

# Stanje vzhodnoevropske režije

---

Nik Žnidaršič, nikznidarsic5@gmail.com

---

**Kalina Stefanova in Marvin Carlson (ur.): *20 Ground-Breaking Directors of Eastern Europe: 30 Years after the Fall of the Iron Curtain*, Palgrave Macmillan, 2021**

Knjiga *20 prelomnih gledaliških režiserjev Vzhodne Evrope* s podnaslovom *30 let po padcu železne zavese* iz leta 2021 združuje dvajset esejev o dvajsetih različnih gledaliških režiserjih iz Vzhodne Evrope in dva skupna intervjuja z njimi: »Poskus izrisa umetniškega družinskega drevesa« in »Kaj je danes na kocki«, v katerih so odgovorili na vprašanja o preteklosti (kdo je nanje vplival, iz česa črpajo pri svojem delu) in prihodnosti (kakšna je prihodnost gledališča).

Kaj obsega Vzhodna Evropa (leta 1967 so jo v reviji *Tulane Drama Review* definirali kot »Sovjetska zveza, Poljska, Češkoslovaška, Madžarska, Romunija, Bolgarija, Vzhodna Nemčija in Jugoslavija« (Popkin 23)) in zakaj je za omenjene režiserje padec železne zavese pomemben, v knjigi ni pojasnjeno ali problematizirano, se pa večkrat med vrsticami pojavi namigovanje, da je ravno prehod iz enega sistema v drugega ter odpiranje mej, ki mu je sledilo, ključno za razvoj njihovih praks. Urednika Kalina Stefanova in Marvin Carlson tega nikjer ne začrtata in nikjer ne opišeta procesa nastanka knjige – kako so izbrali te režiserje ali kako so izbrali pisce, ki naj bi pisali o režiserjih iz svojih držav. S tem ne želim namigniti, da kateri od režiserjev v knjigo ne sodi, kvečjemu problematizirati samoumevnost ustvarjanja specifičnega gledališkega kanona, ki ga pomagajo graditi ravno knjige, kot je ta. V uvodu Stefanova sentimentalno opisuje prizore, različne pristope in principe, ki so jih režiserji, predstavljeni v knjigi, ubrali pri uprizoritvah *Hamleta*. S tem poskuša na nenavaden (in na trenutke nejasen) način poudariti moč in inovativnost gledališča Vzhodne Evrope. S tem ne bi bilo nič narobe, če celotna knjiga ne bi delovala kot predstavitev tega, kakšna umetnost lahko (v smislu zmožnosti, sposobnosti) nastaja v Vzhodni Evropi, da se lahko primerja z Zahodno Evropo, čeprav ima manj denarja in so provokativni, politično angažirani avtorji v njej pogosto cenzurirani. Tudi to je eno od vprašanj, ki se ob branju knjige ves čas poraja, hkrati pa v večini člankov ni zares tematizirano. Jasneje ga mdr. izpostavi Gabriela Schuller v članku o Árpádu Schillingu.

Marvin Carlson v svojem uvodniku poudarja, da gledališča Vzhodne Evrope do šestdesetih let prejšnjega stoletja gledališki teoretiki in zgodovinarji v Zahodni Evropi in Ameriki v resnici niso spremljali. V šestdesetih letih pa se je zanimanje prebudilo, ker so »režiserji kot Grotowski, Kantor, Ciulei in Svoboda ter dramatik kot Mrożek, Havel, Różewicz in Kohout na mednarodni gledališki sceni postali mnogo bolj znani« (Stefanova in Carlson xxi). Poudarja, da so v *The Tulane Drama Review* (zdaj *The Drama Review*) spomladi 1967 objavili že zgoraj citirano številko, posvečeno gledališču Vzhodne Evrope, in da je pregledni prispevek Henry Popkin začel: »V tem trenutku je gledališče Vzhodne Evrope najbolj zanimivo na celem svetu« (Popkin 23). Preostali članki so bili posvečeni Mrožku, Grotowskemu, Różewiczu, poljski dramatici, sovjetskemu gledališču, dva prispevka Havlu, madžarskemu gledališču, Jan Kott in Boleslaw Taborski pa sta prispevala članek »Molière, naš sodobnik«. Carlson v svojem uvodniku nadaljuje, da je knjiga posvečena režiserjem in ne dramatikom, ker lahko v zadnji polovici stoletja opazimo, da so bolj izpostavljena imena režiserjev in ne dramatikov, kot je bilo prej, tudi v omenjeni številki revije *The Tulane Drama Review*. Gre za režiserje, »ki so ustvarili najbolj inovativne in nepozabne gledališke izkušnje v nedavnem gledališkem spominu« (Stefanova in Carlson xxii).

Ključno vprašanje pri branju knjige je torej vprašanje njenega nabora in namena. Zdi se, kot da želi bolj zahodnemu bralstvu (meje so se danes premaknile, Slovenija se že vrsto let poskuša nedvomno uvrstiti v osrednjo Evropo) vzbuditi zanimanje za te režiserje, ki so v knjigi na kratko opisani. Nekateri avtorji so delo režiserjev uredili, sistematizirali v obdobja, izumili nove termine za opis načina dela ali princip predstav, drugi pa so se osredotočili na specifične uprizoritve ali celo prizore. Knjiga je torej namenjena ljudem, ki gledališča Vzhodne Evrope (ali teh specifičnih režiserjev) ne poznajo, in lahko tako služi kot dober prvi korak k spoznavanju novih režiserjev, težko pa rečemo, da je bilo vsakemu od režiserjev odrejenega dovolj prostora, da bi lahko govorili o celostni ali poglobljeni analizi njihovega dela.

Carlson v svojem uvodniku priznava, da je – za razliko od sourednice – videl le redke uprizoritve, omenjene v knjigi, tiste, ki jih je, pa lahko »šteje med [svoje] najbolj nepozabne mednarodne gledališke izkušnje« (prav tam xxii). Stefanova si sicer v uvodu želi poudariti, da »cilj te knjige ni predstaviti poglobljene analize vseh in vsake od držav regije – tak cilj bi zahteval mnogo večje število poglavij in drugačen, bolj vključujoč pristop. [...] Vključeni režiserji so bili pomembni katalizatorji spremembe celotnega gledališča Vzhodne Evrope v zadnjih treh desetletjih – to je glavni kriterij za izbiro« (xviii). Eno od verjetnih izhodišč za določanje vpliva izbranih režiserjev je bila tudi nagrada Evropske komisije za gledališče – premio Europe, ki so jo prejeli Eimuntas Nekrošius, Oskaras Koršunovas, Alvis Hermanis, Krzysztof Warlikowski, Árpád Schilling, Jernej Lorenci in Jan Klata (torej šest od dvajsetih obravnavnih), v svojem uvodniku pa jo omeni tudi Stefanova. Priznava, da je nereprezentativen že sam

izbor, iz katerih osmih držav režiserji prihajajo: šest s Poljske, trije iz Romunije in Litve, po dva s Češke, Madžarske in področja bivše Jugoslavije (Lorenci, Oliver Frljič), eden iz Latvije in eden iz Bolgarije. Nihče od režiserjev ne prihaja iz Rusije, nekateri pa v njej ustvarjajo. Rojeni so med letoma 1943 in 1979, velika večina v sedemdesetih letih, dva od njih sta preminula, Nekrošius že pred izdajo knjige. Edina ženska, ki so jo uvrstili v knjigo, je Romunka Gianina Čărbunariu.

Problem takšnega izbora je posledična oblika prispevkov, ki tako v večini primerov niso zgolj predstavitev ali analize opusov režiserjev, temveč tudi svojevrstno advokatstvo, zastopanje njih, skorajda opevanje njihovih dosežkov in ne objektivno, teatrološko predstavljanje njihovega dela. Tako avtorji pogosto uporabljajo izključno presežnike, režiserje pa obravnavajo kot zgodovinske osebnosti, ki jih lahko preučujejo le iz zapisov, njihov način dela in dožemanje gledališča pa kot nekaj, o čemer morajo ugibati, brez možnosti intervjuvanja režiserjev. Prav tako lahko v člankih naletimo na cel kup subjektivnih formulacij in mistifikacij, kot so: »Rojena v znamenju leva, izkazuje močne, ognjevite karakteristike, ki ji jih je podarilo njeno horoskopsko znamenje« (prav tam 28), »Zato je morda termin 'režiser' napačen ali vsaj ne zaobjame poklicanosti auteurja, ki ga ne obsede besedilo, temveč je ves čas osredotočen na duh tistih pisateljev, s katerimi čuti resnično povezavo« (prav tam 178), »Človek prefinjenega okusa, Tuminas hkrati spominja na lastnika kmetije – z naklonjenostjo zemlji, stvarjem, ki se v njej začnejo, rastejo in cvetijo, ki potrebujejo nego in skrbno predanost« (prav tam 237). Knjiga tako pogosto deluje kot nekakšna vzhodnoevropska olimpijada režiserjev, s tem, da v ospredju ni njihovo delo (za to avtorji prispevkov niso imeli dovolj prostora), temveč tekmovanje teoretikov. Pri tem moram izpostaviti vsaj prispevka Blaža Lukana in Kim Cuculić, ki sta redki izjemi: izpostavita tudi potencialno problematične, »nepopolne« predstave, principe v opusih režiserjev, o katerih pišeta.

Večina piscev poskuša prikazati, da so ti režiserji predstavniki svojega naroda (in Vzhodne Evrope), hkrati pa globalni umetniki. V tej napetosti se razpenja tudi problematiziranje *mimesis*, ki je skupno večini režiserjev v knjigi: izhajajo iz bivših socialističnih (komunističnih) držav, ki so z dogmatizacijo socialističnega in psihološkega realizma, na tak ali drugačen način izpeljanega iz naukov Stanislavskega, na koncu svojega obstoja, v času, v katerem odrašča večina režiserjev knjige, doživele precejšen in jasen odpor. Ena od izjem je Rimas Tuminas, ki »je povezan z dvema državama in dvema kulturama – litvansko in rusko« (prav tam 237). On je tudi edini režiser v knjigi, pri katerem je poudarjeno, da »postavi besedilo, dramatiko pred sebe kot režiserja in ga sprejme kot zakon« (prav tam 242). Pogosta je tudi izrazita političnost obravnavanih predstav, predvsem vezana na politične razmere v državi.

V skupnem intervju »Poskus izrisa umetniškega družinskega drevesa« so Marvin

Carlson, Kamila Černá, Kim Cuculić, Artur Duda, Katarzyna Kreglewska, Blaž Lukan, Octavian Saiu, Kalina Stefanova, Edite Tišheizere, Dmitry Trubotchkin, Rasa Vasinauskaitė, Tomasz Wiśniewski in Michal Zahálka režiserje (z izjemo Nekrošiusa, za katerega so uporabili odgovore iz intervjujev, objavljenih pred njegovo smrtjo) pozvali, naj »z bralci delijo, kaj so glavni vplivi, ki so jih izkusili kot umetniki, in koga bi vključili v umetniško družinsko drevo, če bi ga morali narisati« (prav tam 263). Od gledaliških ustvarjalcev so največkrat omenili Grotowskega, Kantorja, Nekrošiusa, Bausch, Artauda, Brooka, Marthalerja, Mejerholda ter režiserje iz svojih držav, med pisatelji pa najpogosteje Dostojevskega. Večina jih poudari, da poglavitno črpajo iz svojih osebnih izkušenj, spominov (Nekrošius: »Osnovno zadoščenje pride od znotraj, ne od zunaj« (prav tam 272), Béla Pinter: »Moja vstopna točka je vedno osebna« (prav tam)) ali iz teorije in umetnosti, ki sami po sebi nista povezano z gledališčem: Čărbunariu izpostavi romunske antropologinje\_ge, Lorenci antične, mitološke negledališke »velike tekste«, epe in rituale, inspiracijo pa išče v »podobah, strukturah in atmosferah epov in romanov« (prav tam 271). Režiserji, ki so odrasli v bivši Sovjetski zvezi, pa pogosto poudarijo, da se je njihova gledališka praksa razvila ravno iz odpora do gledališča, ki je obstajalo – Hermanis: »Prisililo me je, da se mu nekako zoperstavim. Ne morem se spomniti niti enega režiserja, ki sem si ga želel posnemati ali kopirati. [...] Kot moja cela generacija sem bil razočaran nad režijo okrog sebe in sem zato že zgodaj ubral nekakšno antagonistično pot proti mainstreamu« (prav tam 267), Alexander Morfov: »Gledališče me ni nikoli navdihnilo« (prav tam 271), Włodzimierz Staniewski: »Samega sebe doživljam kot ustvarjalca, ki se je sam izključil iz umetniških družin« (prav tam 276).

Zadnje poglavje knjige je še drugi skupni intervju z naslovom »Kaj je danes na kocki«, ki so ga pripravili isti avtorji kot prejšnjega. Režiserje so prosili, »naj poskusijo definirati težave, s katerimi se sooča sodobno gledališče, še posebej v njegovem odnosu z novimi realnostmi izven odra. Prosili smo jih tudi, naj razmislijo, kako gledališče ohranja, razvija in na novo izumlja svojo vlogo branitelja človečnosti (človeštva) in harmonije v vedno bolj disharmonični družbi« (prav tam 279). Večina režiserjev poudarja, da je gledališče s pojavom družbenih omrežij še jasneje postalo zadnji kraj živega stika, v katerem preizprašujemo in vzpostavljamo svojo človečnost, človeškost in človeški obstoj, prostor, v katerem se »soočamo z vsem, čemur smo se pred kratkim naučili izogibati« (prav tam 285). Ravno zato se bo gledališče obdržalo. Kot poetično zapiše Jernej Lorenci: »Pred davnimi časi je v človeku nastala razpoka. Ta je sčasoma postala praznina. Iz te praznine se je rodilo gledališče. Radodarno ponuja, da zapolni to praznino, ta prazni prostor – gledališki oder – kjer se lahko zberemo, srečamo in ustalimo. In da jo včasih, ko predstava postane dogodek, zapolnimo« (prav tam 284). Nekaj režiserjev (Čărbunariu, Frljić, Hermanis, Pintér) poudarja antagonizem, nesoglasje, ki ga mora gledališče ustvariti v publiki in širše v družbi, Koršunovas pa izpeljuje, da bi moralo biti gledališče do družbe antagonistično, a da ni več. Nekateri

režiserji (Mikulašek, Schilling, Špinar) poudarjajo, da je glavni problem gledališča pomanjkanje financiranja in menedžerji, ki ga uničujejo pod kapitalističnim pritiskom ustvarjanja dobička. Tumanis za razliko od drugih kot glavno nalogo gledališča doživlja ustvarjanje lepote. Morfov zapiše, da je edini problem režiserja režiser sam, Klata pa: »Ne vem, vendar vedno znova poskušam izvedeti« (prav tam 283). Vsi režiserji so glede prihodnosti gledališča in družbe pesimistični. Tako Purčārete zapiše: »Danes se s človeštvom po mojem mnenju ne dogaja nič resnično novega. [...] Verjamem v izobrazbo, vendar ne verjamem v napredek. Verjamem v kulturo, ampak samo kot paliativ našega strahu pred smrtjo. Tudi gledališče je samo paliativ, nič drugega« (prav tam 288–9).

Knjiga vzpostavi zanimiv pregled različnih pogledov na gledališče, vendar mu manjka urednikovanje in pregledni članek, ki bi vse prispevke sintetiziral, analiziral in vzpostavil celostnejšo sliko gledališča na področju Vzhodne Evrope. Morda pa je naloga prezahtevna in bi morala biti za tako razgibano gledališko krajino odrejena več kot le ena knjiga. Težko si predstavljamo, da bi poskušali v eno knjigo stlačiti gledališče Zahodne Evrope.

## Literatura

Popkin, Henry. »Theatre in Eastern Europe.« *The Tulane Drama Review*, letn. 11, št. 3, 1967, str. 23–51.