čega Nietzsche razvija podjelu na apolinijski (suprotan životu, racionalan) i dionizijski (opijenost životom) mentalitet, koji zajedno čine konstantan antagonizam ta dva aspekta u vlastitom biću, ali i u svakom umjetničkom djelu koje upravo iz tog razloga ima estetsku funkciju što na nas apelira. Svaka umjetnost, uključujući i kazališnu, stoga je stvarna potreba ljudi, ona čini srž, smisao i funkciju univerzuma koji nas okružuje te vrhunsku zadaću i pravu metafizičku djelatnost čovjeka (usp. ibid.: 22) jer predstavlja opreku i međuigru između apolonskog i dionizijskog. Tragediju Nietzsche vidi kao najuzvišeniji oblik umjetnosti jer poseže za grčkom mitologijom i uzdizanjem bogova Apolona i Dioniza, koji svojim umjetničkim ostvarajima predstavljaju dva svijeta: apolonski svijet sna, harmonije, mjere i dionizijski svijet opijenosti i prekomjernosti života.

Peter Szondi u svojoj disertaciji *Teorija moderne drame* [*Theorie des modernen Dramas 1880-1950*] (1956.) sagledava razvoj drame od realizma i naturalizma do polovice 20. stoljeća i uočava fenomen koji naziva „krizom drame“. Prema Szondiju, ta kriza proizlazi iz krize dijaloga, krize lika i krize radnje te na neki način predviđa kraj tradicionalnih dramskih oblika i nastanak novih, među koje spada i epski teatar Bertolta Brechta (1898.-1956.). Za Szondija kriza drame proizlazi iz rasapa Aristotelova tri jedinstva, razlomljene strukture drame koja se manifestira

kao postajna drama (*Stationendrama* koju kao novinu uvodi August Strindberg), fragmentiranost, rasap jezika [*Zerstückelung*], semantička otvorenost i „otvorene” dramske forme.

Tradicionalni dramski oblik podrazumijeva apsolutnost, odnosno apsolutnu sadašnjost dramske radnje i isključenje svega izvanjskoga (zatvoreni svijet za sebe koji i prošlost prikazuje kao sadašnjost i kao takav zahtijeva jedinstvo vremena i uzročno-posljedično povezivanje scena, pri čemu su dramatičar i publika isključeni; izvana su), sferu međuljudskog koja se izražava kroz dijalog (ono unutarnje u likovima se odražava kao dramska radnja) i samu radnju, tj. sukob koji konstituira dramu (konflikt = sadržaj). Szondi u svojoj studiji analizira drame Henrika Ibsena, Augusta Strindberga, Antona Čehova, Mauricea Maeterlincka i Gerharta Hauptmanna i uočava promjene u modusu predstavljanja dramskog teksta te zaključuje kako krajem 19. i u prvoj polovici 20. stoljeća nastaje kriza apsolutne drame i to u dijalektici forme i sadržaja, odnosno kao posljedica diskrepancije između forme i sadržaja. Naime, ono što analizirane drame sadržavaju ne odgovara nužno formi u kojoj je prikazano. Primjerice, ne prikazuje se apsolutna sadašnjost, već se ona niječe i samo vrijeme postaje tema drame. Na primjeru Čehova, Szondi uočava kako prošlost dominira kao tema, odnosno sadržaj. Nadalje, dijalog kao instrument radnje gubi svoj primat, čime nestaje međuljudska sfera te na scenu stupa i izvanljudska, primjerice, ekonomsko-politička sfera ili se, pak, pojavljuje izražavanje unutarnjih psihičkih stanja i izolacije pojedinca, što je dosada bio sadržaj proze, odnosno epska tematika. Iz toga Szondi izvlači zaključak kako kriza drame proizlazi iz suprotnosti prikaza epskih (proznih) sadržaja u dramskoj formi. Kriza radnje manifestira se kao fragmentiranost, kriza likova manifestira se u njihovom oblikovanju kroz glasove ili figure, kriza dijaloga nastaje kao manjak sadržajne komunikacije i prelazak međuljudskog u unutarljudsko i jezičnog oblikovanja radnje kao unutrašnjeg stanja lika. U kasnijem analiziranom razdoblju Szondi uočava i krizu izvedbe koja dokida postojanje „četvrtog zida” i počinje uključivati publiku ili, pak, nastajanje *drame statique*, napuštanje ustaljenih dramskih žanrova i eksperimentiranje te nastanak redateljskog kazališta. Kao pokušaje „spašavanja” drame Szondi identificira Hauptmannove tragedije *Roza Bernd* [*Rose Bernd*] i *Štakori* [*Die Ratten*], Brechtov epski teatar, koji vidi kao dramu budućnosti, tzv. razgovorne komade [*Konversationsstücke*], jednočinke u kojima se prikazuje situacija, a ne radnja i ne treba nužno postojati sukob, zatim američki realizam (Edward Albee, Thornton Wilder, Eugene O'Neill), ekspresionizam, Piscatorov politički teatar, montažu ili potpuni nestanak, odnosno nemogućnost drame, što nam pokazuje Luigi Pirandello komadom *Šest lica traži autora*.

Na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće u umjetnosti se, time i u kazalištu i drami, pojavljuje stilski pluralizam, pri čemu je jedan od jasnije omeđenijih pravaca ekspresionizam¹⁷ kojem se na početku svog umjetničkog djelovanja, u ranoj fazi, priklonio i Bertolt Brecht (npr. drame *Baal* ili *Bubnjevi u noći* [*Trommeln in der Nacht*]). No, po uzoru na Erwina Piscatora i njegovo političko kazalište tog doba, Brecht je etablirao svoju vrstu kazališta kao odgovor na tradicionalno, dramsko, aristotelovsko kazalište. U njemu je promislio etičku ulogu kazališta temeljenu na vezi s prosvjetiteljstvom, u kojem se razvilo nacionalno i pučko kazalište, i s Kantovim kategoričkim imperativom koji je proširio rekavši: „Stvori takvo stanje gdje će tvoje djelovanje moći postati maksima za djelovanje svakog čovjeka“ (Brecht 1966: 284). Brecht u svom epskom kazalištu, čiji se počeci mogu utvrditi oko 1925. godine, odbacuje estetiku koja se temelji na iluziji i katarzi osjećaja te zagovara stvaranje odmaka od prikazanog, inzistirajući na katarzi razuma. Poetiku i teoriju epskog kazališta opisuje u svom teorijskom djelu *Mali organon za teatar* [*Kleines Organon für das Theater*] (1949.), gdje epski teatar definira kao najjednostavniji i prirodni teatar s praktičnim i jednostavnim ciljevima aktiviranja i angažiranja publike, budući da je svijet promjenjiv i naše je djelovanje nužno. Uz to je epski teatar i dijalektički, anti-aristotelovski i anti-dramski; teatar koji kritizira svaku vrstu uživljanja i identificiranja s likovima jer Brecht smatra kako se aristotelovskom katarzom gubi racionalna komponenta koja bi trebala biti prisutna za sve sudionike u kazališnom činu. Tako se u epskom kazalištu i od publike i od glumaca zahtijeva aktivna uloga, a kako ne bi bilo uživljanja, Brecht je uveo efekte začudnosti [*Verfremdungseffekt*], elemente poput tehnike parabole, kora, prologa, songova (uklj. parabaze), monitiranje, projekcije, fabuliranje, iskakanje iz uloga i historiziranje koji potiču na promatranje građe povijesno i omogućuju da se u sadašnjosti prepozna budućnost. Mnoge od tih elemenata začudnosti kasnije koriste i dramatičari poput Friericha Dürrenmatta i Maxa Frischa, ali i suvremenih autora i redatelja kod kojih se vidi neupitan utjecaj Brechta i njegova epskog kazališta.

¹⁷ Više informacija o drami u njemačkom ekspresionizmu se, između ostalih, može doznati u Esselborn, Hans (1994) „Das Drama des Expressionismus“ u: Piechotta H. J., Wuthenow R. R., Rothemann S. (ur) *Die literarische Moderne in Europa*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, str. 271-282; Durzak, Manfred (1982): „Expressionistisches Drama“ u: Glaser, H. A. , Trommler F. (ur): *Deutsche Literatur: eine Sozialgeschichte. Band 8, Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus, 1880-1918*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt., str.327–339; Denkler, Horst (1979): *Drama des Expressionismus: Programm, Spieltext, Theater*. München: Fink., ili pak u Schmitt, Hans-Jürgen (1973): *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Polovinom 20. stoljeća švicarski književnik Friedrich Dürrenmatt (1921.-1990.) piše esej *Kazališni problemi* [*Theaterprobleme*] (1954.) koji je svojevrsna Dürrenmattova poetika tragikomedije, hibridnog književno-kazališnog oblika između tragedije i komedije, koju sam autor kasnije isključuje, dajući primat komediji. Osim što je u eseju analizirao po njemu ključne elemente kazališnog komada (radnja, pozornica, publika i jezik), elemente komedije (građa, dosjetka, hrabri čovjek, slučajnost i najgori mogući ishod), suvremene dramske tehnike (parodija, groteska i ironija) te pojasnio stajalište o potrebama suvremenog teatra za (tragi)komedijom, ujedno je dao i kratak pregled povijesti svjetskog kazališta u smislu razvoja kazališnih tekstova od antike do danas, transformacije tragičnog i komičnog junaka, kao i razvoj povijesti kazališta kao institucije pozornice i dramskih oblika u međudnosu.

Za Dürrenmatta je današnje kazalište s jedne strane muzej u kojem se prikazuju umjetnička blaga prethodnih epoha kazališta, dok je s druge strane postalo područje eksperimenta. Kazalište promatrano kao muzej prikazuje komade iz prethodnih velikih kazališnih epoha koje se međusobno stilski razlikuju. U takvim su kazalištima glumci samo službenici koji skaču iz stila u stil – iz baroka u klasiku, pa u naturalizam, a spašava ih konvencija o kanoniziranosti tekstova. S druge, pak, strane, kao područje za eksperimentiranje, kazalište je do te mjere otvoreno da svaki kazališni komad autora stavlja pred nove zadatke i nove stilove (usp. Dürrenmatt 1985b: 40-41). Prema Dürrenmattu je u modernoj drami teško pridržavati se tri jedinstva te se ona mogu dokinuti, odnosno njima se može i treba manipulirati. Nadalje, poput Brechta, zagovara stvaranje odmaka od prikazanog, što ponekad uključuje i elemente epskog teatra, no za razliku od Brechta sebe ne naziva političkim dramatičarom, već se distancira od zahtijevanja aktivne publike; on svojim kazalištem provocira.

Jedno je od temeljnih pitanja *Kazališnih problema* kako na pozornici adekvatno prikazati svu oprečnost suvremenog svijeta. Dürrenmatt zaključuje da je to nemoguće kroz klasični teatar, a još manje pomoću tradicionalne tragedije, iz, primjerice, Schillerova pera. Razlog tome vidi u tipu današnjeg lika, odnosno junaka, u obliku današnje vlasti, odnosno države i društvenog uređenja (usp. *ibid.*: 58). Tragični junak danas više nije moguć jer je vlast/država izgubila svoj lik [*Gestalt*], birokratizirana je do iznemoglosti i nema pojedinca koji bi se istakao u bezličnoj masi. Vlast, odnosno moć, vidljiva je samo tamo gdje eksplodira – u nasilju (usp. *ibid.*: 59-60). Stoga za Dürrenmatta nije primjereno suvremeni svijet prikazivati kroz žanr tragedije jer nas ona uvlači, već je jedini primjeren oblik komedija koja kroz smijeh stvara odmak (usp. Dürrenmatt 1985b: 148) i omogućava nam da sagledamo kaotičan svijet. Način na koji komedija ostvaruje

odmak je dosjetka [*Einfall*], dok u tragediji nema dosjetke, a to je razlog i što postoji malo tragedija čija je građa izmišljena. Tragedija premošćuje odmak, dok ga komedija stvara; svijet tragedije je uređen i strukturiran, dok je svijet komedije bezobličan i kaotičan, a likovi čijem se svijetu ponovno vraća poredak i struktura su „hrabri ljudi“ [*mutige Menschen*]. Primjeren oblik prikazivanja suvremenog svijeta za Dürrenmatta je drama, u kojoj tragika i komika idu zajedno, dakle mješoviti oblik tragikomedije. Takva je drama pra-drama, a kazalište pra-kazalište kakvo danas više ne postoji – izravno, neknjiževno. Jedini ostatak takvog pra-kazališta nalazimo u liku klauna koji za Dürrenmatta predstavlja iskonski teatar, a kojeg ponovno aktualizira primjerice Charlie Chaplin. Takva se dramatika razvija iz situacije i realizira kroz situacijsku komiku, a takvi klaunovi bez maski nastupaju u djelima Becketta i Ionesca. No, za razliku od njih, Dürrenmatt smatra svijet grotesknim (usp. Dürrenmatt 1996: 229), ali ne i apsurdnim.¹⁸ Kasnije Dürrenmatt, kao što je spomenuto, odbacuje čak i tragikomediju kao jedini primjeren oblik za prikazivanje suvremenog svijeta i u potpunosti se okreće komediji koju, prema njegovom mišljenju, čine sljedeći osnovni elementi: dosjetka, slučajnost, hrabri čovjek i najgori mogući ishod. Dosjetka [*Einfall*]¹⁹ razlikuje komediju od tragedije i pomoću nje Dürrenmatt izbjegava identifikaciju publike s događajima na pozornici, slično kao i Brecht koji to postiže *Verfremdungseffektom*; obojica, dakle, smatraju da se gledatelj ne treba poistovjećivati s tim što gleda, već se treba udaljiti. Kod Brechta to dovodi do poučavanja publike kroz poučni/didaktični komad [*Lehrstück*], dok kod Dürrenmatta distanca koju stvara komedija dovodi do sposobnosti sagledavanja inače nepregledne stvarnosti. Tako dolazimo da ključne teze Dürrenmattove poetike: tragedija (što nužno ne uključuje i sam pojam *tragično*) danas nije moguća – moguća je samo prava komedija kao kazališni oblik koji adekvatno zrcali naš svijet. Zadatak dramatike jest stvoriti *konkretno* [*Gestalt*]. To može samo komedija jer pretpostavlja svijet u nastajanju, u kaosu, nesređeni svijet,²⁰ za razliku od tragedije koja pretpostavlja već strogo uređen svijet. Naš je onaj prvoopisani – svijet u raspadanju, pa ga stoga bolje predočuje komedija.

¹⁸ Unatoč Dürrenmattovom vlastitom odmaku od teatra apsurdna, Hans-Thies Lehmann ga smješta upravo u autore teatra apsurdna (usp. Lehmann 2004: 68).

¹⁹ Vlado Obad zaključuje da je prijevod riječi *Einfall* jednostavno nedostatan ako se prevede s rječju „dosjetka“ jer prerasta temeljno značenje tog pojma, pa nudi sljedeće objašnjenje: „Opisno bi se [pojam] mogao objasniti kao neočekivani, humoristički akcentuiran događaj koji mijenja dotadašnji tok radnje. [...] ‘Einfall’ bi ipak najjednostavnije, ali i najtočnije mogli protumačiti kao dramsko uobličavanje slučajnosti.“ (Obad 1982: 225f)

²⁰ Takvim svijet opisuje i u svojoj dramaturgiji labirinta. Vidi (Dürrenmatt 1981)

Tragedija premošćuje odmak, kaže Dürrenmatt, utoliko što primjerice Atenjanima davnu mitsku prošlost prikazuje kao sadašnjost. S druge strane, komedija taj odmak stvara jer se odvija u sadašnjosti. Nadalje, komično nije jedini oblik današnje drame, kao što ni tragično nije u potpunosti nemoguće, pogotovo što ga možemo izraziti jedino kroz komediju (usp. Dürrenmatt 1985b: 61).

Kao građu, Dürrenmatt vrlo često koristi mitove, najčešće ih reinterpetirajući ili u potpunosti razarajući. Kao ni tragedija, ni mitovi, takvi kakvi jesu, ne mogu adekvatno prikazati našu suvremenu stvarnost pa ih je potrebno izmijeniti. Dürrenmatt primjerice mijenja karakteristike protagonista, odnosno junaka, ili završetak, sukladno onome za što vjeruje da je moguće. Kao i Aristotel, Dürrenmatt smatra da zadatak pjesnika, odnosno dramatičara, nije prikazati što se dogodilo (to je, naime, zadatak povjesničara), već ono što se moglo dogoditi (usp. Dürrenmatt 1985b: 184). Tako građa (slažu se i Aristotel i Dürrenmatt) poprima i subjektivan element jer gledatelj/čovjek smatra mogućim ono za što vjeruje da bi se moglo dogoditi, odnosno moguće ovisi o čovjekovoj interpretaciji stvarnosti. Međutim, potrebno je imati na umu da je poimanje mogućeg za Grke bilo posve drugačije nego za modernog čovjeka, stoga je i promjena interpretacije mita, razumljivo, posve nužna. Grci su tragedije temeljili na mitu, odnosno radnja tragedije jednaka je radnji mita, a rezultat toga je da se kroz tragediju stvarao kult ličnosti tragičnih junaka. Sukladno Dürrenmattovoj tezi o anonimnosti današnjeg svijeta, takav je kult ličnosti danas nemoguć, osim možda u zemljama s diktatorskim režimom. Zato Dürrenmatt toliko često i ruši kult ličnosti svog junaka, prikazujući vladare i junake kao klaunove i predmete poruge.

Slučajnost [*Zufall*] je ono nepredvidivo što se dogodi (usp. Dürrenmatt 1985b: 200), a u dramskoj radnji se sastoji od toga kada i gdje tko koga slučajno sretne (usp. *ibid.*: 91). Kod starih Grka, slučajnost se pojavljivala pod nazivnikom sudbine i volje bogova, a za Dürrenmatta predstavlja element imanentne logike komada. Ona nastaje kao posljedica dosjetke koja kao ideja nastaje prije samog pisanja komada, a u komadu tjera lika upravo u smjeru kojim izbjegava krenuti, no na kojem lik ipak završi (usp. Dürrenmatt 1985a: 92). Tako zbog slučajnosti dolazi i do najgoreg mogućeg ishoda koji, kao ni slučajnost, nije predvidiv. Kao rezultat slučajnosti u komadu nastaje stvarnost koja je prije toga bila nevjerojatnost. Tako, primjerice, potencijalni junaci postaju kod Dürrenmatta objekt poruge.

Slučajnosti se nadovezuju jedna na drugu te njihov lanac za posljedicu ima najgori mogući ishod. Taj najgori mogući ishod je mogućnost koja se realizirala i tako postala stvarnost. Kako je mogućnost, sukladno elementu subjektivnosti gledatelja, i vjerojatna i nevjerojatna jer gledatelj vjeruje ili ne vjeruje da je nešto

moguće, možemo se usuditi reći da je stvarnost čak i realizirana nevjerojatnost (usp. Dürrenmatt 1985b: 204) koja se ostvaruje zbog slučajnosti i dovodi do najgoreg mogućeg ishoda: „najgori mogući obrat koji priča može napraviti jest obrat u komediju“²¹ (usp. ibid.: 127).

2.1. Postdramsko kazalište prema Hans-Thiesu Lehmannu

Djelo *Postdramsko kazalište [Postdramatisches Theater]* (1999.) Hans-Thiesa Lehmana daje čitatelju detaljan uvid u kazališne pojave koje autor definira jednostavno kao teatar poslije drame,²² a obuhvaća vremenski period od 1970-ih do 1990-ih godina 20. stoljeća. „Pred-dramsko“ je kazalište za Lehmana ono antičko, nastalo u zoru razvoja demokracije i znanosti, a „dramsko“ sve ono nakon njega do pojave predmeta istraživanja u *Postdramskom kazalištu*. Još u djelu *Theater und Mythos, Die Konstituierung des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, izdanom 1991. godine, Lehmann definira antičko kao pred-dramsko kazalište (usp. Lehmann 1991: 26). Dramsko se kazalište, kako je već spomenuto, pojavljuje nakon antike i nastaje recepcijom Aristotelove *Poetike* te nastavlja postojati sve do pojave „postdramskog“ kazališta koja je za Lehmana 70-ih godina 20. stoljeća. To je

kazalište dekonstrukcije, plurimedijalno kazalište, restaurativno tradicionalno/konvencionalno kazalište, kazalište gesti i pokreta. [...] višeznačnost, slavi umjetnost kao fikciju, slavi kazalište kao proces, diskontinuitet, heterogenost, ne-tekstualnost, pluralizam, više kodova, subverzija, svemjesnost, perverzija, akter kao tema i glavni lik, deformiranje, tekst samo osnovni materijal, dekonstrukcija, tekst važi kao autoritaran i arhajski, performans kao treće između drame i kazališta, anti-mimetičnost, odupire se interpretaciji. (Lehmann 2004: 25)

²¹ „die schlimmstmögliche Wendung die eine Geschichte nehmen kann, ist die Wendung in die Komödie.“

²² I Gerda Poschmann, uz Hans-Thiesa Lehmana, piše o kazališnim komadima koji „nisu više dramski“ i koji se „udaljavaju od principa naracije i figuracije“ (Poschmann 1997: 177). S druge strane se teoretičarima poput Arthura Pelke, Karen Jürs-Munby i Berndta Stegemanna otada razilaze s pojmom ‘postdramskog’ vidi npr. (usp. Stegemann 2008: 16-21), ili u Bernd Stegemann (2015): *Lob des Realismus*. Berlin: Verlag Theater der Zeit. Zaobišavši pojam postdramskog u definiranju suvremene drame, no ostajući pri istim načelima, o „drami poslije drame“ pišu Stefan Tigges i Artur Pelka u zborniku *Das Drama nach dem Drama* koji okuplja analize drama nastalih čak od 1945., a dokidaju s tradicijama i konvencijama dramskog kazališta (usp. Pelka i Tigges 2011).

Ovo su pojave koje se daju uočiti u drami i kazalištu cijele druge polovice 20. stoljeća, ne nužno samo označnice postdramskog kazališta. „[P]ostdramsko [je] – nasuprot ‘epohalnoj’ kategoriji ‘postmoderna’ – [...] konkretno postavljanje problema estetike kazališta“ (Lehmann 2004: 20).

Problem postdramskog kazališta na koje upućuje Lehmann zapravo je problem recepcije kod publike koja je dotada bila naviknuta na tekstualnu dramu, na „razumljivu fabulu, povezan smisao, kulturalno samopotvrđivanje i ganutljive kazališne osjećaje“ (ibid.: 18-19), što sve elementi postdramskog kazališta *nisu*. Taj se problem „čitanja“ komada od strane publike, ali i književnih teoretičara proteže još od Aristotela. Naime, na prvom je predavanju²³ iz serije *The End of Tragedy?* (2011., University of Kent, UK) Lehmann objasnio najveći problem odnosa između teorije i tragedije. Taj je problem proširiv i na problem odnosa teorije i drame općenito, koji se proteže još od vremena Aristotela sve do danas. U toj raspravi, u kojoj odnos teorije i tragedije, a može se reći i kazališta uopće, izjednačuje s odnosom konceptualnog razmišljanja i umjetničkog iskustva, Lehmann tvrdi da su teorije tragedije od Aristotela do danas pisane kao da tragedija nema performativni aspekt i upravo tu leži njihova manjkavost. Naime, katarza kao učinak tragedije smatrana je mogućom i bez izvođenja komada na pozornici jer je za Aristotela baza bio tekst odnosno *logos*, a ne vizualno iskustvo koje se kod publike postiže izvedbom. Tako, primjerice, glasu i plesu kao jednakovažnim elementima nije pridavano dovoljno pozornosti. Problem, dakle, leži u tome što je tragedija najprije kazališna pojava, oblik izvedbene umjetnosti i govoreno iskustvo, te nije mogla ni smjela biti doživljavana isključivo kao pisani tekst. Egzemplarnom filozofskom teorijom tragedije Lehmann smatra Hegelovu teoriju tragedije jer je ona „anti-tragična“ ili „post-tragična“. Razlog tome je upravo što Hegel smatra da je junaka moguće „premjeriti“ samo nakon propasti, dakle nakon izlaska iz tragične sfere, a mjerljivo je identično sa shvatljivim. Današnje, pak, kazalište ili odbacuje mogućnost postojanja koherentne teorije u potpunosti ili samo iznosi vlastitu teoriju u obliku izvedbe, što bi odgovaralo Lehmannovu pojmu postdramskog.

Samim time jedne estetske logike i instrumentarija za analizu postdramskog kazališta još nema jer „vlada nedostatak kategorija i riječi za [njegovu] pozitivno određivanje, pa čak i za opisivanje onoga što ono jest“ (Lehmann 2004: 19). Na „dramsko“ se kazalište „prešutno misli kao *kazalište drame*“ i njemu uvriježeno

²³ Lehmann, Hans-Thies (2011b): *Theory and Tragedy – an uneasy relationship*, prvo predavanje iz serije *The End of Tragedy?* Predavanje 04. 10. 2011. održano na University of Kent, Drama and Theatre Department. Zvučni zapis predavanja u posjedu je autorica monografije u digitalnom (mp3) formatu.

i inherentno pripadaju kategorije oponašanja i radnje te „pokušaj da se kroz kazalište stvori ili ojača društvena kohezija, zajednica koja emocionalno i mentalno sjedinjava publiku i pozornicu“ (ibid.: 21) kroz doživljaj katarze, te koje nastaje i ostvaruje se izrazito kroz prevlast teksta. S druge strane, postdramsko je kazalište oznaka za mnogolikost formi koje nastaju uslijed širenja i sveprisutnosti medija, smanjenjem autoritativnog položaja teksta i njegovim „svođenjem“ na jedan od jednakovažnih konstitutivnih elemenata kazališne predstave, među kojima su ostali scenski pokret, glazba, multimedija, jezik, prostor i vrijeme. Aristotelovi elementi se ili dokidaju, ili mutiraju, ili dobivaju na važnosti, čime se paradigma klasične, konvencionalne dramske forme u potpunosti mijenja, pa čak i ukida.

Na drugom predavanju iz ciklusa *The End of Tragedy?* Lehmann iznosi svoja razmišljanja o (ne)postojanju moderne tragedije te se hvata u koštac s definiranjem tragičnog.²⁴ Tragično i tragedija su dva potpuno različita koncepta. Tragedija je estetički koncept i u biti pripada domeni kazališta i teatrologiji, te u Lehmannovu slučaju treba biti shvaćena kao vrst kazališne izvedbe ili, tradicionalnije, kao žanr teksta. Tragično se, pak, koristilo od srednjeg vijeka kao opis za propast velikana. Od 19. stoljeća naovamo pojam se razvio kao filozofski i kompleksan način opisa razumijevanja ili predstavljanja ljudskog života.

Dva su elementa ključna za tragediju: ono što Lehmann naziva obiteljskom sličnošću te pripadnost grupi bliskih ili jednakih kazališnih komada. Za njega su, primjerice, Sarah Kane i Jean Racine u jednoj grupi, za razliku od Jana Fabrea kojeg Lehmann smješta u drugu grupu jer on sam svoje komade i svoju kazališnu poetiku naziva tragičnima s čim se Lehmann nužno ne slaže. Stavljanjem Kane i Racinea u istu grupu autor daje naslutiti da Kane, koja piše tijekom 90-ih godina 20. stoljeća, smatra tragičarkom te da je kroz njena djela suvremena tragedija moguća. S druge, pak, strane, komade Jana Fabrea i Raffaella Sanzia smatra samo pokušajima oživljavanja tragičnog, no u oba slučaja je nazivanje komada navedenih autora tragedijama sporno. Da se spomenu samo neka obilježja: nekonvencionalna forma koja u potpunosti raskida s klasikom, a kod Kane izrazito grub, nasilan, često i šokantan izričaj te sve, samo ne obrada univerzalnih ljudskih tema, veličina i vrijednosti, već njihove potpune suprotnosti – tematiziranje devijantnog ljudskog ponašanja.

²⁴ Lehmann, Hans-Thies (2011a): *The Impossibility of Defining the Tragic*, drugo predavanje iz serije *The End of Tragedy?* Predavanje 11. 10. 2011. na University of Kent, Drama and Theatre Department. Zvučni zapis predavanja nalazi se u posjedu autorica monografije u digitalnom (mp3) formatu.

Za Lehmana postoje dva modela tragedije: sukob i prijestup. U prvom modelu sukob vodi dramskoj napetosti, odnosno radnji [*Handlungstragödie*] po načelima Hegela, odnosno Aristotela. U ovom je obliku tragedije lik podređen radnji; bez radnje nema lika, ali radnje bez lika može biti. Gdje nema sukoba, nema radnje, a time nema ni drame. U takvim se dramama junaci nalaze u određenom stanju [*Zuständlichkeit*] i tipične su za modernizam jer u njima nestaje ideja o sukobu dva jednakovrijedna *pathoi*.

Tragedija kao prijestup temelji se na ekstremizmu ili ekscesu određene vrste ponašanja, ali bez moralnog, političkog i društvenog aspekta, koji su ključni za prvi model. Ekstremizam ili eksces događa se u smislu kršenja granica koje mogu biti dopuštena granica samopotvrde ili samouništenja (Antigona), potom čast, samo-uzdizanje (kod Hölderlina), želja za moći, samo-žrtvovanje, entuzijizam (Schiller) ili želja za ljubavlju (Sarah Kane).

Već je sa Szondiјevom „krizom drame“ za Lehmana započela kriza teksta te dolazi do otuđenja između institucije drame i institucije kazališta, koje su do tada bile nerazdvojive. Konačan, pak, raskid kazališta i drame nastupa poslije Brechta u čijoj su se

teoriji epskog kazališta *dogodili obnova i dovršenje klasične dramaturgije*. Brechtova je teorija sadržavala jednu krajnje tradicionalističku tezu: za njega je *fabula* ostajala alfa i omega kazališta. No polazeći od fabule ne može se razumjeti odlučujući dio novog kazališta od 60-ih do 90-ih godina, pa čak ni *tekstualna* forma koju je prihvatila kazališna književnost (Beckett, Handke, Strauß, Müller...). Postdramsko je kazalište *postbrechtovsko kazalište*. (Lehmann 2004: 41)

To ne znači da je radnja kao takva ili koncept drame nepovratno izgubljen, već se „koncept drame održao kao latentno normativna ideja kazališta“ (ibid.: 42). Ono što nestaje jest želja da se razori dramska iluzija ili, pak, da nastane epska distanciranost; nastaje takvo kazalište u kojem, da bi se stvorila kazališna prestava, nije više potrebna radnja ili „plastično oblikovane *dramatis personnae*, ni dramsko-dijakritička kolizija vrijednosti, pa čak ni likovi koji se mogu identificirati“ (ibid.).

U tom novom kazalištu nestaje logike dramske radnje izražene kroz tekst, a na kojoj je, prema Aristotelu, građena tragedija ili nastaje neka potpuno nova, unutarnja autorova ili redateljeva logika. Ta se veza raskida: „intermedijalnost, civilizacija slika, skepsa prema velikim teorijama i metanarativima rastvaraju hijerarhiju koja prije nije jamčila samo podređivanje sredstava kazališta tekstu, nego na taj način i njihovu međusobnu koherentnost“ (ibid.: 71). Ekspresionizam,

nadrealizam i oblici eksperimentalnog kazališta prethode nastanku postdramskog kazališta koje je u potpunosti raskrstilo s cjelinom, iluzijom, reprezentativnošću radnje kroz dramski tekst te najvjerojatnije pod utjecajem globalizacije, možda čak i iz indijskog teatra kathakali ili japanskog nō-teatra, vratilo²⁵ u kazalište elemente plesa, geste, glazbe, čineći tako komad postdramskog kazališta oblikom ceremonije ili rituala:

pod ceremonijom kao momentom postdramskog kazališta treba razumjeti čitav raspon izvođenja nereferencijalnih zbivanja, no onih koja se iznose s povećanom preciznošću, priređivanja osebujno formaliziranog zajedništva, glazbeno-ritmičke ili vizualno-arhitektonske konstrukte zbivanja; pararitualne forme i (nerijetko duboko crne) svetkovine tijela, prisutnosti; emfatično ili monumentalno naglašenu ostentativnoat izvedbe. (ibid.: 91)

U jednoj parafrazi tvrdnje Monique Borie, koju navodi Lehmann o postdramskom kazalištu kao kazalištu „*poslije* katastrofe [koje] potječe iz smrti i prikazuje ‘krajolik s one strane smrti’ (Müller), [...postdramsko se kazalište] razlikuje od drame, koja smrt ne postavlja kao prvenstvenu, kao osnovu iskustva, nego pokazuje život koji prema njoj ide“ (ibid.: 93). Postdramsko kazalište kao polaznu točku uzima smrt, propast ili katastrofu koja je obično završni element tragedije pa bi se možda moglo zaključiti da postdramsko kazalište počinje tamo gdje tragedija završava. Odnosno, da je nestankom tragedije ona iznjedrila postdramski teatar. Heiner Müller, kao primjer postdramskog autora i redatelja s njemačkog govornog područja, u svom opusu ima brojne prerade i adaptacije Shakespeareovih tragedija, antičkih mitova ili drugih kanoniziranih tragičnih tekstova, kao na primjer *Hamletmašina* [*Hamletmaschine*], *Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten*, potom *Herakles 5* i *Anatomie Titus Fall of Rome. Ein Shakespearekommentar*. Osim njega, u ilustraciji svojih tvrdnji Lehmann navodi brojne redatelje koji su postavljali antičke i klasične tekstove poput *Hamleta*, *Antigone*, *Medeje* i drugih na postdramski način (među njima navodi Roberta Wilsona, Petera Brooka, Jana Lauwersa i druge). Za Wilsonovo kazalište, primjerice, kaže da je „*neomitsko*, ali s mitovima kao slikama koje radnju nose u sebi samo kao virtualnu fantaziju“ (ibid.: 103). Te mitske slike stupaju na mjesto radnje. Postdramskim se tehnikama razbija cjelina na koju je navikao gledatelj dramskog kazališta; „žrtvuje se sinteza kako bi se na drugoj strani postiglo zgušnjavanje u intenzivne momente“ (ibid.: 108), a kazalište „postaje imenom

²⁵ Ples, gesta i glazba su u tim izvedbenim izrazima i postojali kao sastavni elementi, a tekst se kao dominantan element nametnuo kasnije.

za multi- ili intermedijalno dekonstruktivnu umjetničku praksu trenutačnog događanja“ (ibid.: 109).

Tekst koji ima zadaću predstaviti radnju, prestaje biti „*tekst inscenacije*“ te postaje način upotrebe znakova u kazalištu, samim time „više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija“ (ibid.: 111). Taj isti tekst često karakterizira paleta različitih stilova, citatnost, odnosno intertekstualnost i intermedijalnost, a značajke koje Lehmann ističe su parataksa, simultanost, muzikaliziranje, tjelesnost, provala realnog te stvaranje situacije/ događaja. „Na mjesto dramaturgije regulirane tekstem često stupa *vizualna dramaturgija*, za koju se osobito u kazalištu kasnih 70-ih i 80-ih godina činilo da je postigla apsolutnu vlast, sve dok se u 90-ima nije počeo ocrtavati stanovit ‘povratak teksta’ (koji naravno nikada nije bio posve nestao)“ (ibid.: 120).

2.1.1. Junak, lik i tijelo u postdramskom kazalištu

Brojne su promjene do kojih je u postdramskom kazalištu došlo u pogledu lika. Najočitiya je promjena u tome što lik ne nosi nužno osnovu dramskog sukoba, ako ga uopće ima, već je njegov značaj ravnopravan s ostalim elementima kazališne izvedbe, ponekad čak i manji, a može se dogoditi da ga na sceni uopće ni nema. Lehmann to objašnjava ovako:

Post-antropocentrično kazalište bilo bi dobro ime za važan, no naravno ne jedini oblik koji može uzeti postdramsko kazalište. U njemu se poklapaju kazališta objekata posve bez ljudskih aktera, kazališta s tehnikom i strojevima (Survival Research Laboratories), i ono kazalište koje ljudski lik kao element integrira u prostorne strukture nalik krajoliku. To su estetske figuracije koje utopijski upućuju na alternativu antropocentričkom idealu podvrgavanja prirode. Kada se ljudska tijela, ravnopravno sa stvarima, životinjama i energetskim silnicama, uklapaju u jednu jedinu zbilju (kako se čini da je slučaj i u cirkusu – otuda dubina uživanja u njemu), kazalište čini zamislivom jednu drukčiju realnost od realnosti čovjeka koji vlada prirodom. (ibid.: 105)

Do sada je čovjek bio u središtu dramske radnje; on je bio nosilac krivnje, trpio predodređenu sudbinu i svoju patnju prikazivao publici. Sada je, pak, u fokusu njegovo tijelo/tjelesnost. „Tijelo ne postaje središtem kao nosilac smisla, nego u svojoj *physis* i gestikulaciji“ (ibid.: 122). Ono je u svojoj tjelesnosti često izobličeno invalidnošću, bolešću, devijantnošću i često izaziva neugodu ili strah;

glumci ne glume bol već su često u situaciji u kojoj je fizička bol konkretna te je osjećaju kroz napor ili nelagodu; oni je ne demonstriraju, već manifestiraju: „*tijelo se apsolutizira*“ (ibid.: 123). Kao značajan element postdramskog teatra te kao najizraženiji oblik tjelesnosti Lehmann navodi ples. Iako kaže da „[i]ntenzitet i turbulentnost kazališta mogu voditi kako do ‘tragičkog’, tako i do vedrog i radosno-ekstatičnog oblika“ (ibid.), pod tim dvama pojmovima ne podrazumijeva ono što bi se moglo nazvati tragedijom, odnosno komedijom u smislu dramskih oblika, već ugođaj koji nastaje pod realizacijom zahtjeva izvedbe. Bol i patnja koje je dotad tragički junak glumio, odnosno stvarao privid fizičke, psihičke ili emocionalne boli, sada se nameću kao realne pojave na sceni – prevaljen je put od mimeze do stvarnog iskustva na pozornici.

2.1.2. Iluzija i realno

„Bez realnog“, kaže Lehmann, „nema insceniranoga. Reprezentacija i prezencija, mimetična igra i performans, ono prikazano i proces prikazivanja: iz tog je podvajanja kazalište našeg doba, radikalno ga tematizirajući i priznajući realnome ravnopravnost s fikcionalnim, dobilo jedan od središnjih elemenata postdramske paradigme“ (ibid.: 131). „Provale realnog“, kako ih naziva Lehmann, sada nemaju funkciju stvaranja odmaka i distance između publike i onoga što se događa na pozornici, već čine da publika postaje dijelom onoga što se događa na tom mjestu, u tom trenutku, a ne događaja iz povijesti ili iz mašte autora. Tako osjećaj koji kod publike nastaje nije suosjećanje i strah, odnosno katarza, već se mogu razlikovati tri aspekta isprekidane i slojevite iluzije:

ćuđenja zbog mogućih realističnih efekata (*aspekt magije*); [...] estetskog i osjetilnog *identificiranja* s osjetilnim intenzitetom realnih glumaca i kazališnih scena, plesnih formi kretanja i verbalnih sugestija (*aspekt erosa – svijetlog ili mračnog*) [te...] sadržajne *projekcije* vlastitog iskustva svijeta na kazališne modele koji se prikazuju, povezane s mentalnim činovima ‘ispunjavanja praznih mjesta’ i uživljanja u predstavljene likove, kako ih analizira estetika recepcije, od projekcije koja se *mutatis mutandis* događa u činu gledanja jednako kao i u činu čitanja (*aspekt ‘konkretizacije’*). (ibid.: 141)

Pojava hipernaturalizma također je prisutna u postdramskom teatru koji sadrži i elemente grotesknog propadanja i apsurdnosti, a kada se potencira realnost, ona ide „prema dolje: ondje gdje su zahodi, nečistoća, ono što je ispod svakog ukusa, ondje se nailazi na skriveni lik žrtvenog jarca, *pharmakosa*“ (ibid.:

154). Nižući elemente koji podsjećaju na Fryeeve demonske slike te lik žrtve koji se nalazi u takvom okruženju, Lehmann aludira na Fryeev modus ironije ili preciznije tragične ironije koja je nastupila nakon nemogućnosti postojanja tragedije. Zanimljivo je da Lehmann osporava i mogućnost „tragične ili groteskno-tragikomične dramaturgije, kakvu su još mogli prakticirati Dürrenmatt i Frisch, kada je po njihovu shvaćanju svijetu bila primjerena samo još komedija.“ Umjesto njih, u postdramskom je kazalištu stupio na snagu „zapanjujući nedostatak patosa i suosjećanja, ‘depatetizacija’ u izlaganju ‘nižeg života’“ (ibid.: 155).

2.1.3. Prostor i vrijeme

U korištenju kazališnog prostora, odnosno pozornice, postdramski autori i redatelji razbijaju dotadašnje koncepte graničnosti. Pozornica kakva je konvencionalizirana u 19. stoljeću, kao tzv. *Guckkastenbühne*, odnosno prostor omeđen s tri strane, dok je četvrti imaginarni zid dijeli od publike u postdramskom teatru, otvara prostor za eksperimentiranje i sustavniju interakciju s publikom. Počinju se igrati s okvirima i mogućnostima pozornice, sve češće duboko ulazeći u prostor publike, koristeći scenske montaže, izmještajući scenski prostor na realnu lokaciju odvijanja događaja i drugo.

Slično se događa i s elementom vremena. „Osviješteno trajanje prvi je važan faktor iskrivljavanja vremena u današnjem kazališnom iskustvu“ (ibid.: 243). Pod tim pojmom Lehmann podrazumijeva nastojanja redatelja da kod publike zadrži realan osjećaj prolaznosti vremena pa se često koristi tehnika „rastezanja vremena“ usporavanjem, ponavljanjem, zatim prikaz slike ili fotografije kao refleksije vremena, ubrzavanje, simultanost ili kolaž. Zadaća je postdramskog kazališta oživjeti „kazališni trenutak, umjesto da nastavlja pisati priče o krivnji u prokušanoj dramskoj formi“ (ibid.: 256).

Zanimljivo je primijetiti da je Gottfried Benn već kod Dürrenmattovog *Braka gospodina Mississippija* [*Die Ehe des Herrn Mississippi*] uočio ovakve elemente:

Je li to još uvijek komad? Je li to još uvijek kazalište? Ta mješavina kina, audio-drame, lutkarskog komada u stilu komičnog Kasperlea, skraćivanja vremena, sjećanja i pretkazanja, obraćanja publici, samoprojeksija figura u imaginarnom prostoru, dizanje iz mrtvih i nastavak diskusije – je li to možda kazalište budućnosti?²⁶ (Benn 1962: 32)

²⁶ „Ist dies noch ein Stück? Ist dies noch Theater? Dies Durch- und Nebeneinander von Kino, Hörspiel, Kasperle-Szenarium, zeitlichen Verkürzungen, Vor- und Rückblenden, Sprechen ins

Na tragu postdramskog kazališta već su početkom i polovinom 20. stoljeća bili i Filippo Tommaso Marinetti, Emilio Settimelli i Bruno Cora u svom eseju *Sintetičko futurističko kazalište* [*The Futurist Synthetic Theatre*] (1915.) te Antonin Artaud u *Obracun s remek-djelima* [*An End to Masterpieces*] (1933.). Marinetti, Settimelli i Cora kritiziraju suvremeno kazalište i njegovu tradicionalnost, strogoću i konformizam (usp. 1998: 177-178) te predlažu kazalište koje će biti sintetičko, atehničko, dinamično, simultano, autonomno, alogično i nerealno, jednom rječju sve ono što Lehmann naziva postdramskim kazalištem. Sintetičko u kazalištu znači komprimirano u nekoliko minuta te u nekoliko riječi ili gesta, puno nebrojenih ideja, situacija, osjećaja, činjenica, simbola. Pod atehničkim podrazumijevaju raskid s konformističkim prepuštanjem autora ukusu publike, izbjegavanje rastezanja radnje na više činova kada je dovoljna stranica ili dvije teksta i pedantnog ukotvljivanja u zadane vremenske odrednice itd. (Marinetti et al. 1998: 178). Pod dinamičnim i simultanim kazalištem podrazumijevaju kazalište improvizacije koje opisuju kao kazalište rođeno iz improvizacije, blic-situacija, iz sugestivne i otkrivajuće stvarnosti (ibid.: 179). Futuristički je teatar ukinuo tradicionalne dramske oblike uključujući farsu, dramu u užem smislu, komediju i tragediju, te su umjesto njih nastajali retci riječi, igrane poeme, komični dijalozi, sintetičke deformacije (usp. ibid.: 181). George Bernard Shaw je 1911. godine primijetio da dolazi do ukidanja tradicionalnih dramskih vrsta.²⁷ Kod njega je to uvjetovano završetkom komada – ne samo da tragedija nestaje, već se otvorenim završetkom dokida i komedija:

Ne samo da je tradicija katastrofe neadekvatna za moderne studije života: tradicija završetka, bio on sretan ili ne, jednako je neprimjerena. Trenutak kada dramatičar odustane od nesreća i katastrofa i kao svoj materijal počne koristiti 'isječke iz života', prihvatit će oblik drame bez završetka. Zastor se više ne spušta na junaka koji je ubijen ili se vjenčao, već se spušta onog trenutka kada je publika vidjela dovoljno prikazanog života da sama izvuče pouku te potom ili napušta kazalište ili ostaje sjediti dok ne propusti i posljednji vlak kući.²⁸ (Shaw 1911: xvi)

Publikum, Selbstprojektionen der Figuren in einem imaginären Raum, Auferstehen von den Toten und Weiterdiskutieren - Ist das vielleicht das zukünftige Theater?"

²⁷ Već su se njemački romantičari Ludwig Tieck, Clemens Brentano, Achim von Arnim i Joseph von Eichendorff početkom 19. stoljeća opirali ustaljenim klasičnim kazališnim konvencijama (usp. Kremer i Kilcher 2015), pišući pretežito drame za čitanje, tzv. *Lesedramen*, koje je zbog njihove kompleksnosti i specifičnosti teško postavljati na pozornici.

²⁸ „Not only is the tradition of the catastrophe unsuitable to modern studies of life: the tradition of an ending, happy or or the reverse, is equally unworkable. The moment the dramatist gives up

Antonin Artaud također predlaže raskidanje s prošlošću kada kaže da su remek-djela prošlosti dobra samo za prošlost, a na nas više nisu primjenjiva. Kao primjer navodi Sofokla koji govori grandiozno, ali na način koji više nije primjeren našem vremenu, već je previše suptilan, kao da okoliša. (usp. Artaud 1998: 195) Stoga Artaud predlaže teatar okrutnosti koji ne znači samo ili nužno prikaz fizičke okrutnosti na sceni, već teatar koji je težak i okrutan prvenstveno za njega samog.

A na razini reprezentacije se ne radi o okrutnosti koju prakticiramo jedni na drugima režući tijelo i otklanjajući anatomske dijelove ili pak, poput asirskih careva slanjem pošiljki ljudskih ušiju, noseva ili uredno uklonjenih nosnica, već se radi o puno strašnjoj, ali nužnoj okrutnosti koju nad nama vrše stvari. Nismo slobodni. A nebo i dalje može pasti na naše glave. A kazalište je stvoreno da nas prije svega nauči upravo to.²⁹ (ibid.: 197)

I kod Artauda, publika igra veliku ulogu u ostvarenju kazališne igre, kao i kod Dürrenmatta i Lehmana. Dok Dürrenmatt svoju publiku hvata u mišolovku komedijom, Artaud svoju publiku zavodi:

Predlažem da gledatelje tretiramo kao zmije koje je potrebno začarati i da ih organski povedemo sve do najsuptilnijih pojmova. Najprije sirovim sredstvima koje ćemo potom postepeno rafinirati. Ta sirova, neposredna sredstva će od početka uhvatiti i zadržati njihovu pažnju. Zato je gledatelj u središtu 'teatra okrutnosti', a spektakl je oko njega.³⁰ (ibid.: 198)

U tom kazalištu okrutnosti važniju ulogu od radnje igraju zvuk i osvjetljenje, a tek onda radnja i dinamika koji su daleko od toga da kopiraju život. Nasilne fizičke slike ruše se na gledatelja i hipnotiziraju njegovu senzibilnost te se on nađe

accidents and catastrophes, and takes 'slices of life' as his material, he finds himself committed to plays that have no endings. The curtain no longer comes down on a hero slain or married: it comes down when the audience has seen enough of life presented to it to draw the moral, and must either leave the theatre or miss its last train."

²⁹ „[A] theatre that is difficult and cruel first of all for myself. And on the level of representation it is not a question of that cruelty which we can practice on each other by cutting up each other's bodies, by sawing away at our personal anatomies or, like Assyrian emperors, by sending each other packages of human ears, noses, or neatly severed nostrils through the mail, but of that much more terrible and necessary cruelty which things can practice on us. We are not free. And the sky can still fall on our heads. And the theatre has been created to teach us, first of all, that."

³⁰ „I propose that we treat the spectators like snakes that are being charmed and that we lead them by way of the organism to the subtlest notions. At first by crude means which are gradually refined. These crude immediate means hold their attention from the beginning. That is why in the 'Theatre of Cruelty' the spectator is in the middle and the spectacle surrounds him."

u vihoru nekih viših sila, ostvarujući metaforu liricizma i ostavljajući stvarno nasilje, krv, ubojstvo i rat izvan kazališta.

U zaključku o postdramskom kazalištu moguće je reći da ono ima snažno izraženu tendenciju auto-refleksije i auto-tematizacije, što ne ostavlja prostora tematizaciji krivnje, odgovornosti, sukoba, a samim time nema ni zaokruženja cjeline u završetku; nema propasti, pa čak ni uspona junaka/lika. Likova ponekad čak uopće nema, već umjesto protagonista izbija značaj tijela i tjelesnosti u prostoru i vremenu koje imaju zadaću stvoriti poetsku i estetsku sferu, vrlo često plesom kao artikulacijom energije, gestom umjesto jezikom, tjelesnim slikama, odnosno živućim skulpturama. Osim smještanja lika, koji je u tzv. „čistoj“ dramskoj formi stajao u središtu objektivna značaja, u ravnopravan položaj s predmetima na sceni, scenskim pokretom, prostornom i zvučnom kulisom, u pozadinu se povlači i značaj dramske radnje, odnosno teksta. Tekst se povlači pred jezikom i govornim činom te postaju ravnopravnim sastavnicama s gestom i glazbom.

Scenski se prostor povlači pred statičnom slikom, postaje *tableau* na kojem se ne odvija vrhunac, već često predstavlja stanje. Specifična se atmosfera stvara upotrebom specijalnih efekata svjetlosti i zvukova te kolažiranjem multimedijalnih elemenata, a vrijeme je relativizirano raznim tehnikama njegova iskrivljavanja. Samim time, ove manipulacije dramskim elementima uklanjaju mogućnost klasične drame odnosno konvencionalnih dramskih oblika.

Ono što je zadržano, ili čemu se kazalište „vratilo“, rekao bi Lehmann, ono elementarno u kazalištu, jesu maske i kor (Jan Fabre, Jan Lauwers), ritual i ples (Merce Cunningham), tijelo koje služi kao utjelovljenje glasa (Elfriede Jelinek), a ono što je dobilo na važnosti za razliku od prethodnih perioda je uloga i značaj publike u kazalištu, posebice od Brechta i Petera Handkea nadalje. U poglavlju *Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.* bit će riječi o brojnim autorima i komadima koji se mogu okarakterizirati postdramskim, poput poput Elfriede Jelinek, Renée Pollescha, Dee Loher, a postdramske elemente sadrže i djela analizirana u poglavlju *Kriza kao leitmotiv* (Marius von Mayenburg, Milo Rau, Rimini Protokoll, Philipp Löhle).

2.2. Dokumentarno kazalište na njemačkom govornom području

Dramu o revoluciji Geoga Büchnera *Dantonova smrt* [*Dantons Tod*], koja sadrži doslovno preuzete odlomke iz povijesnih izvora o Francuskoj revoluciji i koja je po prvi puta javno pročitana 1835. godine, možemo smatrati rođenjem dokumentarnog teatra. Iako se elementi stvarnoga života u kazalištu, kao i dramski komadi bazirani na činjenicama i stvarnim događajima, mogu naći još u razdoblju

antičke Grčke (npr. Eshilova tragedija *Perzijanci*) i iako se pojedine povijesne drame iz 19. stoljeća, poput Büchnerove *Dantonove smrti*, služe povijesnim izvorima koji se citiraju u djelu, suvremeno poimanje dokumentarnog teatra „koje kao tekstualne predloške koristi isključivo autentične dokumente i izvore, odabrane i ‘montirane’ s obzirom na dramatičarevu društveno-političku tezu“ (Pavis 2004: 63) svoje temelje ima u kazališnim praksama tek iz 1920-ih i 1930-ih godina. U kasnijem književnom periodu naturalizma razvijaju se tendencije ugradnje činjenica u povijesne dramske tekstove, s posebnim naglaskom na „znanstveni način rada pri obradi povijesnog materijala“ (Barton 1987: 27). Međutim, Büchnerovi i kasniji Hauptmannovi naturalistički komadi još ne sadržavaju detaljno razrađene strategije dokumentarizma. Ta tradicija dokumentarnog vezana uz naturalizam nastavlja se u književnom periodu nove objektivnosti [*Neue Sachlichkeit*] u vrijeme Weimarske Republike, koja se pojavljuje kao odgovor na ekspresionizam i počiva na nastojanjima objektivnog, reportažnog prikazivanja i dokumentaristički egzaktnog stila (usp. Barton 1987). Upravo u periodu nove objektivnosti na kazališnoj sceni njemačkog govornog područja izranjaju Erwin Piscator i Bertolt Brecht kao redatelji koji politiziraju kazalište i uz pomoć novih kazališnih tehnika postižu „još radikalnije prevladavanje stvarnosti“ (ibid.). Napredak tehnike, primjerice fotografije, i „raskid s pozitivističkom znanstvenom paradigmom i vjerom u snagu činjenica“ (Bachmann 2012: 305), omogućuju razvoj Brechtovog epskog kazališta, ali i doprinose razvoju dokumentarističkog stila režije Erwina Piscatora, čije djelo *Usprkos svemu!* [*Trotz alledem!*] slovi kao prva drama dokumentarnog karaktera (usp. ibid.). To mu uspijeva dodavanjem filmskih isječaka, glazbe i neposrednih izvještaja inscenacijama, čime svoje izvedbe u isto vrijeme oživljava i čini ih društveno angažiranim (usp. Claycomb 2003: 95). Erwin Piscator i Bertolt Brecht uvode epski teatar „kako bi se uhvati[li] u koštac s aktualnom političkom situacijom“ (Pavis 2004: 64). Oba umjetnika kreiraju angažirano političko kazalište i žele utjecati na promjenu društvene svijesti. Nadalje, od gledatelja traže razmišljanje, kritički sud prema pitanjima što ih otvara drama koja treba djelovati na razum, a ne na osjećaje gledatelja. Pri tome Brecht također stavlja naglasak na kazalište koje istovremeno ima didaktičnu funkciju, ali i treba zabaviti gledatelja, a događaje koji su publici poznati i bliski čini stranim i začudnim. S druge strane, Piscator često poseže za građom iz prošlosti koju mijenja na način da je osuvremenjuje i tako približava tadašnjem suvremenom gledatelju. Povrh toga, Piscator je nerijetko kombinirao kazalište s elementima drugih medija – projekcijama fotografija, filmova i dijapozitiva koje su prikazivale stvarne povijesne događaje, zabilježene situacije iz stvarnoga života – kako bi stvorio scenografsku kulisu svojih predstava, čime se naglašava dokumentarni karakter njegovih inscenacija, ali i kako bi se promijenila uloga publike u inscenaciji:

Sva odstupanja od uvriježenog načina organizacije kazališnog prostora i opremanja pozornice te inzistiranje na nejezičnim i neglumačkim izražajnim sredstvima po njegovu su sudu opravdani jedino ako izravno ili posredno pridonose promjeni društvene funkcije kazališta i dovođenju gledaoca u središte kazališnih zbivanja. (Senker 1984: 203)

S druge strane, u otprilike isto vrijeme, Friedrich Wolf piše komad *Cijankalij §218* [*Cyankali §218*] koji kritizira smrtnu kaznu određenu Člankom 218. Zakonika, Karl Kraus tragediju *Posljednji dani čovječanstva* [*Die letzten Tage der Menschheit*] u kojoj je pokazao sav besmisao rata: ova drama, na samoj granici izvedbenih mogućnosti u kazalištu, sadrži 220 labavo povezanih scena koje počivaju na tadašnjem aktualnom autentičnom materijalu poput članaka u novinama, pisama, objava, presuda, pravilnika, propovijedi, oglasa i drugih izvora, a svi od njih pokazuju grozotu i apsurd rata.

U 1960-im godinama dokumentarni teatar doživljava novi uzlet u stvaralaštvu i kazalištu Petera Weissa (*Marat/Sade*³¹, *Istraga* [*Die Ermittlung*], *Viet Nam Diskurs*), Rolfa Hochhutha (drama *Namjesnik* [*Der Stellvertreter*]) i Heinara Kipphardta (*Predmet J. Roberta Oppenheimer* [*In der Sache J. Robert Openheimer*]), nastavljajući se na političko kazalište iz 1920-ih godina. Dokumentarno kazalište iz 1960-ih godina nastupa kontra kazalištu čiste fikcije, a s druge strane „buni se protiv manipulacije činjenicama tako što i samo manipulira dokumentima boreći se za određenu ‘stvar’. Stoga često poseže za formom procesa ili istrage koja omogućava navođenje izvještaja“ (Pavis 2004: 64; usp. Zilliacus 223-227). Sam dramatičar Peter Weiss napisao je *14 točaka o dokumentarnom kazalištu* [*14 Punkte zum dokumentarischen Theater*, 1968.] u kojima objašnjava karakteristike dokumentarnog kazališta, od kojih se elemenata ono treba sastojati da bi se s punim pravom nazvalo dokumentarno kazalište, te popisuje cijeli niz materijala koji mogu poslužiti kao građa i izvor za kreiranje dokumentarnog kazališta: od snimki, dokumenata, pisama, statistika, izjava i izvještaja banaka i tvrtki, govora, intervjuva poznatih ličnosti, fotografija, dokumentarnih filmova, do članaka iz novina i drugo (usp. Weiss 2019: 91-104).

Kao treći val dokumentarizma u drami i kazalištu može se promatrati kazališno djelovanje Mile Raua i Internacionalnog instituta za političko ubojstvo (IIPM), Wolframa Lotza, Yael Ronen, Elfriede Jelinek, Petera Wagnera, Felicie Zeller,

³¹ *Marat/Sade* nosi puni naziv *Progon i ubojstvo Jeana Paula Marata, prikazani u izvedbi kazališne družine bolnice u Charentonu, pod vodstvom gospodina de Sadea* [*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*].

Dirka Lauckea, Hans-Wernera Kroesingera, Rimini Protokolla, Andresa Veiel i Gesine Schmidt i drugih, koji tematiziraju suvremene krize: bave se političkom situacijom na lokalnoj i svjetskoj razini, migracijskim krizama, krizom roda i rodni uloga, kao i krizom obitelji. Upravo u tom trećem valu moguće je zamijetiti iskorak u cilju i svrsi izvedbi – ne radi se više o informiranju publike i poticanju na razmišljanje te na aktivnom angažmanu oko tematiziranih problema, već i o uključivanju publike u izvedbu, što je posebice prisutno u kazališnim komadima Rimini Protokolla i Mile Raua i IIPM-a. Pri tome oni ne koriste samo dokumente ili tekstualne, odnosno književne reference na stvarnost, već i svjedoke vremena ili žrtve trauma, glumce koji nisu više samo glumci, već svoje životne priče dijele s publikom, što ove izvedbe čini živućim arhivima.³²

Erika Fischer-Lichte (usp. 2008: 95) opisuje dihotomiju teatra kao istovremeno realnu i fiktivnu situaciju u kojoj se za vrijeme izvedbe nalaze i publika i ansambl. Kada se odnosi između realnog i fiktivnog destabiliziraju, navodi dalje Fischer-Lichte, primjerice kada publika u kazalištu prepozna i spozna tu dihotomiju, što je upravo slučaj u dokumentarnom kazalištu, destabilizira se i percepcija svijeta, samopercepcija, kao i percepcija drugog te dolazi do stvaranja novog estetskog iskustva. Moguće je utvrditi što je kazalište, a što stvarnost i u tom trenutku destabilizacije nastaje manevarski prostor za daljnje manipulacije i igre s fikcijom i realnošću. Dokumentarno je kazalište stoga paradoks na više razina: realno je u smislu kulturnog i estetskog iskustva izvedbe koje publika kao kolektiv doživljava, počiva na činjenicama jer sadrži tzv. „prodore realnog“ ili je bazirano na stvarnim događajima, no istovremeno je i fiktivno jer se radi o umjetničkoj izvedbi koja je umjetno stvorena situacija. Tako je publika u jednom trenutku izložena i uvučena u iluziju teatra, kako bi u sljedećem bila iz nje otrgnuta i vraćena „u stvarnost“ pomoću referenci na realnost, odnosno „prodora realnog“ kroz prikaz dokumentiranog povijesnog trenutka ili pojedinog života koje prepoznajemo kao stvarne.

Paradoks postaje još kompleksniji kada, primjerice, radnju na pozornici više ne prikazuju glumci koji igraju uloge, već ljudi koji s publikom dijele vlastitu životnu priču. Tada oni prestaju biti glumci i postaju akteri, a kao primjer se može navesti komad Mile Raua *Europska trilogija* [*Europa-Trilogie*]. Rauovi projekti

³² Jacques Derrida o arhivu, odnosno problemima definiranja tog pojma, govori u članku *Archive Fever: A Freudian Impression* tvrdeći kako je arhiv izvor znanja s jedne strane, ali i mjesto iz kojeg proizlazi određena moć i društveni identitet jer pretpostavlja nekoga tko ga „čuva“, u njega pohranjuje i raspolaže tim znanjem te izdvojenost odnosno zatvorenost od društva (usp. Derrida 1995). Iako dokumentarni teatar poput arhiva čuva i uspostavlja živuće arhive, isto-odobno izvedbama nastoji tu hermetičnost razbiti.

koji se, osim što su dokumentarni, mogu nazvati i postdramskima, ne baziraju se na književnim tekstovima, nego nastaju uz pomoć ansambla i njegovog kazališnog kolektiva na probama te se neki od tekstova tiskaju tek naknadno. Takve bismo kazališe komade u kojima glumci imaju ulogu živućeg arhiva i iznose vlastitu istinitu priču mogli nazvati hiperdokumentarističnim. Ti komadi nastaju na probama i svaka je izvedba nužno drugačija i na neki način jedinstvena te se dokumentarizam strateški primjenjuje kao tehnika s različitim ciljevima: potaknuti politički angažirano kazalište kao što je bilo Brechtovo i Piscatorovo, kritičko kazalište kao kod Krausa i Weissa, katarzično, aristotelovsko, klasično dramsko kazalište kroz suosjećanje i identifikaciju s likovima ili pak postići distancu od izvedbe, time ostvariti i katarzu razuma te tako ponukati publiku na djelovanje. To je planiran proces s točno određenim koracima, stadijima i fazama koje Barton (usp. 1987) opisuje kao odabir građe, pripremu i pregled činjeničnog materijala, interpretaciju, tehnike itd., a sve s ciljem postizanja suosjećanja ili distance.

Moguća sistematizacija dokumentarnog kazališta na početku 21. stoljeća s obzirom na strategije dokumentarizma se sastoji od dva pravca: s jedne se strane radi o montažama u kojima prevladava umjetnički materijal, dok se s druge strane radi o montažama u kojima prevladava autentični materijal. Riječ 'montaža' se može zamijeniti pojmom (re)konstrukcije jer se ovdje oba pojma koriste kao proces i postupak sastavljanja autentičnog, dokumentarnog i umjetničkog materijala u funkcionalnu cjelinu koja – u slučajevima koje smo analizirali – najčešće tematizira krizu. Montaže koje su kombinacija autentičnog i umjetničkog materijala, pri čemu prevladava umjetnički, a povremeno se javljaju tzv. „prodori realnog“ (Keim 2010: 127) možemo nazvati 1. umjetničkim dokumontažama, dok montaže koje su sastavljene od pretežito autentičnog materijala: citata, fotografija, dokumenata s neznatnim ili vrlo malim udjelom umjetničkih zahvata u građu, možemo nazvati 2. arhivističkim montažama. U potonjima su umjetnički elementi prisutni u manjem obujmu, no oni su ipak prepoznatljivi ili se razlikuju od izvedbe do izvedbe, primjerice, zbog improvizacije. Nadalje se u skupini dokumentarnih arhivističkih montaža mogu identificirati podskupine poput rekonstrukcija [*reenactment*] koje podrazumijevaju izvedbe povijesnih događaja koje se sastoje od pretežito autentičnog materijala, ali ih izvode profesionalni glumci. Od povijesnih se rekonstrukcija, poput onih koje su popularne u Sjedinjenim Američkim Državama i prikazuju npr. Građanski rat, ovakve se izvedbe razlikuju po tome što reproducirane događaje prepoznaju kao važne za povijesni trenutak i dio su kolektivne svijesti (usp. Arns 2007: 2). Druga se podskupina dokumentarnih montaža može nazvati hiperdokumentaristički

komadi koji se realiziraju ne samo uz pomoć autentičnog materijala kao što su (auto)biografije, fotografije, audio i video snimke, dokumenti, autentični predmeti, već i uz pomoć osoba koje nisu više samo glumci, nego postaju živući arhivi koji „igraju“ sami sebe, odnosno svjedoče o vlastitom životu i proživljenim iskustvima. Može se razlikovati još i treća podskupina interaktivnih rekonstrukcija ili interaktivnih montaža u kojima su članovi publike sukreatori većine dijela izvedbe jer svojim interaktivnim sudjelovanjem u redateljskom projektu svakom sljedećom izvedbom stvaraju novi, autentični komad koji također postaje arhiv tog jedinstvenog iskustva.

2.2.1. Umjetničke doku-montaže

Kao primjere umjetničke doku-montaže, odnosno kombinacija pretežito umjetničkog materijala s povremenim prodorima realnog možemo, između ostalih, navesti komade *Obitelj* [*Familie*] Mile Raua³³ i *Udarac* [*Der Kick*] Andresa Veiea i Gesine Schmidt.

Komad *Obitelj* Mile Raua govori o stvarnom događaju iz 2007. godine kada je obitelj Demeester pronađena obješena u Calaisu na sjeveru Francuske, u blizini belgijske granice sa sumnjom na masovno samoubojstvo. Tijekom istrage nisu pronađeni očiti razlozi, odnosno problemi psihološke ili financijske prirode, koji bi doveli do ove katastrofe, no ipak je kao uzrok smrti svih četiriju članova ove obitelji navedeno samoubojstvo. U svojoj je izvedbi Rau surađivao s obitelji Peeters-Miller koju čine dvoje poznatih belgijskih glumaca i njihove dvije kćeri u tinejdžerskoj dobi kako bi ponudio svoju verziju događaja te kobne večeri, popunivši praznine i nepoznanice. Komad portretira jednu prosječnu obitelj i njihovu svakodnevicu od objedovanja, provođenja osobne higijene, razgovora i telefoniranja do slušanja glazbe, a publika biva svjedokom njihove posljednje večeri u kojoj jaz i otuđenost između roditelja i djece doživljava kulminaciju. Sam je Rau ustvrdio kako se ovdje ne radi samo o obitelji Peeters-Miller, odnosno Demeester, već o osnovnom tonu našeg vremena, osjećaju da smo zakazali kao vrsta, da nismo živjeli i ne živimo život kako bismo trebali (usp. cit. prema Götze 2020). Detalji o događajima koji su doveli do masovnog samoubojstva i koji nisu do kraja poznati, Rau nadograđuje u procesu montaže odnosno rekonstruirao posljednju večer pomoću umjetničkih elemenata. Komad *Obitelj* dio je trilogije o nasilnim zločinima koji su se događali u Belgiji: o zločinu iz mržnje koji se manifestirao kao ubojstvo homoseksualne

³³ U režiji samog Raua i s gostovanjem ansambla NTGent predstava je igrala u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu u sklopu Festivala svjetskog kazališta u listopadu 2020. godine.

osobe (*La Reprise*) i ubojstva djece koja je počinio Marc Dutroux (*Five Easy Pieces*). No, u trilogiji se ne radi isključivo o prikazu nasilja, (poput) kolonijalnog nasljeđa, paranoje, bijesa nakon vala nasilja, pa čak i o metateatru.

Komad *Udarac* Andresa Veiel i Gesine Schmidt tematizira ubojstvo 16-godišnjaka koje su 2002. godine počinili neonacisti braća Marco i Marcel zajedno s prijateljem Sebastianom. Trojica su zlostavljala Marcelova prijatelja Marinusa i presudila mu silovitim skokom na stražnji dio vrata nakon što je žrtva potrbuške ležala uz rub kolnika zubima naslonjenima na rubnik, što podsjeća na tzv. *curb stomp* iz filma *Generacija X* [*American History X*]. Komad *Udarac* razjašnjava ne samo taj događaj, već i pozadinu nasilja prema „drugom“ koje se provlači kroz povijest i ovdje izlazi na vidjelo kroz životne priče roditelja i predaka sudionika ovog zločina, sastavljajući na neki način njegovu kompletnu biografiju s uzrocima i posljedicama za cijelu zajednicu.

2.2.2. Arhivističke montaže

2.2.2.1. Arhivističke rekonstrukcije

Primjeri za komade koje nazivamo arhivističkim montažama i koji se sastoje od dominantno autentičnog materijala, a u koje ubrajamo 2. 1. arhivističke rekonstrukcije [*reenactments*] kazališni su projekti u stilu *open-air* događaja naslovljen *Bergungsarbeiten auf Lethe* koji je izveo Zentrum für politische Schönheit. Ovaj komad tematizira masakr u Srebrenici koja je 1995. godine, kada je pobijeno više od 8.000 osoba, bila pod zaštitom UN-a. Rekonstrukcija je izvedena pred Brandenburškim vratima u Berlinu gdje je umjetnički kolektiv postavio „zону bez riječi“ [*Zone der Sprachlosigkeit*] u koju je smješteno 20 (lažnih) NATO-bombi,³⁴ dok su glumci izgovarali zabilježene protokole i zapisnike NATO-a i UN-a o događajima u Srebrenici.

2.2.2.2. Hiperdokumentaristički komadi

Takozvani 2. 2. hiperdokumentarizam u svojim kazališnim djelima postižu, primjerice, Yael Ronen i već spomenuti Milo Rau. Yael Ronen izraelska je kazalištarka koja radi s glumicama i glumcima berlinskog teatra Maxim Gorki i u jednom je od svojih komada nazvanom *Common Ground* povezala „jugoslavenski građanski rat od 1991. do 1995. s obiteljskim biografijama članova ansambla koji su s navedenim ratom povezani. Oni potječu, između ostalih, iz Beograda,

³⁴ Usp. <https://politicalbeauty.de/bergungsarbeiten-lethe.html> (posljednji pristup 9. kolovoza 2022.)

Zagreba ili Novog Sada i članovi su obitelji koje su na neki način bile pogođene Balkanskim ratom.³⁵ Takav način izvođenja čini svaku pojedinačnu inscenaciju živućim arhivom stvarnosti koja je uz svjedočanstva potkrijepljena autentičnim obiteljskim fotografijama, pismima i dokumentima. Još jedan vrlo sličan primjer ovome nalazimo u *Europska trilogija* Mile Raua koji kroz prikaz obiteljskih, ekonomskih i političkih kriza predstavlja i „političku psihoanalizu“ europskog kontinenta koji demonstriraju profesionalni glumci, ali na osnovu vlastitih svjedočanstava. Povijesni događaji obuhvaćeni trilogijom su Drugi svjetski rat i postmoderni džihadizam u *Građanski ratovi* [*The Civil Wars*], rat na prostoru bivše Jugoslavije, SSSR-a i Njemačke u *Mračno doba* [*The Dark Ages*] te migracije iz, primjerice, Grčke, Sirije, Rumunjske i njene posljedice. a detaljnije će biti analizirani u poglavlju *Kriza demokracije i moći u dokumentarnom kazalištu*.

2.2.2.3. Interaktivna montaža

Komad *Situacijske sobe* [*Situation Rooms*] Rimini Protokolla, koji možemo okarakterizirati kao 2. 3. interaktivnu montažu, okuplja 20 osoba s različitih kontinenata na čije je biografije na neki način snažno utjecalo oružje. Kolektiv ih je smjestio na filmski set koji prikazuje globaliziran (povezan) svijet pištolja, pušaka, tenkova, dronova, moćnika i izbjeglica. Članovi publike su opremljeni iPadima i slušalicama i kao sudionici mogu i sami doživjeti taj labirint i staviti se u položaj protagonista koji su lovci ili lovina, moćnici ili bjegunci pred nasiljem. Tako, primjerice, jedan gledatelj sjedi za radnim stolom upravitelja obrambenih sustava, dok drugi u uskom prostoru s nadzornim kamerama prati što se događa pakistanskom odvjetniku koji je žrtva napada američkih dronova. Sljedeći gledatelj preuzima ulogu reportera-fotografa koji pokriva zahvate njemačkih snaga u Afganistanu i treba sortirati fotografije ili, pak, liječnika koji u Sierra Leoneu za vrijeme građanskog rata 1990-ih godina izvodi amputacije na ranjenicima. Putevi pojedinih sudionika ponekad su isprepleteni toliko da promatrač u jednoj situaciji može u sljedećem trenutku postati objekt promatranja za drugog gledatelja u drugoj situaciji. Publika se postepeno upetljava u prostorni labirint, labirint predmeta i situacija filmskog seta i svatko postaje dio izvedbe rekonstruiranih situacija u ovom multiperspektivnom, intermedijalnom simultanom projektu.

Još jedan primjer onoga što nazivamo interaktivnom montažom jest projekt Rimini Protokolla *Staat 1 – 4*, o kojem će biti detaljnije riječ u dijelu *Kriza demokracije i moći u dokumentarnom kazalištu*. U prvom se dijelu radi o

³⁵ Usp. <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/neu/20549804.html> (posljednji pristup 15. travnja 2022.)

informacijama prikupljenima od tajnih agenata u periodu od godinu i pol dana, u drugom je dijelu inscenirano gradilište na čijem razvoju sudjeluje i publika, u trećem je dijelu futuristički prikazan potpuno digitaliziran način upravljanja državom, dok je u četvrtom dijelu rekonstruiran famozni političko-ekonomski sastanak moćnika u švicarskom Davosu, konkretnije Billa Clintona i kineskog predsjednika Xi Jinpinga. Cilj je ovih izvedbi Rimini Protokolla pokušati istražiti pitanje kako u današnje vrijeme tzv. postdemokracije funkcioniraju država i aspekti društva koje ona ne može kontrolirati.

3. Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.

Prema Vladi Obadu, „nigdje na svijetu ne postoji slična gustoća scenskih prostora i dramskih ansambala, nigdje toliko neograničenih mogućnosti za maštovite inscenacije i smjele eksperimente“ (2008: 50) kao u Njemačkoj. Citat je to iz Obadova teksta o Kazališnim danima u Mülheimu,³⁶ festivalu dramske književnosti u Njemačkoj koji se organizira svake godine u svibnju (i dijelom u lipnju) još od 1975. godine. Događaj okuplja suvremene dramatičare koji predstavljaju najbolje dramske tekstove iz prethodne godine te predstavlja reprezentativni uzorak kazališnog krajolika njemačkog govornog područja što uključuje i Austriju i Švicarsku. Na festivalu se pozamašnom novčanom nagradom stručnog žirija u iznosu od 15.000 EUR, ali i nagradom publike, okrunjuju ponajbolji novi dramski tekstovi, što ga čini relevantnim za prepoznavanje trendova i tendencija u suvremenoj njemačkoj drami jer se žiri za dodjelu nagrade za dramski tekst sastoji od gremija renomiranih dramskih, odnosno kazališnih stručnjaka – teoretičara, praktičara i kritičara – a predstavlja i vrijedan alat za praćenje recepcije pojedinih komada kod kazališne publike. Gremij stručnjaka koji dodjeljuju nagradu za najbolji tekst sastoji se od, primjerice, glumaca i redatelja poznatih kazališnih kuća, ali i urednika najpoznatijih stručnih kazališnih časopisa na njemačkom jeziku poput *Theater der Zeit* ili *Theater heute*, kritičara, teatrologa ili, pak, od samih ranije nominiranih i nagrađivanih autora.

Pregledom arhiva nominiranih dramatičara i tekstova, predstojeće poglavlje nudi uvid u najnagrađivanije suvremene dramatičare i njihove tekstove i teme. Metodologija istraživanja³⁷ sastojala se od prikupljanja podataka, a potom i tematske analize dramskih djela, no isključujući komade za djecu, a s posebnim

³⁶ Usp. www.stuecke.de; <https://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/festival/126> (posljednji pristup 01. 06. 2022).

³⁷ Zahvaljujemo Nives Čizik, Antoniji Pavić, Petri Rosandić i Luki Tuškanu, studentima izbornog kolegija *Suvremena njemačka drama* u akademskoj godini 2021./2022. na Filozofskom fakultetu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, kao i doktorandici Iris Spajić, suradnici na projektu UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji financira Hrvatska zaklada za znanost na pomoći u prikupljanju podataka za ovo istraživanje.

naglasakom na nagrađivane autore i djela, počevši s godinom 2000., a završno s godinom 2022.

Godina	Autor/ica	Nominirani kazališni komad/tekst
2000.	Sibylle Berg	<i>Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot</i>
	Rainald Goetz	<i>Jeff Koons</i> ^{*38}
	Dirk Dobbrow	<i>Legoland</i>
	Werner Fritsch	<i>Steinbruch</i>
	Thomas Jonigk	<i>Tater</i>
	Albert Ostermeier	<i>the Making of. B.-Movie</i> ^{**39}
	Roland Schimmelpfennig	<i>Vor langer Zeit im Mai. Einundachtzig kurze Bilder für die Bühne</i>
2001.	Ronald Schimmelpfennig	<i>Die arabische Nacht</i>
	Sibylle Berg	<i>Helges Leben</i>
	Dea Loher	<i>Klaras Verhältnisse</i>
	Igor Bauersima	<i>norway.today.</i> ^{**}
	Marius von Mayenburg	<i>Parasiten</i>
	Moritz Rinke	<i>Republik Vineta</i>
	Theresia Walser	<i>So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr</i>
	René Pollesch	<i>world wide web-slums</i> *
2002.	Fritz Kater / Armin Petras	<i>Fight City. Vineta</i>
	Sibylle Berg	<i>Hund, Frau, Mann</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Macht nichts</i> *
	Franzobel	<i>Mayerling. Die österreichische Tragödie</i>
	René Pollesch	<i>Prater-Trilogie. Stadt als Beute / Insourcing des Zuhause - Menschen in Scheiss-Hotels / Sex</i>
	Roland Schimmelpfennig	<i>Push up 1-3</i>
	Gesine Danckwart	<i>Täglich Brot</i> ^{**}
	Botho Strauß	<i>Unerwartete Rückkehr</i>

³⁸ * Dodijeljena dramska nagrada

³⁹ ** Dodijeljena nagrada publike

2003.	Marius von Mayenburg	<i>Das kalte Kind</i>
	Lukas Bärfuss	<i>Die sexuellen Neurosen unserer Eltern</i>
	Ulrike Syha	<i>Nomaden</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen 2,3</i>
	Martin Heckmanns	<i>Schieß doch, Kaufhaus! **</i>
	Roland Schimmelpfennig	<i>Vorher/Nachher</i>
	Fritz Kater	<i>zeit zu lieben zeit zu sterben *</i>
2004.	Elfriede Jelinek	<i>Das Werk *</i>
	Moritz Rinke	<i>Die Optimisten</i>
	Falk Richter	<i>Electronic City</i>
	Martin Heckmanns	<i>Kränk **</i>
	Fritz Kater	<i>We Are The Camera/jasonmaterial</i>
	Händl Klaus	<i>Wilde oder Der Mann mit den traurigen Augen</i>
	Marc Becker	<i>Wir im Finale</i>
2005.	Fritz Kater	<i>3 von 5 Millionen</i>
	Dea Loher	<i>Das Leben auf der Praça Roosevelt</i>
	Lukas Bärfuss	<i>Der Bus (Das Zeug einer Heiligen) * i **</i>
	Rebekka Kricheldorf	<i>Die Ballade vom Nadelbaumkiller</i>
	Roland Schimmelpfennig	<i>Die Frau von fruher</i>
	Theresia Walser	<i>Die Kriegsberichterstatterin</i>
	Anja Hilling	<i>Mein junges idiotisches Herz</i>
	Peter Handke	<i>Untertagblues. Ein Stationendrama</i>
2006.	Elfriede Jelinek	<i>Babel</i>
	Moritz Rinke	<i>Café Umberto</i>
	René Pollesch	<i>Cappuccetto Rosso * i **</i>
	Gesine Schmidt, Andres Veiel	<i>Der Kick</i>
	Gert Jonke	<i>Die versunkene Kathedrale</i>
	Kathrin Röggla	<i>draußen tobt die dunkelziffer</i>
	Händl Klaus	<i>Dunkel lockende Welt</i>

2007.	Dirk Laucke	<i>alter ford escort dunkelblau</i>
	Lukas Bärfuss	<i>Die Probe (Der brave Simon Korach)</i>
	Helgard Haug und Daniel Wetzell	<i>Karl Marx- Das Kapital, Erster Band * i **</i>
	Armin Petras aka Fritz Kater	<i>Mala Zementbaum</i>
	Darja Stocker	<i>Nachtblind</i>
	Feridun Zaimogul	<i>Schwarze Jungfrauen</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Ulrike Maria Stuart</i>
	Martin Heckmanns	<i>Wörter und Körper</i>
2008.	Dea Loher	<i>Das letzte Feuer *</i>
	Philipp Löhle	<i>Genannt Gospodin</i>
	Ewald Palmethofer	<i>hamlet ist tot. keine schwerkraft</i>
	Fritz Kater	<i>Heaven (zu tristan)</i>
	Felicia Zeller	<i>Kaspar Häuser Meer **</i>
	René Pollesch	<i>Liebe ist kälter als das Kapital</i>
	Laura de Weck	<i>Lieblingsmenschen</i>
	Theresia Walser	<i>Morgen in Katar</i>
2009.	Sibylle Berg	<i>Die goldenen letzten Jahre</i>
	René Pollesch	<i>Fantasma **</i>
	Lutz Hübner und Sarah Nemitz	<i>Geisterfahrer</i>
	Roland Schimmelpfennig	<i>Hier und Jetzt</i>
	Oliver Bukowski	<i>Kritische Masse</i>
	Ulrike Syha	<i>Privatleben</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Rechnitz (Der Würgeengel) *</i>
2010.	Roland Schimmelpfennig	<i>Der goldene Drache *</i>
	Kathrin Röggla	<i>Die Beteiligten</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie</i>
	Dea Loher	<i>Diebe **</i>
	Ewald Palmethofer	<i>faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete</i>
	Dirk Laucke	<i>Für alle reicht es nicht</i>
	Nis-Momme Stockmann	<i>Kein Schiff wird kommen</i>

2011.	Lutz Hübner	<i>Die Firma dankt</i>
	Felicia Zeller	<i>Gespräche mit Astronauten</i>
	Kevin Rittberger	<i>Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung</i>
	Nurkan Erpulat	<i>Verrücktes Blut **</i>
	Oliver Kluck	<i>Warteraum Zukunft</i>
	Fritz Kater	<i>we are blood</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Winterreise *</i>
2012.	Philipp Löhle	<i>Das Ding **</i>
	Roland Schimmelpfennig	<i>Das fliegende Kind</i>
	Peter Handke	<i>Immer noch Sturm *</i>
	Anne Lepper	<i>Käthe Hermann</i>
	René Pollesch	<i>Kill your Darlings! Streets of Berladelphia</i>
	Claudia Grehn	<i>Reicht es nicht zu sagen ich will leben</i>
	Martin Heckmanns	<i>Vater Mutter Geisterbahn</i>
2013.	Franz Xaver Kroetz	<i>Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Faustin and out</i>
	Azar Mortazavi	<i>Ich wünsch mir eins</i>
	Marianna Salzmann	<i>Muttersprache Mameloschn **</i>
	Nis-Momme Stockmann	<i>Tod und Wiederauferstehung der Welt meiner Eltern in mir</i>
	Katja Brunner	<i>Von den Beinen zu kurz *</i>
	Moritz Rinke	<i>Wir lieben und wissen nichts</i>
	Felicia Zeller	<i>X-Freunde</i>
2014.	Rebekka Kricheldorf	<i>Alltag & Ekstase</i>
	Ferdinand Schmalz	<i>am beispiel der butter</i>
	Laura de Weck	<i>Archiv des Unvollständigen</i>
	Philipp Löhle	<i>Du (Normen)</i>
	René Pollesch	<i>Gasoline Bill</i>
	Helgard Haug und Daniel Wetzell	<i>Qualitätskontrolle **</i>
	Wolfram Höll	<i>Und dann *</i>

2015.	Yael Ronen	<i>Common Ground **</i>
	Katja Brunner	<i>Demasiado Cortas Las Piernas (Von den Beinen zu kurz)</i>
	Wolfram Lotz	<i>Die lächerliche Finsternis</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Die Schutzbefohlenen</i>
	Ewald Palmethofer	<i>die unverheiratete *</i>
	Händl Klaus	<i>Eine Schneise</i>
	Dirk Laucke	<i>Furcht und Ekel. Das Privatleben glücklicher Leute</i>
	Rebekka Kricheldorf	<i>Homo Empathicus</i>
	Felicia Zeller	<i>Wunsch und Wunder</i>
2016.	Thomas Melle	<i>Bilder von uns</i>
	Fritz Kater	<i>Buch (5 ingredientes de la vida)</i>
	Ferdinand Schmalz	<i>dosenfleisch</i>
	Wolfram Höll	<i>Drei sind wir *</i>
	Yael Ronen	<i>The Situation</i>
	Sibylle Berg	<i>Und dann kam Mirna **</i>
	Felicia Zeller	<i>Zweite allgemeine Verunsicherung</i>
2017.	Ferdinand Schmalz	<i>der thermale widerstand</i>
	Olga Bach	<i>Die Vernichtung</i>
	Milo Rau	<i>Empire</i>
	Konstantin Küspert	<i>europa verteidigen **</i>
	Anne Lepper	<i>Mädchen in Not *</i>
	Clemens J. Setz	<i>Vereinte Nationen</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Wut</i>
2018.	Elfriede Jelinek	<i>Am Königsweg **</i>
	Maria Milisavljevic	<i>Beben</i>
	Rebekka Kricheldorf	<i>Fräulein Agnes</i>
	Ibrahim Amir	<i>Homohalal</i>
	Simon Stone	<i>Hotel Strindberg</i>
	Thomas Köck	<i>paradies spielen (abendland. ein abgesang) *</i>
	Thomas Melle	<i>Versetzung</i>
	Ewald Palmethofer	<i>Vor Sonnenaufgang</i>

2019.	Thomas Köck	<i>Atlas * i **</i>
	Konstantin Küspert	<i>Der Westen</i>
	Clemens J. Setz	<i>Die Abweichungen</i>
	Wolfram Höll	<i>Disko</i>
	Simon Stone	<i>Eine griechische Trilogie</i>
2020. *nagrada je ravnomjerno podijeljena svima zbog pandemije	Caren Jeß	<i>Bookpink</i>
	Bonn Park	<i>Das Deutschland</i>
	Felicia Zeller	<i>Der Fiskus</i>
	Ewald Palmethofer	<i>Die Verlorenen</i>
	Kevin Rittberger	<i>IKI. Radikalmensch</i>
	Falk Richter	<i>In My Room</i>
	Sivan Ben Yishai	<i>LIEBE/ Eine argumentative Übung</i>
	Thomas Melle	<i>Ode</i>
2021.	Christine Umpfenbach	<i>9/26 – Das Oktoberfestattentat</i>
	Rebekka Kricheldorf	<i>Der goldene Schwanz</i>
	Boris Nikitin	<i>Erste Staffel. 20 Jahre Großer Bruder</i>
	Rainald Goetz	<i>Reich des Todes</i>
	Thomas Freyer	<i>Stummes Land</i>
	Ewe Benbenek	<i>Tragödienbastard *</i>
	Sibylle Berg	<i>Und sicher ist mit mir die Welt verschwunden</i>
2022.	Helgard Haug	<i>All right. Good night.</i>
	Nora Abdel-Maksoud	<i>Jeeps</i>
	Elfriede Jelinek	<i>Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!</i>
	Teresa Dopler	<i>Monte Rosa</i>
	Akın Emanuel Şipal	<i>Mutter Vater Land **</i>
	Sarah Kilter	<i>White Passing</i>
	Sivan Ben Yishai	<i>Wounds Are Forever (Selbstportrait als Nationaldichterin) *</i>

Tablica 1. Popis nominiranih autor(ic)a za najbolje dramske tekstove na njemačkom govornom području na festivalu Kazališni dani u Mülheimu u razdoblju od 2000. do 2022. godine

Iz podataka u tablici vidljivo je kako su u proteklih dvadesetak godina učestalo nominirani sljedeći dramatičari: Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig, René

Pollesch i Armin Petras poznatiji kao Fritz Kater, zatim Sibylle Berg, Felicia Zeller, Ewald Palmethofer, Rebekka Kricheldorf, Dea Loher, Moritz Rinke, Martin Heckmanns, Theresia Walser, Lukas Bärfuss, Dirk Laucke, Philipp Löhle kao dramatičari s najviše nominacija i najviše dodijeljenih nagrada.

Elfriede Jelinek je nominirana trinaest (13) puta s dramama *Macht nichts* (2002.), *Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen 2,3* (2003.), *Das Werk* (2004.), *Babel* (2006.), *Ulrike Maria Stuart* (2007.), *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2009.), *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie* (2010.), *Winterreise* (2011.), *Faustin and out* (2013.), *Die Schutzbefohlenen* (2015.), *Wut* (2017.), *Am Königsweg* (2018.) i *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2022.). Nagradu za dramsko djelo dobila je za *Macht nichts* (2002.), *Das Werk* (2004.), *Rechnitz (Der Würgeenge)* (2009.) i *Winterreise* (2011.), dok je nagradu publike dobila 2018. godine za dramu *Am Königsweg*.

Roland Schimmelpfennig i Armin Petras koji piše pod pseudonimom Fritz Kater su nominirani osam (8) puta. Schimmelpfennig je nominiran za komade *Vor langer Zeit im Mai. Einundachtzig kurze Bilder für die Bühne* (2000.), *Die arabische Nacht* (2001.), *Push up 1-3* (2002.), *Vorher/Nachher* (2003.), *Die Frau von fruher* (2005.), *Hier und Jetzt* (2009.), *Der goldene Drache* (2010.) i *Das fliegende Kind* (2012.). Za komad *Das fliegende Kind* Schimmelpfennig je dobio nagradu za dramsko djelo. Fritz Kater nominiran je za sljedeće drame: *Fight City. Vineta* (2002.), *zeit zu lieben zeit zu sterben* (2003.) za koju je dobio nagradu za dramsko djelo, zatim *We Are The Camera/jasonmaterial* (2004.), *3 von 5 Millionen* (2005.), *Mala Zementbaum* (2007.), *Heaven (zu tristan)* (2008.), *we are blood* (2011.) i *Buch (5 ingredientes de la vida)* (2016.).

Sedam (7) nominacija ima René Pollesch. Pollesch, poznat i kao kazališni redatelj, nominiran je za sljedeće dramske tekstove: *world wide web-slums* (2001.), *Prater-Trilogie. Stadt als Beute / Insourcing des Zuhause - Menschen in Scheiss-Hotels / Sex* (2002.), *Cappuccetto Rosso* (2006.), *Liebe ist kälter als das Kapital* (2008.), *Fantasma* (2009.), *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2012.) i *Gasoline Bill* (2014.). Jedan je od nagrađivanijih s obzirom na broj nominacija; naime, nagradu za dramsko djelo je dobio za *world wide web-slums* i *Cappuccetto Rosso*, dok je nagradu publike dobio za *Cappuccetto Rosso* i *Fantasma*.

Po šest (6) su puta u izbor za nagradu ušle autorice Sibylle Berg i Felicia Zeller. Sybille Berg za djela *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot* (2000.), *Helges Leben* (2001.), *Hund, Frau, Mann* (2002.), *Die goldenen letzten Jahre* (2009.), *Und dann kam Mirna* (2016.) za što je nagrađena nagradom publike i *Und sicher ist mit mir die Welt verschwunden* (2021.). Felicia Zeller nominirana je za *Kaspar*

Häuser Meer (2008.) te je za isto dramsko djelo i nagrađena nagradom publike, zatim za *Gespräche mit Astronauten* (2011.), *X-Freunde* (2013.), *Wunsch und Wunder* (2015.), *Zweite allgemeine Verunsicherung* (2016.) i *Der Fiskus* (2020.).

Po pet (5) nominacija imaju Ewald Palmethofer i Rebekka Kricheldorf. Ewald Palmethofer je po prvi puta nominiran 2008. godine za dramu *hamlet ist tot. keine schwerkraft*, zatim dvije godine kasnije za komad *faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete* (2010.), dok je za dramu *die unverheiratete* (2015.) dobio nagradu za dramsko djelo. U periodu 2017. – 2022. nominiran je s dramama *Vor Sonnenaufgang* (2018.) i *Die Verlorenen* (2020.). Rebekka Kricheldorf nominirana je 2005. za *Die Ballade vom Nadelbaumkiller*, potom tek 2014. s *Alltag & Ekstase* i 2015. s *Homo Empathicus*, te u posljednjih nekoliko godina s *Fräulein Agnes* (2018.) i *Der goldene Schwanz* (2021.).

Četiri (4) su puta nominirani Dea Loher, Moritz Rinke i Martin Heckmanns. Dea Loher je ušla u izbor za dramsku nagradu komadima *Klaras Verhältnisse* (2001.) i *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2005.), a osvojila ju je za dramu *Das letzte Feuer* (2008.), dok je nagradu publike osvojila s dramom *Diebe* (2010.). Rinke je nominiran za djela *Republik Vineta* (2001.), *Die Optimisten* (2004.), *Café Umberto* (2006.) i *Wir lieben und wissen nichts* (2013.), dok je Heckmanns nominiran s *Wörter und Körper* (2007.) i *Vater Mutter Geisterbahn* (2012.), a u slučaju *Schieß doch, Kaufhaus!* (2003.) i *Kränk* (2004.) je osvojio i nagradu publike.

Po tri (3) su puta nominirani Theresia Walser (2001., 2005., i 2008.), Lukas Bärfuss (2003., 2005., 2007.), uz osvajanje nagrade i žirija i publike za dramu *Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)* iz 2005. godine, zatim Händl Klaus (2004., 2006., 2015.), Dirk Laucke (2007., 2010., 2015.), Philipp Löhle (2008., 2012., 2014.) s osvojenom nagradom publike za *Das Ding* iz 2012. godine, Ferdinand Schmalz (2014., 2016., 2017.), Thomas Melle (2016., 2018., 2020.) i autorski dvojac Helgard Haug i Daniel Wetzel (2007., 2014., 2022.) koji su za svoje komade *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* okrunjeni objema nagradama, a za komad *Qualitätskontrolle* nagradom publike.

Dvije (2) nominacije imaju Rainald Goetz (2000. i 2021.), Marius von Mayenburg (2001. i 2003.), Falk Richter (2004. i 2020.), Peter Handke (2005. i 2012.), Kathrin Röggla (2006. i 2010.), Nis-Momme Stockmann (2010. i 2013.), Kevin Rittberger (2011. i 2020.), Laura de Weck (2008. i 2014.), Lutz Hübner (sa Sarah Nemitz 2009. i samostalno 2011.), Yael Ronen (2015. i 2016.), Konstantin Küspert (2017. i 2019.), Clemens J. Setz (2017. i 2019.), Simon Stone (2018. i 2019.), Thomas Köck (2018. i 2019.), Sivan Ben Yishai (2020. i 2022.) te Ulrike Syha (2003. i 2009.).

Po jednom (1) su nominirani Dirk Dobbrow, Werner Fritsch, Thomas Jonigk i Albert Ostermeier 2000. godine, Igor Bauersima (2001.), Franzobel, Gesine Danckwart i Botho Strauß 2002. godine, zatim Marc Becker (2004.), Anja Hilling (2005.), Gert Jonke (2006.). Darja Stocker i Feridun Zaimogul nominirani su 2007. godine. Po jednu nominaciju imaju i Oliver Bukowski (2009.), Nurkan Erpulat i Oliver Kluck 2011. godine, Anne Lepper i Claudia Grehn 2012. godine, Franz Xaver Kroetz, Azar Mortazavi i Marianna Salzmann 2013. godine, Wolfram Lotz 2015., Olga Bach, Milo Rau i Anne Lepper 2017. godine, Maria Milisavljevic i Ibrahim Amir 2018. godine, Caren Jeß i Bonn Park 2020. godine, dok su Christine Umpfenbach, Boris Nikitin, Thomas Freyer i Ewe Benbenek svoju nominaciju zaslužili 2021. godine. Godine 2022., koja je posljednja obuhvaćena ovim istraživanjem, nominirani su Nora Abdel-Maksoud, Teresa Dopler, Akın Emanuel Şipal i Sarah Kilter.

Tematska analiza nominiranih komada pokazuje dominantno problematiziranje egzistencijalne krize pojedinca i društva i krize identiteta, potom adresiranje obiteljskih kriza što uključuje poremećaje u odnosima između partnera te roditelja i djece, a tek potom tematiziranje „drugosti“ i „drugačijeg“, političkih kriza i ratnih stanja, zatim kriza koje su nastale kao posljedica migracija, urbanizacije, globalizacije, birokratizacije, pandemije i klimatskih promjena. Kao značajna se tema ističe i prikaz stanja na tržištu rada te ekonomska kriza i problemi koje sa sobom donosi kapitalizam. U sljedećoj se tablici nalazi pokušaj tematske sistematizacije prema prevladavajućoj tematici u pojedinim dramama, no potrebno je naglasiti da se drame tematski preklapaju, odnosno pojedine drame obrađuju više tema, a pokušaj sistematizacije se temelji na prikazima dominantnih tema.

Tablica 2. Tematska sistematizacija drama nominiranih na kazališnom festivalu Kazališni dani u Mülheimu u periodu od 2000. do 2022.

<p>Egzistencijalna kriza pojedinca i društva, kriza identiteta</p>	<p>Sybille Berg: <i>Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot, Die goldenen letzten Jahre, Helgas Leben</i>; Dirk Dobbrow: <i>Legoland</i>; Ronald Schimmelpfennig: <i>Die arabische Nacht, Vorher/Nachher</i>; Dea Loher: <i>Klaras Verhältnisse, Das Leben auf der Praça Roosevelt, Das letzte Feuer, Diebe</i>; Igor Bauersima: <i>norway. today.</i>; Theresia Walser: <i>So wild ist es in unseren Wäldern schon lange nicht mehr, Morgen in Katar</i>; René Pollesch: <i>world wide web-slums, Cappuccetto Rosso</i>; Fritz Kater / Armin Petras: <i>Fight City. Vineta</i>; Elfriede Jelinek: <i>Macht nichts, Prinzessinnendramen. Der Tod und das Mädchen 2,3, Winterreise, Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!</i>; Franzobel: <i>Mayerling. Die österreichische Tragödie</i>; Gesine Danckwart: <i>Täglich Brot</i>; Martin Heckmanns: <i>Schieß doch, Kaufhaus!</i>; Lukas Bä-fuss: <i>Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)</i>; Rebekka Kricheldorf: <i>Die Ballade vom Nadelbaumkiller, Homo Empathicus</i>; Anja Hilling: <i>Mein junges idiotisches Herz</i>; Felicia Zeller: <i>Der Fiskus, Gespräche mit Astronauten, X-Freunde</i>; Nis-Momme Stockmann: <i>Tod und Wiederauferstehung der Welt meiner Eltern in mir</i>; Philipp Löhle: <i>Genannt Gospodin, Das Ding</i>; Oliver Bukowski: <i>Kritische Masse</i>; Kathrin Röggla: <i>Die Beteiligten</i>; Claudia Grehn: <i>Reicht es nicht zu sagen ich will leben</i>; Azar Mortazavi: <i>Ich wünsch mir eins</i>; Helgard Haug und Daniel Wetzel: <i>Qualitätskontrolle</i>; Wolfram Lotz: <i>Die lächerliche Finsternis</i>; Ewald Palmethofer: <i>die unverheiratete</i>; Dirk Laucke: <i>Furcht und Ekel. Das Privatleben glücklicher Leute</i>; Anne Lepper: <i>Mädchen in Not</i>; Thomas Köck: <i>paradies spielen (abendland. ein abgesang)</i>; Elfriede Jelinek: <i>Faustin and out</i>; Peter Handke: <i>Untertagblues. Ein Stationendrama.</i></p>
<p>Obiteljska kriza, uključujući brak</p>	<p>Thomas Jonigk: <i>Täter</i>; Marius von Mayenburg: <i>Parasiten, Das kalte Kind</i>; Sybille Berg: <i>Hund, Frau, Mann, Und dann kam Mirna</i>; Botho Strauß: <i>Unerwartete Rückkehr</i>; Lukas Bärfuss: <i>Die sexuellen Neurosen unserer Eltern, Die Probe (Der brave Simon Korach)</i>; Fritz Kater: <i>zeit zu lieben zeit zu sterben, we are blood, Buch (5 ingredientes de la vida)</i>; Martin Heckmanns: <i>Kränk, Vater Mutter Geisterbahn</i>; Roland Schimmelpfennig: <i>Die Frau von fruher, Hier und Jetzt, Das fliegende Kind</i>; Gert Jonke: <i>Die versunkene Kathedrale</i>; Dirk Laucke: <i>alter ford escort dunkelblau</i>; Darja Stocker: <i>Nachtblind</i>; Ewald Palmethofer: <i>hamlet ist tot. keine schwerkraft, faust hat hunger und verschluckt sich an einer grete, Die Verlorenen</i>; Felicia Zeller: <i>Kaspar Häuser Meer, Wunsch und Wunder</i>; Laura de Weck: <i>Lieblingsmenschen</i>; Lutz Hübner und Sarah Nemitz: <i>Geisterfahrer</i>; Nis-Momme Stockmann: <i>Kein Schiff wird kommen</i>; Anne Lepper: <i>Käthe Hermann</i>; Franz Xaver Kroetz: <i>Du hast gewackelt. Requiem für ein liebes Kind</i>; Mariana Salzmann: <i>Muttersprache Mameloschn</i>; Katja Brunner: <i>Von den Beinen zu kurz</i>; Moritz Rinke: <i>Wir lieben und wissen nichts</i>; Rebekka Kricheldorf: <i>Alltag & Ekstase, Der goldene Schwanz</i>; Wolfram Höll: <i>Und dann, Drei sind wir</i>; Händl Klaus: <i>Eine Schneise</i>; Thomas Melle: <i>Bilder von uns</i>; Clemens J. Setz: <i>Vereinte Nationen</i>; Simon Stone: <i>Eine griechische Trilogie</i>; Bonn Park: <i>Das Deutschland</i>; Falk Richter: <i>In My Room</i>; Sivan Ben Yishai: <i>LIEBE/ Eine argumentative Übung</i>; Ewe Benbenek: <i>Tragödienbastard</i>; Helgard Haug: <i>All right. Good night.</i>; Akın Emanuel Şipal: <i>Mutter Vater Land.</i></p>

Politička kriza, rat	Werner Fritsch: <i>Steinbruch</i> ; Moritz Rinke: <i>Die Optimisten</i> ; Fritz Kater: <i>We Are The Camera/jasonmaterial</i> ; Theresia Walser: <i>Die Kriegsberichterstatterin</i> ; Elfriede Jelinek: <i>Babel, Ulrike Maria Stuart, Rechnitz (Der Würgeengel)</i> ; Helgard Haug und Daniel Wetzels: <i>Karl Marx- Das Kapital, Erster Band</i> ; Dirk Laucke: <i>Für alle reicht es nicht</i> ; Peter Handke: <i>Immer noch Sturm</i> ; Armin Petras/Fritz Kater: <i>Mala Zementbaum</i> ; René Pollesch: <i>Gasoline Bill</i> ; Yael Ronen: <i>Common Ground, The Situation</i> ; Konstantin Küspert: <i>europa verteidigen</i> ; Ibrahim Amir: <i>Homohalal</i> ; Christine Umpfenbach: <i>9/26 – Das Oktoberfestattentat</i> ; Rainald Goetz: <i>Reich des Todes</i> ; Thomas Freyer: <i>Stummes Land</i> ; Sivan Ben Yishai: <i>Wounds Are Forever (Selbstportrait als Nationaldichterin)</i> .
Drugost; posljedice migracije	Feridun Zaimoglu: <i>Schwarze Jungfrauen</i> ; Roland Schimmelpfennig: <i>Der goldene Drache</i> ; Kevin Rittberger: <i>Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung</i> ; Nurkan Erpulat: <i>Verrücktes Blut</i> ; Elfriede Jelinek: <i>Die Schutzbefohlenen</i> ; Fritz Kater: <i>Heaven (zu tristan)</i> ; Thomas Köck: <i>Atlas</i> ; Gesine Schmidt i Andres Veiel: <i>Der Kick</i> .
Mediji, umjetnost i pop-kultura	Rainald Goetz: <i>Jeff Koons</i> ; Albert Ostermeier: <i>the Making of. B.-Movie</i> ; Roland Schimmelpfennig: <i>Vor langer Zeit im Mai. Einundachtzig kurze Bilder für die Bühne</i> ; Boris Nikitin: <i>Erste Staffel. 20 Jahre Großer Bruder</i> ; Elfriede Jelinek: <i>macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes s dijelovima Erbkönigin i Der Tod und das Mädchen</i> ; René Pollesch: <i>Cappuccetto Rosso i Fantasma</i> .
Urbana kriza, globalizacija, tehnologizacija, birokratizacija, ekološka kriza	Moritz Rinke: <i>Republik Vineta</i> ; Ulrike Syha: <i>Nomaden</i> ; Ferdinand Schmalz: <i>dosenfleisch</i> ; René Pollesch: <i>Prater-Trilogie. Stadt als Beute / Insourcing des Zuhause - Menschen in Scheiss-Hotels / Sex</i> ; Kevin Rittberger: <i>IKI. Radikalmensch</i> ; Nora Abdel-Maksoud: <i>Jeeps</i> ; Thomas Köck: <i>paradies spielen (abendland. ein abesang)</i> .
Tržište rada, kapitalizam, ekonomija ⁴⁰	Roland Schimmelpfennig: <i>Push up 1-3</i> ; Elfriede Jelinek: <i>Das Werk, Die Konstrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie</i> ; Falk Richter: <i>Electronic City</i> ; Fritz Kater: <i>3 von 5 Millionen</i> ; Moritz Rinke: <i>Café Umberto</i> ; Ulrike Syha: <i>Privatleben</i> ; Martin Heckmanns: <i>Schieß doch, Kaufhaus!</i> ; Lutz Hübner: <i>Die Firma dankt</i> ; Oliver Kluck: <i>Warteraum Zukunft</i> ; Felicia Zeller: <i>Kaspar Häuser Meer, X-Freunde, Wunsch und Wunder</i> ; Kathrin Röggla: <i>draußen tobt die dunkelziffer</i> ; René Pollesch: <i>Kill your Darlings! Streets of Berladelphia, Liebe ist kälter als das Kapital, Fantasma</i> ; Philipp Löhle: <i>Du (Normen)</i> ; Ferdinand Schmalz: <i>der thermale widerstand</i> ; Ewald Palmethofer: <i>Vor Sonnenaufgang</i> .

Među autorima koje je nagradom za dramski tekst okrunio stručni žiri i/ili publika nalaze se Rainald Goetz za dramu *Jeff Koons* (1999.), René Pollesch za *world wide web-slums* (2000.), *Cappuccetto Rosso* (2006.) i *Fantasma* (2008.), Elfriede Jelinek za *Macht nichts* (2001.), *Das Werk* (2003.), *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008.), *Winterreise* (2011.) i *Am Königsweg* (2017.) Osim njih tu su još i Fritz Kater (Armin Petras) za *zeit zu lieben zeit zu sterben* (2002.), Lukas Bärfuss za *Der Bus (Das Zeug einer Heiligen)* (2005.), Helgard Haug i Daniel Wetzels za *Karl Marx- Das*

⁴⁰ U knjizi *Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende* (transcript Verlag, 2012.) Christine Bähr analizira kakvu kulturnu, ekonomsku i etičku vrijednost imaju posao i obitelj na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće te kako su prikazani u suvremenoj drami njemačkog govornog područja.

Kapital, Erster Band (2006.) i *Qualitätskontrolle* (2013.), Dea Loher za *Das letzte Feuer* (2008.) i *Diebe* (2010.), Roland Schimmelpfennig za *Der goldene Drache* (2009.), Peter Handke za *Immer noch Sturm* (2011.), Katja Brunner za *Von den Beinen zu kurz* (2012.), Wolfram Höll za *Und dann* (2013.) i *Drei sind wir* (2016.), Ewald Palmethofer za *die unverheiratete* (2015.), Anne Lepper za *Mädchen in Not* (2016.), Thomas Köck za *paradies spielen (abendland. ein abgesang)* (2017.) i *Atlas* (2019.), Ewe Benbenek za *Tragödienbastard* (2020.) i Sivan Ben Yishai za *Wounds Are Forever (Selbstportrait als Nationaldichterin)* (2021.).

Nagradom publike su nagrađeni Albert Ostermeier za *the Making of. B.-Movie* (1999.), Igor Bauersima za *norway.today.* (2000.), Gesine Danckwart za *Täglich Brot* (2001.), Martin Heckmanns za *Schieß doch, Kaufhaus!* (2002.) i *Kränk* (2004.), Felicia Zeller za *Kaspar Häuser Meer* (2007.), Nurkan Erpulat za *Verrücktes Blut* (2010.), Philipp Löhle za *Das Ding* (2011.), Marianna Salzmann za *Muttersprache Mameloschn* (2012.), Yael Ronen za *Common Ground* (2015.), Sibylle Berg za *Und dann kam Mirna* (2015.) i Konstantin Küspert za *europa verteidigen* (2016.).

U nastavku će biti predstavljeni najnagrađivaniji autori i drame od 2000. do 2022. godine, izuzev 2020., kada je nagrada podijeljena ravnomjerno svim nominiranima jer je ta godina bila pandemijska. U izbor ulaze autori koji su nagrađeni najmanje dva puta.

3.1. Helgard Haug i Daniel Wetzel

Helgard Haug i Daniel Wetzel su dvojac koji je uz Stefana Kaegija osnovao Rimini Protokoll o kojem se govori u poglavlju *Kriza demokracije i moći u dokumentarnom kazalištu* te u kontekstu interaktivnog, postdramskog i dokumentarnog teatra.

Helgard Haug je autorica i redateljica rođena 1969. godine. U Gießenu je studirala primijenjenu kazališnu umjetnost, a uz kazališnu umjetnost od 1998. stvara i na području vizualnih umjetnosti poput fotografije ili likovne umjetnosti i intermedijalne umjetnosti. Prvu kolaboraciju s Wetzelom i Kaegijem je ostvarila kroz kazališni projekt *Kreuzworträtsel Boxenstopp* 2000. godine, u kojem četiri 80-ogodišnje starice tematiziraju ubrzanje i usporavanje ljudskog tijela i života u obliku utrke Formule 1. Spomenuti je Rimini Protokoll sa Wetzelom i Kaegijem osnovala 2002. godine od kada djeluje u različitim konstelacijama u području drame, radio-drame, filma, instalacija, a prvi veći interes publike i medija ostvarili su djelom *Deutschland 2* koje prikazuje cjelovito zasjedanje njemačkog parlamenta koje su realizirali pomoću 200 stanovnika grada Bonna. Osim nagrada Kazališnih

dana u Mülheimu, pet je uprizorenja Helgard Haug (*Deadline* 2004., *Wallenstein – eine dokumentarische Inszenierung* 2006., *Situation Rooms* 2013., *Chinchilla Arschloch, waswas* 2020. i *All right. Good night.* 2022.) pozvano i na Berlinske kazališne susrete. Osim umjetničkog rada, Haug je i predavačica na Sveučilištu Ruhr u Bochumu, Danish School of Performing Arts, Hochschule der Künste u Zürichu, Sveučilištu Hawai'i, Sveučilištu Iuav u Veneciji, UdK Berlin, Filmskom sveučilištu Babelsberg i BAS-u u Norveškoj.⁴¹

Daniel Wetzel rođen je u gradu Konstanz (Njemačka) 1969. godine. Studirao je, kao i Haug, primijenjenu kazališnu umjetnost u Gießenu i trenutno živi u Ateni i Berlinu. U Ateni su nastali komadi *Evros Walk Water, Dio 1 & 2* (2017.), *Träumende Kollektive. Tastende Schafe* (2017.) te *Bubble Jam* (2018.) što se mogu opisati kao naglašeno interaktivno kazalište koje primjenom kompleksnih sustava publiku stavlja u režirane, vođene situacije i na temelju toga provodi društvene eksperimente i istražuje.

Kao dvojac, Haug i Wetzel su primili i brojne druge nagrade za audio-drame *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* (2006.), *Peymannbeschimpfung* (2007.) i *Qualitätskontrolle oder warum ich die Räuspertaste nicht drücke* (2008.).⁴²

3.2. Martin Heckmanns

Martin Heckmanns je rođen 1971. u Mönchengladbachu (Njemačka) kao sin umjetničko-pedagoškog para Jutte i Jürgena Heckmannsa, a odrastao je u Herfordu. Studirao je filozofiju, povijest i komparativnu književnost te objavljuje kratku prozu i kazališne komade. Za književno je stvaralaštvo nagrađen brojnim nagradama i stipendijama, a 2002. je prema mišljenju kazališnih kritičara časopisa *Theater heute* proglašen mladim dramatičarem godine. Živi i radi u Berlinu, a osim što piše, drži predavanja o scenskom pisanju na Universität der Künste Berlin, Bundesakademie Wolfenbüttel te na biennaleu u Wiesbadenu *Novi europski komadi [Neue Stücke aus Europa]*. Između 2009. i 2012. bio je dramaturg i autor u Dresdenu (2009. –

⁴¹ Podaci iz životopisa su preuzeti sa službene internetske stranice Rimini Protokolla <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/about-hh> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁴² Usp. <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/about-dw> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.) Kazalište Rimini Protokolla je specifično po svojoj interaktivnoj prirodi koja izvedbe u kojima sudjeluje publika čini jedinstvenim projektima. Kako je analiza njihovih kazališnih projekata sastavni dio ove monografije, u poglavlju *Kriza demokracije i moći u dokumentarnom kazalištu* je detaljnije opisan autorski rukopis ovog kazališnog dvojca na primjeru tetralogije *Staat 1 – 4*.

2012., Staatsschauspiel Dresden).⁴³ Osim brojnih nominacija i osvojenih nagrada Kazališnih dana u Mülheimu za *Schieß doch, Kaufhaus!* (2003.) i *Kränk* (2004.), više je puta pozivan na kazališni festival Heidelberger Stückemarkt sa *Wörter und Körper* (2007.), *Kommt ein Mann zur Welt* (2008.) i *Vater Mutter Geisterbahn* (2012.). Kazališne komade piše od 1999. (prvi komad mu je *Finnisch oder Ich möchte Dich vielleicht berühren*), a od tada od kada je napisao više od dvadeset kazališnih komada te je na popisu odabranih novih dramatičara Goethe Instituta.⁴⁴

Autorski rukopis Martina Heckmannsa obilježavaju eksplozije kaskada riječi (usp. Müller 2002: 13), izljevi i dramaturgija teksta, slično kao što je slučaj i s Elfriede Jelinek i Renéom Polleschom (usp. Bloch 2004). Heckmannsovi likovi nemaju razvijenu psihologiju i osobnost, već su konstantno u potrazi za vlastitim izričajem i ljudskošću. Zatražen da komentira situaciju u kojoj se danas nalaze dramski pisci i dramski tekstovi, Heckmanns se izrazio na sličan način – vodopadom riječi i izraza, sličnim stihovima te istim lirskim izrazom, formulirajući možebitno vlastitu dramsku poetiku:

Kazališni tekst omogućuje nastanak jedne nove zajednice za vrijeme dok se njime bavimo.

On treba izazvati zajednicu da postane druga(čija) u ophođenju s onim stranim.⁴⁵ (Heckmanns 2014)

Naslov komada *Schieß doch, Kaufhaus!* aludira da je jedna od tema gospodarstvo, odnosno kapitalizam, i to vrsta kapitalizma u kojoj se svaki pojedinac mora ponašati kao roba koja će se prodati drugome svojim vještinama – elokvencijom i sposobnošću komunikacije, empatijom i emocionalnom inteligencijom, otvorenošću: „Pokaži mi svoje ‘meke vještine’“⁴⁶ jedna je od rečenica u komadu koja likove Ätza, Fetza, Klara, Klinga i Knax stavlja pred nesavladiv izazov. Osim dramaturgije jezika vidljive u imenima likova,⁴⁷ kao teme komada prisutni su,

⁴³ Usp. Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren <https://www.lexikon-westfaelischer-autorinnen-und-autoren.de/autoren/heckmanns-martin/> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁴⁴ Usp. <https://www.goethe.de/ins/in/de/kul/lak/gss/opl.html> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁴⁵ „Der Theatertext lässt eine neue Gemeinschaft entstehen für die Zeit der Auseinandersetzung mit ihm. Er sollte diese Gemeinschaft herausfordern, dass sie eine andere werde im Umgang mit dem Fremden.“
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9738:der-dramatiker-martin-heckmanns&catid=101:debatte&Itemid=60 (posljednji pristup 25. kolovoza 2022.)

⁴⁶ „Zeig mir deine Soft Skills.“

⁴⁷ Ätz od njem. ätzen = (iz-, na-) gristi, spaliti, korodirati; Fetz od njem. fetzen = dronjak, prnja; Klar od njem. klar = jasan, proziran; Kling od njem. klingen = zvoniti; Knax = naziv stripa koji

prema riječima samog autora, i pretjerani zahtjevi koje suvremeno društvo stavlja pred pojedinca u svim pogledima – i privatnom i profesionalnom životu – te tzv. globalizacija depresije koja vodi kraju svijeta (Müller 2002: 13). Prikazano je kako u današnjem svijetu svatko može sa svakim komunicirati pomoću raznih tehnologija, no unatoč tome sveprisutan je osjećaj izoliranosti, površnosti odnosa i emocionalne nedostupnosti.

U komadu *Kränk* također nailazimo na atmosferu melankolije i rezigniranosti i problema u komunikaciji. Radi se o samohranom ocu i samohranom majci koji se upoznaju i započinju ljubavnu vezu. Muškarčev sin Ernk i ženina kći Rosa prijateljuju se i međusobno razvijaju vlastiti zajednički jezik kako ne bi više morali razgovarati s roditeljima. Komad je to koji govori o krizi obitelji i jazu između generacija koji je nepremostiv. Ernkova majka Iris, koja se nalazi u psihijatrijskoj klinici, pokušava premostiti te jezično postavljene granice i barijere između dviju generacije, roditelja i djece. Jezik koji su Ernk i Rosa osmislili njima postaje „normalni“ jezik komunikacije, a istodobno je za njihove roditelje jezik isključenja. Ernkova se majka uzalud trudi naučiti taj „normalni jezik“ i na taj se način reintegrirati u zajednicu.

Specifičnost Heckmannsova dramskog izričaja leži u eksperimentiranju s jezikom i naglašavanju njegove ključne uloge u društvu te se, prema Katrin Bettini Müller, „nakon Heckmannovih komada publika kreće [oprezno] kroz jezik kao da je od stakla“ (2002: 13).

3.3. Wolfram Höll

Wolfram Höll rođen je 1986. godine u Leipzigu. Od 2005. do 2009. studirao je njemački i francuski jezik i književnost na prijediplomskoj razini (B. A.) na Sveučilištima u Bonnu, Parizu-Sorbonne i Firenci. Pisanje je studirao na prijediplomskom (B. A.) studiju na švicarskom Književnom institutu Biel (2007.-2011.), a kazališnu umjetnost na diplomskom (M. A.) studiju na Hochschule der Künste u Bernu (2010.-2012.). Živi i radi u Bielu kao autor, redatelj i dramaturg audio-drama, pri Švicarskom radiju i televiziji SRF, gdje ima i svoj *podcast*. Od 2012. godine biva pozivan na kazališne festivale poput Heidelberger Stückemarkt i Berliner Stückemarkt gdje je i nagrađivan kao mladi dramatičar (npr. za komad *Und dann*), uz već navedene nagrade na Kazališnim danima u Mülheimu. Radio

se u njemačkim štedionicama od 1974. godine dijeli djeci i mladima. Radnja stripa se odvija na otoku KNAX-u na kojem žive Knaxeri i bore se protiv bande pljačkaša Fetzensteinera (<https://www.knax.de/sparkasse/start.html> (posljednji pristup 25. kolovoza 2022.))

je i kao kazališni autor u kazalištu u Baselu (2014.), a ostala njegova dramska djela su *Nebraska*, *Disko*, *Vom Verschwinden vom Vater*, *Pearl Harbour Mon Amour*, *Mr Sung's Heaven*.⁴⁸

Oba komada ovjenčana nagradama na Kazališnim danima u Mülheimu – *Und dann* i *Drei sind wir* – bave se gubitkom. *Und dann* retrospektiva je dječakčkog djetinjstva u istočnonjemačkom naselju novogradnje, a tim djetinjstvom dominiraju gubici: izgubio je majku, zemlju, svoje mjesto pod suncem i smislenu ulogu u životu. „Inventar“ drame čine „jedan otac, dvoje djece, troje gubitnika, četiri 'betonjare', jedan zid koji to više nije, radio, projektor, stari kućni video-film, novi koji je urezan u stari“ (Höll 2016: 10). Dječja se perspektiva nazire već u popisu likova koji izgleda kao brojalica, a već na početku teksta postaje jasno kako, slično kao i kod Heckmannsa, i Höll veliki značaj pridaje jezičnom izričaju. Dječak, naime, u svojim pokušajima da spozna okolinu, jezično dekonstruira i rekonstruira pojmove: očev radio koji ništa ne „radi“ nego je kocka u kojoj se nalazi tisuće glasova (usp. Höll 2016: 14-15) i koju on naziva „kockastisućuglasovaunutra“,⁴⁹ ulice kojima smišlja imena stvarajući složenice poput „Panzerparadenlangenstraße“ (ibid.: 16), gumbe na kućnim zvonima koji polijeću (usp. ibid.: 13), sve dok se stihovani lirski tekst ne pretvori u dječju matematičku brojalicu u kojoj na kraju uvijek ispadaš. Höllov je komad naizgled sastavljen od slika, a jezik pršti stilskim sredstvima poput anafore i epifore koje kroz ponavljanja doprinose specifičnom ritmu, uvjerljivosti dječje perspektive i jačini evocirane emocije kod publike. Osim tematiziranja gubitka, komad na određeni način tematizira i krizu obitelji uslijed tog gubitka, slično kao i druga Höllova nagrađena drama *Drei sind wir*.

Drei sind wir govori o mladom paru koji očekuje dijete i prima dijagnozu kako dijete ima trisomiju, odnosno višak kromosoma, zbog čega možda neće biti rođeno živo, a ako se i rodi živo, svaki će dan koji dijete preživi biti čudo. Dijete se rodi živo, no „drugačije“ i obitelj odluči preseliti u Kanadu. Simbolika u komadu je složena. Tako se broj tri u naslovu ne odnosi samo na trisomiju kromosoma, već i na broj članova uže obitelji – otac, majka, dijete – koji zbog neminovne smrti djeteta stalno prolaze kroz restrukturiranje svojih krhkih odnosa. Nadalje, simbolika izbija i iz djetetova imena – Proljeće [Frühling] – koja se odnosi na buđenje i dolazak novog života nakon zime, no istodobno upravo zbog toga i sadrži dozu ironije jer dijete, odnosno obitelj, nakon dolaska u Kanadu posvuda prati smrt.

⁴⁸ Usp. <https://wolframhoell.com/mr-sungs-heaven/> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁴⁹ „Würfelmittausendstimmendrinnen“ (Höll 2016: 15)

Za razliku od likova Martina Heckmannsa, Höllovi likovi su puno dublje psihološki razrađeni. Roditeljima se u Kanadi pridružuju članovi šire obitelji koji žele s Proljećem provesti što je moguće više vremena: djed i baka, problematični ujak i prabaka s dijapozitivima svog pokojnog muža koji sadrže uspomene koje ona (više) ne poznaje i koje rekonstruira u novu obiteljsku priču. Osim krize obitelji koja nastaje uslijed svakodnevnog suočavanja s prijetećim gubitkom djeteta, drama problematizira i pojam „normalnosti“, odnosno preispituje što je to „drukčije“ kroz lik Proljeca. Postavlja s epitanje tko smije i smiju li se uopće i prema čemu ili komu definirati kriteriji „normalnog“ i „drukčijeg“.

Proljeće naposljetku umire, odnosno nestaje – u trenutcima manje ili više primjetno – doslovno poput godišnjeg doba u cjelokupnom životnom ciklusu koji se ponavlja, ali svijet nakon njega nije više isti. U tom svijetu Höll lirski opisuje i sreću i tugu, intimu i slabosti, i patnju i očaj. U *laudatiu* povodom dodjele dramske nagrade Kulturnog kruga njemačkog gospodarstva 10. listopada 2015. godine, Christian Holtzhauer je za Hölla ustvrdio kako se

bavi velikim temama. Usmjerava naš pogled na detalje i konfrontira nas s oštro ispoliranim djelićima misli koje se povezuju u pripovjedni tok, kojem inscenacija mora dati strukturu i oblik, a mi kao publika smisao. Stoga njegovi komadi u kazalište unose značajan izazov [...]. Ti su tekstovi... literarne i psihološke bušotine. Svaka se rečenica čini kao da je isklesana iz kamena, ništa nije proizvoljno, svaka je riječ važna.⁵⁰ (2016: 31)

3.4. Elfriede Jelinek

Elfriede Jelinek austrijska je književnica, dobitnica Nobelove nagrade za književnost (2004.), rođena u Mürzzuschlagu 1946. godine. Odrasla je u Beču, ima široko glazbeno obrazovanje, piše liriku, prozu, dramske tekstove, scenarije, esejistiku, prevodi. Kontroverzna je ličnost zbog svoje otvorene i provokativne kritike suvremenog (austrijskog) društva koju provlači kroz sva svoja književna djela. Prekinula je studij na umjetničkoj akademiji te od tada piše, a u svojim romanima „miješa obrasce trivijalne književnosti i filmova strave“ (usp. *Hrvatska enciklopedija* 2021.), kao npr. u *Michael. Dječja knjiga za djetinjasto društvo*

⁵⁰ „Es sind große Themen, die Wolfram Höll behandelt. Er lenkt unseren Blick auf die Details und konfrontiert uns mit scharf geschliffenen Gedankensplittern, die sich zu einem Erzählstrom verbinden, dem eine Inszenierung Struktur und Form und dem wir als Zuschauer einen Sinn geben müssen. Insofern stellen Wolfram Hölls Stücke tatsächlich keine geringe Herausforderung für das Theater dar [...]. Diese Texte ... sind literarische und psychologische Tiefenbohrungen. Jeder Satz wirkt wie aus Stein gemeißelt, nichts ist beliebig, jedes einzelne Wort zählt.“

[*Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, 1972.], dok u *Ljubavnice* [*Die Liebhaberinnen*, 1975.] i *Pijanisticu* [*Die Klavierspielerin*, 1983.] unosi autobiografske elemente. Njezini najprovokativniji romani *Naslada* [*Lust*, 1989.] i *Požuda* [*Gier*, 2000.] tematiziraju blizinu određene seksualne prakse i fašizma (usp. *Hrvatska enciklopedija* 2021. mrežno izdanje). Može se pouzdano reći kako je najizvođenija i najnagrađivanija suvremena autorica pozornice njemačkog govornog područja, a uz ranije spomenutih trinaest drama nagrađenih na Kazališnim danima u Mülheimu, među poznatije joj drame spadaju i *Što se dogodilo otkako je Nora napustila muža?* [*Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte?*, 1979.], *Burgtheater* (1985.), *Bolest* [*Krankheit*, 1987.], *Sportski komad* [*Ein Sportstück*, 1998.], trilogija *U Alpama* [*In den Alpen*, 2002.], *Zemlja Bambija* [*Bambiland*, 2003.], *Zimsko putovanje* [*Winterreise*, 2011.] i *Štićenici* [*Die Schutzbefohlenen*, 2013.].⁵¹

Jelinek je poznata po svom specifičnom autorskom rukopisu, a teme koje ona u svojim književnim djelima obrađuje su ekonomija, patrijarhalne strukture, predodžbe žena, domovina, priroda, nacionalsocijalizam, tijelo-sport-rat, mediji i glazba (usp. Janke 2013: vi).

Komad *macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* je, kako i sam naslov kaže, trilogija koja se sastoji od djela *Erkönigin*, *Der Tod und das Mädchen* i *Der Wanderer*, a pokriva raspon tema od (meta)teatra preko potrage za istinom u umjetnosti do demencije. U prvom dijelu naslovljenom *Erkönigin*, koji je ujedno i epilog Jelinekičina komada *Burgtheater*, poznata glumica još poznatijeg bečkog kazališta nakon vlastite se smrti i tijekom počasne procesije oko matične kazališne kuće po posljednji put uspravlja iz kovčega i obraća publici, govoreći o svom životu, karijeri i radu u vrijeme nacionalsocijalističkog režima, o svojoj obitelji, ali i o samom „Führeru“. Na određen način govori o različitim vrstama moći – moći koju je kao glumica imala nad publikom, a sada i nad smrću ili, pak, moći režima koja je nju i brojne glumce⁵² natjerala u poziciju kolaboracionista s dominantnim režimom. Pri tome od svog tijela otkida komadiće mesa (usp. Jelinek 1999: 7) i baca ih publici, pojačavajući simboliku rituala, ali i naglašavajući kod Jelinek uvijek prisutno nasilje nad tijelom na pozornici. Drugi dio trilogije ili međuigra *Der Tod und das Mädchen* dijalog je između lovca i Snjeguljice, djevojke koja je u potrazi

⁵¹ Usp. <https://www.elfriedejelinek.com/> i <https://www.goethe.de/ins/in/de/kul/lak/gss/opl.html> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁵² Lik glumice u *Erkönigin* je baziran na glumici Pauli Wessely iz Burgtheatra koja je umrla 2000. godine, i nakon premijere Jelinekičine drame zabranila je da se njen posmrtni kovčeg tri puta nosi oko Burgtheatra kako je to bio običaj (usp. Janke 2013: 142).

za istinitim, dobrim i lijepim, no ta potraga završava tragično jer je lovac ubija. Treći dio trilogije *Der Wanderer* monolog je lika oca autorice koji je dementan i nije sposoban ništa drugo raditi osim lutati. On je žrtva i zatočenik svoje bolesti, sam je sebi stranac, bez doma i bez cilja, a opet stalno na putu nikamo.

Temom demencije Jelinek se nastavlja baviti i u nagrađenoj drami *Winterreise*, u kojoj višeglasni subjekt dočarava sav kaos i svo ludilo sadašnjosti kako bi izašao na kraj s prošlošću. Ponovno se radi o liku oca autorice koji je psihički bolestan, a „drugačije“ se stanje uma postiže zagonetnim spojem jezičnih partitura po kojima je Jelinek poznata, viševremenskim perspektivama, melodioznošću jezika i eksplicitnim i implicitnim aludiranjem na glazbu (npr. Franz Schubert, usp. Janke 2013: 308-309). Time glazba, uz demenciju, postaje jedna od važnih tema u komadu koji se može opisati kao postdramski – nema didaskalija, nema uloga ili jasno definiranih glasova, a sadrži i intermedijalnost i intertekstualnost, pa čak i „prodore realnog“ u obliku aluzija na događaje iz svakodnevnog života (bankarske afere, političke korupcije i skandali, otmice i zlostavljanja i sl.) te se može reći da Jelineki ovdje, kao i u većini svojih tekstova, kritizira aspekte društva u kojima do izražaja dolaze bešćutnost, indiferentnost, marginalizacija, oduzimanje dostojanstva i manjak ljudskosti, međutim hijerarhijski su ti elementi teksta ispod prikaza onog privatnog koje dominira. Naime, s jedne je strane ovo ogoljena priča Jelinekičina oca koji je bio židovskog podrijetla, potlačen u vrijeme NS-režima, ali i snažne dominacije svoje supruge, postao dementan, kao i same autorice koja potencijalno preispituje svoju ulogu i stav u obiteljskim odnosima, u umjetnosti i u vlastitoj književnoj djelatnosti. Politički i ideološki aspekti ovog komada podređeni su onim samo-refleksivnim i filozofsko-etičkim te djelo kao biografiju autorice pratimo od sadašnjosti preko komplicirane veze s majkom, smještanja oca u psihijatrijsku ustanovu do njena svakodnevnog vlastitog književnog stvaralaštva.

U komadu *Das Werk* Jelinek također obrađuje više tema, od kojih su najznačajnije odnos prema prirodi i njeno izrabljivanje radi profita i tehnološkog napretka te odnos prema austrijskoj prošlosti prožetoj nacionalsocijalizmom. Odnos prema radnicima kao potrošnoj robi prikazan je na temelju događaja oko izgradnje elektrane u Kaprunu tijekom koje su brojni radnici nastradali, što se prešućuje. Kod Jelinek se upravo ti radnici pojavljuju kao nemrtvi, kontaminiraju svijet živih i fungiraju kao poveznica između prošlosti i sadašnjosti (usp. Janke 2013: 186). Jelinek prošlost želi osvijestiti i oživjeti, a nikako nastaviti prešućivati.

Obračunavanje s nacionalsocijalističkom prošlošću Austrije prisutno je i u komadu *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2009.) koji se temelji na događaju u dvorac Rechnitz kratko prije dolaska Crvene armije 1945. godine, kada je, kao dio organizirane proslave, svita nacionalsocijalističkih moćnika poubijala 200-tinjak

židovskih prisilnih radnika uz sudjelovanje gostiju proslave. Sve činjenice i detalji oko ovog događaja nisu u potpunosti poznati, a nije pronađena ni masovna grobnica; počinitelji bježe u inozemstvo, dvorac Rechnitz je spaljen i Rusi zauzimaju to područje, nakon čega svi svjedoci masakra nestaju, a zlodjelo se nikada ne procesuiru. Komad se samo naizgled odvija u prošlosti, a akteri događaja ne pojavljuju se na sceni, već o događaju izvještavaju glasnici iz sadašnjosti, u donjem rublju Calvina Kleina ili Huga Bossa (usp. Jelinek 2009: 54). Komad ne treba shvatiti isključivo kao dokumentarno kazalište ili pak povijesnu dramu, već se radi o igri Jelinek s elementima klasične grčke tragedije poput kora ili prepričavanja nasilja na sceni umjesto njegova prikazivanja i elemenata postdramskog teatra koji su i inače prisutni u njenom kazališnom stvaralaštvu. I na taj način prikazana igra nastoji funkcionirati kao poveznica između prošlosti i sadašnjosti te inzistira na aktivnom prevladavanju prošlosti umjesto zaboravljanja ili guranja pod tepih, pa se u komadu jasno traži da počinitelji preuzmu odgovornost za zločine iz prošlosti:

Ne mogu svi biti žrtve!, netko mora htjeti biti i počinitelj, molimo javite se, trebamo sve počinitelje koje možemo dobiti, jer tada se možemo i mi priključiti bez da to netko primijeti, hitno trebamo počinitelje kojima bismo i mi tada mogli pripadati ako bismo si dali malo više truda.⁵³ (Jelinek 2009: 167)

Žrtve su pokolja, dakle, potpuno nevidljive, kako u stvarnom životu, tako i u komadu. Traži se svaki mogući pojedini počinitelj i traži se kolektiv počinitelja te će i glasnici postati dio tog kolektiva jer je i odgovornost kolektivna; stopit ćemo se u amorfnu masu koja će, kao i na kraju komada, proždrijeti sama sebe.

Bilo kolektivni ili individualni, zaborav je nešto što Jelinek stalno naglašava kao prijetnju, a kao rješenje ističe prisjećanje. Tako elektranu Kaprun, dvorac Rechnitz i Burgtheater u Beču podiže na razinu spomenika „aktivnom sjećanju“ umjesto „aktivnom zaboravljanju“⁵⁴. Svojim se tekstovima suprotstavlja politici prešućivanja i provocira jasno definiranje žrtava i počinitelja te traži konfrontiranje sa zlodjelima, prihvaćanje odgovornosti i redefiniranje pojma i premise nedužnosti, pogotovo od svojih sunarodnjaka: „Ta pogrešna i lažna

⁵³ „Es können nicht alle Opfer sein!, jemand muß auch Täter sein wollen, bitte melden Sie sich, wir brauchen jeden Täter, den wir kriegen können, denn dann können wir uns selbst dazu rechnen, ohne daß man es merkt, wir brauchen dringend Täter, zu denen auch wir gehören könnten, wenn wir uns etwas mehr Mühe gäben.“

⁵⁴ O aktivnom i pasivnom zaboravljanju piše Paul Ricoeur (usp. 2004) koji aktivno zaboravljanje izjednačava s oprostom, što nije nužno ovdje slučaj, već se ovdje pod aktivnim zaboravljanjem podrazumijeva prešućivanje.

nedužnost Austrije je doista oduvijek bila moja tema, zapravo u svemu. Da, rekla bih da je to moje stajalište.“⁵⁵ (Jelinek cit. prema Janke et al. 2010: 21)

No, Jelinek ne preispituje samo političku prošlost svoje zemlje, već i globalnu političku, ekonomsku i medijsku sadašnjost što je prepoznala i publika dodijelivši joj nagradu publike na Kazališnim danima u Mülheimu za komad *Am Königsweg*. Naslov komada asocira na Edipa koji je na sudbonosnom putu susreo kralja i vlastitog oca te nakon što ga je ubio i sam postao kralj i oženio vlastitu majku. Na isti tragični narativ asocira i sljepilo desničarskog populizma utjelovljeno u Donaldu Trumpu koje Jelinek u komadu kritizira. Osim samim sobom, narcisoidni kralj u komadu zaslijepljen je i svojim bogatstvom, svojom mržnjom prema „drugima“, strancima, ali i najmoćnijom silom na svijetu koju je dobio na upravljanje, a osim njega, slijepi su i oni koji su ga birali. Jelinek u ovom komadu piše u maniri groteskne tragikomike kakvu smo na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće vidjeli kod *Kralja Ubua* Alfreda Jarryja, kod *Kralja Nicoloa ili Takav je život [König Nicolo oder So ist das Leben]* Franka Wedekinda, a sredinom 20. stoljeća u (tragi)komičnom i grotesknom prikazu vladara i moćnika kao klaunova i narcisoidnih i infantilnih spodoba kod Friedricha Dürrenmatta. No, za razliku od njih, piše to u obliku postdramskog teatra punog dokumentarizma, kolaža, montaža i intertekstualnosti. Iako se ime Donalda Trumpa ni jednom izravno ne spominje, jasno je da se tekst odnosi prvenstveno na njega. Povodom dodjele nagrade Jelinek, Jürgen Berger je napisao o komadu sljedeće:

Brzo je odreagirala [Jelinek] i napisala tekst u kojem je obuhvatila sve što je značajno vezano za teme koje okupiraju svijet poput financijske krize, takozvanog izbjegličkog vala ili jednog predsjednika Sjedinjenih Američkih Država. Radi se o narcisoidnom kralju twittera u Bijeloj kući koji državu, koja mu je povjerena na upravljanje, smatra nekretninom.⁵⁶

Međutim, komad ide i puno dublje od kritike samo jednog vladara; prozivka je to općenito despotskog oblika vladavine i svih elemenata koji je omogućavaju i bespogovorno podržavaju.

⁵⁵ „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen, eigentlich in allen meinen Sachen. Ja, ich würde sagen, das ist mein Angelpunkt.“

⁵⁶ „Sie hat schnell reagiert und einen jener Texte geschrieben, in denen sie alles versammelt, was bei so weltumspannenden Themen wie der Finanzkrise, einer sogenannten Flüchtlingswelle oder einem US-Präsidenten von Bedeutung ist. Es geht um den narzisstischen Twitterkönig im Weißen Haus, der das ihm anvertraute Staatswesen mit einer Immobilie verwechselt.“ (https://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/am_koenigsweg/66738 posljednji pristup 25. kolovoza 2022.)

3.5. Dea Loher

Dea Loher rođena je 1964. godine u njemačkom gradu Traunsteinu. Jedna je od najznačajnijih suvremenih dramaturginja na njemačkom govornom području. Studirala je germanistiku i filozofiju na Sveučilištu Ludwig Maximilian u Münchenu te scensko pisanje na Akademiji umjetnosti u Berlinu gdje joj je, između ostalih, predavač bio i Heiner Müller, preteča ili čak i sam začetnik postdramskog teatra i jedan od poznatijih dramatičara njemačkog govornog područja u drugoj polovini 20. stoljeća. Osim nagrada Kazališnih dana u Mülheimu, osvojila je i brojne druge nagrade za svoja književna djela, npr. 2005. je godine dobila dramsku nagradu „Else-Lasker-Schüler“ za cjelokupno djelo, 2006. književnu nagradu „Bertolt-Brecht“, 2009. književnu nagradu grada Berlina i 2017. godine nagradu „Joseph Breitbach“. Od 2013. članica je Njemačke akademije za jezik i poeziju, od 2016. Akademije umjetnosti. Dramsku je karijeru započela 1990-ih godina; njen prvijenac je *Olgas Raum* iz 1992. godine, a nakon toga slijede *Tätowierung* (1992.), *Leviathan* (1993.), *Fremdes Haus* (1995.), *Blaubart – Hoffnung der Frauen* (1997.), *Adam Geist* (1998.) i *Manhattan Medea* (1999.). Od 2000. godine napisala je više od deset dramskih djela, a za njeno se dramsko stvaralaštvo može reći kako se igra s dramskim i postdramskim kazalištem te čak koristi i elemente tzv. *in-yer-face* teatra ili estetike krvi i sperme [*Blut-und-Sperma-Ästhetik*]. Loher dekonstruira i rekonstruira mitove, stavljajući ih u suvremeni društveni kontekst; u fokus stavlja likove marginaliziranih grupa poput migranata, zlostavljane djece, serijskih ubojica, preispitujući izazove prelaska nepoznatih granica. Osim drama, piše i libreta i prozu.

Loheričin komad *Das letzte Feuer*, nagrađen na Kazališnim danima u Mülheimu 2008. godine, donosi panoramu životnih situacija grupe ljudi kojima je naizgled zajedničko samo mjesto stanovanja. Radnja se razvija oko automobilske nesreće koja se dogodila kada je u jurnjavi za vozačem kojeg je policija smatrala teroristom, pod kotačima policijskog vozila smrtno stradalo dijete. Tom događaju svjedoči jedino stranac Rabe, povratnik iz nekog neimenovanog rata, koji se nedavno doselio u gradsku četvrt i s njim „nešto ne štima“. Policajka, koja je u nesreći pregazila dijete, ima prijateljicu Karoline, koja je ljubavnica djetetova oca, a djetetova majka Susanne započinje vezu sa strancem Rabeom. Vozač za kojim je policajka jurila zapravo je kradljivac automobila i životni je partner bivšeg suradnika djetetova oca. Osim što su povezani međusobnim odnosima, sve ih povezuje i očaj. Stranac je upravo ponovno doživio traumu vidjevši tragičnu smrt nedužnog osmogodišnjeg dječaka. Uslijed toga se zatvara u hotelsku sobu i ozljeđuje, a Susanna mu broji one vidljive, fizičke ožiljke, no ne shvaća one psihičke.

Karoline je preživjela rak dojke, ali se ne može pomiriti s odstranjivanjem dojki te ih pokušava nadomjestiti sve većim implantatima; roditelji poginulog djeteta brinu o baki s Alzheimerom sve dok se ne utopi u prisutnosti sina, što možda i nije bila nesreća. U cijeloj je toj situaciji ironično što je jedina osoba koja se prisjeća poginulog djeteta upravo njegova baka koja boluje od Alzheimerera. Loher u drami razotkriva tu mrežu odnosa koju čine očaj, krivnja, žudnja i tuga, ali i njihove strategije prevladavanja i preživljavanja, što grupu povezuje o koherentan kolektiv:

Kažu, trebali smo bolje
 paziti
 Svatko od nas na
 Svakog pojedinog od nas na
 Svakog pojedinog
 Dada sigurnosigurnosigurno
 To je točno
 Trebali smo
 Trebao/la si
 Trebao/la si ⁵⁷ (Loher 2008: 89)

Međusobno se prozivaju za odgovornost – ne samo za nesreću i smrt dječaka, već i za sve nasilje, psihičko i fizičko, koje se među njima odvija, zatim za osobno nezadovoljstvo i nebrigu jednih za druge i manjak empatije i komunikacije. Društvo je to koje ne napreduje unatoč svom traganju za srećom ili utjehom; nema napretka, svi kolektivno podbacuju:

Vrijeme ne prolazi
 Vrijeme stoji
 Mi ga zaustavljamo

⁵⁷ „Sie sagen, wir hätten besser
 Aufpassen müssen
 Jeder einzelne von uns auf
 Jeden einzelnen von uns auf
 Jeden einzelnen
 Jaja sichersichersicher
 Das stimmt
 Das hätten wir mal
 Das hättest du
 Das hättest du

[...]

Trenutak je beskrajan⁵⁸ (ibid.: 77)

Nasilje kulminira u posljednjim scenama prije epiloga u kojima se Susanne i Rabe verbalno i fizički sukobljavaju: on joj prebacuje da im je uništila zajedničku budućnost (usp. Loher 2008: 109), a ona da su to njih oboje: „ona sada zna tko opstruira njenu sreću to su oni sami oni se sami sprječavaju da budu sretni pa je i dosljedno da se poubijaju da ubiju ono destruktivno u njima“⁵⁹ (ibid.).

Nakon izbijanja nasilja između Rabea i Susanne u kojem se međusobno ozljeđuju, Susanne leži polumrtva u krvi, a Rabe se polijeva benzinom i zapali.

Komad *Diebe* (2010.) sastoji se od 37 scenskih skica koje prikazuju živote dvanaestero ljudi koje ništa ne povezuje, osim što su „gubitnici“. Slično kao i u *Das letzte Feuer*, iz prikaza epizoda o njima eksplodira sva depresija suvremenog postojanja pa bi se drama mogla klasificirati kao egzistencijalna socijalna drama.

Likovi su prodavač osiguranja Finn, njegova sestra Linda i otac Erwin koji je u staračkom domu, zatim Monika, blagajnica u supermarketu i njen muž i policajac Thomas koji se nadaju preseljenju u Nizozemsku jer je Moniki šef obećao promaknuće. Tu su i paranoični gospodin i gospođa Schmitt, uvjereni da ih netko promatra, sedamnaestogodišnja Mira koja ne želi svoje nerođeno dijete, dok ga puno stariji otac djeteta Josef žarko želi. Nadalje, Iri nedostaje njezin muž koji je možda otišao u šetnju, Rainer i Gabi su par koji traži stan za zajednički život... Svi se ti likovi upoznaju i ponovno susreću u Loheričinim pomalo komičnim konstelacijama i situacijama te ta komika razlikuje ovaj komad od prethodno predstavljenog, usmjeravajući ga prema grotesci ili čak farsu. Kako se drama odigrava „u sadašnjosti na rubu gradova“ (Loher 2010: 6), može se reći da je Loheričina namjera bila prikazati odraz suvremenog društva, dotjeran do groteske. Unatoč naizgled banalnim temama kojima se likovi bave – poslovima na kojima su vrlo lako zamjenjivi, snovima o vukovima kao predskazanjima ili znakovima – te njihovu strukturiranju poput Loriotovih karikatura, drama adresira depresiju, otuđenje i ravnodušnost, nesposobnost prilagodbe, sve ono što čovjeka otjera u

⁵⁸ Die Zeit vergeht nicht
Die Zeit bleibt still
Wir halten sie an
[...]
Der Augenblick ist endlos“

⁵⁹ „sie weiß jetzt wer ihre Freude verhindert sie selber sind es sie selber hindern sich daran glücklich zu sein da ist es nur folgerichtig wenn sie sich kaputtschlagen das Zerstörerische in ihnen kaputtschlagen“

ekstreme, a ekstremima završava i komad: Rainer udavi Gabi u šumi, gospodin i gospođa Schmitt čekićem umlate Josefa, Finn počinu samoubojstvo, no do tog je trenutka iz drame nestao svaki element klasične tragedije, a na kraju gotovo prelazi u postdramski metateatar u kojem figure glume svoje likove i objektivno, sa strane, kao glumci, komentiraju njihove postupke.

Osim elemenata postdramskog teatra, u Loheričinim su dramama prisutne dekonstrukcije i rekonstrukcije mitova, preporod klasične dramske forme i povratak političkog teatra (usp. Haas 2007a, 2007b), a vidljiv je i snažan utjecaj Heinera Müllera i Brechta (usp. Haas 2006).

3.6. Thomas Köck

Thomas Köck rođen je 1986. godine u Austriji, u obitelji stolara i bankovne službenice. Studirao je filozofiju i teoriju književnosti na Sveučilištu u Beču i na Freie Universität Berlin te scensko pisanje i film na Universität der Künste Berlin i na Njemačkom književnom institutu u Leipzigu. Radio je kao glazbenik, asistent režije i izvođač, a osim nagrade Kazališnih dana u Mülheimu 2018. za *paradies spielen* i 2019. za *Atlas*, dobio je i druge nagrade za svoja dramska djela: za komad *Jenseits von Fukuyama* okrunjen je nagradom „Osnabrück Dramatikerpreis“ (2014.), a za komad *Isabelle H. (Geopfert wird immer)* nagrađen je nagradom „Else-Lasker-Schüler-Stückpreis“ 2015. Bio je rezidentni autor Nacionalnog kazališta u Mannheimu godine 2015./2016., a s komadom *paradies fluten (verirrte sinfonie)* koji je dio njegove trilogije o klimatskim promjenama (*Klimatrilogie: paradies hungern. teil zwei der klimatrilogie*, 2015., *paradies fluten (verirrte sinfonie). teil eins der klimatrilogie*, 2016. i *paradies spielen (abendland. ein abgesang). teil drei der klimatrilogie*, 2017.), bio je pozvan na kazališni festival Heidelberg Stückemarkt i dobio prestižnu nagradu za književnost „Kleist“ 2016. godine. Djela su mu prevedena na više od 15 jezika te i sam predaje scensko pisanje, radi na filmovima, u kazalištu koje kombinira različite oblike izvedbenih umjetnosti poput plesa, a od 2016. surađuje na kritičkom blogu nazisundgoldmund.net.

Osim spomenutih, na popisu Köckovih drama nalaze se još *Kronlandsaga (kudlich – eine anachronistische puppenschlacht, erster teil*, 2016., *dritte republik – eine vermessung, dritter teil*, 2018. i *kudlich in amerika oder who owns history, zweiter teil*, 2020.), *splitter*, 2015., *strotter – ein postapokalyptischer spaziergang*, 2016., *die zukunft reicht uns nicht (klagt, kinder, klagt!)*, 2017., *abfall der welt*, 2018., *atlas* i *antigone. ein requiem* iz 2019., zatim iz 2021. godine *wagner - ring des nibelungen (a piece like fresh chopped eschenwood)*, *und alle tiere rufen: dieser titel rettet die welt auch nicht mehr* i *eure paläste sind leer (all we ever wanted)*

te u trenutku pisanja ove knjige najnoviji komad *vendetta vendetta (a bunch of opfersongs)*, 2022.⁶⁰

Köckova *Klimatrilogie*, kako i sam naslov kaže, adresira klimatske promjene i probleme koji se kao njihova posljedica pojavljuju: u prvom dijelu *paradies fluten (verirrte sinfonie)* Köck prikazuje utjecaj industrijalizacije od ranog 19. stoljeća sve do danas te dosege globalizacije koja je dospjela u najdivljije dijelove svijeta (referentni je primjer gradnja Teatra Amazonas usred brazilske prašume). U prikazu sudjeluju, između ostalih, „iscrpljeni plesni ansambl, simfonijski orkestar koji se utapa, dvoje preživjelih u klimatskim kapsulama [...], jedna prosječna bijela srednjoeuropska obiteljska postava, nevidljiva ruka tržišta, [...], prvi srednjoeuropski orkestar izbjeglica i ansambl čije se članove malo pomalo deportira ili upuca i oni nestaju“ (Köck 2017: 11-12). Iz navedenog se može zaključiti kako komad osim ekološke krize tematizira i migracijsku, ekonomsku i obiteljsku krizu te općenito apokaliptičnu situaciju kroz dvije međusobno povezane niti radnje: s jedne strane je to globalna priča o kolonizaciji Južne Amerike, industriji kaučuka i proizvodnji gume, s druge strane priča prosječne obitelji na prijelazu iz 20. u 21. stoljeće, od kojih su obje i dio uzroka problema i pokazuju posljedice krize.

Dok su u prvom dijelu trilogije tematizirana velika, globalna previranja koja dovode do značajnih ekonomskih, ekoloških i općenito društvenih poremećaja, u drugom dijelu *Klimatrilogie* naslovljenom *paradies hungern*, pojedinci Ben, Maggie i Caro prolaze kroz osobne, intimne krize koje su posljedice onih javnih. Caro je ratna reporterka u potrazi za „dobrom“ pričom u ratnom području u pustinji, dok su Ben i Maggie pojedinci s migracijskim podrijetlom koji žive marginalizirano do mjere da Ben pobuđuje sumnju kod susjeda koji ga prijavljuje policiji za sumnjive aktivnosti. Svi se bore sa svojim vlastitim slikama nasilja i traumama iz prošlosti koje ne mogu adekvatno pretočiti u jezik i stoga gladuju za komunikacijom, zajedništvom i ljudskom povezanošću, proživljavajući svaki svoj vlastiti pakao.

Treći dio trilogije, *paradies spielen (abendland. ein abgesang)* prikazuje postapokaliptičnu ledenu pustinju s tragovima civilizacije, koju čini „izgorjeli“ kor u vječnom ICE-u kasne moderne“ (Köck 2018). Dvosmislenost riječi ICE odnosi se na brzi međugradski vlak *Inter City Express*, ali i na englesku riječ *ice* koja znači led, aludirajući na vječni led odnosno ledenu pustinju u koju se priroda pretvorila i u kojoj pada crni snijeg (ili pepeo?). Treća je asocijacija također aluzija na led u pogledu ledenih međuljudskih odnosa i ljudske indiferentnosti prema

⁶⁰ Podaci za kratku biografiju dramatičara prikupljeni su iz sljedećih internetskih izvora: <https://www.goethe.de/ins/in/de/kul/lak/gss/opl.html> i https://www.deutschestheater.de/en/ensemble/thomas_koeck/ (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

problemima suvremenog društva, od kojih tendiramo svjesno okrenuti glavu ili smo pak primorani baviti se uvijek novim krizama. Mjesta su radnje Toskana u Italiji, gdje su ilegalne tvornice tekstilne robe za kineske radnike, klinika za žrtve požara te spomenuti vlak, a dio se radnje odvija i u kineskoj pokrajini Henan čija je priroda potpuno uništena industrijom. Likovi su, osim kora, putnici u vlaku, pjevajući konduker i kineski radnici, a povezuje ih logika komada koja razotkriva uzročno-posljedične lančane reakcije koje su dovele do katastrofe: kapitalizam i izrabljivanje legalnih i ilegalnih radnika dovode do izgaranja (eng. *burnout*, njem. *Ausbrennung*), industrijalizacija, izrabljivanje prirodnih resursa i prekomjerna izgradnja infrastrukture dovodi do uništenja i zagađenja okoliša, i svi neminovno završavaju u vlaku koji slijepo i sumanuto juri u katastrofu i smrt, prema i po Europi. Kompleksno djelo koje stilom podsjeća na tekstove Heinera Müllera, sadrži i autorova nastojanja da prikaže globalno važne teme, suvremene filozofske, društvene i političke teorije (usp. Wille 2019) te specifičan jezik i oblik koji su primjereni za prikazivanje globalnog kaosa, bez da komad otjera u apsurd.⁶¹ Inspiriran Oskarom Spenglerom (*Untergang des Abendlandes*) i Friedrichom Nietzscheom i njegovim djelom *Rođenje tragedije iz duha glazbe* [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*] (usp. Köck 2018), Köck piše trodijelnu grčku tragediju koja završava satiričnom igrom u kojoj se vlak pretače u postmodernu pozornicu, a katastrofa završava pljeskom publike.

U komadu *Atlas* radnja se odvija 1974. godine kada jedna majka u bijegu iz Sajgona izgubi nakratko iz vida svoju kćer te obje jedva izvuku živu glavu pred progonom u Vijetnamskom ratu, ali se razdavajaju. Majka završi u BRD-u, dok kći završava u DDR-u kao najamna radna snaga u tvornici tekstila. Pri odlasku na pregled kod liječnika upoznaje prevoditelja i oni postaju par, a kada ona zatrudni, prisiljena je napustiti DDR jer je kao trudnica nepoželjna. Ponovno se radi o kompleksnom komadu koji pokriva migracijsku povijest više generacija jedne obitelji, ali i političku, ekonomsku i industrijsku povijest 1970-ih i 1980-ih godina u oba dijela podijeljene Njemačke. Višeperspektivna montaža s brojnim prazninama u narativu, kao i brojnim promjenama mjesta i vremena događanja i prisjećanjima zahtijevaju aktivno promišljanje publike i doprinose dramatici komada koja ga udaljava od melodrame (na kraju se tri generacije ujedinjavaju u zračnoj luci u Hanoiju) i čini gotovo političkim komadom. Isti sentiment evocira i citat stihova Warsan Shire napisanih povodom terorističkih napada u Parizu 2015. godine kojim komad počinje: „later that night / i held an atlas in my lap / ran my fingers across the whole world / and whispered / where does it hurt? / it answered

⁶¹ „Ich habe nach einer Sprache, einer Form gesucht, um dieses globale Durcheinander zu fassen zu bekommen, ohne es lächerlich zu machen.“ (cit. prema Eilers 2016)

/ everywhere / everywhere / everywhere“⁶² (Köck 2019: 99). Osim političkih tema, komad adresira i kolonijalizam, bijeg, protjerivanje i migracije, ophođenje s poviješću, globalizaciju, pa čak i klimatske promjene. Köcku tako uspijeva nepretenciozno i suptilno, kroz primjere pojedinih sudbina koje vrlo vjerojatno odražavaju stvarni život, bez ikakve potebe dokazivanja vjerodostojnosti njihovih doživljaja, podsjetiti nas na goruće društvene probleme koje zaokupljeni u svojoj ograničenoj svakodnevici previdimo.

3.7. René Pollesch

René Pollesch rođen je 1962. godine u Friedbergu.⁶³ Studirao je na Institutu za primijenjenu kazališnu umjetnost u Gießenu kod renomiranih kazališnih teoretičara poput Andrzeja Wirtha i Hans-Thiesa Lehmana (usp. Löschner 2010: 294-295) te gostujućih predavača poput Heinera Müllera, Georgea Taborija, Roberta Wilsona i Johna Jesuruna.⁶⁴ Radio je u mnogim njemačkim kazalištima, no i u inozemstvu, primjerice u 1990-im godinama na Royal Court Theatreu u Londonu, nakon čega se vratio na njemačko govorno područje: u Stuttgart, Luzern, Hamburg, Berlin (usp. Löschner 2010: 294-295). Od 2021. godine intendant je u kazalištu Volksbühne Berlin.

Iako ga se može okarakterizirati kao autora-redatelja, napisao je više od impresivnih dvjesto kazališnih komada⁶⁵ za koje je osvojio brojne nagrade. Krasi ga osebujan stil: njegovi komadi često nastaju u suradnji s glumcima, izvedbe rijetko traju duže od 90 minuta. Često je i sam redatelj svojih komada, a u djelima je prisutan filozofski utjecaj, između ostalih, Donne Haraway i Jean-Luca Nancyja⁶⁶ te redateljski utjecaj Johna Jesuruna i njegova kinematografskog

⁶² Kako se u komadu radi o izravnom citatu, i ovdje s enavode stihovi bez prijevoda, u originalu.

⁶³ Usp. <https://www.munzinger.de/search/portrait/rene+pollesch/0/24577.html> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁶⁴ Usp. <https://www.rowohlt-theaterverlag.de/autor/rene-pollesch-332> (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

⁶⁵ Cjelovit popis Polleschovih djela nastalih do 2003. godine je dostupan u radu Andrzeja Wirtha pod naslovom *René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer* u uredničkoj knjizi Anje Dürrschmidt i Barbare Engelhardt naslovljenoj *Werk-Stück. Regisseure im Porträt. Arbeitsbuch* (izd. 2003., Berlin, str. 126-131). Popis djela do sezone 2008./2009. dostupan je u knjizi *René Pollesch. Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. autorica Corinne Brocher i Aenne Quinones. Reinbek 2009, str. 372-376.

⁶⁶ usp. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=20316:neue-dramatik-in-zwoelf-positionen-11-rene-pollesch&catid=53&Itemid=60 (posljednji pristup 4. kolovoza 2022.)

(usp. Lehmann 2004: 206-208) i intermedijalnog teatra. Uz Jelinek, jedan je od najnagrađivanijih autora na Kazališnim danima u Mülheimu od 2000. godine, a od ostalih je nagrada važno spomenuti kazališnu nagradu „Nestroy-Theaterpreis“ 2007., nagradu „Else Lasker-Schüler“ 2012. godine te „Arthur Schnitzler“ 2019. godine. U svojim djelima Pollesch tematizira (post)modernu društvo i njegove aspekte: od odnosa subjekt i društvo, društvenih sustava, (post)strukturalističkih društvenih teorija, inerpasivnosti preko neoliberalne ekonomije, kapitalizma i tržišta rada, sve do teorija spoznaje, ljudskog tijela kao konstrukta, seksualnosti, metateatra... Teme, oblik kazališnih komada i stil izražavanja kao i intermedijalni karakter njegova kazališta svrstavaju ga među autore-redatelje postdramskog kazališta. Zanimljivost njegova redateljskog rukopisa proizlazi, primjerice, iz povezanosti s glazbom i pop-kulturom. Iz područja glazbe Pollesch preuzima tehnike poput audio-montaža ili *samplinga*, ponavljanja, petlji (tzv. *loops*) i *scratchinga* te se doživljaj njegovih dramskih tekstova može okarakterizirati kao estetski doživljaj elektroničke i pop-glazbe (usp. Bloch 2004: 63).

Polleschov kazališni tekst *world wide web-slums* je „kazališna sapunica“ (usp. Barnett 2006; Nissen-Rizvani 2014). To je višedijelna kazališna inscenacija teksta o globalizaciji u kojoj se prikazuje rasap zdravog javnog i privatnog prostora nauštrb informacija, njihovog protoka, razvoja tehnologije, komunikacije, kapitalizma i proizvodnje koji su prodrijeli i u ljudsku intimu i koji na nju čak i negativno djeluju. Ovaj tekst spada u Polleschova ranija djela u kojima su prostor i scenografija prikazani na apstraktan način i ne predstavljaju nužno realne prostore. Scenski prostor sastoji se od tri sedla s dekoracijama koje nemaju nužno veze s tematikom, kao primjerice indijanski ukrasi, lutke iz izloga dućana ili pak baloni, što djeluje zbunjujuće za gledatelje te je jedan od postdramskih elemenata, kao i izmjena scena diskursa s umetnutim video-isječcima. Radnju se može opisati kao ispade likova koji se izmjenjuju brzim tempom i pokušaje da se izbore za svoje mjesto u ovom svijetu, no sve na sceni je rezultat specifične Polleschove kazališne poetike, pa tako i naizgled manje važni elementi poput položaja glumaca ili raspored sjedenja na sceni, koji je u slučaju ovog komada polukružan, na fantastičnim i neobičnim sjedalima s dekama i sedlom. Postdramska dekonstrukcija tzv. „četvrtog zida“ podrazumijeva i aktivno uključivanje publike, što Pollesch u ovom komadu postiže organiziranjem „natjecanja u vikanju“ u kojima treba sudjelovati i publika (usp. Pollesch 2003: 33, 86, 327). Kao i brojni drugi Polleschovi tekstovi, i *www-slums* je nastao u suradnji s glumcima, tako da se uz imena likova pojavljuju i imena glumaca u zagradi: „Drahos Kuba (Bernd)“ i „Frank Olyphant (Stefan)“ (Pollesch 2003: 105), što zamućuje jasnu granicu između kazališne igre i kolektivnog doživljaja, odnosno iluzije i stvarnosti.

Cappuccetto Rosso je, pak, komad koji je dobio i nagradu žirija i nagradu publike na Kazališnim danima u Mülheimu. U središtu radnje nalazi se glumica koja izgubi glumačko samopouzdanje. U ovom se komadu također adresiraju problemi poput rivalstva u kazalištu, odnosa između glumaca i redatelja, uvjeta rada u kazalištu, svrhe, cilja i zadaće umjetnosti, kulta poznatih ličnosti i zvijezda, a sve uz dozu komike i farse. Osim što ima elemente metateatra, komad naslova koji aludira na *Crvenkapicu* nudi prostor za najmanje dva alegorijska čitanja. S jedne strane komad tematizira nacistički režim u Poljskoj, gdje poslovični „vuk“ iz *Crvenkapice* predstavlja Hitlera. S druge strane komad problematizira i kazališnu mašineriju koja guta kotačiće koji je pokreću te u ovakvom čitanju komada lik kazališnog redatelja predstavlja „vuka“ (usp. Vill 2010: 307).

Komad *Fantasma* Kalina Kupczynska opisuje kao „teatar bez radnje“, ali i „teatar s tezom“ (2014: 275), a kao i *Cappuccetto Rosso*, sadrži elemente metateatra i samoreferencijalnosti, prikazujući glumce i autora koji preispituju i tematiziraju vlastite uloge i poziciju: već na početku se konstatira: „U pogrešnoj smo scenskoj slici“⁶⁷ (Pollesch 2009: 2). Kao i u brojnim drugim komadima, Pollesch u *Fantasmu* obrađuje filozofske teme i nudi svoj osobni pogled na društveno-filozofske teorije (Harraway, Nancy i dr.), a u ovom slučaju aludira na Giorgija Agambena i njegovo isticanje, odnosno preporod značaja fantazije i imaginarnog za suvremenog čovjeka (usp. Agamben 2004). Agamben suvremenom subjektu dijagnosticira gubitak sposobnosti spoznaje realnog upravo zbog omalovažavanja značaja imaginarnog u tom procesu, pa tako i Polleschow glumac: „Ne dopuštam da se ova fantazma okleveta kao umanjenje stvarnosti. To jest bila stvarnost“⁶⁸ (Pollesch 2009: 2). Korak dalje ide i glumica koja kaže kako „živimo u našoj predodžbi. I možda je to jedino mjesto na kojem možemo steći iskustvo“⁶⁹ (ibid.: 7). Nadalje, tematski se usmjerava na iskustvo i fenomen ljubavi kao jednu od glavnih tema u komadu (koja je prisutna i u Agambenovoj raspravi), dok je druga tema kapitalizam kao društveni sustav (naspram npr. komunizma), što je također aluzija na društveno-filozofsku raspravu Borisa Groysa *Komunistički postscriptum*. Groys opisuje „komunistički projekt“ u kojem je ekonomija podređena politici, dok je u „kapitalističkom projektu“ politika podčinjena ekonomiji te opisuje kako

⁶⁷ „Wir haben hier eine Geisterbahn vor uns. Wir sind im falschen Bühnenbild.“

⁶⁸ „Ich lass mir dieses Phantasma nicht als eine Minderung von Wirklichkeit diffamieren. Das war mal die Wirklichkeit.“

⁶⁹ „Wir lieben in unserer Vorstellung. Und vielleicht ist es sogar der einzige Ort, an dem wir Erfahrung machen können.“

se kapitalizam razvio iz komunizma. Kod Pollescha se, pak, radi o „kazališnom projektu“ gdje se raspravlja o poziciji kazališne izvedbe u odnosu na stvarnost:

Ako je projekt kazališna izvedba, ne-projekt je kontekst tog projekta, dakle stvarnost. Nastaviti s projektom kazališne izvedbe sada znači djelovati jednostrano, jer se pri tome zauvijek ignorira kontekst, odnosno stvarnost. [...] I još gore, kontekst će postati sudbina projekta. On, naime, diktira uvjete pod kojima se odvija projekt. Stoga je sljedeći korak u realizaciji kazališnog projekta prijelaz iz kazališne izvedbe u stvarnost, odnosno kraj predstave. No to ne pobija tvrdnju da možda cijeli projekt ipak nije kazališna izvedba.⁷⁰ (ibid.: 27)

Osim što iziskuje poznavanje suvremenih filozofskih rasprava, razumijevanje Polleschova teatra počiva i na poznavanju glazbe, pop-kulture i istančanoj komici, pomoću čega on gradi vlastitu složenu kazališnu poetiku koja često sadrži opreke, eksperimente, ironiju i satiru te kaotične inscenacije, čime otvara prostor daljnjim raspravama o globalno relevantnim temama koje su, unatoč „kodiranom“ dramskom izričaju, itekako prepoznatljive. Pollesch u svom teatru gotovo uvijek i u potpunosti odstupa od klasičnih dramskih konvencija poput jedinstva radnje, mjesta i vremena, a često teatar koristi za samorefleksiju, razbija kazališnu iluziju stvarajući kod gledatelja odmak prema viđenom, slično kao Brecht i Dürrenmatt, a komadi sadrže i elemente teatra apsurdna te intermedijalne zahvate, što su sve obilježja postdramskog teatra, čijim punopravnim predstavnikom ga možemo i nazvati.

⁷⁰ „Wenn jetzt das Projekt eine Theatervorstellung ist, ist das Nicht-Projekt der Kontext dieses Projektes, also die Realität. Das Projekt Theatervorstellung immer weiterzutreiben bedeutete jetzt einseitig zu handeln, weil dadurch der Kontext, also die Realität für immer ignoriert wird. [...] Und schlimmer noch, der Kontext wird zum Schicksal des Projektes. Er diktiert nämlich die Bedingungen unter denen das Projekt stattfindet. Also ist der nächste Schritt in der Realisierung eines Theaterprojektes, der Übergang von der Theatervorstellung zur Realität, also das Ende der Theatervorstellung. Dadurch wird aber nicht unbedingt widerlegt, dass das ganze Projekt nicht doch weiter eine Theatervorstellung ist.“

4. Kriza kao *leitmotiv*

Prema sociološkim teorijama druge polovine 20. stoljeća društvo se promatra i analizira kroz teoriju sustava (usp. Luhmann 1995; Habermas i Luhmann 1971; Parsons 1966; Parsons et al. 1961, Weber i Parsons 1964 i dr.). Sustav je, prema rječničkoj definiciji, „cjelokupnost jedinica i odnosa među jedinicama; ukupnost načela ili stvari usklađenih i povezanih da čine cjelinu [krvožilni sustav; računalni sustav; školski sustav; politički sustav; jezični sustav]; sistem.“⁷¹ S obzirom na univerzalnost krize i njenu svezremenost u okviru povijesti ljudske vrste, fenomen je to koji se u svom najširem značenju i oblicima može promatrati i kao antropološka konstanta. To potvrđuju Foucaultova propitivanja modernog doba kao perioda previranja (usp. 1977), Habermasova analiza krize u Europskoj Uniji (usp. 2012), Baudrillardove teze da sustave prožimaju konstantne krize (usp. 1987), Lefebvreove teze da se urbani način življenja može opisati kao život u „permanentnoj krizi“ (2003; 2008: III), brojne analize ekonomskih (npr. globalna financijska kriza 2008.), političkih kriza (uključujući i migracijske i krizu građanskih sloboda), kriza identiteta (s obzirom na rod, etnicitet), kriza vrijednosti i dr., te aktualna teorija antropocena (usp. Zalasiewicz et al. 2010, Steffen et al. 2011) i globalne studije u humanističkim i društvenim znanostima (usp. Spivak 2011, Elias i Moraru 2015, Morgan 2016), prema kojima je čovjek utjecao na planet do mjere da se ekosustav može smatrati sociokulturološkim. Uzevši u obzir teoriju sustava i permanentnosti kriznih stanja, otvara se prostor za istraživanje permanentnosti krize unutar različitih oblika društvenih sustava i njihova odraza u okviru književnosti kao refleksije, ali i konstrukcije stvarnosti. Warnfried Detling (usp. 1995: 129) zaključuje kako kriza u državi i društvu izravno proizlazi iz krize obitelji, dok je Brecht (usp. 1964: 275), primjerice, uočio uzročno-posljedičnu vezu između nerazumijevanja prirode društva, dakle sebe samih i načina na koji funkcioniramo te činjenice da je planet na kojem živimo uništiv kao neizbježne posljedice tog našeg nerazumijevanja.⁷²

⁷¹ Hrvatski jezični portal, natuknica „sustav“ <http://hjp.znanje.hr/index.php?show=search> (posljednji pristup 5. siječnja 2020.)

⁷² „For it is because we are kept in the dark about the nature of human society—as opposed to nature in general—that we are now faced (so the scientists concerned assure me), by the complete destructibility of this planet that has barely been made fit to live in.“ (Brecht 1964: 275).

Društvo kao sustav je tijekom povijesti doživljavalo uspone i padove, odnosno periode naizmjenične stabilnosti i krize, vidljivo na globalnoj, odnosno razini svjetske povijesti, ali i lokalnoj razini pojedinih država ili regija. Tako možemo govoriti o tzv. zlatnim dobima napretka, stabilnosti, prosperiteta i blagostanja, u doslovnom i u figurativnom smislu, koja su isprekidana krizama poput prirodnih katastrofa i pandemija nezaustavljivih bolesti, ali i kriza uzrokovanih čovjekovim djelovanjem, poput sukoba i ratova. I aktualna se situacija u društvu na svim razinama – od lokalne do globalne – može opisati kao krizna – u gospodarskom, političkom, ekološkom, migracijskom i, naravno, zdravstvenom smislu. Osim što je javna komunikacija u službenim i neslužbenim informativnim medijima, koji manje-više objektivno bilježe svakodnevicu naše zbilje, prožeta riječju „kriza“, taj fenomen izvire i iz svjetova stvorenih u okviru književnih djela: u suvremenoj se književnosti tematiziraju disfunkcionalne obitelji, uključujući brak i ljubavne veze, propituje se funkcioniranje odnosa pojedinac – društvo, prikazuju se nedostaci političkih, odnosno društvenih sustava. Predstojeće analize polaze od hipoteze kako suvremena drama ima dominantno subverzivni odnos prema krizi jer na pragu novog tisućljeća treba prihvatiti promjene koje dolaze naglo i pomiču nam – i doslovce i figurativno – tlo pod nogama. Književnost je, naime, jedna od temeljnih aktivnosti koje omogućavaju ljudski razvoj; od malih nas nogu uči „bez učenja“; ona je refleksija našeg svijeta, prostor za ispunjavanje želja i idealiziranje, ali i lupa koja autorovim odabirom i usmjeravanjem na detalje postaje i prostor za kritiku, distanciranje, uočavanje problema, a počesto nudi i potencijalne scenarije za njihovo rješavanje. U predstojećim se poglavljima analiziraju odabrane drame s posebnim naglaskom na vrste kriza: kriza obitelji kod Mariusa von Mayenburga u dramama *Parasiten* i *Freie Sicht* i u *Die Frau von früher* Rolanda Schimmelpfenniga, zatim kriza demokracije i moći u dokumentarnom teatru Mile Raua i Rimini Protokolla te kriza kao posljedica migracija u komadu *Wir sind keine Barbaren!* Philippa Löhlea i *Phantom (Ein Spiel)* Lutz Hübnera i Sarah Nemitz.

4.1. Kriza obitelji u dramama Rolanda Schimmelpfenniga i Mariusa von Mayenburga

Dok se Rolanda Schimmelpfenniga opisuje kao romantičara među suvremenim autorima (usp. Thomsen 2006: 34), Mariusa von Mayenburg a se može opisati kao predstavnika novog socijalnog realizma⁷³ koji pokazuje tendencije postdramskog teatra (usp. Novak 2017: 40). Oba dramatičara u svojim komadima konfrontiraju

⁷³ Christine Bähr (usp. 2012: 429), kao i Joanna Firaza (usp. 2004: 221) i Franz Wille (usp. Behrendt et al. 2005: 86) ga opisuju kao predstavnika novog socijalnog realizma.

publiku s različitim problemima suvremenog društva, vrlo često upravo s obiteljskim krizama. Von Mayenburg često prikazuje obiteljski život osoba koje pokazuju ekstremno ponašanje jer ga fascinira kako funkcioniraju članovi obitelji pod pritiskom, odnosno kada mijenjaju svoje „agregatno stanje“ (Bähr 2012: 422). Schimmelpfennig, pak, primjerice, u drami *Die Frau von früher*, prikazuje konflikt s individualnom i kolektivnom prošlošću (usp. *ibid.*: 134).

Marius von Mayenburg rođen je 1972. godine u Münchenu. Studirao je srednjovjekovnu njemačku književnost te scensko pisanje na Hochschule der Künste u Berlinu. Od 1990-ih godina ubraja se u najuspješnije i najpoznatije suvremene autore njemačkog govornog područja, ali i šire jer se njegovi komadi prevode na brojne svjetske jezike i izvode po cijelom svijetu, uključujući i Hrvatsku. Von Mayenburg nije samo dramatičar, već je od 1998. zajedno s Thomasom Ostermeierom radio i kao dramaturg pri berlinskom kazalištu „Baracke“ koje slovi kao rasadnik mladih talenata i prepoznato je kao progresivno kazalište koje ne samo da prati, već i etablira svjetske kazališne trendove. U 1990-im je godinama s engleskog prevodio britanske dramatičare poput Sarah Kane i Marka Ravenhilla koji su pripadali takozvanom *in-yer-face* teatru. Zatim je, osim kao kućni autor i prevoditelj za Neue Schaubühne Berlin am Lehniner Platz (Berlin), radio i kao redatelj. Napisao je dvadesetak kazališnih komada (uključujući i audio-drame). Među najpoznatije komade spadaju *Feuergesicht* (1997.), *Parasiten* (2000.), *Eldorado* (2004.), *Der Hässliche* (2007.), *Märtyrer* (2012.), a za Kazališne dane u Mülheimu je bio nominiran 1999., 2001. i 2003. Za komad *Feuergesicht* nagrađen je nagradom „Kleist“ za mlade dramatičare i nagradom Frankfurtske zaklade autora.

Roland Schimmelpfennig rođen je 1967. u Göttingenu. Radio je kao novinar, studirao režiju i, između ostalih, radio za Münchner Kammerspiele, Schaubühne Berlin, bečki Burgtheater i Deutsches Theater Berlin. Godine 2013. predaje dramu na Sveučilištu u Saarlandu (uz ostala velika i aktualna imena njemačke dramatike poput Rimini Protokolla 2012. godine i Kathrin Röggla 2014. godine). Osim toga režira i radi kao slobodni autor (eseji, proza, drama, libreti). Napisao je pedesetak drama, uključujući i audio-drame. Djela su mu prevedena na više od 40 jezika, a među najpoznatije komade ubrajaju se *Die arabische Nacht*, *Vorher/Nachher*, *Der goldene Drache*, *Push Up 1-3*, *Die Frau von früher* i dr., a od nagrada je primio nagradu „Else Lasker-Schüler“ 1997. i 2010., nagradu „Nestroy“ 2002. za najboljeg novog autora (*Push Up 1-3*) kao i nagradu „Nestroy-Theaterpreis“ za najbolji komad 2009. godine (*Besuch bei dem Vater*). Opetovano je pozivan i nominiran za nagradu Kazališnih dana u Mülheimu (2000., 2001., 2002., 2003., 2005., 2009., 2010. i 2012.), da bi 2010. godine za komad *Der goldene Drache* osvojio nagradu žirija na Kazališnim danima u Mülheimu.

Von Mayenburg i Schimmelpfennig često tematiziraju obiteljske probleme i krize obitelji i braka te identiteta pojedinca u tim mikrosustavima. Kod von Mayenburga se kriza obitelji eksplicitno ili latentno može iščitati iz drama *Feuergesicht*, *Parasiten*, *Das kalte Kind*, *Freie Sicht*, *Perplex*, *Der Stein*, *Märtyrer*, a kod Schimmelpfenniga u *Vorher/Nachher*, *Die Frau von früher*, *Besuch bei dem Vater*, *Wintersonnenwende*, *Der goldene Drache* i dr., koje prikazuju problematične odnose među članovima obitelji nastale kao posljedica nedostatka komunikacije uslijed neprilagođenosti situacijama, generacijskog jaza, dijametralno suprotnih svjetonazora, neprihvatanja društvenih uloga, krize identiteta, nezdravog odnosa prema „drugome“... Gotovo sve ove probleme adresiraju von Mayenburgovi komadi *Parasiten* (2000.) i *Freie Sicht* (2008.) te Schimmelpfennigova drama *Die Frau von früher* (2004).

Parasiten Mariusa von Mayenburga prikazuje svakodnevicu dva ljubavna para: Friderike i Petrika te Betsi i Ringa uz pojavu sporednog lika Multschera. Friderike je trudna, no umjesto veselja zbog prinove i majčinstva, na sve moguće načine, uključujući i različite pokušaje samoubojstva i autodestrukcije, pokušava privući pozornost Petrika koji svoje vrijeme umjesto s njom, radije provodi hraneći zmiju. Ni Betsi i Ringo nisu skladan par jer se Ringo ne može pomiriti sa životom u invalidskim kolicima kamo je dospio nakon automobilske nesreće koju je uzrokovao Multscher, i zbog svog se jada iskaljuje na Betsi koja se za njega brine. Svaki od likova prikazuje ekstremne oblike ponašanja od kojih neki graniče s psihozama (Friderike) i funkcioniraju samo ako parazitiraju jedni na drugima. Sudbina dva para je isprepletena jer su Friderike i Betsi sestre, no ni njihov odnos ne funkcionira, iako su u komunikaciji, dok se potpuni rasap obitelji vidi na primjeru Multschera koji ima obitelj, ali je s njom prekinuo sve odnose. Nakon što je Friderike po tko zna koji put pokušala samoubojstvo legavši na autocestu, Betsi je dovodi iz bolnice u Betsin i Ringov zajednički stan, zbog čega se Ringo osjeća ugroženo jer Friderike počinje zaokupljati svu Betsinu pažnju. Friderikinim odlaskom, Petrik shvaća kako ipak ne može bez nje te je potraži uz simboličan poklon živog mačića kao njihova zajedničkog kućnog ljubimca, kojeg Friderike nasmrtno zgazi. Tijekom razvoja radnje, njihovi odnosi se ne razrješavaju, nego pogoršavaju: Ringo nudi Friderike vrećicu s tabletama koju ona i popije na kraju drame te pitanje jesu li ona i njeno nerođeno dijete preživjeli ili ne, ostaje otvoreno za interpretaciju.

Nestabilnosti obiteljskih odnosa očite su među sestrama koje se ne mogu pomiriti s onim što im se događa: Friderike očajnički izbjegava ulogu majke koja joj predstoji, dok se Betsi – upravo zato jer se nije ostvarila kao majka, brine za sve ostale stalno odgađajući ostvarenje vlastitih želja. Osim što pokušajima

samoubojstva bezuspješno pokušava privući partnerovu pažnju, Friderike nastoji ubiti i svoje nerođeno dijete, a simbolički to uspijeva gaženjem živog mačića kojeg joj je Petrik donio, ustvrdivši kako ne želi još jednu životinju od Petrika, misleći pritom na dijete (usp. von Mayenburg 2000: 99), odnosno da je bolje da ga se riješi ako bude poput Petrika (usp. *ibid.*: 84). Zbog djeteta je izgubila i seksualni nagon što je još više pogoršalo njihov odnos te osjeća kako je trudnoća promijenila i postarala njezino tijelo, zbog čega je u depresiji: (usp. *ibid.*: 89). S druge strane, Betsi često izražava želju da ide na plažu i kupanje „BETSI Možemo otići na kupanje, kao normalni ljudi. [...] Želim plivati, želim na kupanje, mogli bismo tvoja kolica gurati po pijesku i piti pivo“⁷⁴ (*ibid.*: 80). No sve dok se mora brinuti za Friderike, Ringa, a na kraju čak i za Multschera, želja joj se neće ostvariti, nego će ostati sjediti na kauču odjevena za plažu do koje nikad neće doći.

Osnivanje obitelji, odnosno Friderikina trudnoća razlog je raspada njihove veze, što je vidljivo početnom didaskalijom kojom se otvara njihova prva zajednička scena: „Friderike je trudna“ (von Mayenburg 2000: 73). Nakon toga izbija sva patologija njihova toksičnog odnosa bolesne međuovisnosti, pasivne agresije, sarkazma, koji prelazi granicu i postaje verbalna agresija, i autodestrukcije, gdje se ne može reći tko je krivac jer su agresija i parazitiranje obostrani.

Friderikina odbojnost prema želji da osnuje obitelj, odnosno prihvati dijete, može izvirati i iz njena odnosa prema majci koju ne opisuje nimalo laskavo, čak odbojno:

FRIDERIKE Izgledaš kao moja majka.

PETRIK Što?

FRIDERIKE Kada sam ležala u krevetu s temperaturom i kad je njeno debelo lice visjelo nad krevetom kao odumrli krater na mjesecu.⁷⁵ (*ibid.*: 74)

Ni međusoban odnos sestara Friderike i Betsi nije ništa bolji, a razlog je nedostatna i nekvalitetna komunikacija koju jedna drugoj predbacuju (usp. *ibid.*: 103) i Betsina zavist na Friderikinoj trudnoći: „FRIDERIKE Zašto govoriš kao idiot, zašto jednostavno ne kažeš, ugasi cigaretu, ubit ćeš svoje dijete. Onda bih

⁷⁴ „BETSI Wir können rausfahren an die Seen, wie normale Menschen. [...] Ich will schwimmen, ich will an die Seen, wir können den Rollstuhl in den Sand schieben und Bier trinken.“

⁷⁵ „FRIDERIKE Du siehst aus wie meine Mutter.

PETRIK Was?

FRIDERIKE Wenn ich mit Fieber gelegen hab, und ihr Gesicht hat fett über dem Bett gehangen, so ein abgestorbener Kratermond.“

ja mogla reći, odlično, o tome se znači radi i mogle bismo se razumjeti kao prave sestre⁴⁷⁶ (ibid.: 95).

Osim destruktivnih obiteljskih odnosa, i partnerski su odnosi poremećeni. Iz veze Friderike i Petrika nestala je sva strast, a zamijenila ju je Petrikova indiferentnost i njegovo uzimanje Friderike zdravo za gotovo, te Friderikina depresija, histerija i pozivi u pomoć koji se manifestiraju u različitim načinima pokušaja samoubostva: gutanje tableta, rezanje vena, udaranje glavom o pod. Kada Friderike zaprijeti da će se baciti kroz prozor, Petrik joj hladnokrvno odgovara da usput pokupi i smeće (usp. ibid.: 78). Da njihova veza nema budućnosti pokazuje i posljednja scena u kojoj se Friderike nakon gutanja šake tableta nalazi nepomična u mračnom prostoru iz kojeg doziva Petrika, no on ne odgovara, već se samo smije u daljini. Ni dijete se više ne miče i ona ostaje sama, moleći Petrika da je spasi (usp. ibid.: 131).

Veza između Betsi i Ringa također je izgubila svu romantiku i pretvorila se u bolesnu međuovisnost: Ringo se kao invalid ne može brinuti sam za sebe te je zbog svoje invalidnosti nesiguran i guši Betsi neosnovanim prigovaranjem, ljubomorom i posesivnošću, ignorirajući sve njene pokušaje da spasi vezu: „Betsi! Zašto mi ne kažeš kada nekamo ideš? Ostavit ćeš me da umrem, naporan sam s tom mojom stolicom, a ti odlaziš na kupanje i ne misliš na mene [...]“⁴⁷⁷ (von Mayenburg 2000: 74). S druge strane, Betsi se konstantno žali na nepostojanje njihova društvenog života, na njegovo zanovijetanje i samosažalijevanje:

BETSI Poludjela bih, kad me tako gledaš s tom facom, kao da uopće ne vidiš, onda pomislim, gotovo je, i mi smo stari i mrzimo se, i onda bih bacila to pivo van kroz prozor jer ne znam što bih drugo s tom pogrešnom bocom jer ću još i sebe odmah baciti, ako opet složiš tu facu, zato.⁷⁸ (von Mayenburg 2000: 77)

Betsi verbalno izražava svoje frustracije te u trenutku kada po tom pitanju doista i poželi nešto učiniti, kao npr. otići, Ringo je ponovno uvlači u svoju mrežu

⁷⁶ „FRIDERIKE Warum redest du wie ein Idiot, warum sagst du nicht, mach die Zigarette aus, du tötest dein Kind. Dann könnt ich sagen, wunderbar, genau darum gehts, und wir könnten uns verstehen wie echte Schwester.“

⁷⁷ „Betsi! Warum sagst du nichts, wenn du weggehst? Du läßt mich sterben, ich bin lästig mit meinem Stuhl, und du fährst an die Seen und denkst nicht am mich [...]“

⁷⁸ „BETSI Mir bricht alles weg, wenn du so auf mich schaut mit dem Gesicht, als ob du gar nicht siehst, ich denk dann, es ist alles zu Ende, und wir sind alt und hassen uns, und dann schmeiß ich das Bier zum Fenster raus, weil ich nichts andres weiß mit der falschen Flasche, weil ich mich selbst sonst gleich hinterherschmeiß, wenn du mir dieses Gesicht machst, deshalb“

laskanjem. U njihovom se odnosu ništa ne mijenja, čak se i pogoršava dolaskom Friderike u njihov stan jer se Ringo počinje osjećati još ugroženijim kada Betsi svoju pažnju usmjerava na Friderike i podsjeća Betsi kako joj upravo on treba biti sve: i sestra i brat i majka i otac (usp. *ibid.*: 101). U napadima ljubomore slijedi je po stanu poput razmaženog djeteta koje ne može ostati samo sa sobom te da bi se riješio Friderike, daje joj punu vrećicu tableta koju ona na kraju i popije. Može se zaključiti da su svi likovi u drami zarobljeni negdje gdje ne žele biti, u konfliktu su sa samima sobom i s drugima, no ne čine ništa kako bi to promijenili.

U komadu *Freie Sicht* von Mayenburg prikazuje krizu obitelji koja također proizlazi iz nedostatka komunikacije, straha i nepovjerenja između roditelja i djeteta. U drami se prikazuje grupa ljudi koju von Mayenburg naziva „rojem“ [der Schwarm] i pojedinca koji je od te grupe izoliran i do riječi dolazi tek na kraju, nakon što biva upucan. Kroz dijaloge članova tog „roja“ saznajemo da se radi o desetogodišnjoj djevojčici za koju roj, uključujući i njezine vlastite roditelje, sumnja da radi za Al Quaidu jer na podu u svojoj sobi ima neobjašnjivu mrlju i prethodne je večeri u kantu bacila misteriozan paket. Svi kolektivno sumnjaju da se bavi terorizmom, izoliraju je i pozivaju policiju koja je usmrti, bez da je itko s njom progovorio. Na kraju se ispostavlja kako tajnoviti paket nije nikakva bomba kojom će izvršiti teroristički napad, već mrtva ptica koju je djevojčica bezuspješno pokušala spasiti.

Sam von Mayenburg objašnjava kako aktualne prijetnje poput rata, terorizma i drugih kriznih situacija utječu na građansku svijest:

Prijetnja koja proizlazi iz rata nije samo fizička. Nitko ne može poreći koliko je za psihičko zdravlje čovjeka štetno svaki dan promatrati zlostavljanja ili ubojstva u vlastitoj kući. Ali upravo je takvo stanje u kojem stalno živimo. Jednostavno zatvaramo vrata i glasnije puštamo glazbu.⁷⁹ (cit. prema Lioba Egenolf 2016)

Von Mayenburgov roj, koji predstavlja društvo, ne ignorira problem, ali ga ni ne rješava na adekvatan način, primjerice komunikacijom, već upotrebom sile. Osim što predstavlja društvo, roj ima i ulogu grčkog kora u tragediji koji komentira radnju, ali u njoj ne sudjeluje aktivno, kao što u von Mayenburgovu citatu društvo pasivno promatra nasilje. Kroz igru s ovim tradicionalnim elementom grčke

⁷⁹ „Die Bedrohung, die von einem Krieg ausgeht, ist eben nicht nur eine physische. Niemand würde leugnen, dass es für die geistige Gesundheit eines Menschen schädlich ist, jeden Tag mitanzusehen, wie in seiner Wohnung Misshandlungen oder Morde geschehen. Das ist aber letztlich der Zustand, in dem wir dauerhaft leben. Wir machen halt die Tür zu und drehen die Musik lauter.“

tragedije, von Mayenburg relativizira konvencije dramskog teatra i ironizira ga tako što njegov roj/kor daje nadrealne informacije o radnji kada, primjerice, navodi kako onome tko dotakne misterioznu mrlju na podu djevojčicina stana na rukama rastu guste crne dlake po dlanovima, stvarajući tako paranoju i potencijalna psihotična stanja. Time se pojačava jaz između dominantne grupe i onog „nepoznatog“/“drugog“ u društvu.

Iz razgovora članova roja saznajemo kako je djevojčica primijetila da u njenom odnosu s roditeljima nešto nije kako treba biti: roditelji je više ne gledaju, prekidaju svoj govor u pola rečenice i zaključavaju se pred njom, a razlog je što misle da ona surađuje s Al Quaidom i da je upravo podmetnula bombu u obližnju kantu (usp. von Mayenburg 2011: 97).

U *Freie Sicht* nisu podijeljene uloge likovima, već likovi nastupaju kolektivno, čuju se samo pojedini glasovi iz roja, a šokantno je što roditelji vlastito dijete smatraju neprijateljem i do te mjere izbjegavaju komunikaciju s njom, da dopuštaju njeno ubojstvo:

: Trebali bismo razgovarati s njom.

: I reći joj što?

: Mislim da se s njom ne može razgovarati.

: Ne bi ništa odgovorila.

[...]

: Dakle, tko će razgovarati s njom?

Šutnja.

: Ta hajde, ljudi, ona je samo dijete.

: Pa pričaj ti s njom.

: Mene ne poznaje dobro.⁸⁰ (von Mayenburg 2011: 87–89)

⁸⁰ „Wir sollten mit ihr reden.

: Um ihr was zu sagen?

: Ich denke nicht, dass man mit ihr reden kann.

: Sie würde nichts sagen.

[...]

: Also, wer redet mit ihr?

Schweigen.

: Kommt, Leute, sie ist nur ein Kind.

: Red doch du mit ihr.

: Mich kennt sie nicht so gut.“

Osim što roditelji izbjegavaju svaku komunikaciju s vlastitom kćeri, ne preuzimaju ni odgovornost za postupke i njen odgoj, prepuštajući je linču javnosti, utapajući se u masi da ih se ne može ni identificirati kao njene roditelje. Na kraju pasivno promatraju kako je policija ustrijeli, razarajući doslovno i figurativno ne samo jednu nuklearnu obitelj, već i cijelo društvo koje na takvim temeljima počiva. U ovaj komad, koji se može interpretirati kao tragedija pojedinca, obitelji i društva, kao odraz globalne situacije, loše komunikacije, odbacivanja odgovornosti i rješavanja problema nasiljem, što ga smješta među predstavnike novog socijalnog realizma, von Mayenburg je unio postdramske elemente poput elemenata začudnosti, statičnosti radnje, nadrealnosti, dokidanja likova, simuliranja straha⁸¹ nastavljajući tako tendencije koje je opisao Lehmann (usp. 2004).

Kriza obitelji vidljiva je i u komadu Rolanda Schimmelpfenniga *Die Frau von früher*⁸² u kojem svakodnevicu prosječne obitelji koju čine otac Frank, majka Claudia i sin Andi remeti žena Romy iz Frankove prošlosti koja im dolazi na vrata zahtijevajući da Frank ispuni obvezu vječne ljubavi na koju joj se obećanjem obvezao. Nerealna Romyina očekivanja samo su poput plimnog vala izbacila gomilu obiteljskih problema koji su se gurali pod tepih i sada nagomilali, a rješenje je bila selidba. Kada im Romy pokuca na vrata tražeći Franka, Claudia je otpravlja objasnivši kako je oženjen i ima obitelji. Istovremeno se sin Andi oprašta od svoje djevojke Tine te iz nepoznatog razloga baca kamen na Romy i, ozlijedivši je, vraća u stan roditelja, gdje je Frank i Claudia njeguju. Te noći Romy zavede Andija, seksualno ga iskoristi i potom ubija gušeći ga plastičnom vrećicom preko glave. Još nesvjesni sinove smrti, Claudia prijete Franku da će ga ostaviti ako Romy ne napusti stan dok se ona ne vrati. Pri odlasku primjećuje plastičnu vrećicu i poseže rukom u nju te se cijela zapali. Istovremeno Frank pronalazi njihova mrtvog sina i traži svoju ženu Claudiu koju pronalazi mrtvu u spavaćoj sobi. Pokušava pobjeći iz stana, no proguta ga požar zajedno s leševima sina i supruge. Radnja neupitno podsjeća na mit o Medeji koja se osvećuje Jasonu za bračnu izdaju tako što ubija svoju vlastitu djecu, no ovdje Romy nema samo ulogu osvetnice i druge žene, već je i okidač za razbijanje savršene obiteljske iluzije koja je već dugo lažna. Pri prvom susretu je Andi i Tina percipiraju kao opasnost i nešto nepoželjno što narušava njihov naizgled idealan svijet te je zato i gađaju kamenjem:

ANDI [...] a onda je žena, ta žena napustila kuću, a ja ne znam zašto nas je toliko razljutila, bilo je nešto na njoj, u načinu njezina hoda, ne znam što,

⁸¹ Više o tome usp. Novak 2017.

⁸² Dramu je kao psihotriler 2013. ekranizirao ZDF u režiji Andreasa Kleinerta.

taj neki nemir, razljutila nas je, oboje smo to istovremeno osjećali, zatim je Tina zgrabila kamen i bacila ga na nju, dvaput je promašila, žena je bila predaleko, bilo je nemoguće pogoditi je, pomislio sam pa sam i sam bacio kamen na nju, ali taj kamen kao da je privukla i doletio je ravno na nju upravo u trenutku kada se okrenula [...].⁸³ (Schimmelpfennig 2004: 655)

Romyňa je pojava na Frankovim vratima poremećaj koji je zahtijevao da se adresiraju problemi komunikacije, slobode, obveze i odgovornosti u vezi/braku i u obitelji. Brak Franka i Claudie je i prije Romyňa dolaska bio u krizi (usp. Schimmelpfennig 2004: 662), nije više bilo strasti među njima, samo obveza s međusobnim predbacivanjima o starosti i izgledu (usp. Schimmelpfennig 2004: 677), prošlosti o kojoj se ne govori (usp. *ibid.*: 653) i tinjajući sukob koji kulminira ljubomorom i fizičkim nasiljem kada Claudia udara Franka u lice (usp. *ibid.*: 646). U tom međuodnosu, supružnici se nisu obazirali na sina dok nije počeo uništavati zidove stana ostavljajući svoj znak. Unatoč Frankovim pokušajima da izbriše sinove tragove na zidu, oni se stalno pojavljuju, aludirajući na obiteljske pogreške u odnosima i odgoju te se ne daju jednostavno sakriti ni ukloniti bez truda. Prijeteći je raspad sustava u krizi neizbježan. Romyňim dolaskom u stan na ulaznim se vratima potrga brava te se više ne mogu pravilno zatvoriti, a na kraju ih Frank uslijed požara ne može više otvoriti te zbog njih stradava; čini se da se više ništa ne može popraviti i sve vodi do finalne katastrofe. Osim što u braku između Franka i Claudie nije bilo iskrenosti i komunikacije jer izlazi na vidjelo da se Frank sjeća Romy i u jednom trenutku čak razmišlja da joj se vrati, komad prikazuje i neadekvatan odnos na razini roditelji-dijete, u kojem roditelji tretiraju tinejdžera poput djeteta koji smije u novi stan ponijeti samo svoje autiče, dok je on očito već u fazi održavanja seksualnih odnosa. Andi je prikazan kao mladi muškarac buntovne naravi koji želi ostaviti svoj trag, a otac ga u tome pokušava spriječiti. Njegovo je buntovno ponašanje ujedno i pokušaj privlačenja roditeljske pozornosti za kojom očito žudi.

Osim toga, kritika je to olakog shvaćanja značenja riječi i ravnodušnosti prema tome kako ih drugi mogu shvatiti s jedne strane, kao što su se, primjerice, na vječnu ljubav kleli Frank i Andi, te predoslovnog shvaćanja bez propitivanja i procesuiranja dobivenih informacija s druge strane, kao što je to učinila Romy

⁸³ „ANDI [...] und dann verlässt die Frau, diese Frau, das Haus, und ich kann nicht sagen, warum, sie macht uns wütend, etwas an ihrer Art, ihr Gang, ich weiß nicht, was, die Unruhe, sie macht uns wütend, wir spüren es gleichzeitig, und dann greift Tina nach einem Stein und wirft nach ihr, verfehlt sie zweimal, die Frau ist zu weit weg, unmöglich, sie zu treffen, denke ich und werfe auch nach ihr, aber der Stein, wie von ihr angezogen, fliegt auf sie zu, gerade als sie sich wendet, [...]“

s Frankovom izjavom ljubavi. Ubojstvom Andija, Romy ne samo da se osvetila Franku i razorila njegovu obitelj, već je uklonila i mogućnost da se njena priča ponovi Andijevoj djevojci Tini kojoj je Andi obećao vječnu ljubav bez namjere da je ikad više vidi (usp. Schimmelpfennig 2004: 668), kako je to njoj samoj učinio Frank.

Ako se usporede predstavljena djela, može se zaključiti da oba dramatičara u sva tri komada prikazuju fragilne, nestabilne karaktere zarobljene u situacijama u kojima ne žele biti, a koje su vezane za njihov privatni, obiteljski život kao temeljnu jedinicu društva. Autori nam pokazuju ekstremne slučajeve raspada obitelji i veza uslijed kriza identiteta, manjka komunikacije, pasivnosti, ignoriranja problema, neprihvatanja uloga i bježanja od odgovornosti. Muški su likovi poput von Mayenburgovog Petrika i Ringa te Schimmelpfennigova Franka potpuni anti-junaci; nisu čak ni mješoviti karakteri jer je njihova karakterizacija dovedena do ekstrema, što stvara efekt začudnosti i distance pa se publika s njima ne identificira i ne suosjeća. Oni podbacuju i kao partneri i kao (potencijalni) očevi unutar obitelji i veze, a isto se događa i sa ženskim likovima, von Mayenburgovom Friderike i Betsi kao i sa Schimmelpfennigovom Romy i Claudiom. Iako su naizgled aktivnije u rješavanju kriza, njihovo je djelovanje ekstremno te stoga također ima destruktivni (auto)učinak. U dramama se prikazuju obitelji s ruba društva (*Parasiten*), ali i dobrostojeće obitelji (*Die Frau von früher*), dajući tako cjelovitiju društvenu panoramu.

4.2. Kriza demokracije i moći u dokumentarnom kazalištu

4.2.1. Kriza sustava u dokumentarnom teatru Mile Raua i IIPM

Autora-redatelja Milu Raua može se svrstati među predstavnike trećeg vala dokumentarnog teatra na njemačkom govornom području. Kao i njegovi prethodnici i predstavnici prvog vala, od kojih je najznačajnije spomenuti redatelja Erwina Piscatora i nezaobilaznog Bertolta Brechta, Milo Rau u svom dokumentarnom teatru stremi – slično kao i Brecht – ne katarzi osjećaja, već katarzi razuma, poigravajući se s granicom dokumentarizma i fikcije, identificirajući u društvu krizne trenutke i raskole sustava te suptilno ukazujući na njih. Zanimljivo je što se Raua u medijima naziva kontroverznim, no pitanje je što je kontroverzno u prakticanju angažirane umjetnosti u sustavima koji su s jedne strane pasivni, ustaljeni i tromi, a s druge strane jure prema katastrofama, ne uzimajući u obzir signale za uzbunu koji stižu sa svih strana. Zapravo nam Rau pokazuje kako je nužno djelovati i to sada. Stoga u svojim kazališnim djelima prikazuje krizne trenutke različitih sustava, primjerice, obitelji, države i regije,

i različite vrste krize, od privatne do političke, odnosno opće i javne. Analiza Rauove *Europske trilogije* pokazat će kako je njegov dokumentarni teatar snažno društveno angažiran te ukazuje na segmente upravo spomenutih društvenih sustava koji su manjkavi i vape za promjenom.

Kao što je spomenuto, prvi val dokumentarnog teatra predstavljaju Erwin Piscator i Bertolt Brecht 1920-ih godina te daju temelje za drugi val koji zastupaju Peter Weiss, Heinar Kipphardt i Rolf Hochhuth 1960-ih godina. Na početku 21. stoljeća, u radu i djelima Wolframa Lotza, Yaela Ronena, Elfriede Jelinek, Petera Wagnera, Felicie Zeller, Dirka Lauckea, Hans-Wernera Kroesingera, Rimini Protokolla, Andresa Veiel, Gesine Schmidt, Mile Raua i njegova IIPM-a, možemo identificirati i tzv. treći val dokumentarnog kazališta, čiju aktualnost i živost dokazuju i ova brojna imena samo s njemačkog govornog područja. Ono što im je zajedničko je da se u svojim djelima bave različitim krizama sustava, od političke situacije na globalnoj razini preko političkih kriza u pojedinim državama i regijama, migracijskih kriza, do krize roda, krize obitelji i drugih gorućih problema. Dokumentarni karakter, odnosno stupanj dokumentarizma, u njihovim je djelima različit, no sva ona sadrže jasnu i neupitnu aluziju na stvarne događaje, barem kroz tzv. „prodore realnog“, te se stoga može zaključiti kako primjenjuju različite strategije dokumentarizma, pri čemu upozoravaju na uočene probleme u našoj zbilji i pretaču ih u umjetničku fikciju, ostavljajući publici da sama razluči gdje je i kakvog oblika granica među njima.

Takozvani „prodori realnog“ (Lehmann 2004; Keim 2010: 127) u teatar česta su pojava suvremenog europskog kazališta, sudeći po teoriji i praksi,⁸⁴ a „razotkrivanje realnog“ jedan je od Rauovih temeljnih dramaturških postulata (usp. Höbel i Rau 2013). Milo Rau, švicarski je kazalištarac i filmaš, autor i redatelj, a kao neka od njegovih reprezentativnih djela poznati su primjeri komad *Obitelj* u kojem Milo Rau rekonstruirao tragičan događaj iz 2007. godine u blizini Calaisa (Francuska) kada je četveročlana obitelj Demeester pronađena obješena u vlastitoj kuhinji uz sumnju na masovno samoubojstvo. Nadalje, njegovih *Pet lakih komada* govori o zločinima Marca Dutrouxa, pedofila, silovatelja i djecoubojice iz Belgije, a među ostala njegova djela u kojima se već iz naslova vidi jasna referencijalna funkcija

⁸⁴ Usp. Fischer-Lichte, Erika: *Reality and Fiction in Contemporary Theatre*. Theatre Research International, 33, 2008. 84-96; Garde, Ulrike i Meg Mumford. *Theatre of Real People. Diverse Encounters at Berlin's Hebbel am Ufer and Beyond*. Bloomsbury Methuen Drama, 2016.; Raddatz, Frank M. i Kathrin Tiedemann: *Reality Strikes Back. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*. Theater der Zeit Recherchen 70, 2010.; Dresse, Miriam i Florian Malzacher: *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*. Alexander Verlag Berlin, 2007.; Wobrow, Patricia Cifre et al.: *Fakten und Fiktionen im Zwischenraum. Autoästhetische Praktiken im 21. Jahrhundert*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2020. i dr.

ubrajaju se *Posljednji dani Ceausescua*, *Europska trilogija*, *Breivikova izjava* i dr. U njima Rau ukazuje na krizu političkih i društvenih sustava i umjetnički je rekreira u formi snažnih kazališnih scena.

Još od Brechta, koji je inzistirao na razbijanju kazališne iluzije, preko Dürrenmatta, koji je kao temeljni element svog (tragi)komičnog teatra polazio od distanciranja pomoću groteske, do Raua, može se pratiti tendencija koja pledira za katarzu razuma umjesto aristotelovske katarze osjećaja i uživanja. Od gledatelja se, primjenom različitih kazališnih i dramskih postupaka poput groteske, ironije, satire i dekonstrukcije mitova, zahtijeva odmak od izvedbe i kritičko promišljanje viđenog:

U mom načinu kazališnog rada postoji određena koncentracija, tišina i promatranje druge osobe, što se obično ne čini. Moj se rad fokusira na slušanju, na nečemu što se na početku čini tako malim pa se povećava. Mislim da se to može dogoditi u teatru. Iz muzeja možete otići nakon dvije minute. Ali u kazalištu ste zatočeni. Naravno, u *Trilogiji* kazalište postaje metafora javnog prostora u kojem je istodobno svatko sam, ali i zajedno sa svima. Stoga ona postaje metafora za europsko društvo u kojem postoji čudna mješavina generacija, priča, povijesnih i političkih pozadina. Sve je to ono što je i samo kazalište: čudna obitelj koja zajedno mora proći kroz grozna vremena. A takvo je i antičko kazalište.⁸⁵ (Rau cit. prema Pearson 2016)

Rauov dramaturški postupak oslanja se na stvaranje antagonističke dramaturgije u kojoj je gledatelj zatočen u apsolutu kazališne izvedbe i konfrontiran s onim od čega bi izvan kazališnog konteksta možda okrenuo glavu ili bi previdio, a čini našu svakodnevicu u širem društveno-povijesnom trenutku i kontekstu – i to je, moglo bi se reći, pomalo disfunkcionalna obitelj koju čini Europa.

Dokumentarni je teatar politički teatar, „politička umjetnost“ (ibid.), kaže Rau, koja nastaje kada se stvori prostor u kojem sve što ulazi postaje političko, ali ne nužno uz osudu:

⁸⁵ „In my way of doing theatre, there is concentration, silence, and watching another person, which you normally do not do. It's focused on listening, on something that seems very small in the beginning that gets bigger. I think this can happen in theatre. In a museum, it's possible to leave after two minutes. But in theatre you are closed in. And, of course, in the *Trilogy*, theatre becomes a metaphor, of a public space where everyone is alone and together at the same time. This becomes a metaphor for European society, where you have a strange *mélange* of generations, stories, historical and political backgrounds. All this is what theatre is: a strange family that has to go through terrible times together. This is also what ancient theatre is about.“

Ne radi se o tome da ljudi daju mišljenje, već se više radi o nekoj vrsti spremnika u kojem osjećaš prazninu nečega kao što je, recimo, trauma. Problem je u tome što kada stvari postanu previše osobne, gubi se ono političko. A kada stvari postanu previše političke i hladne, izgubi se ono osobno. Mislim da se političko uvijek nalazi u trenutku mimeze. Radi se o pronalaženju ravnoteže između javnog prostora i samog sebe, tako da to nije psihološki, ali ni posve politički. Zato ja to zovem političkom psihoanalizom: ono što je od tebe učinila povijest, a istodobno si to ti.⁸⁶ (ibid.)

Kazalište i političko djelovanje su tako za Raua simbioza, odnosno daju mogućnost za stvaranje balansa i harmonične situacije između javnog i privatnog, političkog i osobnog. I upravo u takvim izvedbama postoji mogućnost katarze razuma. Može se argumentirati kako tzv. katarza razuma nastaje, kako Erika Fischer-Lichte kaže, u sjedinjavanju dihotomijskih parova „realnog“ i „fiktionalnog“ koji služe ne samo za opis svijeta, nego i kao regulatori ponašanja i aktivnosti. Kada se odnosi realnog i fiktionalnog destabiliziraju, kao što to biva u slučaju dokumentarnog teatra, destabilizira se, prema Fischer-Lichte, i naša percepcija svijeta, nas samih i drugih te dolazi do rasapa normi i standarda koji usmjeravaju naše ponašanje:

Iz tih oprečnih parova mogu se deducirati različiti okviri, kao npr., ‘ovo je teatar’ ili ‘ovo je stvarnost’. Takvi okviri impliciraju da postoje norme za primjereno ponašanje u situaciji na koju se odnose. Dopuštaju da se ti okviri međusobno sudare i rušenjem te dihotomije, te izvedbe prenose gledatelja između svih utvrđenih pravila, normi i poredaka. One utvrđuju i afirmiraju novo razumijevanje estetskog iskustva.⁸⁷ (Fischer-Lichte 2008: 95)

Kazalište, pogotovo dokumentarno, na više je razina paradoksalno – istodobno je i realno i fiktionalno. U jednom trenu nas uvlači u iluziju, da bi je sljedećeg trenutka razbilo izravnom referencom na stvarni život i povijesni trenutak koji

⁸⁶ „It is not that people are providing opinions, but it’s more a kind of container where you feel the emptiness, of, say, what is trauma. The problem is that when it becomes too personal, you lose the political. And when it becomes too political and cold, you lose the personal. I think the political is always at this moment of mimesis. It’s about finding the balance between public space and yourself. So it’s not psychological, but it is not also political. That’s why I call it political psychoanalysis: it’s what history made of you, and, at the same time, it’s also you.“

⁸⁷ „From such oppositional pairs different frames can be deduced, such as ‘this is theatre’ or ‘this is reality’. Such frames imply that there are norms for appropriate behaviour in the situation they refer to. By letting such frames collide, by collapsing the dichotomy, these performances transferred the spectator between all fixed rules, norms and orders. They established and affirmed a new understanding of aesthetic experience.“

prepoznamo kao realni. Ta igra između trenutnog uživanja i razbijanja kazališne iluzije aktivira prije *ratio*, nego osjećaje. Rauovi su V-efekti dakle prodori realnog, često i šokantni, kao što je to slučaj s komadom *Hate Radio*, koji rekreira radijske emisije iz Kipalija koje su promovirale masovno ubijanje Tutsija od strane Hutua tijekom genocida u Ruandi 1994. godine.

S gledišta recepcije također se može argumentirati kako Rau strateški koristi izričaj u obliku dokumentarnog teatra – za svoj je rad primio brojne nagrade i priznanja, prisutan je u medijskom prostoru i očito ima utjecaj (dva je puta gostovao na Kazališnim susretima u Berlinu). Prema Andreasu Reckwitzu (usp. 2017), sve više naginjemo individualiziranosti, jedinstvenom i unikatnom, a sve ono što je standardizirano postaje neprivačno, što objašnjava zašto Rau privlači i publiku, i kritičare, i medije. To što ga se i dalje naziva kontroverznim, upućuje da još uvijek nije pripadnik tzv. *mainstreama*, a dok još uvijek nije *mainstream*, i dalje je umjetnički slobodan i bez političkog utjecaja ili pritiska, stoga je i njegov teatar politički u pravom smislu riječi. Nadalje, Rau snima sve svoje kazališne produkcije i emitira ih na televiziji i internetu, tiska svoja djela, uključujući i transkripte, snima dokumentarne emisije, što sve govori u prilog tome kako smatra da njegove izvedbe imaju potencijal izazvati promjene i utjecati na društvo. Odabirom tematike i motivike (prikaz političkih diktatura, masovnih ubojstava, serijskih ubojica, obiteljskih tragedija), Rau žrtvuje estetsku funkciju kazališnog djela nauštrb političke u kojoj i pomoću koje može djelovati. Njegova kritika i možebitna osuda društva, koliko god ona bila simbolička, nailazi na recepciju kod publike – bilo zbog interesa koji Rau budi kroz medije, bilo zbog individualne znatiželje i želje za nečim novim ili čak i svijesti o problemima koje Rau adresira.

Još jedan argument koji govori u prilog potencijalnoj moći njegove umjetnosti jest činjenica da su mu izvedbe bile zabranjivane (usp. Baron 2012; *Ablehnung des Breivik-Dramas* 2013; Kedyes 2013) i da je čak dobio zabranu ulaska u Rusiju (usp. Höbel i Rau 2013), bio je sudski proganjen zbog „lažnog prikazivanja“, što je apsurdno ako se držimo činjenice da su njegova djela „samo“ kazalište.

Katarzi razuma koju Rau postiže doprinosi njegova antagonistička dramaturgija u kojoj suprotstavlja klasičnu kazališnu tragediju, kako je definira Hegel, sa svojim angažiranim društvenim apelom – suprotstavlja, dakle, estetiku kazališta s političkim i društvenim angažmanom: „Klasična tragedija u suodnos donosi dva lika kao antagonista. [...] A potom jednostavno promatram što se događa.“ (Rau cit. prema Wihstutz 2018). Tako Rau publiku u kazalištu ponovno suočava s problemom koji smo previdjeli u stvarnosti ili smo ga u moru informacija ignorirali, neuspješno prevladali, nismo dovoljno kao društvo adresirali ili učinili da se krizna situacija ili problem popravi, a bili smo dužni reagirati. Upravo mu kazalište za to

daje mogućnost – ponovno nas poziva na društvenu odgovornost – i individualnu i kolektivnu jer smo, kako kažu Fischer-Lichte i on sam, u kazalištu prisutni i u zajedništvu i kao pojedinci. Ulogu, pa čak i moć publike u kazalištu naglašava i Hannah Arendt kada kaže kako je upravo gledatelj u prednosti jer vidi cijeli komad, za razliku od glumaca koji znaju samo svoju ulogu (usp. 1992: 55). Tim odmakom gledatelj dobiva mogućnost sagledavanja ne samo komada u cijelosti, nego i vlastite stvarnosti, što je opet u tradiciji Brechtova razbijanja iluzije ili, pak, distance i odmaka u dürrenmattovskom smislu. Završetkom predstave ne završava se proces našeg promišljanja, nego upravo tu počinje, i trebao bi potaknuti javnu debatu jer Rau čini odmak od jednostavno i primarno estetske funkcije kazališta, što je prema Arendt preduvjet za kantovsko promišljanje u širinu [*erweiterte Denkungsart*] koja nam daje sposobnost da reflektiramo s generalnog stajališta na pojedinačno, individualno – ono gdje svatko od nas može djelovati.

Europska trilogija koja će u nastavku biti analizirana, sastoji se od komada *Građanski ratovi*, *Mračno doba* i *Carstvo*. Kroz privatne priče trinaestero glumica i glumaca Rau portretira Europu i temelje na kojima je izgrađena, a može se definirati kao hiperdokumentaristički komad jer glumci nisu samo glumci, već vlastitim životnim pričama čine izvedbu hiperdokumentarističkom, uz neznatne umjetničke intervencije ili pak razlike od izvedbe do izvedbe.

4.2.1.1. The civil wars / Građanski ratovi

U dijelu *Građanski ratovi* glumci Sébastien Foucault, Karim Bel Kacem, Sara de Bosschere i Johan Leysen komentiraju problematiku kolektivnog (ne)angažmana u borbi protiv globalnog nasilja, ulogu interneta u pozivanju na nasilje, rasnu diskriminaciju i ekonomske krize i kapitalizam, pri čemu se daje iščitati njihova samokritičnost radi vlastitog nedjelovanja unatoč mogućnostima koje im demokratski sustav pruža. Osim društveno uzrokovanih kriza, Johan konfrontira publiku i s ekološkom krizom koja nam prijete, a u borbi protiv koje globalna zajednica i dalje gubi. Rau, naime, iznosi podatke da je NASA objavila studiju u kojoj za 2070. godinu prognozira klimatsku katastrofu: „Rast populacije, klimatske promjene, prirodne katastrofe, zalihe vode, energija... Svi ovi faktori potpuno su izmakli kontroli. Prije 20 godina mogli smo intervenirati, ali sada je prekasno“⁸⁸ (Rau 2016: 55).

Osim adresiranja globalnih kriza, Rau navodi kako je gubitak očinske figure u životima glumaca jedan od glavnih pokretača radnje ovog dijela, pa se tako može

⁸⁸ „Population growth, climate change, natural catastrophes, water reserves, energy...All of these factors have completely spiraled out of the control. 20 years ago, we could have intervened, but now it's too late.“

ustvrditi da drama adresira i krize obitelji koje su uvjetovane makrokrizama. Četvoro glumaca u ovoj drami prepričavaju događaje iz života svojih očeva, njihovih uspona i još više padova koji su bili povezani s značajnim povijesnim događajima. Jedna od često adresiranih tema je džihadizam i način na koji taj pokret stvara svoje sljedbenike (usp. 2016: 20), no Milo Rau pojašnjava da su selefizam i džihadizam samo polazište za radnju drame jer je u razgovorima s obiteljima džihadista primijetio probleme kakve imaju i glumci, samo na drugačiji način. Osim ekstremizma, ludila i osjećaja gubitka korijena, glumcima, kao i mladim selefistima, nedostaje očinska figura, što je možda najvidljivije u svjedočenju Sébastiena Foucaulta, sina Michaela Foucaulta koji je doživio gubitak tvrtke zbog tadašnje politike neo-liberalizma (usp. Rau 2016: 16). Uz financijsku krizu koju je iskusio Michael Foucault te osjetljivost na socijalnu nepravdu i učinke kapitalizma kroz Sarinu priču o njenom ocu, Johan Leysen se dotiče i negativnih posljedica (pre)brzog tehnološkog napretka govoreći o svom slavnom ocu poginulom u automobilskoj nesreći zbog defektnog automobila marke Opel Kapitän, koji je, godinu dana nakon smrti njegova oca, povučen iz prodaje.

Socio-ekonomske i tehnološke promjene u društvu obilježile su životne putove izvođačevih očeva, a time su utjecale na njihovu cijelu obitelj. No, dok prijašnji glumci pokazuju suosjećanje sa svojim očevima, Karim Bel Kacem govori o mržnji koja je plod nasilja koje je morao trpjeti od oca. Zbog zaposlenja u Francuskoj, na čijoj je obnovi počeo raditi krajem 1970-tih godina, Karimov je otac ostavio obitelj u Maroku, a kada se cijela obitelj doselila u Francusku, Karimov otac nastavio je raditi kao građevinar, no često je bio nezaposlen ili bolestan. U međuvremenu je postao i alkoholičar, a pod utjecajem alkohola zlostavljao je obitelj. To nasilje koje je Karim doživljavao potaknulo ga je da sa 17 godina smisli način kako da nabavi oružje i upuca svoga oca. Oružje je uspio nabaviti, no ostvarenje njegovog mračnog nauma spriječile su sestre i majka. Osim obiteljske krize, Karim svjedoči i o netrpeljivosti kao posljedici migracije: Karimova obitelj se po dolasku u Francusku doselila u Pikardiju gdje su živjele i brojne druge obitelji iz Maroka, no zbog različite regionalne pripadnosti i među njima je postojala netrpeljivost, a sam Karim je osjećao otuđenost od svojih korijena koji su ga povezivali s ocem: „Možda zato što ne znam kakvu bih vezu trebao imati s tim ljudima s kojima ne dijelim ništa osim imena. A osim toga, to je selo iz kojeg dolazi većina obitelji s očeve strane te i iz samog tog razloga nikad ga neću moći voljeti“⁸⁹ (Rau 2016: 43). Osim na zemlju podrijetla s kojom ne osjeća povezanost, osvrće se i na svoje

⁸⁹ „Maybe because I don't know what relationship I should have with this people, with whom I share nothing but my name. Besides, this village is mainly the family village on my father's side. For that reason alone, I don't think I will ever be able to love it.“

djetinjstvo na sjeveru Francuske, u četvrti zvanj „Le Pigeonnier“ ili na hrvatskom *Golubnjak*, gdje je ekstremno važno pitanje podrijetla za uspjeh pojedinca: „Da sam se rodio na lijevoj strani Avenue de l'Europe, možda bih sad bio slikar. A da sam se rodio s druge Avenue de la Paix, bio bih predsjednik Sjedinjenih Država“⁹⁰ (ibid.: 39) No, s obzirom da dolazi iz „Golubinjaka“, za njega je to neostvarivo.

Kroz priče glumaca u drami *Građanski ratovi* publika dobiva uvid u rasnu, nacionalnu i spolnu diskriminaciju, potlačenost „drugih“ u društvu, ali i u posljedice društvenih, političkih i tehnoloških promjena na pojedinca, koje na globalnoj razini nisu nužno odmah i jasno vidljive, no itekako ostavljaju posljedice na mikrorazini društvenih odnosa kakve čini, primjerice obitelj.

4.2.1.2. The Dark Ages / Mračno doba

Mračno doba, druga po redu drama u trilogiji, nudi pogled na svjetsku povijest iz perspektive privatnih iskustava (usp. ibid.: 134), točnije iskustava pojedinaca koji su preživjeli ratove na području Europe u 20. stoljeću. Rau kroz niz privatnih priča, koje oslikavaju društveno stanje Njemačke nakon poraza u Drugom svjetskom ratu kao i rat država bivše Jugoslavije tijekom i nakon raspada Jugoslavije, suočava publiku s promjenama u europskom društvu, ali i postavlja pitanje temelja na kojima je izgrađena Europa. Drama prati priče petero glumaca i glumica, na čiji je život utjecao Drugi svjetski rat, raspad Sovjetskog Saveza ili pak rat u Jugoslaviji, a koji zapravo predstavljaju sve Europljane (usp. ibid.).

Nijemac Manfred Zapatka prisjeća se 1945. godine i bombardiranja Bremena koji je morao napustiti sa svojom obitelji – majkom, braćom i sestrama. Manfredov otac po povratku iz rata nije imao posla i nije mogao financijski uzdržavati obitelj, što je rezultiralo svađama. Osim obiteljskih svađa i pukog preživljavanja, Manfred se sjeća i osjećaja koji je ostavio poraz, kao i etikete „izdajnika“ koju su dobivale osobe koje su se družile s Englezima: „kasnije su ljudi govorili o oslobođenju, ali je prevladao osjećaj da smo bili pobijeđeni. Izgubili smo rat, to je bio dominantni osjećaj. A ako si se družio s Englezima, bio si nazivan izdajnikom“⁹¹ (Rau 2016: 151).

⁹⁰ „If I have been born on the left side of the Avenue de l'Europe, maybe I'd be a painter now. And if I'd been born on the other side of the Avenue de la Paix, I'd be the President of the United States.“

⁹¹ „Later, people talked of liberation, but the feeling was that we were beaten. We lost the war, that was the feeling. And if you went out with the English, then you were called a traitor.“

O ratu na teritoriju bivše Jugoslavije 1990-ih godina iz srpske perspektive govori Sanja Mitrović koja je kao školarica osjetila prve posljedice napetih međuljudskih odnosa kada je njenim prijateljicama Mađaricama bilo zabranjeno igrati se s njom, te navodi kako je sukob između Srba, Hrvata i Bošnjaka utjecao i na druge nacionalnosti koje su živjele u bivšoj Jugoslaviji (usp. Rau 2016: 157). Rat u Jugoslaviji otežao je pristup hrani i struji za sve zaraćene strane, a glad i neimaština potaknuli su nasilje i na teritoriju Srbije koji nije bio napadnut, sve dok NATO nije poduzeo vojne akcije bombardiranja Beograda i rušenja Miloševićeva režima. Paradoksalno, jedan se dan skupilo mnoštvo prosvjednika protiv režima, što govori o važnosti ujedinjenosti kolektiva za mijenjanje politike, no već dan nakon sloma Miloševićeve vlade Sanja svjedoči slikama razaranja od tih istih ljudi, što je poljuljalo njezino poimanje demokracije: „Sljedeći sam se dan vratila do zgrade Parlamenta – posvuda su bili kaos i prljavština, a ukradene slike su bile odbačene i uništene. ‘To je, dakle, demokracija!’ pomislila sam“⁹² (Rau 2016: 198f).

Iz perspektive Bošnjaka o ratu na području bivše Jugoslavije govore Sudbin Musić, Bošnjak i musliman koji je izgubio oca u ratu i bio dva puta zarobljen u koncentracijskom logoru, i Vedrana Seksan iz Sarajeva. Musić, osim mučnih detalja ratnih grozota poput boravka u logoru, progovara i o umiješanosti Crvenog križa i policije u poslove trgovanja ljudima koje je vodila srpska mafija. Nadalje, govori i o izbjegličkom iskustvu u Njemačkoj i boravku u getu za strance i selu praznih kuća, gdje se osjećao „beskorisno, poput parazita. Prljavo“ (ibid.: 163). U Njemačkoj svjedoči i o netrepeljivosti prema Turcima jer je bio smješten u kući s natpisom: „Nož unutra, nož van. Nož krvav, Turčin mrtav“⁹³ (ibid.). Povratkom u opustošeno rodno selo, biva još više razočaran posljedicama jer sada tamo u 600 praznih renoviranih kuća živi jedva 200 ljudi. Koncentracijski logor Omarsku „u kojem je bilo mučeno na tisuće Bošnjaka, kupila je britanska tvrtka“ koja kao zaštitare zapošljava upravo ljude koji su pobili seosko stanovništvo. „Ako tamo želimo održati komemoraciju, moramo moliti za dopuštenje. Nema spomenika, nema pravde. Jebeš novu Europu“⁹⁴ (ibid.: 217). Vedranina sjećanja na rat obilježilo je svjedočenje masakru na Markalama i strah za vlastiti i bratov život, uslijed čega priznaje: „Svi tvrdimo kako nismo nacionalisti. Mislim da sam ja u jednom trenutku tijekom rata bila nacionalist. Ne ponosim se time, ali kad je moj brat bio

⁹² „The next day I returned to the parliament building - chaos everywhere, dirt, stolen paintings, thrown away and destroyed. I thought: ‘So this is democracy!’“

⁹³ „Knife in, knife out. Knife red, Turk dead.“

⁹⁴ „Omarska, the concentration camp where thousands of Bosnians were tortured, was bought by a British company. If we want to hold a commemoration ceremony, we have to beg for permission. There’s no monument, no justice. Fuck the new Europe.“

ranjen, pomislila sam: 'Ako umre, ubit ću prvog Srbina kojeg sretnem'⁹⁵ (ibid.: 189f).

O raspadu Sovjetskog Saveza, ali i o prilikama prije istog, svjedoči Valery: o lošoj kvaliteti vode, o neuhranjenosti, bolesti, svađama u obitelji te napuštanju Rusije i odlasku u Njemačku u kojoj ima prve susrete s kazalištem i kazalištarcima.

Za razumijevanje drame *Mračno doba* je, prema Rauu, važan motiv iz *Hamleta*, odnosno povratka kući, jer se svi protagonisti vraćaju kući, no ne mogu se ponovno integrirati. Shakespeareov Hamlet trebao bi se integrirati, ali ne može i neće pustiti prošlost. Takav problem sličan je problemima milijuna migranata u Europi pa Rau kaže da je Hamletovo ludilo također ludilo današnjeg doba (usp. Rau 2015: 139). Osim toga, važno je istaknuti kako biografske priče glumaca prati glazba koju je za dramu *Mračno doba* skladao kulturni slovenski bend Laibach. Rau u *Intro* dijelu dramske trilogije objašnjava da je Laibach od simbolične važnosti za dvije generacije na Balkanu (usp. Rau 2016: 133). Bend je prvo na koncertu u Beogradu 1989. predvidio propast Jugoslavije u krvi i sramoti, a potom je na dan potpisivanja Daytonskog sporazuma 1995. održao koncert u Sarajevu koji označava kraj rata u BiH (usp. ibid.).

4.2.1.3. Empire / Carstvo

U drami *Carstvo*, Milo Rau ponovno se bavi tematikom izbjeglica koje su svoj dom morale napustiti zbog rata i politike. O svojim izbjegličkim, odnosno migrantskim iskustvima, svjedoče Ramo s Bliskog Istoka, Akillas Karazissis iz Bjelorusije, Maia Morgenstern iz Rumunjske, Rami Khalaf iz Sirije, otkrivajući, sloj po sloj, risove u temeljima Europe na društvenoj, ekonomskoj, političkoj i moralnoj razini: užasi rata, kao političke krize koja eskalira, uzrokuju izgnanstvo i prisilne migracije, odvojenost obitelji, osjećaj otuđenosti od doma, ali i nemogućnost integracije u novom mjestu boravka, a u većini slučajeva i neuspješnu reintegraciju u zemlji podrijetla.

Daljnji su problemi netrpeljivost i govor mržnje prema „drugom“, koji su prisutni u ratnim, ali i mirnodopskim scenarijima, u razvijenoj i „civiliziranoj“ Europi, zatim s jedne strane nepovjerenje prema pojedincima vlastitog naroda, ali i „drugima“, te s druge nepovjerenje u institucije, dok kritički potencijal komada proizlazi iz svjedočanstava pojedinaca koja govore o tome kako nije

⁹⁵ „We all claim that we're not nationalists. I think that at one point during the war I was a nationalist. I'm not proud of it, but when my brother was wounded, I thought: "If he dies, I'm going to kill the first Serb that crosses my path.“

bilo kritične mase da se reagira na nepravdu, marginalizaciju i klimatske opasnosti, a u slučajevima individualnog reagiranja, pojedinci su bili kažnjavani. Dokumentarističkim pristupom (fotografije, video-snimke i dokumenti, kao i živa svjedočanstva glumaca koji su istodobno i svjedoci i pripovjedači svojih životnih priča), Rau publiku suočava s krizama demokratskih društava koje u svakodnevnom životu previdimo. Drama *Carstvo* je, kao i prethodna, popraćena glazbom, za ovu je predstavu glazbu komponirala Eleni Karaindrou koja je, tvrdi Rau (usp. 2016: 233) uspjela sačuvati posebnost instrumenata i zvukova različitih naroda, a istovremeno ispričati europsku i epsku priču o kolektivnim iskustvima izgnanstva i gubitka.

Europska trilogija, dakle, kroz privatne priče trinaestero glumica i glumaca portretira Europu i temelje na kojima je izgrađena. Glumci iznose svoje intimne, individualne životne priče koje su zbog prirode svjedočanstava na razmeđu fikcije i dokumentarizma. Fiktivni sloj pojačava činjenica da su smještene u kazališni okvir koji je tradicionalno namijenjen umjetničkoj izvedbi. Ti su umjetni i umjetnički elementi u disharmoniji s tematikom koja se nastoji prikazati i u kojoj prepoznamo našu kolektivnu prošlost i sadašnjost, odnosno iščitavamo dokumentiranu povijest Europe. Upravo u takvim trenutcima suprotstavljanja umjetničkog, individualnog, subjektivnog i fiktivnog s onim što percipiramo kao dokumentirano, realno i kolektivno, dobivamo impuls za katarzu razuma. Kroz priče glumaca u drami *Građanski ratovi* publika dobiva uvid u rasnu, nacionalnu i spolnu diskriminaciju, potlačenost u društvu, ali i posljedice društvenih, političkih i tehnoloških promjena na pojedinca. Sébastien Foucault, Karim Bel Kacem, Sara de Bosschere i Johan Leysen donose priče koje potiču razmišljanje o tome što pokreće Europu i što je održava u ovo radikalno doba (usp. Rau 2016: 18). Pri tome se istražuje život u zapadnoj Europi od kraja Drugog svjetskog rata do postmodernog džihadizma (usp. ibid.: 2). *Mračno doba* nudi pogled na svjetsku povijest kroz niz privatnih priča, koje s jedne strane oslikavaju društveno stanje Njemačke tijekom i nakon poraza u Drugom svjetskom ratu i posljedice raspada Sovjetskog Saveza, dok s druge strane prikazuju stanje država bivše Jugoslavije tijekom i nakon raspada Jugoslavije. U ovoj drami Rau suočava publiku s promjenama u europskom društvu unazad 25 godina, ili u slučaju Manfreda Zapatke unazad 70 godina, pa do danas. U drami *Carstvo*, Milo Rau bavi se tematikom izbjeglica koje su svoj dom morale napustiti zbog rata i politike i istražuje temelje Europe s njezinih periferija, Bliskog istoka, Rumunjske i Grčke (ibid.: 228). Ramo Ali, Akillas Karazissis, Maia Morgenstern i Rami Khalaf osvrću se i na teme koje Rau smatra temeljnima, među kojima su pitanja što je moć, a što nemoć, zašto vjerujemo te kakav utjecaj ima europska povijest nasilja na nas (ibid.).

Rau dokumentarizam svog teatra postiže pomoću snimaka, filmova, fotografija, članaka ili iznošenjem jasnih činjenica i datuma. To su, primjerice, videi o džihadu, borba za prava žena, masakri na Markalama, revolucija u Qatani i drugi publici relativno poznati i prepoznatljivi događaji unazad 70 godina. Tako se se u *Mračnom dobu* ističe: „Ovo je karta okupiranog Sarajeva i ovo je srpska okupacijska linija“⁹⁶ (ibid.: 167). Potom glumac publici pokazuje zemljopisnu kartu, a zatim i video-snimku pokolja na Markalama (usp. ibid.: 175). Osim toga, komad svjedoči i o padu Miloševićeva režima: „Nekoliko dana kasnije, 5. listopada 2000., zauzeli smo zgradu parlamenta u Beogradu. To je bio dan kada je pao Miloševićev režim“⁹⁷ (ibid.: 197).

Kao potporni elementi dokumentarnog autoru služe i rekviziti poput lažne putovnice, mobitela s kojeg glumci pokazuju fotografije žrtava i mučenja ili se pak poziva na znanstvene studije, npr. NASA-inu studiju o budućnosti koja će oblikovati klimatske promjene na koje čovječanstvo u sadašnjosti ne reagira, činjenice i podatke o tehnološkim napretcima, ali i promašajima koji su imali izravan utjecaj na živote pojedinih glumaca, npr. otac Johana Leysena stradao je zbog ugrađene sustavne greške u model Opelovog automobila. Zbog prekasno ukinute linijske proizvodnje automobila s greškom, Leysenov otac pogiba te zbog toga nikad nije imao priliku stvoriti s njime zajednička sjećanja.

Kroz privatne, subjektivne, a time u određenoj mjeri i fiktivne priče, prikazuje se veza između političkih, ratnih i ekonomskih kriza i utjecaj, kako na privatni život pojedinca, tako i na cijelo društvo, što bi se moglo protumačiti kao oblik antagonističke dramaturgije temeljen na sukobu javnog i privatnog. Nadalje, i u tom se kontrastu, kao i u drugim ranije navedenim antagonizmima poput fiktivnog i realnog u izvedbi ili paradoks iluzije i stvarnosti kazališnog doživljaja, otvara prostor za razmišljanje, u kritičkom, ali i u estetskom smislu. U individualnim, osobnim narativima glumaca, koje možemo u širem smislu percipirati kao fikciju, pojavljuju se elementi dokumentarnog teatra i prodori realnog kao oblik antagonističke dramaturgije, pri čemu se kazališna iluzija, koja je kao institucionalni okvir također paradoksalno i realna i fiktivna, razbija. U *Europskoj trilogiji*, koja se može promatrati kao reprezentativni primjer dokumentarnog teatra ili pak hiperdokumentarizma, Milo Rau suočava društvo prije svega s povijesnim i društvenim situacijama koje su obilježile i stvarale današnju Europu. Kroz teatar Rau tematizira različite krize suvremenog sustava, a uz pomoć kazališnih tehnika kao što je ugradnja mitova,

⁹⁶ „This is a map of occupied Sarajevo and this is the Serbian occupation line.“

⁹⁷ „A few days later, on 5 October 2000, we stormed the parliament building in Belgrade. That was the day Milošević regime fell.“

stalno prekidanje izvedbe i pristupanje povijesnim problematikama iz perspektive suprotstavljenih strana, ostavlja publici dovoljno prostora za promišljanje, kritiku, pa čak i osudu. Tom distanciranju i odmaku od sadržaja izvedbe cilj je katarza razuma, stvaranje novih stavova i osjećaja odgovornosti, kao i kritičko razmišljanje o već poznatim događajima iz prošlosti, a koji nisu pravovremeno ili u dovoljnoj mjeri adresirani. Sama izvedba daje uvid u posljedice koje su ti događaji imali i na individualnoj i na kolektivnoj društvenoj razini.

4.2.2. Kriza demokracije: propitivanje sustava moći i kontrole u interaktivnim izvedbama Rimini Protokolla

Višestruko nagrađivani njemačko-švicarski redateljski, umjetnički i performativni kolektiv Rimini Protokoll, kojeg čini autorsko-redateljski trojac Helgard Haug, Stefan Kaegi i Daniel Wetzel, svojom je kazališnom estetikom poznatom kao „stručnjaci za svakodnevicu“ [*Experten des Alltags*], koja je postala njihov prepoznatljiv rukopis u zadnjih dvadesetak godina, proširio granice dokumentarnog teatra na njemačkom govornom području (usp. Laages 2020; „Program Guide“ 2018: 11). Pristupajući kazalištu na inovativan, interdisciplinarni i interaktivan način, autorsko-redateljski kolektiv Rimini Protokoll u svojim izvedbama vješto kombinira fikciju i fakciju, nerijetko kreirajući *site-specific* izvedbe i prostorne hibride, u koje implementiraju nove tehnologije i medije netipične za kazalište, a njihova je publika uvijek pozvana da bude aktivan sudionik i samim time sukreator izvedbi:

Nalazimo se u međuprostoru. Između mašte i stvarnosti, prostora za gledatelje i pozornice, subjektivnog doživljaja prostora i prolaznih praksi, stručnog znanja i svakodnevnih iskustava; između države i društva, pravila i slobodnih prostora, između promatranja i sudjelovanja, privatnog i javnog, sadašnjosti i budućnosti grada...⁹⁸ (Cappeller 2018: 1)

Kazalište u kojemu se redateljski trojac Rimini Protokoll, između ostaloga, bavi pitanjima identiteta, kulture pamćenja i prostora grada, suočavanja s prošlosti, te temama kao što su starenje i smrt, rat, kapitalizam, nezaposlenost, globalizam, gospodarska i ekološka kriza, sustavi moći, kriza države-nacije kao i kriza

⁹⁸ „Wir befinden uns im Zwischenraum. Zwischen Imagination und Realität, dem Zuschauer-raum und der Bühne, subjektiver Raumerfahrung und transitorischer Praxis, dem Expertenwissen und Alltagserfahrungen; zwischen Staat und Gesellschaft, den Regeln und Freiräumen, zwischen Beobachtung und Partizipation, Privatem und Öffentlichem, der Gegenwart und Zukunft der Stadt...“

(post)demokracije, a koje sa svojim suradnicima i gledateljima kreiraju članovi kolektiva, moglo bi se opisati kao angažirano kazalište na način da je publika pozvana promotriti predstavljenu problematiku iz više točaka gledišta, pri čemu dolazi do osvještavanja i upućivanja gledatelja na postojanje osoba, događaja, situacija i radnji oko nas, a kojih nismo uvijek svjesni, koje ne primjećujemo, čije mehanizme djelovanja ne razumijemo (u potpunosti), kao i što velikim dijelom dolazi do „otvaranja novih perspektiva na ono što je navodno općepoznato“⁹⁹ (Dreysee i Malzacher 2007: 8).

Analiza četiri interaktivne izvedbe ciklusa izvedbi *Staat 1 – 4* pokazat će kojim se kazališnim i izvedbenim sredstvima Rimini Protokoll služi kako bi inscenirao sustav u krizi, napose krizu demokracije države-nacije, otvarajući prostor za aktivno sudjelovanje publike koja dobiva uvide u prostore djelovanja postdemokratskih struktura sustava moći i kontrole koji joj inače ostaju skriveni, potičući tako publiku na kritičko promišljanje i podizanje senzibiliteta o svojoj svakodnevicu te na otvaranje za nove poglede na svijet u kojem živi. Jer, iako se u kreiranju svojih interaktivnih izvedbi koriste arhivima i svjedočanstvima iz prošlosti ili pozivaju publiku da zamisli budućnost, odnosno neki drugi potencijalni svijet iz budućnosti, „kolektiv je uvijek i jedino prisutan u sada. [...] Projekt Rimini Protokolla uvijek je, u svojoj biti, susret s našom nepredvidljivom sadašnjosti“ (Schipper 2021: 13). Upravo se iz tog razloga projekt može nazvati i interaktivnom montažom kako je definirano u poglavlju *Arhivističke montaže*, odnosno u odlomku o interaktivnim montažama.

Članovi Rimini Protokolla, koji predvodi najnoviji val dokumentarnog teatra, poznati su kao „stručnjaci za svakodnevicu“:

Novine *Die Neue Zürcher Zeitung* izvijestile su s očiglednim oduševljenjem 2004. godine o epohalnom otkriću. Mladi redateljski kolektiv otkrio je „novi oblik igre“ za „ustajali žanr dokumentarnog kazališta“ à la Rolf Hochhuth i Heinar Kipphardt. [...] Dva dramatičara, čiji su uspjesi formirali žanr i u ovom trenu bili stari dobra četiri desetljeća – Hochhuthov *Der Stellvertreter* praižveden je 1963., Kipphardtov *In der Sache J. Robert Oppenheimer* 1964. – poslužili su kao referente točke za kanonizaciju Rimini Protokolla: Čini se tako neobično da si čovjek to mora zaista još jednom predočiti, kako bi razumio razmjer revolucije u kazalištu koju je započeo ovaj redateljski trojac.¹⁰⁰ (Wahl 2021: 23)

⁹⁹ „Die Eröffnung neuer Perspektiven auf vermeintlich Altbekanntes.“

¹⁰⁰ „Mit offenkundiger Begeisterung vermeldete die Neue Zürcher Zeitung im Jahr 2004 einen epochalen Fund. Ein junges Regiekollektiv habe „eine neue Spielart“ für „das müffelnde Genre

Posebnost dokumentarnog teatra Rimini Protokolla kao „stručnjaka za svakodnevicu“ sastoji se u tome da na scenu dovodi priče i iskustva iz privatnog i profesionalnog života „običnih“ ljudi – „stručnjaka za vlastiti život, za vlastitu svakodnevicu“ (Dreysee i Malzacher 2007: 8) – ljudi koji su u glumačkom i izvođačkom smislu potpuni laici i koji na sceni ne pokušavaju igrati kazalište već biti ono tko i što su u svojim svakodnevnim životnim ulogama (usp. Hammond i Steward 2008: 9; Wahl 2021: 23-25). Na ovaj se način ljudi – „stručnjaci za svakodnevicu“ – stavljaju ispred samog materijala koji se želi prezentirati, slično kao i kod Mile Raua, a autorski kolektiv svoj najveći obol inscenaciji daje u procesu istraživanja, prikupljanja, selekcije i obrade materijala, izradi scenarija, kao i scenografske i tehnološke razrade prostora u kojem se izvodi kazališni čin. Kako kažu sami članovi Rimini Protokolla:

‘Mi sami nismo rado na pozornici’ [...] ‘Nemamo ni potrebu crpiti priče i materijale iz nas samih; u tom pogledu su nam važniji drugi ljudi.’ Pa bio to barem i pravi vatrogasac koji, primjerice, na pozornici nadgleda svijeće. Bitno je i ostaje ‘otkriće življenog života’, kaže Wetzel. A to može biti posvuda – tko traži, taj i nađe.¹⁰¹ (Laages 2020: 55)

Kad bismo tražili zajednički nazivnik, rad najnovijeg vala dokumentarnog teatra karakterizira bavljenje aktualnim krizama na različitim razinama, od lokalne do svjetske politike, ekološke, ekonomske i migracijske krize, do krize obitelji i pojedinca, kao i što se bave mnogim drugim oblicima kriza i problema s kojima se susreću ljudi 21. stoljeća. Ono što ih također karakterizira jest činjenica da njihova djela usmjeravaju pažnju recipijenta na sadašnjost i na probleme suvremenog doba, da ih odlikuje „prodor realnoga“ [*Einbruch des Realen*] te se na taj način vješto poigravaju s granicama između fikcije i faksije u svojim inscenacijama. „Prodor realnoga“ čini sastavni dio izvedbi Rimini Protokolla koji je u konačnici

des Dokumentartheaters“ à la Rolf Hochhuth und Heinar Kipphardt entdeckt. [...] Zwei Dramatiker, deren genreprägende Erfolge zu diesem Zeitpunkt stolze vier Jahrzehnte zurücklagen – Hochhuths *Der Stellvertreter* wurde 1963 uraufgeführt, Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* 1964 –, dienten als Referenzpunkt für die Rimini-Kanonisierung: Das erscheint derart abwegig, dass man es sich tatsächlich noch einmal vergegenwärtigen muss, um das Ausmaß der Theaterrevolution zu verstehen, die das Regietrio losgetreten hat.“

¹⁰¹ „Wir selber sind nicht gern auf der Bühne’ [...] ‘Wir haben auch nicht den Anspruch, Geschichten und Material aus uns selbst zu schöpfen; da sind uns andere Leute wichtiger.’ Und sei es der echte Feuerwehrmann, der auf der Bühne zum Beispiel die Kerzen bewacht. Wichtig ist und bleibt ‘die Entdeckung gelebten Lebens’, sagt Wetzel. Und das sei überall – wer sucht, der findet.“

– bilo to u obliku autobiografskih svjedočanstava sudionika, nastupu vanjskih stručnjaka ili općenito u obliku dokumentarnog materijala – barem na nezavisnoj kazališnoj sceni, u međuvremenu postao odlučujući „coolness“-faktor, ako ne i umjetničko razlikovno obilježje *par excellence*. Puno je toga bilo – i jest – inovativno u umjetnosti Haug, Kaegija i Wetzela koja se dosljedno služi realnošću; i to doduše u dijalektičkom smislu. Ona ne obrađuje stvarnost za kazalište tako da iz nje samo generira građu, teme i osobe, već istovremeno vidi stvarnost kao pozornicu tako što u njoj otkriva kazališne trenutke.¹⁰² (Wahl 2021: 23-24)

„Prodor realnoga“ očituje se i na način da „predstavljanje svijeta [...] zamjenjuje njegovo stvaranje. Akcija zamjenjuje predstavljanje jer se u akciji istovremeno kreiraju i svijet i jezik. Pri tome dva postupka igraju odlučujuću ulogu: suradnja sa ‘stručnjacima za svakodnevicu’ i razvoj scenarija za igru“¹⁰³ („Program Guide“ 2018: 15).

Kao što to inače rade prilikom kreiranja svojih izvedbi dokumentarnog teatra „stručnjaci za svakodnevicu“ Rimini Protokolla ne kreću od dramskog teksta ili nekog drugog tekstualnog predloška kao početnog ishodišta za izvedbu, već od teme koja ih zanima, koju smatraju društveno relevantnom i koju žele podrobnije istražiti. Tako su se za potrebe četiri izvedbe *Staat 1 – 4* bavili temom demokracije „koja određuje oblik kroz koji se moć legitimira, kao i način kako se prakticira“¹⁰⁴ (Agamben et al. 2010: 1), odnosno krizom demokracije odnosno postdemokracijom. Ovdje je važno naznačiti, pogotovo kad je riječ o istraživanju i insceniranju postdemokracije i krize demokracije, da „uz temu postdemokracije [u radu Rimini Protokolla] ne nastaje političko agitatorsko djelo, u centru pozornosti nisu nikakve optužujuće priče razotkrivanja [...]. Rimini Protokoll

¹⁰² „...sei es in Gestalt autobiografischer Einlassungen der Mitwirkenden, des Auftritts externer Fachleute oder generell dokumentarischer Stoffe – mindestens in der freien Szene inzwischen zum entscheidenden Coolness-Faktor geworden, wenn nicht zum künstlerischen Distinktionsmerkmal *par excellence*. Innovativ war – und ist- vieles na Haugs, Kaegis und Wetzels Kunst, die sich konsequent an der Realität bedient; und zwar in einem dialektischen Sinn. Sie verarbeitet nicht nur die Wirklichkeit zu Theater, indem sie Stoffe, Themen und Personen aus ihr generiert, sondern sie erklärt die Wirklichkeit gleichzeitig auch selbst zur Bühne, indem sie die theatralen Momente in ihr aufspürt.“

¹⁰³ „An die Stelle der Repräsentation von Welt tritt deshalb bei Rimini Protokoll deren Herstellung. Aktion ersetzt Repräsentation, denn in der Aktion werden Welt und Sprache zur gleichen Zeit erzeugt. Dabei spielen zwei Verfahren eine grundlegende Rolle: die Zusammenarbeit mit „Expert*innen des Alltags“ und die Entwicklung von Spielszenarien.“

¹⁰⁴ „To put it another way, democracy designates both the form through which power is legitimated and the manner in which it is exercised.“

ovim se temama bavi fenomenološki“ (Schipper 2018: 10). To znači da Rimini Protokoll krizu demokracije, odnosno postdemokracije prikazuje bazirajući se na suštinu fenomena i prikazujući je iz pozicije onih koji su ga doživjeli, kroz živo iskustvo pojedinca – „stručnjaka za svakodnevicu“ – koje u izvedbama Rimini Protokolla biva podijeljeno s publikom.

Za istraživanje fenomena demokracije i postdemokracije, kao što ističe i Imanuel Schipper u svom tekstu *Staging Postdemocracy*, ključan je polemički esej engleskog politologa Colina Croucha *Post-democracy* (2004.). „[I]ako nije bio okidač za seriju izvedbi *Staat 1 - 4*, poslužio je pak kao folija za generiranje pitanja uz pomoću kojih se mogu promatrati određene pojave našega vremena“¹⁰⁵ (ibid.: 9).

Prema Crouchu, demokracija se na početku 21. stoljeća nalazi na svome vrhuncu, postoji više država-nacija nego ikada prije u povijesti koje prakticiraju demokratske procese (usp. Agamben et al. 2010: 44-50). S druge strane, Crouch zapaža kako demokracija, pogotovo model liberalne demokracije preuzet iz SAD-a, sve više pokazuje svoje slabe točke i manjkavosti te se sve više približava postdemokraciji (usp. „Program Guide“ 2018: 49-62). Ono što liberalna demokracija i dalje zadržava jest pravo građana na glasanje na izborima što ostaje najvažniji oblik sudjelovanja masa u demokratskim procesima odlučivanja. No, s druge strane, liberalna je demokracija otvorila put i ostavila veliki prostor za igre moći lobista i interesnih grupa, naročito iz ekonomskog i gospodarskog sektora, koje se za građane i organizacije izvan ekonomskog/gospodarskog sektora zanimaju tek posredno. Kao jedan od znakova postdemokracije Crouch navodi upravo jačanje pozicije i moći interesnih grupa u odnosu na prava većine građana te ih, promatrajući u odnosu spram građana, vidi kao uvelike aktivnije u društveno-političkom životu države-nacije.

Crouch isto tako ističe kako su današnje države-nacije i društvena uređenja i dalje demokratske s demokratskim institucijama koje formalno egzistiraju, ali niti građani niti političari ne pokazuju angažiran i aktivan interes za politiku, za izgradnju društva, za poboljšanje onoga što u društvu treba poboljšati, a upravo aktivan pristup građana političkom životu društva u kojem žive, te živ angažman i kretanje ka poboljšanju postojećeg stanja jest ono što je temelj demokracije:

Demokracija može uspjeti samo onda kada masa običnih građana zaista ima priliku aktivno sudjelovati u oblikovanju javnog života kroz diskusije i u okviru neovisnih organizacija – i kada aktivno koriste ove mogućnosti.

¹⁰⁵ „Obwohl der Band nicht der Auslöser für die Produktionsserie *Staat 1 – 4* war, diente er doch als Folie, um Fragen zu generieren, mit denen gewisse Erscheinungen unserer Zeit angesehen werden können.“

Ambiciozno je očekivati da će veliki broj ljudi aktivno sudjelovati u ozbiljnim političkim diskusijama i u oblikovanju političkog plana, a da neće samo pasivno davati odgovore u ispitivanjima javnoga mnijenja, te da će posjedovati znanja i uključiti se u prateća politička zbivanja i probleme. To je idealni model koji se zasigurno nikada neće moći u potpunosti ostvariti, ali kao svi nemogući ideali, može poslužiti kao mjerilo stvari. Uvijek je vrijedno i silno praktično razmotriti gdje se nalazi naše ponašanje u odnosu na ideal jer se na taj način možemo poboljšati.¹⁰⁶ (Crouch 2004: 2-3)

U postdemokraciji, pak, većina građana preuzima pasivnu ulogu i reagira tek na impulse iz okoline u vrijeme izbora: „Iza ovog spektakla elektronskih izbora, politika se uistinu kroji izvan očiju javnosti, u interakciji između izabраниh vlada i elita koje dominantno predstavljaju poslovne interese“¹⁰⁷ (ibid.: 4). U takvom kontekstu, u kojem se sve veća moć prelijeva u ruke lobista i interesnih grupa iz ekonomskog miljea, male su mogućnosti da se ravnomjerno raspodijeli moć i bogatstvo. Ipak Crouch smatra da se njegovom idealu demokracije može primaknuti na dva načina: ili nakon teške političke krize kada se društvo još nije stabiliziralo i kada su građani još puni entuzijazma i željni promjene ili kroz kreiranje novih kolektivnih identiteta „koji će promijeniti oblik sudjelovanja u debatama i odlukama“¹⁰⁸ (ibid.: 12).

Postdemokracija, kako je opisuje Crouch, a u čemu se s njim slaže i Lukas Bärfuss, nije nešto što dolazi nakon demokracije: „Demokracija nije epoha, pojava u određenom vremenu, ona je metoda i razvija se u vremenu“¹⁰⁹ (Schipper 2018: 23-24). Postdemokracija, za razliku od demokracije, predstavlja „statičan,

¹⁰⁶ „Democracy thrives when there are major opportunities for the mass of ordinary people actively to participate, through discussion and autonomous organizations, in shaping the agenda of public life, and when they are actively using these opportunities. This is ambitious in expecting very large numbers of people to participate in a lively way in serious political discussion and in framing the agenda, rather than be the passive respondents to opinion polls, and to be knowledgeably engaged in following political events and issues. It is an ideal model, which can almost never be fully achieved, but, like all impossible ideals, it sets a marker. It is always valuable and intensely practical to consider where our conduct stands in relation to an ideal, since in that way we can try to improve.“

¹⁰⁷ „Behind this spectacle of the electoral game, politics is really shaped in private by interaction between elected governments and elites that overwhelmingly represent business interests.“

¹⁰⁸ „...which change the shape of popular participation.“

¹⁰⁹ „Die Demokratie ist keine Epoche, keine zeitliche Erscheinung, sie ist eine Methode und steht in einer zeitlichen Entwicklung.“

nedinamičan model [...]. 'Postdemokracija' je negacija demokracije¹¹⁰ (ibid.: 24). Jednako kao što se idealna demokracija neće moći ostvariti te će demokratski sustavi uvijek imati propuste i pokazivati svoje slabe strane, ni postdemokracija nije nešto što se može jednostavnim potezima ukloniti iz društva, ali joj se može nastojati oduprijeti, uvijek iznova, aktivnim angažmanom, kritičkim promišljanjem i propitivanjem društva u kojem živimo te preuzimanjem odgovornosti za donesene odluke (usp. ibid.: 23).

Četiri interaktivne izvedbe pod zajedničkim nazivom *Staat 1 – 4* nastajale su od 2016. do 2018. i bile su izvedene u Münchenu, Düsseldorfu, Dresdenu i Zürichu da bi potom sve četiri izvedbe zajedno bile predstavljene u Berlinu. Uz korištenje napredne tehnologije kao sastavnog dijela izvedbi, njihovo postavljanje u nekazališnim prostorima, uz aktivnu ulogu publike koja postaje sukreator izvedbe i bez čijeg angažmana izvedbe ne bi ni bilo, umjetnički kolektiv u ovim izvedbama istražuje prostor koji ostaje izvan dometa, organizacije i kontrole države-nacije. U izvedbama se istražuju prostori – „sive zone“ – u kojima djeluju silnice koje ne poznajemo, u koje nemamo uvide, u kojima ne sudjelujemo, koje ne biramo, a nad kojima, kako se čini, kontrolu više nemaju ni državne institucije ili je njihov utjecaj toliko slab da je njegova važnost svedena na minimum (usp. Cappeller 2018: 3). U tim „sivim zonama“ autori prepoznaju očitovanje postdemokracije i uočavaju prostor za njeno istraživanje, pokušavajući ispitati kako se u tim prostorima ogleda igra moći i kontrole, pozivajući publiku, koja u svakodnevnom životu nema pristupa tim prostorima, da se stavi u poziciju onih koji direktno ili indirektno sudjeluju u kreiranju, dio su ili imaju živo iskustvo djelovanja tih prostora.

U prvoj izvedbi *Staat 1 – Top Secret International* (2016.) autori naglasak stavljaju na međunarodnu mrežu tajnih službi i pitanja kao što su: Jesu li to sigurnosno-obavještajne službe koje imaju svoj vlastiti plan mjera i željenih ciljeva? Jesu li one u službi građana ili se građani trebaju zaštititi od države? Što države smatraju tajnim? Koje tajne pokušavaju druge države otkriti s njihovim službama za informiranje? U kojem slučaju tajna može postati vrijedna valuta? Svaka informacija mijenja svoju vrijednost u trenu kad se podijeli s drugima: Kad ona postaje bezvrijedna? I može li se to unaprijed znati? (usp. Schipper 2018: 7, 29). U drugom dijelu pod nazivom *Staat 2: Gesellschaftsmodell Großbaustelle* autori se bave pitanjima: Tko ima koristi od multimilijunskih infrastrukturnih projekata? Što nam veliki građevinski poduhvati govore o današnjem društvu u

¹¹⁰ „'Postdemokratie' stellt also ein statisches, kein dynamisches Modell zur Verfügung. [...] 'Postdemokratie' ist die Negation der Demokratie.“

kojem živimo? Za koga se uopće grade ogromni projekti? (usp. *ibid.*: 7, 71). U trećem dijelu *Staat 3: Träumende Kollektive. Tastende Schafe* autori otvaraju pitanja kao što su: Kakvu ulogu igra digitalni prostor za demokratske procese? Jesu li izbori, kako se danas odvijaju, odgovarajući dobu i vremenu? (usp. *ibid.*: 7, 119); dok u zadnjem, četvrtom dijelu *Staat 4 – Weltzustand Davos*, redateljsko-umjetnički kolektiv istražuje interpolacije političkih i gospodarskih snaga koje se sastaju svake godine na „Svjetskom ekonomskom forumu“ u Davosu sa samorazumljivim ciljem – kako poboljšati svijet. Postavlja se pitanje: Kako ekonomske elite utječu na svjetsku politiku? Odnosno, u čije se ime sastaju i tko ima pristup tim sastancima (usp. *ibid.*: 7, 157)?

4.2.2.1. Staat I: Top Secret International

Kako bi omogućili svojoj publici da se što bolje upozna s regrutiranjem tajnih agenata, njihovim navikama i profesionalnim obvezama, radom i organizacijom tajnih službi, te da što bolje zauzme poziciju „kao da sam ja netko drugi“ (Schipper 2018: 17) pa da tako i sami postanu istraživači i tajni agenti, u prvoj izvedbi *Staat 1 – Top Secret International*, koju Timon Beyer naziva „Geheimnistheater“ (*ibid.*: 59-67), redateljski je tim 2015. godine krenuo u istraživanje i prikupljanje svih relevantnih informacija o tajnim službama i globalnim mrežama tajnih službi koje se može okarakterizirati i kao sustav u sustavu, kao „država u državi“. U godinu i pol dana istraživanja Rimini Protokoll je kreirao svoju vlastitu globalnu kazališnu mrežu suradnika koji su im pomogli u ostvarivanju kontakata s tajnim agentima i ljudima koji su radili za tajne i/ili obavještajne službe diljem svijeta ili s ljudima koji su imali znanja o tajnim službama i bili su spremni razgovarati za potrebe ove izvedbe i podijeliti „priče koje pokazuju kako tajne službe funkcioniraju i kakve posljedice njihove aktivnosti imaju na pojedinca i državu“¹¹¹ (*ibid.*: 30) Osim toga, u razgovorima i pisanoj prepisci s ostvarenim kontaktima dobili su i bitan uvid i razmišljanja o informaciji, njezinoj vrijednosti, vremenskoj relevantnosti te kao sredstvu i simbolu moći. Tako, primjerice, u razgovoru s Jochenom Hollmannom, voditeljem Odsjeka za zaštitu ustava Savezne republike Sachsen-Anhalt, dobivaju uvid u njegovo mišljenje o državnim tajnama i informacijama kojima su samo rijetki imali pristup:

On je mišljenja da je nekadašnji stav da se samo ono najnužnije iskomunicira s javnosti, dakle credo „need to know“ postao „need to share“. Prije je bio običaj da je onaj koji je raspolagao informacijama odlučivao kome će se one

¹¹¹ „Geschichten, die zeigen, wie Geheimdienste funktionieren und welche Konsequenzen ihre Aktivitäten für Individuum und Staat haben.“

proslijediti. To je bilo pitanje moći. A danas je to – u međusobnoj suradnji službi – sasvim drugačije: informacije se skupljaju u jedan zajednički lonac i sada svatko ispituje za sebe smatra li neku informaciju korisnom.¹¹² (ibid.: 34)

Prikupljeni i obrađeni materijal i informacije, Rimini Protokoll učinio je dostupnim svojoj publici, točnije, svoju su izvedbu sveli na 12 gledatelja – sudionika i sukreatora izvedbe – zbog tehnološke opreme koju koriste za vrijeme izvedbe, a koja se pokazala najoptimalnijom s gore navedenim brojem korisnika. Sudionici izvedbe smješteni su u prostor muzeja u kojem donose odluke, sklapaju saveze s drugim sudionicima ili izlaze iz suradništva, promatraju i slijede jedni druge, sami bivaju praćeni od strane nevidljivog sustava, a sve krećući se putanjom koju svatko za sebe izabere između ponuđenih opcija iz jedne izložbene prostorije do druge, između izloženih umjetničkih eksponata, slika, skulptura te se svojom pojavom jedva razlikuju od običnih posjetitelja muzeja. Kako bi sami mogli nadgledati izvedbu i kretanje sudionika kroz prostor muzeja, autori su u kotlovnici muzeja instalirali monitor za nadgledanje te su tako u svakom trenutku imali uvid u izvedbu i ponašanje sudionika za vrijeme izvedbe.

Na samom ulasku u muzej sudionici izvedbe dobili su rokovnik sa sakrivenim pametnim telefonom. Sudionici nisu koristili vlastite pametne telefone jer su različitih modela i nemaju svi iste konfiguracije i mogućnosti da tehnički podrže zadatke koji su bili nužni za izvedbu. Osim toga, autori su svakako htjeli izbjeći da potencijalno korištenje vlastitih pametnih telefona u privatne svrhe naruši samu izvedbu. Sudionici izvedbe pametne telefone skrivene u rokovnike ne vide i ne mogu se njima služiti u bilo koje svrhe, osim u svrhe izvedbe, što znači da su pametni telefoni služili kao sredstva za navigaciju i nadgledanje, kao tjelesni senzori pomoću kojih su se aktivirali arhivi, dokumenti i informacije pohranjeni u tom virtualnom prostoru pametnih telefona. Tako, primjerice, publika dobije pitanje na koje treba odgovoriti određenom gestikulacijom ruku. Ovisno o pokretu rukom aktiviraju se i otvaraju materijali i pohranjene datoteke koje sudionike uvode dublje u svijet tajnih službi i agenata, istovremeno ih dalje (na) vodeći kroz prostor muzeja.

¹¹² „Er ist der Meinung, dass die frühere Haltung, nur das Nötigste nach außen zu kommunizieren, also das Kredo ‘need to know’ zu einem ‘need to share’ werden solle. Früher sei es üblich gewesen, dass derjenige, der über die Information verfügte, entschied, an wen die Information weitergegeben wurde. Es war eine Frage der Macht. Das solle nun – in der Zusammenhang der Dienste – anders werden: Die Informationen werden in einem gemeinsamen Topf gesammelt und jeder überprüft nun für sich, ob er sie als nützlich erachtet.“

Nadalje, u pametnim telefonima su mogli pronaći i aktivirati informacije kao što su popis svih tajnih službi na svijetu te su na taj način dobili uvid u razlike između različitih zemalja svijeta i njihovog odnosa prema tajnim službama. Rokovnike su sudionici izvedbe također koristili za vlastite bilješke i crteže i zapise koje su izmjenjivali jedni s drugima, a ceduljice s rukom ispisanim porukama ostavljali su na točno označenom mjestu u muzeju.

Osim rokovnika sa skrivenim pametnim telefonom, sudionici izvedbe na ulasku u muzej dobili su i slušalice putem kojih su slušali dokumente i obrađene materijale iz cijelog procesa prikupljanja građe o tajnim službama. Redateljski trojac odlučio je materijale prezentirati, odnosno snimiti na tri različite razine, kreirajući tako izvedbu i kao audio-dramu: jedan glas pripada sustavu i iznosi materijale, informacije, komentare i upute koje sudionici dobivaju od sustava, dok je glas sustava kreiran putem specifičnog kompjuterskog programa. Drugi glas pripada glumcu angažiranom za potrebe izvedbe. Glumac sudionicima također daje upute, precizno im izgovara zadatke koje trebaju obaviti dok se kreću prostorom muzeja i preuzimaju na sebe ulogu tajnih agenata. Treću razinu čine dijelovi iz intervjua, glasovi stvarnih ljudi – „stručnjaka za svakodnevicu“ – tajnih agenata, istraživačkih novinara i drugih koji su direktno ili indirektno imali doticaja s tajnim i/ili obavještajnim službama. Sudionici naizmjenice čuju tri razine glasova pri čemu se najviše nadopunjuju i izmjenjuju glas glumca i glas sustava koji se sudionicima od samog početka obraćaju sa „ti“, uspostavljajući tako jedan prislan odnos sa sudionicima, naznačujući im time da ih poznaju, istovremeno im dajući do znanja da znaju svaki njihov pokret i da ih nedefinirani nevidljivi sustav promatra u svakom trenu:

Sustav: Možeš li čuti moj glas? Ako da, kratko kimni glavom, da osoblje zna da je sve u redu. Dobro! Pa krenimo. Stani nasred predvorja.

Glumac: Tu si. Dobrodošao! Nalaziš se u muzeju – u instituciji koju bezbrojni posjetitelji povezuju s „minulim vremenima“, mjestu koje čuva kulturna blaga. [...] Vodit ću te na tvom putu kroz muzej.

Sustav: Ali ću samo ja znati u svakom trenutku gdje se nalaziš. Kreni sada stepenicama starog zakrivljenog stepeništa desno gore, na prvi kat do zbirke. Tamo te već čekaju. Idi stepenicama gore prema kipu Madonne. Stojiš ispred Madonne.

Glumac: Sustav te je locirao!

Sustav: Tako je! Polako se još malo približi umjetničkom djelu.

Glumac: Čekaj, ne tako brzo. Prvo se ti trebaš zblížiti sa svojom legendom. Tako se u službama zove uloga koja nekome savršeno pristaje kako bi mogao i dalje pod krinkom slijediti svoj pravi zadatak.¹¹³ (ibid.: 42)

Suptilni pokreti i pametni telefoni, koji ih prepoznaju i sukladno njima otvaraju podatke i arhive kroz izvedbu, sve više otkrivaju datoteke i priče iz svijeta tajnih službi koje opet obilježavaju polja igre koja se uspostavljaju tek u onom trenutku kad se sudionici igre nađu na točno određenom mjestu u muzeju. U toj prostornoj i audio-igri otkrivanja funkcioniranja tajnih službi i sami sudionici izvedbe bivaju pozvani da se zapitaju žele li raditi za tajne službe, mogu li to ili mogu li drugi sudionici koje susreću biti dobri kandidati za tajne agente:

Glumac: Tko bi u ovoj prostoriji mogao raditi za tajnu službu? Bi li ti mogao biti regrutiran? Bi li mogao biti klasificiran kao dovoljno stabilan i izdržljiv? Tvoj potencijalni poslodavac bi također saznao o tvojim seksualnim sklonostima. Visini tekućih kredita. Voliš piti? Prekomjerno uzimaš droge? Kockaš? Teško! Osim toga nisi sam: obitelj, prijatelji, kolege, susjedi, prolazna poznanstva iz kafića... Svime time te se može ucijeniti. O svakom čovjeku na ovome svijetu postoji barem jedna informacija koja ga može gurnuti u propast, zbog koje ga se može ucijeniti, prisiliti na djelovanje. Čime bi se tebe moglo ucijeniti? Pojavljuju se slike. Trenutci. Dijelovi rečenica.¹¹⁴ (ibid.: 45)

¹¹³ „**Das System:** Du kannst meine Stimme hören? Dann nicke jetzt kurz, damit das Personal weiß, dass alles in Ordnung ist. Gut! Los geht's. Stell dich in die Mitte der Eingangshalle. / **Der Schauspieler:** Da bist du ja. Herzlich willkommen. Du befindest dich in einem Museum – einer Institution, die zahlende Besucher mit „vergangenen Zeiten“ verbinden soll, einem Ort, der Kulturschätze bewahrt. [...] Ich werde dich auf deinem Gang durch dieses Museum begleiten. / **Das System:** Aber ich werde immer wissen, wo du dich befindest. Geh nun die Stufen der alten, geschwungenen Steintreppe rechts hinauf, in den ersten Stock zur Sammlung. Dort wirst du schon erwartet. Geh die Treppe hinauf zur Madonna-Statue. / **Das System:** Du stehst vor der Madonna. / **Der Schauspieler:** Das System hat dich geortet! / **Das System:** So ist es! Geh ruhig etwas näher an das Werk heran. / **Der Schauspieler:** Warte, nicht so schnell. Erstmal solltest du dich mit deiner Legende vertraut machen. So nennt man in den Diensten eine Rolle, die einem auf den Leib geschrieben wird, damit du getarnt deinen wirklichen Aufgaben nachgehen kannst.“

¹¹⁴ „**Der Schauspieler:** Wer in diesem Raum könnte für den Geheimdienst arbeiten? Könntest du selbst rekrutiert werden? Würdest du als ausreichend stabil und belastbar dafür eingestuft werden? Dein potentieller Arbeitgeber würde auch deine sexuellen Präferenzen in Erfahrung bringen. Die Höhe der laufenden Kredite. Du trinkst gern? Nimmst exzessiv andere Drogen? Du spielst? Schwierig! Außerdem bist du nicht alleine: Familie, Freunde, Kollegen, Nachbarn, flüchtige Bekanntschaften aus einem Café... Auch diese machen dich erpressbar. Über jeden Menschen auf dieser Welt gibt es mindestens eine Information, die ihn ins Verderben stürzen

Nadalje, sudionici izvedbe bivaju suočeni s pitanjem posjeduju li oni ili pohranjuju li informacije o drugima pomoću kojih bi ih se moglo ucjenjivati. Njihovi odgovori kreiraju daljnja kretanja sudionika u prostoru i aktiviraju različite snimljene upute. Sudionici dobivaju informacije o funkcioniranju tajnih službi, o procesu regrutacije tajnih agenata i o odnosu vrijednosti informacije i života uhvaćenog tajnog agenta, a sve popraćeno snimljenim svjedočanstvima stvarnih agenata i nekadašnjih zaposlenika obavještajnih službi. Pri tome se izbor koji su imali sudionici također dovodi u pitanje, budući da se i jedne i druge na kraju ovog dijela zadatka stavlja u poziciju da imaju informaciju više od onih koji dolaze nakon njih, postavljajući ih time u nadmoćnu poziciju, u barem kratkotrajnu poziciju moći onih koji posjeduju informaciju uz pomoć koje se može djelovati na neku drugu osobu: „**Glumac:** Šteta. Što imaš više „materijala za igru“, to imaš više moći. S informacijama možeš baratati, zamijeniti ih za druge informacije. [...] **Sustav:** I pogledaj tko od nadolazećih posjetitelja bira koji odjeljak. Sad znaš da ti oni time daju odgovor“¹¹⁵ (ibid.: 47).

Na ovaj se način, bilo u procesu promatranja ili prikupljanja informacija, sve do kraja izvedbe sudionike uvodi u svijet funkcioniranja postdemokracijskih sustava koji, kako ih opisuje i Colin Crouch, djeluju na razinama izvan dosega i uvida običnih građana, u prostorima gdje se odluke donose u tajnosti, daleko od očiju javnosti. U ovoj izvedbi, u jednom kontroliranom kazališnom eksperimentu i laboratoriju sudionici-građani imali su priliku sudjelovati u sferi kojoj inače nemaju pristupa i time za vrijeme izvedbe upražnjavati svoje demokratsko pravo na izbor i odlučivanje. Timon Beyes, jedan od sudionika izvedbe u Gliptoteci u Münchenu, također skreće pozornost na činjenicu da su svoj put uvida u rad tajnih službi sudionici otkrivali i kreirali krećući se od najstarijih umjetničkih eksponata iz razdoblja antičke Grčke do suvremenih umjetničkih djela, naznačujući time tijek postojanja i razvoja demokracije od njenih početaka, kao i postojanje prostora za djelovanje sila koje su van kontrole polisa, države-nacije, koje se nalaze „s one strane javne vidljivosti, demokratske participacije“ (ibid.: 59).

Sudionici postaju svjesniji kako informacija predstavlja moć te onaj tko ima pravu informaciju ima najfleksibilniji element u sustavu, odnosno element koji može kontrolirati cijeli sustav. S druge strane, krhkost te spoznaje, barem iz

könnte, die ihn erpressbar macht, ihn in Handlungen zwingt. Was könnte dich erpressbar machen? Bilder tauchen auf. Momente. Satzketzen.“

¹¹⁵ „**Der Schauspieler:** Schade. Je mehr „Spielmaterial“ du hast, desto mehr Macht hast du. Mit Informationen kannst du handeln, sie gegen andere Informationen tauschen. [...] / **Das System:** Und schau, wer der nachfolgenden Besucher welches Kabinett wählt. Du weißt nun, dass sie dir keine Antwort geben.“

pozicije sudionika izvedbe, leži u činjenici, što se oni s postojećim informacijama mogu osjećati u poziciji moći u odnosu na određeni broj drugih posjetitelja, ali im se jednako tako daje do znanja da i iznad njih postoje nevidljive strukture koje u današnje vrijeme interneta i napredne tehnologije uz pomoć algoritama prikupljaju i detektiraju informacije o njihovim kretnjama i odgovorima te tako sebe smještaju u poziciju moći i kontrole.

4.2.2.2. Staat 2: Gesellschaftsmodell Großbaustelle

Veliki građevinski projekti koje financira država i problematika koja se krije iza toga, kao što su odgode izgradnje, nepredviđeni dodatni troškovi, korupcija u građevinskom sektoru, rad na crno, veliki broj kooperanata i izvođača radova uključenih u projekt, čime se poteže pitanje preuzimanja odgovornosti za izvedbu radova, tema su druge po redu izvedbe *Staat 2: Gesellschaftsmodell Großbaustelle*. I u ovoj se izvedbi istražuju i dobivaju uvidi u prostore djelovanja i odlučivanja koji se događaju u tajnosti, skrivene od očiju javnosti, i u koje građani nemaju uvida, a koje otvaraju prostor za djelovanje interesnih grupa i elita na korist nekolicine, u čemu se, kako to definira Crouch, ogleda postojanje i manifestiranje postdemokracije. Dieter Läßle po pitanju velikih građevinskih i arhitektonskih poduhvata u svom eseju *Bauen bis an den Himmel* citirajući Wolfganga Braunfelsa utvrđuje kako „svaka arhitektura može biti protumačena kao znak moći, blagostanja i ideala, ali i bijede njezinih izgraditelja i stanovnika“¹¹⁶ (ibid.: 101). Kroz povijest, od staroga vijeka i pojave prvih monumentalnih zdanja do suvremenog doba, nailazimo na zdanja u kojima se ogleda moć i važnost elitnih grupa, nekolicine moćnih ili vladajućih, i to često na račun narušavanja eko-sustava, izrabljivanja radnika, uništenja kulturnih dobara, raseljavanja ljudi i slično: „svako monumentalno zdanje i svako veliko gradilište nije samo tehničko-arhitektonska struktura i kulturna ili vjerska manifestacija, već je istovremeno i političko pitanje“¹¹⁷ (ibid.).

Članovi Rimini Protokolla ponovno su obavili iscrpno istraživanje i pripremu za izvedbu, razgovarajući s ljudima iz građevinskog sektora, predstavnicima saveznog ministarstva za promet i digitalnu infrastrukturu, električarima, odvjetnicima specijaliziranim za pitanje građevine i drugim „stručnjacima za svakodnevicu“ iz Njemačke, ali i iz Singapura, Rumunjske i Katara, ugrađujući svjedočanstva

¹¹⁶ „Jede Architektur kann als Zeichen für Macht, Wohlstand, Idealsinn, ja auch für das Elend seiner Erbauer oder Bewohner gelesene werden.“

¹¹⁷ „Jeder Monumentalbau und jede Großbaustelle ist nicht nur ein technisch-architektonisches Gebilde und eine kulturelle oder religiöse Manifestation, sondern zugleich ein Politikum.“

osoba u scenarij izvedbe. Posjetili su i pojedina gradilišta, primjerice, izgradnju odvodnog kanala kod Oberhausena, Njemačka:

S Carstenom Machentanzom i Iliasom Abawijem iz zadruge Emscher vozimo se građevinskim dizalom na ugaru južno od A 42 u Oberhausenu, dobrih trideset metara u dubinu ogromne građevinske jame. Machentanz je voditelj projekta za deset kilometara dug odjeljak podzemnog odvodnog kanala, koji će nakon 28 godina izgradnje do 2020. osloboditi rijeku Emscher otpadnih voda i koji će omogućiti renaturalizaciju izbetoniranog riječnog korita. [...] Machentanz i njegov tim potrošili su u tri godine dovoljno čelika za repliku Eiffelovog tornja i toliku količinu betona od koje bi se mogla izraditi replika katedrale u Kölnu. Za sada sve ide prema planu. Izgradnja odvodnog kanala nije projekt od prestiža.¹¹⁸ (ibid.: 74)

Jednogodišnje istraživanje, koje je započelo polovicom veljače 2016. u Berlinu, autori Rimini Protokolla završili su polovicom ožujka 2017. u Cannesu u Francuskoj na MIPIM-u koji je jedan od najvećih međunarodnih sajmova za nekretnine i okuplja najveće investitore i arhitekte iz više od sto zemalja,

gdje se gradovi natječu za investitorske milijune za svoje infrastrukturne projekte. Grozimo se cijene ulaznice od skoro tri tisuće eura i natječemo se za novinarsku akreditaciju. Uvjeravamo ured za medije da naš oblik dokumentarnog teatra nastoji biti jednako objektivniji kao drugi mediji. Uzalud. Ali nismo propustili priliku da na licu mjesta napravimo nekoliko video snimaka elegantnih menadžera na glavnom ulazu. I kao nekim čudom, besplatno dolazimo preko plaže i sajamskog kafića, pored svjetlucavih modela Dubajja, 3-D simulacija moskovskih logističkih čvorišta i koktel barova engleskih gradova do malog bijelog pulta s nekoliko neupadljivih slika, iznad toga piše: Düsseldorf.¹¹⁹ (ibid.: 78)

¹¹⁸ „Mit Carsten Machentanz und Ilias Abawi von der Emschergenossenschaft fahren wir auf einer Brache südlich der A 42 in Oberhausen per Baustelleaufzug gut dreißig Meter in die Tiefe einer riesigen Baugrube. Machentanz ist Projektleiter für einen zehn Kilometer langen Abschnitt des unterirdischen Abwasserkanals, der die Emscher nach 28 Jahren Bauzeit bis 2020 von Abwässern befreien und die Renaturierung des betonierten Flussbetts ermöglichen wird. [...] Machentanz und sein Team verbrauchen hier in drei Jahren genug Stahl für eine Replik des Eiffelturms und eine Menge Beton, aus der man den Kölner Dom nachbauen könnte. Bislang läuft alles nach Plan. Eine Abwasserleitung ist kein Prestigeprojekt.“

¹¹⁹ „...wo Städte um Investorenmillionen für ihre Infrastrukturprojekte buhlen. Wir scheuen den Eintrittspreis von fast dreitausend Euro und bewerben uns für eine Akkreditierung als Journalisten. Wir versichern der Pressestelle, dass unsere Form des dokumentarischen Theaters genauso objektiv zu sein versucht wie andere Medien. Vergeblich. Wir lassen es uns aber nicht

Za potrebe izvedbe, Rimini Protokoll je inscenirao veliko gradilište koje funkcionira po principu simultane pozornice, na kojoj je publika nosila sigurnosnu opremu te su se u svakom trenu mogli obratiti i osoblju za sigurnost koje je nosilo prsluke žarkih boja kako bi ih se moglo lako uočiti u gomili ljudi. Publika je podijeljena u grupe i stavljena u osam različitih pozicija, različitih profesija ljudi – stručnjaka – koji imaju doticaja s gradilištem i građevinskim sektorom. Izmjenjujući se svakih dvanaest minuta, slušajući iskustva ljudi putem slušalica, krećući se od postaje do postaje u izvedbenom prostoru, gledatelji-sudionici koji su tako sukreatori izvedbe postaju svjesni kompleksnosti procesa odlučivanja i načina djelovanja građevinskom sektoru odnosno o onome što se događa iza kulisa i zatvorenih vrata.

Osam pozicija u kojima se izmjenjuju grupe gledatelja uključuju upoznavanje svijeta građevine iz pozicije Sonje Breidenbach, koja zastupa interese investitora, a publika je također pozvana zauzeti poziciju kao da su izvršni direktori osiguravateljske tvrtke na najvećem sajmu nekretnina u Cannesu i žele uložiti novac s namjerom ulaganja novca u nekretnine, i to u jedan od tri potencijalna projekta prezentirana u Cannesu. Cijela je scena popraćena projekcijama spomenutog sajma. Publici se predstavljaju potencijalni problemi s kamatama i ulaganjima, u njima se izaziva strah od inflacije, o odlukama koje mogu dovesti do pogrešno investiranog novca i kasnije medijske izloženosti i kritike. Druga pozicija koja se prezentira publici je ona Reinera Pospischila, znanstvenika koji proučava mrave i njihove nastambe. Publika treba zamisliti da je na simpoziju za primijenjenu znanost o insektima, gdje sluša i uči o mravima kroz predavanje Reinera Pospischila o razlikama između mravi i ljudi. Paralelno sa snimljenim materijalom u kojem se prirodna predodređenost mrava, spremnost na obranu svojeg gnijezda i lojalnost kraljici suprotstavlja navikama i ponašanju ljudi, publika gleda projicirane slike nebodera koje upućuju na očite razlike između nastambi kod čovjeka koje se grade prema gore i vidljive su, dok mravi grade svoje „nebodere“ u tlu, duboko ispod površine zemlje. Treća ponuđena perspektiva ispričana je iz pozicije odvjetnika Andreasa Riegela koji zastupa Transparency International i nudi publici uvide iza kulisa najvećeg slučaja korupcije u okviru građevinskog sektora u saveznoj državi Nordrhein-Westfallen, gdje je velika količina pijeska bila lažno prikazana kao očišćeni pijesak iz Rajne za potrebe vrtova i igrališta, a

nehmen, vor Ort ein paar Videoaufnahmen der eleganten Manager am Haupteingang zu machen. Und wie durch ein Wunder gelangen wir gratis über den Strand und das Messecafé vorbei an den funkelnden Stadtmodellen von Dubai, 3D-Simulationen von Moskauer Logistikhubs und den Cocktailbars englischer Städte zu einem kleinen weißen Tresen mit ein paar eher unauffälligen Bildern, darüber steht: Düsseldorf.“

zapravo se radilo o opasnom otpadu. Publika je ovaj put zamoljena da se stavi u poziciju istraživačkog novinara koji istražuje o ovom slučaju:

Kriminalne se radnje najčešće zakopavaju što je dublje moguće, jer što se jednom zakopa ispod površine zemlje, nitko više ne iskopava! To je nepisano pravilo u građevinskom sektoru. Kada je građevina izgrađena, nitko više ne provjerava što se ispod toga krije. Vidite li ovdje ispod mene pregovore u građevinskom kontejneru? Uvijek iznova imam posla s takvim makinacijama.¹²⁰ (ibid.: 90)

U četvrtoj poziciji publiku se uvodi u svijet ekonomskog migranta, a kroz scenu ih vodi umjetnica Fang-Yun Lo. Smještena u Kinu, publika iz prostora vizualizacije pitomog ruralnog kraja i zelenih brda Sečuana biva suočena s realnošću u kojoj radnici sade zeleni čaj za euro po danu, a potom ih se vodi u bučni i živi svijet kineske metropole Pekinga, te ih se smješta u malenu sobicu koju zamišljaju da dijele s četrdeset radnika građevinara. Publika dobiva uvide u nehumane životne uvjete u kojima žive ekonomski radnici u Pekingu, u kojem nemaju nikakvih prava, a gradom se kreću i žive gotovo poput fantoma, dok investitori na temelju njihovog rada u minuti zarade kao njihove cijele obitelji za jednu cijelu godinu. U petoj poziciji publika je pozvana da zajedno s Alfredom di Maurom, koji se bavi razvojem građevinske tehnologije, testira njegov sustav za odvodnju dima u berlinskoj zračnoj luci koji je bez ikakvih testiranja i provjera proglašen nefunkcionalnim i na temelju toga su uložena dodatna velika novčana sredstva u novu zračnu luku. Sljedeći „stručnjak za svakodnevicu“ građevinski je radnik rumunjskog podrijetla Marius Cipriani Popescu koji priča o svom poslovnom i privatnom životu, radu na crno i propalom braku uslijed financijske krize zbog koje je napustio Rumunjsku u potrazi za poslom. Popescu poziva publiku da obuče zaštitne rukavice i da mu se pridruži u izgradnji palače Ceaușescua zbog koje treba srušiti dio stare jezgre grada Bukurešta. Jürgen Mintgens, pravnik u građevinskom sektoru, daje članovima publike zaštitne kacige za kontaktne sportove. On je jedan od revnih pravnika koji se bore protiv dodatnih troškova u gradnji koji nisu bili uračunati u prvobitne projektne planove. Skreće pozornost publike na ostale grupe koje se kreću simultanom pozornicom – javne naručitelje, tvrtke za postavljanje glazure te radnike – i poziva publiku da isproba s njim

¹²⁰ „Kriminelles Handeln wird gerne möglichs tief in der Erde versenkt, denn was einmal unter der Erdoberfläche liegt, gräbt niemand wieder raus! Das ist ein ungeschriebenes Gesetz in der Baubranche. Ist ein Gebäude errichtet, prüft keiner mehr nach, was darunter steckt. Sehen Sie hier unter mir die Verhandlungen im Baucontainer? Mit solchen Machenschaften haeb ich immer wieder zu tun.“

karate pokrete pomoću kojih se pripremaju za borbu jer svaka stranka optužuje onu drugu da nije na vrijeme obavila svoj dio posla i da im to odgađa njihov posao. U osmoj poziciji publika upoznaje sociologa i profesora Dietera Läßlea koji iznosi referat o temi velikih građevinskih projekata od Berlina do Addis Abebe. Publika se postavlja u poziciju delegata etiopske vlade koji su došli u Singapur učiti kako se grade „gradovi budućnosti“. Kao i u pojedinim drugim scenama, i Dieter Läßle baca novac iznad kontejnera uz riječi: „Grad kao efikasni stroj. Ovaj grad-stroj oslobađa svoje stanovnike ne samo ograničenja i nametanja prirode, već individualne odgovornosti za uništenje prirode“¹²¹ (ibid.: 95).

Od sve četiri izvedbe, u ovoj drugoj *Staat 2: Gesellschaftsmodell Großbaustelle*, publika izmjenjuje najviše pozicija te iz najviše perspektiva promatra građevinski sektor i prostore koji otvaraju vrata postdemokraciji. Izvedba kroz spoj tehnologije i simultanu pozornicu djeluje didaktički na publiku, istovremeno joj u pojedinim scenama, kao što je ona s Jürgenom Mintgenom, nudeći zanimljiv i inovativan oblik sudjelovanja u izvedbi. Simultana pozornica pokazuje se kao odlično rješenje kako bi se pokazala istovremenost postojanja više struktura, nivoa ljudi i organizacija koje djeluju iza jednog građevinskog projekta, a koje publika inače nema sve istovremeno u vidu. Na primjeru ove izvedbe možda se najbolje ogleda jedan od simptoma postdemokracije kako ga definira Crouch, a to je djelovanje elita i interesnih skupina isključivo radi vlastite koristi, pri čemu, kako opaža i Gabriela Muri u svom tekstu *Architektur – Ein Partizipatives Stück Theater*, nastaju istovremeno težnje za kreiranjem savršenog grada, nedostižne utopije, ali se kretanjem publike kreiraju i prostori odluka, doticaja i kontakata kao i *ne-mjesta* (usp. ibid.: 106-115). Marc Augé *ne-mjesta* opisuje kao mjesta koja su tranzitornog karaktera, koja „sama nisu antropološka mjesta“ (2014: 83) i kao takva niti posjeduju, niti potiču izgradnju identiteta ili čvrstih međuljudskih odnosa: „prostor *ne-mjesta* ne kreira nikakve posebne identitete i odnose, već samoću i jednoličnost“¹²² (ibid.: 104).

4.2.2.3. Staat 3: Träumende Kollektive. Tastende Schafe

Treća interaktivna izvedba *Staat 3: Träumende Kollektive. Tastende Schafe*, koja povezuje analogne i digitalne prostore, realne geografske prostore Berlina,

¹²¹ „Die Stadt als effiziente Maschine. Diese Stadtmaschine befreit ihre Bewohner nicht nur von den Begrenzungen und Zumutungen der Natur, sondern auch von der individuellen Verantwortung für die Zerstörung der Natur.“

¹²² „Der Raum des Nicht-Ortes schafft keine besondere Identität und keine besondere Relation, sondern Einsamkeit und Ähnlichkeit.“

Dresdena, Stanforda, Atene, Epidaurusa s virtualnim prostorima interneta, te prošlost, sadašnje vrijeme i budućnost (30 godina u budućnosti), rađena je za 120 korisnika i računalstvo u oblaku (Cloud Computing). Izvedba se, između ostaloga, bavi istraživanjem procesa glasanja i sudjelovanja građana na demokratskim izborima, upućujući na ishodište demokracije u antičkoj Grčkoj u kojoj su izbori bili bazirani na nasumičnom izvlačenju ceduljica s imenima kandidata pa sve do suvremenog doba i referenduma koji se dogodio u Grčkoj 2015. godine kao i propitivanja prostora interneta, virtualnih prostora i kako oni utječu na današnje generacije ljudi prilikom oblikovanja mišljenja, donošenja odluka i sudjelovanja u izborima. Rimini Protokoll ovim komadom želi ispitati u kolikoj mjeri internet može danas omogućiti prostor za demokratske procese i koji su oblici sudjelovanja u demokraciji relevantni za nas danas. Publika vođena dvojicom glumaca grčkog i grčko-iranskog podrijetla, Kostisom Kallivretakisom i Vassilisom Koukalanijem, te pametnim sustavom/algorithmom nazvanim Iris, sudjeluju u izvedbi u kojoj se od njih najveći angažman traži u glasovanju i davanju odgovora na različita pitanja vezana uz mogućnost izbora i promjene sustava, kao i njihovih privatnih stavova, želja i ciljeva koje imaju za sebe i svoje najbliže, a kojima pristupaju putem aplikacije na pametnim telefonima.

Kao i za ranije dvije izvedbe, proces pripreme materijala i scenarija za igru uključivao je detaljno terensko istraživanje i razgovore s ljudima koji se bave zaštitom podataka, bilo kao odvjetnici ili predstavnici privatnih ili državnih institucija, s osobama koje prodaju podatke u internetskom okruženju, pokretačima *start-up* projekata, tvorcima *online* igara ili Skype razgovor s pastirima koji govori o ovcama i njihovoj pokornosti, a što je opet povezano s razgovorom s Alanom Millsom iz Gvatemale i njegovom knjigom *Hacking Coyote. Tricks for Digital Resistance*, prema kojoj se

sve nas ionako „lako čita, može nam se uzeti mjera, nadzirani smo, provjeravani, upravlja se nama kao stokom označenom brojevima koja čeka klaonicu; organizirani smo kao stada, kao električne ovce nesposobne osjetiti opasnost“ - Električne ovce... hm... čekaj malo. Ne, one ne sanjaju o androidnim klaonicama, zar ne? Kojot, u svakom slučaju, luta „mračnim cyber-totalitarizmom našeg vremena“, dekodira, kruži, ruga se – podatkovni grabežljivac koji nam „besramno miluje lice oblakom iz svoje kubanske cigare.“¹²³ (ibid.: 122)

¹²³ „...lesbar, vermessen, überwacht, überprüft, gesteuert wie durchnummeriertes Vieh, das aufs Schlachthaus wartet; wir sind als Herde organisiert, wie elektrische Schafe, unfähig die Gefahr zu spüren“ - Elektrische Schafe... hm... warte mal. Nein, die träumen nicht von androiden Schlachthöfen, oder? der Kojote jedenfalls durchwandert den 'dunklen Cyber-Totalitarismus

S druge strane, redateljski trojac u obzir uzima i etimološko podrijetlo riječi *idiotis* i njegova nova značenja u suvremenom svijetu: u antičkoj Grčkoj ovim se pojmom označavala osoba koja se iz javnog života povlačila u sfere privatnog života, za razliku od *politisa* koji je htio imati udjela u radu polisa. Pojavom interneta proširile su se mogućnosti našega djelovanja i povezivanja, pristupa informacijama i izražavanja stavova i mišljenja. Pri tome se postavlja pitanje jesu li nam dostupne platforme omogućile i koristimo li ih radi aktivne i demokratske participacije u društvu, jesmo se izložili prostoru u kojem nismo zaštićeni i o kojem relativno malo znamo, ili, pak, internet postaje livada na kojoj pasemo, gdje dolazimo po informacije koje ne znamo procesuirati, kao što u svojoj knjizi *The Disconnect. A Personal Journey Through the Internet* utvrđuje i Roisin Kiberd:

Možda nisam kiborg, ili mutant, već osoba podijeljena na dva dijela. Dokle god imam život u podacima, imam i dvojnika. Svatko ima po jednoga: sjenu koja postoji na popisima i u sustavima, informacije pohranjene u procesima obrade podataka, na poslužiteljima koji šište i trepcu u mraku. Internet nas prati i sklapa ono drugo „ja“, svaka naša interakcija s uslugom ili platformom dodaje se ovom profilu, a stranci je unovčavaju. Čak i prije nego što se pridružite Facebooku, uzmimo za primjer, Facebook je već stvorio vaš „profil u sjeni“, prazninu koja čeka da se popuni.¹²⁴ (2021: xii)

Autori se pozivaju na Aristofanovu komediju *Ptice* u kojoj dva lika, Pitester i Euelpid, nezadovoljni životom u Ateni i stalnim povlačenjem po sudovima, odluče utemeljiti grad ptica, savršeni grad, grad-utopiju, između neba i zemlje, koji se pretvori u najveću distopiju i teror za ostale ptice, a Pitester preuzme svu moć i kontrolu te dobije potvrdu svog položaja tako što mu bogovi s Olimpa dopuste da oženi Iris, njihovog glasnika. Redateljski trojac smješta publiku u prostor kojim dominiraju „stolci“ za sjedenje koji podsjećaju na glasačke kutije. Dvije osobe sjede jedna nasuprot druge, a dijeli ih ekran na kojem se pojavljuju pitanja i odgovori, među kojima članovi publike odabiru željene odgovore koji se pojavi na ekranu ispred njih. Pri tome, s publikom komunicira Iris, „Deus ex technologia“ (Schipper 2018: 137), algoritam, model za digitalnu vlast iz

unserer Zeit, dekodiert, läuft quer, spöttisch - ein Datenraubtier, das uns 'schamlos mit einer Wolke aus seiner kubanischen Zigarre unser Gesicht streichelt.“

¹²⁴ „Perhaps I am not a cyborg, or a mutant, but a person split in two. As long as I've had a life in data I've also had a doppelgänger. Everyone has one: a shadow that exists in lists and systems, information stored on data farms, on servers hissing and blinking in the dark. The internet tracks us and pieces together a second self, and our every interaction with a service or platform adds to this profile, and is monetised by strangers. Even before you join Facebook, as one example, Facebook has already created a 'shadow profile' around you, a void waiting to be filled.“

budućnosti koji u godini 2047. upravlja čovječanstvom što bi propalo zbog previše ratova, ekonomskih katastrofa i prijetnji iz prirode, te ima mogućnost rješavanja svih problema na svim razinama, od lokalnih, globalnih, međuljudskih, sukobe rješava pošteno i inteligentno:

Ovaj laboratorij je vremenski stroj. Radi se o načinu na koji naše tapkanje i tipkanje danas manifestira u budućnosti. Za to sam programirana. Predstavljam model za digitalnu vlast u predvidivoj budućnosti. Programirao me je Dimitris Trakas. Danas se za mene brinu: Andreas Andreou, Peter Breitenbach i Ioanna Valsamidou. Rezultati ove izvedbe bit će Vaša izvedba. Vaši odgovori hrane ovaj model buduće vlasti. Ja ću sačuvati i obraditi podatke. Vi ćete dati svoj glas, a zauzvrat ćete dobiti zvuk.¹²⁵ (ibid.: 130)

Kao što ptice lete nebeskim prostorom i mogu se uzdići do oblaka, tako i publika u ovoj interaktivnoj izvedbi svojim odgovorima lebdi u prostoru digitalnog oblaka u kojem se pohranjuju njihovi odgovori i izbori. Zauzimajući poziciju ljudi nasuprot njih i način na koji bi oni glasali na neka od postavljenih pitanja, zauzimajući poziciju ljudi koji su izašli na referendum u Grčkoj, naposljetku zamišljajući sebe u budućnosti i stavljajući se u tu poziciju, publika i u ovoj izvedbi zauzima više pozicija „stručnjaka za svakodnevicu“ i kreće se u izvedbenom prostoru koji se događa istovremeno u realnom, opipljivom fizičkom prostoru i u virtualnom prostoru algoritama, umjetne inteligencije i aplikacije pametnih telefona. Pri tome se fizički izvedbeni prostor neprestano mijenja i preoblikuje, kutije na kojima sjede gledatelji se pomiču i reorganiziraju kao u video-igrici *Minecraft* (usp. „Program Guide“ 2018: 23), kao i sami gledatelji.

Zamišljajući se u poziciji „kao da“, publika u ovoj izvedbi najvećim dijelom iskazuje svoje želje i snove koji dolaze na mjesto ljudskog razmišljanja i racionalnog djelovanja (usp. ibid.: 151), koje Mathias Fuchs, povlačeći paralelu s filmom Wima Wendersa *Bis ans Ende der Welt*, vidi kao „politički upotrebljive, jer i snovi moraju zanimati aparate moći“ (ibid.: 152). Fuchs dalje zaključuje da smo postali „spremni otkriti svoje snove i ovisni smo o tome da nam se sve više snova odigrava pred

¹²⁵ „Dieses Labor ist eine Zeitmaschine. Es geht darum, wie unser Tapsen und Tippen von heute, sich in der Zukunft auswirkt. Dafür wurde ich programmiert. Ich bin ein Modell für eine digitale Regierung in absehbarer Zukunft. Ich wurde programmiert von Dimitris Trakas. Ich werde heute bedient durch: Andreas Andreou, Peter Breitenbach und Ioanna Valsamidou. Die Ergebnisse dieser Performance werden Ihre Performance sein. Ihre Antworten füttern dieses Modell einer zukünftigen Regierung. Ich werde speichern und verarbeiten. Sie geben Ihre Stimme ab und bekommen Klang zurück.“

očima. Ono što ne želimo vidjeti jer smo već 'oboljeli od slika' strategije su moći i opasnosti našeg dobrovoljnog obesnaživanja¹²⁶ (ibid.).

Tko kontrolira algoritme i umjetnu inteligenciju, kome služe informacije koje oni skupljaju i kojima proizvode nove na temelju tragova što ih ostavljamo iza sebe u virtualnim prostorima, hoće li nam algoritmi i umjetna inteligencija budućnosti olakšati istu, hoće li postati toliko pametnija od nas da će upravljati svim segmentima našeg života, koliku će ulogu igrati u procesima demokratskih izbora ili će se demokracija raspliniti u svijetu umjetne inteligencije, algoritama i virtualnog prostora, ostaje na publici da zaključi, a na budućnosti da pokaže.

4.2.2.4. Staat 4: Weltzustand Davos

U posljednjoj izvedbi iz ciklusa *Staat 1 – 4*, autorsko-redateljski kolektiv Rimini Protokoll fokus stavlja na mjesto Davos u Švicarskoj koje je nekada bilo poznato kao odmaralište i lječilište za oboljele od tuberkuloze – i Thomas Mann radnju svog romana *Čarobna gora* smješta u ovo pitoreskno švicarsko mjesto – a sad je u centru istraživanja za izvedbu Davos bitan kao grad u kojem se svake godine održava sastanak Svjetskog ekonomskog foruma (World Economic Forum – WEF), neprofitne organizacije osnovane 1971. godine, koja okuplja oko tri tisuće čelnika i predstavnika država iz cijeloga svijeta, privatne poduzetnike i velike svjetske multinacionalne korporacije, neprofitne vladine organizacije te predstavnike znanosti koji sjede za istim stolom i razgovaraju o gorućim gospodarskim problemima na svjetskoj razini. Jedan od glavnih ciljeva i misija koje si zadaju sudionici i članovi WEF-a jest kako učiniti svijet boljim mjestom za život. U tome što na sastanak WEF-a dolaze različiti akteri o čijem sudjelovanju odlučuje jedino glavni odbor koji ih poziva na sudjelovanje, što na sastancima i konferenciji tek odabrani imaju pristupa i ne postoji javni uvid u njihove razgovore, dogovore i planove, Rimini Protokoll vidi kao prostore u kojima bi se moglo očitovati djelovanje postdemokracije. „Je li postdemokracija, kada privatni akteri kao što je WEF koordiniraju takve zadaće? Neka tendencija iza toga postoji. „Forum se opisuje kao *Public-private-Partnership* i zanimaju ga pitanja upravljanja, dakle sustavi kontrole koji nisu nužno državni“¹²⁷ (ibid.: 161).

¹²⁶ „Wir sind willig, unsere Träume preiszugeben, und wir sind süchtig danach, immer mehr Träume vorgespielt zu bekommen. Was wir nicht sehen wollen, weil wir schon „bilderkrank“ sind, sind die Strategien der Macht und die Gefahren unserer freiwilligen Entmachtung.“

¹²⁷ „Ist das Postdemokratie, wenn private Akteure wie das WEF solche Aufgaben koordinieren? Eine Tendenz dahin gebe es schon. „Das Forum versteht sich als *Public-private-Partnership* und interessiert sich für Fragen der Governance, also für Regelsysteme, die nicht unbedingt staatlich sind.“

Ovaj put publika je smještena u multimedijalni ovalni prostor u kazalištu Schiffbau u Zürichu, koji okružuje izvedbeni prostor – arenu – u kojoj se nalaze izvođači. U pozadini, iza leđa publike, vide se kulise smeđe boje koje prikazuju obrise planinskih vrhova, a iza njih se nalazi projekcijsko platno koje poput panorame uokviruje kazališni prostor i služi za projekciju vizualnih materijala za vrijeme izvedbe. Tako se, primjerice, na platnu prikazuje let u helikopteru od vojne zračne luke do Davosa, njegovo prelijetanje preko švicarskog krajolika kojeg publika promatra na platnu; prikazuju se i isječci iz prošlosti WEF-a, od početaka iz 1971. do danas, govori otvaranja WEF-susreta u Davosu predsjednika Kine Xi Jinpinga iz 2017. te američkog predsjednika Billa Clintona iz 2000. Na ekranu se također suprotstavljaju različite realnosti koje supostoje. S jedne strane, primjerice, ona korporacije Glencore koja se bavi trgovinom sirovinama i svoju dobit računa u milijardama dolara, a s druge strane Zambija, osiromašena afrička zemlja na kojoj zarađuju strani koncerni upravo kao što je Glencore.

Publika i ovaj put ima aktivnu i angažiranu ulogu tijekom izvedbe. Ona je dio sastanka WEF-a na kojem se donose bitne ekonomske odluke i samo ih niska pregrada dijeli od arene u kojoj se nalaze izvođači. Za vrijeme izvedbe ponovno preuzimaju više pozicija i isprobavaju više perspektiva i identiteta: stavljaju se u poziciju rukovodećih ljudi u koncernima, preuzimaju njihove biografije koje mogu iščitati u knjižicama koje se nalaze na njihovim sjedalima, da bi potom bili „izmješteni“ u prostor sjedišta UN-a. Tamo se stavljaju u poziciju političara koji zastupaju svoje zemlje, a koji su kao predstavnici sastanka UN-a, na kojem se također razgovara o aktualnim problemima i krizama na svjetskoj razini, redom birani demokratskim postupkom, za razliku od sudionika WEF-a koji dolaze po pozivu glavnih organizatora. Osim toga, publika dobiva određene rekvizite koje po potrebi koristi za vrijeme izvedbe. To je, prije svega, bedž koji svatko nosi da bude vidljiv jer kao što kaže jedan od izvođača: „najvažniji je: bedž. Bez njega ne možete ući!“ (ibid.: 173). Publika u materijalima koji su joj namijenjeni dobiva i oznake svojih kompanija kao i otisnute zastave zemalja UN-a koje zastupaju te se u završnoj hokejskoj utakmici trebaju odlučiti – ili podići znak kompanije i time se odlučiti za kompaniju ili zastavu zemlje koju zastupaju i time njoj dati prednost (usp. „Program Guide“ 2018: 73). Iako je u ovoj izvedbi publika ograničena prostorom i nema mogućnosti kretanja kao u ranijim izvedbama, pogotovo u *Staat 1 i Staat 2*, ona sudjeluje u kreiranju „meksičkih valova“ za vrijeme izvedbe, kad za to dobije uputu, otkriva tajne svojih kompanija te se upoznaje i povezuje sa svojim susjedima u publici.

Petero „stručnjaka za svakodnevicu“ u ovoj izvedbi čini stručnjak za socijalnu medicinu i sociolog Ganga Jey Aratnam, koji objavljuje radove o odnosu bogatstva

i moći u Švicarskoj i istražuje o međunarodnoj trgovini sirovinama te je radi istraživanja posjetio Zambiju i vratio se u Švicarsku s klicom tuberkuloze, Otto Brändli, pulmolog koji se intenzivno bavi novim slučajevima tuberkuloze, Hans Peter Michel, nekadašnji gradonačelnik Davosa i glavni partner za pregovore s WEF-om koji otvara izvedbu i u svojem prvom obraćanju publici sažima bit konferencije WEF-a riječima: „Nova misija glasi: ‘committed to improving the state of the world!’ Sada je svijet pacijent čije stanje treba popraviti!”¹²⁸ (ibid.: 170). Naposljetku, tu su još i Sofia Sharkova koja je svoju prvu tvrtku osnovala kad je imala svega 19 godina, a sad radi za IT koncern i zalaže se za ravnopravnost žena u gospodarskom sektoru, za žene-poduzetnice i Cécile Molinier koja je 35 godina radila za UN, a od toga najviše na programima razvoja u Africi.

Osim vlastitih perspektiva koje nudi ovih pet „stručnjaka za svakodnevicu“, oni publici predstavljaju i profile, kratke biografije ljudi iz različitih poduzeća i gigantskih kompanija, kao što su Michael Goltzman iz Coca-Cole ili Hugh Grant iz Monsanto Company, te ističu njihov utjecaj na okoliš i na živote ljudi, u kakvim su financijskim situacijama, tko od njih blisko surađuje s državnim vlastima i slično. Pet „stručnjaka za svakodnevicu“ smješteno je u prostor arene za vrijeme izvedbe koja je prekrivena tankim slojem umjetnog snijega u kojem hokejskim palicama crtaju plan grada Davosa, nose papirnate maske i igraju prave scene koje su se odigrale u povijesti WEF-a u Davosu, kao što je rukovanje Arafata i Peresa 1994. godine. Hokejske palice koriste i u završnoj sceni izvedbe u kojoj igraju hokej dok publika glasuje za pobjednika – državu ili koncern koji zastupa za vrijeme izvedbe. Za koga se publika zaista odlučila, ostaje nepoznato.

Nadalje, autorski je tim ponovno proveo iscrpno istraživanje koje ih je vodilo od Berlina, do Züricha, Davosa, Colognyja (općina u kantonu Ženeva u Švicarskoj), Daliana (Kina) i ponovno do Züricha. Na svom putovanju istraživali su biografije i motivacije sudionika konferencije WEF-a, razgovarali su s ljudima različitih profila koji su imali ili i dalje imaju direktan ili indirektan odnos s WEF-om i njegovim glavnim pokretačima, između ostaloga, s politolozima, novinarima, s Aloisom Zwinggijem – članom odbora WEF-a, s bivšim njemačkim ministrom financija Philippom Röslerom, bivšim savjetnikom pri WEF-u, Romanom Gutzwillerom – predsjednikom ogranka „Global Shapers“ u Zürichu, hotelijerima u Davosu koji samo za vrijeme konferencije zarade svoju godišnju plaću, fotografom Andyjem Mettlerom koji je godinama bio službeni fotograf WEF-a, s novinarom koji radi film o WEF-u i koji smatra da je WEF odlična prilika za umreživanje: „Ovdje

¹²⁸ „Die neue Mission lautet: ‘committed to improving the state of the world!’ Die Welt ist jetzt ein Patient, dessen Zustand verbessert werden soll!“

si svi govorimo ti. Mi smo ti koji možemo nešto napraviti. Tko će, ako nećemo mi?“¹²⁹ (ibid.: 158). Isti novinar također dodaje sljedeće: „Povijesno gledano, WEF je simbol postdemokracije – u stvarnosti je to međunarodna konferencija koju provodi privatni organizator. U Davosu se ni o čemu ne odlučuje“¹³⁰ (ibid.).

Susret WEF-a u Davosu, u kojem se povezuju političke strukture s predstavnicima znanosti, velikim međunarodnim korporacijama i privatnim poduzećima, može predstavljati korak naprijed u kreiranju dijaloga i iskazivanju volje da se razgovara o tekućim problemima i krizama na globalnoj razini. S druge strane, političari koje biraju građani i čije interese bi trebali predstavljati u srazu su s interesima koje zastupaju multinacionalne kompanije pa se postavlja pitanje: Koliko ima koristi od sastanaka u Davosu za poboljšanje svijeta? Odgovor na ovo pitanje mogao bi se potražiti u promišljanjima Vjerana Katunarića u kontekstu novih uvida i nove teorije o naciji i nacionalizmu prema kojima se „službena ideologija na političkom planu riječima [...] bori protiv prava jačega, ali to pravo kao vitalno zastupa na ekonomskom planu“ (2003: 38). Baš kao što to pokazuju i susreti u Davosu, otvara se prostor za postdemokraciju u kojem se događaju procesi koji su izvan kontrole državnih institucija, ali kojima oni ne smetaju i u kojima sudjeluju, te u kojima moć, kao što to piše Crouch, imaju privatna poduzeća i korporacije. Zauzimajući pozicije i mijenjajući perspektive između petero izvođača, voditelja multinacionalnih kompanija i predstavnika u UN-u, publika je sama mogla isprobati kakav je pogled na istu situaciju iz različitih točaka gledišta te se odlučiti i zauzeti jednu od dvije ponuđene strane – one države ili koncerna. Otvoreni kraj u kojem nema pobjednika, govori nam da je ovdje problematika postdemokracije i krize demokratskih procesa prikazana kao eksperiment, kao laboratorij u kojem voditelji igre – Rimini Protokoll – ne nude i ne nameću publici svoja rješenja, već šire perspektive za kritičko promišljanje o svijetu i sadašnjosti u kojoj živimo.

Ciklus od četiri multimedijalne i interaktivne izvedbe pod zajedničkim nazivom *Staat 1 – 4* predstavlja još jedno ostvarenje dokumentarnog teatra „stručnjaka za svakodnevicu“ po kojem je poznat umjetnički rad Rimini Protokolla. Iako svaka od izvedbi progovara o određenoj temi – tajne i obavještajne službe, veliki građevinski poduhvati, digitalizacija i procesi demokratskog glasovanja i izbora te globalizacija i sastanak ekonomske elite u Davosu – svima je zajedničko propitivanje krize demokracije i djelovanje postdemokracije u svijetu oko nas.

¹²⁹ „Wir duzen uns alle. Wir sind diejenigen, die etwas tun können. Wer, wenn nicht wir?“

¹³⁰ „Historisch ist das WEF das Symbol der Postdemokratie – in Wahrheit ist es aber eine internationale Konferenz, die von einem privaten Veranstalter durchgeführt wird. In Davos wird nichts entschieden.“

Upoznajući publiku sa živim iskustvima „stručnjaka za svakodnevicu“ iz svake od gore navedenih tema, stavljajući publiku u kontekst interaktivne izvedbe u kojoj je pozvana da svojim aktivnim sudjelovanjem, kretanjem i reakcijama sudjeluje u kreiranju same izvedbe, publika je pozvana da mijenja pozicije, da promatra dotičnu problematiku iz više kutova gledišta i na taj način širi svijest i kritičko razmišljanje o aktualnim problemima. To se još više potvrđuje činjenicom što ni u jednoj od četiri izvedbi Rimini Protokolla publici nije ponuđeno rješenje, već joj je prepušteno da sama donese svoje zaključke i pronade odgovore. Jednako tako, u svim izvedbama publika ima uvid u djelovanje struktura i sfera koje postoje u društvu oko nas, koje ostaju izvan kontrole države-nacije, u koje inače publika nema uvida i na čije djelovanje ne može utjecati. U takvom kontekstu ogleda se djelovanje postdemokracije u kojoj moć – u obliku posjedovanja informacije, utjecaja, poznanstva, novca, izbora i donošenja odluka – leži u rukama gospodarske i ekonomske elite, lobista i interesnih grupa koje pokazuju veću razinu aktivnosti i djelovanja u odnosu na uspravane i apatične građane. U izvedbama *Staat 1 – 4*, publika je dapače aktivna i angažirana, omogućava joj se izbor i omogućava donošenje odluka o ozbiljnim temama, približava joj se ono što joj je nepoznato i to često na zabavan i poučan način. Stoga se može reći da Rimini Protokoll sa svojim izvedbama *Staat 1 – 4* kao dokumentarno i interaktivno kazalište „stručnjaka za svakodnevicu“ odgaja svoju publiku, nudi joj platformu da proširi vlastite horizonte, jača svijest da na nove načine promišlja o ljudima i svijetu oko sebe, o izgubljenim vezama sa svijetom, te joj se nudi uvid u postojanje mogućnosti izbora, donošenja odluka i aktivne participacije kao bitnih predispozicija postojanja demokracije.

4.3. Kriza kao posljedica migracija u dramama Philippha Löhlea te Lutzja Hübnera i Sarah Nemitz

Osim u dramama koje su nominirane za Kazališne dane u Mülheimu poput *Schwarze Jungfrauen* Feriduna Zaimoglua, *Der goldene Drache* Rolanda Schimmelpfenniga, *Kassandra oder die Welt als Ende der Vorstellung* Kevina Rittbergera, *Verrücktes Blut* Nurkana Erpulata, *Die Schutzbefohlenen* Elfriede Jelinek, *Atlas* Thomasa Köcka i *Der Kick* Gesine Schmidt i Andresa Veiel, kriza kao posljedica migracija može se uočiti i u sljedećim dramama nastalima nakon 2000. godine: *Boulevard Sevastopol* Igora Bauersimae iz 2007., komadi Philippha Löhlea *Wir sind keine Barbaren!* i Lutzja Hübnera i Sarah Nemitz *Phantom (Ein Spiel)* iz 2015. godine, *Mit dem Gurkenflieger in die Südsee* (2005.) Christophu Nußbaumedera, *Das Leben auf der Praca Roosevelt* Dee Loher iz 2004. godine i dr. U sljedećem će poglavlju biti analizirane drame Philippha Löhlea *Wir sind keine*

Barbaren! i Lutza Hübnera i Sarah Nemitz *Phantom (Ein Spiel)* koje tematiziraju problem migracija, straha od „drugoga“ i marginaliziranja određenih skupina od strane dominantne zajednice.

Philipp Löhle njemački je dramatičar mlađe generacije. Rođen je 1978. u Ravensburgu, a studirao je povijest, kazališnu umjetnost, medijsku znanost i germanistiku u Erlangenu i Rimu. Osim drama, piše tekstove i za novine i snima filmove. S dramom *Genannt Gospodin* (2007.) osvojio je nagradu Bundesverband der Deutschen Industrie i nominiran je za nagradu na Kazališnim danima u Mülheimu koju je i osvojio 2008., a iste je godine s komadom *Lilly Link* osvojio nagradu žirija na festivalu Heidelberger Stückemarkt. Nagradu publike za komad *Das Ding* osvojio je 2012. godine na festivalu Mülheimer Theatertage. Sarah Nemitz i Lutz Hübner su bračni par i također su, kao i Löhle, njemački dramatičari mlađe generacije. Nemitz je rođena 1964. u Düsseldorfu i studirala je ples, germanistiku, filozofiju i povijest umjetnosti. Hübner je također rođen 1964. u Heilbronnu te je studirao germanistiku, filozofiju i sociologiju u Münsteru, a radi kao slobodni autor i redatelj u Berlinu.

U Löhleovu komadu *Wir sind keine Barbaren!* dva para, Barbara i Mario te Linda i Paul, žive u susjednim stanovima, dijele zajedničke interese – muškarci gledaju televizijske emisije, a žene idu na jogu. Svakodnevnu rutinu im prekine misteriozan muškarac koji se Mariju i Barbari pojavljuje na vratima. Nije sigurno zove li se Klint ili Bobo, odakle dolazi, koji je njegov status niti što je doživio, a različite pretpostavke i mišljenja oba para počinju produbljivati jaz između njih, sve dok u jednom trenutku Bobo/Klint i Barbara ne nestanu. Važnu ulogu u komadu ima i kor koji opetovano naglašava osobnu zamjenicu „MI“ [WIR], dok Klint/Bobo nema nikakav glas ni replike u komadu, potpuno je nečujan i nevidljiv.

Pisanje zamjenice „MI“ velikim slovima ortografski pokazuje dominaciju i na neki se način nameće kao javno mnijenje homogene većine koju kor kao grupni identitet predstavlja. Dva para predstavljaju prosječne dobrostojeće građane koji žive u nekom gradu zapadne Europe, također su dio te cjeline: „MI smo svi jednaki [...] i imamo minimalno po tri hobija.“¹³¹ (Löhle 2015: 2) Kor se u komadu pojavljuje prvi i pjeva nacionalnu himnu koju se, kako doznajemo iz fusnote, treba prilagoditi zemlji u kojoj se komad izvodi (usp. Löhle 2015: 209). Iako se ime zemlje ni u jednom trenutku ne spominje u drami, iz razgovora dvaju parova je moguće zaključiti kako žive u zemlji blagostanja, mira i slobode, a što i Klint/Bobo teži ostvariti vjerujući kako će u toj zemlji postići bolji život: „BARBARA: Lovina. Progonjena životinja. [...] To je čovjek kojem je svaka druga zemlja draža

¹³¹ „WIR sind alle gleich [...] und haben mindestens drei Hobbys.“

od vlastite. Jer u svojoj zemlji nema šanse za preživljavanjem¹³² (ibid.: 85). Na početku komada, svi osim Barbare ga marginaliziraju i nisu skloni pomoći mu, predbacujući mu profiterstvo i stjecanje koristi nauštrb drugih i bez ulaganja truda:

LINDA [govoreći Barbari]: Pa te stvari koštaju i vas.

MARIO: Upravo tako!

[...]

LINDA: Ali mi ga ni na što nismo prisilili. [...] No ... Ta nismo mu mi rekli da bježi [...] Samo želim reći da to što ja u životu imam sve što mi treba, a on ne, mene ni na što ne obvezuje. [...] A i on nije jedini, kojem je loše. Trebam li ja sad zato napuniti svoju kuću ljudima koji dolaze iz siromašnih zemalja ili što?¹³³ (ibid.: 85-92)

Mišljenje kako zajednica nema odgovornost za socijalne probleme migranata ili izbjeglica produbljuje jaz i razlike između „nas“ i „njega“ koje postaju još vidljivije na ekonomskoj, kulturnoj, jezičnoj, fizičkoj i drugim razinama. Isključivanje svih ostalih osim NAS je vidljivo već na početku komada kroz dva istaknuta mota: „Mi smo takvi kakvi jesmo, i drugi su takvi kakvi jesu. Angela Merkel“ (Löhle 2015: 8).¹³⁴ Drugi je moto: „Može se misliti onoliko daleko koliko se može vidjeti. Pigmejska poslovice“ (ibid.).¹³⁵ Razlike između „nas“ i drugih posebno se ističu kroz sveprisutnost kora koji postaje centralno biće radnje, kako u kulturnom i književnoznanstvenom, tako i u antropološkom i povijesnom smislu, pri čemu se upravo grčka tragedija kao roditeljica kora može smatrati osnovom razvoja zapadnoeuropskog kulturnog kruga, poznatom i etabliranom instancom i tradicijom koja konstantno upućuje na to da smo MI zatvorena zajednica, da smo MI drugačiji od drugih i da postoje granice, koje „nas“ od tih drugih dijele:

¹³² „BARBARA: Ein Verfolgter. Ein gehetztes Tier. [...] Das ist ein Mensch, der jedes andere Land seinem eigenen vorzieht. Weil er bei sich zu Hause keine Überlebenschance sieht.“

¹³³ „LINDA: Na, euch kosten die Sachen doch auch was.

MARIO: Eben! [...]

LINDA: Aber wir haben ihn doch zu nichts gezwungen. [...] Na ... Wir haben ihm ja nicht vorgeschrieben, dass er fliehen soll. [...] Ich will damit nur sagen, dass es mir gut geht und ihm schlecht, verpflichtet mich doch zu nichts. [...] Aber er ist doch nicht der Einzige, dem es schlecht geht. Soll ich jetzt mein Haus mit allen Leuten füllen, die irgendwo herkommen, wo es nicht so läuft, oder was?“

¹³⁴ „Wir sind, wie wir sind, und andere sind, wie sie sind. Angela Merkel.“

¹³⁵ „Man kann nur so weit denken, wie man sieht. Sprichwort der Pygmäen.“

Tu smo MI / Tu su i drugi / MI si ne odgovaramo zajedno / MI smo drugačiji od drugih / MI govorimo drugačije nego drugi / Mi razmišljamo drugačije nego drugi / MI izgledamo drugačije od drugih / MI smo kockasti / Drugi su okrugli / MI smo svijetli/ Drugi su tamni / [...] MI znamo gdje prestajemo / I gdje počinju drugi / MI znamo pouzdano / sve o nama / I o drugima.¹³⁶ (ibid.: 116-118)

Kroz pojednostavljivanje očekivane argumentacije jedne homogene skupine na razinu dječjeg jezika, jezik se dekonstruira i naginje ka apsurdnom. Nadalje, kor izgovara: „MI smo ovdje / MI ovdje pripadamo / Sve što je ovdje / Pripada nama / Sve što je pravo / Pripada nama / [...] MI nismo azil / MI imamo granice / Tko želi ući kod nas, mora se angažirati / Tko želi ostati kod nas, mora se integrirati / Tko ovdje želi nešto postići, mora se profilirati [...]“¹³⁷ (ibid.: 165-168). Onaj, dakle, tko se ne prilagodi nepoželjan je i treba napustiti zemlju. Malograđanske predodžbe Paula i Linde izlaze na vidjelo kada barbarskim opisuju čin kucanja umjesto da je Bobo pozvonio. Zgroženi su činjenicom da je Barbara spremna Bobu dopustiti da kod njih stanuje i takvi, puni predrasuda, pretpostavljaju kako će je on iskoristiti (usp. ibid.: 75). Bobova prisutnost im je iznimno neugodna, a posebice se Paul osjeća ugroženo do te mjere da vrijedno i ubrzano radi na izradi svoje prostorije za slučaj nužde [*panic room*] u spavaćoj sobi. On taj zaštitni prostor gradi jer vjeruje da bi se moglo pojaviti još migranata ili izbjeglica, zbog čega bi mogli nastati sukobi (usp. ibid.: 134). Izgradnjom zaštićenog prostora namijenjenog isključivo njemu, Paul nije ni svjestan vlastite uskogrudnosti i isključivosti.

Bobo/Klint kao migrant ili izbjeglica, jer njegov status nije u potpunosti razvidan iz konteksta, u komadu nema svoj vlastiti glas i jezik jer ne govori, unatoč stalnoj prisutnosti u razgovorima parova, ipak je marginaliziran; ne posjeduje identitet, gotovo pa ne posjeduje ni karakteristike čovjeka. Iako mu Mario i Barbara omogućavaju smještaj, ne mogu se čak ni sjetiti, odnosno usuglasiti, kako se on zapravo zove; njegovo je ime, a time i identitet, potpuno proizvoljno, do te mjere da ga oni izmišljaju jer im nije bitno tko je on niti odakle dolazi:

¹³⁶ „Da sind WIR / Und da sind die Anderen / WIR passen nicht zusammen / WIR sind anders als die Andern / WIR sprechen anders als die Andern / WIR denken anders als die Andern / WIR sehen anders aus als die Andern / WIR sind eckig / Die Anderen rund / WIR sind hell / Die Anderen dunkel / [...] WIR wissen, wo WIR aufhören / Und die Anderen anfangen / WIR wissen Bescheid / Über uns / Und über die Anderen.“

¹³⁷ „WIR sind hier / WIR gehören hierher / Alles was hier ist / Gehört uns / Alles was Recht ist / Gehört uns / [...] WIR sind kein Asiland / WIR haben Grenzen / Wer zu uns rein will, muss sich engagieren / Wer bei uns bleiben will, muss sich integrieren / Wer hier etwas erreichen will, muss sich profilieren [...]“

„Tamo odakle on dolazi, ljudi ponekad imaju više imena. Čak potpuno različitih. Prilagođavaju ime svojoj životnoj situaciji. Pa ga čak zato ponekad i mijenjaju. Jednostavno tako. Usred života. To je potpuno drugačija kultura. Tu se treba biti otvoren i pokazati razumijevanje“¹³⁸ (ibid.: 95). Taj stereotipni koncept „drugog“ koji djeluje gotovo mistično ovdje se koristi kao površina na kojoj se projiciraju različiti strahovi. Osim što se ne mogu dogovoriti oko njegova imena i zemlje podrijetla, ne mogu se čak usuglasiti niti o boji njegove kože koja im također ne govori ništa o tome odakle dolazi (usp. ibid.: 98). No taj jasno usmjeren fokus na razlike odražava sve eurocentrične, hegemonijalne predrasude, klišeje i stereotipe u ophođenju s „drugima“, čemu se naposljetku priklanja i Barbara, ophodeći se prema njemu kao prema objektu ili čak kućnom ljubimcu:

Možda ga možete nekad posuditi? Odnosno ne posuditi, nego... ako mi odemo na odmor, možete pripaziti na njega, naravno, ne u tom smislu pripaziti, ali da bude kod vas... ne znam. Da ne bude sam. [...] Bobo zaista pokazuje veliki napredak. Jako smo ponosni na njega. Kada samo pomislimo da nema gotovo nikakvo obrazovanje. Sve mu je to potpuno novo. Strani jezici... Čitanje... Pisanje... Računanje. Tako je sladak kad se trudi.¹³⁹ (ibid.: 120)

Bobo/Klint kao izbjeglica i ilegalac u stranoj zemlji u potpunosti biva lišen svog identiteta odnosno drugi mu ga pripisuju zajedno s predrasudama i stereotipima. On sam nikada u komadu ne progovara. Sve što o njemu saznajemo, saznajemo posredno, u razgovoru ostalih likova. Čuje se glazba koju on svira i o njemu se raspravlja, no nikad ga se ne vidi, lišen je svih prava, a povremeno čak služi i kao žrtveno janje za sve probleme koji se događaju upravo ovdje: za propali brak Maria i Barbare, pa čak i za Barbarin nestanak ili smrt: Naposljetku ga čak i kor osuđuje: „Tko kao stranac ubije kuharicu Barbaru u njenom vlastitom stanu / i pokopa u šumi / MORA NAPUSTITI NAŠU ZEMLJU / PROTJERUJE SE / VRAĆA SE

¹³⁸ „Wo er herkommt, haben die Leute manchmal mehrere Namen. Auch ganz unterschiedliche. Sie passen den Namen ihrer Lebenssituation an. Deshalb wechseln sie ihn manchmal. Einfach so. Mitten im Leben. Das ist eben eine andere Kultur. Da kann man auch mal offen sein und Verständnis zeigen.“

¹³⁹ „Vielleicht könnt ihr ihn mal ausleihen? Also nicht ausleihen, sondern ... falls wir mal im Urlaub sind, könntet ihr ja auf ihn aufpassen, natürlich nicht in dem Sinne aufpassen, aber ihn bei euch ... weiß nicht. Damit er nicht so alleine ist. [...] Bobo macht wirklich große Fortschritte. Wir sind sehr stolz auf ihn. Wenn man bedenkt, dass er Bildung praktisch nicht kannte. Das ist ja vollkommenes Neuland für ihn. Fremdsprachen ... Lesen ... Schreiben ... Rechnen ... Er ist so süß, wenn er sich anstrengt.“

/ IZOPĆUJE SE / MORA OTIĆI / Bobo / Klint MORA OTIĆI¹⁴⁰ (ibid.: 168). Tako MI koji odlučno odbacuju tvrdnju da su barbari, vrlo spretno koriste različite tehnike marginaliziranja svih onih koji nisu MI: kada su marginalizirani prisutni, oduzima im se glas i identitet, gura ih se u stranu i na rubove društva, no istovremeno ih se krivi za probleme i tragedije i katastrofe.

Phantom (Ein Spiel) Sarah Nemitz i Lutza Hübnera za razliku od Löhleovog komada *Wir sind keine Barbaren!* ipak nudi uvid u perspektivu „onog drugog“. *Phantom (Ein Spiel)* počinje u trenutku kada zaposlenici restorana brze hrane Burger King pronađu napušteno dijete. Odmah se pitaju kako je dijete dospjelo do restorana, što s njim učiniti i gdje su roditelji. Oni sumnjaju da je dijete ostavila Romkinja koja je netom prije koristila toalet restorana i tu počinje (re) konstrukcija priče upravo s njom kao centralnim likom. Romkinja Blanka svjedoči o napuštanju svoje domovine i dolasku u Njemačku kako bi svojoj obitelji, koju je ostavila u domovini, mogla omogućiti bolji život. Europski san o financijskom i društvenom uzletu od „nikoga i ništa“ do „nekoga“ stiliziran je poput bajke, i to one o *Ivici i Marici* koji iz siromaštva periferije, odnosno s ruba šume, dolaze u centar zbivanja, ne znajući kako je to vještija kuća u kojoj će biti pojedeni:

Na rubu velike šume živio je siromašni drvosječa sa ženom i dvoje djece. Bili su toliko siromašni da često nisu imali što jesti. Kada je došlo do znatnog poskupljenja, svake su večeri morali ići gladni u krevet. U toj su nuždi roditelji odlučili odvesti djecu u šumu i tamo ih ostaviti uzdajući se kako će im Bog pomoći.¹⁴¹ (Hübner i Nemitz 2015: 4)

Međutim, Blankin se san o obećanoj zemlji rasplinuo jer se Njemačka razotkrila kao distopija, a tragično je što ona to još ne spoznaje i još uvijek vjeruje u navodni raj jer uspoređuje idealizirana očekivanja koja su i u svom najgorem izdanju bolja od onoga što je imala u domovini (usp. ibid.: 19). Ostaje tako zarobljena između ta dva svijeta: između prošlosti, domovine i obitelji koja od nje očekuje financijsku potporu i sadašnjosti u stranoj zemlji koja joj ne pruža ono što je očekivala, ostavljajući je na marginama društva, u svijetu „drugih“, u paralelnom društvu (usp. Terkessidis 2013: 12) bez glasa i prava. U očima svoje obitelji prisiljena je

¹⁴⁰ „Wer als Ausländer die Köchin Barbara in ihrer Wohnung ermordet / und im Wald verscharrt / MUSS UNSER LAND VERLASSEN / WIRD AUSGEWIESEN / WIRD RÜCKGEFÜHRT / WIRD AUSGESCHAFFT / MUSS WEG / Bobo / Klint / MUSS WEG.“

¹⁴¹ „Am Rande eines großen Waldes wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern. Sie waren so arm, dass sie oft nichts zu essen hatten. Als nun eine große Teuerung kam, mussten sie jeden Abend hungrig zu Bett gehen. In ihrer Not beschlossen die Eltern, die Kinder in den Wald zu führen und sie dort zurückzulassen. Gott sollte ihnen helfen.“

ispunjavati njihova očekivanja, no u stvarnosti to ne može: kako bi uštedjela, ne koristi javni prijevoz, spava u podrumu s brojnim drugim migrantima bez privatnosti, ne dobiva prilike za posao iako govori bugarski, turski i Romanes te zna šivati, čistiti, kuhati i obrazovana je (usp. *ibid.*: 17). Taj paralelni svijet, koji se materijalizira u mnogostrukim Blankinim likovima i u kojem se mora kretati, ima svoje zakonitosti kojima je prisiljena prilagoditi se. Kako bi kao migrantica dobila posao, za njega mora platiti, i to istim onim ljudima koji su i sami bili u takvom položaju kao i ona; ili će ići prositi ili će raditi kao prostitutka. Prema teoriji Giorgia Agambena (2000, 2002, i 2009), današnje izbjeglice su na pendulumu između života i smrti, između *homo sacera* i „golog života“ jer u sustavu državnacija, oni su doslovno „granični pojam“, anomalija i iznimka, „ostatak između rođenja i nacije“ (Svirać 2017).

Višestruki likovi Blanke izražavaju i različite stavove, a neprijateljstvo i bijes zbog situacije u kojoj se nalazi eksplodiraju u prikazu odnosa domaćih prema migrantima, ali i migranata prema domaćima, pokazujući sveprisutnost mržnje prema „drugom“ koji uvijek postoji, ovisno o perspektivi.

Slično kao i u Löhleovom komadu, dominantna se većina ne može složiti o Blankinom podrijetlu te je prvo nazivaju Romkinjom, a kasnije joj daju ime Blanca koje ona iz praktičnih razloga prihvaća, vjerujući kako će se bolje integrirati i biti prihvaćena ako sakrije svoje pravo ime i podrijetlo. Iako dolazi iz Bugarske, kaže kako svima govori da dolazi iz Italije jer je to ljudima draže čuti, a njoj je svejedno, ona će biti sve, dok god je se ostavlja na miru (usp. *ibid.*: 56-57).

Kao Bobo/Klint u komadu *Wir sind keine Barbaren!*, i Blanca u *Phantom (Ein Spiel)* živi na periferiji društva i predstavlja neželjen društveni element koji uzrokuje probleme i koji se može okriviti za sve zlo u „našem“, „uređenom“ svijetu te tako biva optužena odmah na početku da je ostavila svoje dijete u restoranu. I njen položaj u društvu određuje dominantno „mi“ koje je marginalizira i određuje da „u ovoj aktualnoj fazi života ne može sudjelovati u životu Polisa“¹⁴² (Terkessidis 2013: 27), poput većine koja je spram nje na poziciji moći. Iako pokušava, Blanca nikada ne uspijeva zaista prijeći granicu paralelnog svijeta u kojem se mora kretati. Analiza dviju drama pokazuje kako dio društva s više mogućnosti koje imaju zbog svog položaja, statusa, imetka i slično, marginalizira migrante, izbjeglice i općenito „druge“. Romantizirane predodžbe o savršeno uređenoj „obećanoj zemlji“ razbijene su kada su Bobo/Klint i Blanca konfrontirani sa stvarnošću: uvijek će ostati na marginama društva ili čak posve u pozadini, nevidljivi, bez glasa

¹⁴² „dürfen die erwählten Personen an ihren aktuellen „Lebensmittelpunkten“ nicht am Leben der Polis teilnehmen.“

i ljudskih prava. Ako i postoji nominalno prihvaćanje da ih se integrira u društvo, to se čini iz interesa ili profita kao u komadu *Phantom (Ein Spiel)* ili zbog vlastitih kompleksa i malograđanštine kao u komadu *Wir sind keine Barbaren!*. U obje je drame sveprisutno kolektivno „mi“ u obliku nepremostivih razlika po kojima se to „mi“ razlikuje od onih „drugih“. Konstrukti temeljeni na takozvanim „prirodnim poveznicama“ poput kulture, boje kože, tradicije i jezika počivaju na diskriminaciji manjih grupa umjesto da ih uključuju na temelju pripadnosti široj zajednici ljudske vrste, što produbljuje krize, umjesto da ih prevladava. Marginaliziranje vodi cikličnom okretanju oko vlastite osi što je vidljivo u početnim i posljednjim scenama obiju drama koje su međusobno gotovo identične upozoravajući nas da se igra nastavlja odnosno ponavlja.

5. Redateljsko kazalište

Početak 21. stoljeća njemački kazališni krajolik šalje snažne autorske poruke kazališnih umjetnika. Takvo angažirano kazalište proizlazi iz plodne tradicije redateljskog kazališta čijem prikazu je posvećeno naredno poglavlje.

5.1. Pregled pojave i razvoja redatelja kao pojma i zasebne umjetničke discipline u kazalištu zapadno-europskog kulturnog kruga

Ako promotrimo kazališni krajolik njemačkog govornog područja, pogotovo od sredine 20. stoljeća do danas, lako ćemo doći do zaključka da su njemačko kazalište obilježila velika redateljska imena kao što su Benno Besson, Luc Bondy, Andrea Breth, Frank Castorf, Achim Freyer, Hansgünther Heyme, Stephan Kimmig, Andreas Kriegenburg, Martin Kušej, Christoph Marthaler, Hans Neuenfels, Claus Peymann, Thomas Ostermeier, René Pollesch, Milo Rau, Christoph Maria Schlingensief, Peter Stein, Michael Thalheimer, Peter Zadek i mnogi drugi koji su se etablirali ne samo na njemačkom govornom području, već i šire. Ono što je zajedničko svim navedenim redateljima, bez obzira bili još uvijek aktivni ili ne, jest činjenica da su predstavnici redateljskog kazališta koje Pavis definira kao „[k]azalište koje se koristi uslugama *redatelja* te, dakle, pridaje veliku važnost interpretaciji teksta i originalnosti *režijskih* opcija: umjetnikov trag i potpis ondje su vidljivi“ (2004: 317). U nastojanju da se ostavi vlastiti potpis ili umjetnički rukopis upisan u djelo koje se inscenira, počinje se propitivati autorstvo kazališne inscenacije, a na redatelje predstavnike redateljskog kazališta od kraja 20. stoljeća počinje se gledati kao autore predstave koju rade. U nastojanju da tekstualnom predlošku i njegovoj inscenaciji daju svoj prepoznatljiv pečat, redatelji pristupaju procesu rada na kazališnoj predstavi kao „eksperimentalnom, vizualno orijentiranom i nelineranom djelu“ (Sidiropoulou 2011: 2), a Braun dodaje da je u tome procesu bitno imati na umu publiku za koju se predstava radi: „Bilo koja izvedba temeljena na tekstu ili metoda inscenacije, važna je utoliko koliko je zamišljena kao odgovor na predrasude publike ili se suočava s njima“¹⁴³

¹⁴³ „Any play-text, any method of staging, is significant insofar as it is conceived in response to, or in the face of, its audience’s preconceptions.“

(1982: 202). Braun se poziva dalje na Mejerholjda, koji je ustvrdio kako redatelj može tvrditi za sebe da je autor ako je zaslužio to pravo i zaključuje sljedeće: „Mogao je dodati da je to pravo koje se mora zaslužiti uvijek iznova; jer ugled sam nije dovoljan, već samo stalno nastojanje da se publici predstavi pogled na život koji je relevantan za njihovo vrijeme i prostor“¹⁴⁴ (ibid.: 202).

Kako bismo što bolje shvatili poziciju redatelja u suvremenom kazalištu na njemačkom govornom području koji će biti predstavljeni u ovom poglavlju, koji svojim radom pomiču granice kazališne umjetnosti, traže aktivnu publiku, često je provociraju i izazivaju u svojim inscenacijama, te kako bismo što bolje razumjeli pojavu redatelja i redateljskog kazališta u kojem dominiraju redateljev koncept i njegovo „čitanje“ tekstualnog predloška, potrebno je u kratkim crtama predstaviti razvoj funkcije redatelja i ulogu koju je imao u različitim razdobljima od početka kazališne djelatnosti u zapadno-europskom kulturnom krugu pa sve do suvremenog doba.

Pojava, funkcija i sam pojam redatelja u modernom smislu, a prema čemu je redatelj definiran kao „osoba zadužena za postavljanje kazališnog komada na pozornicu koja preuzima odgovornost za njegovu estetiku i organizaciju, birajući glumce, interpretirajući tekst, koristeći se scenskim mogućnostima koje mu stoje na raspolaganju“ (Pavis 2004: 316), produkt je kazališta druge polovice 19. stoljeća. Smatra se da svoje ishodište nalazi u liku i djelu njemačkog vojvode Georga II von Sachsen-Meiningena (1826.–1914.) koji je nosio i nadimak „Theaterherzog“. Bio je ravnatelj kazališta, kazališni redatelj i scenograf, a preuzimajući sve ove uloge u procesu nastanka kazališne izvedbe etablira redateljsku funkciju koja od tada u hijerarhiji odnosa u kazalištu zauzima prvo mjesto i time „s trona svrgava“ velike glumačke zvijezde. Etabliranje uloge kazališnog redatelja podudarno je i s težnjom da se ostvari cjelovitost svih elemenata predstave koja posebno postaje istaknuta u realizmu i naturalizmu, pri čemu je „[g]rađenje svake predstave kao posebnoga i neponovljivog modela prostorno i vremenski točno određenog fragmenta zbilje nametnulo [...] potrebu sustavnog usklađivanja odnosa između svih elemenata predstave“ (Senker 1984: 17). Senker dalje piše:

Za traženja najučinkovitijih načina realizacije tog jedinstva počelo se oblikovati, osamostaljavati i uzdizati *redateljsko umijeće*, koje se iz činovničko-zanatskog produžetka glume preobrazilo u samostalnu stvaralačku djelatnost sa stalnom tendencijom da horizontalnim i vertikalnim širenjem područja

¹⁴⁴ „He might have added that it is a right that must be earned afresh every time; for reputation alone does not confer it, only the constant striving to present the audience with a view of life relevant to their time and place.“

svojeg djelovanja obuhvati, te idejno i stilski sjedini sve elemente i dijelove kazališne predstave i nadgleda sve faze njezine pripreme. Redatelj stoga silazi s pozornice u gledalište, udaljava se od djela koje stvara i oblikuje ga metodom kritičkog promatranja, to jest sravnjivanja pojedinih prizora što promiču pred njim s onim fragmentima zbilje kojih su ti prizori mimesis, odnosno usklađivanjem zbivanja na pozornici sa svojim, redateljskim čitanjem dramskog teksta kao književnog modela zbilje. (Senker 1984: 18)

Bez obzira na činjenicu što je put do etabliranja uloge i funkcije kazališnog redatelja kao zasebne discipline i umjetnosti bio relativno dug, u povijesti zapadnoeuropskog kazališta postojali su akteri kazališne izvedbe koji su i prije pojave redatelja u modernom smislu te riječi u drugoj polovici 19. stoljeća nadgledali i brinuli se o različitim dijelovima predstave, a „koje možemo smatrati više ili manje legitimnim precima redatelja“ (Pavis 2004: 316).

U antičkoj Grčkoj, kolijevci dramske i kazališne umjetnosti zapadnoeuropskog kulturnog kruga, u 5. st. pr. Kr. kada antičko grčko kazalište doživljava svoj vrhunac, kazališna umjetnost imala je bitnu didaktičku ulogu pa je stoga dramski pisac, zvan *didaskale* (od *didaskalos* što znači učitelj), osim svoje uloge pisca, često bio i glumac u svojim izvedbama, osoba koja nadgleda sve procese postavljanja dramskog teksta na scenu (redatelj), ali i onaj koji podučava ostale glumce, članove kora i tadašnju kazališnu publiku (usp. Arnott 1970: 35). Pišući o antičkom grčkom kazalištu i tadašnjim inscenacijama, Brockett i Hildy također ističu da je „glavni izvor jedinstva bio glumac/dramski pisac čiji je zadatak bio jednako kompleksan kao onaj bilo kojeg redatelja u današnje vrijeme“¹⁴⁵ (2014: 20). Kako možemo iščitati iz *Theaterlexikon 1*, kada pisac nije na sebe preuzimao ulogu redatelja kora, bio bi angažiran profesionalni voditelj kora, također zvan *didaskalos*,¹⁴⁶ a režija kora u tom slučaju ne bi uključivala umjetničko bavljenje korom, već više onaj financijsko-pragmatični dio posla: materijalno opremanje kora, nabavku kostima za članove kora, organizaciju vremena i prostora za probe kora te nabavljanje i financiranje okrjepe za njegove članove (usp. Brauneck i Schneilin 2007: 822).

¹⁴⁵ Brockett i Hildy također navode da je u vrijeme prvog velikog antičkog tragediografa Eshila, glumac bio i pisac koji je glumio u svojim predstavama i trenirao kor; „Thus, the primary source of unity was the actor/playwright, whose task was as complex as that of any director today“.

¹⁴⁶ Brockett, O. G. i Hildy, Franklin J. opisuju funkciju korega (*choregos*) kojeg bira arhont iz redova bogatih građana i kojemu financiranje kora, nabavka kostima, plaćanje glazbenika i dodatnih glumaca donosi i određene društvene i političke koristi, stoga su korezi bili darežljive ruke u financiranju ovih aspekata kazališta.

Srednjovjekovni crkveni teatar na narodnom jeziku koji je izvođen u otvorenim prostorima – na prostoru trga ispred crkve ili u obliku procesije kroz cijeli grad – često je uključivao vrlo razrađenu scenografiju i posebne efekte, masovne scene i simultanu pozornicu.¹⁴⁷ Ovi višednevni spektakli zahtijevali su osobu koja bi na sebe preuzela ulogu redatelja, odnosno onoga koji nadgleda etape kreiranja i postavljanja crkvenih prikazanja. Tako srednjovjekovni crkveni teatar poznaje voditelja igre (*meneur de jeu*) koji je u početku bio biran iz redova svećenika da bi kasnije s razvojem kazališta i sve većom kompleksnošću izvedbe bio biran iz naroda i bio plaćen po ugovoru za tu funkciju. *Meneur de jeu* bavio se također organizacijskim pitanjima izvedbe, birao je glumce te nadgledao proces izrade kostima, rekvizite i scenografije. Također bi prije samog početka izvedbe održao govor pred publikom, najavio bi djelo i objasnio što koja pozornica (*mansija*) postavljena na otvorenom javnom prostoru predstavlja, odnosno koje mjesto radnje predočuje. Jedan od najranijih likovnih prikaza voditelja igre u srednjovjekovnom crkvenom kazalištu, ili „autora“ kako ga naziva Brown (usp. 1995: 81), jest minijatura iz 1460. godine *Mučeništvo Sv. Apolonije* francuskog slikara Jeana Fouqueta. Na ovoj minijaturi voditelj igre – *meneur de jeu* – prikazan je kako u jednoj ruci drži knjigu, a u drugoj tanki dugački štapić: „Autor (ili voditelj igre) gleda u Vraga i pokazuje svojom palicom na skrivenog Boga“¹⁴⁸ (ibid.).

U renesansi i baroku uloga redatelja bila je prepuštena arhitektu ili scenskom dizajneru te bi se danas mogla usporediti s pozicijom inspicijenta ili voditelja scene, budući da su se arhitekti i scenski dizajneri u renesansi, a još više u baroku, najviše bavili razvojem scenske mašinerije, njezinim mogućnostima i korištenjem u kazalištu, te su pomoću iste kreirali iluziju realnosti na sceni, a od kazališnih i opernih izvedbi radili zadivljujuće vizualne spektakle. U osamnaestom stoljeću u prvi plan dolaze velike kazališne glumačke zvijezde i glumci-menažjeri vlastitih putujućih kazališnih grupa¹⁴⁹ koji su imali ulogu „ureditelja“ (Pavis 2004: 316) i

¹⁴⁷ Crkveni teatar kao autohtoni žanr srednjeg vijeka uključivao je izvedbe misterija, mirakula i moraliteta koje objedinjujemo nazivom crkvena prikazanja. Ovisno od grada do grada, izvedba jednog crkvenog prikazanja mogla je trajati jedan dan ili nekoliko dana do gotovo mjesec dana. Tako je, primjerice, 1574. godine u Francuskoj i Valenciennesu izvedena *Muka Kristova* za koju se smatra da je trajala 25 dana. Pozornica se sastojala od mansija raspoređenih na trgu te su bile mijenjane kako se radnja izvedbe mijenjala, a u izvedbi je sudjelovalo 72 izvodača u više od 100 uloga.

¹⁴⁸ „The author (or stage manager) gazes at the Devil and points his baton at the hidden Godhead.“

¹⁴⁹ Putujući glumci postoje još od razdoblja antičke Grčke. Najpoznatiji je bio Tespis, prvi glumac koji je pobijedio na Velikim ili Gradskim Dionizijama u Ateni – festivalu u sklopu kojega su postojala natjecanja iz ditiramba, tragedije i kasnije i iz komedije – i prema kojemu se putujuće kazalište nazvalo „Tespisova kola“. U povijesti kazališta zasigurno su najpoznatiji putujući

menadžera cijele grupe. Glumac-menadžer bavio se organizacijskim poslovima i umjetničkim vodstvom kazališne grupe: brinuo se o financijskom aspektu svoje kazališne grupe, tražio tekstove koje će grupa izvoditi, najčešće se ograničio na organizaciju poretka scena u izvedbi te birao i dogovarao angažmane u gradovima u kojima bi grupa nastupala. Tako su na njemačkom govornom području od glumaca-menadžera bili poznati August Wilhelm Iffland (1759.–1814.) i Friedrich Ludwig Schröder (1744.–1816.), kao i Friederike Caroline Neuber (1697.–1760.), slavna njemačka glumica i menadžerica vlastite kazališne grupe iz 18. stoljeća.

Na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće na njemačkom govornom području javlja se sve veća potreba za uspostavom stalnih kazališnih kuća sa stalnim kazališnim ansamblima, što se povezuje i sa širenjem gradova i rastom broja gradskog stanovništva za koje bi se isplatilo igrati iste predstave više puta, što opet utječe na sve jače izdvajanje uloge redatelja unutar kazališnog kolektiva, ili „*intendant*“ kada on ili ona služi kao glavni umjetnički ravnatelj određenog kazališta¹⁵⁰ (Carlson 2009: x). Manfred Brauneck i Gérard Schneilin navode kako je početak

naznačio Goethe na dvorskom kazalištu u Weimaru kojeg su slijedili, između ostalih, Joseph Schreyvogel (1768.–1832.) i kasnije Henrich Laube (1806.–1884.) u Beču, Ernst August Klingemann (1777.–1831.) u Braunschweigu, Karl L. Immermann (1796.–1840.) u Düsseldorfu, Eduard Devrient (1801.–1877.) u Karlsruheu, Franz von Dingelstedt (1814.–1881.) u Münchenu, Weimaru i Beču. U ovim ranim, više dramaturško-režijskim pokušajima oslikavala su se nastojanja za intenzivnim probama i za jedinstvom izvedbe.¹⁵¹ (2007: 822)

Već je 1830-ih u Düsseldorfu njemački književnik Karl Immermann (1796.–1840.) „donio proglasio da reprodukcija pjesnikovog djela na pozornici mora doći od jednog uma. Stoga je nakon čitanja drame glumcima propisao posebne čitaće

glumci bili oni komedije *dell'arte* koji su se pojavili u Italiji u drugoj polovici 16. stoljeća i svoje kazališno umijeće prenosili i u druge europske zemlje sve do kasnog 18. stoljeća.

¹⁵⁰ „the *Intendant* when he or she serves as the chief artistic director of a particular theatre“

¹⁵¹ „Den Anfang machte Goethe am Weimarer Hoftheater, gefolgt u.a. von Joseph Schreyvogel (1768 – 1832) und später Henrich Laube (1806 – 84) in Wien, Ernst August Klingemann (1777 – 1831) in Braunschweig, Karl I. Immermann (1796 – 1840) in Düsseldorf, Eudard Devrient (1801 – 77) in Karlsruhe, Franz von Dongelstedt (1814 – 81) in München, Weimar und Wien. In diesen frühen, eher dramaturgischen R. Versuchen zeichneten sich Ansätze zu intensiver Probenarbeit und einheitlicher Spielführung ab.“

probe sa svakim glumcem te potom generalnu čitaću probu¹⁵² (Brown 1995: 329). Immermann je stavljao poseban naglasak na govor i čitaće probe, njegov sunarodnjak, njemački književnik i ravnatelj kazališta Heinrich Laube, stavljao je naglasak na dikciju kao i na mizanscenu, vizualne elemente izvedbe i organizaciju probi, no to ni jednog ni drugog ne čini redateljima u modernom smislu te riječi, kao što nisu bili ni njihovi suvremenici, glumci–menadžeri koji su inzistirali na pomnim probama i nadgledanjima različitih aspekata izvedbe, Charles Kean u Engleskoj ili, pak, Lemoine Montigny u Francuskoj (usp. *ibid.*: 329).

Tehnološki napredak i mehanizacija scene, razvoj društva druge polovice 19. stoljeća, urbanizacija i rasap klasične dramaturgije i dijaloga (usp. Szondi 1956) neki su od razloga koji dovode do bitne promjene u kazalištu. Osim toga, „tekst je bio kompleksan i enigmatičan. Nije bilo tradicionalnih načina kako igrati Ibsena i Strindberga, i pet ili šest probi nije nikako bilo dostatno za njihova djela. Glumci su sada trebali pomoć[...]“¹⁵³ (Brown 1995: 332). U kazalištu dolazi i do heterogenizacije publike što, pak, sa sobom nosi potrebu da se na nove načine osmisle i insceniraju predstave koje bi odgovarale različitim profilima ljudi koji su dugi niz godina u kazališnom svijetu bili odvojeni. Tako ističe i Pavis da na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće više ne postoji homogena publika „koja se jasno razdvaja ovisno o vrstama predstava koje im se nude. Otada između gledatelja i kazališnih ljudi više ne postoji nikakav prethodni sporazum o stilu i smislu tih predstava“ (2004: 320). Takva je situacija otvorila prostor za pojavu redatelja, umjetnikavizionara čija se umjetnička ideja i koncept kako uprizoriti tekstualni predložak realiziraju na sceni te je upravo Njemačka bila zemlja koja je iznjedrila redatelja u modernom smislu te riječi, budući da je „pokret k apsolutnom autoritetu redatelja bio najsnažniji u Njemačkoj i Austriji, kao što je bila i striktna kodifikacija procesa probe“¹⁵⁴ (Brown 1995: 332).

Pobjeda u Francusko-pruskom ratu 1871. dovela je do ujedinjenja do tada rascjepkane Njemačke i do formiranja važnih kulturnih, umjetničkih i političkih centara kao što su Beč, Berlin i München. U nizu novoizgrađenih kazališta posebno se isticalo jedno dvorsko kazalište koje je vodio njemački vojvoda Georg

¹⁵² “[...] declared that the reproduction of the poet’s work on the stage must come from a single mind. Therefore, after reading the play to the actors, he prescribed a special reading rehearsal with each actor, followed by a general reading rehearsal.”

¹⁵³ „[...] where text was complex and enigmatic. There were no traditional ways of doing Ibsen and Strindberg, and no way at all in which five or six rehearsals might be adequate for their plays. Actors now needed help[.]“

¹⁵⁴ „The movement towards the absolute authority of a director was strongest in Germany and Austria, as was the strict codification of the rehearsal process.“

II von Sachsen-Meiningen, predstavnik povijesne točnosti dramskog komada u svim njegovim vizualnim aspektima u inscenaciji i s kojim počinje razvoj uloge kazališnog redatelja u modernom smislu te riječi¹⁵⁵ (usp. Brockett et al. 2010: 196). Vojvoda Georg II von Sachsen-Meiningen bio je prvi¹⁵⁶ koji se pobrinuo da svi elementi predstave budu povezani i da predstava funkcionira kao jedna cjelina: „*jedinstvo scenske slike* prvi put se javlja upravo u predstavama majningenaca“ (Misailović 1988: 199). On je imao ideju kako postaviti djelo na scenu, starao se za umjetničko vodstvo svog glumačkog ansambla i surađivao je s tadašnjim recentnim scenografima i kostimografima koji su radili scenski dizajn za njegove predstave, poštujući pri tome njegovu viziju i ideju predstave. Osim toga, vojvoda Georg II von Sachsen-Meiningen bio je jedan od prvih ljudi iz dvorskog miljea koji je napustio „idealnu“ poziciju u gledalištu, mjesto s kojeg je imao najbolji pogled na pozornicu i iz kojeg se mogao diviti raskoši kostima i dekora dvorskog kazališta, u kojima su dvorjani najčešće tražili refleksiju sebe i potvrdu svog statusa i moći na pozornici. Napustivši tu poziciju preuzeo je na sebe ulogu redatelja i reformirao druge bitne stavke u kazalištu: uveo je dugačke probe, tražio da glumci od početka rade s rekvizitom i scenografijom, dokinuo je status velikih glumačkih zvijezda na sceni (glumci koji su igrali glavne likove nisu se izdvajali svojim kostimom, pozicijom na pozornici niti svojim kretnjama i gestama od ostalih glumaca na sceni), uveo je simultane scene s velikim brojem glumaca/statista na sceni i na taj način razigrao cijeli prostor pozornice. Scenski prostor postaje suučesnik glumačke igre i poprište akcije, odražava previranja i preokrete dramske radnje, oblikovan je dramaturški i više nije zamišljen kao ilustrativni, dekorativni okvir u koji se tek smještaju ostali scenski elementi, iako je kazalište koje je kreirao Georg II von Sachsen-Meiningen sa svojim ansamblom i dalje imalo dramski tekst kao temelj za kazališnu izvedbu (usp. Misailović 1988: 200-201; Braun 1982: 11-21).

Paralelno s djelovanjem ansambla vojvode Georga II von Sachsen-Meiningena i pod njegovim utjecajem, i u drugim se europskim zemljama javljaju kazališni praktičari, od koji su mnogi svoju kazališnu karijeru započeli kao glumci da bi je razvili u poziciju redatelja, umjetničkog vizionara, a koji u svojem kreiranju kazališta zagovaraju poetiku realizma i/ili naturalizma. Takvi su, primjerice,

¹⁵⁵ Tijekom svoje šesnaestogodišnje kazališne turneje u Europi, od 1874. do 1890. godine, vojvoda Georg II von Sachsen-Meiningen utjecao je na mnoge kazališne praktičare obišavši sa svojim ansamblom 36 europskih gradova.

¹⁵⁶ Uz vojvodu Sachsen-Meiningena, njemački skladatelj i dirigent Richard Wagner (1813. – 1883.), koji je na sceni svojeg kazališta Bayreuth Festspielhaus postavljao opere s temama iz germanske mitologije, također se starao da njegove operne produkcije budu odraz jedne umjetničke vizije (usp. Brockett et. al. 2010: 196).

André Antoine (1858.–1943.), osnivač „slobodnog kazališta“ Théâtre Libre¹⁵⁷ koji se ujedno smatra ocem moderne *mise-en-scène* u Francuskoj i koji je od majningenovaca preuzeo stil insceniranja predstava te Konstantin Stanislavski (1863.–1938.) i Vladimir Ivanovič Njemirovič-Dančenko (1858.–1943.) u Rusiji, utemeljitelji Moskovskog Hudožestvenog Akademskog Teatra (MHAT) poznati po naturalističkim inscenacijama djela ruskih dramskih pisaca Maksima Gorkog i Antona P. Čehova, predstavnika psihološkog realizma, koji su u svojem kazalištu postizali visoki stupanj iluzije realnosti na sceni.

Početak 20. stoljeća uloga redatelja se sve više etablira, a javljaju se redatelji i kazališni praktičari koji se svojim poetikama i načinima promišljanja o kazalištu i kazališnoj izvedbi u njezinom vizualnom aspektu odmiču od realizma i naturalizma. Do kraja Drugog svjetskog rata uloga glumca-menadžera postepeno nestaje dok se pozicija i uloga redatelja u potpunosti afirmira u kazališnoj umjetnosti. Osim toga, od razdoblja antičke Grčke pa sve do početka 20. stoljeća kazališna izvedba temeljila se na dramskom tekstu i svi elementi kazališne predstave bili su podređeni i u službi dramskog teksta. Početkom 20. stoljeća dolazi do velikog zaokreta. Dramski tekst gubi svoj primat u kazališnoj izvedbi, a u prvi plan sve više dolaze vizualne i estetske komponente izvedbe. Sukladno ovom zaokretu, redatelj postaje najvažniji akter u kreiranju kazališne izvedbe: „[R]edateljsko kazalište razvilo se na početku 20. stoljeća kroz oslobađanje od književnosti. Istovremeno se kazalište konstituiralo kao autonomna umjetnička forma: ne više dramatičar, već redatelj slovi kao tvorac umjetničkog djela“¹⁵⁸ (Brauneck i Schneilin 2007: 839). Osim toga, dominantna pozicija koju redatelj od početka 20. stoljeća zauzima u kazalištu omogućuje mu da bude taj koji sastavlja svoj autorski tim s kojim će raditi predstavu. On bira glumce/izvođače, scenografa, kostimografa i njegov se koncept tekstualnog predloška slijedi u inscenaciji – takva konstelacija odnosa postaje nepisano pravilo u kazališnoj umjetnosti koje je prisutno i danas.

¹⁵⁷ Po uzoru na ovo Antoineovo kazalište u Francuskoj, i u drugim se europskim zemljama osnivaju se „samostalna kazališta“, manje nezavisne kazalište scene ili privatni kazališni klubovi u kojima se kreiraju izvedbe za manji broj publike, čineći tako odmak od konvencionalnog komercijalnog kazališta. U tim se kazalištima dominantno insceniraju autori realizma/naturalizma (Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Tolstoj i drugi) i u vizualnom aspektu izvedbe zadržavaju stilske oznake naturalizma. Tako u Njemačkoj kazališni kritičar Otto Brahm utemeljuje Freie Bühne Berlin (1889. – 1894.), a u Engleskoj nizozemski dramski kritičar J. T. Grein osniva The Independent Theatre u Londonu (1891. – 1897.)

¹⁵⁸ „[...] entfaltet sich das R. zu Beginn des 20. Jh.s durch Befreiung von der Literatur. Zugleich konstituierte sich das Theater als autonome Kunstform: Nicht mehr der Dramatiker, sondern der Regisseur galt als eigentlicher Schöpfer des Kunstwerks.“

U bitne europske redatelje s početka 20. stoljeća – kazališne inovatore koji su napravili pomake u kreiranju kazališta i učinili odmak od realizma/naturalizma – ubraja se Adolphe Appia (1862.–1928.), švicarski redatelj i teoretičar koji prvi piše o kazalištu kao o vizualnoj umjetničkoj formi i koji je najveće pomake u kazališnoj praksi napravio u području scenografije i dizajna svjetla te svojim inovacijama utječe, primjerice, i na Wielanda Wagnera (1917.–1966.), unuka poznatog skladatelja Richarda Wagnera, utemeljitelja Bayreuth festivala, koji inscenirajući operna djela zamjenjuje realizam na sceni „apstraktnim monumentalnim formalizmom baziranim na konceptima Adolphe Appije“¹⁵⁹ (Carlson 2009: x). Appia je, doduše, poštivao dramski tekst i nije gledao na njega kao na verbalnu građu ili predložak koji je u službi redatelja, ali je na tragu modernih redatelja također postavljao zahtjev za cjelovitošću predstave, lišavajući prostor naturalističkih zahtjeva u pogledu scenografije i kostimografije i/ili povijesne točnosti komada, stvarajući vizualno „neutralni“ prostor scenske igre, lišen bilo kakvih referenci na realnost ili na lokalni kolorit upisan u dramski tekst koji se inscenira. (usp. Beacham 2006: 46; Brockett et al. 2010: 229) Prema njegovom poimanju kazališta i prostora scenske igre, pozornica je dinamičan, plastičan i pokretljiv prostor, a ne slika koja uokviruje određenu radnju i u ulozi je tek dekora – likovne ilustracije dramskog teksta u prostoru pozornice.

I engleski glumac, redatelj i teoretičar Edward Gordon Craig (1872.–1966.) bio je jedan od velikih revolucionara u kazališnom svijetu s početka 20. stoljeća i jedan od onih koji su smatrali da je dramski tekst u službi redatelja, a ne obratno. Prema njegovom mišljenju dramski tekst pružao je tek verbalnu građu te je smatrao da riječi kao takve na sceni opterećuju kretanje i vizualni aspekt izvedbe, koji su u njegovoj viziji kazališta zauzimali prvo mjesto među scenskim elementima. U svojoj knjizi *O umjetnosti kazališta*, Craig se u više navrata osvrće na tadašnju ulogu redatelja u kazalištu. Ističe da je titula laskavija od zaduženja koja su stavljena pred redatelja te je mišljenja „da ga priroda njegova položaja čini najznačajnijom figurom u cijelom kazališnom svijetu“ (Craig 1980: 30). Redatelj, kako ga zamišlja Craig, idejni je tvorac predstave i kao takav ima nadređenu poziciju u odnosu na druge protagoniste koji sudjeluju u kreiranju kazališne predstave. Obraćajući se direktno redateljima – svojim suvremenici – govori im sljedeće:

Vaš cilj trebao bi zato biti da postanete čovjek sposoban da odabere djelo i postavi ga na scenu, vodi pokuse s glumcima, objasni im značenje svakog pokreta, svake situacije, čovjek koji će biti sposoban načiniti nacрте za scenografiju i kostime i objasniti onima koji će ih napraviti kakvo je njihovo

¹⁵⁹ „with an abstract monumental formalism based on the concepts of Adolphe Appia”

značenje, koji će moći raditi zajedno s majstorom rasvjete i objasniti mu što se od njega traži. (ibid.: 30-31)

Austrijski redatelj Max Reinhardt (1873.–1943.) „vjerovao je da redatelj treba kontrolirati svaki element produkcije. Za svaku predstavu pripremio bi redateljsku knjigu (ili transkript) u koju bi zabilježio svaki detalj pokreta, scenografije, rekvizite, zvuka svjetla i kostima“¹⁶⁰ (Brockett et al. 2014: 390). Ravnatelj kazališta Deutsches Theater i Kammerspiele u Berlinu te jedan od utemeljitelja festivala u Salzburgu poznatog po inscenaciji djela *Svatković [Jedermann]* Huga von Hofmannsthal, Reinhardt je također bio poznat po svojem eklektičnom pristupu u inscenaciji tekstualnih predložaka i kreiranju impresivnih vizualnih spektakala, te je bio jedan od prvih redatelja s početka 20. stoljeća koji je napravio odmak od naturalizma i od povijesne točnosti komada: u kreiranju kazališne izvedbe nije mu bilo stalo do reprodukcije ili reperezentacije nekog vremena i podneblja, već je odlučio u inscenacijama predstaviti ugođaj, atmosferu teksta kako ju je on iščitao iz tekstualnog predloška, čime je sebe kao redatelja stavio iznad dramskog pisca i drugih elemenata izvedbe (usp. Brockett et al. 2010: 234). Tako piše i Boris Senker u knjizi *Redateljsko kazalište*, navodeći kako se Reinhardt opredijelio za

načelo konstrukcije posebnog svijeta umjetničkog djela umjesto rekonstrukcije nekoga povijesnog ili suvremenog ambijenta. Njegovo je uvjerenje bilo da se kazalište mora koristiti svojim vlastitim simbolima ne vodeći računa o njihovoj dokumentarnoj vrijednosti već isključivo o njihovoj scenskoj uporabivosti i ekspresivnosti. (1984: 129)

Na njemačkom govornom području uz umjetnike ekspresionizma, s kojima dolazi do dokidanja iluzionističkog teatra i sve većeg odmaka od kazališta realizma i naturalizma, veliki trag na mlađe naraštaje izvođača i redatelja ostavljaju svakako predstavnici i nastavnici na Bauhausu, pogotovo Oskar Schlemmer (1888.–1943.), po profesiji slikar, koji je na Bauhausu vodio kazališnu radionicu u kojoj je sa studentima radio izvedbe u kojima je primarno propitivao granice između prostora i tijela izvođača, oblačeći ga u kostime koji mijenjaju formu ljudske figure te djeluju poput kinetičkih skulptura, pokretnih kostimografskih instalacija koje su pretpostavljene tijelu izvođača (usp. Brayshaw et al. 2014: 413-424; Brockett et al. 2010: 280).

Između dva svjetska rata djelovali su utjecajni njemački redatelji i veliki kazališni inovatori. Među njima posebno mjesto zauzimaju Leopold Jessner

¹⁶⁰ „Reinhardt believed that the director must control every element of production. For each play he prepared a *Regiebuch* (or prompt book) in which he recorded each detail of movement, setting, properties, sound, lighting, and costume.“

(1878.–1945.) u čijim inscenacijama dominira „prazna“ scena ispunjena platformama i stepenicama po uzoru na Appiju i koji je veliki utjecaj ostvario na filmske umjetnike ekspresionizma. Osim njega tu su još i predstavnici epskog kazališta i prvog vala dokumentarnog kazališta na njemačkom govornom području Erwin Piscator (1893.–1966.) i dramski pisac i redatelj Bertolt Brecht (1898.–1956.), koji ostavljaju veliki trag na daljnje naraštaje, ne samo na redatelje njemačkog govornog područja kao što su Jürgen Fehling, Heinz Hilpert, Gustaf Gründgens, Erich Engel, Lothar Müthel, Hans Schweikart, Karl-Heinz Martin i drugi (usp. Brauneck i Schneilin 2007: 838), već njihov rad utječe na dramske pisce i redatelje na svjetskoj razini. I Piscator i Brecht svojim se kazalištem obraćaju radničkoj klasi, bave se društveno relevantnim pitanjima i temama te kreiraju politički teatar u kojemu prednost daju razumu, kritičkom odmaku i racionalnom promišljanju o predstavljenome na sceni, ne dopuštajući publici uživanje i katarzu u aristotelovskom smislu, što je posebno bilo naglašeno kao novina u kazalištu Bertolta Brechta. Osim toga, oba kazališna umjetnika razvijaju scenska sredstva kojima dokidaju iluzionistički teatar i ruše konvenciju „četvrtog zida“. Piscator je, prema uzoru na Mejerholjda „uveo dinamičku konstruktivnu scenu i nove akustičke i vizualne elemente“ koji su uključivali video-projeksije i filmove, snimljene dokumentarne zapise tog vremena koje bi koristio kao scenografiju za predstave koje je režirao. Brecht je, pak, iluziju realnosti na sceni i „četvrti zid“ dokidao korištenjem „V-efekta“ putem kojega je ono što je publici poznato bilo predstavljeno kao začudno, a uz pomoć songova, komentara i izlaženjem glumaca iz uloga, kod gledatelja bi izazvalo dokidanje uživanja i neprestano osvještavanje da je ono što gledaju kazalište koje otkriva svoje mehanizme i na taj način razbija iluzionističku pozornicu.

Veliki trag u redateljskoj profesiji u prvoj polovici 20. stoljeća, pomičući granice izvedbe i utirući put za vizualno kazalište, ostavio je francuski izvođač, pjesnik, slikar i redatelj Antonin Artaud (1896.–1948.), o kojem je također bilo govora u trećem poglavlju monografije *Generacija dramatičara njemačkog govornog područja od 2000. do 2022.*, u kontekstu postdramskog kazališta.

Artaud je kao redatelj kreirao izvedbe kao cjelovita umjetnička djela u kojima dominira ideja i vizija jedne osobe – redatelja. U njegovom poimanju kazališta, redatelj je poput jedinstvenog *Stvaratelja*, dok je glumcu uskraćena svaka osobna inicijativa. Vizualni aspekti izvedbe dominiraju nad riječi, za koju Artaud smatra da je potisnula ono iskonsko u kazalištu u drugi plan, ono što kazalište čini ritualnim: „pokret, masku, kosti, boju, svjetlo, prostor, glazbu“ (Senker 1984: 233), a zbog dominacije riječi kazalište je postalo „dijaloško“, „psihološko“, „moralizatorsko“ (ibid.) i kao takvo treba ga nadići i vratiti ga ritualu kao ishodištu.

U tako postavljenim odnosima, tekst Artaudu služi kao oblik inkantacije, a cijela pozornica „teatra okrutnosti“ vizualnim i auditivnim elementima djeluje na ono podsvjesno u gledateljima, na njihova osjetila.

Osim navedenih, i mnogi drugi redatelji ostavili su traga u 20. stoljeću. Poljski redatelji i kazališni teoretičari, ujedno i predstavnici eksperimentalnog teatra koji su bili aktivni u godinama nakon Drugog svjetskog rata, Tadeus Kantor (1915.–1990.) i Jerzy Grotowski (1933.–1999.), također utječu na nove pristupe u kreiranju kazališta, a time ujedno i na nove generacije redatelja diljem Europe, ali i šire. Grotowski vrši direktan utjecaj na svog učenika, talijanskog redatelja i teoretičara s danskom adresom Eugenia Barbu (1936.), utemeljitelja Odin Teatreta i Međunarodne škole kazališne antropologije, te na velikog engleskog kazališnog i filmskog redatelja Petera Brooka (1925.–2022.) koji se etablirao među velike redatelje svjetskog glasa mijenjanjem vizualnog koda i nekonvencionalnim i nekonvencionalnim inscenacijama djela Williama Shakespearea. Osim toga, Brook istražuje ne-kazališne prostore u kojima kreira *site-specific* kazalište u kojemu do izražaja dolaze utjecaji istočnjačkih izvedbenih praksi, tradicija, kultura i rituala koje istražuje i implementira u svoje kazalište.

Godine nakon Drugog svjetskog rata donijele su i na njemačkoj kazališnoj sceni velike promjene. Pojedini redatelji i umjetnici, koji su za vrijeme Drugog svjetskog rata emigrirali, po završetku rata su se vratili u podijeljenu Njemačku i nastavili sa svojim umjetničkim radom. Iako su tijekom Drugog svjetskog rata mnoga kazališta diljem Njemačke bila ili oštećena ili razrušena, u 1960-ima se kazališni život počinje velikom brzinom revitalizirati na njemačkom tlu. Njemačka obnavlja razrušena i oštećena kazališta, obnavlja arhitekturu kazališta i oprema ih najmodernijim scenskim strojevima za to vrijeme. Tako petnaestak godina nakon Drugog svjetskog rata njemačko kazalište postaje jedno od najstabilnijih kazališta u Europi i šire u pogledu sustava organizacije i uređenja financiranja kazališta kao i obnove stalnih ansambala koji redovito igraju predstave. Ovakav pomno angažirani i učinkovit pristup obnavljanju kulturnog i kazališnog života Njemačke u poratnim godinama, kao i velika politička i društvena zbivanja i promjene druge polovice 20. stoljeća omogućili su kontinuitet rada i razvoja kazališta kao i pojavu novih redateljskih imena koji su svojim pristupom i idejama koje su donijeli u kazalište obilježili njemačko redateljsko kazalište.

Budući da je Njemačka nakon Drugog svjetskog rata bila podijeljena na istočni i zapadni dio, postojale su vidljive razlike i u pristupu kreiranja kazališta. Tako Marvin Carlson kao jednu od najvažnijih razlika ističe odmak kazališne umjetnosti od domene politike i poimanje kazališta kao „visokog umjetničkog stila“ (Carlson

2009: xi) u zapadnoj Njemačkoj (usp. *ibid.*; Funke et al. 1971: 9-34). Veliki broj značajnih njemačkih redatelja poslijeratnog razdoblja, koji su radili na oživljavanju njemačke kazališne scene, zagovaralo je takav pristup u kreiranju kazališta, od glumca i redatelja Gustafa Gründgensa (1899.–1963.), kazališnog, opernog i filmskog redatelja Boleslawa Barloga (1906.–1999.), filmskog i kazališnog redatelja i ravnatelja kazališta Karla Heinza Strouxa (1908.–1985.) do glumca, scenarista, kazališnog redatelja i ravnatelja Heinza Hilperta (1890.–1967.).

Proces približavanja političkog kazališta publici tekao je puno sporije na zapadu Njemačke, nego na istoku, gdje je velik broj redatelja povratnika djelovao i kreirao političko kazalište, kao, primjerice, Brecht, koji je u istočnom Berlinu 1949. godine osnovao svoje kazalište Berliner Ensemble, i danas jednu od najvećih kazališnih kuća u Njemačkoj (usp. Funke et al. 1971: 55-58). Period od kraja Drugog svjetskog rata do 1970-ih u istočnom dijelu Njemačke obilježio je i rad velikog broja drugih redatelja i redateljica koji su se bavili dramskim, ali i glazbeno-scenskim i plesnim kazalištem.¹⁶¹

Smjena generacije redatelja u zapadnoj Njemačkoj nakon 1968. godine, kada u mirovinu odlaze neki od najeminentnijih redatelja poslijeratnog razdoblja, kao što su Boleslaw Barlog, Gerhard Hering (1908.–1996.), Hans Schalla (1904.-1983.), Walter Schäfer (1901.–1981.) te Gustav Rudolf Sellner (1905.–1990.), dovodi do promjena na njemačkoj kazališnoj sceni. „Čini se da je odjednom prva generacija poslijeratnih redatelja došla kraju a s njome i stara visoka kultura, estetsko kazalište koje je zagovarala. [...] Pojavili su se različiti pristupi koji su označili novu eru, ali većina je bila izrazito političkog i ljevičarskog duha“¹⁶² (Carlson 2009: xii). Među aktivnim se redateljima nakon 1968. godine svojom inovativnošću i utjecajem

¹⁶¹ Fritz Bennewitz (1926.-1995.), Ruth Berghaus (1927.-1996.), Benno Besson (1922.-2006.), Uta Birnbaum (1933.), Horst Bonnet (1931.-2006.), Max Burghardt (1893.-1977.), Erich Engel (1891.-1966.), Walter Felsenstein (1901.-1975.), Erhard Fischer (1922.-1996.), Hannes Fischer (1925.-1989.), Götz Friedrich (1930.-2000.), Ottofritz Gaillard (1915.-2006.), Lilo Gruber (1915.-1992.), Wolfgang Heinz (1900.-1982.), Joachim Herz (1924.-2010.), Karl Kayser (1914.-1995.), Harry Kupfer (1935.-2019.), Peter Kupke (1932.), Wolfgang Langhoff (1901.-1966.), Hans-Dieter Mäde (1930.-2000.), Peter Palitzsch (1918.-2004.), Hans Anselm Perten (1917.-1985.), Wolfgang Pintzka (1928.-2006.), Hans Pitra (1915.-1977.), Carl Riha (1923.-2012.), Heinz Rückert (1904.-1984.), Reinhard Schau (1935.-2019.), Tom Schilling (1928.), Horst Schöne-mann (1927.-2002.), Hans-Georg Simmgen (1933.), Friedo Solter (1932.), Joachim Tenschert (1928.-1992.), Maxim Vallentin (1904.-1987.), Kurt Veth (1930.-2012.), Manfred Wekwerth (1929.-2014.), Erich-Alexander Winds (1900.-1972.), Fritz Wisten (1890.-1962.) i drugi (usp. Funke et al. 1971).

¹⁶² “Suddenly it appeared that the first generation of postwar directors had come to an end and with it the old high culture, aesthetic theatre it championed.[...] A variety of approaches arose to characterize the new era, but most had a distinctly political and leftist edge.”

posebno ističu Hansgünther Heyme (1935.), Peter Palitzsch i Peter Zadek (1926.-2009.) (usp. Brockett et al. 2014: 498). Heyme, koji je karijeru redatelja započeo kao bliski Piscatorov suradnik i asistent u Mannheimu i Berlinu, postigao je veliki uspjeh i izvršio jak utjecaj na njemačkoj kazališnoj sceni kada je 1969. godine postavio Schillerov komad *Wallenstein* podredivši dramski tekst vlastitoj redateljskoj viziji i ideji koja je uključivala i komentar na tadašnja politička zbivanja poput rata u Vijetnamu (usp. Brockett et al. 2014: 498). Preuzevši od Piscatora poimanje kazališta kao oruđe i medij za političko-društveno djelovanje „kazalište je prema njegovom viđenju bilo ‘subvencionirana opozicija’. Za Heymenov kazališni rad bili su važni usputni programi različitog karaktera kako bi, pošavši od kazališta, stvorio klimu stalne diskusije“¹⁶³ (Brauneck i Beck 2007: 306). Peter Palitzsch bio je glavni Brechtov dramaturg i zahvaljujući njemu kazališta na zapadu zemlje sve su više počela igrati Brechtove komade.¹⁶⁴ „Njegove inscenacije Brechtovih drama bile su iznimno utjecajne i motivirale su niz mladih redatelja da eksperimentiraju s brechtijanskim tehnikama i dalje ih razrađuju u inscenaciji drama koje su pisali i drugi autori, uključujući Shakespearea, Walsera, Dorsta i Hochhutha“¹⁶⁵ (Brockett et al. 2014: 498). Osim toga, „njegov kazališni rad obilježavaju jasnoća, preglednost i pomna dramaturška analiza tekstualnog materijala. Među njegove najbolje inscenacije ubrajaju se djela Pintera i Becketta kojima je dao duboku oštrinu i višedimenzionalnost, istovremeno im ostavljajući njihovu zagonetnu transparentnost“¹⁶⁶ (Brauneck i Beck 2007: 544). Peter Zadek, jedan od najvećih redatelja koji su djelovali u zapadnoj Njemačkoj, obilježio je njemačku kazališnu scenu od 1960-ih sve do 1990-ih. Prvu fazu redateljskog djelovanja proveo je u Engleskoj u Londonu, gdje je kao redatelj debitirao sa *Salomom* Oscara Wildea

¹⁶³ „Theater ist in seinem Verständnis „subventionierte Opposition“. Für H.s Theaterarbeit waren Beiprogramme aller Art wichtig, um ein Klima permanenter Diskussion, ausgehend vom Th., zu schaffen.“

¹⁶⁴ Političko kazalište u zapadnom dijelu zemlje temelje dobiva s njemačkim kazališnim redateljem Peterom Palitzschem koji je bio blizak suradnik Brechta u Berliner Ensembleu i koji počinje zapadnoj publici približavati Brechtova djela. I kazališni redatelj i glumac Hans Schalla koji je, između ostaloga, radio kao intendant u kazalištu Schauspielhaus Bochum od 1949. do 1972., na scenu je u početku postavljao dominantno klasični repertoar, da bi kasnije inscenirao i Brechtova djela pridonoseći tako upoznavanju publike s Brechtovim opusom, ali i kreiranjem političkog teatra u zapadnoj Njemačkoj. (usp. Carlson 2009: xi)

¹⁶⁵ „In the West, his staging of Brecht’s plays were extremely influential and motivated a number of young directors to experiment with and elaborate on Brechtian techniques in staging plays by other authors, including Shakespeare, Walser, Dorst, and Hochhuth.“

¹⁶⁶ „Klarheit, Anschaulichkeit und eine genaue dramaturgische Analyse des Textmaterials zeichnen seine Inszenierungen der Stücke von Pinter und Beckett, denen er Tiefenschärfe und Mehrdimensionalität gab, zugleich ihnen ihre rätselhaften Transparenz ließ.“

da bi po povratku u Njemačku 1958. godine bio angažiran u kazalištima u Ulmu, potom u Bremenu gdje je ostvario blisku suradnju sa scenografom Wilfriedom Minksom i doprinio stvaranju prepoznatljivog „bremenskog stila“ kojeg, između ostaloga, karakterizira eksperimentalni pristup kazalištu i poimanje kazališta kao laboratorija. Radio je kao intendant u Schauspielhaus Bochum (1972.-1979.) i Deutsches Schauspielhaus Hamburg (1985.-1989.). Godine 2002. Zadek je odlikovan velikim saveznim križem za zasluge, 2006. Medaljom za umjetnost i znanost Grada Hamburga, a 2008. godine Zadek dobio je najprestižniju austrijsku kazališnu nagradu za životno djelo.¹⁶⁷ Zadek je ostao poznat kao redatelj koji svojim inscenacijama provocira i izaziva publiku: „Maštovit, kreativan redatelj u čije se kazališno-estetske ideje ubrajaju i izvedbene tehnike pučkog teatra i bulevara. Pri svim ponovno ponavljajućim elementima Zadek se u svim svojim fazama djelovanja uvijek iznova ‘pronalazio’, pri tome uzimajući umjetnički neuspjeh u obzir“¹⁶⁸ (ibid.: 791).

Uz Petera Zadeka, Carlson u „mladu generaciju redatelja koji su danas poznati i kao ‘stari majstori’“¹⁶⁹ (Carlson 2009: xiii) ili kao „redateljski titani“ (Beutin et al. 2013: 746), ubraja Petera Steina (1937.) i Clausa Peymanna (1937.). „Svi su bili blisko povezani s pokretima mladih u kasnim 1960-ima i ranim 1970-ima i s eksperimentalnim i netradicionalnim kazališnim ansamblima i prostorima sve dok se nisu premjestili, postepeno, u centar kazališnog establišmenta“¹⁷⁰ (Carlson 2009: xiii). Peymann i Stein su svojim pristupom kreiranja kazališta obilježili 1970-te godine u njemačkom kazalištu, dok su se 1980-ih, iako aktivni već u 1960-ima i 1970-ima, kao bitni predstavnici redateljskog kazališta na njemačkom govornom području etablirali kazališni i operni redatelj Jürgen Flimm (1941.) i pisac, libretist te kazališni, filmski i operni redatelj Hans Neuenfels (1941.-2022.). Jürgen Flimm, jedan od vodećih kreatora njemačke kazališne scene, postao je poznat kao redatelj koji poseže za starijim dramskim tekstovima putem kojih progovara o suvremenoj situaciji i poziciji čovjeka u suvremenom svijetu (usp. Brockett et al. 2014: 500).

¹⁶⁷ Vidi: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. kolovoza 2022.)

¹⁶⁸ „Ein phantasievoller, bilderreicher Regisseur, zu dessen theaterästhetischen Vorstellungen auch Spieltechniken des Volkstheaters und des Boulevards gehören. Bei allen wieder auftauchenden Elementen hat sich Z. in allen seinen Schaffensphasen immer wieder neu „erfunden“, dabei auch das künstl. Scheitern in Kauf genommen“.

¹⁶⁹ „three “alten Meister” (“old masters”)“

¹⁷⁰ „[...] all closely associated with the youth movements of the late 1960s and early 1970s and with experimental and non-traditional theatre companies and spaces until they moved, gradually, to the center of the theatre establishment.“

„Za Flimmov redateljski rad vjernost originalu je u najboljem smislu te riječi glavni princip, s najuvjerljivijim postignućima u konfrontaciji s realističnom dramskom umjetnosti, gdje se radi o poimanju i rasvjetljavanju kompleksnih karaktera, o pričanju ‘ljudskih priča’“¹⁷¹ (Brauneck i Beck 2007: 209). Hans Neuenfels je ostavio traga na njemačkoj kazališnoj i opernoj sceni kao predstavnik vizualnog teatra. „Sve je podređivao, i komad i glumce, konceptu s često jakim slikama. Njegove inscenacije u dramskom kazalištu kao i one u operi često izazivaju oduševljeno odobravanje i oštro odbijanje. Jedan od formativnih i najutjecajnijih redatelja u zadnjoj trećini 20. stoljeća i više od toga“¹⁷² (ibid.: 525).

Uz „stare majstore“ Peymanna, Steina i Zadeka te ostale ranije spomenute vrsne kazališne redatelje i predstavnike redateljskog kazališta na njemačkom govornom području, od 1970-ih stasaju nove generacije redatelja koji svojim inovativnim pristupima u kreiranju kazališta, polako, ali sigurno, postaju vodeća imena redateljskog kazališta u Njemačkoj. Riječ je o redateljima kao što su Frank Castorf (1951.), Andrea Breth (1952.) koja nasljeđuje Petera Steina u kazalištu Schaubühne am Lehniner Platz, i Achim Freyer (1934.), pri čemu je potonji u početku svog umjetničkog djelovanja bio aktivan kao scenograf da bi se od sredine 1970-ih posvetio i režiji dramskih, te posebice opernih djela kreirajući kazalište impresivnih vizualnih slika.

Kraj osamdesetih godina prošlog stoljeća doveo je do velikih političkih i društvenih promjena u Njemačkoj. Godine 1989. pao je Berlinski zid i time označio ujedinjenje istočne i zapadne Njemačke. Rušenjem granica došlo je do velikog priljeva redatelja i kazalištaraca iz nekadašnje istočne u zapadnu Njemačku koji su sa sobom donosili ideje i pristupe u kreiranju kazališta na koje starija zapadna publika nije bila navikla, ali ih je mlađa publika na zapadu zemlje brzo prihvatila: „starija i konzervativnija kazališna publika na zapadu često se žalila na radikalna djela ‘Ossija’, bez poštovanja, ali upravo te osobine, zajedno s njihovim zanimanjem

¹⁷¹ „Für Es Regiearbeiten ist Werktreue im besten Sinne des Wortes oberstes Prinzip, mit den überzeugendsten Leistungen in der Auseinandersetzung mit der realistischen Dramatik, wo es um das Begreifen und Ausleuchten komplexer Charaktere, um das Erzählen von „Menschengeschichten“ geht.“

¹⁷² „Er ordnet alles, Stück und Schauspieler, einem Konzept mit oft starken Bildern unter. Seine Inszenen im Schauspiel wie in der Oper provozieren nicht selten begeisterte Zustimmung und scharfe Ablehnung. Einer der prägenden und einflussreichsten Regisseure im letzten Drittel des 20. Jh.s und darüber hinaus.“

za pop kulturu i nove medije, pokazali su se jako privlačnima mlađoj kazališnoj publici¹⁷³ (Carlson 2009: xiii).

U novu generaciju redatelja koji stasaju od 1980-ih i koji nastavljaju utirati put redateljskom kazalištu na njemačkom govornom području ubrajamo i Martina Kušaja (1961.) te Christiana Stückla (1961.) koji se u ranoj fazi svog umjetničkog djelovanja bavio slavnom *Pasijom* iz Oberammergaua, u svom rodnom mjestu, da bi od 1990-ih kao redatelj bio angažiran u mnogim njemačkim kazalištima. Na prijelazu s 20. na 21. stoljeće, dalje se kao bitna imena njemačkog kazališta etabliraju redatelji Michael Thalheimer (1965.), Stephan Kimmig (1959.) te jedan od trenutno vodećih redatelja na njemačkom govornom području koji djeluje i kreira kazalište i izvan granica Njemačke, Thomas Ostermeier (1968.) kao i niz eminentnih redateljskih imena: Andreas Kriegenburg (1963.), pisac i redatelj René Pollesch (1962.), Christoph Maria Schlingensief (1960.), koji je karijeru započeo kao filmski redatelj da bi se od 1993. posvetio kazališnoj režiji, Christoph Marthaler (1951.), učenik škole mima Lecoq u Parizu i scenski glazbenik koji je od 1990-ih aktivan i kao kazališni redatelj, Hasko Weber (1963.) glumac, redatelj i intendant te mnogi drugi.

Generacije redatelja koje se etabliraju s prijelaza na 20. i 21. stoljeće, u godinama koje označuju kraj takozvane „ere Petera Steina“ ili „ere 1968., ere neprikosovene moći redatelja“¹⁷⁴ (ibid.: 197), donose sa sobom i neke nove poglede na kazališnu umjetnost:

Promjenjive tendencije u kazalištu tijekom prvog desetljeća 21. stoljeća prilično su ironično otpravile Castorfa u poziciju sličnu onoj u kojoj se našao Stein, kao figure izbljedjele važnosti, iako za razliku od Steina, Castorf je nastavio redovito stvarati nova djela u Berlinu i šire. Nova grupa redatelja počela se isticati u prvim godinama novog stoljeća. Njihova je estetika, iako su se često pozivali na suvremenu kulturu kao i Castorf, težila u globalu biti više minimalistička, i tekstualno i vizualno, nego što su to bila djela Castorfa i njegove generacije.¹⁷⁵ (ibid.: 196)

¹⁷³ „Older and more conservative Western theatregoers often complained of the radical and irreverent “Ossie” works, but these very qualities, along with their interest in pop culture and the new media, proved highly attractive to many younger theatregoers.“

¹⁷⁴ „the Stein age” / “the 1968 era, an era of unchallenged power for the director“

¹⁷⁵ „The changing theatrical taste during the first decade of the twenty-first century rather ironically relegated Castorf to a position not unlike Stein’s, as a figure of faded significance, even though, unlike Stein, Castorf continued regularly to create new works in Berlin and elsewhere. A new group of directors has risen to prominence in the opening years of the new century, whose aesthetic, often drawing like Castorf on contemporary culture, tends on the whole to

Isto je tako potrebno istaknuti da sa stasanjem novih generacija redatelja u kasnim 1990-ima dolazi do artikuliranja želje dijela njemačkih dramskih pisaca o promjenama u kazalištu na njemačkom govornom području kojima bi se ponovno vratilo dramskog pisca u centar kazališne umjetnosti i u vrijeme prije ere dominacije redatelja i redateljskog kazališta:

1997. je zasigurno bila ključna godina za kristalizaciju ove ideje. U proljeće te godine grupa mladih njemačkih dramatičara sastala se u Berlinu kako bi osnovao Theater Neuen Typs (Kazalište novog tipa), gdje „novi tip“ znači kazalište koje stavlja dramatičara u centar kazališne produkcije iza redatelja. Istovremeno je Bernd Sucher pozivao u *Süddeutsche Zeitung* na „novu objektivnost“ (Neue Sachlichkeit) koja bi uključivala „povratak umjetničkim vrijednostima prije vremena redateljskog kazališta. Redatelji se više ne bi postavljali iznad autora, već bi bili njegovi interpretatori, pravedno i savjesno realizirajući njegove ideje.“¹⁷⁶ (ibid.: 197)

Velike su nade, kako čitamo dalje kod Carlsona, polagali upravo u mladog redatelja, predstavnika novostasale generacije redatelja na njemačkom govornom području, Thomasa Ostermeiera, koji je kao umjetnički voditelj kazališta „Baracke“ surađivao s londonskim kazalištem Royal Court Theater, obvezavši se da će poticati nove mlade dramatičare. Ideja i nade koje su polagali u Thomasa Ostermeiera u konačnici nisu zaživjele. Dramski pisac nije vraćen na mjesto koje je imao prije etabliranja redateljskog kazališta – „ere 1968.“ – a mladi redatelji su, iako poetikom i estetikom različiti od svojih prethodnika, i dalje kreirali izvedbe u kojima je tekstualni predložak, a njime ujedno i pisac, često podređen redateljevom konceptu.

Novine koje donosi početak 21. stoljeća u kazalištu na njemačkom govornom području odnose se i na formiranje novog, trećeg vala dokumentarnog teatra, čiji su predstavnici švicarski autor i redatelj Milo Rau (1977.) te autorsko-redateljski kolektiv Rimini Protokoll, kojeg čine Helgard Haug (1969.), Stefan Kaegi

be much more minimalist, both textually and visually, than were the works of Castorf and his generation.“

¹⁷⁶ „1997 was arguably a key year for the crystallization of this idea. In the spring of that year a group of young German dramatists met in Berlin to form Theater Neuen Typs (Theatre of the New Type, TNT), the “new type” being theatre that put the dramatist, rather than the director, at the center of theatrical production. At that same time Bernd Sucher was calling in the *Süddeutsche Zeitung* for a “new simplicity” (Neue Schlichtheit) which would involve “the return to the artistic virtues of the time before directors’ theatre. Directors would no longer assert themselves over the author, but would make themselves his interpreter, equitably and consciously realizing his ideas.“

(1972.) i Daniel Wetzel (1969.). Novo razdoblje njemačkog kazališta označio je i rad redatelja Stefana Puchera (1965.) koji je još u 1990-ima započeo svoj umjetnički put kreirajući multimedijalne i intermedijalne performanse i izvedbe, implementirajući u izvedbeni čin postupke iz drugih medija, proširujući time granice izvedbe i performansa.

U ovom kratkom pregledu najutjecajnijih kazališnih redatelja zapadnoeuropskog kulturnog kruga, pri čemu je naglasak stavljen na njemačko govorno područje, svakako treba spomenuti i talijanske kazališne redatelje koji su svojim djelovanjem obilježili 20. i prvu polovicu ovoga stoljeća: Giorgio Strehler (1921. – 1997.), Luca Ronconi (1933. – 2015.) i Franco Zeffirelli (1923. – 2019.); francuske redatelje, kazališne inovatore i one koji su mijenjali i/ili još uvijek pomiču granice kazališne umjetnosti, kao što su Jacques Copeau (1879. – 1949.), „Kartel četvorice“ u koji pripadaju Louis Jouvet (1887. – 1951.), Charles Dullin (1885. – 1949.), Georges Pitoëff (1884. – 1939.) i Gaston Baty (1885. – 1952.), francuski kazališni i filmski redatelj Patrice Chéreau (1944. – 2013.) te Ariane Mnouchkin (1939.), redateljica i utemeljiteljica jednog od najpoznatijih i najutjecajnijih suvremenih francuskih kazališta „Le Théâtre du Soleil“, u čijim inscenacijama u prvi plan dolaze interkulturalna presijecanja – ponajviše utjecaj istočnjačkih praksi izvedbe – vidljiva u vizualnim i auditivnim elementima predstave. Za izdvojiti je i suvremenog belgijskog redatelja Ivu van Hovea (1958), poznatog po eksperimentalnom pristupu kazalištu te Jana Fabrea (1958), multidisciplinarnog i višestranog umjetnika, redatelja, autora i koreografa.

Redateljsko kazalište 20. i 21. stoljeća nezamislivo je i bez dvojice sjevernoameričkih umjetnika specifičnog autorskog rukopisa. Prvi je američki redatelj Robert Wilson (1941.) čija je poetika vrlo bliska nadrealizmu i koji je poznat kao predstavnik vizualnog teatra koji vizualne elemente predstave, kao i one neverbalne (tijelo i pokret), nerijetko pretpostavlja dramskom tekstu i sebe kao redatelja doživljava kao autora kazališne izvedbe i stavlja se u poziciju onoga koji kreira, a ne interpretira neki tekstualni predložak (usp. Sidiropoulou 2011: 2). Kanadski glumac, kazališni i filmski redatelj Robert Lepage (1957.), također je bitan predstavnik redateljskog i vizualnog kazališta koji u svojim inscenacijama često koristi nove tehnologije i projekcije te medije koji nisu tipični za kazalište, proširujući time granice i zadatosti kazališne izvedbe.¹⁷⁷

¹⁷⁷ Zbog nemogućnosti da se ovdje predstave i pobroje svi redatelji i redateljice koji su ostavili traga u kazališnom svijetu, za više redatelja, predstavnika redateljskog kazališta na svjetskoj razini vidi Mitter i Shevtsova (2005.) koji u svojoj knjizi *Fifty Key Theatre Directors* predstavljaju rad pedeset redatelja koji su obilježili 20. i 21. stoljeće, gdje su predstavljeni i brojni ovdje spome-

Na temelju ovog sažetog pregleda razvoja uloge redatelja i izbora redateljskih imena koji su ostavili traga ili to još uvijek čine u kazalištu, može se vidjeti kako su se kazališna režija, kao i uloga i funkcija redatelja razvijale s vremenom. Sa smjenama epoha mijenjali su se i načini poimanja i drugačiji odnosi prema svijetu oko sebe, što je svakako utjecalo i na pojavu novih pravaca i trendova u kazališnoj umjetnosti, pa su tako i redatelji mijenjali svoje poetike i pristupe u kreiranju kazališne umjetnosti. Mnogi od njih, kao predstavnici redateljskog kazališta s početka 20. stoljeća uvodili su nove pristupe u svojim inscenacijama, postavljajući svoj koncept iznad dramskog teksta:

U potrazi za novim spoznajnim i izvedbenim mogućnostima uz pomoć kazališnih sredstava, režija je prešla s puke rekonstrukcije nekog teksta ka njegovoj promjeni kroz interpretaciju. Redateljsko je kazalište, gledano tako, interpretacijsko kazalište, koje radi podjednako na razumijevanju sadašnjosti sa suvremenim dramskim komadima kao i sa tradicionalnim djelima koje nastoji propitivati iz novih perspektiva.¹⁷⁸ (Brauneck i Schneilin 2007: 839)

Kao što dalje ističu Brauneck i Schneilin, „redatelj nije shvaćen tek kao ‘oponašatelj’ i ‘interpretator’, već kao onaj koji isprobava, kao istražitelj i izumitelj“¹⁷⁹ (ibid.). Kao glavni idejni tvorci kazališne predstave, bilo da rade odmak od tekstualnog predloška za predstavu, dekonstruiraju ga, bilo da se pozivaju na škole i različite *-izme* s početka 20. stoljeća jer „[o]d kraja druge polovice 20. stoljeća, uloga redatelja kao tvorca, kreatora, u konačnici „autora“ kazališnog događaja čvrsto je ukorijenjena u praksama avangardne scene“¹⁸⁰ (Sidiropoulou 2011: 1), redatelji su zadržali svoju funkciju unutar kazališnog svijeta te u drugoj polovici 20. stoljeća često „zaboravljaju svoje ‘formalno’ obrazovanje, postaju otvoreni za interkulturalne produkcije, novi odnos prema

nuti redatelji. Detaljniji uvid u suvremene redatelje i njihove opuse nudi i knjiga *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide* (2002.) Rebecce Schneider i Gabrielle Cody.

¹⁷⁸ „Auf der Suche nach neuen Erkenntnis- wie Darstellungsmöglichkeiten mit den Mitteln des Theaters ist Regie von der bloßen Rekonstruktion eines Textes zu dessen Veränderung durch Interpretation übergegangen. R. ist, so gesehen, Interpretationstheater, das an der Erkenntnis der Gegenwart mit zeitgenössischen Stücken ebenso arbeitet wie mit tradierten Werken, die es auf neue Perspektiven hin zu befragen gilt [...]“

¹⁷⁹ „Der Regisseur ist also nicht nur „Nachzeichner“ und „Interpret“, sondern zugleich Erprober, Entdecker und Erfinder.“

¹⁸⁰ „Since the latter part of the twentieth century, the role of the director as maker, creator, ultimately “author” of the theatre event has been firmly rooted in the practices of the avant- garde stage.“

tekstu koji se zamišlja kao plastičan i otporan materijal“ (Pavis 2004: 317). S druge strane, kritičari redateljskog kazališta zamjeraju redatelju to što kroz slobodno čitanje dramskog teksta i nadilaženje konvencionalnih oblika inscenacije nije ostao vjeran dramskom komadu, već je „doveo do dokidanja forme zbog nje same. Kritičari govore i o samovolji redatelja koja postaje samoj sebi svrhom i time u konačnici proizvoljna“¹⁸¹ (Brauneck i Schneilin 2007: 839).

No bez obzira na kritike upućene u pravcu redateljskog kazališta, pogotovo je njemačko govorno područje od druge polovice 20. stoljeća do danas poznato po velikom broju svjetski renomiranih redatelja, po jakom redateljskom kazalištu i snažnim redateljskim konceptima koji dominiraju u izvedbama. Kao što piše i Marvin Carlson u svojoj knjizi *Theatre Is More Beautiful Than War: German Stage Directing in the Late Twentieth Century* (2009.):

Iako su veoma poznati mnogi vodeći glumci i određeni ansambli, i dalje je to redatelj koji stavlja prvenstveno svoj pečat na inscenaciju, a karijere vodećih redatelja, često povezane s određenim trenutnim produkcijskim timom koji uključuje pisca, glumce, dizajnere i glavnog i sveprisutnog rukovoditelja književnosti (ili dramaturga), popraćeni su takvim entuzijazmom gotovo nepoznatim bilo gdje drugdje u svijetu. U Njemačkoj, pogotovo u vodećim kazalištima, publika će vjerojatnije posjetiti izvedbu zbog njezinog redatelja nego iz bilo kojeg drugog razloga.¹⁸² (Carlson 2009: ix)

5.2. Prikaz umjetničkog rada odabranih njemačkih redatelj(ic)a

U ovome će dijelu biti prikazane kratke biografije odabranih redatelja i redateljica s njemačkog govornog područja koji su kreirali ili još uvijek kreiraju kazalište u prva dva desetljeća 21. stoljeća. Referentno polazište za odabir predstavljenih redatelja i redateljica su osvojene najmanje dvije prestižne kazališne nagrade „Der Faust“ i „Nestroy“ te broj poziva¹⁸³ za sudjelovanje na

¹⁸¹ „[...] der Formzestörung um ihrer selbst willen eingetragen. Kritiker sprechen von Regiewillkür, die zum Selbstzweck und damit letztlich auch beliebig wird.“

¹⁸² „Although many leading actors and certain ensembles are very well known, it is still the director who primarily puts his or her mark on a production, and the careers of leading directors, often associated with a particular ongoing production team including playwright, actors, designers, and the essential and ubiquitous literary manager (or dramaturg) are followed with an avidity almost unknown elsewhere in the world. In Germany, especially in the major theatres, audiences are much more likely to attend a production on the basis of its director than for any other reason.“

¹⁸³ Označava broj pozvanih predstava pojedinog redatelja/redateljice koje su bile prikazane na Kazališnim susretima u Berlinu.

jednoj od najvažnijih kazališnih manifestacija na njemačkom govornom području – Kazališni susreti u Berlinu – od 2000. godine do danas.¹⁸⁴ Uz nagrade „Der Faust“ i „Nestroy“ te sudjelovanje na Kazališnim susretima u Berlinu, uporište za izbor čini i recentno djelo Marvina A. Carlsona *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century* (2009.) u kojem autor predstavlja i analizira opus i redateljski rukopis suvremenih eminentnih njemačkih redatelja i redateljica Petera Steina, Petera Zadeka, Clausa Peymanna, Andree Breth, Franka Castorfa, Christoph Marthaler, Michaela Thalheimera, Thomasa Ostermeiera i Stefana Puchera.

Premapodacima dostupnim na službenoj stranici Kazališnih susreta u Berlinu¹⁸⁵ 46 je redatelja i redateljica i/ili autorsko-redateljskih kolektiva bilo pozvano samo jednom od 2000. godine do danas da sudjeluju sa svojim inscenacijama na ovom kazališnom festivalu: Sebastian Baumgarten (2013.), Jérôme Bel (2013.), Anna Bergmann (2019.), Paul Binnerts (2006.), Viktor Bodó (2010.), Leonie Böhm (2021.), Kelly Copper (2010.), Nurkan Erpulat (2011.), Forced Entertainment (2017.), William Forsythe (2006.), Alexander Giesche (2020.), Matthias Hartmann (2014.), Leander Haußmann (2000.), Lukas Holzhausen (2022.), Florentina Holzinger (2020.), Pinar Karabulut (2022.), Paul Koek (2010.), Tilmann Köhler (2007.), Hans-Werner Kroesinger (2016.), Thomas Krupa (2001.), Lukas Langhoff (2012.), Antonio Latella (2020.), Thorsten Lensing (2019.), Pavol Liska (2010.), Daniela Löffner (2016.), Anna-Sophie Mahler (2016.), Ewelina Marciniak (2022.), Joachim Meyerhoff (2009.), Ida Müller (2012.), Antú Romero Nunes (2015.), Ivan Pantelev (2015.), Dušan David Pařízek (2015.), Claus Peymann (2001.), Trond Reinholdtsen (2012.), Roland Schimmelpfennig (2010.), Marie Schleef (2021.), Joachim Schlömer (2000.), Clemens Sienknecht (2016.), Frank-Patrick Steckel (2000.), Meg Stuart (2002.), Andres Veiel (2006.), Vegard Vinge (2012.), Kay Voges (2017.), Roger Vontobel (2011.), Lars-Ole Walburg (2000.) te Sasha Waltz (2000.).

Dva (2) puta je pozvano 22 redatelja i redateljica: Luc Bondy (2000. s dvije inscenacije), Gob Squad (2012., 2021.), Robert Borgmann (2014., 2015.), Andrea

¹⁸⁴ Budući da se u obzir uzima samo razdoblje od 2000. godine do danas, podatci koji će ovdje biti predstavljeni ne odnose se na nagrade i pozive na sudjelovanje na Kazališnim susretima u Berlinu prije 2000. godine. Mnogi od redatelja/redateljica koji su pozivani na Kazališne susrete u Berlinu od 2000. godine do danas, sudjelovali su i ranijih godina na toj manifestaciji, ali ti podatci ovdje neće biti navedeni niti uzeti kao relevantni. Tako je primjerice Peter Zadek sveukupno sudjelovao na Kazališnim danima u Berlinu s 21 izvedbom, a ovdje su zabilježene samo dvije koje su prikazane od 2000. godine.

¹⁸⁵ <https://www.berlinerfestspiele.de/de/chronicle/archiv/regisseure> (posljednji pristup 8. studenog 2022.)

Breth (2003., 2005.), Barbara Bürk (2005., 2016.), Barbara Frey (2004., 2021.), Alvis Hermanis (2012., 2014.), Stefan Kaegi (2004., 2014.), Susanne Kennedy (2014., 2015.), Signa Köstler (2008., 2022.), Martin Kušej (2001., 2009.), Anne Lenk (2020., 2021.), Volker Lösch (2009., 2022.), Toshiki Okada (2020., 2022.), Alain Platel (2004., 2014.), René Pollesch (2002., 2012.), Milo Rau (2012., 2017.), Anta Helena Recke (2018., 2020.), Falk Richter (2000., 2018.), She She Pop (2011., 2019.), Jossi Wieler (2002., 2005.) i Peter Zadek (2000., 2001.).

Tri (3) poziva za sudjelovanje od 2000. godine do danas dobilo je desetero redatelja odnosno redateljica: Stefan Bachmann (2000., 2011., 2021.), Sebastian Hartmann (2013., 2019., 2021.), Thom Luz (2015., 2017., 2019.), Katie Mitchell (200., 2013., 2020.), Ersan Mondtag (2016., 2017., 2019.), Armin Petras (2003., 2004., 2008.), Ulrich Rasche (2017., 2018., 2019.), Yael Ronen (2015., 2016., 2022.), Simon Stone (2016., 2017., 2019.) te Daniel Wetzler (2004., 2006., 2014.).

Četiri (4) puta je pozvano devet redatelja i redateljica: Claudia Bauer (2017., 2019., 2020., 2022.), Karin Beier (2010., 2011., 2016., 2021.), Jan Bosse (2007. s dvije inscenacije, 2008., 2018.), Dimiter Gotscheff (2004., 2006., 2007., 2014.), Stephan Kimmig (2002., 2003., 2008., 2010.), Thomas Ostermeier (2003., 2006., 2008., 2018.), Luk Perceval (2000., 2002., 2010., 2013.), Rimini Protokoll (2004., 2006., 2014., 2020.) i Christoph Schlingensief (2001., 2005., 2009., 2011.).

Pet (5) puta su pozvani Helgard Haug (2004., 2006., 2014., 2020., 2022.) i Christopher Rüping (2015., 2018., 2019., 2021., 2022.), a sa šest (6) predstava sudjelovali su Andreas Kriegenburg (2003., 2005., 2007. s dvije predstave, 2009., 2010.) te Sebastian Nübling (2002., 2004., 2006., 2007., 2008., 2013.).

Sa sedam (7) predstava je sudjelovalo šest redatelja i redateljica: Herbert Fritsch (2011. s dvije predstave, 2012., 2013., 2014., 2016., 2017.), Karin Henkel (2006., 2011., 2012., 2013., 2014., 2015., 2018.), Stefan Pucher (2002., 2003., 2005., 2008., 2011., 2016.), Johan Simons (2004., 2005., 2010., 2012., 2013., 2017., 2020.), Nicolas Stemann (2002., 2004., 2007., 2009., 2010., 2012., 2015.) i Michael Thalheimer (2001. s dvije inscenacije, 2003., 2005., 2007., 2008., 2013.).

S osam (8) predstava od 2000. do danas na Kazališnim susretima u Berlinu sudjelovala su tri redatelja: Frank Castorf (2000., 2001., 2002., 2003. s dvije predstave, 2014., 2015., 2018.), Jürgen Gosch (2004., 2005., 2006. s dvije predstave, 2007., 2008., 2009. ponovno s dvije predstave) i Christoph Marthaler (2001., 2002., 2003., 2004., 2006., 2008., 2009., 2010.).

Njemačka kazališna nagrada „Der Faust“ dodjeljuje se svake godine od 2006. u različitim kategorijama,¹⁸⁶ između ostalih, i za najbolje redateljsko ostvarenje. Prema podacima koji se nalaze na službenoj stranici nagrade „Der Faust“¹⁸⁷ može se iščitati da su sljedeći redatelji i redateljice dobitnici nagrade za najbolje redateljsko ostvarenje: Jürgen Gosch (2006., W. Shakespeare *Macbeth*, Düsseldorfer Schauspielhaus), Stephan Kimmig (2007., F. Schiller *Maria Stuart*, Thalia Theater Hamburg), Andreas Kriegenburg (2008., Dea Loher *Das letzte Feuer*, Thalia Theater Hamburg), Karin Beier (2009., F. Grillparzer *Das goldene Vlies*, Schauspiel Köln), Roger Vontobel (2010. F. Schiller *Don Carlos*, Staatsschauspiel Dresden), Stephan Kimmig (2011., M. Gorki *Djeca sunca*, Deutsches Theater Berlin), Martin Kušej (2012., R. W. Fassbinder *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, Bayerisches Staatsschauspiel), Luk Perceval (2013., H. Fallada *Jeder stirbt für sich allein*, Thalia Theater Hamburg), Johan Simons, (2014., G. Büchner *Dantonova smrt*, Münchner Kammerspiele), Jette Steckel (2015., W. Shakespeare *Romeo i Julija*, Thalia Theater Hamburg), Frank Castorf (2016., Dostojevski *Braća Karamazovi*, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin/koprodukcija Bečkog festivala i Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin), Johanna Wehner (2017., Eshil *Orestija*, Staatstheater Kassel), Thorleifur Örn Arnarsson (2018., Mikael Torfason *Edda*, Staatsschauspiel Hannover), Helge Schmidt (2019., *Cum-Ex-Papers*, Lichthof Theater Hamburg) i Antje Pfundtner (2020., Antje Pfunder i ansambl, *Ich bin nicht Du*, Junges Theater Bremen MOKS). U godini 2021. dodjela nagrada nije bila održana). Nominirani u kategoriji za najbolje redateljsko ostvarenje su sljedeći: Marie Bues (Sivan Ben Yishai *Wounds are Forever*, Nationaltheater Mannheim), Georg Schmiedleitner (W. Shakespeare *Richard III*, Theater Regensburg) i Jette Steckel (Nino Haratischwili *Das mangelnde Licht*, Thalia Theater Hamburg).

U kategoriji nagrade za životno djelo, nagradu „Der Faust“ dobili su sljedeći redatelji i redateljice, od kojih su neki bili aktivni i kao pisci i kao kazališni intendant: Wolfgang Engel (2011.), Tankred Dorst (2012.), Hans Neuenfels (2016.) te Roberto Ciulli (2019.). Posebnu nagradu „Der Faust“ za izniman doprinos kazališnoj umjetnosti dobili su članovi autorsko-redateljskog kolektiva Rimini Protokoll 2007. godine.

Austrijska kazališna nagrada „Nestroy“ se dodjeljuje u čak 14 kategorija, a od 2000. godine do danas dodijeljena je ovim redateljima i redateljicama za najbolja

¹⁸⁶ Godine 2022. nagrade se dodjeljuju u 12 kategorija; do 2022. nagrada se dodjeljivala u devet kategorija.

¹⁸⁷ <https://www.buehnenverein.de/de/der-faust.html> (posljednji pristup 8. studenog 2022.)

redateljska ostvarenja¹⁸⁸: Luc Bondy (2000., Čehov *Galeb*, Akademietheater), Peter Zadek (2001., H. Ibsen *Rosmersholm*, Akademietheater), Michael Schottenberg (2002., J. Nestroy *Der Talisman*, Volkstheater), Andrea Breth (2003., Lessing *Emilia Galotti*, Burgtheater/Akademietheater), Stephan Kimmig (2004., F. Grillparzer *Das goldene Vließ*, Burgtheater), Christoph Marthaler (2005., C. Marthaler *Schutz vor der Zukunft*, Bečki festival, Jugendstiltheater), Karin Beier (2006., Maksim Gorki *Kleinbürger*, Akademietheater), Grzegorz Jarzyna (2007., G. Jarzyna *Medea. Ein Projekt von Grzegorz Jarzyna*, Kasino am Schwarzenbergplatz, Burgtheater), Stefan Bachmann (2008., Wajdi Mouawad *Verbrennungen*, Akademietheater), Martin Kušej (2009., Karl Schönherr *Der Weibsteufel*, Akademietheater), Alvis Hermanis (2010., s Tracy Letts *Eine Familie*, Akademietheater), Andrea Breth (2011. *Zwischenfälle – Szenen von Courteline, Cami, Charms*, Akademietheater), Stephanie Mohr (2012., *Woyzeck & The Tiger Lillies* prema Georgu Büchneru, Vereinigte Bühnen Wien), Michael Thalheimer (2013., Hugo von Hofmannsthal *Elektra*, Burgtheater), Krystian Lupa (2014., prema romanu Holzfällen Thomasa Bernharda, Schauspielhaus Graz), Simon Stone (2015., Henrik Ibsen *John Gabriel Borkman*, Akademietheater u koprodukciji s Bečkim festivalom i Theater Basel), Andrea Breth (2016., John Hopkins *Diese Geschichte von Ihnen*, Akademietheater), Elmar Goerden (2017., prema filmu *Die Verdammten* Luchina Viscontija, Theater in der Josefstadt), Dušan David Pařízek (2018., Ewald Palmetshofer/Gerhart Hauptmann *Vor Sonnenaufgang*, Akademietheater), Johan Simons (2019., Georg Büchner *Woyzeck*, koprodukcija: Burgtheater, Schauspielhaus Bochum, Akademietheater), Florentina Holzinger (2020., *TANZ. Eine sylphidische Träumerei in Stunts*, praizvedba, koprodukcija Spirit i Tanzquartier Wien) i Barbara Frey (2021., Anna Gmeyner *Automatenbüfett*, Akademietheater). U 2022. godini u kategoriji za najbolje redateljsko ostvarenje nominirani su: Claudia Bauer (*humanistää! – eine abschaffung der sparten* prema Ernstu Jandlu, Volkstheater), Kelly Copper / Pavol Liška (Nature Theater of Oklahoma/Ödön von Horváth *Karoline und Kasimir – Noli me tangere*, praizvedba, Volkstheater) te Simon Stone (Simon Stone/Maksim Gorki *Komplizen*, praizvedba, Burgtheater).

Osim nagrade za najbolje redateljsko ostvarenje koja se dodjeljuje redateljima, nagrada „Nestroy“ također se dodjeljuje i u kategoriji za najbolju predstavu u cjelini na njemačkom jeziku, odnosno, 2018. kategorija nosi naziv „najbolja predstava na njemačkom govornom području“. U ovoj kategoriji od 2000. godine do danas nagrade su dobile sljedeće predstave: 2000. Čehov *Die Möwe* (režija: Luc Bondy, koprodukcija Bečki festival/Burgtheater), 2001. Henrik Ibsen *Rosmersholm*

¹⁸⁸ https://www.nestroypreis.at/show_content.php?sid=3 (posljednji pristup 8. studenog 2022.)

(režija: Peter Zadek, Burgtheater/Akademietheater), 2002. Lessing *Emilia Galotti* (režija: Michael Thalheimer, Deutsches Theater Berlin), 2003. Henrik Ibsen *Nora* (režija: Thomas Ostermeier, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin), 2004. Michel Houellebecq *Elementarteilchen* (režija: Johan Simons, Schauspielhaus Zürich), 2005. Friedrich Hebbel *Nibelunzi* (režija: Andreas Kriegenburg, Münchner Kammerspiele), 2006. Johann Nestroy *Höllenangst* (režija: Martin Kušej, Salzburger Festspiele i Burgtheater u koprodukciji), 2007. Yasmina Reza *Der Gott des Gemetzels* (režija: Jürgen Gosch, Schauspielhaus Zürich), 2008. G. Hauptmann Štakori (režija: Michael Thalheimer, Deutsches Theater Berlin), 2009. Elfriede Jelinek *Rechnitz (Der Würgeengel)* (režija: Jossi Wieler, Münchner Kammerspiele), 2010. Ben Jonson *Volpone* (režija: Werner Düggelin, Schauspielhaus Zürich), 2011. Gerhart Hauptmann *Tkalc* (režija: Michael Thalheimer, Deutsches Theater Berlin), 2012. Elfriede Jelinek *Winterreise* (režija: Stefan Bachmann, Akademietheater), 2013. Friederike Mayröcker *Reise durch die Nacht* (režija: Katie Mitchell, Schauspiel Köln), 2014. Johann Wolfgang Goethe *Faust* (režija: Martin Kušej, Residenztheater München), 2015. Wolfram Lotz *Die lächerliche Finsternis* (režija: Dusan David Parizek, praizvedba, Akademietheater), 2016. Tony Kushner *Andeli u Americi* (režija: Simon Stone, Theater Basel), 2017. Friedrich Schiller *Razbojnici* (režija: Ulrich Rasche, Residenztheater München), 2018. Eshil/Durs Grünbein *Perzijanci* (režija: Ulrich Rasche, koprodukcija Salzburger Festspiele i Schauspiel Frankfurt), 2019. *Dionysos Stadt* (režija: Christopher Rüping, Münchner Kammerspiele), 2020. Alexander Giesche/Max Frisch *Der Mensch erscheint im Holozän* (režija: Alexander Giesche, Schauspielhaus Zürich) i 2021. *Einfach das Ende der Welt* prema Jean-Lucu Lagarceu (režija: Christopher Rüping, Schauspielhaus Zürich). Za ovu nagradu u 2022. nominirani su *humanistää!* – eine abschaffung der sparten prema Ernstu Jandlu (režija: Claudia Bauer, Volkstheater), Sivan Ben Yishai *Like Lovers Do (Memoiren der Medusa)* (režija: Pinar Karabulut, Münchner Kammerspiele) te Matthew Lopez *Das Vermächtnis (The Inheritance)* (režija: Philipp Stölzl, njemačka praizvedba, Residenztheater München).

Nagrada „Nestroy“ dodjeljuje se i za životno djelo, a od redatelja i redateljica na njemačkom govornom području od 2000. do danas, ovom nagradom su ovjenčani: Claus Peymann (2002.), Hans Gratzner (2004.), Peter Zadek (2008.), Luc Bondy (2013.), Achim Freyer (2015.), Frank Castorf (2016.), Andrea Breth (2019.) i Christoph Marthaler (2020.).

Budući da je istraživanje pokazalo da postoji iznimno velik broj redatelja i redateljica koji su sudjelovali na Kazališnim susretima u Berlinu, bilo s jednom ili više predstava, kao što postoji i velik broj onih koji su dobili nagradu „Der Faust“ i „Nestroy“, kao kriterij odabira redatelja i redateljica koji će biti predstavljeni u

ovoj monografiji uzet će se u obzir redatelji i redateljice s njemačkog govornog područja¹⁸⁹ koji su ostvarili barem dva poziva za sudjelovanje na Kazališnim susretima u Berlinu i dobili minimalno jednu nagradu „Der Faust“ ili „Nestroy“ – bilo u kategoriji za najbolje redateljsko postignuće ili za najbolju predstavu u cjelini. U obzir će se uzeti i oni redatelji i redateljice koji su sudjelovali na Kazališnim susretima u Berlinu i koji su nagrađeni nagradama „Der Faust“ ili „Nestroy“ za životno djelo.

5.2.1. Stefan Bachmann¹⁹⁰ (1966., Zürich), kazališni redatelj i intendant

Studirao je germanistiku, teatrologiju i znanost o religiji u Zürichu i Berlinu. Član je studentskog kazališta pri Freie Uni u Berlinu gdje 1991. godina ostvaruje svoju prvu režiju (Brecht *Baal*). Godine 1992. u Berlinu zajedno s Ricardom Beilharzom, Thomasom Jonigkom, Tomom Tillom i Lars-Oleom Walburgom osniva nezavisni umjetnički kolektiv „Theater-Affekt“. Kolektiv je postao poznat po Bachmannovim inscenacijama *Tita Andronika* W. Shakespearea, *Lizistrate* Aristofana te djela *Lila* Johanna Wolfganga von Goethea za koju je kolektiv 1995. godine dobio nagradu „Berliner Friedrich-Luft-Preis“. Od 1993. kao redatelj surađuje s kazalištima Schauspiel Bonn, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, Züricher Theater am Neumarkt i SchauSpielHaus Hamburg. Od 1998./1999. postaje ravnatelj drame u kazalištu u Baselu i na toj funkciji ostaje pet godina. Već u prvoj sezoni njegovog ravnanja dramom, prema anketi koji provodi časopis *Theater heute* kazalište u Baselu proglašeno je kazalištem godine. Od 2001. godine radi i kao operni redatelj i na scenu postavlja *Così fan tutte* (Opéra National de Lyon) i Čarobnu frulu (Theater Basel). Nakon jednogodišnjeg putovanja svijetom, Bachmann od 2005. ponovno radi kao slobodni umjetnik i kao redatelj surađuje s kazalištima kao što su Burgtheater Wien, Düsseldorfer Schauspielhaus, Maxim Gorki Theater Berlin te Thalia Theater Hamburg. Od kazališne sezone

¹⁸⁹ Ovdje neće biti predstavljeni latvijski kazališni redatelj Alvis Hermanis, belgijski redatelj Luk Perceval, nizozemski redatelj Johan Simons, australski filmski i kazališni redatelj Simon Stone, engleska redateljica Katie Mitchell koji su više puta surađivali kao gostujući i kućni redatelji u kazalištima na njemačkom govornom području, koji su sudjelovali na Kazališnim susretima u Berlinu i koji su dobitnici nagrada „Der Faust“ i „Nestroy“ za svoja redateljska ostvarenja.

¹⁹⁰ Biografski podatci preuzeti iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 32 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 9. studenog 2022.) <https://www.schauspiel.koeln/menschen/hausregisseurinnen/stefan-bachmann/> (posljednji pristup 9. studenog 2022.) <https://www.thalia-theater.de/ueber-uns/ensemble/regie/regie/stefan-bachmann> (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

2013./2014. Stefan Bachmann zaposlen je kao intendant u kazalištu Schauspiel Köln, čime je na toj funkciji naslijedio Karin Beier i gdje na scenu postavlja, između ostalih, Lessingov komad *Nathan Mudri* i premijerno inscenira tekst Rainalda Goetza *Reich des Todes*. Osim u matičnoj kući, Bachmann režira i za kazališta u Düsseldorfu, Münchenu i Frankfurtu, gdje na scenu postavlja djela autora kao što su: Thomas Jonigk, William Shakespeare, Pedro Calderón de la Barca, Johann Wolfgang von Goethe, Max Frisch, Bertolt Brecht, Aristofan, Nick Whitby, Heinrich von Kleist, Tony Kushner, Wolfgang Bauer, Pierre Corneille, Cyril Tourneur, Tankred Dorst, Rainald Goetz, Frank Wedekind, Paul Claudel, Ferdinand Raimund, Friedrich Schiller, Thomas Mann, Botho Strauß, Ödön von Horváth, Kathrin Röggla, Harry Mulisch, Elfriede Jelinek, Henrik Ibsen, ali i opere Mozarta kao i Richarda Wagnera.

Stefan Bachmann dobitnik je više kazališnih nagrada za svoj rad. Već ga je 1996. godine časopis *Theater heute* proglasio za mladog redatelja godine prema mišljenju kritičara. Te iste godine prvi je put pozvan na Kazališne susrete u Berlinu, a do danas je sveukupno pet puta bio pozvan na ovu manifestaciju (1996. Goethe *Wahlverwandschaften*, Theater Neumarkt Zürich; 1997. Pierre Corneille *Triumph der Illusionen*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg; 2000. Rainald Goetz *Jeff Koons*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg; 2011. Kathrin Röggla *Die Beteiligten*, Burgtheater Wien; i 2021. Max Frisch *Graf Öderland*, Theater Basel). Godine 2008. za svoju inscenaciju *Verbrennungen* Wajdija Mouawada (Burgtheater Wien) dobio je austrijsku kazališnu nagradu „Nestroy“ za najbolju režiju, a inscenacija *Winterreise* Elfriede Jelinek, koju je također postavio u bečkom Burgtheater, dobila je 2012. godine nagradu „Nestroy“ za najbolju predstavu na njemačkom govornom području i za najbolju scenografiju.

Za Bachmana se najčešće kaže da se profilirao u redatelja koji u svojim inscenacijama koristi reference i elemente pop-kulture pa je postao poznat i kao „pop-redatelj“.¹⁹¹ Njegove su predstave izvrstan primjer vizualanog teatra u kojima je dramaturgija vizualnih aspekata izvedbe jednako važna kao tekstualni predložak koji se postavlja na scenu, a nerijetko ostavlja dojam da čak i preuzima dominantnu ulogu u izvedbi. Kao redatelj, Bachmann također radi intervencije u tekstualni predložak kojeg inscenira: krati ga, dekonstruira i nadopunjuje konceptualnim intervencijama te vizualnim i auditivnim scenskim znakovima koji nisu upisani u sam tekst. Navedene označnice rada Stefana Bachmanna vidljive su i u inscenaciji djela *Winterreise* Elfriede Jelinek, slavne austrijske književnice

¹⁹¹ Vidi: <https://www.goethe.de/de/kul/tut/gen/tup/20790660.html> (posljednji pristup 17. studenog 2022.)

i dobitnice Nobelove nagrade za književnost, pri čemu je zanimljivo istaknuti da je Bachmann u svojoj dugogodišnjoj karijeri stekao i reputaciju stručnjaka za insceniranje tekstova Elfriede Jelinek.

Djelo *Winterreise* Elfriede Jelinek inspirirano je istoimenim ciklusom pjesama njemačkog pjesnika Wilhelma Müllera za koje je glazbu skladao Franz Schubert, omiljeni skladatelj Elfriede Jelinek. U svom djelu Elfriede Jelinek kreira lirsko „ja“ koje besciljno luta svijetom te otvara teme vlastite biografije, usamljenosti i otuđenosti, problematičnog odnosa s majkom, dementnog oca, odustajanja od života, anksioznosti, kao i pitanja od društvenog značaja, poput bankarskih skandala u Austriji, slučaja Natasche Kampusch i drugih. Djelo završava pjesmom *Der Leiermann*, posljednjom pjesmom iz Schubertovog ciklusa.

U svojoj inscenaciji, Bachmann znatno krati tekst Elfriede Jelinek, pjesme interpretira pjevač grubim rockerskim glasom, a i klavirska pratnja je kreirana kao slobodna interpretacija na izvedene pjesme. Izvođači i izvođačice su obučeni ovisno o temi o kojoj se progovara ili o kojoj je postaji iz javnog ili privatnog života spisateljice riječ: kao bankari, kao nevina djevojka u bijeloj haljini koja je u potrazi za ljubavi, ili, pak, u skijaška odijela. Zajedno sa scenografom Olafom Altmannom Bachmann na scenu postavlja monumentalnu stazu za skijanje crne boje koja stoji pod nagibom od 45 stupnjeva i djeluje kao da propada u prostor orkestra. Kao takva, scenografija dominira prostorom, ispunjava ga, iziskuje od izvođača iznimnu fizičku uvježbanost koji spojeni na zaštitnu užad i opruge vješto hodaju, padaju, penju se i balansiraju na sceni i ispred nje. Kako se može pročitati u jednoj od kritika, to je pozornica „koja svoje izvođače prisiljava na napetost i na borbu s prostorom“¹⁹². Na sredini scenografije nalazi se otvor iz kojeg izlaze i kroz koji propadaju likovi. Tekst koji se odnosi na Nataschu Kampusch snimljen je i pušta se na zvučnike sa svih strana pozornice. Iako se njezino ime nigdje ne spominje, publika prepoznaje da se taj dio odnosi na nju i to kroz komentare koji se pitaju zašto je mlada djevojka iz podruma sad u centru pozornosti javnosti. Umjesto pjesme *Der Leiermann* na samom kraju djela, Bachmann se odlučuje za glazbu DJ Ötziya i pjesmu *Ein Stern, der deinen Namen trägt* koja je itekako poznata publici.¹⁹³ U pojašnjenju žirija, koji je ovoj predstavi dodijelio nagradu „Nestroy“ za najbolju predstavu na njemačkom jeziku, stoji da Bachmann u ovoj

¹⁹² „die ihre Darsteller zu dauerhafter Anspannung, zum Kampf mit dem Raum zwingen“; Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6769:winterreise-in-wien-wagt-stefan-bachmann-mit-elfriede-jelinek-einen-blick-in-den-abgrund&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (posljednji pristup 17. studenog 2022.)

¹⁹³ Vidi: *ibid.*

inscenaciji „balansira šalu, satiru, romantičarsku ironiju i dublje značenje, pri čemu ne zaboravlja biografsku patnju iza njih[...]. Bachmann ponovno dokazuje da je više od empatičnog redatelja. Zna da je život tragičan, ali da je umjetnost vesela. Ili obrnuto?“¹⁹⁴

5.2.2. Karin Beier¹⁹⁵ (1965., Köln), kazališna redateljica i intendantica

U Kölnu je studirala teatrologiju, film i televiziju te anglistiku. Prva kazališna iskustva stječe u rodnom Kölnu. Za vrijeme studija anglistike 1968. godine zajedno s Elmarom Goerdenom osniva slobodnu kazališnu grupu Countercheck Quarrelsome (CCQ) koja izvodi predstave na engleskom jeziku. Najviše su se proslavili inscenacijama Shakespeareovih drama koje su zaodjenuli u moderno ruho. Tako ju je, primjerice, za uprizorenje *Romea i Julije* 1993. godine časopis *Theater heute* proglasio najboljom mladom redateljicom te godine. Značajan je i njezin projekt iz 1995. godine *Der Sommernachtstraum – Ein europäischer Shakespeare* u kojem je sudjelovalo 14 izvođača devet različitih nacionalnosti koji su igrali uloge na svojim materinskim jezicima. Od 1992. do 1994. godine zaposlena je kao asistentica redatelja Davida Mouchtar-Samoraija u Düsseldorfu gdje ostvaruje svoje prve samostalne redateljske radove. Godine 1996. radi u Hamburgu, ali i u Kölnu, Beču i Bochumu. 1997. ostvaruje operni debi kao redateljica i ostvaruje veliki uspjeh inscenacijom Bizetove *Carmen* u Bremenu. U Bremenu također na scenu postavlja Mozartov *Figarov pir* (1999.), zatim i Verdijev *Rigoletto* (2001., Köln), Mozartov *Così fan tutte* (2004., Basel). Od 2007. godine radi kao intendantica kazališta u kazalištu Schauspiel Köln koje je 2010. i 2011. godine časopis *Theater heute* proglasio kazalištem godine, a kritičari u anketi koju je proveo časopis *Die deutsche Bühne* proglasili su kazalište u Kölnu najboljim kazalištem u kategoriji značajnih sveukupnih postignuća. Od kazališne sezone 2013./2014. radi kao intendantica kazališta Deutsches Schauspielhauses u Hamburgu s kojim ima ugovor do 2025. Njezin redateljski opis čine djela Händela, Mozarta, Georgea Taborija, Williama Shakespearea, Molièrea, G. E. Lessinga, Biljane Srbljanović, Friedricha Hebbela, Franza Grillparzera, Michela

¹⁹⁴ „indem er Scherz, Satire, romantische Ironie und tiefere Bedeutung in Balance hält, indem er das biografische Leiden dahinter zwar nicht vergessen lässt[...]. Bachmann beweist sich einmal mehr als einfühlsamer Inszenator. Er weiß, dass das Leben tragisch, aber die Kunst heiter ist. Oder war das umgekehrt?“ Vidi: https://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=54 (posljednji pristup 17. studenog 2022.)

¹⁹⁵ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 54-55 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

Houellebecq, Pedra Calderóna de la Barce, Elfriede Jelinek, Antona P. Čehova i drugih autora.

Dobitnica je vrijednih kazališnih nagrada: nagradu „Nestroy“ dobila je 2006. za najbolje redateljsko ostvarenje za izvedbu *Malograđani* Maksima Gorkog (Akademietheater, Beč), a 2009. godine nagradu „Der Faust“ za inscenaciju *Das goldene Vlies* Franza Grillparzera (Schauspiel Köln). Nagradu kritičara časopisa *Theater heute* dobila je 2010. godine za najbolju inscenaciju društvene groteske *Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen* (autori: Ettore Scola i Ruggero Maccari), a 2011. kritičari časopisa *Die deutsche Bühne* proglasili su njezinu inscenaciju drame *Das Werk/ Im Bus/ Ein Sturz* Elfriede Jelinek za najbolju predstavu te godine. Godine 2017. primljena je u berlinsku Akademiju umjetnosti, a te iste godine dobila je odličje Savezni križ za postuguća 1. reda. Šest je puta bila pozvana na Kazališne susrete u Berlinu: 1994. (Shakespeare *Romeo i Julija*, Düsseldorfer Schauspielhaus), 1996. (*Sommernachtstraum - Ein europäischer Shakespeare*, William Shakespeare/Karin Beier/Joachim Lux, Düsseldorfer Schauspielhaus), 2010. (Ruggero Maccari i Ettore Scola *Die Schmutzigen, die Hässlichen und die Gemeinen*, Schauspiel Köln), 2011. (Elfriede Jelinek *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz*, Schauspiel Köln), 2016. (*Schiff der Träume – Ein europäisches Requiem* prema Federicu Felliniju, Deutsches Schauspielhaus Hamburg) i 2021. (Rainald Goetz *Reich des Todes*, Deutsches Schauspielhaus Hamburg – predstava je također pozvana da nastupi na Kazališnim danima u Mülheimu).

Karin Beier postala je poznata po svojim inscenacijama Shakespeareovih djela koje je počela postavljati na scenu još u osamdesetim godinama prošlog stoljeća i kojima je dala moderno ruho, odmičući se od težnje da na sceni rekreira povijesnu točnost komada. Osim toga, inscenirajući Shakespeareova djela potvrdila se „kao majstorica dobre stare slapstick komedije koju često dovodi do besmisla i kao majstorica lijepih, jasnih slika“¹⁹⁶ (Brauneck i Beck 2007: 55). Svoj prepoznatljiv redateljski stil nadograđuje i „brusi“ u Kölnu, gradeći svoj ugled intendantice i redateljice tako što traži od kazališta da provocira svoju publiku, da progovara o relevantnim i osjetljivim društvenim pitanjima, da bude glasno u tome i da zauzme svoju poziciju u društvu. Njezina redateljska ostvarenja reflektiraju sve jasniju kritiku društva, izbjegavajući pri tome portretirati na sceni crno-bijeli svijet i vješto kombinirajući tragično, komično i dirljivo: „Postaje oštija, borbenija

¹⁹⁶ „als ‘Meisterin des guten alten Slapsticks, den sie stets ad absurdum zu führen weiß’ und als ‘Meisterin der schönen, klaren Bilder’“.

i konzekventnija nego prije, a da pri tome nije izgubila na igrivosti. Temeljni ton je ipak gorak. Tekstovi Elfriede Jelinek posebno odgovaraju tome.¹⁹⁷

Nagrađena izvedba *Malograđana* Maksima Gorkog, u kojoj se suprotstavljaju i supostavljaju vrijednosti vremena na izmaku i novoga doba, sraz stare i nove generacije i pogleda na život koje obje strane zastupaju, bogati i siromašni, vjera u bolje sutra i strah od promjena, odnos prema svijetu u kojem se pojedinac osjeća otuđeno, izgubljeno ili, pak, ohrabren suočiti se s promjenama, svjedoči redateljskim postupcima i poetici redateljice Karin Beier koja u ovome djelu iščitava bol i težinu života, ali i povremena mjesta ispunjena groteskom. Povrh toga, ovaj dramski tekst napisan 1901. godine redateljica mijenja i približuje suvremenoj publici. To se ogleda, primjerice, u promjeni zanimanja jednog od likova – dvadesetsedmogodišnjeg Nila, usvojenog sina, koji je vlakovođa. U inscenaciji Karin Beier „ovaj muškarac, naravno, više nije vlakovođa: ‘Euforijski opis njegovog posla bio mi je isuviše zarobljen u prošlosti. Radnička romantika danas više ne postoji. Kad pomislim na posao, onda pomislim i na socijalnu pomoć!’“¹⁹⁸ I u vizualnom aspektu Karin Beier, zajedno sa scenografom Thomasom Dreißigackerom, radi pomak u odnosu na opis prostora u dramskom tekstu. Sobu u imućnoj malograđanskoj obitelji koju Maksim Gorki detaljno opisuje na samom početku drame, Thomas Dreißigacker pretvara u neugodan i ružan prostor kojim se ne želi prenijeti atmosfera prostora sobe iz teksta – ispred zida od opeke s radiatorima nalazi se trinaest dotrajalih stolaca i tri pregrade od šperploče.¹⁹⁹ Kazališna kritika ovu inscenaciju naziva „smiješnom tragedijom“ i karakterizira je kao „šaljivu, sumornu i dirljivu, iako kategorički odbija sentimentalni klišeji o ‘ruskoj duši’. Kada katastrofa postane isuviše veliko opterećenje na praznoj pozornici, redateljica preokreće bol u *trash*, mijenja pokušaj samoubojstva zbog ljubavnih i životnih briga u slapstick prizor umrljan krvlju. Najveće očajanje je uvijek istovremeno i tražično i smiješno.“²⁰⁰

¹⁹⁷ „Sie ist kantiger, kämpferischer und konsequenter als früher, das Spielerische hat sie dabei nicht verloren. Doch der Grundton ist bitter. Besonders gut passen dazu die Texte Elfriede Jelineks.“ Vidi: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/lust-an-der-auseinandersetzung-100.html> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

¹⁹⁸ „Bei Beier ist dieser Mann freilich kein Lokomotivführer mehr: ‘Die euphorische Beschreibung seiner Arbeit war mir zu sehr historisch gefangen. Arbeiterromantik gibt’s heute einfach nicht mehr. Wenn ich an Arbeit denke, dann auch an Hartz IV!’“; Vidi: <https://www.derstandard.at/story/2289713/es-sieht-nicht-finster-aus> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

¹⁹⁹ Vidi: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/288896_Laecherliche-Tragoedie.html (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²⁰⁰ „Lächerliche Tragödie“; „Die Aufführung ist witzig, beklemmend und berührend, obwohl sie das Gefühlsklischee von der ‘russischen Seele’ kategorisch verweigert. Wenn die Katastrophe

5.2.3. Luc Bondy²⁰¹ (1948., Zürich – 2015., Zürich), autor, kazališni i operni redatelj, intendant

Odrastao je u Švicarskoj i Francuskoj, a školovanje u kazališnoj umjetnosti započinje na dvogodišnjem studijskom boravku na netom otvorenoj školi mima Jacquesa Lecoqa u Parizu, danas jednoj od najprestižnijih škola mima u Europi i šire. Pozornost na sebe skreće još kao student, sudjelujući na studentskim kazališnim susretima. Krajem 1960-ih angažiran je kao asistent redatelja u Thalia Theater u Hamburgu i kao asistent redatelja Paulusa Mankera u bečkom Volkstheater. Svoju prvu samostalnu režiju u Njemačkoj ostvaruje 1971. u Junges Theater Göttingen s djelom koje pripada teatru apsurdna, *Narr und Nonne* Stanislaw Ignacyja Witkiewicza, a režira i Büchnerov komad *Leonce und Lena* u Schauspielhaus u Düsseldorfu. Uslijedili su mnogobrojni angažmani u Njemačkoj i inozemstvu. Svojim inscenacijama ostvaruje velike uspjehe i probija se u sam vrh europskog i svjetskog kazališta, posebice s predstavama: Bond *Die See* (1973., Bayerisches Staatsschauspiel München) i *Die Hochzeit des Papstes* (1975., Schauspiel Frankfurt na Majni), Goethe *Stella* (1973. Hessisches Staatstheater Darmstadt), Shakespeare *Na tri kralja ili Kako vam drago* (1973., Wuppertal), Horváth *Glaube, Liebe, Hoffnung* (1974., Deutsches Schauspielhaus Hamburg), Lasker-Schüler *Die Wupper* (1976., Schaubühne Berlin), Aldred de Musset *Man spielt nicht mit der Liebe* (1977., Schaubühne Berlin), Ibsen *Sablasti* (1977., Deutsches Schauspielhaus Hamburg), Thomas Brasch/Čehov *Platonov* (1978., Berlin). Na poziv Petera Palitzscha Bondy odlazi u Frankfurt u Schauspiel 1974. godine kao kućni redatelj. U kasnim 1970-ima započinje plodnu suradnju sa Schaubühne am Lehniner Platz u Berlinu gdje zamjenjuje Petera Steina na mjestu umjetničkog voditelja spomenutog kazališta od 1985. do 1987. U 1980-ima Bondy u više navrata režira i u Kölnu (Schauspiel Köln) i u Münchenu (Münchner Kammerspiele) gdje na scenu postavlja klasika Shakespearea, Becketta kao predstavnika teatra apsurdna i suvremenog engleskog dramatičara Edwarda

allzu schwer über der kahlen Bühne lastet, kippt die Regisseurin den Schmerz in Trash, löst einen Selbstmordversuch aus Liebes- und Lebenskummer in eine blutverschmierte Slapstick-Nummer auf. Die größte Verzweiflung ist immer tragisch und lächerlich zugleich.“ Vidi: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/288896_Laecherliche-Tragedie.html (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²⁰¹ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 88-89; https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.) <https://www.operadeparis.fr/en/artists/luc-bondy> (posljednji pristup 28. rujna 2022.) https://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/index.htm?we_objectID=51655 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Bonda. U 1980-ima Bondy dobiva sve više redateljskih angažmana u Francuskoj, a jedna od prvih režija bila je praizvedba Schnitzlerovog djela *Das weite Land* na francuskom jeziku u Théâtre Nanterre-Amandiers u Parizu 1984. godine, kada je jedan od ko-ravnatelja kazališta bio veliki francuski kazališni i filmski redatelj Patrice Chéreau. U Francuskoj najčešće režira vrhunska ostvarenja europskog dramskog kanona (Ibsen, Čehov, Shakespeare, Schnitzler, Molière), a od 1980-ih sve je intenzivnija suradnja s autorom B. Straußom, čija djela postavlja na pozornice diljem njemačkog govornog područja, ali i u Francuskoj (Salzburger Festspiele, Festwochen u Beču, Berliner Ensemble, Théâtre de l'Odéon u Parizu). Godine 1997. Bondy postaje voditelj drame Bečkog festivala, a od 2002. do 2013. bio je umjetnički voditelj cijelog festivala. Od godine 2000. kao gost redatelj surađuje s bečkim Burgtheaterom, Schauspielhaus Zürich te Théâtre de la Madeleine u Parizu, postavljajući na scenu klasike kao i suvremene autore Yasminu Rezu i J. Fossea. Godine 2012. preuzeo je vodstvo Odéon Théâtre u Parizu gdje je ostao sve do smrti 2015. godine.

Luc Bondy etablirao se i kao operni redatelj te je od kraja 1970-ih na opernim scenama i festivalima diljem Europe (Beč, London, Firenca, Hamburg, Bruxelles, Salzburger Festspiele, Pariz, Festival Aix-en-Provence, Scala u Milanu) i svijeta (Metropolitan Opera u New Yorku) postavio zavidan broj opera. Debitirao je 1978. godine u Staatsoper u Hamburgu s Bergovom operom *Lulu*. Za izdvojiti su i sljedeće opere koje je režirao: Mozartove *Figarov pir*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni* i *Idomeneo*, Verdijeve *Macbeth* i *Don Carlos*, Bergovu *Lulu*, Monteverdijevu *Die Krönung der Poppea*, Straussov *Salomé*, Brittenovu *The Turn of the Screw*, Philippe Boesmanove *Julie*, *La Ronde*, *Conte d'hiver* i Bergovu operu *Wozzeck*.

Luc Bondy je dobitnik i nositelj mnogih prestižnih nagrada za svoj umjetnički rad, kao što su, primjerice, Nagrada njemačkih kritičara (1984.), „Grand Prix Dominique de la mise en scène“ (1990.), nagrada za predstavu godine prema časopisu *Theater heute* za izvedbu *Schlusschor* B. Strauša (1992.), „Hans-Reinhart-Ring“ (1997.), kazališna nagrada Zaklade „Preußische Seehandlung“ (1998.), nagrada „Nestroy“ za najboljeg redatelja za izvedbu *Galeba* A. P. Čehova (2000.), nagrada „Stanislavski“ u Moskvi za *Galeba* (2001.), nagrada „Zürcher Festspielpreis“ za *La seconde surprise de l'amour* Pierre Carlet de Marivauxa (2008.), nagrada „Kythera-Kulturstiftung Düsseldorf“ (2009.), Zlatno odličje za zasluge Beč (2013.), nagrada „Nestroy“ za životno djelo (2013.), nagrada „Prix de l'Académie de Berlin“ (2014.). Njemački magazin *Focus* svrstao je Luca Bondyja među najutjecajnije i najuspješnije redatelje na njemačkom govornom području ovog stoljeća i prema *Focusovoj* listi, Bondy zauzima drugo mjesto iza Franka Castorfa.

Kao redatelj, Luc Bondy je poznat po tome što „u svojem redateljskom radu i promišljanju [o kazalištu] odbija pretjerivanja teatralnosti, kulta iluzije, navodne prirodnosti te manje naglašava motivacije likova, nego način na koji nesvjesno oblikuje djelovanja i obrasce ponašanja“²⁰² (Brauneck i Beck 2007: 88). U pojašnjenju žirija koji mu je dodijelio „Nestroy“ nagradu za životno djelo stoji, između ostaloga, da se Bondy „oduvijek više zanimao za višeslojne tajne likova i njihovih odnosa kao i za skrivene sposobnosti svojih izvođača nego za krute koncepte ili fiksne ideje.“²⁰³ U odnosu spram dramskog teksta koji inscenira, Luc Bondy se „u potpunosti stavlja u službu dramskog komada, postajući akribičan interpretator teksta“²⁰⁴. To znači da Luc Bondy poštuje dramski tekst i autora, ne dekonstruirajući ga, već u prvi plan stavlja dramaturgiju riječi/teksta, a potom i ostalih elemenata koji prate dramski tekst. Tako, primjerice, i u njegovoj inscenaciji Čehovljevog *Galeba*, u prvom je planu „Čehov, a tek potom Bondy. Ovu skromnost dijeli s Peterom Steinom i Thomasom Langhoffom, i inače ni sa kim drugim. Iznad svega: nastaje (poetična) atmosfera, kazalište postaje sekularni hram u koji ulazimo potišteni, a izlazimo osnaženi. Ovaj suptilni umjetnik obdaren je smislom za nijanse i tihe tonove.“²⁰⁵ Posao redatelja shvaćao je kao poziv i tvrdio je sljedeće: „Ono što nam ostaje od umjetničkog djela nije ideologija, već poezija. Izvedba mora asimilirati neko životno iskustvo s kojim se čovjek može povezati, čak i kada zna da se radi o umjetnosti.“²⁰⁶

²⁰² „B. lehnt in seiner Regierarbeit und Stellungnahme die Übertreibungen der Theatralität, des Illusionskults, die vorgebliche Natürlichkeit ab, stellt weniger die Motivationen der auftretenden Personen heraus als die Art und Weise, wie das Unbewusste Bewegungen und Verhaltensmuster gestaltet.“

²⁰³ „Stets hat er sich dabei für die vielschichtigen Geheimnisse der Figuren und ihrer Beziehungen sowie für die verborgenen Fähigkeiten seiner Darsteller mehr interessiert als für straffe Konzepte oder fixe Ideen.“ Vidi: https://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=125 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²⁰⁴ „Bondys Art zu inszenieren hat unbestreitbare Vorzüge. Der wichtigste: er stellt sich ganz in den Dienst des Stückes, wird zum akribischen Text-Interpreten.“ Vidi: <https://www.nd-aktuell.de/artikel/913707.lyrik-der-zerstoerung.html> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²⁰⁵ „ist das hinterher immer noch zuerst ein Tschchow, dann erst ein Bondy. Diese Bescheidenheit teilt er mit Peter Stein und Thomas Langhoff, aber sonst eigentlich mit niemandem mehr. Vor allem: Es entsteht (poetische) Atmosphäre, das Theater wird zum säkularen Tempel, wo wir bedrückt hinein- und erhoben wieder hinausgehen. Dieser feinnervige Künstler ist mit dem Sinn für Nuancen und leise Töne ausgestattet.“ Vidi: *ibid.*

²⁰⁶ „Was einem von einem Kunstwerk bleibt, ist nicht eine Ideologie, sondern Poesie. Eine Aufführung muß eine Lebenserfahrung assimilieren, auf die man sich beziehen kann, auch wenn man weiß, daß es sich um Kunst handelt.“ Vidi: https://www.adk.de/de/presse/pressemitteilungen.htm?we_objectID=1729 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

5.2.4. Andrea Breth²⁰⁷ (1952., Rieden / Füssen), kazališna i operna redateljica

Svoje prve redateljske korake kao asistentica redatelja, Andrea Breth napravila je 1972./1973. godine u kazalištu Heidelberger Theater dok je još bila studentica književnosti na tamošnjem sveučilištu. Kao samostalna redateljica prvi angažman dobiva u kazalištu u Bremenu, gdje 1975. na scenu postavlja djelo *Die verzauberten Brüder* J. Schwarza i gdje ostaje do kazališne sezone 1977./1978. Redateljsku karijeru nakon Bremena nastavlja u Wiesbadenu, Hamburgu i zapadnom Berlinu. Nakon trogodišnjeg boravka i usavršavanja u Zürichu (Zürcher Schauspielakademie i Theater Neumarkt), dvije godine boravi u Freiburgu gdje 1984. godine ostvaruje veliki uspjeh s djelom *Dom Bernarda Albe* Federica Garcíe Lorce. Upravo je ova inscenacija zaslužna za poziv Andree Breth na Kazališnim susretima u Berlinu, jedan od najprestižnijih kazališnih festivala na njemačkom govornom području, što joj je dalo priliku da se predstavi široj publici i kazališnim suvremenicima. Angažirana je u kazalištu Schauspielhaus Bochum, od 1986. do 1989. i veliki uspjeh postiže s inscenacijama *Süden* Julian Green (1987.) i *Posljednji* Maksima Gorkog koje su joj donijele novi poziv na Berliner Theatertreffen, a zahvaljujući izvedbi *Süden*, časopis za kazalište *Theater heute* izabrao ju je za redateljicu godine. Godine 1991. prelazi u Berliner Schaubühne am Lehniner Platz gdje je bila umjetnička voditeljica od 1992. do 1997., a nakon što joj je istekao mandat i dalje ostaje surađivati sa spomenutom kazališnom kućom kao gostujuća redateljica postavljajući na scenu klasike europskog dramskog kanona (Gorki, Vampilov, Čehov, Kaiser, Ibsen; Euripid, Kleist, Goethe). Karijeru nastavlja u bečkom Burgtheater kao tamošnja kućna redateljica do 2006., postavljajući na scenu klasike njemačke i svjetske dramske književnosti, ali i prvi put inscenira suvremeni komad Alberta Ostermaiera *Letzter Aufruf* (2002.). U bečkom Burgtheateru ponovno režira od 2008. godine, kada na scenu postavlja *Motortown* suvremenog engleskog dramskog pisca Simona Stephensa, *Quai West* Bernard-Marie Koltèsa, *Zwischenfälle – Szenen von Courteline*, *Cami*, *Charms* i *Prinz Friedrich von Homburg* Heinricha von Kleista, Shakespeareovog *Hamleta* i *Diese Geschichte von Ihnen* Johna Hopkinsa. Kao redateljica bila je angažirana i na Salzburger Festspiele gdje na scenu postavlja Schnitzlerov komad *Das weite Land* i *Zločin i kaznu* Dostojevskog. Uz

²⁰⁷ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 101-102; <https://www.staatskapelle-berlin.de/en/kuenstler/andrea-breth.1058/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

to, režirala je u raznim kazalištima na njemačkom govornom području kao što su Berliner Ensemble, Ruhrtriennale, Düsseldorfer Schauspielhaus, Schauspiel Frankfurt i Residenztheater u Münchenu, gdje je režirala klasike poput Schillera, Kleista, Ibsena, Isaaka Babelja, potom djela engleskog pisca predstavnika teatra apsurda Harolda Pintera, američkog književnika i scenarista Johna Hopkinsa, ali i dalje postavljajući suvremene komade Alberta Ostermaiera. Godine 2000. režira prvu operu, Gluckovog *Orfeja i Euridiku* u Leipzigu, Smetaninu *Prodanu nevjestu* (2003.), Rihmovog *Jakoba Lenza* i *Das Gehege* te *Der Gefangene* Luigija Dallapiccola u Državnoj operi u Stuttgartu, Bizetovu *Carmen* (2005.) u Styriarte u Grazu, na Salzburger Festspiele *Eugena Onjegina* te Bergovog *Wozzecka* i *Lulu* u Staatsoper im Schiller Theater Berlin. Kao operna redateljica radila je i u drugim opernim kućama u Europi, u Belgiji u Théâtre Royal de la Monnaie gdje je postavila Janáčkovu *Katja Kabanowa* i *La traviata* te Verdijevog *Macbetha* u De Nationale Opera u Amsterdamu.

Od 1994. godine bila je zaposlena i kao profesorica režije na Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ u Berlinu te je članica više umjetničkih i dramskih udruženja (Akademie der Darstellenden Künste in Frankfurt am Main, Akademie der Künste Berlin, Bayerische Akademie der Schönen Künste). Više puta je pozivana na Kazališne susrete u Berlinu gdje su izvođena djela koja je režirala. Dobitnica je niza prestižnih nagrada za svoj umjetnički rad: 1987. nagrada „Fritz-Kornter“; „Nestroy-Theaterpreis“ 2003. za najbolje redateljsko ostvarenje za *Emiliu Galotti*, 2011. za *Zwischenfälle* i 2016. za režiju *Diese Geschichte von Ihnen*; godine 2015. dobila je nagradu „Schillerpreis der Stadt Marbach“; 2018. nagradu za doprinos znanosti i umjetnosti „Pour le Mérite für Wissenschaft und Kunst“ dok je 2019. godine dobila nagradu „Nestroy“ za životno djelo. Osim toga, nositeljica je austrijskog počasnog križa za znanost i umjetnost prvog reda i velikog križa za zasluge savezne Republike Njemačke. Jedina je redateljica koju je njemački magazin *Focus* svrstao među deset najutjecajnijih redatelja ovog stoljeća na njemačkom govornom području.

Već u devedesetim godinama prošlog stoljeća Andrea Breth profilirala se u redateljicu koja je „radije inscenirala ‘stare’ komade u kojima ‘traži odgovor na goruća pitanja iz sadašnjosti’“²⁰⁸ (Dermutz u Brauneck i Beck 2007: 192). Andrea Breth pripada među vodeće redatelje i redateljice suvremenog njemačkog kazališta

čiji se gusti atmosferični i psihološko precizni radovi zatvaraju pred modnim trendovima i s osjetljivošću za ljudske ponore rasvjetljaju, prije

²⁰⁸ „inszeniert eher ‘alte’ Stücke, in denen sie ‘nach einer Antwort nach drängenden Fragen der Gegenwart sucht’“.

svega, klasične komade u njihovoj aktualnosti. Pored ‹prestravljenosti od banalnosti zla›, tema obitelji ‹kao leglo neuroza› provlači se kroz gotovo sve njezine inscenacije. Breth naglašava prosvjetiteljsku ulogu kazališta i vidi pozornicu u službi teksta. Radikalni samotnjak koji odbacuje ‹event-promišljanje› kulturne industrije.²⁰⁹ (ibid.)

U nagrađenoj predstavi *Diese Geschichte von Ihnen*, nastaloj prema istoimenom romanu Johna Hopkinsa iz 1968. godine, pratimo priču detektiva Johnsona koji mučen dosadašnjim iskustvima i zločinima koje je doživio u službi, izmučen isto tako krizom u vlastitom braku, za vrijeme jednog ispitivanja na smrt pretuče muškarca, Baxtera, osumnjičenog za pedofiliju. U režiji Andree Breth publika na sceni gleda dramu, eskalaciju emocija i nasilja, koja se više približava grčkoj tragediji nego dobro skrojenom komadu. Kako se može pročitati u jednoj od kritika: „Breth je krajnje strpljivo osvijetlila bojno polje duše, do posljednje pukotine. Njezina inscenacija *Diese Geschichte von Ihnen* predstavlja genijalno djelo o patnji, jadu i nerazumijevanju u potpunosti nenadmašene koreografkinje koja ne teži nikakvoj ‹senzaciji›.“²¹⁰

Zwischenfälle (2011.), još jedna nagrađena izvedba u režiji Andree Breth, dokazuje se kao iskorak redateljice iz svijeta klasičnih komada i potvrđuje se kao iznimno uspješna apsurdna komedija s kojom „Breth preskače konvencionalne pripovjedačke dramaturgije“.²¹¹ Kreirajući kolaž od pedesetak fragmenata na temelju djela autora Camija, Harmsa, Courtelinea koje kombinira s različitim oblicima popularne zabave, elementima nijemog filma, televizije, filmske umjetnosti, plesne umjetnosti, glazbe, pantomime pa čak i borilačkih vještina i koje

²⁰⁹ „deren atmosphärisch dichte und psychologisch präzise Arbeiten sich modischen Trends verschließen und mit sensiblem Gespür für menschliche Abgründe v.a. klassische Stücke auf ihre Aktualität hin durchleuchten. Neben ‹dem Erschrecken über die Banalität des Bösen› zieht sich das Thema Familie ‹als Bruststätte von Neurosen› durch fast alle ihre Insz.en. B. betont den Bildungsauftrag des Th.s und sieht die Bühne in einer dienenden Funktion gegenüber dem Text. Eine radikale Einzelgängerin, die sich dem ‹Event-Denken› des Kulturbetriebs verweigert.“

²¹⁰ „Breth hat den Kriegsschauplatz der Seele mit äußerster Geduld bis in die letzte Ritze hinein ausgeleuchtet. Ihre Inszenierung von ‹Diese Geschichte von Ihnen› ist das Geniewerk einer völlig konkurrenzlosen, auf keinerlei ‹Sensation› schielenden Choreografin von Leid, Elend und Unverstand.“ Vidi: <https://www.derstandard.at/story/2000029994740/diese-geschichte-von-ihnen-ein-moerder-namens-johnny-spielt-auf> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²¹¹ „sprengt Breth konventionelle Erzähltraditionen“. Vidi: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/29505_Trost-fuer-den-Regenwurm.html (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

su bogate dosjetcama i asocijacijama,²¹² Andrea Breth na scenu dovodi desetak izvođača, radnika u uredima obučeni u „uredsku“ odjeću u različitim nijansama sive boje. Izvođači se izmjenjuju u devedeset različitih uloga i stavljeni su u različite međuljudske odnose te se na duhovit način propituju (ne)mogućnosti ljudske komunikacije i otuđenost: „Svaki telefon predstavlja međuljudsku komplikaciju. Kovčezi na pozornici simbol su progresivnog ljudskog otuđenja.“²¹³

5.2.5. Frank Castorf²¹⁴ (1951., Berlin), kazališni redatelj i umjetnički voditelj/ravnatelj kazališta

Nakon završenog studija teatrologije na sveučilištu Humboldt u Berlinu, Frank Castorf počinje raditi kao dramaturg u Senftenbergu 1976. godine i ostaje tamo do 1979. Potom počinje karijeru redatelja u kazalištu Brandenburg, da bi od 1981. do 1985. blisko surađivao s grupom glumaca i scenografom Hartmutom Meyerom u kazalištu u Anklamu s kojima postavlja djela Heinera Müllera, Antonina Artauda, Williama Shakespearea i Bertolta Brechta. Castorf ubrzo dobiva priliku režirati diljem DDR-a (Gera, Karl-Marx Stadt i Halle), postavljajući na scenu njemačke i europske klasike kao što su Goethe, García Lorca, Ibsen, Lenz, Shakespeare, Molière, ali i njemačke suvremene autore kao što je Heiner Müller. Godine 1988. po prvi puta režira u kazalištu Volksbühne u Berlinu, gdje doživljava veliki uspjeh s djelom *Das trunkenen Schiff* Paula Zecha, njemačkog književnika bliskog krugu ekspresionista koji se u svojem bogatom književnom opusu najčešće bavio socijalnom tematikom i temama iz radničkoga života. Od 1985. godine, a naročito nakon pada Berlinskog zida 1989., Castorf radi kao redatelj diljem Njemačke (München, Hamburg, Berlin, Stuttgart), u Švicarskoj (Basel i Zürich), u Austriji (Beč) te u mnogim europskim kazališnim i opernim

²¹² Usporedi s: <https://www.diepresse.com/631705/zwischenfaelle-viel-spess-mit-andrea-breth> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²¹³ „Jedes Telefon bedeutet zwischenmenschliche Komplikation. Die Koffer auf der Bühne sind Symbol der fortschreitenden menschlichen Entfremdung.“ Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5223:zwischenfaelle-andrea-breth-findet-mit-cami-charms-courteline-am-burgtheater-wien-zur-absurden-komoedie-&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²¹⁴ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 118-119; <https://festival-avignon.com/en/artists/frank-castorf-6949> (posljednji pristup 28. rujna 2022.) https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-kuentstler/bfs_kuentstler_detail_93148.html (posljednji pristup 28. rujna 2022.) <https://www.berliner-ensemble.de/frank-castorf> (posljednji pristup 28. rujna 2022.) <https://volksbuehne.adk.de/deutsch/volksbuehne/ensemble/index8165.html?person=12&kategorie=regisseure&alpha=C> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

kućama (Stockholm, Kopenhagen, São Paulo, Stuttgart i Pariz) kao i na kazališnim festivalima (primjerice Festival d'Avignon u Francuskoj, gdje u više navrata režira dramska djela te postavlja adaptacije proznih djela na scenu) režirajući i dalje djela velikih dramskih pisaca njemačkog govornog područja kao što su Lessing, Goethe, Kleist, Schiller, Horváth i Brecht, kao i djela velikana europske dramske književnosti Sofokla, Čehova, Strindberga, Becketta i drugih.

Njegova režija Shakespeareovog *Hamleta* iz 1985. (Köln), kojeg je podredio svom redateljskom konceptu, skrenula je pozornost javnosti na njega i donijela mu imidž redatelja koji dekonstruira klasike, glas koji će ga pratiti cijelu njegovu redateljsku karijeru. Castorf je bio angažiran kao kućni redatelj u Deutsches Theater u Berlinu, a u kazališnoj sezoni 1992./1993. postaje umjetnički voditelj berlinskog kazališta Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz te na toj poziciji ostaje do 2017. godine.²¹⁵ Nakon toga radi kao slobodni umjetnik i aktivan je kao redatelj sve do danas. Za vrijeme njegovog vođenja Berliner Volksbühne, ono 1993. godine od strane kritičara biva izabrano za kazalište godine. U tom kazalištu počinje i njegova bliska i dugogodišnja suradnja s velikim njemačkim scenografom Bertom Neumannom na temelju koje Berliner Volksbühne postaje jedno od najznačajnijih njemačkih kazališta postavljajući nove standarde u kreiranju kazališta i igrajući pred svjetskom publikom u najznačajnijim kazalištima diljem svijeta. Značajne su i suradnje koje je ostvario s njemačkim redateljima kao što su Christoph Marthaler i Christoph Schlingensief te s dramatičarem Renéom Polleschem i koreografom Johannom Kresnikom. Osim kao redatelj koji je poznat po inscenaciji i dekonstrukciji klasičnih dramskih predložaka, Castorf je inscenirao i suvremenike kao što su Müller, Handke i Jelinek, ali i prozna djela Dostojevskog, Bulgakova, Döblina, Celinea, kao i romane Anthonyja Burgessa, Franka Norrisa, Franza Kafke, Alexandra Dumasa mlađeg te Balzaca, priče Andersena, Kästnera, Gotthelfa, Kleista i Čehova.

Uz mnogobrojne nagrade („Fritz-Kortner-Preis“, „Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung“, „Nestroy-Preis Wien“, „Preis des Internationalen Theaterinstituts“, „Schillerpreis der Stadt Mannheim“, „Verdienstorden des Landes Berlin“, „Golden Laurel Wreath Award Festivala MESS Sarajevo“) kojima je okrunjen njegov umjetnički rad koji u 25 godina broji više od 100 inscenacija europskog dramskog kanona, djela sjevernoameričkih autora Tennesseeja Williamsa i Eugenea O’Neilla i adaptacija prozih djela kao i opere Verdija, Rihma

²¹⁵ Te godine Castorf u Berliner Volksbühne režira Goetheovog *Fausta*, izvedba kojeg je trajala sedam sati i bila je njegovo petnaesto redateljsko umjetničko ostvarenje pozvano da sudjeluje na Kazališnim danima u Berlinu.

i Wagnera, Castorf je 2011. prema mišljenju njemačkog magazina *Focus* proglašen najvažnijim redateljem 21. stoljeća, zauzevši prvo mjesto ispred Luca Bondyja i Andreasa Kriegenburga. Prilikom dodjele ove titule u obzir su uzeti medijska prisutnost, osvojene bitne kazališne nagrade te broj poziva i predstava koje su igrane na Kazališnim danima u Berlinu od 2000. godine.²¹⁶ Član je Akademije umjetnosti u Berlinu, njemačke Akademije izvedbenih umjetnosti i punopravni član Bavorske Akademije lijepih umjetnosti.

Frank Castorf jedan je od redatelja s njemačkog govornog područja koji je na scenu postavljao svoja „čitanja“ tekstualnih predložaka, dekonstruirajući tekstualne predloške i ponovno ih kreirajući na sceni. O redateljskoj poetici Franka Castorfa najbolje govore riječi Ivana Nagela povodom dodjele nagrade „Kornter“ 1994. godine:

Ono što se naziva Castrofovim „redateljskim stilom“ i njegovim pogledom na svijet, izgleda kao heteronomija realnoga. Za njega su i autonomija subjekta i teonomija svemira (ova dva utočišta jedinstva) fiktivne i neistinite. Budući da se bavi stvarnošću i istinom, zabranjeno mu je da nam simulira jedinstven svijet i jedinstvenog čovjeka koji ga opaža i razumije. Stoga mora razbiti veličanstvene sustave svijeta s kojima se identificiraju pojedini veliki kazališni komadi; mora razbiti i figure, koje, ako ne Shakespeare ili Ibsen, onda barem svaki srednjoškolski profesor tumači kao zatvorene likove. Zatim ih mora ponovno sastaviti: ne samo iz fragmenata, već i u fragmente.²¹⁷ (Balitzki u Brauneck i Beck 2007: 119)

Inscenacija romana *Braća Karamazovi* ruskog pisca Dostojevskog, donijela je Castorfu nagradu „Der Faust“ za najbolje redateljsko ostvarenje 2016. godine. Ova

²¹⁶ Vidi: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6100%3Afrank-castorf-ist-der-wichtigste-theaterregisseur-dieses-jahrtausends&catid=126%3Ameldungen&Itemid=62 (posljedni pristup 17. kolovoza 2022.). Kao redatelj više je puta sa svojim inscenacijama pozvan na Berliner Theatertreffen, a prvi poziv je dobio 1989. s inscenacijom Lessingovog djela *Miß Sara Sampson*, a zadnje (za sada) gostovanje Castorfa na Berliner Theatertreffen bilo je 2022. godine s inscenacijom *Fabian oder der Gang vor die Hunde* (2021.; Erich Kästner, Berliner Ensemble).

²¹⁷ Das was man Castorfs „Regiestil“ nennt und was sein Blick auf die Welt ist, sieht die Heteronomie des Wirklichen. Er hält sowohl die Autonomie des Subjekts als auch die Theonomie des Weltalls (diese beiden Zuflüchte der Einheit) für fiktiv und lügenhaft. Da es ihm um Wirklichkeit und Wahrheit geht, gilt für ihn das Verbot, uns eine einheitliche Welt und einen sie wahrnehmenden, begreifenden einheitlichen Menschen vorzutäuschen. So muß er die prachtvollen Weltssysteme, als die sich manche großen Theaterstücke geben, zerbrechen; und die Figuren zerbrechen, die, wenn schon nicht von Shakespeare oder Ibsen, so doch von jedem Gymnasiallehrer als geschlossene Charaktere gedeutet werden. Er muß sie dann neu zusammensetzen: nicht nur aus Fragmenten, sondern auch zu Fragmenten.

monumentalna izvedba u trajanju od gotovo sedam sati, u kojoj Castorf ne gradi izvedbu s linearnom pričom, već niže scene i fragmente, u sebi sadrži i dijelove iz romana *Exodus* suvremenog ruskog autora Piotra Silaeva, umjetničkog imena DJ Stalingrad, te na taj način Castorf spaja radnju Dostojevskog romana s Rusijom u drugoj polovici 20. stoljeća. Sljedeći citat iz jedne od kritika na predstavu približava nam redateljski stil Franka Castorfa i kreiranje prostora igre za ovu izvedbu:

Ono što Castorf i njegov ansambl donose na pozornicu često je kontrolirano scensko ludilo, ali nije neuobičajeno da odluta u uznemirujuće stanje gubitka kontrole. Širom otvorenih očiju, udova u neprestanom pokretu, oni na ovoj pozornici drhte, uzdišu i žale se, ali iznad svega urlaju, laju kao psi, vrište i mahnito izgovaraju monologe koji često eskaliraju u ono što se čini kao beskonačnost. To sve rade, prije svega, pred kamerama – jer se 90 posto izvedbe odvija iza pozornice, odnosno u zatvorenim prostorima na pozornici: Bert Neumann dizajnirao je mnoštvo malih scenskih slika, od rusko-pravoslavne kapelice preko cijele jedne male kuće s dnevnim boravkom, pomodnog umjetničkog stana, bezbrojnih prolaza i niša s krevetima i rekvizitom.²¹⁸

5.2.6. Barbara Frey²¹⁹ (1963., Basel), kazališna redateljica i intendantica

Završila je germanistiku i filozofiju u Zürichu te je 1988. primljena u kazalište u Baselu kao glazbenica i asistentica redatelja. Od 1992. radi kao samostalna

²¹⁸ „Was Castorf und sein Ensemble auf die Bühne bringen, ist oft kontrollierter, nicht selten jedoch ins Beunruhigende des Kontrollverlusts abdriftender Bühnenwahnsinn. Die Augen aufgerissen, die Gliedmaßen in ständiger Bewegung, beben, wehen und klagen sie auf dieser Bühne, vor allem aber brüllen sie, bellen wie die Hunde, kreischen und spucken die oft ins gefühlt Unendliche aufernden Monologe. Das alles tun sie vor allem vor der Kamera – denn 90 Prozent des Geschehens finden hinter der Bühne bzw. in geschlossenen Räumen auf der Bühne statt: Bert Neumann entwarf eine Vielzahl an kleinen Szenenbildern, von der russisch-orthodoxen Kapelle über ein gesamtes kleines Haus mit Wohnzimmer, eine hippe Künstlerwohnung, unzählige Gänge und Nischen mit Betten und Requisiten.“ Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=11041:die-brueder-karamasow-mit-einem-all-star-ensemble-und-in-knapp-sieben-stunden-schliesst-frank-castorf-in-wien-seine-dostojewski-auseinandersetzung-ab&catid=38&Itemid=40 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²¹⁹ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: <https://www.theapolis.de/de/profil/barbara-frey> (posljednji pristup 9. studenog 2022.) https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_340758.html (posljednji pristup 9. studenog 2022.) https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossary&catid=78&id=194&Itemid=67 (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

redateljica, debitira inscenacijom *Ich kann es besonders schön* (1993.) nastalom prema romanu Sylvije Plath *Die Glasglocke* te surađuje s uglednim kazališnim kućama kao što su Neumarkt Theater Zürich, Nationaltheater Mannheim i Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Od 1999. do 2001. bila je zaposlena kao kućna redateljica u kazalištu Schaubühne am Lehniner Platz Berlin, a od 2005. do 2008. bila je angažirana kao kućna redateljica u kazalištu Deutsches Theater Berlin. Deset godina, od 2009./2010. do 2018./2019. bila je intendantica glavne kazališne kuće u Zürichu, Zürcher Schauspielhaus. Od 2021. do 2023. angažirana je kao intendantica umjetničkog festivala Rurhtriennale. U 34 godina umjetničke karijere, Barbara Frey surađivala je kao redateljica s renomirani kazališnim i opernim kućama na njemačkom govornom području kao što su, primjerice, Bayerisches Staatsschauspiel München, Burgtheater u Beču, Staatstheater Stuttgart, Festival u Salzburgu, Bayerische Staatsoper u Münchenu te Semperoper Dresden. Na scenu je postavljala svoje autorske radove, kao i dramske klasike kao što su Euripid, Georg Büchner, Antun P. Čehov, Samuel Beckett, Carlo Goldoni, Ödön von Horváth, Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller, Arthur Schnitzler, William Shakespeare, Henrik Ibsen, Alfred Jarry, Jean Racine, Heinrich von Kleist, Molière te autore poput Thomasa Bernharda, Heinera Müller a, Botha Straußa, Lukasa Bärfussa, Yasmine Reze i drugi.

Dva puta je bila pozvana na Kazališne susrete u Berlinu – 2004. (Čehov *Ujak Vanja*, Bayerisches Staatsschauspiel München/ Residenztheater) i 2021. (Anna Gmeyner *Automatenbüfett*, Burgtheater u Beču) Dobitnica je prestižne nagrade „Nestroy“ za najbolje redateljsko ostvarenje 2021. godine za predstavu *Automatenbüfett* Anne Gmeyner, Burgtheater u Beču. Godine 2016. na Švicarskim kazališnim susretima dobila je i švicarsku kazališnu nagradu za svoj redateljski rad, a 2022. nagrađena je najvećim kazališnim odlikovanjem u Švicarskoj, „Hans-Reinhart-Ring“ (Švicarski Grand Prix za izvedbene umjetnosti).

U jednom od intervjua Barbara Frey je istaknula da kao redateljica uvijek kreće od pitanja zanima li je tekst ili ne, a tek zatim razmišlja o perspektivi iz koje će kao redateljica pristupiti odabranom tekstu.²²⁰ Na drugom mjestu može se pročitati kako „Frey dijeli Marthalerovu sklonost prema muzikalnosti i šaljivo-poetski pogled na banalnosti i monstroznosti svakodnevice. Ipak, postoji jedna bitna razlika: Frey ne izmišlja vlastite svjetove na pozornici, ona ih stvara prema

²²⁰ Usporedi: <https://www.derstandard.at/story/2000138372280/regisseurin-barbara-frey-nicht-wissen-ist-am-theater-voraussetzung> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

književnim predloščima. Njezino se kazalište temelji na književnosti[.]²²¹ To znači da Barbara Frey poštuje tekstualni predložak, ona ga ne dekonstruira, ali ga stavlja u svoj koncept kojeg nerijetko karakteriziraju snažne vizualne slike, dramaturgija kojih je jednako važna kao dramaturgija riječi/teksta. U svojem obrazloženju za dodjelu najprestižnije švicarske kazališne nagrade Barbari Frey, Markus Joss, član žirija, sljedećim je riječima opisao njezin rad i poetiku:

Barbara Frey je uzor na više razina. Ona je redateljica, umjetnica koja istražuje građu velike književnosti s intelektualnom strogoćom, gledajući u ponor i prevodeći mračne strane naše ljudske egzistencije u snažne slike. Njezin je jezik raskošan detalj figura u orkestriranim slikama. Njezine produkcije nisu nikada prazni konstrukti ideja: one su mjesto iskustva za osjetila. Postoje te predivne „praznine“ koje ja kao gledatelj smijem zauzeti, baš zato jer nije sve dano na gotovo. Pozvan sam na suučesništvo tamo gdje postoji prostor za moju vlastitu maštu.²²²

Nagrađena izvedba *Automatenbüfett* autorice Anne Gmeyer donosi priču smještenu u jednom malom mjestu u kojem vizionar Adam odgovara Evu od utapanja i dovodi je u restoran koji vodi njegova žena. U restoranu se sva hrana, piće i glazba naručuju pritiskom na gumb, a restoran se također pokazuje i kao mjesto u kojem se sastaju različiti ljudi, utjelovljenja različitih stereotipa, koji su mahom obučeni u plava poslovna odijela. Uz kostime Esther Geremus, izvedba posebno fascinira scenografijom za koju je zadužen Martin Zehetgruber. Scenografija se sastoji od pozadinskog zida koji je načinjen od niza malih osvijetljenih kutija poredanih u tri reda u kojima se iza plastičnih vratašaca nalaze krigle s pivom i hranom i kojima posjetitelji restorana imaju pristup. Uz komiku i grotesku, koje nalaze svoje mjesto u ovoj izvedbi, redateljica kreira

²²¹ „Mit Marthaler teilt Frey das Faible für das Musikalische und ihren humorvoll-poetischen Blick auf die Banalitäten und Monstrositäten des Alltags. Es gibt aber einen wesentlichen Unterschied: Frey erfindet auf der Bühne keine eigenen Welten, sie gestaltet sie nach literarischen Vorlagen. Sie mache Theater auf Basis der Literatur.“ Vidi: <https://www.swissinfo.ch/ger/barbara-frey--gefeierte--gastgeberin--auf-dem-intendantinnen-sessel/47972822> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²²² „Barbara Frey is a role model in many ways. She is a stage director, an artist, exploring the stuff of great literature with intellectual rigour, peering into the abyss and translating the dark sides of our human existence into grand images. Her language is the lavish detail of the figures in orchestrated tableaux. Her productions are never empty constructs of ideas: they are a place of experience for the senses. There are these wonderful “gaps” which I, as viewer, am permitted to occupy, precisely because not everything is spelt out. I am invited into a complicity where there is space for my own imagination.“ Vidi: <https://www.schweizerkulturpreise.ch/awards/en/home/darstellende-kuenste/dk-archiv/dk-2022/barbara-frey.html> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

emotivno nabijenu inscenaciju rijetko igrane drame *Automatenbüffet* Anne Gmeyner. U Martinovu kongenijalnom scenskom dizajnu [...] Frey obvezuje svoj ansambl na stilizirani repertoar pokreta; sve se događa namjerno polako, ne računa se velika gesta, već detalj. Odnosi se na pozornici opisuju u svoj svojoj nemilosrdnosti, bez korištenja tipično-žanrovskih uloga žrtava malograđanskog patrijarhata; ovo je uokvireno kohezivnom i izvanrednom izvedbom ansambla. *Automatenbüffet* je suptilna i snažna [izvedba], duboko tužna i urnebesno smiješna; sveukupno uspješno ponovno otkrivanje nepravredno zaboravljene autorice.²²³

5.2.7. Jürgen Gosch²²⁴ (1943., Cottbus – 2009., Berlin), glumac i kazališni redatelj

Nakon završenog studija glume (1962.-1964.), Jürgen Gosch svoje prve glumačke angažmane ostvaruje u kazalištu Parchim Theater u Mecklenburgu i Potsdamu u kojem je započeo svoju redateljsku karijeru (1967.-1970.). Ubrzo prelazi kao redatelj u berlinsko kazalište Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Nakon što je s programa zbog političkih razloga (kritika komunizma) skinuta njegova predstava *Leonce und Lena* G. Büchnera, Gosch se seli u Zapadnu Njemačku i od 1978. surađuje s kazalištima u zapadnoj Njemačkoj (Hannover, Bremen, Köln, Hamburg). Veliki proboj na kazališnoj i redateljskoj sceni donijela mu je inscenacija *Kralja Edipa* (1984., Köln) s kojom je naredne godine osvojio Europsku kazališnu nagradu na venecijanskom kazališnom Biennalu. Radio je kao ravnatelj kazališta Thalia Theatre u Hamburgu da bi godine 1989. naslijedio Luca Bondyja i samo jednu kazališnu sezonu vodio kazalište Schaubühne am Lehniner Platz u Berlinu. Potom kao intendant radi u kazalištima u Frankfurtu na Majni i Bochumu, a od 1993. do

²²³ „eine emotional verdichtete Inszenierung von Anna Gmeyners selten gespieltem Drama ‘Automatenbüffet’ geglückt. In Martin s kongenialem Bühnenbild [...] schwört Frey ihr Ensemble ganz auf ein stilisiertes Bewegungsrepertoire ein; alles passiert beabsichtigt langsam, nicht die große Geste, sondern das Detail zählt. Die Verhältnisse werden auf der Bühne in ihrer ganzen Unbarmherzigkeit beschrieben, ohne dabei genretypische Opferrollen des kleinbürgerlichen Patriarchats zu bedienen; dazu gesellt sich eine so geschlossene wie hervorragende Ensembleleistung. ‘Automatenbüffet ist subtil und derb, tieftraurig und zum Brüllen komisch; die rundum geglückte Wiederentdeckung einer zu Unrecht vergessenen Autorin.“ Vidi: https://www.nestroypreis.at/show_content2.php?s2id=443 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²²⁴ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 255 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 9. studenog 2022.) https://www.deutschestheater.de/en/ensemble/juergen_gosch/ (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

1999. zaposlen je kao intendant kazališta Deutsches Theater Berlin. Angažiran je ponovno diljem njemačkog govornog područja kao slobodni umjetnik – redatelj u Düsseldorfu, Hannoveru, Hamburgu i Zürichu, a od 2004. ponovno surađuje s kazalištem Deutsches Theater u Berlinu, za koje radi kao kućni redatelj od 2006. do 2009. godine. Maksim Gorki, Molière, Sofoklo, Edward Albee, William Shakespeare, Anton P. Čehov, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, Samuel Beckett, Pierre Corneille, Peter Handke, Heiner Müller, Georg Büchner, Alfred Matusche, Friedrich Wolf, Klaus Wolf, Eric Rohmer, Jean Eustache, Henrik Ibsen, Arthur Schnitzler, Heinrich von Kleist, Roland Schimmelpfennig, Peter Handke te Yasmina Reza imena su autora čija je djela na scenu postavio Jürgen Gosch.

Godine 2009. dobio je nagradu njemačkog centra ITI za svoje djelo, a zajedno sa scenografom Johannesom Schützom dobitnik je kazališne nagrade „Berliner Theaterpreis“. Zahvaljujući inscenaciji djela *Na ljetovanju* Maksima Gorkog, kritičari časopisa *Theater heute* izabrali su ga za redatelja godine 2004., da bi ga ponovo izabrali za redatelja godine 2006. za inscenaciju *Macbetha* W. Shakespearea (Düsseldorfer Schauspielhaus) te 2008. za predstavu *Ujak Vanja* Antuna P. Čehova (Deutsches Theater Berlin). Prema časopisu *Theater heute* njegova inscenacija *Galeba* Antona P. Čehova proglašena je izvedbom 2009. godine. Ranije spomenuta predstava *Macbeth* donijela mu je i nagradu „Der Faust“ za najboljeg redatelja. Od 1982. do 2009. bio je pozvan ukupno 13 puta na Kazališne susrete u Berlinu; od toga osam puta od 2004. do 2009. Zadnje godine svojeg sudjelovanja na Kazališnim susretima u Berlinu, 2009., Jürgen Gosch i njegov dugogodišnji suradnik, scenograf i kostimograf Johannes Schütz dobitnici su nagrade za izniman doprinos kazalištu na njemačkom jeziku.

Kako se može pročitati na službenoj stranici Akademije umjetnosti u Berlinu, „kazalište Jürgena Goscha (1943.-2009.) govori o onome što se dogodi kada se ljudska bića susretnu jedna s drugima.“²²⁵ Njegova nagrađena inscenacija *Macbetha* iz 2006. uznemirila je duhove javnosti zbog prisutnosti golog ljudskog tijela i stavljanja velikog naglaska na ljudsku tjelesnost na sceni. Njegov *Macbeth* je opisan kao

radikalan, divlji, prljav i neugodan. Krv, nagost i grubost su tu od početka, ali na razigran način. [...] Pohotno putovanje između slabina i groba. Vidimo uriniranje, izbacivanje fekalija, puštanje vjetrova – ali za razliku od iluzionističkog kazališta, Michael Abendroth, Thomas Dannemann,

²²⁵ „The theatre of Jürgen Gosch (1943–2009) is about what happens when human beings encounter each other.“ Vidi: <https://www.adk.de/en/academy/sections/performing-arts/main-themes/memories-of-juergen-gosch.htm> (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

Jan-Peter Kampwirth, Horst Mendroch, Ernst Stötzner, Devid Striesow i Thomas Wittmann otkrivaju svoje instrumente. [...] Nagoni seksa, moći i igre motori su inscenacije Jürgena Goscha.²²⁶

Povele su se mnoge debate vezane uz ovu izvedbu i

tako nešto često dovodi do fatalnog etiketiranja kojem više ni sam umjetnik ne može umaći. Ali ne i u Goschovom slučaju: nije dozvolio da potpadne pod pritisak javnosti. Bilo da je od Rezinog komada *Gott des Gemetzels* u Zürichu napravio najoštriju komediju o karakternim maskama obrazovane srednje klase ili je Čehovljevu melankoličnu šalu proširio u prostor u kojem se našao čovjek sa svim sumnjama u smisao vlastitog života, ili je u Shakespeareovom *Snu ljetne noći* razmišljao o nepopuštanju želje u tijelima koja više nisu bila mlada – uvijek se činilo da glumci govore i sami o sebi, činilo se da svaki ansambl čini intimnu obitelj. Ali budući da su igrali kao da nastavljaju vlastiti život upravo u toj ulozi Shakespearea, Čehova ili Reze, ovo kazalište, unatoč svoj intimnosti, nikada nije imalo osjećaj zatvorenosti ili izolacije od vanjskog svijeta. I to je činilo ono nešto posebno što je pridonijelo njegovoj sve većoj popularnosti.²²⁷

²²⁶ „radical, wild, dirty and unpleasant. Blood, nudity and crudity are there from the start, but in a playful way. [...] A lustful trip between the loins and the grave. We see pissing, shitting, farting – but in contrast with a theatre of illusions Michael Abendroth, Thomas Dannemann, Jan-Peter Kampwirth, Horst Mendroch, Ernst Stötzner, Devid Striesow and Thomas Wittmann reveal their instruments. [...] The compulsions of sex, power and play are the motors of Jürgen Gosch's production.“ Vidi: https://www.berlinerfestspiele.de/en/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_4649.html (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²²⁷ „So etwas führt oft zu einer fatalen Etikettierung und einem Label, dem der Künstler selbst nicht mehr entkommt. Nicht aber bei Gosch: Von der Öffentlichkeit ließ er sich keinen Druck machen. Ob er Rezas *Gott des Gemetzels* in Zürich zur schärfsten Komödie über die Charaktermasken des Bildungsbürgertums machte oder Tschechows melancholischen *Witz* zu einem Raum ausbaute, in dem man sich selbst mit allen Zweifeln am Sinn des eigenen Lebens wiederfand, oder in Shakespeares *Sommernachtstraum* über das Nicht-Nachlassen der Begierde in nicht mehr jungen Körpern nachdachte – immer schienen die Schauspieler dabei auch über sich selbst zu reden, jedes Ensemble auch eine intime Familie zu bilden. Weil sie aber so spielten, als setzten sie ihr eigenes Leben in eben dieser Rolle von Shakespeare, Tschechow oder Reza fort, bekam dies Theater trotz aller Intimität nie etwas von Geschlossenheit oder Abschottung gegen die Außenwelt. Auch das hat das Besondere ausgemacht, das zu seiner wachsenden Beliebtheit beitrug.“ Vidi:

²²⁷ https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=2951&Itemid=61 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

5.2.8. Stephan Kimmig²²⁸ (1959., Stuttgart), kazališni i operni redatelj

Od 1981. do 1984. studira glumu u Münchenu, a prve angažmane u redateljskim vodama dobiva kao asistent redatelja u kazalištu Schiller Theater u Berlinu. Od 1986. godine radi kao slobodni umjetnik/redatelj i režira u nizozemskim i belgijskim kazalištima koji pripadaju *off-sceni*. Od 1996. do 1998. radi kao kućni redatelj u kazalištu u Heidelbergu, 1991. dobiva angažman u kazalištu u Freiburgu, potom i u Staatstheater u Stuttgartu gdje je bio kućni redatelj od 1998. do 2000., a od 2000. godine najviše surađuje s kazalištem Thalia Theater iz Hamburga. Radi kao redatelj na koprodukcijama s festivalom u Salzburgu (Salzburger Festspiele) i Ruhrtriennalom, a surađuje i s drugim kazalištima, ali i opernim kućama kao što su Deutsches Theater u Berlinu (2009. do 2016. godine kućni redatelj), bečki Burgtheater, Münchner Kammerspiele, Schauspielhaus Zürich, Theater Bremen, Theater Basel, Bayerische Staatsoper München, Staatsoper Stuttgart, Residenztheater u Münchenu. Njegov redateljski repertoar uključuje inscenacije autora koji pripadaju europskom i svjetskom dramskom kanonu, kao i inscenacije djela suvremenih autora, primjerice, praižvedba djela ÖI Lukasa Bärfussa ili *Westend* Moritza Rinkea. Godine 2009. debitirao je u Operi u Münchenu kao operni redatelj inscenirajući Mozartovog *Don Giovannija*, a režirao je i adaptaciju za kazalište Bergmanovog filma *Fanny i Alexander* i Vinterbergovog filma *Das Fest* te adaptacije proznih djela za scenu, između ostalih, Dostojevskijevog *Idiota* i *Budenbrookove* Thomasa Manna u adaptaciji Johna von Düffela.

Višestruki je dobitnik kazališnih nagrada za svoj umjetnički rad, a neke nagrade je osvojio zajedno sa svojom suprugom scenografkinjom Katjom Haß. Na Kazališnim susretima u Berlinu igrale su njegove inscenacije, kao što su, *Thyestes – Der Fluch der Atriden* Huga Clausa prema Senekinoj tragediji (2002., Staatstheater Stuttgart), Ibsenova *Nora* (2003., Thalia Theater Hamburg), Schillerova *Maria Stuart* (2008., Thalia Theater Hamburg) i *Liebe und Geld* Dennisa Kellyja (2010., Thalia Theater Hamburg). Dobitnik je najprestižnije austrijske kazališne nagrade „Nestroy“ za najbolju režiju (2004., Grillparzer *Das goldene Vlies* u produkciji bečkog Burgtheater), nagrade „Rolf-Mares“ i nagrade „Der Faust“ za najbolju režiju i nagrade kanala „3-sat“ za inovativnost u kazalištu za inscenaciju *Maria Stuart* (2007.). Njegova inscenacija djela *Djeca sunca* ruskog autora M. Gorkog

²²⁸ Biografski podatci preuzeti iz sljedećih izvora: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78, posljednji pristup 28. rujna 2022. https://www.deutschestheater.de/ensemble/stephan_kimmig/, posljednji pristup 28. rujna 2022. <https://www.residenztheater.de/ensemble/detail/kimmig-stephan>, posljednji pristup 28. rujna 2022.

(Deutsches Theater Berlin) također je osvojila nagradu „Der Faust“ za najbolju režiju 2011. godine. Njemački magazin *Focus* ubrojio ga je među deset najvažnijih i najutjecajnijih redatelja na njemačkom govornom području u ovome stoljeću.

Kao predstavnik suvremenog njemačkog redateljskog kazališta, Stephan Kimmig zadržava pravo na svoja vlastita „čitanja“ tekstualnih predložaka koje inscenira i, kao što je slučaj s izvedbom za koju je nagrađen, *Djeca sunca* Maksima Gorkog, ostaje vjeran tekstu, ali ga prebacuje u suvremeni milje – u suvremeni Berlin, među srednju građansku klasu, tako da se likovi čine bliski publici, poznati su joj, djeluju poput ljudi iz susjedstva, ili se, pak, članovi publike mogu sami prepoznati u likovima na sceni. Jednako tako mijenja ključ u izvedbi, primjerice, Schillerovog *Don Carlosa*, u kojoj likove oblači u suvremeno ruho – u pamučne majice kratkih rukava i traperice. I Schiller ova povijesna drama *Maria Stuart*, za koju je nagrađen, služi mu kako bi istaknuo određene teme i motive koji su njega u tekstu posebno zaintrigirali. Cilj mu nije bio približiti publici vrijeme Marije Stuart tako što će se vjerno držati povijesne točnosti, odnosno, rekreiranja jednog povijesnog vremena i prostora, već ljude u njihovoj usamljenosti i strahovima koji upravljaju njima. Na samom početku izvedbe

video-projekcija prikazuje sive ćelije koje se dijele i uskoro prekrivaju cijeli zastor iza kojega na stolici za pogublivanje kao na tronu sjedi Marija Stuart. Ovaj uvod ima visoko simboličko značenje: Schillerova žalobna igra zamijenjena je laboratorijskom situacijom. Sukladno tome, inscenacija ne cilja niti na dramu karaktera niti na povijesnu dramu, već dokazuje hipotezu o ljudskom ponašanju. Hipotezu, da su ljudi više plijen nego krotitelji svojih strasti. S *Marijom Stuart* Kimmig stavlja na kušnju izdržljivost morala, mišljenja i scenske estetike. Također svoje vlastite.²²⁹

²²⁹ „Ein Video am Anfang zeigt graue Zellen, die sich teilen und bald den gesamten Gaze-Vorhang bedecken, hinter dem Maria Stuart auf einem Hinrichtungsstuhl thront. Dieser Einstieg hat hohen symbolischen Gehalt: Schillers Trauerspiel ist in eine Laborsituation versetzt. Entsprechend zielt die Inszenierung weder auf ein Charakter- noch auf ein Geschichtsdrama, sie prüft vielmehr eine Hypothese über das menschliche Verhalten. Die Hypothese, dass Menschen mehr Beute als Bändiger ihrer Leidenschaften sind. Kimmig macht mit „Maria Stuart“ die Probe auf die Haltbarkeit von Moral, Meinungen und Bühnenästhetiken. Auch der eigenen.“ Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=100190 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

5.2.9. Andreas Kriegenburg²³⁰ (1963., Magdeburg), kazališni i operni redatelj, scenograf

Izučio je zanat za stolara i radio je kao stolar i scenski tehničar u radionici kazališta u Magdeburgu od 1982. do 1984. Potom radi kao asistent redatelja u kazalištu u Zittau (1984.), da bi 1988. ostvario angažman u kazalištu Kleist-Theater u Frankfurtu na Odri. Od 1991. do 1995. bio je stalni redatelj u Volksbühne u Berlinu (umjetnički voditelj je bio Frank Castorf) i sa svojom prvom inscenacijom u ovom kazalištu, Büchnerovim *Woyzeckom* (1991.), doživio je velik proboj kao redatelj te je bio pozvan na Kazališne susrete u Berlinu. Kao stalni redatelj Volksbühne u Berlinu inscenira, između ostalih, Shakespearea, Brechta i Tollera, a paralelno kao gost-redatelj u Bonnu i Baselu na scenu postavalja djelo Marie-Luise Fleißer *Fegefeuer in Ingolstadt* (Bonn) i Fassbinderov *Katzelmacher* (Basel). Od 1996. do 1999. bio je angažiran kao kućni redatelj u kazalištu Staatstheater u Hannoveru s povremenim gostovanjima kao redatelj u Bayerisches Staatsschauspiel u Münchenu. Godine 1999. zaposlen je i kao kućni redatelj bečkog Burgtheatera, od kazališne sezone 2001./2002. Angažiran je kao stalni redatelj pri Thalia Theater u Hamburgu, od sezone 2009./2010. do 2013./2014. kao kućni redatelj pri Deutsches Theater u Berlinu, a od 2016. godine radi kao slobodni umjetnik.

Kriegenburg režira diljem Njemačke i u inozemstvu, u prestižnim kazališnim kućama (bečki Burgtheater, Deutsches Theater u Berlinu, Schauspielhaus u Zürichu, Münchner Kammerspiele, Schauspiel Frankfurt, Thalia Theater u Hamburgu, Staatstheater Nürnberg, Theater Münster, Salzburški festival), postavljajući na scenu dominantno klasike europske i svjetske (dramske) književnosti: Borcherta, Ibsena, Wedekinda, Hauptmanna, Brechta, Eshila, Euripida, Sofokla, Büchnera, Hebbela, Gorkog, Lessinga, Shakespearea, Schillera, Kleista, Goethea, Kafke, P. Weissa, Molièrea, Strindberga, Sartrea, Čehova, A. Millera i mnoge druge. Od 1995. redovito surađuje s njemačkom dramaturginjom i književnicom Deom Loher i postavlja na scenu njezina djela koja su pod njegovom redateljskom palicom doživjela praizvedbe: *Fremdes Haus* (1995.), *Blaubart-Hoffnung der Frauen* (1997.), *Olgas Raum* (1998.), *Adam Geist* (1998.), *Unschuld* (2003.), *Das Leben auf der Praça Roosevelt* (2004.) i *Quixote in der Stadt* (2005.). Prvu opernu režiju ostvaruje 2006. godine u kazalištu u Magdeburgu s Gluckovom operom

²³⁰ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 405-406 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.) https://www.deutschestheater.de/ensemble/andreas_kriegenburg/ (posljednji pristup 28. rujna 2022.) <https://www.salzburgerfestspiele.at/a/andreas-kriegenburg> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Orfej i Euridika, a svoj daljnji operni angažman nastavlja u opernim kućama na njemačkom govornom području, ali i diljem svijeta: Dresden, München, Berlin, Hamburg, Barcelona, Pariz i Tokio.

Dobitnik je mnogih prestižnih kazališnih nagrada, a njemački magazin *Focus* ubrojio ga je među deset najvažnijih i najutjecajnijih redatelja na njemačkom govornom području u ovome stoljeću, smjestivši ga na treće mjesto, iza Franka Castorfa i Luca Bondyja. Devet puta je bio pozivan sa svojim inscenacijama na Kazališne susrete u Berlinu, a najviše s režijama koje je ostvario u suradnji s Kammerspiele u Münchenu: Eshil *Orestija* (2002.), F. Hebbel *Nibelunzi* (2004.), koja je ujedno dobila nagradu kanala „3-sat“ za inovacije i prestižnu nagradu „Nestroy“ za najbolju izvedbu na njemačkom jeziku 2005. godine, Čehov *Tri sestre* (2006.) i F. Kafka *Proces* (2009.). Za inscenaciju *I Hired a Contract Killer* (1997., Schauspiel Hannover), napravljenu prema filmu Akija Kaurismäkija, nagrađen je Bavarskom kazališnom nagradom. Predstava *Diebe* Dee Loher nominirana je 2010. za nagradu „Nestroy“ za najbolju inscenaciju na njemačkom jeziku te je pozvana na Kazališne susrete u Berlinu i Kazališne dane u Mülheimu gdje je dobila glavnu nagradu publike, a pozvana je i na gostovanje u kazalište Cameri u Tel Avivu. Neke od bitnih nagrada uključuju i sljedeće: nagrada „Der Faust“ 2008. godine za inscenaciju *Das letzte Feuer* Dee Loher u Thalia Theater u Hamburgu; njemački specijalizirani časopis za kazališnu umjetnost *Theater heute*, odnosno žiri sastavljen od kazališnih kritičara, proglasio ga je scenografom godine 2010. za inscenaciju djela *Prinz Friedrich von Homburg* i *Diebe*; u rujnu 2014. stručni časopis za operu i glazbeno-scenske izvedbe *Opernwelt* proglasio je njegovu izvedbu *Die Soldaten* Bernda Aloisa Zimmermanna (produkcija: Bayerische Staatsoper München) izvedbom godine u kategoriji glazbenog kazališta; dobitnik je i Europske nagrade „New Theatrical Realities“ 2016. godine za doprinos europskom kazalištu.

Kao redatelj, Andreas Kriegenburg „ima puno ljubavi prema malom čovjeku, gubitnicima koji uvijek izvuku kraći kraj, kao figure u djelima Dee Loher, s kojom redovito surađuje od devedesetih godina prošlog stoljeća“ (Brauneck i Beck 2007: 405). Tako u nagrađenoj izvedbi teksta Dee Loher *Das letzte Feuer*, smrt djeteta pokrene lavinu odnosa i sudbina koje su međusobno isprepletene: ljubavnice koja je ostala bez dojke zbog operacije karcinoma, policajke koja je usmrtila dijete jureći za, kako se ispostavi, ne atentatorom već kradljivcem automobila, majke djeteta koja njeguje svekrvu koja boluje od Alzheimerera i koja se upusti u odnos sa strancem, povratnikom iz nedifiniranog rata i jedinim svjedokom smrti njezinog djeteta. Kriegenburg ostaje vjeran dramskom tekstu te ga upotpunjuje vizualnim scenskim znakovima i slikama „koje svi poznajemo, trošnim stanovima,

ljudima u donjem rublju kakvi su kad su sami, glačaju, pospremaju, razmišljaju o samoubojstvu i ozljeđuju se stežući grijah u potrazi za toplinom.“²³¹

5.2.10. Martin Kušej²³² (1961., Wolfsberg), kazališni i operni redatelj, scenograf i autor

Nakon završenog studija germanistike i kineziologije u Grazu (1979.-1985.), Martin Kušej studira režiju na Fakultetu za glazbu i izvedbene umjetnosti u Grazu te diplomira 1984. godine. Potom radi kao asistent redatelja pri Landestheater u Salzburgu i slovenskom Nacionalnom kazalištu u Ljubljani. Svoju prvu samostalnu režiju ostvario je 1987. s djelom *Es* Karla Schönherra u Schauspielhaus u Grazu. Kao slobodni umjetnik i dalje režira u Austriji (Klagenfurt, Beč i Graz) te u Sloveniji (Ljubljana), postavljajući na scenu djela Horvátha, Kurta Franza, Schillera, Stefana Schütza, Ivana Cankara, Heinerja Müller a i drugih autora. Godine 1990. zajedno s dramaturginjom Sylvijom Brandl i scenografom Martinom Zehetgurberom osniva grupu „my friend martin“ te zajedno rade na različitim autorskim izvedbenim projektima koje igraju na međunarodnim festivalima, a jedan od uspješnijih projekata je *Franz Falsch F Falsch Dein Falsch Nichts Mehr Stille Tiefer Wald* temeljen na djelima Franza Kafke. Prvu samostalnu režiju u Njemačkoj ostvaruje 1992. godine u Münchenu (das Bayerische Staatsschauspiel München) s djelom *Irrlichter – Schrittmacher* njemačkog književnika Erwina Strittmatters. Kasnije gostuje i u Berlinu gdje u Volksbühne inscenira *Richarda III* W. Shakespearea, a u Hamburgu Kleista, Strindberga, Marlowa i Horvátha, pri čemu inscenacija *Priča iz bečke šume* biva proglašena izvedbom godine 1999. Kao kućni redatelj kazališta Staatstheater u Stuttgartu (1993.) na sceni postavlja rijetke komade poput Grabbe *Herzog Theodor von Gothland* (1993.) i Hans Henny Jahnn *Straßenecke. Eine Ort. Eine Handlung* (1994.), kao i autore europskog i njemačkog dramskog kanona Sofokla, Goethea te moderne autore kao što su Sarah Kane *Cleansed* (1999.). Od godine 1999. radi kao kućni redatelj u bečkom Burgtheater gdje inscenira, primjerice, Grillparzera i Schönherra, a s inscenacijom

²³¹ „die wir alle kennen, mit den abgenutzten Wohnungen, den Menschen in Unterwäsche, wie sie alleine sind, bügeln, aufräumen, an Selbstmord denken und sich verletzen, auf der Suche nach Wärme die Heizung umklammern.“ Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=945&Itemid=0 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²³² Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 408-409; <https://www.teatar.hr/osobe/martin-kusej/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.) <https://www.mdw.ac.at/maxreinhardtseminar/martin-kusej/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.) https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Schönherrovog djela *Glaube und Heimat* dobiva poziv da sudjeluje na Kazališnim susretima u Berlinu 2001. godine. Martin Kušej također je bio voditelj kazališnog programa pri Salzburškom festivalu (2005.-2006.). Od 2011. do 2019. Bio je angažiran kao umjetnički ravnatelj kazališta Residenz Theater u Münchenu, a od 2019. radi kao umjetnički voditelj bečkog Burgtheatera. Osim kazališne režije, od 1996. godine aktivno se bavi i inscenacijom glazbeno-scenskih djela, postavljajući na scenu Purcella, Nona, Schrehera, Verdija, Dvoržaka, Händela i Mozarta.

Dobitnik je više kazališnih nagrada za svoj umjetnički rad koji uključuje europski dramski kanon (uključujući i inscenaciju djela *U agoniji* hrvatskog književnika Miroslava Krležu iz 2013., Volkstheater u Beču), najeminentnije predstavnike sjevernoameričke dramske književnosti (Arthur Miller, David Mamet, Edward Albee), moderne autore (Sarah Kane, Heiner Müller, Peter Rosei) kao i velikane glazbenog kazališta i opere. Tri puta je bio pozvan na Kazališne susrete u Berlinu, dobitnik je kazališne nagrade „Der Faust“ 2012. godine za najbolje redateljsko ostvarenje za inscenaciju djela *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* Rainera Wernera Fassbindera (Bayerisches Staatsschauspiel) te je višestruki dobitnik nagrade „Nestroy“. Njemački magazin *Focus* svrstao je Kušēja među deset najutjecajnijih redatelja ovog tisućljeća na njemačkom govornom području. Kazališne i operne režije ostvaruje u prestižnim kazalištima, od Hamburga do Beča i Züricha, pa sve do svjetskih pozornica kao što su London Covent Garden, Het Musiekteater Amsterdam, Opere u Napulju i Bolonji, Teatro Stabile di Torino, Teatro Real Madrid, Oper Lyon i drugima.

Martin „Kušej je redatelj ekstrema koji provocira okrutnim, mračnim slikama, koji tekstove i libreta čita na radikalno nov način, postavlja proturječja, kako bi se moglo ponovno otkriti ono ‘skriveno i potisnuto, tragovi patnje i razaranja’“²³³ (Diez u Brauneck i Beck 2007: 408). Na tom tragu je i jedna od Kušejevih nagrađivanih izvedbi *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* nastala prema tekstu Rainera Wernera Fassbindera. Kušej radi odmak od Fassbinderovog teksta, ali i istoimenog filma te igru vodi do horora u kojem su „[v]eze mišljene kao odnosi moći“.²³⁴ Izvođačice hodaju po krhotinama (umjetnog) stakla, razbijaju boce,

²³³ „K. ist ein Regisseur der Extreme, der mit grausamen, dunklen Bildern provoziert, der Texte und Libretti radikal neu liest, Widersprüche setzt, damit ‘das Verborgene und Verdrängte, die Spuren des Leidvollen und Zerstörten entdeckt werden’ kann.“

²³⁴ „Beziehungen werden nur als Machtverhältnisse gedacht“. Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6659:die-bitteren-traenen-der-petra-von-kant-am-muenchner-residenztheater-inszeniert-martin-kuej-nach-rainer-werner-fassbinder&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

hodaju u prostoru izložene boli i ranjavanju. Scenografkinja Annette Murschetz kreirala je pozornicu u

obliku modernog neon-peep-showa. Sve četiri strane su omeđene zrcalnim staklom, publika sjedi ispred staklene pregrade. To podsjeća na sobe za saslušanja FBI-a. Ili predsoblja onih prostorija u kojima se odvijaju smaknuća. A nekako i taj vizualni prostor ima nešto od neobično kockaste modne piste na kojoj će uskoro biti prikazani zbrkani modeli života. Uz zamračenja, Kušej fragmentira tijekom radnje unutar peep-kutija u brojne pojedinačne scene. Uvijek iznova se gasi neonsko svjetlo unutar omeđenog prostora i pali se u prostoru publike, ljudi vide sami sebe i druge kako sjede na klupama, a za to vrijeme se protagonistice smještaju u prostoru za iduću scenu.²³⁵

5.2.11. Christoph Marthaler²³⁶ (1951., Erlenbach), kazališni redatelj, intendant

Studirao je glazbenu umjetnost (oboa i blokflauta) u Zürichu, a zatim i glumu/pantomimu na prestižnoj školi fizičkog kazališta Jacques Lecoq u Parizu. Prije nego se posvetio kazališnoj režiji, svoju umjetničku karijeru gradio je radeći glazbu za izvedbene i scenske umjetnosti, i to najprije u Zürichu u kazalištu Theater am Neumarkt, a kasnije i u Baselu, gdje upoznaje scenografkinju i kostimografkinju Annu Viebrock i dramaturginju Stefanie Carp s kojima je blisko surađivao na projektima. Kao glazbenik aktivan je i u Austriji (Burgtheater u Beču) i Njemačkoj (Deutsches Schauspielhaus Hamburg i Düsseldorfer Schauspielhaus). Paralelno organizira samostalne glazbene večeri i koreografije. Sudjeluje u umjetničkim projektima za koje radi glazbu, a posebno se ističe njegova 24-satna izvedba djela

²³⁵ „moderner Neon-Peep-Show-Art errichtet. Alle vier Seiten sind von Spiegelglas begrenzt, davor sitzt das Publikum. Das erinnert an die Verhorkammern des FBI. Oder die Vorzimmer zu jenen Räumen, wo Hinrichtungen stattfinden. Und irgendwie hat dieser Seh-Raum auch etwas von einem merkwürdig quadratischen Laufsteg, auf dem bald verkorkste Lebensmodelle vorgeführt werden. Mit Blackouts zerstückelt Kusej den Handlungsfluss im Inneren des Guckkastens in zahlreiche Einzelszenen. Immer wieder geht innen das Neonlicht aus und im Zuschauerraum an, man sieht sich selbst und die anderen auf ihren Bänken sitzen, indes drinnen die Protagonisten sich für die nächste Szene neu positionieren.“ Vidi: *ibid.* (posljednji pristup 18. studenog 2022.)

²³⁶ Biografski podatci su preuzeti iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 471-472; <https://festival-avignon.com/en/artists/christoph-marthaler-20192> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://christophmarthaler.ch/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Erica Satia *Vexations* na Minimal festivalu u Zürichu 1985. godine. Prva redateljska ostvarenja stvara u Njemačkoj, u Deutsches Schauspielhaus Hamburg, gdje je angažiran od 1993. do 2000. i gdje na scenu, između ostalih, postavlja Goethea, Canettija, Horvátha i Kesselringa, a u Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz u Berlinu na scenu postavlja svoje vlastito djelo *Murks den Europäer! Murks ihn! Murks ihn! Murks ihn! Murks ihn ab!* (1993.; komad se izvodio sve do 2007. godine i zahvaljujući njemu Marthaler je prvi put pozvan na Kazališne susrete u Berlinu), *Sturm vor Shakespeare* (1994.), *Der Eindringling* prema Valentinu i Maeterlincku (1994.), *Straße der Besten* (1996.), Čehovljeve *Tri sestre* (1997.). Od 2000. do 2004. angažiran je kao intendant u kazalištu Schauspielhaus u Zürichu koje je njemački časopis *Theater heute* u dva navrata, 2000. i 2001., izabrao za kazalište godine. U Zürichu režira djela europskog dramskog kanona, kao i suvremen autore kao što je, primjerice, Jelinek i njen komad *Die Alpen*. Kao operni redatelj surađuje s kazalištima i opernim kućama u Frankfurtu, Brüsselu, Madridu, Parizu, Hamburgu, od 2004. godine sudjeluje na prestižnom francuskom festivalu u Avignonu (Festival d'Avignon), surađuje na Salzburškom festivalu i Festivalu u Bayreuthu gdje inscenira svjetski poznate opere što su Debussyjeva *Pelléas i Melisande*, de Vriesova *A King Riding*, Janáčekova *Katja Kabanowa* i Wagnerova *Tristan i Izolda*.

Njemački časopis *Theater heute* proglasio je Christoph Marthaler redateljem godine 1994. i 1997., a njemački magazin *Focus* svrstao ga je među deset najutjecajnijih redatelja ovog stoljeća na njemačkom govornom području. U 30 godina umjetničkog rada Marthaler je petnaest puta pozivan da sa svojim inscenacijama sudjeluje na Kazališnim susretima u Berlinu i dobitnik je mnogih prestižnih nagrada za svoj umjetnički rad, među kojima se mogu istaknuti samo neke: Europska kazališna nagrada „New Theatrical Realities“ (1998.), „Kulturpreis“ Grada Züricha (2009.), „Hans-Reinhart-Ring“ (2011.); „Zlatni lav“ kazališnog odjela na Biennalu u Veneciji za svoj životni rad (2015.), Međunarodna nagrada „Ibsen“ (2018.) i „Nestroy-Preis“ za najbolju režiju (2005.; Christoph Marthaler i Stefanie Carp *Schutz vor der Zukunft*) i za životno djelo (2020.).

Christoph Marthaler poznat je kao redatelj koji kreira izvedbe „intenzivne usporenosti, uznemirujućeg mirovanja, precizno ritmizirane između slapsticka i smirenosti, koje uvijek završavaju pjesmom. Marthaler zapravo ne piše drame, već radi kolaže od pronađenog tekstualnog materijala i slaže ga u urnebesno komične, neizmjerljivo prosvjetljujuće slike društva“²³⁷ (Brauneck i Beck 2007: 472)

²³⁷ „der intensiven Langsamkeit, des beunruhigenden Stillstands, präzisiert rhythmisiert zwischen Slapstick und Ruhe, immer wieder in Liedgesang mündend. M. schreibt eigentlich keine Stü-

Sam za svoj rad tvrdi sljedeće: „Nikada se nisam bavio kazalištem s namjerom da budem društveno kritičan. Promatram ljude u životu i od toga radim kazalište. Mogu kreirati kazalište samo ako su scenski likovi ljudi koje poznajem“²³⁸ (ibid.). Uz usporenost zbivanja na pozornici, koja je ujedno i izazov za publiku, bitna označnica kazališta kojeg kreira Marthaler jest glazba. To je vidljivo i u njegovoj inscenaciji *Schutz vor der Zukunft* za koju je dobio nagradu „Nestroy“. Izvedba *Schutz vor der Zukunft* definira se kao

kazališno-glazbeno istraživanje, koje se bavi prošlim – i budućim – isključivanem i selekcijom. I zločinom koji je počinjen za vrijeme Trećeg Reicha nad stotinama duševno oboljele i hendikepirane djece u bečkom lječilištu i domu 'Am Spiegelgrund': Kazalište o neispričanome i neizgovorenome i o strahu od onoga što još može biti moguće. Započinje putovanjem do bivšeg lječilišta Beelitz, koje je spielzeiteuropa prilagodila kao izložbenu i izvedbenu lokaciju za ovaj jedinstveni kazališni projekt, a završava kao glazbeni rekvijem.²³⁹

5.2.12. Thomas Ostermeier²⁴⁰ (1968., Soltau), kazališni redatelj

Istaknuti njemački kazališni redatelj, jedan od najplodnijih redatelja srednjih godina, Thomas Ostermeier, poznat i kao *enfant terrible* njemačkog kazališta,

cke, sondern collagiert gefundenes Textmaterial zu aberwitzig komischen, ungemein erhellenden Gesellschaftsbildern.“

²³⁸ „Ich habe nie mit der Absicht Theater gemacht, gesellschaftskritisch wirken zu wollen. Ich beobachte Menschen im Leben, und daraus mache ich Theater. Ich kann nur Theater machen, wenn die Bühnenfiguren Menschen sind, die ich kenne.“

²³⁹ „Schutz vor der Zukunft ist eine theatralisch-musikalische Recherche, die sich mit vergangener – und zukünftiger – Ausgrenzung und Selektion beschäftigt. Und mit den Verbrechen, die an hunderten geisteskranken und behinderten Kindern in der Wiener Heil- und Pflegestätte 'Am Spiegelgrund' während des Dritten Reiches begangen wurden: Theater über das Nichterzählbare und das Unsagbare und die Angst davor, was noch möglich sein wird. Es beginnt mit einer Reise zu den ehemaligen Heilstätten Beelitz, die von spielzeiteuropa eigens als Ausstellungs- und Spielort für dieses einzigartige Theaterprojekt adaptiert werden, und endet als musikalisches Requiem.“ Vidi:
https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_4940.html (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁴⁰ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 539-540
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.schaubuehne.de/en/people/thomas-ostermeier.html> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

redatelj koji klasicima daje moderno ruho, završio je studij režije na Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ (1992. – 1996.) u Berlinu. Od 1990. do 1991. radio je kao glumac u *Faust-projektu* Einara Schleefa pri Hochschule der Künste u Berlinu, a od 1993. do 1994. bio je asistent redatelja i glumac zajedno s Manfredom Kargeom u Weimaru i u Berliner Ensembleu. Godine 1995. režirao je *Die Unbekannte* Alexandra Bloka u skladu s Mejerholjdovim postavkama biomehanike, što je nastavio primjenjivati u svojim inscenacijama kao umjetnički voditelj Baracke pri Deutsches Theater u Berlinu (1996. do 1999.), kao npr. u inscenaciji Brechtova djela *Mann ist Mann* iz 1997. Ostvaruje blisku suradnju s dramaturgom Jensom Hilljeom te zajedno otkrivaju mlade engleske dramatičare i predstavljaju njihova djela njemačkoj publici. To su prije svega autori Nicky Silver (*Fat Men in Skirts*, 1996.), David Harrower (*Knives in Hens*, 1997., nagrada „Friedrich-Luft-Prize“), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*, njemačka praizvedba 1998.) te Richard Dresser (*Below the Belt*, njemačka praizvedba 1998.). Osim toga, Ostermeier je za „Baracke“ pri Deutsches Theater u Berlinu na scenu postavio i djelo *Suzuki* Alexeja Schipenka (1997.), *Plavu pticu* Mauricea Maeterlincka (1999.), a njegova posljednja inscenacija za „Baracke“ bila je *Suzuki II* Alexeja Schipenka. Ove inscenacije, zajedno s dva poziva za sudjelovanje na 35. Kazališnim susretima u Berlinu, kao i nominacija i izbor „Baracke“ za nagradu „Kazalište godine“ 1998., podigli su „Baracke“ na razinu najvažnijeg mladog kazališta u Berlinu. Thomas Ostermeier režira kao gost redatelj i u drugim kazalištima: Schauspielhaus Hamburg, Deutsches Theater u Berlinu, bečki Burgtheater, Münchner Kammerspiele, Théâtre-Vidy, Lausanne, Comédie-Française te na festivalima u Edinburghu, Avignonu (2004. angažiran je kao umjetnički savjetnik) i Salzburgu i dalje dominantno postavljaajući na scenu suvremene njemačke i europske pisce (M. von Mayenburg, J. Fosse, E. Walsh). Od 1999. do 2004. nasljeđuje Andreu Breth kao umjetnički voditelj kazališta Schaubühne am Lehniner Platz u Berlinu te zajedno s koreografkinjom Sashom Waltz nastoji kroz izmjenu znanja i iskustava s recentnim autorima i redateljima te kroz suradnju s Royal Court Theatre u Londonu, podići Schaubühne među vodeća europska kazališta. Daljnji angažman u kazalištu uključuje inscenacije djela *Crave* (2000.) i *Blasted* (2005.) Sarah Kane, Srbljanovićkin *Supermarket* (2001.), Kroetzov *Wunschkonzert* (2003.), Büchnerov *Woyzeck* (2003.), *Der Würgenengel* (2003.) Woudstrasa, *Lulu* (2004.) F. Wedekinda, *Eldorado* (2004.) M. von Mayenburga, *Heddu Gabler* (2005.) H. Ibsena, *Mourning Becomes Electra* (2006.) E. O’Neill.

Neke od njegovih recentnih inscenacija u Schaubühne su i *Neprijatelj naroda* Henrika Ibsena (2012.), *Smrt u Veneciji/Kindertotenliede* (prema Thomasu Mannu/Gustavu Mahleru) (2013.), *The Little Foxes* Lilliane Hellman (2014.), Shakespeareov *Richard III* (2015.), svjetska premijera *Bella Figura* Yasmine Reze

(2015.), *Profesor Bernhardi* Arthura Schnitzlera (2016.), *Povratak u Reims* prema knjizi Didiera Eribona (2017.) i *Povijest nasilja* Édouarda Louisa 2018. Premijerno je prikazano djelo *Talijanska noć* Ödöna von Horvátha 2018., svjetsku je premijeru doživjelo i djelo *abgrund* Maje Zade u travnju 2019. (koprodukcija s festivalom u Salzburgu) te *Mladež bez boga* Ödöna von Horvátha 2019.

U svojoj dugogodišnjoj i bogatoj umjetničkoj karijeri, scenska ostvarenja Thomasa Ostermeiera, koja broje inscenacije vrha svjetskog dramskog stvaralaštva, kako klasika tako i suvremenih autora, prikazivana su diljem svijeta: Adelaide, Atena, Avignon, Barcelona, Peking, Beograd, Bordeaux, Bruxelles, Buenos Aires, Bukurešt Caracas, Chennai, Kopenhagen, Delhi, Dublin, Hong Kong, Kolkata, Krakow, Lisabon, Ljubljana, London, Madrid, Marseille, Melbourne, Moskva, Napulj, New York, Novi Sad, Omsk, Oslo, Ottawa, Paris, Prag, Québec, Rennes, Reims, Santiago de Chile, Sarajevo, Seoul, Sydney, Taipei, Tampere, Tel Aviv, Tokio, Venecija, Beč i Zagreb.

Više puta je pozivan da gostuje sa svojim inscencijama na Kazališnim susretima u Berlinu. Godine 2003. njegova *Nora* bila je nagrađena nagradom „Nestroy“ za najbolju predstavu u cjelini na njemačkom jeziku kao i nagradom „Politika“ festivala BITEF u Beogradu. *Hedda Gabler* dobila je nagradu publike berlinske „Theatergemeinde“ 2006., a istom nagradom je ovjenčana i njegova inscenacija *Little Foxes* 2015. Njegove inscenacije *Johna Gabriela Borkmanna* i *Hamleta* dobitnici su međunarodnih nagrada kao najbolje produkcije u kazališnoj sezoni 2008./2009.: *John Gabriel Borkmann* s „Grand Prix de la Critique of France“ (travanj 2009.) i *Hamlet* s „Barcelona Critics Prize“ (rujan 2009.). Osim toga, njegov *Hamlet* dobitnik je kritičarske nagrade u Čileu kao „najbolja međunarodna produkcija“ 2011., u Turskoj je nagrađen počasnom nagradom na 18. Kazališnom festivalu u Istanbulu 2012. godine, a u Teheranu za najbolje redateljsko ostvarenje na FADJR Međunarodnom kazališnom festivalu 2016. godine. Ostermeierova inscenacija *The Cut* dobila je kritičarsku nagradu na međunarodnom kazališnom festivalu KONTAKT u Torunu (Poljska) u svibnju 2010. Za inscenaciju djela B. Brechta *Mjera za mjeru* dobio je nagradu „Friedrich-Luft-Prize“ u kategoriji za „najbolju kazališnu izvedbu u Berlinu“ 2011. godine. Godine 2017. Ostermeier je dobio nagradu „Premio della Critica Teatrale“ za produkciju *Richarda III.*, a 2019. je njegova inscenacija *San ljetne noći* W. Shakespearea u Comédie-Française dobila nagradu „Prix Molière“ za najbolju predstavu te kazališne sezone. Thomas Ostermeier dobitnik je mnogih drugih priznanja, među koja se ubrajaju „Officier des Arts et des Lettres“ koje mu je 2009. dodijelilo francusko ministarstvo kulture da bi 2015. godine bio promoviran u „Commandeur“. Od 2010. do 2018. bio je njemački predsjednik Njemačko-francuskog kulturnog savjeta (DKFR). Godine

2011. primio je „Zlatnog lava“ na Biennalu u Veneciji za cjelokupni opus. Godine 2016. dobio je počasni doktorat iz umjetnosti na Sveučilištu u Kentu za doprinos europskom kazalištu. Godine 2018. primio je orden za zasluge Federalne Republike Njemačke i nagradu „KYTHERA“ za kulturu. Godine 2019. dobio je počasni doktorat na Sveučilištu u Göteborgu. Član je Njemačke akademije za izvedbene umjetnosti, Akademije u Berlinu, njemačko-francuskog kulturnog vijeća i Akademije za umjetnost u Berlinu.

S inscenacijom djela *Shoppen & Ficken* (1998.) Marka Ravenhilla Thomas Ostermeier se pozicionirao kao redatelj koji

se zalaže za novi realizam na pozornici; za kazalište koje se suočava s realnošću i pokazuje postojeće znakove krize. Prema Ostermeierovom uvjerenju ne radi se o tome da se prihvati stanje realnosti, već o tome da se bespoštednim prikazom realnosti ukaže na potisnute žudnje. [...] Ova predodžba realizma povezana je s naturalističkim kazališnim tradicijama, slijedeći Gerharta Hauptmanna, Henrika Ibsena i Augusta Strindberga. Novi naturalizam u Ostermeierovim inscenacijama publika doživljava kao šokantno iskustvo.²⁴¹ (Beutin et. al. 2013: 746)

Osim što je u ranijoj fazi svojeg umjetničkog djelovanja Ostermeier veliku pozornost u inscenacijama posvetio onima koji su na marginama društva, koji su isključeni iz društva, izolirani, potlačeni i koje stavlja u centar zbivanja i daje im pravo glasa, i što je također stekao ugled kao dramaturg *in-her-face* poetike i estetike u kazalištu London Royal Court, Ostermeier je također poznat kao redatelj koji klasicima daje moderno ruho – ne pridržava se povijesne točnosti komada, niti mu je cilj na scenu prenijeti vjernu rekonstrukciju nekog vremena i prostora, već suvremenoj publici približava tekstualni predložak tako što likove i njihove sudbine stavlja u njoj poznate kontekste. Takvim postupkom se služi i u nagrađivanoj predstavi *Nora* Henrika Ibsena. Likove smješta u pomodni dizajnerski stan, a suvremenost komada pojačana je kostimima koje nose likovi, a koji odgovaraju odjeći ljudi našeg doba, kao i što je glazbena podloga bazirana na glasnoj rap i elektroničkoj glazbi (industrial hardcore). Doktor koji posjećuje

²⁴¹ „tritt hingegen für einen neuen Realismus auf der Bühne ein; für ein Theater, das sich der Realität stellt und die vorhandenen Krisenerscheinungen aufzeigt. Nach Ostermeiers Überzeugung geht es nicht darum, den Zustand einer Realität hinzunehmen, sondern vielmehr darum, in der schonungslosen Darstellung der Wirklichkeit auf die unterdrückten Sehnsüchte zu verweisen. [...] Diese Realismusvorstellung knüpft an naturalistische Theatertraditionen in der Nachfolge von Gerhart Hauptmann, Henrik Ibsen und August Strindberg an. Den neuen Naturalismus erleben die Zuschauer in Ostermeiers Inszenierungen als Schockerfahrung.“

Noru i Helmera mladi je čovjek koji umire od side. Helmer je zaposlenik u banci, ovisnik je o napravama moderne tehnologije (pametni telefoni i kompjuteri). Nora se u jednom trenu oblači u odjeću Lare Croft i na samome kraju, za razliku od originala u kojem Nora samo napusti muža, u Ostermeierovoj verziji Nora prvo upuca muža i potom ga napusti.

5.2.13. Claus Peymann²⁴² (1937., Bremen), kazališni redatelj i intendant

Jedan od najeminentnijih redatelja na njemačkom govornom području, Peymann je 1985. godine prekinuo studij u Hamburgu, a već od sljedeće je počeo glumiti i kasnije režirati u studentskom kazalištu na Sveučilištu u Hamburgu i to djela francuskih autora Tardieua *Herr Ich* i Courtelinea *Das traute Heim* (1962.) te praizvedbu *Neuer Lübecker Totentanz* (1963.) njemačkog autora Jahnna. Sa svojim inscenacijama gostuje u drugim studentskim kazalištima i radi u manjim kazalištima, da bi od 1966. do 1969. bio glavni voditelj i redatelj kazališta Theater am Turm u Frankfurtu gdje inscenira nekoliko djela Petera Handkea, kao i Kippharda, Walsera, Bernharda, Ann Jellicoe, Reinshagena, Brechta. Upravo u ovom periodu, točnije 1966. Peymann na scenu postavlja prvi Handkeov komad *Publikumsbeschimpfung* za koji dobiva oprečne kritike, ali ujedno ostvaruje i veliki uspjeh. Kao redatelj gostuje u Heidelbergu, Braunschweigu, Münchenu (Kammerspiele) te nastavlja inscenirati podjednako klasike, kanon dramske književnosti i suvremene autore. Godine 1970. Peymann sudjeluje u osnivanju kazališta Schaubühne am Halleschen Ufer u Berlinu gdje postavlja samo jedno djelo, Handkeov komad *Ritt über den Bodensee* (1971.) Zbog razilaženja u stavovima s Peterom Steinom, Peymann napušta Schaubühne i radi kao samostalni umjetnik/redatelj te surađuje s kazalištima u Hamburgu (Deutsches Schauspielhaus), u više navrata s festivalom u Salzburgu s kojim ostvaruje velike redateljske uspjehe kao i s bečkim Burgtheaterom. Zanimljivo je istaknuti da je Peymann 1972. na Salzburškom festivalu na scenu postavio praizvedbu *Der Ignorant und der Wahnsinnige* Thomasa Bernharda, tada još njemačkoj i široj javnosti nepoznatog pisca, nakon što je već jednom ranije kao prvi redatelj inscenirao Bernhardovu dramu *Ein Fest für Boris* u Hamburgu 1970. Od 1974. radi kao voditelj drame u kazalištu Württembergische Staatstheater u Stuttgartu

²⁴² Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 555-557; <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48046> (posljednji pristup 28. rujna 2022.) https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.) <https://www.festspiele-reichenau.at/de/ensemble/peymann-claus> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

gdje na scenu postavlja Goethea, Schillera, Bernharnda, Reinshagena, Kleista, Čehova i druge eminentne autore. Na toj poziciji ostaje do 1979. godine. Odlazi iz Stuttgarta uz četverosatni pljesak publike i postaje nasljednik Petera Zadeka kao intendant kazališta Schauspielhaus u Bochumu gdje također niže uspjehe s režijama djela J. W. Goethea, H. von Kleista i G. Büchnera. U Bochumu ostaje do 1986. kada prelazi u bečki Burgtheater kao voditelj dotične prestižne bečke kazališne kuće i gdje dominantno inscenira suvremene autore: Elfriede Jelinek, Petera Turrinija i najviše Thomasa Bernharda. Za vrijeme umjetničkog ravnjanja bečkim Burgtheatrom, Peymann dovodi kao gostujuće redatelje ugledna imena europske kazališne scene različitih umjetničkih i autorskih rukopisa: Giorgija Strehlera, Petera Zadeka, Hansa Neuenfelsa, Einara Schleeffa, Georgea Taborija i druge. U Beču ostaje dugi niz godina, do 1999., kada postaje indendant uglednog berlinskog kazališta koje je utemeljio Brecht, Berliner Ensemble. Njegov angažman u Berliner Ensembleu, kojemu je promijenio ime u Theater am Schiffbauerdamm, trajao je do 2017. i obilježen je bogatim umjetničkim opusom koji je Peymann ostavio iza sebe. Sam Peymann je u Berliner Ensemble inscenirao Brechta i klasike kao što je Shakespeare, a zadnja režija je ona Kleistovog komada *Prinz Friedrich von Homburg* (2017.) Od 2017. godine Peymann radi kao gostujući redatelj u mnogim kazalištima: Staatstheater Stuttgart (Shakespeareov *Lear*, 2018.), Akademietheater Wien (*Stolice* Eugènea Ionesca, 2019.), Theater in der Josefstadt u Beču (*Der deutsche Mittagstisch* Thomasa Bernharda, 2020.; Ionescov komad *Kralj umire*, 2021.), Stadttheater Ingolstadt (Ionescov *Nosorog*, 2022.).

U svojoj dugogodišnjoj umjetničkoj karijeri Peymann je režirao ukupno 46 praizvedbi i surađivao s eminentnim suvremenim redateljima (A. Kirchner, George Tabori, Robert Wilson, Einar Schleeff, Manfred Karge, Thomas Langhoff), dramaturzima (H. Beil, Vera Sturm), piscima (Handke, Bernhard, Gerlind Reinshagen), kostimografima i scenografima (M. Bickel, K. E. Herrmann, A. Freyer). Za vrijeme njegovog umjetničkog ravnjanja od 1975. do 1995., kazališta u kojima je radio bila su pet puta proglašena za „kazališta godine“. Ukupno je 19 puta bio pozvan na Kazališne susrete u Berlinu, a sudjelovao je i na međunarodnim festivalima kao što su BITEF u Beogradu, Biennale u Veneciji, Kazališni dani u Mülheimu, Théâtre de l'Europe i Théâtre de la Ville u Parizu, Holland Festival, Fadjr Festival Teheran, Tokyo International Festival, Shakespeare Festival Stratford-upon-Avon, Porto Alegre em Cena Festival, Međunarodni kazališni festival u Sibiuu (Rumunjska).

Dobitnik je mnogih prestižnih kazališnih nagrada u Njemačkoj i inozemstvu, a za izdvojiti su nagrada „Premio Riccione TTVV“ 1985. (Italija) za filmsku ekranizaciju *Hermannschlacht* i nagrada „Premio Letterario Internazionale

Mondello“ Grada Palerma 2007., nagrada kazališnog festivala Fadjr u Teheranu 2008. za *Majku Hrabrost*, nagrada za najbolju kazališnu predstavu za *Richarda III* na stranom jeziku 2010. u Parizu, nagrada „Friedrich-Luft-Preis“ za predstavu *Richard III* (Berlin), kazališna nagrada Zaklade Preußische Seehandlung u Berlinu 1995. Dobitnik je nagrade „Lessing-Preis für Kritik“ 2012., nagrade „Nestroy“ za životno djelo 2002. Njemački magazin *Focus* svrstao je Peymanna među najuspješnije i najutjecajnije redatelje na njemačkom govornom području koji su svojim radom obilježili ovo stoljeće.

Kao umjetnik i redatelj, Claus Peymann je vjerovao u prosvjetiteljsku ulogu umjetnosti:

Njegove inscenacije provociraju, žele djelovati prosvjetiteljski, a da pri tome ne dociraju, pokušavaju otkriti nove slikovite i ponekad (previše) zaigrane slojeve značenja u tekstu. Pri tome klasike često inscenira slobodnije i otvorenije nego suvremene komade u kojima slijedi tekst i namjeru autora. ‘Moderni redatelj s osjećajem za komično i za aktualnost klasike, kazalištarac za publiku i za (dobre) glumce.’ Peymannovo intenzivno bavljenje djelima određenih autora kao što su Reinshagen, Handke i, prije svega, Bernhard uvelike je doprinijelo njihovom etabliranju u kazališne repertoare.²⁴³ (Brauneck i Beck 2007: 557)

Redateljske intervencije i suvremeno „čitanje“ dramskog teksta vidljivi su u Peymannovoj inscenaciji Shakespeareovog komada *Richard II* koji se, kako se može iščitati iz kritika „razlaže ka tragičnoj farsu“.²⁴⁴ Svi likovi na sceni imaju lica obojana u bijelu boju i podsjećaju na klaunove:

Kraljev pad predstavljen je kao promjena kostima dvorjana. Bijeli klaunovi postupno postaju crni. Sve dok Richard ne ostaje jedini u svijetlom prirodnom pamuku, najdražem materijalu u Berliner Ensemblu, praoca Brechta. Tamo je pozornica manja. Dekoracija Achima Freyera, perspektivni

²⁴³ „Seine Inszenierungen provozieren, wollen aufklärerisch wirken, ohne belehrend zu sein, versuchen, bilderreich und manchmal (zu) spielerisch neue Sinnschichten im Text zu entdecken. Dabei inszeniert er Klassiker häufig freier und offener als Gegenwartsstücke, bei denen er Text und Intention des Autors folgt. ‘Ein moderner Regisseur mit einem Gespür fürs Komödiantische und für die Aktualität der Klassiker, ein Theatermacher fürs Publikum und für die (guten) Schauspieler.’ P.s intensive Beschäftigung mit den Stücken bestimmter Autoren wie Reinshagen, Handke und v.a. Bernhard hat viel für deren Etablierung in den Spielplänen getan.“

²⁴⁴ „schaukelt sich die Demontage Richards zur tragischen Farce auf“. Vidi: <https://www.wienerzeitung.at/archiv/64271-Machtwechsel-als-Shakespeare-Clownerie.html> (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

lijevak, stoga izgleda pomalo nesrazmjerno u dvorcu. Mnoga zamračenja između promjena scena traju primjetno predugo.²⁴⁵

5.2.14. Stefan Pucher²⁴⁶ (1965., Gießen), kazališni redatelj

Studirao je teatrologiju i amerikanistiku u Frankfurtu (1988.-1994.), a od 1995. godine režirao je u kazalištu Theater am Turm (TAT) u Frankfurtu kada počinje eksperimentirati s performansom. Najviše je inspiriran radom američkog postdramskog izvedbenog kolektiva Wooster Group, video instalacijama, spojem video-umjetnosti, glazbe i književnosti, odnosno intermedijalnim i multimedijalnim kreiranjem izvedbe. Pozornost javnosti skrenuo je na sebe 1997. izvedbom *15 minutes to comply* u Kasselu koju je kreirao u suradnji s grupom performerica Gob Squad. U njoj je kombinirao izvedbu uživo, performans, plesnu umjetnost i video, a otvorila mu je put ka uglednim i etabliranim kazališnim kućama u kojima djeluje kao redatelj. Od 1998. do 1999. režira u Volksbühne u Berlinu dok je umjetnički voditelj spomentog kazališta bio Frank Castorf, i u Deutsches Schauspielhaus u Hamburgu pod vodstvom Franka Baumbauera. Godine 1999. režirao je prvo klasično djelo, Čehovljevo *Višnjik*, u Baselu. Od 2000. do 2004. Pucher radi kao kućni redatelj u kazalištu Schauspielhaus u Zürichu, gdje je intendant bio Christoph Marthaler. U Zürichu nastaju neke od njegovih najuspješnijih inscenacija kao što su Shakespeareov *Richard III* ili Frischev *Homo Faber*. Nakon isteka angažmana u Zürichu, Pucher režira kao slobodni umjetnik-redatelj u Berlinu, Hamburgu, Münchenu i Baselu, radeći s tamošnjim najprestižnijim kazališnim kućama: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz i Maxim Gorki Theater u Berlinu, Deutsches Schauspielhaus u Hamburgu i

²⁴⁵ „Des Königs Abstieg stellt sich als Kostümwechsel der Höflinge dar: Die weißen Clowns werden nach und nach schwarze. Bis Richard der Einzige ist im hellen Naturleinen, dem beliebtesten Stoff in Altwater Brechts Berliner Ensemble. Dort ist die Bühne kleiner. Achim Freyers Dekoration, ein perspektivischer Trichter, wirkt darum in der Burg etwas fehlproportioniert. Viele Schwarzblenden zwischen den Szenenwechseln dauern spürbar zu lange.“ Vidi: *ibid.* (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁴⁶ Biografski podatci preuzeti iz sljedećih izvora:
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
https://www.deutschestheater.de/en/programme/archive/k-o/nora/stefan_pucher/ (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.thalia-theater.de/ueber-uns/ensemble/regie/regie/stefan-pucher> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
https://staatstheater-hannover.de/de_DE/ensemble-schauspiel/stefan-pucher.169027 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Kammerspiele u Münchenu. Trenutno je kao redatelj angažiran i u bečkom Burgtheater, hamburškom Thalia Theater i berlinskom Deutsches Theater.

Iako njegov redateljski opus broji mnoge režije i uključuje djela svjetskog dramskog kanona, kao i samostalne, autorske projekte (*Andersen. Trip zwischen Welten* 2009./2010. i 2012. *Quijote. Trip zwischen Welten*, Thalia Theater Hamburg), Pucher je posebno postao poznat po inscenacijama djela W. Shakespearea i ruskog pisca A. P. Čehova kojima je dao svoj posebni umjetnički potpis, kombinirajući književni/tekstualni predložak s videom i stavljajući poseban naglasak na druge vizualne aspekte predstave – scenografiju i kostimografiju.

Njemački časopis za kazalište i scensku umjetnosti *Theater heute* proglasio je Puchera redateljem godine 2005. Više je njegovih inscenacija pozvano na Kazališne susrete u Berlinu: 2002. Čehovljeve *Tri sestre* (Schauspielhaus Zürich), 2003. Shakespeareov *Richard III* (Schauspielhaus Zürich), 2005. *Homo Faber* Maxa Frischa (Schauspielhaus Zürich) i Shakespeareov *Othello* (Deutsches Schauspielhaus Hamburg), 2008. Shakespeareova *Oluja* (Münchner Kammerspiele), 2011. *Smrt trgovačkog putnika* Arthura Millera (Schauspielhaus Zürich) kao i 2016. Ibsenov *Neprijatelj naroda* (Schauspielhaus Zürich). Dobitnik je i nagrade za inovacije kanala „3-sat“ za izvedbu *Tri sestre* (2002.).

Stefan Pucher se u svojoj ranoj umjetničkoj fazi, još za vrijeme suradnje s umjetničkim kolektivom/eksperimentalnom grupom Gob Squad, profilirao u redatelja eklektičnog stila: u svojim predstavama kombinira izvedbu uživo s elementima „klupskog koncerta, performanca i video umjetnosti“ (Carlson 2009: 182). U kasnijem razdoblju njegovog redateljskog djelovanja dolazi do promjene.

Očigledan je snažan kontinuirani utjecaj Castorfa kao i štićenika iz Castorfove Volksbühne Pollescha, u Pucherovom radu, kao i u radu mnogih drugih vodećih redatelja koji su se pojavili u Njemačkoj u prvoj polovici novog stoljeća, kao što su Thalheimer i njegovi kolege ravatelji kazališta Deutsches Theater Dimiter Gotscheff i Jürgen Gosch. Svi oni dijele Castorfovo radikalno rezanje klasičnih tekstova te Castorfov i Polleschov ukus za fizičko i verbalno nasilje, metateatralnost, nepoštovanje, kombiniranje medija i fascinacija recentnom pop kulturom, posebno njezinim glazbenim oblicima.²⁴⁷ (ibid.: 193)

²⁴⁷ „There is unquestionably a continuing strong influence from Castorf, and from Castorf’s Volksbühne protégé Pollesch as well, in the work of Pucher, and indeed in the work of a number of other leading directors who have emerged in Germany in the first decade of the new century, such as Thalheimer and his fellow Deutsches Theater directors Dimiter Gotscheff and Jürgen Gosch. All share Castorf’s radical cutting of classic texts and both Castorf’s and Pollesch’s taste

Poziv na Kazališne susrete u Berlinu s izvedbom *Tri sestre* A. P. Čehova 2001. učvrstio je njegovu poziciju redatelja koji s novim, radikalnim „čitanjima“ pristupa klasicima i postavlja ih na pozornicu. (usp. *ibid.*: 183) „Osim toga, Pucherov izbor Čehova odgovarao je tadašnjem ukusu. Na početku 21. stoljeća, Čehov, čija su se promišljanja o promjenama svijeta na početku prošloga stoljeća činila posebno odgovarajućima, parirao je čak i voljenom Shakespeareu kao omiljenom klasičnom dramatičaru u oživljavanju njemačkog kazališta“²⁴⁸ (*ibid.*).

Pucherova inscenacija *Tri sestre* smještena je na scenu – crnu kutiju, drama je stara fotografija koja odjednom oživi. Izvanjska Rusija, naravno, bit će zamijenjena unutrašnjom nevoljom ljudi koji više ne poznaju nužnost donošenja odluka. I budući da Čehov ne procjenjuje ljude, što Pucher cijeni kod njega, već im daje dijagnoze poput liječnika što je i bio, neće ni sestre iz Züricha biti podvrgnute moralnom prosuđivanju – Čehov je za Puchera ‘umjetnik rastanka’, odricanja iluzija.²⁴⁹

5.1.15. Ulrich Rasche²⁵⁰ (1969., Bochum), redatelj i scenograf

Studirao je povijest umjetnosti u Bochumu gdje je počeo sticati kazališna iskustva kao i u Schaubühne u Berlinu, a bio je i stipendist u Robert Wilsons

for physical and verbal violence, metatheatricity, irreverence, mixing of media, and fascination with recent pop culture, especially its musical manifestations.“

²⁴⁸ „Moreover, Pucher’s choice of Chekhov closely suited current taste. At the opening of the twenty-first century, Chekhov, whose reflections on a changing world at the opening of the previous century seemed particularly resonant, rivaled even the beloved Shakespeare as the preferred classical dramatist for revival on German stages.“

²⁴⁹ „eine Black Box sein, das Stück ein altes Foto, das plötzlich zu leben beginnt. Das äussere Russland, natürlich, wird ersetzt durch die innere Not von Menschen, die die Notwendigkeit der Entscheidung nicht mehr kennen. Und da Tschechow die Menschen nicht bewertet, was Pucher an ihm schätzt, sondern diagnostiziert, wie der Arzt, der er war, werden auch die Zürcher Schwestern keiner moralischen Beurteilung unterzogen. - Tschechow ist für Pucher ein «Künstler des Abschieds», des Verzichts auf Illusionen.“ Vidi: <https://www.nzz.ch/artikel/7P9RR-ld.184719> (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁵⁰ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora:
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 9. studenog 2022.)
https://www.deutschestheater.de/ensemble/ulrich_rasche/ (posljednji pristup 9. studenog 2022.)
https://www.schaefersphilippen.de/kuenstler_in/ulrich-rasche/ (posljednji pristup 9. studenog 2022.)
<https://www.staatsoper-stuttgart.de/haus/ensemble/ulrich-rasche/> (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

Watermill Center kod Southamptona (SAD). Potom postavlja prve inscenacije u Stuttgartu (*Kirchenlieder, ein Chorprojekt*, 2005.; *Die Wellen* prema Virginiji Woolf, 2007.; Oscar Wilde *Salome*, 2009.; *30. September*, 2011.; *Apokalypse* prema Novom zavjetu 2013.), u Volksbühne u Berlinu (Schiller *Seestücke*, 2009.), u Sophiensaelen Berlin (*Die Entführung aus dem Serail*. Monolog prema Wolfgangu Amadeusu Mozartu, 2010.), Festivalu u Beču (*This is not a love song*, 2007.), Schauspielu Frankfurt (*Wilhelm Meister. Eine theatralische Sendung*, 2010.), Festivalu u Salzburgu (Eshil *Perzijanci*, 2018.) te Burgtheater u Beču (Euripid *Bakhe*, 2019.). Osim dramskim kazalištem, Rasche se bavi i inscenacijom opernih djela. Tako je u sezoni 2022./2023. angažiran kao redatelj pri Staatsoper u Stuttgartu gdje na scenu postavlja *Muku po Ivanu* (Johann Sebastian Bach). U svom umjetničkom radu Ulrich Rasche poznat je po mnogim autorskim projektima kao i po inscenacijama djela Sarah Kane, Heinricha von Kleista, Friedricha Schillera, Eshila, Georga Büchnera, Oscara Wildea, Sofokla, Ágote Kristóf, Huga von Hofmannsthal, Euripida, Harolda Pintera, Virginije Woolf, Nis-Momme Stockmanna, J. W. von Goethea, Wolfganga Amadeusa Mozarta i drugih.

Dobitnik je vrijednih kazališnih nagrada. Godine 2013. dobio je nagradu „Kunstpreis“ Akademije umjetnosti u Berlinu. Ukupno je tri puta pozvan na Kazališne susrete u Berlinu: 2017. (Friedrich Schiller *Razbojnici*, Bayerisches Staatsschauspiel München/Residenztheater), 2018. (Georg Büchner *Woyzeck*, Theater Basel) i 2019. (Ágota Kristóf *Das große Heft*, Staatsschauspiel Dresden). U organiziranoj anketi kritičara, časopis *Theater heute* imenovao je Rascha scenografom 2017. godine, a već sljedeće ga je časopis *Die deutsche Bühne* proglasio redateljem godine. Njegova inscenacija Eshilovih *Perzijanaca* dobitnica je nagrade „Nestroy“ 2018. godine u kategoriji najbolje izvedbe na njemačkom govornom području.

Ulrich Rasche izgradio je ugled kao redatelj koji se bavi „zborskim projektima stroge forme“.²⁵¹ Uz njegov se rad isto tako može vezati pojam „kazalište strojeva“ (*Maschinentheater*), ono koje se velikim dijelom služi scenskom mašinerijom. Kazalište koje kreira Ulrich Rasche je „izazovno, naporno: ujednačenog ritma, strogo koreografirano, iznimno formalno“.²⁵² Osim toga, u jednom od prikaza rada Ulricha Raschea ističe se i sljedeće:

²⁵¹ „mit formstrenge Chorprojekten“. Vidi: https://www.schaefersphilippen.de/kuenstler_in/ulrich-rasche/ (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁵² „herausfordernd, anstrengend: im Gleichschritt, streng choreographiert, höchst formal“. Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15735:die-perser-bei-den-salzbuerger-festspielen-kuenden-ulrich-rasches-menschenchoere-von-der-antiken-menschenschlacht-bei-salamis&catid=38&Itemid=40 (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

Dirk Pilz koji je za NZZ pisao o renesansi zbornog kazališta, opisao je Ulricha Raschea kao 'legitimnog nasljednika tog kontroverznog, slavnog zbornog kazališta koje je Einar Schleef vodio do svoje smrti 2001. godine... Kod Ulricha Raschea je zbor sredstvo stroge forme za kazalište kao vježbu... oni koji su osjetljivi na rituale i kazališne liturgije, mogu se diviti glazbenom teatru koji živi od sugestivne energije, u kojem se forma i sadržaj na uznemirujući način trljaju jedno o drugo. Kod Raschea je zbor medij za zamjensko religijsko iskustvo.²⁵³

Na primjeru njegove izvedbe Eshilovih *Perzijanaca* možemo uočiti neke od redateljskih postupaka i estetika koje su karakteristične za njegov redateljski rukopis. U *Perzijancima* je sve u neprestanom pokretu na pozornici. Pozornica u obliku rotirajuće kružne platforme iziskuje od izvođača i izvođačica da se neprestano kreću u ritmu zvukova bubnjeva, kako bi zadržali čvrsto tlo pod nogama. Čovjek je u ovakvoj konstelaciji odnosa shvaćen kao mali kotačić u mašineriji života. Osim glazbene kulise i vizualno impresivnih slika na pozornici, u ovoj izvedbi posebna je pažnja posvećena i izgovorenoj riječi: svaka se riječ polako i pomno izgovara „kako bi se prepoznalo kakvu snagu može imati tako izgovorena riječ. Ali i kakva se opasnost skriva u jednoj tako izgovorenoj riječi.“²⁵⁴

5.2.16. Christopher Rüping²⁵⁵ (1985., Hannover), kazališni redatelj

Prvo redateljsko iskustvo Rüping je stekao u Hannoveru kao asistent redatelja i to prije nego je počeo studirati režiju u Hamburgu i u Zürichu. Kao redatelj

²⁵³ „Dirk Pilz, der für die NZZ über die Renaissance des Chortheaters schrieb, bezeichnet Ulrich Rasche als »legitimen Nachfolger jenes umstrittenen, berühmten Chortheaters, das Einar Schleef bis zu seinem Tod 2001 betrieben hat ... Bei Ulrich Rasche ist der Chor das formstrenge Mittel für ein Theater als Exerzitium ... wer für Rituale und theatrale Liturgien empfänglich ist, darf ein Musik-Theater bestaunen, das von einer suggestiven Energie lebt, in dem sich Form und Inhalt auf verstörende Weise aneinander reiben. Bei Rasche ist der Chor das Medium einer ersatzreligiösen Erfahrung.“ Vidi: https://www.schaefersphilippen.de/kuenstler_in/ulrich-rasche/ (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁵⁴ „so dass wieder zu erkennen ist, was für eine Wucht so ein gesprochenes Wort haben kann, was für eine Macht. Aber eben auch, was für eine Gefahr in so einem gesprochenen Wort steckt.“ Vidi: https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15735:die-per-ser-bei-den-salzburger-festspielen-kuenden-ulrich-rasches-menschenchoere-von-der-antiken-menschenschlacht-bei-salamis&catid=38&Itemid=40 (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁵⁵ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: <https://www.theapolis.de/de/profil/christopher-rueping> (posljednji pristup 9. studenog 2022.) <https://www.schauspielhaus.ch/en/personen/88/christopher-rping> (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

aktivan je od 2011. godine. Od 2016. do 2019. bio je kućni redatelj u kazalištu Kammerspiele u Münchenu. Njegove prve inscenacije odnosile su se na adaptacije poznatih romana: *JEKYLL/HYDE* prema romanu Roberta Louisa Stevensonsa (Schauspiel Frankfurt) te 2011. izvedba *Veliki Gatsby* prema istoimenom romanu F. Scotta Fitzgeralda. U godinama koje slijede postavlja predstave u Jeni, Hannoveru, Stuttgartu, Hamburgu i Berlinu. U kazališnoj sezoni 2019./2010. Rüping prelazi u Schauspielhaus Zürich kao kućni redatelj. Njegova se djela redovito igraju na domaćim i stranim festivalima na kojima također osvaja nagrade za svoj rad.

Njegove dvije inscenacije okićene su nagradom „Nestroy“ u kategoriji najboljih predstava u cjelini na njemačkom govornom području: 2019. *Dionysos Stadt* (Münchner Kammerspiele) i 2021. *Einfach das Ende der Welt* prema Jean-Lucu Lagarceu (Schauspielhaus Zürich). Izvedba *Dionysos Stadt* proglašena je i od strane časopisa *Theater heute* najboljom izvedbom te godine. Rüping je pet puta bio pozvan na Kazališne susrete u Berlinu: 2015. (Thomas Vinterberg i Mogens Rukov *Das Fest – Jede Familie hat ein Geheimnis*, Schauspiel Stuttgart), 2018. (Bertolt Brecht *Bubnjevi u noći*, Münchner Kammerspiele), 2019. (*Dionysos Stadt* antički projekt Christophera Rüpinga, Münchner Kammerspiele), 2021. (Jean-Luc Lagarce *Einfach das Ende der Welt*, Schauspielhaus Zürich) i 2022. (Dante Alighieri, Meat Loaf i Britney Spears *Das neue Leben*, Schauspielhaus Bochum). Zbog izvedbe *Das Fest – Jede Familie hat ein Geheimnis Theater heute* proglasio ga je najboljim mladim redateljem 2014. godine, a zbog uspješne izvedbe *Dionysos Stadt* oba časopisa – *Theater heute* i *Die deutsche Bühne* – proglasili su ga redateljem 2019. godine.

U izvedbama koje kreira Christopher Rüping izvođači mogu

slobodno ući u interakciju jedni s drugima kao i s publikom [...] Inscenacije Christophera Rüpinga snažni su kazališni eksperimenti u kojima izvođači uvijek imaju središnje mjesto. Umjesto da se fokusira na razvoj jasno prepoznatljivog redateljskog stila, on je stalno u potrazi za novim iskustvima, eksperimentirajući s novim oblicima i konceptualnim pristupima koji mu omogućuju da izrazi vrlo osobne i moderne poglede na klasični i suvremeni materijal.²⁵⁶

²⁵⁶ „the actors can interact freely with each other and the audience. [...] Christopher Rüping's productions are powerful theatrical experiments in which the actors are always given centre stage. Instead of focussing on developing an easily identifiable directorial style, he is always on the lookout for new experiences, experimenting with new forms and conceptual approaches which allow him to express very personal and modern perspectives on both classical and contemporary material.“ Vidi: <https://www.schauspielhaus.ch/en/personen/88/christopher-rping> (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

U kontekstu snažne dramaturgije vizualnih elemenata izvedbe, izvođači, koji djeluju na pozornici, spuštaju se i podižu uz pomoć mašinerije, uz video projekcije koje se pokazuju paralelno s pristupom izvođača na sceni, Rüpingova desetosatna izvedba *Dionysos Stadt*, slavi grčke klasike, bogove i mitološke junake te u gorućim pitanjima grčkog polisa, politike, ali i pojedinca u odnosu na veći makrokozmos traži poveznicu i referencu na suvremeno doba i probleme čovjeka i društva 21. stoljeća. U također poznatoj i priznatoj izvedbi *Einfach das Ende der Welt*, u kojoj se, između ostaloga, tematizira homofobija i tema izgubljenog sina, a izvođači se smještaju u prostor prostranog obiteljskog stana koji još više podcrtava emocionalnu udaljenost između likova, „Christopher Rüping, po četvrti put pozvan kao gost Kazališnih susreta, i njegov ansambl pronašli su igrivu, nježnu kazališnu formu koja posreduje goruća društvena pitanja klasne diskriminacije, urbano-ruralne podjele, homofobije i onoga što pojedinac duguje vlastitoj obitelji, a sve s brzom dosjetljivošću i dubokom ozbiljnošću.“²⁵⁷

5.2.17. Peter Stein²⁵⁸ (1937., Berlin), kazališni i operni redatelj i intendant

Studirao je germanistiku i povijest umjetnosti u Frankfurtu na Majni i u Münchenu te je po završetku studija postao asistent Fritza Kortnera u Kammerspiele u Münchenu, gdje je 1967. dobio prvi put priliku da režira i to djelo *Gerettet* Edwarda Bonda s kojim je imao veliki uspjeh i koje ga je lansiralo u svijet kazališne režije. Sljedeće godine kratko boravi u Zürichu, a nakon toga surađuje s intendantom Kurtom Hübnerom u Bremenu gdje na scenu 1969. postavlja Goetheovog *Torquata Tassa*, inscenaciju koja je podijelila kritiku i izazvala velike kontroverze, a Steina još više potvrdila kao redatelja koji po uzoru na svog mentora Kortnera zauzima kritički stav spram tekstualnog predloška, pogotovo klasika, i podvrgava ga svome redateljskom konceptu. Zajedno s Clausom Peymannom postao je umjetnički voditelj berlinskog kazališta Schaubühne am Halleschen Ufer (od 1981. am Lehniner Platz) koje je svojim radom i rezultatima postalo jedno od najprestižnijih europskih kazališta. Ovo

²⁵⁷ „Christopher Rüping, zum vierten Mal zu Gast beim Theatertreffen, und sein Ensemble haben eine spielerische, zarte Theaterform gefunden, die drängende gesellschaftliche Fragen von Klassismus, Stadt-Land-Gefällen, Homophobie und davon, was man der eigenen Familie eigentlich schuldig ist, mit schlagfertigem Witz und tiefer Ernsthaftigkeit verhandelt.“ Vidi: https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-gesamtprogramm/programmdetail_339874.html (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁵⁸ Biografski podatci preuzeti iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 698-700 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

je kazalište također donijelo jedan novi model kolektivnog kazališta, ili skupno osmišljenog kazališta, u kojem vlada ravnopravnost odlučivanja među članovima kolektiva u umjetničkim i ekonomskim aspektima vođenja kazališta. U ovom periodu rada u Schaubühne, Stein ostvaruje neke od svojih najvećih inscenacija: Brechtova *Majka* (1970.), Ibsenov *Peer Gynt* (1971.; dvovečernja predstava sa šest glumaca u glavnoj ulozi), Kleistov *Der Prinz von Homburg* (1972.), *Ljetni stanovnici* Maksima Gorkija (1974.), Handkeov komad *Die Unvernunftigen sterben aus* (1974.), Shakespeareov *Na tri kralja ili Kako vam drago* (1977.), *Groß und Klein* Botha Strauša (praizvedba 1978.), *Razredni klasni neprijatelj* Nigela Williama (1981.), Čehovljeve *Tri sestre* (1984.), a jedna od najvažniji inscenacija koja pripada u najveća i najutjecajnija kazališna ostvarenja u povijesti njemačkog kazališta je njegova režija devetosatne Eshilove *Orestije*²⁵⁹ (1980.). Većina inscenacija koje je kreirao sa Schaubühne gostovala je na Kazališnim susretima u Berlinu i u inozemstvu. Godine 1985. napustio je Schaubühne te intenzivno radi kao redatelj u inozemstvu (Beč, Moskva, Cardiff) i sve više pozornosti pridaje operi, a u nekoliko se navrata kao gostujući redatelj vraća u Schaubühne i niže velike uspjehe sa Čehovljevim *Višnjikom* (1989.) i *Ujakom Vanjom* (1995.). Od 1992. do 1997. Stein je angažiran kao ravnatelj uglednog festivala u Salzburgu gdje angažira mlade redatelje s njemačkog govornog područja koji se u inscenaciji *Svatkovića* odmiču od one početne Reinhardtove ideje i bliži su wagnerovskom pristupu u kreiranju kazališta. Sam se oprostio od Salzburga 1997. godine postavivši na scenu Bergovog *Wozzecka* i Grillparzerove *Libusse*. Poznat po režiji velikih projekata, Stein za Expo 2000 u Hannoveru na scenu postavlja cijelog sedmovečernjeg Goetheovog *Fausta*, koji je trajao ukupno više od 20 sati, a 2007. na scenu Berliner Ensembla postavlja desetosatnog Schillerovog *Wallensteina* (postavlja cijeli tekst).

Stein se potvrdio i kao iznimno uspješan operni redatelj. Neke od njegovih najuspješnijih opernih režija uključuju sljedeća ostvarenja: *Rheingold* (1976., Pariz), *Othello* (1986., Welsh National Opera, Cardiff), *Falstaff* (1988., Cardiff), *Peléas i Mélisande* (1992., Cardiff), *Mojsije i Aron* (1996., Salzburški festival), *Don Giovanni* (2004., Lyric Opera of Chicago), *Eugen Onjegin* i *Pikova dama* (2007. i 2008., Opéra National de Lyon), *Il prigioniero* i *Dvorac Modrobradog* (2008., La Scala Milan i Amsterdam), *Lulu* (2009., Lyon, Milan i Beč), *Boris Godounov* (2010., the Metropolitan Opera New York), *Macbeth* (2011., Salzburger Festspiele), *Don Carlos* (2013., Salzburški festival), *Čarobna frula* (2016., La Scala Milan) i mnoge druge.

²⁵⁹ Koju je obnovio 1994. u Moskvi, ali nije imala takav odjek i uspjeh kao inscenacija iz 1980. godine.

Nositelj je mnogih nagrada i priznanja za svoje umjetničko stvaralaštvo u Njemačkoj i inozemstvu, između ostalih se ističu: Nagrada njemačkih kritičara 1970., Europska kazališna nagrada 2000., Veliki križ za zasluge sa zvijezdom savezne Republike Njemačke 2012. i Austrijski križ časti za znanost i kulturu prvog reda 2015.

Redatelj i glumac Fritz Kortner bio je jedan od prvih koji su utjecali na Petera Steina i obilježili njegov redateljski rad: „Od njega je [Stein] preuzeo sadržajno-kritičko propitivanje klasika“²⁶⁰ (Brauneck i Beck 2007: 699), preuzeo je od njega preciznost i predanost radu s tekstualnim predlošcima te se prometnuo u „središnju figuru njemačkog istraživačkoga kazališta 1970-ih“²⁶¹ Intervencije u tekstualni predložak koji se postavlja na scenu, kreiranje vizualnih aspekata izvedbe koji nisu upisani u dramski tekst, inscenacije „antibrechtovskoga Brechta“²⁶² „radikalnost riječi koja za njega uvijek stoji u središtu“²⁶³ „jezik i muzikalnost bili su i ostali do danas polazne točke njegovog redateljskog rada“²⁶⁴ vođenje skupno osmišljenog kazališta (Schaubühne) u kojem su svi angažirani imali jednaka prava na sudjelovanje u financijskom i umjetničkom planu kolektiva, samo su neke od označnica koje ga čine jednim od najvećih predstavnika redateljskog teatra na njemačkom govornom području.

Jedno od njegovih najvećih redateljskih ostvarenja predstavlja sedmovećernji Goetheov *Faust* izveden na Expu u Hannoveru 2000. godine. Za ovu izvedbu Stein je odlučio inscenirati oba dijela *Fausta* i to u potpunosti poštujući tekst, ne mijenjajući ga i ne krateći ga za potrebe izvedbe. Za njega je to „bio prigovor protiv kazališne prakse u kojoj su tekstovi nestajali, a koja je u međuvremenu postala svakodnevica. Suprotno tome, Stein vjeruje tekstu, njegovoj radikalnosti, njegovoj poeziji.“²⁶⁵

²⁶⁰ „Von ihm übernahm [Stein] das inhaltlich-kritische Befragung der Klassiker“

²⁶¹ Vidi: <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=57970> (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁶² Vidi: ibid. (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁶³ „die Radikalität des Wortes steht für ihn immer im Mittelpunkt“. Vidi: <https://www.deutschlandfunk.de/theatermacher-peter-stein-wird-80-da-wuerde-ich-aus-dem-100.html> (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁶⁴ „Sprache und Musikalität waren und sind bis heute immer Ausgangspunkt seiner Regiearbeiten“. Vidi: <https://www.deutschlandfunk.de/theatermacher-peter-stein-wird-80-da-wuerde-ich-aus-dem-100.html> (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁶⁵ „das war auch ein Einspruch gegen die inzwischen alltäglich gewordene Theaterpraxis, Texte zum Verschwinden zu bringen, sie aufzubrechen. Stein dagegen vertraut dem Text, seiner Ra-

5.2.18. Michael Thalheimer²⁶⁶ (1965., Münster/Frankfurt am Main), kazališni redatelj i glumac

Uz glazbeno obrazovanje (udaraljke), Michael Thalheimer je od 1985. do 1989. studirao glumu na Fakultetu za glazbu i kazalište u Bernu. Do 1997. godine radio je kao glumac u Bernu, Mainzu, Bremerhavenu i Chemnitzu, da bi te godine u kazalištu u Chemnitzu ostvario svoju prvu režiju Arrabalovog djela *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*. Potom su uslijedile režije diljem Njemačke – u Dresdenu, Hamburgu, Leipzigu, Kölnu, Berlinu – koje je realizirao u suradnji sa scenografom Olafom Altmannom s kojim će i kasnije nastaviti stalnu suradnju na kazališnim projektima. Thalheimer kao kazališni redatelj aktivan je u kazalištima na njemačkom govornom području, ali i šire: Theater Freiburg, Schauspiel Frankfurt, Schauspiel Leipzig, Residenztheater München, Staatsschauspiel Dresden, Thalia Theater u Hamburgu (u suradnji s kojim je Thalheimer stekao veliki ugled kao redatelj), Deutsches Theater Berlin, Schaubühne u Berlinu, Theater Basel, Burgtheater u Beču, Théâtre des Amandiers u Nanterreu, Kraljevsko kazalište u Kopenhagenu, Dramaten Stockholm, Théâtre National de la Colline Paris. Svoja redateljska ostvarenja predstavljao je na međunarodnim festivalima u Salzburgu, Bayreuthu, Beču, Bogoti, a njegove su predstave gostovale na kazališnim scenama diljem svijeta: u Ateni, New Yorku, Tokiju, Moskvi, Rimu, Kijevu, Budimpešti, Beogradu, Pragu, Madridu, Mexico Cityju i Bogoti.

Na scenu je postavljao velikane njemačke dramske umjetnosti i klasike europskog dramskog kanona kao što su Schnitzler, Hauptmann, Wedekind, Büchner, Lessing, Goethe, Horváth, Hebbel, Schönherr, Borchert, Kleist, Eshil, Euripid, Molière, Brecht, T. Williams, Čehov, Shakespeare, Ibsen, a od suvremenih autora čija je djela postavljao na scenu ističu se *Innocence* njemačke dramatičarke i autorice Dee Loher, *Die Schutzbefohlenen* austrijske književnice Elfriede Jelinek te *Sleep* norveškog dramatičara i autora Jona Fosse. Godine 2005.

dikalität, seiner Poesie“. Vidi: *ibid.* (posljednji pristup 19. studenog 2022.)

²⁶⁶ Biografski podatci su preuzeti iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 727
https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.berliner-ensemble.de/en/michael-thalheimer> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
https://www.deutschestheater.de/en/ensemble/michael_thalheimer/ (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.operamrhein.de/menschen/michael-thalheimer/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.staatsoper-berlin.de/en/kuenstler/michael-thalheimer.1870/> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)
<https://www.berliner-ensemble.de/michael-thalheimer> (posljednji pristup 28. rujna 2022.)

Michael Thalheimer ostvario je svoju prvu opernu režiju u Staatsoper Unter den Linden, inscenirajući Janačekovo djelo *Kata Kabanova*, potom i Verdijev *Rigoletto* iste godine u Operi u Baselu. Od 2005. do danas Thalheimer se etablirao i kao iznimno cijenjen operni redatelj, inscenirajući djela Mozarta, Verdija, von Webera i R. Wagnera. U vrijeme nastanka ove monografije, posljednja operna režija koju Thalheimer potpisuje je Verdijev *Macbeth* iz operne sezone 2021./2022., nastala u koprodukciji Deutsche Oper am Rhein i Opera Vlaanderen. Od kazališne sezone 2005./2006. glavni je redatelj i član umjetničkog vodstva u kazalištu Deutsches Theater Berlin, u kojem je iznimno uspješno režirao Goetheovog *Fausta I.* i *Fausta II.*, a od kazališne sezone 2017./2018. kućni je redatelj u Berliner Ensemble.

Više je puta pozivan na Kazališne susrete u Berlinu, a godine 2001. dobio je dvostruki pozivi to s inscenacijama *Lilioma* F. Molnara (produkcija Thalia Theater iz Hamburga) i *Das Fest Vinterberga/Rukova* (produkcija Schauspielhaus Dresden). Tri je puta dobio i kazališnu nagradu „Nestroy“ za inscenaciju Lessingova djela *Emilia Galotti*, *Elektre* H. von Hofmannsthal i *Tkalaca* Gerharta Hauptmanna. Dobitnik je i Nagrade za inovacije kanala „3-sat“ (2001.) za *Liliom*, nagrade „Berlin Friedrich-Luft-Preis“ (godišnja nagrada koja se dodjeljuje najznačajnijim inscenacijama na scenama berlinskih kazališta) i moskovske „Zlatne maske“ za najbolju stranu predstavu 2005. godine za Lessingovu *Emiliu Galotti*, a njemački magazin *Focus* svrstao ga je među deset najutjecajnijih redatelja ovog stoljeća na njemačkom govornom području.

U svojem redateljskom radu Michael Thalheimer poznat je po redukciji tekstualnog predloška na njegovu bit. Tako, primjerice, u prvom dijelu Goetheovog *Fausta* fokus stavlja na potpisivanje ugovora s vragom i pitanje krivice. „Njegov minimalizam je u međuvremenu postao njegov zaštitni znak kojemu je ostao vjeran i u inscenacijama *Štakori* (2007.) i *Tkalci* (2011.) Gerharta Hauptmanna“²⁶⁷ (Beutin et.al. 2013: 748). Osim toga, ono što također karakterizira njegov redateljski rukopis jest

narativni stil u kojemu se likovi ponašaju poput ‘gestualnih psihograma’ te tako u sažetom obliku prikazuju svoja duševna stanja. S osjećajem za bitne aspekte radnje Thalheimeru uspijeva dramaturško sažimanje koje tekst kroz proces redukcije ponovno čine doživljajem. Thalheimerovo sažimanje

²⁶⁷ „Sein Minimalismus ist inzwischen zu seinem Markenzeichen geworden, dem er auch in seiner Inszenierung von Gerhart Hauptmann *Die Ratten* (2007) und *Die Weber* (2011) treu geblieben ist.“

likova i radnje je učinkovito i u svojoj radikalnosti ostaje blisko književnom predlošku.²⁶⁸ (Brauneck i Beck 2007: 727).

5.2.19. Jossi Wieler²⁶⁹ (1951., Kreuzlingen), kazališni i operni redatelj, intendant

Od 1972. do 1980. živio je u Izraelu i studirao režiju na Sveučilištu u Tel Avivu. Svoja prva redateljska ostvarenja realizira u Izraelu, a u Njemačkoj počinje režirati od 1982. godine u kazalištu Schauspielhaus Düsseldorf. Od 1983. do 1985. zaposlen je kao stalni redatelj u kazalištu u Heidelbergu, od 1988. u kazalištu u Baselu te od 1994. u Schauspielhaus Hamburg. Od 1994. godine na scenu postavlja i operna djela. Sedam je godina, od 2011. do 2018., bio intendant opere Staatsoper u Stuttgartu. Osim s navedenima, Jossi Wieler surađivao je i s drugim kazališnim i opernim kućama u Hamburgu, Zürichu, Berlinu, Münchenu, Budimpešti, Edinburgu, Lyonu, San Francisku, Tokiju te je bio angažiran i kao redatelj na Festivalu u Salzburgu. Na scenama diljem njemačkog govornog područja i šire inscenirao je djela autora kao što su William Shakespeare, Samuel Beckett, Heinrich von Kleist, Bertolt Brecht, Anton P. Čehov, G. E. Lessing, Henri Ibsen, Friedrich Schiller, Elfriede Jelinek, Tankred Dorst, Peter Handke, Max Frisch te operna djela Mozarta, Rossinija, Händela, Monteverdija, Richarda Wagnera, Verdija, Richarda Straussa i drugih.

Član je Akademije umjetnosti u Berlinu, bavarske Akademije lijepih umjetnosti i njemačke Akademije izvedbenih umjetnosti. Nositelj je mnogih odličja i dobitnik prestižnih kazališnih i opernih nagrada. Godine 2002. dobio je nagradu Konrad-Wolf berlinske Akademije za umjetnost, 2005. nagradu njemačkih kritičara, dok je njegova inscenacija djela Elfriede Jelinek *Rechnitz (Der Würgeengel)* (produkcija:

²⁶⁸ „T.s Insz.en zeichnen sich durch eine Erzählweise aus, in der Figuren wie ‘gestische Programme’ agieren und so ihre Seelenzustände in verdichteter Form vorführen. Mit einem Gespür für die wesentlichen Aspekte der Handlung gelingen T. dramaturgische Verknappungen, di eden Text durch die Reduktion wieder zu einem Erlebnis machen. T.s Kompression von Figuren und Handlung ist wirkungssicher und bleibt in ihrer Radikalität nah an der literarischen Vorlage.“

²⁶⁹ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora:
https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/programm/bfs-kuenstler/bfs_kuenstler_detail_144277.html (posljednji pristup 9. studenog 2022.)
<https://www.wiener-staatsoper.at/en/artists/artist-detail/artist/2206-wieler-jossi/> (posljednji pristup 9. studenog 2022.)
<https://www.staatsoper-stuttgart.de/en/opera/ensemble/jossi-wieler/> (posljednji pristup 9. studenog 2022.)
<https://www.theapolis.de/de/profil/jossi-wieler> (posljednji pristup 9. studenog 2022.)

Münchner Kammerspiele) 2009. godine proglašena najboljom predstavom u cjelini na njemačkom govornom području. Sveukupno je bio četiri puta pozvan na Kazališne susrete u Berlinu: 1986. s predstavom *Amphitryon* H. von Kleista (Schauspielhaus Bonn), 1994. s djelom *Wolken.Heim*. Elfriede Jelinek (Deutsches Schauspielhaus Hamburg), 2002. *Alkestis* Euripida i 2005. *Mittagswende* Paula Claudela (Münchner Kammerspiele). Zajedno s dramaturgom Sergijom Mrabitom nagrađen je 2006. i 2012. njemačkom nagradom „Der Faust“ u kategoriji „najbolje operna režija“. Dobitnik je nagrade „Kulturpreis“ (2013.) te ordena za zasluge (2016.) savezne republike Baden-Württemberg. Nositelj je i prestižne švicarske nagrade za kazališnu umjetnost „Hans-Reinhart-Ring“ (2020.).

U osamdesetim godinama prošlog stoljeća, kada se formirao u redatelja, Jossi Wieler je bio poznat po inscenaciji klasika, ali i vlastitih autorskih projekata. U insceniranju klasika traži nove pristupe i načine kako ih približiti suvremenoj publici. Tako Euripidovu tragediju *Alkestidu* (2002.) u kojoj se radi o „samožrtvovanju i sretnoj božanskoj intervenciji“²⁷⁰ (Brauneck i Beck 2007: 773), Wieler „sa svojim velikim osjećajem za pravi detalj u kojem se skriva dubina“²⁷¹ (ibid.) prebacuje u suvremeni vizualni kod i likove smješta u građanski salon, čime Euripidov komad „postaje duševna drama obitelji kojoj nema spasa“²⁷² (ibid.).

5.2.20. Peter Zadek²⁷³ (1926., Berlin-Wilmersdorf – 2009., Hamburg), kazališni redatelj i intendant

Iako jedan od najznačajnijih kazališnih redatelja u Zapadnoj Njemačkoj od 1960-ih do 1990-ih, poznat po inscenacijama djela Williama Shakespeare, Peter je Zadek bio aktivan i kreirao kazalište sve do svoje smrti 2009. godine. Godine 1933., zbog tadašnjeg jačanja nacizma u Njemačkoj i zbog svog židovskog podrijetla, obitelj Petera Zadeka emigrirala je Englesku gdje je Peter Zadek studirao germanistiku i romanistiku na Oxfordu, a obrazovanje iz kazališne umjetnosti stječe u engleskom kazalištu Old Vic Theatre. Svoje prve redateljske uspjehe ostvario je u Engleskoj. Kazališnoj javnosti predstavio se režijom *Salome* Oscara Wildea u Londonu. Godine 1958. vratio se u Njemačku i kao redatelj

²⁷⁰ „von Selbstopferung und göttlich glücklicher Rettung“

²⁷¹ „mit seinem großen Gespür für das reale Detail, in dem eine Tiefe sich verbirgt“

²⁷² „gerät so zu einem Seelendrama einer unerlösten Familie“.

²⁷³ Biografski podatci preuzeti su iz sljedećih izvora: Brauneck i Beck 2007: 789-791 https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_seoglossary&view=glossaries&Itemid=67&catid=78 (posljednji pristup 9. studenog 2022.).

angažiran je u Kölnu, Ulmu, Bremenu i Hannoveru. Kao intendant vodio je kazalište Schauspielhaus Bochum (1972.-1979.) i Deutsches Schauspielhaus Hamburg (1985.1989.). Bio je član Berliner Ensemblea (od 1993.), a režirao je i za kazališta u Wuppertalu, Stuttgartu, Berlinu, Münchenu, gostovao je u Parizu, na Festivalu u Salzburgu, Beču. Radio kao redatelj za kazalište, film i televiziju.

Dobitnik je mnogih prestižnih kazališnih nagrada: nagrada „Nestroy“ za životno djelo (2008.), časopis *Theater heute* ga je više puta proglasio redateljem godine, a na Kazališne susrete u Berlinu pozvan je 21 put što ga čini redateljem s najvećim brojem poziva u povijesti ove manifestacije. Prvi put je pozvan 1964., kad su i utemeljeni Kazališni dani u Berlinu, a u od 2000. godine pozvan je dva puta: 2000. (William Shakespeare *Hamlet*, Festival u Beču) i 2001. (Henrik Ibsen *Rosmersholm*, Burgtheater Wien). Njegova predstava Henrik Ibsen *Rosmersholm*, Burgtheater Wien, dobitnica je nagrade „Nestroy“ za najbolju predstavu na njemačkom govornom području. Bio je član Njemačke akademije umjetnosti (1993. – 2009.).

Po povratku iz Londona u Njemačku, Zadek je kao redatelj uživao u dugim probama, za razliku od onih u Engleskoj, i bio je „iznenađen koliko se malo pozornosti pridavalo psihološkoj motivaciji, za razliku od anglosaksonskog pristupa koji će postati zaštitni znak njegovog rada među modernim njemačkim redateljima“²⁷⁴ (Carlson 2009: 28). Zadekov angažman u Bremenu okarakterizirala je suradnja sa scenografom Wilfriedom Minksom i to pogotovo na djelu *Razbojnici* F. Schiller a, jedinom njemačkom klasiku kojeg je inscenirao u svojoj šezdesetogodišnjoj karijeri, „u maniri stripa i na slavnoj praznoj pozornici na kojoj se nalazila reprodukcija nasilne slike Roya Lichtensteina velikih dimenzija“²⁷⁵ (ibid: 30). I vrijeme provedeno u Bochumu omogućilo mu je daljnje razvijanje i „brušenje“ svog prepoznatljivog stila:

Godine provedene u Bochumu doprinijele su porastu Zadekovog ugleda i pružile su mu priliku da razvije poprilično različite tipove kazališta koje će kasnije najviše povezivati s njim – zabave u maniri slobodnih revija i u tradiciji djela *The Hostage*, lagane, umješne, a ipak dirljive i psihološki

²⁷⁴ „he was surprised at the little attention given to psychological motivation, an Anglo-Saxon interest that would become a distinguishing mark of his work among modern German directors.“

²⁷⁵ „oddly enough the only German classic Zadek has created in his more than 60 years of directing, with its direct comic-book style of presentation and its famous empty stage backed by a huge reproduction of a violent Roy Lichtenstein painting.“

duboke produkcije modernih majstora realizma, Ibsena i Čehova, i, ponajviše, visoko hvaljene produkcije Shakespeareovih djela.²⁷⁶ (ibid.: 34)

Nadalje, svojim inscenacijama, primjerice u *Lulu* F. Wedekinda, Zadek naglašava „psihološke podtonove; njegov užitak u kombiniranju tragičnog, komičnog i grotesknog; njegova naturalistička sklonost ka detaljima; i iznad svega, njegovo zanimanje za fizičko i erotično bili su očigledni u ovom njegovom najvažnijem djelu“²⁷⁷ (ibid.: 36).

Za Zadeka bi se zaključno moglo reći da je

U svojim ranim godinama u kazalištu u Bremenu bio jednako radikaln i ikoniklastičan u odnosu prema konvencionalnom kazalištu kao bilo koji drugi mladi radikali 1990-ih protiv kojih se sada pozicionira. Bio je glavni njemački redatelj koji je izbjegavao njemačke drame, prvak lagane zabave u kazalištu visoke ozbiljnosti, prvak prazne pozornice i psihološke dubine kada su vizualni spektakl i politički komentar bili u modi.²⁷⁸ (ibid.: 45)

²⁷⁶ „the Bochum years added to Zadek’s reputation and gave him opportunities to develop the quite varied types of theatre subsequently most closely associated with him—the freewheeling review-entertainment in the tradition of *The Hostage*, the light, deft, and yet moving and psychologically deep productions of the modern masters of realism, Ibsen and Chekhov, and, most notably, the highly praised productions of Shakespeare.“

²⁷⁷ „interest in psychological undertones; his delight in mixing the tragic, the comic, and the grotesque; his naturalistic love of detail; and above all his interest in the physical and the erotic were all strongly in evidence in this major work“

²⁷⁸ „In his early years at Bremen, he was as radical and iconoclastic in relation to conventional theatre as any of the young radicals of the 1990s he now positioned himself against. He was a major German director who avoided German plays, a champion of light entertainment in a theatre of high seriousness, a champion of empty stages and psychological depth when visual spectacle and political commentary were in fashion.“

6. Zaključak

Osim što je dovoljno otvorena za utjecaje iz drugih zemalja, kultura i kazališnih tradicija, kazališna umjetnost na njemačkom govornom području itekako je propulzivna i sklona eksperimentiranju, te njezini kreatori, koji su nerijetko i teoretičari i praktičari, često preuzimaju inicijativu i pomiču granice dramske, kazališne i izvedbene umjetnosti, propituju ulogu drame i kazališta u društvu, propituju poziciju pisca, redatelja, izvođača, istražuju tijelo, redefiniiraju scenski i izvedbeni prostor. Uvid u izbor novijih književno-znanstvenih i teatroloških bavljenja kazališnom i dramskom umjetnosti dodatno svjedoči o živosti kazališnog i teatrološkog života: od obola koji su teorijskom bavljenju kazalištem u 20. stoljeću dali Bertolt Brecht, Peter Szondi i Friedrich Dürrenmatt, a krajem 20. stoljeća Hans-Thies Lehmann, sistematizirajući kazališne i dramske prakse od 1960-ih i opisujući ih kao postdramsko kazalište, i Erika Fischer-Lichte proučavajući povijest, semiotiku kazališta i estetiku kazališne izvedbe i performativne umjetnosti.

Presjek koji daje ova monografija sadrži uvid u izbor književno-znanstvenih i teatroloških promišljanja njemačkih teoretičara drame i kazališta od minulih vremena do modernog doba, s naglaskom na suvremene (postdramsko kazalište Hans-Thies Lehmann i dokumentarno kazalište s pojavom hiperdokumentarizma), potom izbor najnagrađivanijih dramatičara posljednjih 20-ak godina sukladno rezultatima istraživanja kazališnog festivala Kazališni dani u Mülheimu te njihove biografije, kao i analize nagrađenih kazališnih komada. Uz autorske rukopise i kratke biografije nagrađenih autora, monografija nudi i detaljne analize odabranih drama drugih relevantnih i utjecajnih autora s naglaskom na tematizaciju obiteljske krize, političke krize i krize kao posljedice migracija. Naposljetku, monografija pruža pregled rada najeminentnijih i najnagrađivanijih redatelja (nagrade na Kazališnim susretima u Berlinu, nagrada „Der Faust“, „Nestroy“ i druge) dvije generacije, od druge polovine 20. stoljeća do danas.

Od prvih izvedbi srednjovjekovnog teatra iz 10. stoljeća na području srednje Europe, preko razdoblja prosvjetiteljstva u kojem djeluju Gottsched i Lessing, zatim Goethea i Schillera u doba Weimarske klasike, potom razvoja bečkog pučkog komada [*Volksstück*] čiji su utjecaji prisutni i danas, do kraja 19. i čitavog 20.

stoljeća, njemačko je govorno područje iznjedrilo velik broj kazališnih umjetnika, praktičara, teoretičara, inovatora i reformatora i s pravom se može utvrditi da kazališna umjetnost zauzima posebno mjesto u kulturnom i umjetničkom životu njemačkog govornog područja, čiji se utjecaj širi Europom, pa čak i svijetom.

Može se reći da je taj utjecaj započeo praktičnim prosvjetiteljskim angažmanima Johanna Christoha Gottscheda i Gottholda Ephraima Lessinga da se usustavi kazališna umjetnost na njemačkom tlu, osigura njezina kulturna i društvena uloga te utemelji državno financiranje i subvencioniranje kazališta u kojem će se naglasak stavljati podjednako na kvalitetu tekstualnog predloška za izvedbu kao i same izvedbe. Iz teorijske je perspektive Lessing ponudio novo tumačenje katarze koje je postalo općeprihvaćeno, a nastalo je kao odgovor na pojam katarze francuskih klasicista. Lessing je dokinuo stalešku klauzulu i crno-bijele likove, uspostavivši novi žanr tzv. građanske tragedije. Njemački se utjecaj nastavio kroz predstavnike Weimarske klasike koja je veliki naglasak stavljala na ulogu kazališne umjetnosti u obrazovanje građana [*Bildung*] i jačanju nacionalnog identiteta, ali i razvojem bečkog pučkog teatra. U teorijskom smislu nakon Lessinga, Goethea i Schillera, dolaze nastojanja Gustava Freytaga da opiše strukturu i tehniku dobro skrojene drame u vrijeme realizma (*Tehnika drame*), kada drama pred prozom gubi svoj primat, no na pozornici se događaju brojne promjene poput Meinigenovih reformi.

U praktičnom je smislu, u 19. stoljeću vojvoda Georg II von Sachsen-Meiningen djelovao je kao prvi redatelj u modernom smislu te riječi doprinijevši stvaranju klasične kazališne scene s četvrtim zidom kakvu danas poznajemo. Na početku 20. stoljeća važno je spomenuti austrijskog redatelja Maxa Reinhardta, poznatog po eklektičnom pristupu kreiranju kazališne predstave i jednog od prvih koji zagovaraju redateljsko „čitanje“ tekstualnog predloška. U 20. stoljeću uz brojne *-izme*, uskoro dolazi do pojave epskog teatra i prvog vala dokumentarnog teatra (Erwin Piscator i Bertolt Brecht), Bauhausa (Walter Gropius i Oskar Schlemmer), koji se kasnije nastavlja razvijati kroz drugi val dokumentarnog teatra koji zastupaju, primjerice, Peter Weiss, Rolf Hochhuth i Heinar Kipphardt. U drugoj polovici 20. stoljeća dolazi do razvoja postdramskog kazališta i etabliranja redateljskog kazališta. Nosioci redateljskog kazališta su velika redateljska imena kao, primjerice Frank Castorf, Luc Bondy, Claus Peymann, Peter Stein, Peter Zadek, Andrea Breth, Jossi Wieler, Jürgen Gosch, Stephan Kimmig i Christoph Marthaler, ali i generacija mlađih redatelja koju predvode Thomas Ostermeier, René Pollesch, Martin Kušej, Michael Thalheimer, Stefan Bachmann, Karin Beier, Barbara Frey, Andreas Kriegenburg, Stefan Pucher, Ulrich Rasche, Christopher Rüping te autorsko-redateljski kolektiv Rimini Protokoll i Milo Rau, od kojih

upravo ovi posljednji nastavljaju treći val dokumentarnog teatra, ali i pomiču njegove granice.

Kazališni je život njemačkog govornog područja vrlo živ i jedan od načina održavanja te živosti su kazališni i dramski festivali, tradicije i druge tradicionalne manifestacije²⁷⁹ koji su zaista brojni te se ne održavaju samo u velegradovima poput Beča, Berlina i Züricha, već i u manjim gradovima poput Mülheima an der Ruhr, industrijskog gradića koji ugošćuje najbolje dramske tekstove njemačkog govornog područja svake godine, a među nominiranima se najbolji od najboljih nagrađuju izdašnom novčanom nagradom stručnog žirija (15.000 EUR) i nagradom publike. Upravo je zbog svog kompetitivnog karaktera i sustava u kojem se mlade autore nagrada potiče na stvaranje, spotavljanje trendova i inovativnost, kazalište njemačkog govornog područja jedinstveno u svijetu (usp. Enghart i Pelka 2014: 12). Prema provedenom istraživanju koje je sastavni dio uspostavnog istraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* koji se od 2021. do 2026. provodi na Filozofskom fakultetu u Osijeku, a financira ga Hrvatska zaklada za znanost, moguće je istaknuti Helgard Haug i Daniela Wetzela, Martina Heckmannsa, Wolframa Hölla, Elfriede Jelinek, Thomasa Köcka, Deu Loher i Renéa Pollescha kao najčešće nominirane i najčešće nagrađene dramske autore s jednom ili obje nagrade - nagradom stručnog žirija i/ili nagradom publike. Predstavljeno iscrpno istraživanje nagrađivanih autora i njihovih djela na Kazališnim danima u Mülheimu od početka 21. stoljeća do danas, na manifestaciji koja je jedan od najznačajnijih festivala posvećenih dramskoj umjetnosti na njemačkom govornom području, te detaljniji opis rada, stilskih, tematskih i žanrovskih odrednica najuspješnijih autora i njihovih dramskih tekstova također govori o žanrovskoj i tematskoj raznolikosti u kojoj se mogu identificirati dominantni prikazi različitih vrsta krize – od krize obitelji i braka, preko ekonomske, ekološke i političke krize, sve do krize kao posljedice migracija. U pregledu tematske analize nagrađenih djela i autora može se zaključiti kako se dominantno adresira kriza identiteta pojedinca ili kriza društva u širem smislu (npr. Sybille Berg, Dirk Dobbrow, Dea Loher, Igor Bauersima, Armin Petras *alias* Fritz Kater, Lukas Bärfuss, Kathrin Röggla i dr.), zatim obiteljska kriza, što uključuje brak i romantične odnose, ali i odnose na razini roditelji-djeca; slijedi tematiziranje političke krize kojom se bave Werner Fritsch, Theresia Walser, Moritz Rinke, Dirk Laucke, Elfriede Jelinek, Yael Ronen, Thomas Freyer i dr.; temama „drugosti“ i posljedicama migracija se bave Feridun Zaimoglu, Roland

²⁷⁹ Kao primjer višestoljetne kazališne tradicije može poslužiti gradić Oberammergau u Garmisch-Partenkirchenu, gdje se 1634. godine od svakih deset godina izvodi *Pasija* uz sudjelovanje brojnih stanovnika grada u svim aspektima izvedbe.

Schimmelpfennig, Kevin Rittberger, Nurkan Erpulat, Elfriede Jelinek, Fritz Kater, Thomas Köck, Gesine Schmidt i Andres Veiel; medijima, umjetnošću i popkulturom bave se Reinald Goetz, Albert Ostermeier, Schimmelpfennig, Pollesch i Boris Nikitin, dok se urbanom krizom i globalizacijom, što uključuje i ekološku krizu, između ostalih bave i Rinke, Pollesch i Köck. Jedna od dominantnijih tema je i ekonomska kriza, odnosno kapitalizam i tržište rada, što se tematizira u komadima Jelinek, Schimmelpfenniga, Rinkea, Falka Richtera, Fritza Katera, Lutza Hübnera, Ulrike Syba, Felicie Zeller, Ewalda Palmeshofera i drugih.

Osim autora nagrađenih na Kazališnim danima u Mülheimu, analiza drama Mariusa von Mayenburga i Rolanda Schimmelpfenniga pokazuje kako se u dramama koje tematiziraju krizu obitelji, kao uzroci krize i subverzivnog ishoda mogu identificirati manjak komunikacije, pasivnost likova, nezdravi, pa čak i devijantni odnosi, međuljudska otuđenost i nerazumijevanje, što je vidljivo u von Mayneburgovim dramama *Parasiten* i *Freie Sicht* te u Schimmelpfennigovoj drami *Die Frau von früher*. Od tri navedene drame dvije završavaju katastrofom, odnosno smrću (*Freie Sicht* i *Die Frau von früher*), dok samo *Parasiten* imaju kraj otvoren za interpretaciju, no ton i atmosfera cijele drame odišu subverzivnim karakterom, pa se i ovdje može pretpostaviti negativan ishod.

Među analiziranim dramama koje se bave krizom kao posljedicom migracija može se uočiti kako postoji očita diskrepancija između samopercepcije dominantne skupine „civiliziranog“, naprednog zapadnoeuropskog društva i njihova obrazaca ponašanja kada je ta skupina suočena s „drugim“: Löhleov komad *Wir sind keine Barbaren!* ironizira i preispituje odnos „nas“ i „drugih“, razotkrivajući predrasude i stereotipe kojima i dalje robujemo, dok komad *Phantom (Ein Spiel)* nudi obje perspektive i pokazuje problematiku odnosa s obje strane, koje se, čini se, nemoguće osloboditi i od koje je nemoguće napraviti iskorak naprijed.

Close reading analiza komada koje svrstavamo u treći val dokumentarnog kazališta – *Europske trilogije* Mile Raua i tetralogije *Staat 1 – 4* Rimini Protokolla – pokazuje kako se dokumentarni teatar i u svom najnovijem valu bavi propitivanjem društveno-političkih odnosa i uređenja poput (post)demokracije, zatim globalnim posljedicama političkih kriza, odnosno ratova, čije učinke možemo pratiti od makrorazine (regija) do mikrorazine (obitelj i pojedinac), kao i nevidljivim strukturama moći kojima obični građanin nema pristup i kojih možda nije ni svjestan u svakodnevnom životu, dok se, primjerice, bori za egzistenciju i rješava svakodnevne krize.

Kroz prikaz jednog društveno i kulturno angažiranog kazališta, odnosno sveobuhvatnog kazališnog sustava koji je temeljen na dugoj tradiciji, monografija

je ponudila sistematizaciju nekih od najaktualnijih zbivanja i tendencija u drami i kazalištu na njemačkom jeziku u prvih 20-ak godina 21. stoljeća. Obuhvativši kazališnu umjetnost cjelokupnog njemačkog govornog područja, promatrajući je iz više aspekata te uzimajući u obzir dinamičnost, raznolikost i živopisnost dramskog i kazališnog života njemačkog govornog područja, monografija je pokazala kako unatoč Szondijevoj „krizi drame“, koja proizlazi iz diskrepancije prikaza forme i sadržaja, drama na njemačkom govornom području pronalazi nove putanje kretanja. U sadržajnom smislu adresira razne vrste društvenih kriza kako su pokazale analize djela odabranih i nagrađenih autora: Jelinek, Loher, Köck, Höll, von Mayenburg, Pollesch, Heckmanns, Schimmelpfennig i drugi. Istodobno se u oblikovnom smislu i dalje oslanja na angažirani, aktivni i živi teatar poput dokumentarnog, nudeći publici, čak i zahtijevajući od nje, da postane dio izvedbe kao što je to, primjerice slučaj u interaktivnom kazalištu Rimini Protokolla ili stvarajući nove oblike već ustaljenog kazališnog oblika dokumentarnog teatra, kao što je hiperdokumentarizam Mile Raa.

Kazališni krajolik njemačkog govornog područja uslijed duge tradicije, sustavne organizacije i stabilnog financiranja danas ima vrlo bogatu produkciju koja se odlikuje inovativnošću i angažiranošću te zbog toga pripada u sam vrh suvremenog europskog, ali i svjetskog dramskog i kazališnog stvaralaštva. Živo je i permeabilno za nove utjecaje, a kao medij prilagođava se novonastalim uvjetima. Otvoreno je društvenim promjenama na koje relativno brzo i konkretno reagira, često uspostavljajući nove trendove i pravce u smislu izvedbene, ali i književne umjetnosti. Interaktivno je i budno upravo zbog postojanja publike i kritike na kulturnom tržištu koje ga konzumiraju i potiču na dinamiku stvaranja ne samo umjetnosti, već i na sukreiranje društvene stvarnosti. Naime, bilo kroz katarzu osjećaja koja dovodi do otpuštanja uslijed prevladavanja, primjerice problematične povijesti, bilo kroz katarzu razuma koja uslijed stvaranja distance omogućuje sveobuhvatniji i objektivniji pogled na suvremene probleme, kazalište – posebice ono njemačkog govornog područja – sukreator je suvremene društvene stvarnosti i u njoj igra nužnu i nezamjenjivu ulogu.

7. Popis literature

- „Ablehnung des Breivik-Dramas“, Mittelbayrische Zeitung 04. 04. 2013., URL: <http://www.mittelbayerische.de/nachrichten/kultur/artikel/ablehnung-des-breivikdramas/899235/ablehnung-des-breivik-dramas.html> , posljednji pristup 21. 02. 2022.
- Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer — Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (2004): *Kindheit und Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio (2000): *Means without End — Notes on politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio (2009): *Signatura rerum*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Agamben, Giorgio et al. (2010): *Democracy in what State?* New York-Chichester-West Sussex: Columbia University Press.
- Augé, Marc (2014): *Nicht-Orte*. München: Verlag C. H. Beck.
- Arendt, Hannah (1992): *Lectures on Kant's political Philosophy*: Chicago: University of Chicago Press.
- Arnott, Peter (1970): „Greek Drama as Education“ u: *Educational Theatre Journal*, Vol. 22, br.1, str. 35-42.
- Arns, Inke (2007): „History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance“ u: Arns, Inke; Horn, Gabrielle (ur.) *History Will Repeat Itself. Strategies of re-enactment in contemporary (media) art and performance*. Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, str. 37-63.
- Artaud, Antonin (1998): „An End to Masterpieces“ u: Brandt, George W. (ur.) *Modern Theories of Drama, A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press, str. 195-199.
- Artaud, Antonin (2000): *Kazalište i njegov dvojnik*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Bachmann, Michael (2012): „Dokumentartheater/ Dokumentardrama“ u: Marx, Peter W. (ur.) *Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Bähr, Christine (2012): *Der flexible Mensch auf der Bühne. Sozialdramatik und Zeitdiagnose im Theater der Jahrtausendwende*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Barnett, David (2006): „Political theatre in a shrinking world: René Pollesch's postdramatic practices on paper and on stage“ u: *Contemporary Theatre Review*, Vol. 16, br. 1, str. 31-40.
- Baron, Christian (2012): „Europäischer Common Sense“ 19.10.2012., URL: http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=7370:breivikserklaerung-nmilo-rau-&catid=82 , posljednji pristup 21. 02. 2022.
- Barton, Brian (1987): *Das Dokumentartheater*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Baudrillard, Jean (1987): „Modernity“ u: *Canadian Journal of Political and Social Theory / Revue canadienne de theorie politique et sociale*, Vol. 11, br. 3, str. 63-72.

- Beacham, Richard C.; Adolphe Appia (2006): *Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Berlin: Alexander Verlag.
- Beutin, Wolfgang et. al. (2013): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Behrendt, Eva et al (2005): *Sonderstück. 30 Jahre Mülheimer Theatertage*. Berlin: Friedrich Berlin.
- Bloch, Natalie (2004): "Popästhetische Verfahren in Theatertexten von René Pollesch und Martin Heckmanns" u: *Der Deutschunterricht. Theaterdidaktik* 2, str. 57–70.
- Benn, Gottfried (1962): „Die Ehe des Herrn Mississippi“ u: Grimm, Reinhold et al (ur.) *Der unbequeme Dürrenmatt*. Basel & Stuttgart: Basilius Presse, str. 31-34.
- Braun, Edward (1982): *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*. London – New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Brauneck, Manfred; Beck, Wolfgang (2007.): *Theaterlexikon 2. Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Brauneck, Manfred; Schneilin, Gérard (2007): *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Brayshaw, Teresa; Witts Noel (2014): *The Twentieth Century Performance Reader*. Routledge. London-New York: Taylor & Francis Group.
- Brockett, Oscar G.; Hildy, Franklin J. (2014): *History of the Theatre*. Harlow: Pearson New International Edition.
- Brockett, Oscar G.; Mitchell, Margaret; Hardberger, Linda (2010): *Making the Scene: A History of Stage Design and Technology in Europe and the United States*. San Antonio: Tobin Theatre Arts Fund.
- Brown, John Russell (2001): *The Oxford Illustrated History of the Theatre*. Oxford: Oxford University Press.
- Brecht, Bertolt (1964): *Brecht on Theatre*. New York: Hill and Wang.
- Brecht, Bertolt (1966): *Dijalektika u teatru*. Beograd: Nolit.
- Cappeller, Riccarda (2018): "Städtische Alltagserfahrung und das politische Theatermachen. Die (politische) Arbeit von Rimini Protokoll" Deutscher Kulturrat. 28. srpnja 2018., URL: <https://www.kulturrat.de/themen/politische-bildung/staedtische-alltagserfahrung-und-das-politische-theatermachen/> , posljednji pristup 04. 05. 2022.
- Carlson, Marvin (2009): *Theatre is more beautiful than war: German stage directing in the late twentieth century*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Claycomb, Ryan (2003): "(Ch)oral History: Documentary Theatre, the Communal Subject and Progressive Politics" u: *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. Vol. 17, br. 2, str. 95-122.
- Crouch, Colin (2004): *Post-Democracy*. Cambridge: Polity Press.
- Craig, Edward Gordon (1980): *O umjetnosti kazališta*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.
- Derrida, Jacques (1995): "Archive Fever: A Freudian Impression" u: *Diacritics*. Vol. 25, br. 2, str. 9-63.
- Dettling, Warnfried (1995): „Krise der Familie – Krise der Gesellschaft“ u: *Gewerkschaftliche Monatshefte*, Vol. 46, br. 3, str. 129-195.

- Dreysee, Miriam; Malzacher, Florian (2007): *Experten des Alltags – Das Theater von Rimini Protokoll*. Berlin: Alexander Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich (1996): *Im Bann der 'Stoffe'. Gespräche 1981 – 1987*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich (1985a): *Die Physiker*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich (1981): *Stoffe I-III*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Dürrenmatt, Friedrich (1985b): *Theater. Essays und Reden*. Zürich: Diogenes Verlag.
- Eilers, Dorte Lena (2016): "Mythologie des Kapitalismus. Der österreichische Autor Thomas Köck über sein Stück *paradies fluten (verirrte sinfonie)* im Gespräch" u: *Theater der Zeit* 6, URL: <https://www.theaterderzeit.de/2016/06/extra/33966/pdf/>, posljednji pristup 25. 08. 2022.
- Elias, Amy; Moraru, Christian (2015): *The Planetary Turn: Relationality and Geoaesthetics in the Twenty-First Century*. Evanston: Northwestern University Press.
- Englhart, Andreas; Pelka, Artur (2014): *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2008): "Reality and Fiction in Contemporary Theatre" u: *Theatre Research International* 33, str. 84-96.
- Firaza, Joanna (2004): "Die Wahrheit der Lüge. Theresia Walsers *Heldin von Potsdam*" u: Eggert, Hartmut; Golec, Janusz (ur). *Lügen und ihre Widersacher: literarische Ästhetik der Lüge seit dem 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann, str. 221–232.
- Freytag, Gustav (1985): *Tehnika drame*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Funke, Christoph et. al. (1971): *Theater-Bilanz 1945-1969*. Berlin: Henschelverlag, Kunst und Gesellschaft.
- Götze, Grete (2020): "Wir haben's vermasselt! Milo Rau in Gent" u: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. URL: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/milo-rau-in-gent-trilogie-ueber-belgische-gewaltverbrechen-16569720.html>, posljednji pristup 01. 08. 2022.
- Haas, Birgit (2007a): "Die Renaissance des dramatischen Dramas" u: Haas, Birgit (ur.): *Plädoyer für ein dramatisches Drama*. Wien: Passagen Verlag, str. 177–219.
- Haas, Birgit (2007b): "Die Rekonstruktion der Dekonstruktion in Dea Loher's Dramen, oder: Die Rückkehr des politischen Dramas" u: *Monatshefte* 99, str. 280–298.
- Haas, Birgit (2006): *Das Theatre von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Habermas, Jürgen (2012): *The Crisis of the European Union*. Cambridge: Polity Press.
- Habermas, Jürgen; Luhmann, Niklas (1971): *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie: Was leistet die Systemforschung?* Frankfurt: Suhrkamp Verlag.
- Hamburger, Maik; Williams, Simon (2011): *A History of German Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hammond, Will; Steward, Dan (2008): *Verbatim, verbatim. Contemporary Documentary Theatre*. London: Oberon Books.
- Höbel, Wolfgang; Milo Rau (2013): „Die Gründe können sie sich googeln“, u: Bossart, Rolf (ur.): *Die Enthüllung des Realen*, Berlin: Theater der Zeit, str. 114-115.

- Holtzhauer, Christian (2016): „Aus der Laudatio von Christian Holtzhauer anlässlich der Verleihung des Dramatikerpreises des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI, 10. Oktober 2015“, u: *Suhrkamp Theater Magazin 2016*, str. 31.
- Höll, Wolfram (2016): *Und dann/ Vom Verschwinden vom Vater/ Drei sind wir*. Sinzheim: suhrkamp spectaculum.
- Hübner, Lutz; Nemitz, Sarah (2015): *Phantom (Ein Spiel)*. Köln: HS Verlag.
- Janke, Pia (2013): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler
- Janke, Pia; Teresa Kovacs; Christian Schenkermayr (2010): *„Die endlose Unschuldigkeit“ Elfriede Jelineks Rechnitz (Der Würgeengel)*. Wien: Praesens.
- “Jelinek, Elfriede” u: *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28994> , posljednji pristup 04. 08. 2022.
- Jelinek, Elfriede (1999): *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*. Reinbek. Rowohlt Verlag.
- Jelinek, Elfriede (2009): *Die Kontrakte des Kaufmanns. Rechnitz (Der Würgeengel). Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt.
- Katunarić, Vjerran (2003): *Sporna zajednica – novije teorije o naciji i nacionalizmu*. Zagreb: Jesenski i Turk.
- Kedves, Alexandra (2013): „Ohne Nestbeschmutzer gibt es keine Dramen“, Schweizer Tagesanzeiger 07. ožujka 2013., URL: <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/theater/Ohne-Boesewichte-gibt-es-keine-Dramen/story/24914976> , posljednji pristup 21. 02. 2022.
- Keim, Katharina (2010): „Der Einbruch der Realität ins Spiel“ u: Raddatz, Frank M.; Tiedemann, Kathrin (ur). *Reality strikes back II. Tod der Repräsentation. Die Zukunft der Vorstellungskraft in einer globalisierten Welt*, Berlin: Theater der Zeit Recherchen 70, str. 127-138.
- Kiberd, Roisin (2021): *The Disconnect. A Personal Journey Through the Internet*. London: Serpent's Tail.
- Köck, Thomas (2019): *atlas* u: *Theater heute* 1. URL: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/aktuelles-heft/artikel/thomas-koeck-atlas/> , posljednji pristup 25. 08. 2022.
- Köck, Thomas (2017): *Klimatrilogie. paradies fluten / paradies hungern / paradies spielen*. Sinzheim: suhrkamp spectaculum.
- Köck, Thomas (2018): „paradies spielen (abendland. ein abgesang)“, u: *Theater heute*, br. 3, URL: <https://www.der-theaterverlag.de/theater-heute/archiv/artikel/thomas-koeck-paradies-spielen-abendland-ein-abgesang/> , posljednji pristup 25. 08. 2022.
- Kornbacher-Meyer, Agnes (2003): *Komödientheorie und Komödienschaffen Gotthold Ephraim Lessings Schriften zur Literaturwissenschaft*. Berlin: Duncker & Humboldt.
- Kremer, Detlef; Andreas B. Kilcher (2015): *Romantik*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kupczynska, Kalina (2014): „Fantasma von René Pollesch - Theater ohne Plot? Theater mit These!“ u: Pelka, Artur; Tigges, Stephan (ur.) *Das Drama nach dem Drama*. Bielefeld: transcript Verlag, str. 275-286.
- Laages, Michael (2020): „Die Entdeckung des gelebten Lebens“ u: *Die deutsche Bühne – Das Magazin für Schauspiel, Tanz und Musiktheater* 91, str. 50-55.
- Lefebvre, Henri (2003): *The Urban Revolution*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Lefebvre, Henri (2008): *Critique of Everyday Life I-III*. London: Verso.
- Lehmann, Hans-Thies (2011a): *The Impossibility of Defining the Tragic*, drugo predavanje iz serije *The End of Tragedy?* Predavanje 11. 10. 2011. na University of Kent, Drama and Theatre Department. Zvučni zapis predavanja nalazi se u posjedu autorica monografije u digitalnom (mp3) formatu.
- Lehmann, Hans-Thies (2004): *Postdramsko kazalište*. Zagreb –Beograd: Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti.
- Lehmann, Hans-Thies (2011b): *Theory and Tragedy – an uneasy relationship*, prvo predavanje iz serije *The End of Tragedy?* Predavanje 04. 10. 2011. održano na University of Kent, Drama and Theatre Department. Zvučni zapis predavanja u posjedu je autorica monografije u digitalnom (mp3) formatu.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1950): *Hamburška dramaturgija*. Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.
- Lioba Egenolf, Hannah (2016): Interview mit M. von Mayenburg. URL: www.werk-x.at , posljednji pristup 30. 09. 2016.
- Loher, Dea (2008): *Das letzte Feuer. Land ohne Worte: zwei Stücke*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Loher, Dea (2010): *Diebe*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Löhle, Philipp (2015). *Wir sind keine Barbaren!*. Rowohlt. E-book.
- Löschner, Claudia (2010): *Pollesch, René*. u: Kühlmann, Wilhelm (in Verbindung mit Achim Aurnhamme u. a.) (ur.): *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraums*. Berlin -New York: De Gruyter, str. 294–295.
- Luhmann, Niklas (1995): *Social Systems*. Stanford: Stanford University Press.
- Mayenburg, Marius von (2000): *Parasiten*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Mayenburg, Marius von (2011): *Stücke*. Berlin: henschel Schauspiel Theaterverlag.
- Marinetti, Filippo Tommaso et al. (1998): „The Futurist Synthetic Theatre“ u: Brandt, George W. (ur.) *Modern Theories of Drama, A Selection of Writings on Drama and Theatre 1850-1990*. Oxford: Clarendon Press, str. 176-181.
- Mitter, Shomit; Shevtsova, Maria (2005): *Fifty Key Theatre Directors*. London-New York: Routledge.
- Misailović, Milenko (1988): *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – „Dnevnik“.
- Müller, Katrin Bettina (2002): “Der Witz der Verzweifelten” u: *die tageszeitung*, 23. prosinca 2002. URL: <https://taz.de/Der-Witz-der-Verzweifelten/!1071485/> , posljednji pristup 09. 08. 2022.
- Nietzsche, Friedrich (1983): *Rođenje tragedije*. Zagreb: Biblioteka Zora GZH.
- Nissen-Rizvani, Karin (2014): *Autorenregie: Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Novak, Sonja (2017): „Das wiederkehrende Motiv der Angst in Marius von Mayenburgs Stücken *Der Hund, die Nacht und das Messer, Perplex* und *Freie Sicht*“ u: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2016*, str. 37-55.

- Novak, Sonja et al. (2022): D1. povezano s O3. Izradeno izvješće o stanju korpusa i obrađenim jedinicama korpusa nastalim 2000.-2005. godine. URL: <https://puh.srce.hr/s/45G4epN7Rqrj8fL> posljednji pristup 30. 09. 2022.
- Obad, Vlado (2008): „33. Kazališni dani u Mülheimu – djelić njemačkog kazališnog raja“, u: *Kazalište* 33/34, str. 50-53.
- Obad, Vlado (1982): *Komediografski opus Friedricha Dürrenmatta*. (doktorska disertacija) Zagreb: Filozofski fakultet Zagreb.
- Parsons, Talcott (1966): *The Structure of Social Action. A Study in Social Theory with Special Reference to a Group of Recent European Writers*. New York: Free Press.
- Parsons, Talcott et al. (1961): *Theories of Society: Foundations of Modern Sociological Theory*. New York: Free Press.
- Pavis, Patrice (2004): *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
- Pearson, Joseph (2016): „Empire on and off-stage: A Conversation with Milo Rau“ Schaubühne. Interviews und Texte, 3. rujna 2016. URL: <https://www.schaubuehne.de/de/blog/empire-on-and-off-stage-a-conversation-with-milo-rau.html> , posljednji pristup 09. 08. 2022.
- Pelka, Artur; Tigges, Stefan (2011): *Das Drama nach dem Drama*. Bielefeld: transcript.
- Pollesch, René (2009): *Fantasma*. Reinbek: Rowohlt Verlag.
- “Pollesch, René” u: Munzinger Online/Personen - Internationales Biographisches Archiv, Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg. URL: <http://www.munzinger.de/document/00000024577> , posljednji pristup 04. 08. 2022.
- Pollesch, René (2003): *world-wide-web-slums*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- Poschmann, Gerda (1997): *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemayer.
- “Program guide. Staat 1 – 4 Rimini Protokoll” (2018): HKW i Neues Museum. URL: https://www.hkw.de/en/programm/projekte/2016/staat_1_4/staat_1_4_start.php , posljednji pristup 30. 08. 2022.
- Rau, Milo (2016): *Die Europa Trilogie/The Europe Trilogy*. Berlin: Verbrecher Verlag.
- Reckwitz, Andreas (2017): *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin: Suhrkamp.
- Ricoeur, Paul (2004): *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern – Vergessen – Verzeihen*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Schimmelpfennig, Roland (2004): *Die Frau von früher. Stücke 1994-2004*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Schipper, Imanuel (2018): *Staat 1 – 4, Phänomene der Postdemokratie*. Berlin: Theater der Zeit.
- Schipper, Imanuel (2021): *Rimini Protokoll 2000 – 2020*. London: Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.
- Schneider, Rebecca; Cody, Gabrielle (2002): *Re: Direction: A Theoretical and Practical Guide*. London – New York: Routledge.
- Senker, Boris (1984): *Redateljско kazalište*. Zagreb: cekade.
- Shaw, George Bernard (2005): „Preface“ u: Brieux, Eugène; Shaw, George B. (ur.) *Three Plays by Brieux*. Cambridge: Cambridge University Press, str. vii-liv.
- Sidiropoulou, Avra (2011): *Authoring Performance. The Director in Contemporary Theatre*. New York: Palgrave Macmillan.

- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011): *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Steffen, Will et al. (2011). "The Anthropocene: conceptual and historical perspectives" u: *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences* 369, str. 842–867.
- Stegemann, Bernd (2008): "Nach der Postdramatik. Warum Theater ohne Drama und Mimesis auf seine stärksten Kräfte verzichtet" u: *Theater heute* 10, str. 14-21.
- Szondi, Peter (1968): *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Svirac, Ante (2017): "Die Figur des Flüchtlings als ein Paradigma des Politischen nach Giorgio Agamben" u: *Disputatio philosophica : International Journal on Philosophy and Religion* 19/1, str. 17-28.
- Terkessidis, Mark (2013): *Interkultur*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Thomsen, Henrike (2006): "Das romantische Kaninchen. Was Roland Schimmelpfennig mit dem Mythos und mit Botho Strauß verbindet" u: Koberg, Roland et al. (ur.): *Autoren am Deutschen Theater: Texte ueber und von Jon Fosse, Elfriede Jelinek, die Brueder Presnjakow, Oliver Reese, Yasmina Reza, Roland Schimmelpfennig, Ingo Schulze und Moritz von Uslar. Blätter des deutschen Theaters*. Berlin: Deutsches Theater; [Leipzig]: Henschel. str. 33-45.
- Tigges, Stefan; Laucke, Dirk (2014): „Grenzen der Nachhaltigkeit. Autoren-Förderungsmodelle in Deutschland“ u: Enghart, Andreas; Pelka, Artur (ur.). *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*. Bielefeld: transcript Verlag, str. 391-400.
- Vill, Susanne (2010): "Schöpfungsgeschichten. Die Erfindung des virtuellen Selbst im Theater, im Fantasy Welten und Second Life" u: Röttger, Katti (ur.). *Welt-Bild-Theater. Politik des Wissens und der Bilder*. Tübingen: Narr Verlag, str. 299 -312.
- Wahl, Christine (2021): *Rimini Protokoll – welt proben*. Berlin: Alexander Verlag.
- Walter-Jochum, Robert (2018): "(Ent-)Schärfungen: Terrorideologien als Material von Reenactments bei Romuald Karmakar und Milo Rau" u: Neuhaus, Stefan; Nover, Immanuel (ur.). *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Berlin-Boston: Walter de Gruyter, str. 255-272.
- Weber, Max; Parsons, Talcott (1964): *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Free Press.
- Weiss, Peter (2019): *Rapporte 2*. Frankfurt sm Main: Suhrkamp Verlag.
- Wihstutz, Benjamin (2018): "Antagonistische Dramaturgie. Ein Gespräch zwischen Milo Rau und Benjamin Wihstutz" u: Umatham, Sandra; Deck, Jan, (ur.) *Postdramaturgien*. Berlin: Neophilis, str. 57-67.
- Wille, Franz (2019): "Der Weltversther. Thomas Köck schreibt Dramen" u: *Theater Magazin*, br. 1, URL: <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-01-2019/thomas-koeck/> posljednji pristup 25. 08. 2022.
- Zalasiewicz, Jan et al. (2010): "The New World of the Anthropocene1" u: *Environmental Science & Technology*. Vol. 44, br. 7, str. 2228–2231.
- Zilliacus, Clas (1972): „Documentary Drama: Form and Content“ u: *Comparative Drama*, Vol. 6, br. 3, str. 223-253.

Internetski izvori²⁸⁰:

- aeiou Österreich Lexikon <https://www.aeiou.at/>
 Akademie der Künste Berlin <https://www.adk.de/>
 Berliner Ensemble <https://www.berliner-ensemble.de/>
 Berliner Festspiele <https://www.berlinerfestspiele.de/de/berliner-festspiele/start.html>
 Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg <https://www.operamrhein.de/>
 Deutsche Welle <https://www.dw.com/>
 Deutscher Bühnenverein <https://www.buehnenverein.de/>
 Deutsches Theater Berlin <https://www.deutschestheater.de>
 Festival Avignon <https://festival-avignon.com/en>
 Festspiele Reichenau <https://www.festspiele-reichenau.at/>
 Goethe Institut <https://www.goethe.de/>
 Höll, Wolfram službena mrežna stranica <https://wolframhoell.com/>
 Hrvatska enciklopedija online izdanje <https://www.enciklopedija.hr/>
 Hrvatski jezični portal <https://hjp.znanje.hr/>
 Jelinek, Elfriede službena mrežna stranica <https://www.elfriedejelinek.com/>
 Kazališna nagrada "Der Faust" <https://derfaust-theaterpreis.de/>
 Kazališna nagrada „Nestroy“ <https://www.nestroypreis.at/>
 Kazališni dani u Mülheimu [Mülheimer Theatertage] www.stuecke.de ; <https://www1.muelheim-ruhr.de/>
 Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren <https://www.lexikon-westfaelischer-autorinnen-und-autoren.de/autoren/>The Online Theatre Magazine <https://conflict-zones.reviews/>
 Marthaler, Christopher službena mrežna stranica <https://christophmarthaler.ch/>
 Münzinger Lexikon <https://www.munzinger.de/>
 Opera National de Paris <https://www.operadeparis.fr/>
 Pasije u Oberammergau <https://www.passionsspiele-oberammergau.de>
 Residenz Theater München <https://www.residenztheater.de/>
 Rimini Protokoll službena mrežna stranica <https://www.rimini-protokoll.de/>
 Rowohlt Theaterverlag <https://www.rowohlt-theaterverlag.de/>
 Salzburger Festspiele <https://www.salzburgerfestspiele.at/>
 Schauspiel Köln <https://www.schauspiel.koeln/home/>
 Schauspielhaus Zürich <https://www.schauspielhaus.ch/de/>
 Schaubühne Berlin <https://www.schaubuehne.de/>
 Schweizerischer Bühnenverband <https://www.theaterschweiz.ch/>

²⁸⁰ U glavnom su tekstu navedene točne poveznice s datumom posljednjeg pristupa, dok se ovdje navode nazivi ustanova kojima korišteni izvori/portali pripadaju.

Schweizer Grand-Prix Darstellende Künste / Hans-Reinhart-Ring <https://www.mimos.ch/>
Schweizer Theatertreffen 2022 <http://rencontre-theatre-suisse.ch/>
Staatskapelle Berlin 1570. Staatsoper unter den Linden <https://www.staatskapelle-berlin.de/>
Staatsoper Berlin <https://www.staatsoper-berlin.de/>
Staatsoper Stuttgart <https://www.staatsoper-stuttgart.de/>
Staatstheater Hannover <https://staatstheater-hannover.de>
Statistisches Bundesamt Deutschland <https://www.destatis.de/>
Strip KNAX <https://www.knax.de>
Thalia Theater Hamburg <https://www.thalia-theater.de>
Theaterfeuilleton Nachtkritik <https://www.nachtkritik.de/>
Theatererhalterverband Österreich <https://www.theatererhalterverband.at/>
Theater Liechtenstein <https://www.tak.li/>
Teatar.hr kazališni portal <https://www.teatar.hr/>
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien <https://www.mdw.ac.at>
Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz / Volksbühne Berlin <https://volksbuehne.adk.de/index984e.html?start=true>
Wiener Staatsoper <https://www.wiener-staatsoper.at/en/>
Your link to Germany. Information, services, dialogue <https://www.deutschland.de/>
Zentrum für politische Schönheit <https://politicalbeauty.de/>

Kazalo imena i pojmov

- „stručnjaci za svakodnevicu“ 101, 102, 103, 104
- Am Königsweg 52, 54, 58, 68
- arhivistička rekonstrukcija 44
- Aristotel 19, 20, 22, 27, 28, 29, 31
- Artaud, Antonin 36, 37, 143
- Atlas 53, 58, 59, 72, 74, 125
- autor-redatelj 16
- Bachmann, Stefan 16, 155, 157, 158, 159, 160, 212
- bečki pučki teatar 14, 21, 211
- Beier, Karin 16, 155, 156, 157, 160, 162, 163, 164, 212
- Berliner Ensemble 9, 145, 166, 169, 173, 193, 195, 205, 208
- Berliner Theatertreffen 9, 168, 173, 211
- Bondy, Luc 16, 133, 154, 157, 158, 165, 166, 167, 173, 177, 183, 212
- Brecht, Bertolt 14, 17, 22, 23, 24, 26, 39, 69, 72, 78, 79, 89, 90, 91, 143, 145, 146, 159, 160, 172, 193, 200, 203, 204, 206, 211, 212, 218, 219
- Bregenzer Festspiele 10
- Breth, Andrea 16, 133, 148, 154, 155, 157, 158, 168, 169, 170, 171, 189, 212
- Büchner, Georg 156, 157, 175, 178, 198, 204
- Burgtheater 65, 67, 81, 166, 168, 180, 182, 184, 185, 186, 189, 192, 193, 196, 204, 208
- Cappuccetto Rosso 49, 54, 57, 58, 77
- Castorf, Frank 16, 133, 148, 149, 150, 154, 155, 156, 158, 166, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 195, 196, 212
- četvrti zid 23, 76
- Das letzte Feuer 50, 55, 57, 59, 69, 71
- Das Werk 49, 54, 58, 66
- Deutsches Theater Berlin 8, 172, 180, 182, 189, 196, 204
- Diebe 50, 55, 57, 59, 71
- Die Frau von früher 15, 81, 82, 87, 89
- dijalog 23, 65
- dokumentarizam 99, 100
- dokumentarna rekonstrukcija 42, 72
- dokumentarno kazalište 14, 16, 38, 40, 42, 59, 67, 89, 92
- Drei sind wir 52, 57, 59, 63
- Dürrenmatt, Friedrich 11, 12, 14, 17, 19, 25, 26, 27, 28, 35, 37, 78
- Dürrenmattova tragikomedija
- dosjetka 25, 26
- hrabri čovjek 25, 26
- najgori mogući ishod 25, 26, 27
- slučajnost 25, 26, 27
- efekt začudnosti [Verfremdungseffekt] 24, 87, 89
- ekspresionizam 23, 24, 39
- Europa-Trilogie 15, 41, 45, 94, 96, 98, 99, 100, 214
- Fantasma 50, 54, 58, 77
- Freie Sicht 15, 82, 85, 86
- Frey, Barbara 16, 155, 157, 174, 175, 176, 177, 212
- Freytag, Gustav 14, 21
- Frisch, Max 17, 24, 35, 160, 206
- glumac-menadžer 137, 140
- Goethe, Johann Wolfgang von 7, 14, 20, 21, 137, 158, 160, 165, 168, 171, 172, 178,

- 202, 203, 204, 205
- Gosch, Jürgen 16, 155, 156, 158, 177, 178, 179, 196, 212
- Gottsched, Johann Christoph 7, 14, 17, 18, 20, 211, 212
- Hamburška dramaturgija 18
- Haug, Helgard 15, 50, 51, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 101, 104, 150, 213
- Heckmanns, Martin 15, 49, 50, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 213, 215
- hiperdokumentarizam 42, 43, 44, 94, 100, 211, 215
- Hochhuth, Rolf 40, 90, 102, 212
- Höll, Wolfram 15, 51, 52, 53, 57, 59, 62, 63, 64, 213
- Hübner, Lutz 15, 50, 51, 55, 57, 58, 80, 125, 126, 130, 214, 220
- intendant 75, 137, 146, 147, 149, 165, 186, 187, 192, 193, 195, 201
- interaktivna montaža 43, 45, 102
- interaktivno kazalište 15, 60, 101, 102, 107, 117, 120, 124, 125
- International Institute of Political Murder 15, 40, 41, 89, 90
- Jelinek, Elfriede 15, 38, 40, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 76, 90, 125, 158, 160, 161, 163, 164, 172, 187, 193, 204, 206, 207, 213, 214, 215
- Kaegi, Stefan 101, 104, 150, 155
- Kane, Sarah 30, 31, 81, 184, 185, 189, 198
- katarza 14, 18, 19, 20, 21, 30, 91, 92
- katarza razuma 93
- kazališna kritika 18, 88, 93
- Kazališni dani u Mülheimu 15, 53, 57
- Kazališni problemi 19, 25
- Kimmig, Stephan 16, 133, 149, 155, 156, 157, 180, 181, 212
- Kipphardt, Heinar 40, 90, 102, 192, 212
- Köck, Thomas 15, 52, 53, 55, 57, 58, 59, 72, 73, 213
- komedija 18, 25, 26
- Kränk 49, 55, 57, 59, 61, 62
- Kriegenburg, Andreas 16, 133, 149, 155, 156, 158, 173, 182, 183, 212
- kriza 13, 15, 22, 23, 31, 45, 56, 57, 58, 62, 79, 80, 82, 88, 89, 90, 94, 100, 101, 102, 103, 125
- kriza demokracije 45, 59, 60, 89, 101, 104
- kriza obitelji 80, 87, 95
- Kušej, Martin 16, 133, 149, 155, 156, 157, 158, 184, 185, 186, 212
- Lehmann, Hans-Thies 14, 16, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 38, 76, 87, 90, 211
- Lessing, Gotthold Ephraim 7, 14, 17, 18, 19, 20, 157, 158, 172, 175, 204, 205, 206, 211, 212
- Loher, Dea 15, 48, 49, 50, 54, 55, 57, 59, 69, 70, 71, 125, 183, 204, 213
- Löhle, Philipp 15, 38, 50, 51, 54, 55, 57, 58, 59, 80, 125, 126, 127, 221
- Macht nichts 48, 54, 57, 58
- Marthaler, Christoph 16, 133, 149, 155, 157, 158, 172, 175, 176, 186, 187, 188, 195, 212
- Maxim Gorki Theater 9, 44, 159, 195
- Mayenburg, Marius von 15, 48, 49, 55, 57, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 189, 214, 215, 221
- migracija 15, 56, 125, 126
- Mülheimer Theatertage 9, 47, 62, 63, 65, 68, 69, 76, 77, 81, 126, 193, 213
- Müller, Heiner 31, 32, 69, 72, 74, 75, 171, 172, 175, 178, 184, 185
- Münchner Kammerspiele 9, 81, 165, 180, 182, 189, 196, 207
- nagrada „3-sat“ 180, 183, 196, 205
- nagrada „Der Faust“ 9, 153, 156, 158, 163, 173, 178, 180, 181, 183, 185, 207, 211
- nagrada Else Lasker-Schüler 76, 81
- nagrada „Nestroy“ 10, 11, 76, 81, 156, 157, 158, 163, 166, 169, 180, 183, 185, 188,

- 190, 194, 198, 200, 205, 208, 211
- Nemitz, Sarah 15, 50, 55, 57, 80, 125, 126, 130, 220
- Neuber, Friederike Caroline 17, 137
- Nietzsche, Friedrich 14, 22, 74
- Ostermeier, Thomas 16, 133, 149, 150, 154, 155, 158, 188, 189, 190, 191, 212
- paradies spielen (abendland. ein abgesang) 52, 57, 58, 59, 72, 73, 220
- paradoks 41, 92, 100
- Parasiten 15, 48, 57, 80, 81, 82, 89, 214, 221
- Petras, Armin, alias Kater, Fritz 48, 54, 57, 58, 155, 213
- Peymann, Claus 16, 133, 147, 154, 158, 192, 193, 194, 201, 212
- Phantom (Ein Spiel) 15, 125, 130, 131
- Piscator, Erwin 24, 39, 143, 212
- političko kazalište 24, 39, 40
- Pollesch, René 15, 48, 49, 50, 51, 54, 57, 58, 61, 75, 76, 77, 133, 149, 155, 196, 212, 213, 214, 215
- post-antropocentrično kazalište 33
- postdemokracija 46, 102, 104, 105, 106, 107, 113, 117, 121, 124, 125
- postdramsko kazalište 28, 32, 33, 38
- pozornica 18, 25, 117, 136, 141, 144, 185
- prodori realnog 34, 42, 90, 93, 100, 103, 104
- Pucher, Stefan 16, 195, 212
- Rasche, Ulrich 16, 155, 158, 197, 198, 199, 212
- Rau, Milo 15, 16, 38, 43, 44, 52, 56, 89, 90, 91, 93, 96, 98, 99, 100, 133, 150, 155, 212
- Rechnitz (Der Würgeengel) 50, 54, 58, 66
- redatelj 54, 62, 81, 90, 126, 134, 135, 140, 141, 142, 143, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 165, 166, 171, 172, 173, 180, 182, 184, 186, 187, 188, 192, 195, 201, 202, 204
- redateljsko kazalište 14, 16, 23, 133, 134, 142, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 222
- Reinhardt, Max 142, 202, 212
- Rimini Protokoll 15, 38, 41, 59, 81, 90, 101, 102, 104, 108, 109, 115, 118, 121, 124, 150, 155, 156, 212
- Ronen, Yael 40, 44, 52, 55, 58, 59, 90, 155, 213
- Rüping, Christopher 16, 155, 158, 199, 200, 201, 212
- Salzburger Festspiele 10, 166, 168, 175, 180, 182, 202
- Schaubühne 9, 81, 148, 165, 168, 189, 192, 201, 204
- Schauspielhaus Bochum 9, 146, 147, 168
- Schauspielhaus Zürich 11, 166, 180, 196
- Schauspiel Köln 9, 165
- Schauspiel Stuttgart 9, 200
- Schiller, Friedrich 7, 14, 17, 20, 21, 22, 25, 31, 146, 156, 158, 160, 169, 172, 175, 178, 180, 181, 182, 184, 193, 198, 202, 206, 208, 211, 212
- Schimmelpfennig, Roland 15, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 57, 58, 59, 80, 81, 82, 87, 88, 89, 125, 154, 178, 214, 215, 223
- Schmidt, Gesine 41, 43, 44, 49, 58, 90, 125, 214
- Schweizer Theatertreffen 11, 12
- Staat 1 – 4 15, 45, 60, 102, 104, 105, 107, 121, 124, 214, 222
- Stein, Peter 16, 133, 147, 148, 149, 192, 201, 212
- Szondi, Peter 14, 22, 23, 138
- teatar okrutnosti 37, 144
- Thalheimer, Michael 16, 133, 149, 155, 157, 158, 196, 204, 205, 212
- Thalia Theater 9, 165, 180, 182, 183, 196, 204, 205
- tragedija 18, 19, 26, 85
- umjetnička doku-montaža 42, 43
- umjetnički kolektiv 44, 107, 108
- Und dann 51, 54, 59, 62, 63

- Veiel, Andres 41, 43, 44, 49, 58, 125, 154,
214
- Verfremdungseffekt 93, 143
- voditelj kora 135
- Weiss, Peter 40, 90, 212
- Wetzel, Daniel 15, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 60,
101, 103, 104, 151, 155, 213
- Wieler, Jossi 16, 155, 158, 206, 207, 212
- Wiener Festwochen 10, 157
- Winterreise 51, 54, 57, 58, 65, 66
- Wir sind keine Barbaren! 15, 125, 126, 130,
131, 132, 214
- world wide web-slums 48, 54, 57, 58, 76
- Zadek, Peter 16, 133, 146, 147, 154, 155,
157, 158, 207, 208, 209, 212
- Zeller, Felicia 40, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 58,
59, 90, 214

Biografije autorica

Sonja Novak (rođ. 1983. u Osijeku) završila je studij engleskog jezika i književnosti i njemačkog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, gdje je 2013. godine i doktorirala na poslijediplomskom doktorskom studiju „Književnost i kulturni identitet“ obranom doktorskog rada *Dramske teorije o nestanku tragedije u 20. stoljeću* pod mentorstvom prof. dr. sc. Vlade Obada. Od 2014. godine je zaposlena na Filozofskom fakultetu Osijek na Odsjeku za njemački jezik i književnost gdje predaje kolegije iz povijesti njemačke književnosti i teorije književnosti na prijediplomskoj, diplomskoj i poslijediplomskoj razini. U razdoblju od 2009. do 2022. godine izlaganjima je sudjelovala na više od 30 domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova (UK, Španjolska, Rumunjska, Njemačka, Slovenija, Srbija, Poljska, Portugal, Grčka, Sj. Crna Gora, Mađarska, Makedonija), na dva je skupa i jednoj doktorskoj školi bila pozvani plenarni predavač, objavila je brojne znanstvene radove u domaćim i inozemnim publikacijama, provela je poslijedoktorsko istraživanje 2017. godine na Filozofskom fakultetu u Pečuhu (bilateralna stipendija Hrvatska-Mađarska) te je dobila stipendiju Mreže austrijskih knjižnica u inozemstvu i Austrijskog udruženja za književnost za istraživački boravak 2018. godine u Beču. Vodi znanstvenoistraživački projekt koji financira Hrvatska zaklada za znanost pod nazivom „UIP-2020-02-3695 Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća“ (2021. – 2026.) i projekt „DOK-2021-02-5932 Razvoj karijere mladih istraživača – izobrazba novih doktora znanosti“ (2021.-2024.). Aktivno sudjeluje i u međunarodnim istraživačkim mrežama poput COST mreže „CA18126 Writing Urban Places. New Narratives of the European City“ (2019.-2023.) i „CA21166 Social Sciences and Humanities for Climate Change Resilience“ (2022.-2026.). Suraduje kao recenzent za časopise i zbornike, urednica zbornika, članica uredničkog i znanstvenog odbora i gošća-urednica u časopisima *Writingplace Journal for Architecture and Literature*, *Journal of Narrative and Language Studies*, *LIT & TOUR International Journal of Literature and Tourism Research*, *Epiphany – Journal of Transdisciplinary Studies*, *Anafora – časopis za znanost o književnosti* te kao recenzent znanstvenih i stručnih projekata na nacionalnoj (Agencija za mobilnost i programe EU) i međunarodnoj razini (Fond za nauku Republike Srbije, Research Council of Lithuania). U fokusu istraživačkih interesa su joj suvremena drama njemačkog govornog područja, fenomen krize u suvremenoj njemačkoj, engleskoj i hrvatskoj književnosti te istraživanje veza između prostora, arhitekture i književnosti.

Katarina Žeravica (rođ. 1982. u Đakovu) završila je studij engleskog jezika i književnosti i njemačkog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta J. J. Strossmayera u Osijeku, gdje je 2014. godine i doktorirala na poslijediplomskom doktorskom studiju „Književnost i kulturni identitet“ obranom doktorske disertacije *Ironija i satira u dramskim djelima Maxa Frischa* pod mentorstvom izv. prof. dr. sc. Borisa Dudaša. Od akademske godine 2007./2008. zaposlena je kao asistentica na Umjetničkoj akademiji u Osijeku (danas: Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku – AUK), od 2014. kao poslijedoktorandica, a od 2017. kao docentica. Na Akademiji za umjetnost i kulturu u Osijeku pri Odsjeku za kreativne tehnologije predaje kolegije iz povijesti i teorije scenografije i kostimografije te intermedijalnog oblikovanja izvedbe studentima preddiplomskog studija „Dizajn za kazalište, film i televiziju“, kao i dio nastave iz kolegija „Vizualni teatar i pokret“ studentima diplomskog studija „Neverbalni teatar“ pri Odsjeku za kazališnu umjetnost. Od listopada 2021. obavlja funkciju glavne Erasmus+ koordinatorice, a od 2018. godine zamjenica je voditelja Odsjeka za kreativne tehnologije AUK-a. Sudjelovala je na gotovo trideset domaćih i međunarodnih znanstvenih i stručnih skupova, objavljuje znanstvene i stručne radove u Hrvatskoj i inozemstvu te kritike, osvrte i eseje iz kazališne, plesne i izvedbene umjetnosti. Zajedno s dr. sc. Igorom Tretinjakom (glavni urednik) i Lucijom Periš uredila je knjigu o suvremenom lutkarstvu i suvremenoj lutkarskoj kritici *Contemporary Puppetry and Criticism* (2022.). U više je navrata bila korisnica Erasmus+ stipendija u inozemstvu. Dobitnica je jednogodišnje stipendije za izradu doktorske disertacije na Wirth Institutu pri Sveučilištu Alberta u Edmontonu, Kanada (2011. – 2012.), stipendije Austrijskog udruženja za književnost za istraživački boravak 2018. godine u Beču (tema istraživanja: Plesna škola Gertrud Kraus), te je uz potporu Hrvatskog centra ITI boravila u Berlinu 2017. godine istražujući o Plesnoj Olimpijadi u Berlinu iz 1936. godine. Članica je umjetničko-istraživačkog interdisciplinarnog projekta 616717-CREA-1-2020 *EU Contemporary Puppetry Critical Platform* koji financira EK – Europska Komisija (2020. – 2023.) te znanstvenoistraživačkog projekta UIP-2020-02-3695 *Analiza sustava u krizi i nove svijesti u književnosti 21. stoljeća* (2021. – 2026.) koji financira Hrvatska zaklada za znanost. U fokusu istraživačkih interesa su joj vizualni aspekti izvedbe, neverbalno/plesno kazalište, suvremena drama i kazalište njemačkog govornog područja te istraživanje o različitim pojavnim oblicima krize u suvremenoj engleskoj, hrvatskoj i njemačkoj književnosti s naglaskom na dramsku i proznu književnu produkciju.