

PREDSTAVLJANJE TELA/TELESNOSTI U ISTORIJI POZORIŠTA U KONTEKSTU UTICAJA NA NEOBRUTALISTIČKU DRAMU I POZORIŠTE

792.21(091)
821(091)-2
ID: 174289676

Ana Tasić¹

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd

Apstrakt:

Glavno polje istraživanja ovog rada jeste problem tela i telesnosti u neobrutalističkoj drami i pozorištu, koju je teoretičar Aleks Sirs odredio kao in-yer-face teatar. U radu se bavim uspostavljanjem analogije i istraživanjem sličnosti tekstova ovih pisaca i dela iz istorije drame, koja su u prvi plan takođe postavljala probleme tela i telesnosti. Cilj rada je da se pokaže istorijski kontinuitet eksplicitnog prikazivanja fizičke egzistencije ljudskog bića u drami, odnosno da se pokaže da ta vrsta tretmana telesnosti nije novina u delima koja se određuju kao in-yer-face dramaturgija, odnosno novi brutalizam u teatru, što je bila tvrdnja pojedinih medija, naročito u Britaniji, posebno onih senzacionalističkih. U radu pronalazim sličnosti između dramskih tekstova Sare Kejn, Marijusa fon Majenburga, Dee Loer i drugih autora, sa delima Bihnera, Artoa, rojalkortovske drame pedesetih godina, Kreca i Horvata, zatim Hauarda Barkera, Hauarda Brentona, Dejvida Memeta, Sema Šeparda i drugih pisaca, istražujem ih i tumačim.

Ključne reči:

in-yer-face pozorište, telesnost, društvena provokacija, telo kao roba, fizičko nasilje.

Kada se, sredinom devedesetih godina dvadesetog veka, prvo u Velikoj Britaniji, a zatim i u čitavoj Evropi, pa i u svetu, pojavila grupa dramskih pisaca čiji su tekstovi bili definisani direktnim i otrežnjujućim predstavama tela i telesnosti

¹ anatas@eunet.rs

(telesnim funkcijama zadovoljstvima, bolu), pojedini mediji, naročito oni senzacionalistički, pisali su da ta vrsta eksplicitnog prikaza brutalnosti u teatru do tada nije viđena. Ova grupa pisaca, koju su činili Sara Kejn (Sarah Kane), Mark Rejvenhil (Mark Ravenhill), Dejvid Herouer (David Harrower), Enda Volš (Walsh), Entoni Nilson (Anthony Neilson) zatim Marijus fon Majenburg (Marius fon Mayenburg), Dea Loer (Dea Loher), Vasilij Sigarev (Vasily Sigarev), Biljana Srbljanović i drugi, definisana je kao „novi brutalizam“, „teatar krvi i sperme“, „neojakobinska drama“ odnosno „*in-yer-face*“ pozorište. U ovom radu ću dati istorijski pregled tretmana tela i telesnosti u drami i pozorištu, ukazujući na sličnosti, formalne, kao i tematske, sa delima neobrutalističkih pisaca, sa ciljem da pokažem postojanje istorijskog kontinuiteta u prikazivanju tela i telesnosti u pozorištu, odnosno, činjenicu da eksplicitan tretman različitih fizičkih surovosti, u delima autora *in-yer-face* pozorišta, uopšte nije novina.

Elizabetanski i jakobinski dramski pisci prvi su se otvoreno bavili ekstremnim nasiljem, problemima strasti isprepletane sa zločinom (Šekspirov *Tit Andronik/Titus Andronicus* (1594), Midltonova *Tragedija osvjetnika/Revenger's Tragedy* (1606), Fordova *Šteta što je bludnica/Tis Pity She's A Whore* (1629)), kao i problemima polnog/rodnog identiteta (*Bučna devojka/Roaring Girl* Tomasa Dekera i Tomasa Midltona (1608)). Bihnerova postromantičarska drama *Vojcek* (1836), koja je mnogo uticala na Saru Kejn i Marijusa fon Majenburga, takođe u prvom planu analizira lik jednog totalnog autsajdera, postavljenog u ekstremnu situaciju, u kojoj će on ekstremno reagovati. Ibenove drame su se prvi put otvoreno, i na različite načine, bavile problemom seksualnosti (odnosi između mitologije, seksualnosti i spiritualnosti istraženi su u *Per Gintu* /1867/, dok su se drame iz njegove realističke faze, npr. *Kuća lutaka* /1879/ ili *Aveti* /1881/, bavile seksualnošću u okvirima braka). Frank Vedekind se u svojim ekspresionističkim komadima takođe, u prvom planu, bavio problemima seksualnosti (*Buđenje proleća, Zemni duh, Pandorina kutija, Markiz od Kaita, Karl Hetman, Džinovski patuljak, Smrt i đavo*). Analizirajući Vedekindove drame, Predrag Kostić smatra da je on oživeo senzualističku tradiciju Bihnera, zatim da je njegovo preovlađujuće bavljenje telom i čulnošću doprinelo razgrađivanju građanske ideologije, kao i to da činjenica da Vedekind čulima priznaje sva prava, u napadu na građanski moral, ima ne samo etički, nego i filozofski smisao: „Potvrđivanje i zalaganje za neograničenu seksualnost može se tumačiti kao pregnantan i provokativan izraz protesta protiv sužavanja i osakaćivanja ličnosti, kao i zahtev za punim i svestranim razvojem te ličnosti“ (Kostić, 1989: 64).

Artoov koncept pozorišta surovosti takođe je bio baziran na ideji bespoštednog prikazivanja scena brutalnosti, čiji je cilj provociranje navika i očekivanja pozorišne publike, odgajane na bezbednom psihološkom realizmu. Više od Artoa, na savremene dramske pisce naklonjene izričitom prikazivanju fizičke patnje,

uticao je Howard Barker (Howard Barker), dramski pisac i teoretičar „teatra katastrofe“, o čijem je modelu on raspravljao u vrlo uticajnoj zbirci eseja *Argumenti za pozorište* (*Arguments For A Theatre*), koja se često navodi kao neka vrsta bukvara koji je oblikovao njihovu imaginaciju (Džima Kartrajta, Filipa Ridlija, Sare Kejn). Kejnova je, na primer, čitajući Barkera otkrila ideju teatra surovosti, odnosno njegov koncept „teatra katastrofe“, dok je Artoova pisanja o teatru upoznala tek znatno kasnije (Saunders, 2002: 16).

Periodična tema Barkerovog teatra je telo, njegovo mučenje, sakaćenje i nasilna transformacija, što je pisac istraživao u svojim dramama (*Pobeda /Victory*, 1983/, *Scene sa pogubljenja /Scenes From Execution*, 1985/, *Evropljani /Europeans*, 1990/).² Jedan od osnovnih ciljeva Barkerove pozorišne prakse je da se istraži šta je sve moguće učiniti ljudskom telu da bi ono prestalo da bude željeno i moćno, imajući u vidu da je, prema mišljenju ovog autora, telesni aspekt ljudske egzistencije u današnjem društvu esencijalan:

Telo je uobičajeno polje kontrolisane želje, i jeste jedan od nezvaničnih kamena temeljaca Države. Ono je neizbežno povezano s mladošću, posebno sa plodnošću, i ono efektivno postavlja seksualnu harizmu na najvidnije mesto. Sloboda koju neki od mojih likova otkrivaju u činjenici postojanja seksualne moći u različitim iskustvima, npr. bolu, povezuje želju sa unutrašnjim životom radije ne sa površinskom fascinacijom slikom (Barker, 1997: 195).

Barker smatra da njegov „teatar katastrofe“, koji uključuje nerazrešivu fizičku i duhovnu patnju kao oblik subverzije, jeste neprijatelj države, neprijatelj prava, *ilegalna forma stvari*:

Tragedija nije humanistička i nema dobre namere prema čoveku. Ali dok nema sasvim dobrih namera prema čoveku, ona ga poboljšava. To je njena misterija i njena moć da uznemiri duh... Ona bira diskurs koji nije transparentan. Suprotno prvom pravilu humanističkog teatra – biti lucidan – njen jezik je veoma opskuran, neproziran, kompleksan, nepojednostavljiv, poetičan, a poezija je intelektualna praksa najdalje od informacije, ona ismeva informaciju, ona progona informaciju na margine ljudskog iskustva... I što je još mračnije, ona komunicira sa bolom. A bol je uzvik bolesti, poništenje koje je uslov za sve socijalne i političke akcije... Sve političke partije i stvaraoci mišljenja, koje god da su boje, posvećeni su *eliminaciji*

2 Barkerovi tekstovi su retko bili izvođeni na institucionalnim scenama, zbog čega je pisac 1988. godine osnovao trupu Wrestling School, koja izvodi isključivo njegove komade.

bola. A tragedija bol proglašava ne smo neizbežnim već *neophodnim*. Ona od bola pravi subjekat, od bola stvara strast. Ovaj bol je bez političkog rešenja. Nema olakšanja osim olakšanja koje donosi smrt, zbog čega je povučen od utilitarističke funkcije kritičke drame, i striktno nekompatibilan društvenom životu (Barker, 1997: 186).

Blisko Sari Kejn, koja je takođe insistirala na scenskom prikazivanju ekstremnog psihofizičkog bola koji treba da izazove neku vrstu promene u svesti gledaoca, Barker smatra da pozorište treba da otelotvori tamu, spektakl bola koji je politički nerešiv:

Povratak individualnom bolu je neublaživ putem utočišta političke ortodoksije, a snaga njegove vizuelne i verbalne poezije povećava suštinu problema do stepena koji odbacuje mogućnost katarze i stvara istinsku moralnu nesigurnost. Na ovaj način je 'katastrofična lepota', čini mi se, mnogo dublje subverzivna, no što to kritički realizam tvrdi da jeste... To je teatar bola, ali bez obaveze izmirenja ili uspostavljanja harmonije (Barker, 1997: 97).

Prema Barkeru, ovakav teatar bi trebalo da ima specifičnu terapeutsku funkciju:

Publici se ne podilazi nadom već joj se radije daje bol. Ne uči se kriticizmu već je počastvovana istinom o odsustvu istine. Iz pozorišta izlazi privilegovana, ali nenagrađena. Ne kokodače sa kolektivnim zadovoljstvom već je podeljena i usamljena, suočava se sa teretom jedne umetnosti koja odbija asimilaciju (Barker, 1997: 70).

Veliki uspeh britanskih predstavnika dramaturgije novog brutalizma često se dovodi u vezu sa prvim talasom rojalkortovske tzv. revolucionarne drame, koji se pojavio u drugoj polovini pedesetih godina dvadesetog veka, sa autorima kao što su Džon Ozborn, Džon Arden (John Arden), Arnold Vesker (Arnold Wesker), Brendan Bijan (Brendan Behan), Šila Dilejni (Shelagh Delaney), En Dželiko (Ann Jellicoe), Edvard Bond (Edward Bond), Harold Pinter. Obeležena uspehom predstave *Osvrni se u gnevu*, prema tekstu Džona Ozborna, ova grupa autora bila je definisana kao „gnevni mladi ljudi“ (*angry young men*), dok su njihovi naturalistički komadi, buntovni i beskompromisni, bili određeni kao „drame iz kuhinjskih slivnika“ (*kitchen sink drama*). Za njihov uspeh, a pre svega za mogućnost realizacije predstave *Osvrni se u gnevu* (premijerno izvedena 8. maja 1956. godine u Royal Courtu), bio je zaslužan tadašnji umetnički direktor pozorišta Royal Court, Džordž Divajn (George Divine), čija se upornost da postavi ovu, za to vreme vrlo provokativnu i blasfemičnu predstavu, može

uporediti sa značajem Stivena Daldrija, u kontekstu produkcije *Raznesenih Sare Kejn* u istom teatru. Smrt Džona Ozborna, uoči Božića 1994. godine, pokrenula je žustre diskusije o stanju u britanskom pozorištu. Vendi Leser (Wendy Lesser) smatra da je u to vreme, motivisan ovim brojnim diskusijama, Daldri analizirao period Royal Courta u kojem su se pojavili „gnevni mladi ljudi“, s ciljem da definiše buduću strategiju ovog pozorišta. Zbog toga je njegov rediteljski debi, prema Leserovoj, februara 1994, bila produkcija Veskerove *Kuhinje (Kitchen, 1959)*, a kasnije je, 1996. godine, odlučio i da režira *Mačo (Mojo)* Džeza Batervorta, „njegovu verziju komada *Osvrni se u gnevu*“ (Saunders, 2002 : 3).

U studiji britanske drame pedesetih godina prošlog veka, *Gnev i posle (Anger And After)*, njen autor Džon Rasel Tejlor (John Russel Taylor) ističe da se drama *Osvrni se u gnevu* u formalnom smislu nije mnogo razlikovala od tekstova pisaca prethodne generacije, npr. *Dubokog plavog mora (Deep Blue Sea)* Terensa Ratigana (Russell Taylor, 1963: 38). No, ono po čemu je ovaj komad bio poseban jeste njegov sadržaj, likovi, njihovi odnosi, jezik kojim se izražavaju. Protagonista Džimi Porter je predstavnik posleratne generacije mladih ljudi koji su 1945. godine slavili povratak laburista na vlast, da bi se ubrzo zatim razočarali i izgubili iluzije o utopističkom „novom svetu“. Posle premijere predstave *Osvrni se u gnevu* mišljenja kritičara bila su podeljena, od zgražavajućih (ovi su se bunili protiv lošeg ukusa teksta i „neurotičnosti pisca“), do izuzetno afirmativnih (podržavali su prisustvo ogromne energije i svežine), ali je nesporno najveća zasluga za afirmaciju Ozborna pripala Kenetu Tajnanu (Kenneth Tynan), izuzetno uticajnom kritičaru lista *Observer*, koji je nedvosmisleno bio oduševljen predstavom. Nakon velikog uspeha predstave *Osvrni se u gnevu*, cela ta grupa gnevnik, mladih pisaca dobila je znatno bolji tretman, verovatno i zato što su producenti uvideli njihov značajan komercijalni potencijal. Osim na sceni pozorišta Royal Court, dramski tekstovi ovih pisaca, posebno Brendana Bijana i Šile Dilejni, izvođeni su i u Theatre Workshop, koji je u Stratfordu vodila Džoan Litlvud (Joan Littlewood).

Šila Dilejni je ostavila značajan trag u britanskoj dramskoj književnosti dvadesetog veka, iako je napisala mali broj tekstova. Ogroman uspeh i priznanje postigla je u dvadeset drugoj godini, sa prvom dramom *Ukus meda (Taste of Honey)*. U prvom planu tog komada su problemi telesnosti, u širem smislu: glavni akteri drame su nemarna prostitutka Helen, i njena šesnaestogodišnja ćerka Džozefina, koje žive u neudobnom stanu na tavanu nekog zabitog kraja. Helen odlučuje da se uda i da napusti ćerku; Džozefina pada u naručje jednog mornara, i sa njim zatrudni. Džozefina potom živi sa homoseksualcem Džefrijem, sa kojim se sprijateljila; on odlazi kada se Helen, nakon neuspelog zajedničkog života sa Piterom, vrati. Akteri komada *Sport moje lude majke (The Sport Of My Mad Mother)* En Dželiko (Ann Jellicoe) su tedi-bojsi, okupljeni u jednu grupu,

nasilni i destruktivni. Dijalozi u komadu su svedeni i često ograničeni na near-tikulisane krike, čiji je cilj da izraze stanje svesti ovih ljudi, njihovu konfuznost i nestabilnost:

Moj komad je o ljudima koji nemaju moć izražavanja, niti analiziranja svojih emocija... Oni se svojih strahova oslobađaju napadajući druge, nemaju samopouzdanja i frustrirani su, što nadoknađuju time što izigravaju da su bitni, i postajući nasilni (Russell Taylor, 1963: 67).

Džon Arden se, takođe u ogoljenoj formi, bavio društvenim, moralnim, političkim problemima: prostitucijom, klasnim sukobima, odnosom prema starim ljudima i etničkim manjinama (*Žive kao svinje /Live Like Pigs/, Ples narednika Masgrejva /Serjeant Musgrave's Dance/*). Arden je dosledno upotrebljavao sredstva koja otuđuju publiku od događaja koji se odvijaju, brehtovski je pozivajući da zauzme kritički stav prema događajima. Opus Brendana Bijana smatran je ekscesnim, zbog sirovosti i averzije prema svakom obliku establišmenta. Njegov komad *Talac (Hostage)* inspirisan je autorovim boravkom u IRA; protagonist je vojnik u IRA, a drama tretira probleme kidnapovanja, ucene, ubistva, terorizma. Ljudi gube život, a pobjeda nije dobijena; cela situacija kritički se predstavlja kao promašena i besmislena. Martin Mekdona će se u crnohumornoj komediji *Poručnik sa Inišmora (The Lieutenant Of Inishmore, 2001)* takođe baviti ovim problemima, u obliku koji se razlikuje od Bijanove drame po izraženoj artifičijalnosti u predstavljanju fizičkog nasilja, posledicom očaja dovedenog do ekstrema.

Rani komadi Hauarda Brentona (Howard Brenton), napisani krajem šezdesetih godina, istraživali su problem odrastanja mladih ljudi u okruženju permanentne agresivnosti i različitih anomalija, a njihova igrališta su viđena kao urbana bojna polja krvi i seksa (Bull, 1984: 31). Za većinu Brentonovih komada iz ranog perioda, dok je sarađivao sa pozorišnom trupom Portable, karakteristično je to što se devijantnost društva ne posmatra kao eksces već kao norma, standard. Moderno, urbano društvo tretirano je kao pozornica kriminala i društvenog nereda. Drama *Zaljubljeni Kristi (Christie In Love)* primarno se bavi problemom činjenja zla, a likovi koji su predmet analize su ubice, ali i predstavnici zakona, svi predstavljeni kao vulgarni i agresivni, konfuzne marionete bez ličnog stava i identiteta. Reakcije javnosti na praizvedbu Brentonove drame *Rimljani u Britaniji (Romans In Britain)* bile su vrlo kontroverzne (1980). Brenton je ovde uspostavio paralele između rimskih imperijalističkih osvajanja i odnosa Engleske prema Severnoj Irskoj, sa idejom da pokaže i razotkrije mehanizam manipulacije mitovima radi osvajanja moći. Javnost je svoju zgroženost usmerila na provokativno eksplicitnu scenu homoseksualnog silovanja (koja će biti prisutna i u *Raznesenima Sare Kejn*), dok je pravi smisao teksta, ispitivanje uzroka

arogantnog i nasilničkog ponašanja, ostao skoro sasvim izvan javne rasprave. *Rimljani u Britaniji* su 1981. godine igrani u prepunim salama, i pored ogromnog, represivnog pritiska medija, kao i neuspješnog gonjenja od strane nadležnih cenzorskih organa da ih zabrane (domen „Zabrane seksualnih uvreda“ / „Sexual Offences Act“/).

Buntovnost, opsednutost nasilnošću i seksom, dakle instinktivnim, animalnim aspektima ljudskog postojanja, karakteristike su aktera većine ovih komada, veoma bliskih likovima neobrutalističkih komada iz devedesetih godina. Studija miljea radničke klase i protest protiv inferiornog društvenog položaja, osnovne su osobenosti „drama iz kuhinjskog slivnika“. Većina pisaca je dolazila iz tog okruženja, za razliku od najuspešnijih pisaca prethodne generacije (Terens Re-tigan, Noel Kauard), koji su mahom poticali iz srednje klase. Arnold Vesker je bio sin jevrejskog krojača iz londonskog Ist Enda, Harold Pinter takođe potiče iz jevrejske porodice koja je stanovala u istočnom delu Londona, Šila Dilejni je bila iz Salforda i nije mogla da upiše čak ni srednju školu, jer je morala da radi u fabrici. Njihovo društveno poreklo, obeleženo vrlo ograničenim ekonomskim mogućnostima, odnosno neminovnim obavljanjem fizičkih poslova kao načina obezbeđivanja egzistencije, svakako je uticalo na njihovo centralno bavljenje telom i telesnošću u dramama. Tematizacija telesnosti, odnosno naglašena emotivnost u umetničkim delima, u estetičkim raspravama se tradicionalno tretirala kao inferiornija, u odnosu na „više“, „duhovne“ vrednosti, i kao takva bila je svojstvena, tradicionalno definisanim, nižim društvenim slojevima (Kant, Šopenhauer).

Edvard Bond se u svojim dramama, kao i u pojedinim esejima, takođe bavio problemom društvenog nasilja. Pod velikim uticajem Bertolda Brehta, on je pozorište tretirao kao prostor za društvenu debatu, mesto gde će preispitivati moral, svest, savest društva:

Ja o nasilju pišem prirodno, kao što Džejn Ostin piše o društvenim manirima. Nasilje oblikuje i opsega naše društvo, i ako ne prestanemo da budemo nasilni, nemamo budućnost. Ljudi koji ne žele da pisci pišu o nasilju žele da ih zaustave da pišu o nama i našem vremenu. Bilo bi nemoralno da se ne piše o nasilju (Bond, 1978: 5).

Njegov modernističko-naturalistički komad *Spaseni* (*Saved*, 1965) analizirao je besmisao života u miljeu radničke klase južnog Londona, esencijalnu prazninu koja postaje uzrok agresivnog ponašanja. Praizvedba u Royal Courtu je izazvala kontroverzne rasprave i ozbiljne polemike o granicama predstavljanja nasilja u teatru. Slučaj je stigao i na sud, a pojedinci iz uprave pozorišta su uhapšeni. Glavni izvor problema i diskusija bila je šesta scena, u kojoj grupa huligana mal-

tretira bebu u kolicima, pljujući je i čupajući joj kosu, zatim pali kolica i bacajući kamenje na njih ubija bebu. Kristofer Inis (Christopher Innes) opisuje reakcije javnosti posle premijere predstave:

Deo publike je nakon praizvedbe *Spaseni* protestovao protiv komada, kao opscenog, a kritičari su ga napali, smatrajući da je to najgadnija predstava koju su videli, sa argumentima da njeni likovi skoro bez izuzetka prljavo govore, imaju prljave misli, nepismeni su, i teško da mogu da budu tretirani kao ljudi (Innes, 1992: 164).

Raspravljalo se o formalnim, suštinskim irelevantnim pitanjima, dok je esencijalni smisao komada, problematika stanja u društvu koje uzrokuje nasilničko ponašanje, ostala uglavnom izvan sfere javnog interesovanja.

Bond je u svojim komadima tematizovao ekstremno nasilje da bi isprovocirao publiku da razmišlja:

Nisam zainteresovan za nasilje kao takvo. Nasilje nikada nije rešenje u mojim komadima, kao što nasilje nikada nije rešenje u međuljudskim odnosima. Nasilje je problem sa kojim se treba izboriti... Ja pišem drame ne zato da bih zaradio novac već zato da ne bih poludeo. Zato što je to moj način da svet učinim racionalnim“ (Bond: www.admrep.org/articles/3_3a/bond.html).

Ovo Bondovo objašnjenje razloga za dramsko pisanje analogno je motivaciji Sare Kejn, o čemu ću kasnije detaljnije pisati. Kejnova je bila pod velikim uticajem Edvarda Bonda, i o tome je često govorila:

Kada sam čitala *Spasene*, bila sam šokirana kada je beba kamenovana. Ali sam onda pomislila da ne postoji ništa što se na sceni ne može predstaviti. Ako kažete da nešto ne možete predstaviti, zapravo kažete da o tome ne možete govoriti, i time negirate postojanje tog problema, a to je krajnje neznalačka stvar da se uradi (Saunders, 2002: 24).

I Mark Rejvenhil je u dramama Bonda otkrio veliku inspiraciju. U tekstu koji je pisao za list *Gardijan*, Rejvenhil je istakao sličnost između dela Edvarda Bonda i dela pisaca svoje generacije:

Kada sam prvi put čitao Edvarda Bonda, znao sam da sam našao dramskog pisca koji je moj savremenik... Njegov komad *Spaseni*, iako je pisan 1965. godine, bio je drugačiji od svega što sam tada čitao. Nije to samo zbog čuvene scene, u kojoj grupa mladića kamenuje bebu na smrt u parku

južnog Londona, koja mi se urezala u glavu. U komadu su bitni sitni detalji. Način na koji mladi likovi nude jedni drugima seks, normalno kao da nude cigare; bučne prepirke oko primerka Radio Timesa; nerazumljiva ljubav kojom majka mrtve bebe zasipa Freda, vođu kamenovanja... Njegov svet sam momentalno prepoznao. Svet mlitavih, izgubljenih mladih ljudi, slučajni seks i besciljno nasilje u parkovima južnog Londona bili su deo mog sveta... To je bio komad koji je disao vazduh koji sam i ja disao (Ravenhill, 2006).

Sirs je komade Sare Kejn nazvao „Harold Pinter i Edvard Bond hemijske generacije“ (Saunders, 2002: 7), a Bond i Pinter su bili među retkim autoritetima koji su javno stali u odbranu njenih dela nakon kontroverzne londonske praizvedbe *Raznesenih*.

Krajem šezdesetih godina, delimično pod uticajem turbulentnih političkih dešavanja, ali i u vezi sa razvojem različitih nauka, sociologije, psihoanalize, marksističke filozofije, politikologije, semiologije, koje su postale instrumente u procesu analitičkog sagledavanja bitnih društvenih zbivanja, grupa mladih dramskih autora iz Nemačke naučila je da se sve društvene pojave moraju bezuslovno oštro sagledavati, analizirati i podvrgavati kritici (Rajner Verner Fasbinder, Franc Krec, Martin Šper, Wolfgang Bauer, itd.). Oni su najpodesniji dramski izraz za društvenu kritiku tada našli u naturalističkoj obradi stvarnosti, inspirišući se delima Edena fon Horvata i Mariluz Flajser. Eden fon Horvat je ranije, dvadesetih i tridesetih godina dvadesetog veka, kao osnovni zadatak sebi postavio „demaskiranje svesti“, i sasvim se posvetio realističkom slikanju malograđanskog sveta. U svojim komadima analizirao je motivaciju ponašanja likova, njihove strahove, svesne i podsvesne želje, zavisnost od političkih i ekonomskih okolnosti, deformisanje karaktera vaspitanjem i sistemom obrazovanja, pri čemu je ovaj svet uobličio zapanjujuće realno i živopisno. Šperovi (*Lovačke scene iz Donje Bavarske*), Fasbinderovi (*Anarhija u Bavarskoj*) i Krecovi dramski tekstovi (*Domaći rad*, *Muška stvar*) bavili su se naličjem stvarnosti mirnog sveta provincije, njegovim predrasudama i deformacijama. Krec je u svojim komadima, vrlo neposredno i očigledno, pokušavao da direktno deluje na publiku, i da je na taj način podstakne na razmišljanje. *Uviđanje* stvarnosti je u gledaocu trebalo da „izazove krizu iznenadnim saznanjem da postoji ogromna provalija između onoga što je do tada verovao, i stvarnosti prikazane u pozorištu“ (Kostić, 2002: 215). Tu vrstu društvenog angažmana Krec je sveo na „nepolitičko osećanje koje ne dolazi iz neke autorove društvene analize, nego iz preplašenosti i gneva zbog stanja kakvo jeste“ (Kostić, 2002: 215) I Wolfgang Bauer je svojim pozorištem provokacije, koje se kretalo između naturalizma, nadrealizma i grotesknog apsurda, želeo da šokira inertnog gledaoca, predočavajući mu slike iz života savremene omladine, koji se svode na čulna uživanja, izazvana korišćenjem droge,

alkohola, grupnog seksa, bit muzike. Akteri komada *Magično popodne* su četiri neurotične osobe u svojim dvadesetim godinama, koje su se isključile iz sistema: oni se glupiraju, slušaju ploče, puše hašiš, gledaju porno i horor filmove, učestvuju u grupnom seksu. Ovakvo ponašanje je njihov vid bunta protiv vrednosti kapitalističke industrije, jasno referentan piscima Generacije X.

U eseju o nemačkim savremenim dramskim autorima, kritičar Rolf C. Hemke analizira analogije između Majenburgovog *Vatrenog lica* i drame *Čistilište u Ingolštatu* Mariluiz Flajser (1924). On piše da je Kurt iz *Vatrenog lica* vrlo sličan liku Roela iz *Čistilišta*, učenik u mučnom periodu puberteta, kojeg vršnjaci maltretiraju zbog njegovog navodnog kukavičluka i ružnoće. Hemke dalje ističe da Roele nema sestru Olgu, ali se devojka koju obožava zove Olga; Roele nije piroman, ali oslepljuje psa i biva izbačen iz škole. Kritičar još smatra da su zgušnjut govor i snažan intenzitet kratkih scena, koje ističu gađenje lika nad samim sobom, takođe karakteristike koje dokazuju vezu Majenburga sa Flajserovom. Hemke zaključuje da se društvo promenilo, ali da unutrašnje tenzije stvaraju iste konflikte, u Flajserovo vreme – u bavarskom provincijskom društvu, i danas – u savremenoj Nemačkoj.

Hemke dalje uspostavlja analogiju između savremenih nemačkih dramatičara, prevashodno Majenburga, i dramskog opusa austrijskog pisca Vernera Švaba (Werner Schwab) koji je, kako ističe Hemke, početkom devedesetih godina, revitalizovao dramsku strukturu *volksstucke*, u svom ironičnom, posteklektičnom teatru, definisanom moćnim igrama rečima i jezičkim kaskadama. Hemke piše da je Švab prvi među savremenim dramatičarima sa nemačkog govornog područja, čije delo stilski i tematski odgovara tekstovima Fasbindera ili Kreca. Pišući o dramama Vernera Švaba, i Predrag Kostić ističe njegovo karakteristično interesovanje za predstavljanje naličja telesnosti. Kostić započinje svoj esej o Švabu citatima iz Artoovog dela, smatrajući da se Artoove beleške mogu smatrati nekom vrstom uputstva po kojima je Švab pisao svoje komade:

Arto priziva „potisnuta i podla osećanja“, a upravo su ona ono što definiše Švabove likove i određuje njihove povesti, njihov celi „guzičasto-pičkasti život“, kako već stoji u drugom od njegovih pet „fekalnih komada“ (*Pre-vaga, nevažno: izobličnost*) (Kostić, 2002: 83).

Kostić piše da ovaj „fekalni dramatičar“ utapa svoja stvorenja u burad punu gnolja, izmeta i krvi“ (Kostić, 2002: 86), kao i to da se Švab do kraja svog umetničkog stvaranja zadržao na prikazivanju društvenog prizemlja.

Tomas Ostermajer, reditelj praiizvedbe *Vatrenog lica*, smatra da je nihilizam manifestovan u ovom komadu reakcija na moralnu izvesnost pisca poput Kreca, sa

jedne, i pokazatelj uticaja Bihnerove avangardne, postromantičarske imaginacije, s druge strane:

Sedamdesetih i osamdesetih godina bila je izražena težnja da se društvo objasni, da se kaže ko je kriv, a ko nije. U *Vatrenom licu* toga uopšte nema. Majenburg kaže da je ljudsko biće miskonstrukcija, i čak ako pokušate da stvorite pravedno društvo, morate biti svesni da u ljudskom biću postoje instinkti koje je nemoguće kontrolisati. On stoga pripada tradiciji nemačkih pisaca poput Bihnera, koji se takođe bavio konkretnom društvenom stvarnošću, ali su iza tih socijalnih tema uvek postojala i druga, univerzalnija pitanja, o dubljim značenjima ljudskog bića. Postoji rečenica u *Dantonovoj smrti*: „Šta je to u nama što nas tera da silujemo, ubijamo, lažemo?“ (Hemke, 1999).

Nemački neobrutalistički pisci devedesetih godina, s jedne strane, izvesno nastavljaju svoju, delimično prekidanu, dramsku tradiciju tematizacije socioloških i antropoloških problema, plasiranih u ogoljenom realističkom obliku. S druge strane, oni je vidno redefinišu tonovima savremenog senzibiliteta, određenog krajnjim pesimizmom, odsustvom alternative i konsekvantnim bezizlaznim cinizmom i crnim humorom.

Pojedini američki dramatičari, koji su pisali osamdesetih godina dvadesetog veka, dosta ulaze u polje prakse evropskih neobrutalista druge polovine devedesetih, u različitim segmentima (tema, stil, struktura). Ova činjenica je značajna zato što govori o tome da grupa neobrutalističkih pisaca, koja je predmet moje analize, nikako nije izolovan fenomen, niti čudna eksplozija kreativnosti usmerene na istraživanje problema postindustrijskih društava, bazično određenim različitim vidovima eksploatacije tela. Oni su, u jednom koncentrisanijem i beskompromisnijem obliku, predstavljali probleme koji sporadično jesu bili zastupljeni u svetskoj istoriji dramskog teatra. Kolosalna popularnost i preterano medijsko interesovanje za njihova dela radije se mogu tumačiti kao proizvod neznanja i lenjosti predstavnika medija (pre svega u Britaniji), jer su oni ove komade predstavili kao neviđene slučajeve blasfemije. S druge strane, ta prevelika medijska pompa može se tumačiti i kao rezultat njihove neprestane potrebe za spektakularnošću, što je, konačno, za ove brojne pisce i pozorišta istovremeno bio i odličan marketing.

Sem Šepard (Sam Shepard) i Dejvid Memet (David Mamet) sa piscima novog brutalizma dele sličnu tematsku orijentisanost, te se u tom smislu mogu smatrati kao vrsta njihove anticipacije. Rad oba autora je značajno utemeljen u popularnoj kulturi, obojica su, u različitim funkcijama, radili na polju filmske produkcije, i obojica su se u svojim dramskim tekstovima posvećeno i dosledno bavili

preispitivanjima američkih mitova, kapitalizma, konzumerizma, problemima nasilja u društvu, urbane alijenacije, obesmišljene seksualnosti, odnosno seksualnosti koja se tretira kao roba, itd. No, za razliku od neobrutalističkih pisaca druge polovine devedesetih godina, ovi američki autori manje eksplicitno tretiraju te zajedničke teme. Društvene opsesije pornografijom, reklamama, potrošnjom, Memet i Šepard najčešće prikazuju u nekom prigušenom, svedenom, pretećem, pseudomitskom obliku.

Preterano insistiranje na telesnom aspektu ljudskog postojanja u dramskim tekstovima Šeparda i Memeta, može se čitati kao komentar na odsustvo duhovnosti u savremenim društvima. U analizi opusa Dejvida Memeta, Kristofer Bigzbi (Christopher Bigsby) ističe da skoro svi njegovi komadi istražuju štetu koja je načinjena ljudskom duhu. Memetove *Seksualne perverzije u Čikagu* (*Sexual Perversity In Chicago*) jesu neka vrsta konverzacione drame, sačinjene od niza scena u kojima dva muškarca, Berni i Deni, diskutuju o svojim seksualnim fantazijama, i pokušavaju da ih ostvare sa dve žene, podjednako zbunjene seksualnošću, koja je u savremenom društvu postala otuđeni fetiš i proizvod robne razmene. Bigzbi ističe da Memet:

dramatizuje svet isključen od lepote, smisla i značenja, svet u kojem je agresija forma komunikacije, dok su reči postale prazne. Njegova osnovna valuta je seks, ali obezvređen i falsifikovan, do tačke gde on više ne kupuje imunost na usamljenost, niti obezbeđuje zadovoljenje telesnih potreba. Motiv bara samaca u ovom komadu daje ubedljivu sliku društva, u kojem otuđeni pojedinci prodaju sebe, tražeći društvo kojeg se plaše, dok život zamenjuju životnim stilom. Intimnost, koja im nedostaje, pokušavaju da zamene praznom fizikalnošću... Fragmentarnost forme *Seksualnih perverzija* savršeno odgovara fragmentarnosti njihovih egzistencija, konfuznih i zamagljenih (Bigsby 2000: 212).

Motiv straha od intimnosti, koji akteri pokušavaju da supstituišu kupoprodajom seksualne bliskosti, jedan je od važnih motiva kojima se bavi Rejvenhil u drami *Šoping end faking*, ali u jednoj ogoljenijoj formi, reprezentativnoj za pisce novijeg, *in-her-face* dramskog pozorišta. U Memetovoj fragmentarnoj drami *Edmond* postoji scena odlaska protagonistice u *peepshow*, koja tematizuje relaciju između seksualnosti i konzumerstva, odnosno redukciju intimnosti u savremenom društvu. Ova scena se može uporediti i sa motivom Tinkerovog opsesivnog, voajerističkog odnosa prema Ženi koja za njega izvodi striptiz u sličnim okolnostima, u komadu *Očišćeni* (*Cleansed*) Sare Kejn. Tinker toj ženi plaća da pleše za njega, divi joj se iz daljine, očigledno se bojeći direktnijeg susreta. Motiv plaćanja igre je važan, jer definiše ove odnose kao čistu materijalnu transakciju, što je ovim akterima bitno, jer ih distancira od emotivne komunikacije, koja je

za njih očigledno područje rizika. Za fragmentarnog *Edmonda*, praižvedenog 1982. godine, Bigzbi kaže da je Memetov *Vojcek*. *Edmond* je tematski i strukturalno blizak Bihnerovom *Vojcku*, kao i Koltesovom *Robertu Cuku*, zatim *Adamu Gejstu* Dee Loer, *Očišćenima* Sare Kejn. Protagonista je usamljeni, izgubljeni Njujorčanin, prezasićen besmislenošću svakodnevice i brakom koji je izgubio značenje, zbog čega kreće na put koji bi ga eventualno stimulisao i sasekao banalnost njegovog života. Tokom tih lutanja, njega konstantno maltretiraju i varaju; sila indukuje silu, te on prvo vređa ženu u podzemnoj stanici metroa, zatim prebija makroa i konačno ubija kelnericu nakon kratkog seksualnog odnosa s njom. Bigzbi zaključuje da je *Edmond* najsiroviji tekst koji je Memet napisao, i ističe da je i sam Memet bio iznenađen pisanjem tog komada.

U kontekstu utvrđivanja bliskosti ovih američkih pisaca sa autorima *in-yer-face* dramaturgije, posebno ističem Memetovu dramu *Oleana* koja je, vrlo pinterovski, studirala problem nasilja, kao rezultata odsustva smislene komunikacije. Tekst je 1993. godine na sceni londonskog Royal Courta režirao Harold Pinter, i ta predstava je direktno uticala na neobrutalističke autore, Filipa Ridlija, Entoni Nilsona. U intervjuu sa Sirsom, i Dejvid Edgar je istakao uticaj američkih dramatičara na britanski talas *in-yer-face* drame:

Po meni, dva teksta koja su istinski promenila stvari u širem kontekstu jesu *Anđeli u Americi* Tonija Kušnera i *Oleana* Dejvida Memeta iz 1993; oni su podsetili britansko pozorište na vrstu komada koje su ovde nekada znali dobro da pišu. Mnogi su shvatili da ako američki autori mogu da pišu ozbiljno i maštovito o savremenim temama, to isto mogu da učine i britanski dramatičari“ (Sirs, 2002: 63).

Analizirajući drame Sema Šeparda, Bigzbi još piše da je Šepard, pod velikim uticajem Pitera Bruka (Peter Brook), suštinu teatra tražio u mogućnosti da materijalizuje nevidljivo:

Svi smo svesni da se značajan deo naših života nalazi izvan proživljenog iskustva... Suština različitih umetnosti je u njihovoj moći da detektuju i predstave to nevidljivo, pomoću ritma ili oblikom (Bigsby, 2000: 164).

U tom pogledu, Šepard je našao rešenje u savremenim oblicima ritualne prakse – rok koncertima koje je, analogno Sari Kejn i Hariju Gibsonu, želeo da suštinski poveže sa svojim dramskim pozorištem (Šepard je svirao u rok grupi Holy Modal Rounders). Bruk je Šepardovo pozorište smatrao *sirovim* teatrom u kojem je aspekt *iskustvenosti* bio primaran. Blisko neobrutalističkim dramskim piscima, u Šepardovim komadima postoji intenzivni visceralni potencijal, o čemu takođe piše Bigzbi:

Oseća se pritisak imanentnog nasilja koje iznutra pritiska lik. Postoji fizička pretnja u dramama, ponekad skoro sadističko veselje u konfliktu... Njegovi likovi su često na samoj granici ludila (Bigsby, 2000: 166).

Porodica, jedan od najznačajnijih američkih mitova, u Šepardovom opusu često funkcionira kao metonimična parodija kulture. Drama *Ludi za ljubavlju/Fool For Love* tematizovala je problem incesta, *Laž uma/Lie Of The Mind* nasilje i odsustvo razuma, a u osnovi oba teksta nalazila su se pitanja sadomazohističkih strasti.

Dramski tekstovi Nikija Silvera (Nicky Silver) se u prvom planu, i na različite načine, bave posledicama individualnih/društvenih opsesija telesnim izgledom u vremenu poznog kapitalizma. Silverova komedija *Lanac ishrane (Food Chain)* početkom devedesetih godina je sa uspehom igrana na scenama Of-Brodveja. Tekst se bavi različitim savremenim opsesijama, fobijom od hrane, uzrokovane strahom od gojenja, zatim opsesijama seksualnošću, problemima gej identiteta. Tekstovi *Pterodaktili (Pterodactyls, 1993)* i *Odgojeni u ropstvu (Raised In Captivity)* bavili su se problemom side. *Debeljuce u suknjama (Fatmen In Skirts)* su mračna, brutalno crnohumorna farsa, u kojoj majka Filis putuje avionom sa sinom Bišopom i doživljava nesreću u kojoj svi ostali putnici ginu. Njih dvoje su zatim prinuđeni na petogodišnji boravak na pustom ostrvu, koji će ih srozati na predcivilizacijski stupanj razvoja. Za to vreme u Njujorku, njihov suprug/otac, filmski reditelj Hauard, svoju usamljenost leči vezom sa porno glumicom Pem. Nakon povratka u centar postmoderne civilizacije, Bišop ubija trudnu očevu ljubavnicu, kao i svoju majku, čije ubistvo potiskuje, što će kasnije biti razlog pokretanja njegove psihoterapije. Silver je ovaj komad napisao 1986. godine, znatno pre prakse novih brutalista, a ipak im je, stilski, tematski i strukturalno referentan. Zato je Tomas Ostermajer, u vreme kada je u pozorištu Baracke režirao tekstove Rejvenhila, Herouera, Volša i Kejnove, odlučio da ovu Silverovu crnu komediju postavi na scenu (1996). Blisko neobrutalističkim autorima, koji su u svojim tekstovima često analizirali disfunkcionalne porodice, odnosno proučavali patološke odnose unutar porodice (Majenburg u *Vatrenom licu*, Dea Loer u *Tetoviranju/Tätowierung*, Tomas Jonig u *Agresorima/Taeter*, itd.), i Silver je u fokusu *Debeljuca u suknjama* postavio iščašene odnose unutar tročlane porodice, čijom je analizom direktno predstavio i patološki smisao društvenih relacija.

Literatura

- Bigsby, C. (2000) *Modern American Drama*, Cambridge.
- Bond, E. (1978) *Plays two: Lear, The Sea, Narrow Road To The Deep North, Black Mass, Passion*, London and New York.

- Bull, J. (1984) *New British Political Dramatists*, London.
- Taylor, J. R. (1963) *Anger And After*, Harmondsworth.
- Hemke, R. C. (1999) The Old History of New German Drama, brošura za predstavu *Fireface*, Edinburgh International Festival.
- Innes, C. (1992) *Modern British Drama, 1890–1990*, Cambridge.
- Kostić, P. (1989) *Iz germanske drame i pozorišta*, Sarajevo.
- Kitchin, L. (1960) *Mid-Century Drama*, London.
- Nehring, N. (1997) *Popular Music, Gender and Postmodernism (Anger Is Energy)*, Thousand Oaks and London.
- Ravenhill, M. (2006) Acid Tongue, *Guardian*, September 9th.
- Sierz, A. (2002) *In-Yer-Face Theatre*, London.
- Saunders, G. (2002) *Love Me Or Kill Me (Sarah Kane And The Theatre Of Extremes)*, Manchester.
- Stoll, K.H., Interviews with Edward Bond and Arnold Wesker. http://www.amrep.org/articles/3_3a/bond.html
- Sirs, A., (2002) S Dejvidom Edgarom o novoj britanskoj drami, *Scena* (3–4).

PRESENTATION OF BODY/CORPORALITY IN THE HISTORY OF THEATER WITHIN THE CONTEXT OF ITS IMPACT ON THE NEOBRUTALIST DRAMA AND THEATER

Summary

The main subject of this research is “body” and “corporality” in the neobrutalist drama and theatre, which Alex Sierz had defined as in-yer-face theatre. I study the analogy between the plays of these authors and the works from the history of drama, which also put body and corporality in the main focus of their interest. Great success of British in-yer-face writers is often compared to the first group of Royal Court playwrights, so-called “revolutionary dramatists”, in the 1950s, with the authors such as John Osborne, John Arden, Arnold Wesker, Brendan Behan, Shelagh Delaney, Edward Bond, Harold Pinter. I analyse their similarities, in the context of the form, style and meaning. Also, the object of my study are the similarities between German brutalist drama in the 1960s and in-yer-face writers. Late sixties brought up turbulent political changes, as well as the progress of sociology, psychoanalysis, marxist philosophy, politico-logy, semiology etc, which became the very means in a complex understanding of relevant social changes. In such a context, the young writers from Germany (Rainer Werner Fassbinder, Franc Kroetz, Martin Sperr, Wolfgang Bauer) developed specific dramatic style, very similar to the works on neobrutalist writers. That analogy is also the object of my study in this paper. Some American writers such as Sam Shepard, David Mamet, Nicky Silver, that were writing plays in the 1980s, had also shared similar interests with the European writers from the nineties, being examined in my paper as well. All these facts are very important because they evidence that in-yer-face writers are not the completely new and isolated group, but they are part of historical continuity. In that sense, the aim of my study is to show historical continuity of explicit representation of physical existence and to show that a plain presentation of physicality was not a new phenomenon in theatre, that had come with in-yer-face writers, as claimed by some authors, especially daily news media in Britain. I have found the similarities between the works of Sarah Kane, Marius von Mayenburg, Dea Loher and other contemporary playwrights, with the plays and theatre concepts of Buchner, Artaud, Royal Court drama of the fifties, Kroetz, Horvath, Howard Barker, David Mamet, Sam Shepard etc. Thus, the analogies among them are the major theme of my study.