

Јелена Лужина

**Театарското  
насилство, денес**

*Нешто е гнило во овие  
години на евројска надеж.*

Дејан Дуковски,  
*ММЕ кој ѝрв ѝочна* (Трет круг)

Баучот на насилството се заканува да ги завладее безмалку сите европски театарски сцени – баучот на таканаречената *нова евројска драма*.

За што, всушност, станува збор?

За појава, но и за несомнена афирмација на еден моќен, агресивен, сè попопуларен и (несомнено) профитабилен драмски *џренд*, кој на европските театри им се самонаметнува некаде од средината на деведесеттите години на дваесеттиот век, а критиката и теоријата неговата тематска оска сензационалистички ја детерминираат со три силни/драстични збора: *крв, ѝош, сѝерма*.

Драматургијата што својата оперативна програма решава да ја формулира вака директно/радикално (да не речам драстично), несомнено е решена да исполнува барем две радикални/непријатни задачи:

прва – да ја *шокира*, односно да ја *ѝровоцира* таканаречената средина;

втора – да ја наведе/натера таа изблазирана, митологизирана, наводно „монументална“/обеди-

Jelena Luzina

**The Theatre  
Violence, Today**

*Something is rotten in these  
years of European hope.*

Dejan Dukovski,  
*Who the Fuck Started All This* (The Third Circle)

The bogeyman of violence threatens to seize nearly all European theatre stages – the bogeyman of the so called *New European Drama*.

What is actually the issue here?

It is a phenomenon, but also a certain affirmation of a powerful, aggressive, increasingly popular and (undoubtedly) profitable theatre *trend*, which has imposed itself on European theatres sometime since the middle of the nineties of the 20<sup>th</sup> century, while criticism and theory have sensationally determined its thematic axis with three strong/drastring words: *blood, sweat and sperm*.

The dramaturgy that has decided to formulate its operative programme so directly/radically (even drastically), is undoubtedly determined to fulfil at least two radical/unpleasant tasks:

first – to *shock*, or *provoke* the so-called environment;

second – to lure/force that jaded, mythologized allegedly “monumental”/united/safe, virtually Arcadian “il-

нета/сигурна, безмалку аркадиски „илузионистичка“ европска средина да се соочи со грдотијата (опачината) на сопственото постоење (во простор и време, односно „сега“ и „овде“).

Авторите коишто и учената („катедарска“) театрологија, но и онаа најгледната („универзитетска“) критика едногласно ги класификуваат за припадници на овој *тренд* (инаку, прилично неинвентивно наречен *нова европска драма*), навидум – навистина – и се занимаваат со јасни и препознатливи нешта; со она што колоквијално се нарекува *сѝварносѝ*. Нивните драмски приказни се „обични“, препознатливи, банални, тривијални (најчесто изгледаат како да се преземени од црните хроники на дневните весници !), во крајна смисла *драматично реалистични*, односно *хиперреалистични*. Нивната коинциденција со *вистинско* е апсолутна, параноична, Бодријар би рекол *терористичка*, бидејќи тероризам по правило се искажува како „тероризам на стварното“ (Baudrillard, 1991:48). Всушност, светот во кој што живееме („сега“ и „овде“) е свет што само навидум е реален. Тој, во основа, е фикционален – него го модерираат фикции од најразличен тип, оние фикции што редовно ги препознаваме/конзумираме преку рекламните слогани и фотографии. Една од таквите фикции е блескавата маркетиншка приказна за идеална, моќна и заедничка Европа, во која сè просто блика од оптимизам, убавина, успех, здравје, среќа... А над нејзиното азурно и чисто небо постојано трепкаат оние сигурни, вечни, трогателно исти-еднакви-рамноправни ѕвездички...

Живеејќи во реалноста што главно/предоминантно ја модерираат фикциите – Бодријар би рекол: живеејќи го симулакрумот! – ние, всушност, живееме во некоја голема и, главно, „измислена“ приказна. За разлика од драматичарите коишто имале среќа (или несреќа?)

„illusionist“ European environment into facing the ugliness (the reverse side) of its own existence (in space and time – that is, “now” and “here”)

The authors whom both scholarly (“ex-cathedra”) teatrology and the most distinguished (“university”) criticism unanimously assign as followers of this *trend* (by the way, quite unimaginatively called the *New European Drama*), seemingly – indeed – do tackle clear and obvious matters; that which is colloquially called *reality*. The new dramatic stories are “common”, obvious, banal and trivial (most often they seem to have been taken over from the police reports in daily newspapers!), in the final sense *dramatically realistic*, or *hyper realistic*. Their coincidence with *the real* is absolute, paranoid, Baudrillard would say *terrorist*, because terrorism is expressed, as a rule, as terrorism of the real, (Baudrillard, 1991: 48). In fact, the world we leave in (“here” and “now”) is a world that is only seemingly real. In its essence, it is fictional – it is moderated by fictions of every sort, by the fictions that we recognise/consume regularly through the advertising slogans and photographs. One such fiction is the glittering marketing story of an ideal, powerful and shared Europe, where everything glows with optimism, beauty, success, health, happiness... And on its azure and pure sky there is the perpetual twinkle of those confident, eternal, touchingly identical - even - equal stars...

Living in the reality that is mainly/predominantly modelled by fictions – Baudrillard would say: living the simulacrum! – we, actually, live in a long and quite “invented” story. Unlike the dramatists who were lucky (or unlucky) to write their dramatic stories in some other/

своите драмски приказки да ги пишуваат во некои други/поинакви времиња, та неизбежно морале да го „измислуваат“ нивниот фикционален контекст, нивните денешни колеги-постмодернисти се исправени пред сосема поинаква (и посложена) задача. Имено, свесни дека сите живееме во „големиот роман“ (или во „големата драма“, во секој случај: во „големата фикција“!), тие за своите авторски трудови (прозни, поетски, драмски...) веќе не мораат да измислуваат/конструираат некои „дополнителни“ фикционални контексти, туку мораат да ја измислуваат/конструираат самата реалност. Компликуваната задача што на себе ја презема сета денешна уметност – ајде да ја атрибуираме како *постмодерна!* – вклучително и онаа драмската/театарската, безмалку е идентична на решавање на квадратурата на кругот: поставувајќи се во неудобниот хиперреалистички/симулакрумски контекст, таа, доколку сака да биде *зачудна* (како што би рекле руските формалисти!), мора повторно да ја „измисли“/„создаде“/„редефинира“ самата стварност! Што е, денес, *стварноста/реалноста*, а што реалниот (хиперреалниот) драмски свет и како тој може да се транспонира во драмски/театарски призор?

Секое медиумско транспонирање на реалноста, вклучително и транспонирањето што го овозможува/произведува високо сензибилизираниот театарски медиум, таканаречената *реална слика* (дури и кога е таа, навидум, хиперреална) неизбежно ја трансформира во *симулакрумска појава*. Таканаречената *реална слика*, дури и кога нејзините собитија на театарската сцена „најверно“ (хиперреалистички) се *подражаваат* (како што тоа го вели добриот стар Аристотел), веќе со самиот факт што таа од стварниот/реалниот контекст се „преместува“ во онаа репрезентативна, архитектонски и медиумски дефинирана *сценска рамка*, за денешниот гледач веќе не може да има ефект на „вистинско случување“. Туку само на

different times, and were compelled to “invent” their fictional context, their colleagues of our time – the postmodernists, are confronted with an entirely different (and more complex) task. Namely, aware that we all live in the “great novel” (or in the great drama”, but in any case in the “great fiction”!), they no longer have to invent/construct “additional” fictional contexts for their (prose, poetic, dramatic...) works. They must invent/construct the very reality. The complicated task that all of today’s (let us use the attribute *post-modern!*) art undertakes, including drama/theatre art, is virtually identical to finding the quadrature of a circle: placing itself in the uncomfortable hyperrealist/simulacrum context, if it wants to be *extraordinary* (as the Russian formalists would say! *зачудна*), it must reinvent/recreate/redefine the very reality! What is *reality* today, and what is the real (hyper-real) drama world and how can it be transposed into a drama/theatre scene?

Any transposition of reality through any medium, including the transposition enabled/produced by the highly sensitised theatre medium, the so-called *real picture* (even when seemingly hyper-real) inevitably transforms it into a simulacrum phenomenon. The so-called realistic picture, even when its events are “most faithfully” (hyper-realistically) imitated on stage (as the good old Aristotle puts it), already with the very fact that it is “moved” *from* the real context *into* that representative *stage frame* defined architecturally and through the media, can no longer affect the spectator as a “real event”. It can only be a “picture of a picture” or, using Baudrillard’s language – of a simulacrum.

„слика-на-слика“. Или, кажано со бодријаровскиот јазик – на симулакрум.

Се разбира, авторите коишто му припаѓаат на трендот наречен *нова евројска драма* не само што добро го знаат сево ова, туку го имаат разработено и соодветниот систем/механизам за „прилагодување“ на своите пиеси кон *конзументистичките потреби* на пост-индустриското општество, чишто моќни потпорни *столбови* (како што некогаш милувал да рече Хенрик Ибзен) сега стануваат исклучително *попрошувачката и медиумите*. Неизбежното и сеприсутно медиумско посредување со/на реалноста (терористичко, како што вели Бодријар!), неизбежно ја первертира истата таа реалност, правејќи таа да се постварава само како симулација на реалното.

Театарот кој сака да се смести во контекст на една ваква *чувствителност* (постмодерната теорија интензивно го користи квалификативот *Zeitgeist*), мора да е подготвен на повлекување најрадикални потези, коишто вистински ќе ги вознемируваат, провоцираат, шокираат, скандализираат неговите потенцијални гледачи. Тој треба не само да атакува врз она што сè уште преостанало од нивните чувства, туку старегијата на таквото атакување мора да ја развива со сета сила. Оттука, овој театар и мора да ги прикажува – и тоа интензивно и сосема директно – суровите сцени на најразновидно насилie. За разлика од театарските системи (и естетики) на некои минати епохи, коишто ги развеселуваа, анимираа или едуцираа своите реципиенти, жестокиот театар на *новевројскиите драматичари* и нивните режисери директно ја *изнасилува* својата публика.

\*

Проследувачите и коментаторите на агресивниот театарски тренд наречен *нова евројска драма*,

Of course, the authors who belong to the trend called *New European Drama* are not only very aware of this fact but they have also developed the corresponding system/mechanism of “adjusting” their pieces to the *consumer needs* of the post-industrial society, which is now finding its strong *pillars* (as Henrik Ibsen fancied to say) exclusively in *consumption* and the *media*. An inevitable and omnipresent (terrorist, to use Baudrillard’s words!) mediation with/of reality through a medium, inevitably perverts that very same reality, rendering it materialised only as a simulation of the real.

The theatre that aims to position itself in the context of such a *sensitivity* (post-modern theory intensively uses the term *Zeitgeist*), must be prepared to make most radical moves that will truly disturb, provoke, shock and scandalise its potential audience. It not only has to attack that which has remained of their feelings but it also has to develop the strategy of those attacks with all the force it has. Therefore, this theatre must show – intensively and quite directly – brutal scenes of all sorts of violence. Unlike the theatre systems (and aesthetics) of some past epochs, which used to entertain or educate their recipients, the fierce theatre of the *New European Dramatists* and their directors directly *brutalises* its audience.

\*

The reviewers and commentators of the aggressive theatre trend called *New European Drama*, almost mythologise

безмалку го митологизираат фактот дека тој е *чедо на деведесеттите*, и дека неговата вистинска (не само метафоричка) *лулка* е Велика Британија.

Како некој вид дата на раѓањето на *новевројскиот драмски тренд* се зема месец јануари 1995 година, кога во лондонскиот култен театар Ројал Корт (Royal Court) е праизведена првата драма на идната европска и светска звезда, тогаш 24-годишната Сара Кејн (Sarah Kane). Нејзината дебитантска драма има наслов „Blasted“ („Проколнети“). Претставата поставена врз нејзината предлошка не само што ја шокирала британската театарска јавност, туку предизвикала и цел порој полемички текстови, кои што се редеа со месеци на страниците од најугледните весници и списанија. Драмската приказна „Blasted“ - инаку едноставна/банална по својата фактура – не само во јануари 1995 туку и ден-денес се денотира како директна театарска асоцијација на тогаш актуелните воени стравотии кои што се случуваа во Босна. Всушност, таа се сведува на експлицитни прикажувања на различни форми на физички (сексуални) злоставувања на едно ментално ретардирано девојче, затворено во клаустрофобичниот простор на некоја евтина/субстандардна хотелска соба. Девојчето претходно било собрано од некоја далечна и невралгична дестинација, можеби токму од несреќната Босна. Неговиот злоставувач е маж кој, патем кажано, има сериозни проблеми со сопственото либидо, што автоматски ја проблематизира неговата машкост, која тој постојано се обидува да ја докаже. По професија е новинар во некојси таблоид (информација што дополнително го потенцира проблематичниот, однапред зададен *pulp* контекст!), видно оптоварен со невротичната потреба да ја потврдува својата супериорност. Мачоистичка, се разбира. Драмата избилува со дегутантни сцени на силувања, мастурбации, дефекации...

the fact that it is a *child of the nineties*, and that its true (not only metaphorical) *cradle* is Great Britain.

January 1995 is considered to be some sort of a birth date of this *New European Drama Trend* – that is, the opening night of Sarah Kane’s first play at the London Royal Court theatre. Sarah Kane, who was only 24 years old at the time, was to become a star of European and world renown. Her debut play was entitled “Blasted”. Staged on the basis of her text, the show not only shocked the British audience but also caused a flood of polemical texts on the pages of the most prominent newspapers and magazines that lasted for months. The story of “Blasted” – otherwise simple/banal in its facture – still continues to be denoted as a direct theatre association of the war horrors in Bosnia, just as it did in 1995. In fact, it boils down to explicit portrayals of various forms of physical (sexual) abuse of a mentally retarded girl, closed in the claustrophobic space of a cheap/substandard hotel room. The girl has been picked up from a faraway place, perhaps even from that unfortunate Bosnia. Her abuser is a man who, by the way, has serious problems with his libido, a fact that automatically casts doubt on his manhood that he is constantly trying to prove. He is a journalist working in a tabloid (an information that additionally stresses the already established problematical *pulp* context!) and is visibly burdened by his neurotic need to confirm his macho superiority. The play abounds with disgusting scenes of rape, masturbation, defecation...

Во септември следната 1996 година, пак во лондонскиот Ројал Корт премиерно е поставена и првата драма на следниот (по хронолошки ред) *новоевропски драмски авијор*, Марк Ревенхил (Mark Ravenhill). Станува збор за подеднакво шокантна и драстично „насилна“ драма, згора на сè провокативна веќе по својот наслов, кој, за да биде разбран не само денотативно, но и конотативно, не треба воопшто да се преведува. Тој комуницира универзално: „Shopping and Fucking“. Тривијалната драмска приказна на Ревенхил, пак, изгледа како да е „преземена“ директно од црните хроники, односно од субалтерни животни ситуации (или, во крајна линија, од *pulp* филмовите): млада двојка, ситни нарко-дилери и криминалци, одвреме - навреме на улица собира по некој трет (случаен) партнер, за да се забавува изнасилувајќи го - буквално - до смрт...

Секоја од изведбите на оваа, денес веќе екстремно популарна драма инсистира – како по правило – врз сцените на празниот, студен, анимален секс, не стеснувајќи се да ги покаже дури и натуралистичките хомосексуални prizori, за да кулминира со едно исклучително брутално театрализирано убиство (нож, забиен во анус; крв што прска по белите сценографски елементи...).

Оваа драма е, најверојатно, една од најиграните текстовни предлошки коишто формално му се припишуваат на трендот наречен *нова европска драма* или се класификуваат како неговата неспорна актива. Театрите – не само оние од големите културни центри, туку и оние што работат по отпатните европски провинции, вклучувајќи ги и балканските! – просто се натпреваруваа кој од нив да ја постави што е можно „поексплицитно“. Оттука и сметам дека е навистина интересно што македонскиот превод на „Shopping and Fucking“ во Скопје е одигран само две

In September the following year, the first play by Mark Ravenhill – the next (in chronological order) *New European Drama playwright* – was also staged at the Royal Court theatre. It is an equally shocking and drastically “violent” play. In addition, already its title is provocative and, in order to be understood not only denotatively but also connotatively, it should not be translated at all. It communicates universally: Shopping and Fucking. Ravenhill’s trivial story also seems to have been “taken over” directly from the police reports, that is, from subaltern life situations (or, ultimately, from *pulp* films): a young girl and boy, petty drug dealers and criminals; now and then they pick up a third (random) partner in the street in order to entertain themselves afflicting them – literally – to death...

Each performance of this now extremely popular play insists – as if by rule – on the scenes of empty, cold, bestial sex, without hesitating to show even the naturalist homosexual scenes, and to culminate with an extremely brutal theatricalised murder (a knife stuck in someone’s rectum; blood spraying all over the white elements on the stage...).

This play is probably one of the most widely performed texts that are formally assigned to the *New European Drama* trend or are classified as its obvious asset. Theatres – not only those in the big cultural centres but also the ones working in out-of-the-way European provinces, including the Balkans! – simply competed which one of them would render “the most explicit” performance. Hence, I believe it is really interesting that the Macedonian translation of “Shopping and Fucking” was performed in Skopje only two years after the London opening, and it is also curious that this play was produced by

години по својата лондонска праизведба, но и дека оваа претстава беше реализирана во продукција на националната театарска куќа МНТ и тоа со голем успех (премиера беше одиграна на 28 декември 1998, во превод и режија на Срѓан Јаниќиевиќ).

Сосема сум склона да заклучам дека оваа драстична, за македонските театарски прилики неверојатно смела, во режисерска и актерска смисла високо професионално изведена претстава, на Скопје и можела да му се случи (и тоа пред пет цели години !) само заради некои неспорни театрографски факти што ѝ претходеа, а овде мора дополнително да се коментираат.

Фактите упатуваат на местото и улогата на Дејан Дуковски, македонски драмски автор со неспорно европско/светско реноме во развојот и во афирмацијата на театарскиот тренд наречен *нова евројска драма*.

Големиот успех и најшироката европска и светска промоција на неговите две пиеси – „Буре барут“ (1994) и „Маме му ебам кој прв почна“ (1997), пред сè на првата – не може, а да не бидат поврзани со нивната формативна, изразна, спацио-темпорална, тематска, структурална, но и секоја друга „приспособеност“ кон овој доминантен европски театарски тренд на деведесеттите.

Сепак, наспроти сите формални „показатели“ коишто драмските текстови на Дуковски безмалку автоматски ги квалификуваат како еклатантно „*новодрамски*“, еден исклучително сигнификантен податок кој што се однесува на првиот од нив – на „Буре барут“ – нему му „придоава“ уште една важна димензија.

the Macedonian National Theatre and, moreover, with great success (the opening of the play, translated and directed by Srgan Janicievic, was on 28 December 1998).

I am quite inclined to conclude that this drastic and, in terms of the circumstances in Macedonian theatre, surprisingly bold and highly professionally directed and acted play, could only happen to Skopje (as far back as five years ago!) due to several undeniable facts that preceded it and which demand further comment.

The facts point to Dejan Dukovski, a Macedonian playwright of undoubted European/world renown, and his place and role in the development and affirmation of the theatre trend called *New European Drama*.

The great success and the broadest European and world promotion of his two pieces - “Powder Keg” (1994) and “Who the Fuck Started All This” (1997), notably the former – cannot escape being related to their formative, expressive, spatial-temporal, thematic, structural and every other “adaptation” to this dominant theatre trend of the nineties.

Still, despite all the formal “parameters” that virtually automatically qualify Dukovski’s plays as *New Drama*, one exceptionally significant information concerning the first of the two – that is, “Powder Keg” – adds another important dimension.

Имено, праизведбата на „Буре барут“ е одиграна во Скопје, на 15 октомври 1994 година. Претставата е изведена како продукција на Драмата при МНТ. Режијата ја потпишал Сашо Миленковски, во тој миг триесетгодишен режисер во апсолутен подем. Претставата, во која играат најдобри и најкреативни актери постигнува триумф и одушевено е пречекана и од публиката и од театарската критика. Молскавично, таа се здобива со култен статус што го задржува до ден-денес. Со некои нормални измени во актерскиот состав, на матичната скопска сцена таа сè уште се игра со подеднаков успех.

Уште еднаш го фокусираме датумот на праизведбата: *15 октомври 1994!* Проста хронологија на настаните упатува на заклучокот дека „Буре барут“ – драмскиот текст кој подоцна ќе биде третиран како еден од најсигнификатните „претставници“ на *новодрамскиот* сеевропски театарски тренд – несомнено им претходи на текстовите и на Сара Кејн и на Марк Ревенхил, коишто своите први и славни постановки ќе ги доживеат дури неколку месеци по скопскиот голем успех на Дуковски (роден, инаку, 1969). Со други зборови, токму оваа груба („насилничка“) драма на еден млад (и *шпендовски*) македонски писател со подоцнежнo блескаво европско реноме, радикално но и ингениозно ќе го *најави* таканаречениот *новоевропски драмски/театарски шпенд*. На големата Европа, можеби, овој факт нема да ѝ се допадне, ама најавата – еве – дојде токму од нашата отпатна, исклучително сензитивна/сензибилизирана и талентирана балканска провинција.

Пет месеци по скопската праизведба, на 18 март 1995, на сцената на тогашното Југословенско драмско позориште во Белград (кое што во меѓувреме ќе изгори до темел, но и ќе биде целосно обновено), македонскиот режисер Слободан Унковски ја поставува

Namely, the opening of “Powder Keg” took place in Skopje on 15 October 1994. It was produced by the Macedonian National Theatre Drama and directed by Sašo Milenkovski, who was at the time a thriving thirty years old director. The play and its cast involving the best and most creative actors had a triumphal reception among both the audience and the theatre critics. With a lightning speed, it gained the status of a cult, which has remained with it to the present day and, with some normal changes in the cast, it still continues to be performed equally successfully on its home stage in Skopje.

Again we highlight the date of its first performance: *15 October, 1994!* The simple chronology of events points to the conclusion that “Powder Keg” – a play that would eventually be considered as one of the most significant “examples“ of the *New European Drama* trend that engulfed all of Europe – undoubtedly preceded both Sarah Kane’s and Mark Ravenhill’s texts, which would see their first and famous stage performances several months after Dukovski’s great success in Skopje (by the way, Dukovski was born in 1969). In other words, precisely this rough (“violent”) play by a young (and *trendy*) Macedonian playwright, who later gained brilliant European fame, *heralded* the so-called *New European Drama/Theatre Trend*. The great Europe might not like this fact but the announcement came exactly from our out-of-the-way, extremely sensitive/sensitized and talented Balkan province.

Five months after the Skopje opening, on 18 March 1995, the Macedonian director Slobodan Unkovski staged the second performance of “Powder Keg” at the Yugoslav Drama Theatre (that later burned down and was rebuilt). The play was no longer just a triumph, sensation or an



втората изведба на „Буре барут“. Оваа претставата веќе не е само триумф, сензација, настан... Таа е, безмалку, чудо. Коешто на текстот и на неговиот автор ширум ќе му ги отвори патиштата што водат до европските театарски центри.

Бескрајната спирала на насилство – што е, всушност, лајт-темата на текстот на Дуковски, но и на белградската претстава на Унковски и на неговиот ансамбл (инаку, тема развиена низ/преку единаесет беспрекорно напишани, максимално редувантни, спотовски динамични и безнадежно-очајнички сцени) – во тој миг совршено се совпадна со чувството на колективниот трагизам (*Zeigeist*) што го донесе серијата воени, политички, социјални, морални и секакви други порази кои мораше да ги издржи тогашното српско општество. Во своите многубројни интервјуа давани, тие денови, по белградските весници, за текстот на „Буре барут“ режисерот Унковски зборува како за „една прекрасна верзија на античката трагедија“, односно за текст кој зборува за еден „исклучително трагичен период на народите на овие балкански земји“, бидејќи „успева да го артикулира трагичното чувство на маката на постоење на овие балкански простори“ (Мазова, 2001:70).

По белградската изведба – која што „Буре барут“ наполно го „препознава“ (контекстуализира) како „локална појава“, импрегнирајќи го, целосно, со актуелната балканска политика и трагедиите кои што таа ги произведува – текстот на Дуковски го започнува својот „вонбалкански“ театарски живот. Германската застапничка агенција, која ја презема целосната грижа за неговиот натамошен пласман, на театрите што ќе го изведуваат во наредниве години веќе нема да им го нуди и продава заради неговата локална и балканска, туку заради онаа силна *шпендовска* актуелност, која што му е иманентна. Со други

event... It was nearly a miracle opening to the text and to the author the roads that lead to the European theatre centres.

The endless spiral of violence – which is actually the leitmotif of Dukovski's text, as well as of Unkovski's Belgrade performance and his ensemble (otherwise, a theme developed through eleven flawlessly written, maximally redundant and hopelessly desperate scenes with video clip dynamism) – then perfectly blended with the feeling of collective tragedy (*Zeitgeist*) engendered by a series of war, political, social, moral and all sorts of other defeats that the Serbian society of the time had to endure. In the numerous interviews he gave to the newspapers in Belgrade, the director Unkovski referred to the text of “Powder Keg” as “a wonderful version of an ancient tragedy” – that is, as a text that speaks of “an extremely tragic period for the peoples of these Balkan lands”, because “it manages to articulate the tragic sentiment of the anguish of living in the Balkans” (Mazova, 2001:70).

Following its Belgrade performance – which “recognised” (contextualised) “Powder Keg” entirely as a “local phenomenon”, fully impregnating it with the ongoing Balkan politics and the tragedies it was causing – Dukovski's text began its theatre life outside the stages of the Balkans. The German agency that took to handle its future promotion would no longer offer or sell the text to theatres for its local or *Balkan* substance but for its immanent *trendy* actuality. In other words, “Powder Keg” gained its meteoric glory not because of its “narrow”, potential, even hypothetical Balkan theme (that has by now completely spent its infamous actuality), but because of

зборови, „Буре барут“ ја доживеа својата метеорска слава не поради својата „тесна“, потенцијална, дури и хипотетичка *балканска шемајшика* (која во меѓу-време сосема ја поарчи својата неславна актуелност), туку заради својата универзална, експлицитна, несомнено трендовска *шемајшика на насилството*, преку која овој текст ѝ се приклучува кон таканаречената *нова европска драма*. И тоа во голем стил.

Дека работите со и околу „Буре барут“, имено, стојат така, односно дека нив ги детерминираат крајно *фрагментични* (трендовски), а не некакви квазиромантични („локални“, „егзотични“, балкански) причини – докажуваат и досегашните премиерни постановки на овој текст: од Ирска и Грција, преку Бугарија и Холандија, до Русија и каде ли сè не. Последната премиера на „Буре барут“ е одиграна на 7 ноември 2003 година, на сцената на еден театар во Њујорк.

Дали некој заборавил да го спомене *насилството* ?

Пред нецели две години, лондонски „Гардијан“ (Guardian) објави интервју со еден мошне интересен англиски драматичар од средната генерација, едно-временно и водител на постдипломскиот курс по драматургија (пишување драма) на Универзитетот во Бирмингем, кај кого студираа редица млади *ново-европски* (трендовски) драматичари, меѓу нив и денешните модерни класици Сара Кејн и Марк Ревенхил. Не само како драмски автор, туку и како еден од неколкутемина неспорни *ментори* на *новата европска драма*, овој опитен господин – неговото ценето име е Дејвид Едгар (David Edgar) - во еден миг констатира дека безмалку сите драми на *деведесеттите*, односно драми што ја третираат таканаречената современа тематика, главно се драми за мажите. Не станува збор за некои „обични/вообичаени“ драми

its universal, explicit, undoubtedly trendy theme of violence, which aligns this text with the so-called *New European Drama Art*, and in great style indeed.

The performances that this play has had so far - from Ireland and Greece, through Bulgaria and the Netherlands, to Russia and elsewhere – prove that this is exactly how matters of and around “Powder Keg” now stand – i.e. that they are determined by extremely pragmatic (trendy) rather than quasi-romantic (“local”, “exotic”, Balkan) reasons. The latest opening of “Powder Keg” was on 7 October, 2003, on the stage of a New York theatre.

Has anyone forgotten to mention *violence*?

Barely two years ago, *The Guardian* published an interview with a very interesting playwright of the middle generation and teacher of the graduate course “Play Writing” at Birmingham University, who taught a number of young *New European* (trendy) dramatists, including today’s modern classics Sarah Kane and Mark Ravenhill. Not only as a playwright but also as one of the several undisputed *mentors* of the *New European Drama*, this experienced gentleman – who goes by the authoritative name David Edgar – noted at one point that nearly all plays of the nineties, i.e. plays dealing with the so-called contemporary themes, are mainly plays about men. We are not talking about “common/usual” plays about men but rather about plays that speak of the crisis-stricken masculinity. Masculinity, says Edgar, should be recognised as the big theme of the *nineties*. It is a theme that equally provokes

за мажите, туку за драми коишто зборуваат за машкоста која е во криза. Машкоста, вели Едгар, треба да се препознава како големата тема на *деведесеттите*. И тоа тема којашто подеднакво ги провоцира и женските, не само машките драмски автори. За разлика од осумдесеттите години, кога новиот драмски бран го предводеа жените, а драмските текстови интензивно се занимаваа со таканаречените женски аспекти, проблеми или теми, драмите што ги пишуваат неговите студенти (вклучително и студентките) стануваат сè „по-машки“. Ваквата очевидна *маскулинизација* на современиот европски драмски дискурс не ја подразбира само промената на таканаречената „точка на гледање“ (или пак она што добриот-стар Арчер (Archer) го нарекува „точка на нападот“), туку – и пред сè – сериозната промена на драмскиот жанр и на изразните средства со/преку кои тој се постварува. Најчесто, тие средства се експлицитно натуралистички, драстични, вкратце: *насилни*.

Таканаречената *нова евройска драматика*, имено, постојано се искажува/докажува како *драматика на крв, џош и сјерма!* Всушност, како *драматика на бруталноста*.

\*

Еден од моментално најпопуларните и најуспешни европски режисери, 35-годишниот Германец Томас Остермајер (Thomas Ostermeier), кој ги потпишува и некои од антологиските (воедно и антологиски насилни) постановки на Сара Кејн и на Марк Ревенхил, неодамна рече дека ги преферира текстовите на *новоевропските драматичари* имено затоа што тие се занимаваат со оние неколку митски работи со кои вистинскиот театар се занимава отсекогаш: со љубов, смрт, војна и секс. За фактот што, можеби, изборот на изразните средства со кои тие работи денеска се

female and male authors. Unlike the eighties, when women led the new drama wave and the plays intensively dealt with the so-called female aspects, issues and themes, his students' plays (including those by female playwrights) are becoming increasingly “male”. This obvious *masculinisation* of the contemporary European drama discourse does not involve only the shift in the so-called “point of view” (or that which good old Archer calls “the point of attack”) but also, above all, the serious change of the drama genre and the means of expression employed to realise it. Most often, those means are explicitly naturalistic, drastic, in a word: *violent*.

The so-called New European Drama constantly expresses/proves itself as a *drama of blood, sweat and sperm!* In fact, *as drama of brutality*.

\*

One of the currently most popular and most successful European directors, the 35 years old German Thomas Ostermeier, who signed some of the anthological (and at the same time anthologically violent) stage performances of Sarah Kane's and Mark Ravenhill's plays, has recently said that he prefers the texts of the New European dramatists precisely because they deal with the few mythical issues that the real theatre has always dealt with: love, death, war and sex. Theatre is not to blame for the fact that, per-

театрализираат е поинаков отколку во времето на Шекспир, или за фактот што денешните изразни сретства се погуби/подрастични, не треба да се обвинува театарот кој ги практикува, туку светот кој што нè опкружува и во кој и каков нè тераат да живееме. Е, тој и таков бесмислен, лажен, *симулиран/симулакрумски свей* во основа е многу погуб и подрастичен отколку оној што театарот го подражава на своите сцени! Театарот, затоа, и треба да го демаскира. И во тоа да оди – до крај!

Трендот на *новата европска драма* мошне ангажирано, но и сосема рамноправно денес го афирмираат млади и гневни автори од форматот и калибарот на Британците Сара Кејн, Марк Ревенхил, Патрик Марбер (Patrick Marber), Енди Велш (Ende Walsh)... некои Германци предводени од Мариус фон Мајенбург (Marius von Mayenburg)... некои дијаболнични Руси: Људмила Разумскаја, Василиј Сигаретов, Николај Кољада... неколкумина брилијантни Балканци, меѓу кои и планетарно успешните Дејан Дуковски и Биљана Србљановиќ...

Нивните грди, брутални, шокантни, провокативни, субверзивни драми треба (всушност) да се третираат и како своевиден *генерациски бунт* кренат против конзервативизмот на етаблираните театри, но и на етаблираната уметност „како таква“. Тие, затоа и изгледаат така како што изгледаат: лоцирани се во некои сè попразни и понедефинирани сценски/драмски простори, врамени во некое сè побезлично сценско/драмско време (најчесто раскршено во кратки „спотовски“ секвенци, коишто се менуваат молскавично и неодредено), населени од некои сè поанонимни и побезлични (помаргинални) драмски лица, коишто не умеат, ниту пак сакаат да развиваат какво било драмско дејствие. Анализирајќи, неодамна, дваесетина драми коишто му припаѓаат на овој

haps, the choice of the means of expression with which those matters are nowadays theatricalised differ from those of Shakespeare's time, or for the fact that today's means of expression are rougher/more drastic; it is rather the world surrounding us and in which we are compelled to live that should be blamed. Such as it is – senseless, false, *simulated/simulacric* - *our world* is by far rougher and more drastic than the one theatre imitates on stage! Theatre, therefore, ought to expose it. And it must do that – to the bone!

The trend of the *New European Drama* is quite fervently and equally well affirmed by young and furious British authors of the format and the calibre of Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, Ende Walsh... some German authors, lead by Marius von Mayenburg, some diabolical Russians: Ljudmila Ruzmaskaja, Vasilij Sigaretov, Nikolai Koljada... a few brilliant playwrights from the Balkans, including the globally successful Dejan Dukovski and Biljana Srbljanović...

Their ugly, brutal, shocking, provocative and subversive plays should (actually) also be treated as a kind of a *generation revolt* against the conservatism of the established art “as such”. That is why they look as they do: they are located in increasingly empty and unidentified scenic/dramatic places, framed in an increasingly featureless scenic/dramatic time (most often broken into short video clip sequences, that change ambiguously and with a lighting speed), peopled with some more anonymous and featureless (more marginal) personae who cannot or do not want to develop any dramatic action. Analysing about twenty plays that belong to this aggressive theatre trend and trying to systematise and classify them according to

агресивен театарски тренд, но и обидувајќи се некако да ги типологизирам и систематизирам, заклучив дека тие се структурирани исклучително од не-имање: во нив нема простор, нема ликови, нема акција, нема напнатост, нема емоции, нема почеток и крај, нема некоја голема и важна приказна, нема никакви пресудни/значајни настани и – особено – нема жива и непосредна комуникација (Лужина, 2003:103).

Ама има многу, исклучително многу насилство. Насилство од секој вид. Ништо освен *голо насилство*. Во оваа драматика како да се собираат и потоа се рекапитулираат и мултиплицираат сите суровости и сите насилства на овој несрекен свет...

Колективното чувство на безнадежност, колективниот сплин (*Zeitgeist*) на оваа тажна, насилничка и прилично бесмислена епоха што ја живееме, Дејан Дуковски го формулира во една од своите убиствени реплики:

„Како така, сè што е убаво им се случува на други луѓе? На други места. Кај сме ја ушнале ние работашта?“ (*Буре баруи*, сцена 8, „До крајот на светот“).

#### Библиографија

- Бодријар, Жан (1991) *Симулација и симулакрум* (прев.), Београд: Светови.  
 Дуковски, Дејан (2002) *Драми*, Скопје: Проартс.  
 Fiske, John (1990) *Understanding Popular Culture*, London: Routledge.  
 Kane, Sarah (2001) *Complete Plays*, London.  
 Лужина, Јелена (2003) *Театрალიка, ѝак*, Скопје: Магор.  
 Мазова, Лилјана (2001) *Ковчег со време*, Скопје: Матица Македонска.  
*New European Drama Art or Commercial Product – Symposium* (2003), Novi Sad.

typology, I have concluded that they are structured exclusively of non-being: there is no space, there are no characters, there is no action, there is no suspense, no emotions, no beginning or end, there is no grand or important story, no critical/significant events, no live or immediate communication whatsoever. (Luzina, 2003:103).

But there is much violence, violence in excess, of every sort. Nothing but *sheer violence*. All the cruelty and violence of this wretched world seem to meet, repeat and multiply in this drama...

In one of his biting lines, Dejan Dukovski formulates the collective feeling of desperation, the collective spleen (*Zeitgeist*) of our sad, violent and quite senseless epoch: “How come all the good things happen to others? In other places? Where did we go wrong?” (*Powder Keg*, scene 8, “Until the End of the World”).

Translated from Macedonian by Ognen Cemerski

#### References:

- Бодријар, Жан/Baudrillard, Jean (1991) *Симулација и свешови* (transl.), Београд: Свешови.  
 Дуковски, Дејан (2002) *Драми*, Скопје: Проартс.  
 Fiske, John (1990) *Understanding Popular Culture*, London: Routledge.  
 Kane, Sarah (2001) *Complete Plays*, London.  
 Лужина Јелена (2003) *Театрალიка, ѝак*, Скопје: Магор.  
 Мазова, Лилјана (2001) *Ковчег со време*, Скопје: Матица Македонска.  
*New European Drama - Art or Commercial Product – Symposium* (2003), Novi Sad.