

*Александар Милосављевић*

## ЕДИП КОРИНТСКИ И ШОПАЛОВИЋЕВ ТЕАТАР

*О две представе изведене на 53. Стеријином позорју*

Показало се да је 53. Стеријино позорје ове године, можда и без намере селектора, максимално заострило проблем сценских поставки литерарних предлогака насталих на трагу постдрамског театра. Оно, наиме, што су већ неколико последњих година нудиле, на пример, „драмске радионице” Биљане Србљановић, Маје Пелевић и, на особен начин, Милене Марковић, тек делимично је наилазило на одјек у представама овдашњих редитеља који су новој драмској структури најчешће приступали примењујући поступке опробане и потврђене у претходној пракси, сада међутим недостатне да би се на адекватан начин приступило инсценацији текстова који уважавају другачији однос према феномену мултимедијалности, заснованим на другачијим литерарним проседеима, новом третману функционисања драмског лика, па у крајњој линији и другачију технику драмског писања.

С једне стране, овогодишње Позорје нас је суочило с радикалним захтевима драматичара, као што је то био случај са *Барбелом, о њима и деци* Биљане Србљановић, драмом коју је у Југословенском драмском позоришту Дејан Мијач режирао на одвећ класичан начин, али смо, на

другој страни, имали прилику да видимо и редитељске концепције које не пристају на конвенционалну драмску структуру појединих комада, дакле на примере у које спада поставка *Едипа у Коринџу* Ива Светине, коју је у Драми Словенског народног гледалишта режирао Ивица Буљан.

Овом приликом ће у жижи интересовања бити две представе које, чини се, успешно (или барем на провокативан начин) сценски решавају поменути проблем – већ апострофирана словеначка представа и *Пуџујуће џозоршиџе џојаловић* Љубомира Симовића у поставци Томија Јанежича и извођењу београдског Атељеа 212.

\*\*\*

Литерарни поступак Ива Светине својевремено је својом наглашено поетском формом редитељу Томажу Пандуру понудио довољно простора за театарска истраживања која ће драмску бајку *Шехерезада* трансформисати у сценску чаролију постмодерне провенијенције, а сада ће Светинин *Едип у Коринџу*, такође поетски драмски текст, омогућити хрватском редитељу Ивици Буљану да на делу покаже своју постдрамску поетику.

Светина заобилази класичан мит о Едипу и своју пажњу усмерава на рану младост будућег владара Тебе, на период када је Едип одрастао на коринтском двору где је стицајем околности доспео јер је прави отац, тебански краљ Лај, уплашен познатим предсказањем, одлучио да га се реши. Судбина је, међутим, одредила да Едип не умре, већ га усваја коринтски краљ. Класичан мит се не бави детаљно овом епизодом из Едиповог живота, па Светина има пуну слободу да своју драму испише на начин који одговара његовој списатељској имагинацији и развија причу у правцу који ће заправо критички да редефинише основне позиције мита.

Отуда његов комад осветљава познату митску причу на сасвим нови начин, а самим тим и другачије позиционира трагичног хероја који, бежећи од усуда из незнања убија оца, доноси Теби спас од Сфинге, жени се мајком с којом рађа децу, те тако угрожава егзистенцију народа којим влада.

Кроз сновиђења и бајколике призоре у којима се мешају маштарије и јава словеначки писац реконструира живот дечака именован Едип, описује дворски амбијент у којем овај одраста, атмосферу у којој он сазрева, стиче основне представе о животу и свету, одакле се, гоњен црним слутњама, упутио ка Делфима где ће га Аполонова пророчица суочити с истином о ономе што га чека. Бег из Коринта ће, међутим, Едипа довести до раскршћа на којем убија Лаја. Оно што следи је већ добро знани мит.

Светинин Едип ће као личност бити формиран у декадентној атмосфери коринтског двора, а оргије којима присуствује и чији одјек наслућује његова пубертетска машта само ће још интензивније да изоштре Едипов карактер. У таквом свету непрестано се мешају и преплићу дечије игре и дворске интриге, инструкције родитеља будућем престолонаследнику и распојасаност одраслих који не осећају суштинску родитељску одговорност према усвојенику; уобичајени детињи страхови да не припада породици у којој одраста се смењују с опскурним наговештајима да с његовим пореклом ипак нешто није у реду.

Тако ће млади Едип постепено да препознаје властити дом као свет који га у исти мах привлачи и одбија, којем би радо да у потпуности припадне али и од којег би да се дистанцира. Непрестано разапет између силине ероса с којим је перманентно суочен и снаге нарастајућег танатоса који све јаче слуги, Едип ће се суочити са својом судбином и пре но што дозна каква ће бити, дакле много раније но што реши да од ње утекне. Светина сугерише да је Едип, још у свом коринтском дому, заправо био осуђен на проклетство. Да је још тада, у детињству, можда и без икакве стварне везе са судбином која му је по миту наводно била одређена, створена основа за будућу нестабилност из које се рађа његов нагао карактер и прекост која води исхитреним реакцијама.

Следећи назнаке из Светининог текста Буљан прави представу богату музиком и плесом, бремениту жестоких еротским набојем, али и сложеним асоцијацијама које проширују потенцијално поље значења самог комада.

Буљанов редитељски концепт подразумева отворену сценску структуру која као да укида и сам појам класичног драмског позоришта, а заправо савршено кореспондира с поетичношћу литерарног предлошка. Едипова сновиђења у представи добијају обресе конкретних сценских збивања која, на трагу Брехтове поетике, поништавају уобичајени карактер функционисања позоришног чина, трансформишући га у привид перманентног система импровизовања.

Овакав контекст подразумева и другачији приступ глумаца улогама које тумаче. Буљан их, наиме, доводи у ситуацију да наизглед слободно, безмало на основу импровизација (што је, дакако, само привидно), улазе и излазе из представе, све време боравећи на позорници, да се укључују у поједине сцене и напуштају их као да су учесници каквог древног ритуала који је вољом редитеља осавремењен употребом елемената савремене сценографије, модерних костима и музичких инструмената. На тај се начин ствара илузија хепенинга, перформанса који траје од античких времена и увек се изнова обнавља, али сваки пут у другачијим околностима условљеним конкретном епохом у којој се обнавља мит.

Позиција гледаоца је, не само у физичком смислу, такође битно промењена у односу на класичан редитељски проседе карактеристичан за драмски театар. Ритуал из којег се рађа Буљанова представа подразумева присуство гледаоца као саучесника, и ми то уистину у овој представи и постајемо. Коринтски владар изазива свог правог сина да се усуди на младалачки вид побуне седећи међу публиком. Ту, у гледалишту, Краљ се свлачи и потпуно наг пролази између гледалаца да би се на сцени придружио осталим актерима ритуала. Но, сада то неће да буде израз пуке редитељске екстраваганције, нити банални омаж позоришним поетикама с конца шездесетих година минулог столећа, већ представља конкретизацију поступка који, иако на трагу Шекнерове провокативности (представа *Дионис 69*), актуелизује став новог театра о односу публике и глумаца.

Појам стварности је на овај начин релативизован, а простор стварности коринтског двора се проширује на комплетан позоришни простор, захватајући гледалиште и увлачећи публику у матицу сценског збивања. Редитељ, дакле, истовремено и гради и деструира могућност успостављања илузије.

Није неважно напоменути и да се *Егић у Коринћу* појавио на 53. Стеријином позорју у селекцији *Кругови* Ивана Меденице, те да је био једна од представа које испитује наслеђе бурних дешавања из 1968. године. Меденичина одлука да на Позорје позове управо ову представу није нимало случајна јер се Буљан промишљено поигравао иконографијом (сценографија Ивана Кожарића и костими Ане Савић Геџан) позних шездесетих и седамдесетих година двадесетог века успостављајући индиректне везе између теме Светинине драме, с једне, и преиспитивања побуне младог човека против устројства света на који он не жели да пристане.

Буљан, наиме, реферише на седамдесете као на могућу преломну тачку када је Европа дефинитивно постала свесна губитка невиности, на период у којем је поглед на свет малограђанског политиканства коначно превладао тријумфујући над идејама револуције с краја шездесетих. У том контексту ће нови смисао добити и прича о осећају нелагодности с којом се млади човек суочава са задатим системом вредности на који је осуђен, те његовој потреби да кроз побуну против ауторитета започне мучну и неизвесну потрагу за властитим идентитетом.

То је редитељ постигао не само градећи атмосферу представе, већ и одређујући музици важан задатак. Музика Митје Врховника Смрекара овде неће да буде фон на којем се дешава радња представе, већ ће, махом извођена уживо, представљати један од најважнијих перформативних елемената овог *Егића*. У том контексту ваља разумети и учешће познате поп певачице Дитке Хаберл која је давне 1975. године, заједно с групом „Perel in kri”, представљала Југославију на такми-

чењу за Песму Евровизије интерпретирајући нумеру *Дан љубезни*. У театру све постаје знак, па је тако и појављивање Дитке Хаберл речити знак којим се проширује поље знањења представе.

\*\*\*

Ако је *Египћанин на Коринџу* изненадио сценском формом, неконвенционалношћу и шокантним хомоеротским набојем, свлачењем глумаца у гледалишту, *Путујуће позориште Шојаловић* је провоцирало односом редитеља Томија Јанежича према једној од светиља српске драмске литературе и једној од најсветлијих тачака српског театра – драми Љубомира Симовића и сценском праизвођењу тог текста које је у Југословенском драмском позоришту својевремено режирао Дејан Мијач.

Тему Симовићеве драме о сукобу две стварности – животне и театарске, о судару који ће бити нарочито заострен у ратним околностима, Јанежич проширује својом сценском реализацијом уводећи у игру још један сукоб – театра с театром. И опет, као и у случају *Египћанин у Коринџу*, редитељ позориште враћа Брехту, тачније поиграва се брехтовском идејом о специфичном разбијању театарске илузије.

Јанежич своју концепцију заснива на детеатрализацији позоришта, што постиже употребом аутентичних театарских средстава. Отуда он ове *Шојаловиће* реализује кроз Симовићев комад, уважавајући све што је аутор написао, те стварајући представу која на трагу брехтовске поетике силовито разара темељне театарске конвенције, веома промишљено увлачећи гледаоце у радњу драме, а потом свесно разбијајући илузију генеришући другачији, виши степен реалности који успостаља на позоришни начин.

Сва средства и решења која сценски пласира Јанежич проналази у Симовићевом комаду. Чак и документарни филмски инсерти страшних prizora зверстава почињених у немачким концлагерима, који претходе самој позоришној представи, прецизно одређују контекст приче о судбини путујућих глумаца који лутају окупираном Србијом, те на тај начин сугестивно поткрепљује дилему актера драме који се пита да ли глумцима не смета да играју представе у сенци вешала. Костими који се у рукама Шојаловића и његових глумаца претварају у реквизиту и постају убојито оружје, одјек су Василијевог монолога о начинима на које сељак користи шакачачу.

Слично се редитељ поиграва и комуникацијом која се успоставља између глумаца и гледалаца. Јанежичев театар је до крајњих граница огољен. На позорници, сведеној на узани простор између гледалаца смештених у позоришној сали и оних који седе на трибини монтираној на позорници, налазе се глумци, инспицијент, асистент редите-

ља, шапгач, па и редитељ. Чланови хора који се повремено огласе песмом помешани су с публиком, док глумци каткад заузму места у гледалишту.

Но, огољеност овакве позоришне ситуације је привидна, баш као што и мешање публике и актера представе превазилази баналну метафору о „преливању” позоришне и животне реалности или се не уклапа у опште место о театру као огледалу живота. Јанежич увлачи публику у сложenu игру театрализованa позоришне ситуације, намерно брехтовски разара илузију, да би је одмах изнова стварао глумачким ангажманом у којем као да нема глуме, као да се пред нашим очима дешава елементарна истина сваког од актера представе – глумца, инспицијента, асистента редитеља, шапгача, и редитеља.

Али ту није крај Јанежичеве игре. Он проширује поље значења Симовићевог комада сугеришући да се театар не исцрпљује само у конкретном позоришном чину који је режирао па у своју представу увлачи и Мијача, као и неке од глумаца представе коју је Мијач режирао.

У Јанежичевој поставци *Шојаловића* апсолутно све постаје материјал од кога се прави театар. У часу када актери представе воловску жилу којом Дробац батина сужње предају у руке гледалаца она постаје део непосредног гледаоачевог искуства а престаје да буде део реквизите. Рукав излизаног глумачког сакоа више неће бити костим него ће се претворити у митраљез. На исти начин и коментар асистента режје ће да нас упозори на смисао извесних сценских ефеката, а Мијачево сведочење о настанку првих *Шојаловића* претвориће се у ефектну сцену нове представе.

Благодарећи овим елементима стварност о којој Симовић пише у свом комаду у представи Атељеа 212 добија потпуно нову димензију; бива релативизиована новом, не више ратном реалношћу описаном у драми и постаје део живота савременог гледаоца и његовог непосредног искуства. Судар различитих новоа стварности не тиче се више само односа позоришта и рата, него почиње да се тиче и наше актуелне свакодневице за коју смо исувише често и безразложно мислили да нема везе с ратом. Овакав третман стварности укида и могућност доживљаја позоришта као спасоносног ескапизма. Јанежичево поимање театра, наиме, поништава прилику за бег ма које врсте, а понајпре онај који подржава идеју угодне илузије.