

## EDIP U KAFANI

821.09-2:792 ; 792.027.2  
792.2.091(497.11)“2022”  
COBISS.SR-ID 159137033

### **Apstrakt**

Ovaj rad je deo šireg istraživanja koje fokusira problem „trivijalizacije“ dramske klasike u nacionalnim/regionalnim recentnim režijama, i to prevažodno antičke grčke tragedije kao, za savremenog gledaoca, i formalno i tematski vrlo kompleksnog književnog teksta. Odavno smo u savremenom pozorištu legitimisali raznovrsne radikalne pristupe klasičnim dramama (povratak ritualnim/mitskim korenima, aktuelizacija, dekonstrukcija, interkulturalni pristup, rewriting). Problem se, dakle, javlja na sasvim drugoj strani: kad se kompetentnom analizom književnog teksta utvrdi da su moguća značenja tog teksta mnogo dublja i slojevitija od onih koja je izdvojila neka njegova savremena inscenacija. Kao primer takve simplifikacije, u ovom tekstu se analizira predstava Edip Jugoslovenskog dramskog pozorišta (2022), rađena prema Sofoklovom Caru Edipu, a u režiji Vita Tauferera. Ova predstava je dosledan primer aktuelizacije klasike, što je legitiman i raširen pristup u režijama tekstova iz daleke prošlosti. Njen problem, dakle, ne leži u tom generalnom pristupu klasicima, već u: a) zameni horskih delova tragedije kafanskim pesmama, „žalopojkama“, namenski pisanim za ovu predstavu, b) prikazu Edipa u završnim scenama samo kao očajnika koji se lomi, „jeca i grca“ pred naletom sudbine, a ne kao istini i opštem interesu posvećenog plemenitog čoveka i vladara. I jedno i drugo rešenje svode složeno značenje ove velike tragedije na trivijalnu misao o neminovnom slomu čoveka pred fatumom.

### **Ključne reči**

dramski klasici, režija, Car Edip, Sofokle, Vito Tauferer

1 ivan.medenica@gmail.com; ORCID iD 0009-0003-6810-7322

Odavno jedna predstava u srpskom pozorištu nije izazvala tako jedinstvenu podršku i stručne javnosti i najšire publike kao što je to bio slučaj s postavkom Sofoklove tragedije *Car Edip* u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u jesen 2022. godine, a u režiji gosta iz Slovenije, Vita Taufera. Ovaj podatak je dragocen iz najmanje dva razloga. Ne dešava se često da i najšira publika (predstava se redovno, dve godine igra na „kartu više“ na Velikoj sceni „Ljuba Tadić“, koja ima čak 600 mesta) i stručna javnost imaju konsenzus u vezi sa umetničkim dostignućem nekog dela, a pri tome je u pitanju antička grčka tragedija, za današnjeg gledaoca i umetnički i misaono najzahtevnija dramska klasika.

Imajući to u vidu, svestan sam nezahvalnosti situacije i odgovornosti koju preuzimam kada, kao što će to biti slučaj u ovom tekstu, zauzimam suprotan stav. Prepoznavaću i vrednosti predstave, ali ubeđeno tvrdim da su njene slabosti, upravo zato što se ne vide na prvi pogled, još opasnije. Najveća slabost predstave svodi se na fenomen koji je jedna od glavnih tema ovog istraživanja,<sup>2</sup> pa je zato Tauferov *Edip*<sup>3</sup> i idealna studija slučaja. U aktuelnim režijama dramske klasike, pre svega onim baziranim na, za prosečnog gledaoca višestruko kompleksnoj i apartnoj grčkoj tragediji, sve je prisutnija, kako je ovde nazivamo, „sveopšta trivijalizacija“.

Problem nije u „nepoštovanju“ klasike, u „preslobodnoj“ rediteljskoj interpretaciji, ili nečem sličnom. Odavno smo u savremenom pozorištu legitimisali raznovrsne, manje ili više radikalne pristupe dramama iz prošlosti koje određujemo kao „klasiku“:<sup>4</sup> od povratka njihovim ritualnim korenima, preko aktuelizacije i dekonstrukcije, sve do interkulturalnog kolažiranja i *rewritinga* (pri tome, između navedenih pristupa ima i poklapanja, preplitanja). Problem se javlja kada kompetentnom analizom književnog teksta, koja se zasniva na znanju iz oblasti grčke tragedije i njenih potonjih kulturnih transpozicija, utvrdimo da su moguća značenja tog teksta mnogo dublja i slojevitija od onih koja je *iskopala* neka njegova savremena postavka.

Da li treba ćutati pred takvom trivijalizacijom, jer klasiku *ne shvata savremeni gledalac, šta ona znači mladima, novo je doba, umetnici imaju pravo*

2 Ovaj tekst je deo šireg istraživanja koje za predmet ima fenomen „simplifikacije“, „trivijalizacije“, „banalizacije“ ili „profanizacije“ antičke grčke tragedije u recentnim režijama ovih komada u pozorištu ex-Yu regiona.

3 Tauferova režija Sofoklove tragedije igra se pod ovim nazivom, iako bi pun prevod bio *Car Edip, Kralj Edip* ili, kako ga je preveo Aleksandar Gatalica, *Gospodar Edip*.

4 O pojmu dramske klasike videti u: Medenica, Ivan (2010), *Klasika i njene maske*, Novi Sad: Sterijino pozorje (18–27)

*na svoje tumačenje?... Da, umetnici izvesno imaju to pravo, ali imamo i mi, teoretičari i kritičari, pravo da kažemo: ovaj se materijal mogao dublje kopati, slojevitije obraditi, dalje pomerati.*

Ali, počnimo od početka. Predstava odmah postavlja dramaturški i scenski okvir koji nedvosmisleno odgovara punom, izvornom obliku aktuelizacije u režiji dramske klasike, onom u kojem se originalni kontekst radnje sveobuhvatno i dosledno zamenjuje nekim savremenim (Medenica 2010: 38–45). Umesto mnoštva naroda okupljenog oko žrtvenika i kipova bogova ispred carske palate u drevnoj Tebi, reditelj Vito Taufer i scenograf Lazar Bodroža za uvodnu scenu Sofoklove tragedije postavljaju seting konferencije za medije savremenog političara.

U skladu sa setingom i kostimi su savremeni, te je Edip odeven u dobro skrojeno odelo. Paganskog sveštenika koji mu prenosi molbu naroda da ponovo spase Tebu od nesreće – prvi put, u mitskoj predistoriji tragedije, nesreća koju je Edip uklonio bila je Sfingin teror – reditelj i kostimografkinja Marija Marković Milojev obukli su u odoru pravoslavnog sveštenika. Kao što ćemo videti, kostimi, scenografija i muzika i u daljem delu predstave dosledno označavaju savremeni ambijent.

Milan Marić u ulozi Edipa nastupa kao užurban, ozbiljan, odgovoran političar koji misli o opštem dobru, brine za sudbinu zajednice. On se direktno obraća gledaocima, koji setingom konferencije za štampu postavljenim na samoj ivici proscenijuma, ispod spuštene pozorišne zavese – dakle, vrlo blizu gledalištu – dobijaju ulogu okupljenih građana Tebe.<sup>5</sup> Marić igra vrlo ubedljivog političara koji garantuje građanima da će preuzeti sve kako bi grad spasao od kuge, te ih informiše da je prve mere u tom pravcu već preuzeo.<sup>6</sup> Utisak o Edipu kao ozbiljnom, preduzimljivom i nadasve odgovornom vladaru ne remeti ni činjenica da sâma ideja da se povodom opštenarodne nesreće organizuje konferencija za štampu, te da je Edip sa svih strana okružen

---

5 Ovakav, metateatarski momenat dodatno je razvijen rediteljevim rešenjem mizanscena, jer se svi učesnici konferencije za medije, Edip, sveštenik i njihovi pratioci penju na pozornicu iz gledališta (dakle, definitivno gledaoci imaju ulogu tebanskih građana).

6 „Vaš bol se jednog tiče, sebe samoga  
i nikog drugog, moja duša zajedno  
i grad, i sebe, a i tebe žali, sve.  
Pa ne budite me gde sanak boravam,  
no znajte da ja mnoge suze ronih već  
i brižan mnogih protumarah stazama.  
Razmišljajući, jedan samo nađoh lek  
i njega prihvatih [...] (62–69)

telohraniteljima koji proveravaju svaki kutak, može da sugeriše kako je on populist, makijavelistički političar koji sve koristi za svoju promociju.

\*\*\*

Kada se zavesa podigne, ukazuje se jedno od najradikalnijih rešenja u predstavi, ono na koje bi mogao da se svede, cinik bi brzopotezno pretpostavio, ceo rediteljski koncept – kafana. Umesto pomenutog stepeništa na ulasku u Edipov dvor, sa žrtvenikom i kipovima bogova,<sup>7</sup> scenograf postavlja unutrašnji prostor *bara*, ili sličnog, dosta luksuznog ugostiteljskog objekta. I takav enterijer, ali i eksterijer koji se naslućuje kroz stakleni zid u pozadini – urbani pejzaž neodređenog megalopolisa – jasno lociraju radnju u savremeni milje. Drugim rečima, promena scenskog okvira, a do koje dolazi posle uvodnog prizora konferencije za medije, ne dovodi u pitanje rediteljski koncept aktuelizacije dramske klasike; naprotiv, samo ga potvrđuje.

Epoha u koju je radnja locirana jeste, dakle, izvesna, a slično se može reći i za prikazani društveni sloj. Prostor nije veliki, stolovi i stolice su kao i u bilo kom baru ili bistrou, ali ceo zid s leve strane, iza i iznad šanka, sa osvetljenom vitrinom s kristalnim bocama različitih pića, kao i separe u desnom delu scene, a koji će prvenstveno Edip koristiti, sve s prigušenim svetlom i poznatom kožnom sofom marke *Barselona* čuvenog arhitekta i dizajnera Bauhauusa, Misa van der Roea,<sup>8</sup> trebalo bi da ukažu na raskoš i ekskluzivnost.

Ubedljivo najznakovitiji element ovog enterijera jeste podijum za orkestar. Na njemu je, dakle, smešten omanji bend koji će svirati i pevati različite numere (autori muzike Robert Pešut Magnifico i Aleksander Pešut Schatz), a koje u ovoj predstavi – zamenjuju tekst hora! Te melodije, a stihovi pre svega,

7 U antičkom grčkom teatru nije postojala promena prostora dramske fikcije, radnja se dešavala na jednom mestu (odatle autori renesansnih i klasicističkih dramskih poetika izvode „pravilo“ o jedinstvu mesta u grčkoj tragediji, pripisujući ga Aristotelu, iako je on u svojoj *Poetici* pisao samo o jedinstvu radnje i, usput, kratko i nedorečeno, o jedinstvu vremena). Ova nepromenljivost prostora dramske fikcije, a koja je suštinski povezana sa arhitekturom antičke skene, koja se tokom predstave nije scenografski transformisala, bila je narušena u svega nekoliko drama, a najdrastičnije u tragediji *Eumenide*, trećem delu Eshilove *Orestije*, kada se radnja seli iz Apolonovog proročišta u Delfima na atinski Akropolj.

8 „Fun fact“: u možda najčuvenijoj aktuelizaciji dramske klasike u pozorištu na početku XXI veka, *Nori* Henrika Ibzena u režiji Tomasa Ostermajera (Šaubine Berlin, 2002), socijalno uzdizanje Nore i njenog muža takođe je prikazano, između ostalog, *Bauhaus* nameštajem, s naglaskom na *Barselona* garnituri (samo što je tamo bila bež, a u *Edipu* je crna). O dekoru u Ostermajerovoj predstavi, kao i o njoj kao celini, videti u: Medenica, Ivan (2010), *Klasika i njene maske*, Novi Sad: Sterijino pozorje.

grade ambijent za Edipovo „opuštanje stega“ u situaciji sve jačeg – kako radnja bude odmicala – egzistencijalnog pritiska. Ovakvo Edipovo ponašanje posmatrano u perspektivi lokalizacije radnje direktno upućuje na balkanski kafanski štimung. Efekat „balkanskog derta“ biće potvrđen i na jedan drugi način, onim što američki teatrolog Marvin Karlson naziva efektom „zapošednutosti duhovima“ (*ghosting*),<sup>9</sup> ali tu ću tezu elaborirati na kraju analize.

Prema raširenom mišljenju i umetnika i kritičara, najteže pitanje u savremenim režijama antičke grčke tragedije jeste – šta raditi s horom? Dobro je poznato da je, *genealoški* gledano, hor u tragedijama rezidijum ditiramba, horskog pevanja u slavu boga Dionisa, iz kojeg je, prema Aristotelovoj tvrdnji iz *Poetike*, ova književno-scenska forma i nastala. Problem je u nalaženju odgovarajućeg savremenog korelata za originalnu funkciju koju je hor imao u tragediji. On nije bio (samo) narator: funkciju prepričavanja događaja koji se ne prikazuju u tragičkoj priči imali su, pre svega, likovi koji su se adekvatno i zvali: *glasnici*. Nije bio ni distancirani, *objektivni* komentator. Hor je idejno oscilirao između distanciranosti od priče, što mu je omogućavalo da o njoj kontemplira i prosuđuje, i emocionalne involviranosti, vezane sa iščekivanjem, brigom, strahom za sudbinu zajednice koju reprezentuje.

Upravo takav slučaj imamo u *Caru Edipu*. Hor predstavlja građane Tebe vrlo zabrinute zbog nadiranja kuge, koji u svog kralja gledaju kao u jedini izvor spasenja, a kasnije, kada iz Delfa stigne (Pitijin) glas da će se izbeći pošast kad se nađe i kazni ubica Edipovog prethodnika na tronu, kralja Laja, i kao garanta destabilizovanog državnog poretka. Taj poredak je, u toku same radnje, dodatno poljuljan sukobom između Edipa i Kreonta, njegovog šuraka i ujedno najbližeg saveznika, te nekog s kim car deli vlast u državi. Shvatajući opasnost po Tebu koja može da se izrodi iz ovog sukoba, posebno u situaciji spoljašnje opasnosti (kuga), hor reaguje odlučno, čak i naredbodavno, prelazeći tako granice prihvatljive u opštenju s vladarima polisa. „Vladari, prestanite! Gle, u dobar čas/ iz dvora nam Jokasta, evo, dolazi,/ poravnajte sad s njom zadevicu tu“ (634–636). Ne treba bolji pokazatelj od ovih stihova da je hor u *Caru Edipu* i te kako zabrinut zbog opasnosti koje prete državi, da iz posmatračke pozicije žustro prelazi u akciju, da konstruktivno govori/dela, a u opštem interesu.

Simpatični bend iz Edipovog VIP bistroa, kako je hor postavio Taufer, ne odlikuje ništa od ovih *monumentalnih dimenzija*: niti briga za sudbinu zajednice, niti težnja da se utvrdi istina o ubistvu vladara, te uspostavi pravda

9 O ovome više videti u: Carlson, Marvin (2003), *The Haunted Stage*, University of Michigan Press

i poredak. Stihovi koje hor u predstavi peva u najboljem su slučaju komentar Edipovog fatuma, kafanski tugaljiv, ponekad i (neprimereno) komičan. Imajući u vidu to da se ta sudbina svodi na postepeno otkrivanje istine da je upravo Edip krivac za kugu u gradu, jer je, ne znajući ove okolnosti, ubio cara Laja (svoga oca, kako se ispostavlja) i u braku sa svojom majkom Jokastom dobio četvero dece, kako drugačije doli komično mogu da zvuče ovi stihovi: „crno nam se piše, moja majčice,/ nema nama sreće više nikada“? Drugi stihovi grade sami po sebi, i van konteksta priče, efekat jeftine sentimentalnosti, komičnosti sumnjivog kvaliteta i, konačno, banalizacije i trivijalnosti.

„Ja želim da zaboravim,/ pa sam, eto, popio,/ onako sam jer nemam s kim da podelim tu bol u grudima.

Al' nema te, nema takve ljute rakije,/ kao ljubav tvoja kad me opije./ Al' nema te, nema takve crne magije,/ pustu želju za tobom da ubije.

Ja tugu teško podnosim,/ pa lutam po kafanama,/ onako sam jer nemam s kim da podelim tu bol u grudima./ Pa me pukne muzika, pa me dirnu stihovi/ krene mi suza pa se opet setim kako smo se slatko ljubili,/ i voleli...

Da je sreće bilo,/ ne bi se rodio./ O, lele majko,/ što je tama nad nama,/ što je tama u nama,/ jer ostala je samo tuga i na srcu rana.

Jer kad nekog ljubim ja, tada sunce ne sija,/ ej, neka ne sija,/ najslađa mi je ljubav prokleta.

Tiha noć je nigde nikoga,/ na nebu samo zvezda Danica,/ možda je to božja poruka, sudbina il' dobra ili zla.

Gatala mi jedna stara Ciganka,/ pa mi moju dušu proklela.

Jer možda nisi,/ nisi za mene ti,/ niti za tebe ja,/ i nismo mi prokleti,/ takva nam je sudbina.“

Pošto su svi stihovi hora poravnati na ovu „misaonu amplitudu“, bilo je teško napraviti uži izbor, doslovno svi su mogli da budu navedeni. Odlučio sam se za ekstenzivno navođenje ne toliko zbog dotične, objektivne teškoće u pravljenju izbora koliko zbog toga da bih bio što je moguće objektivniji, da ne bih bio optužen za „izvlačenje iz konteksta“, „tendencioznost“... Ovaj uzorak, koji je više od polovine ukupnog teksta hora u predstavi, mislim da sâm sobom dokazuje gornju, oštru tvrdnju o banalnosti i trivijalnosti. Ako treba, mogu se dodatno izdvojiti njegove „poente“, koje sve odreda odgovaraju kafanskoj osećajnosti i razmišljanju: lutanje po kafanama; muzika, pesma i opijanje za rad zaborava i ublažavanja bola uzrokovanih nesrećnom ljubavlju; najjača ljubav je ona prokleta; gatanje Ciganke donosi prokletstvo; dvoje jednostavno nisu bili jedno za drugo, itd.

Jasno je, naravno, da se ovde kao problem ne izdvaja nekakva „vernost“ izvornoj ulozi hora u grčkoj tragediji i načinu njegovog govora. Takva smo pitanja, a što ističem i u ovom i u drugima studijama koje sam pisao na temu režije klasike u savremenom teatru, davno teorijski odbacili. Zbog toga ovde pravo pitanje nije da li je ovakva postavka tragičkog hora *dopustiva, legitimna, primerena*, već kakva se umetnička vrednost, formalna i/ili značenjska, ovim pristupom dobija, ako se uopšte dobija? Iz prethodne analize jasno se vidi da je Tauferova postavka misaono osakatila hor iz *Cara Edipa*: umesto složenih egzistencijalnih pitanja dobila se trivijalna kafanska žalopojka nad sudbinom, srećnim danima koji su prošli, nesrećnom ljubavlju.

„Žalopojka nad fatumom“ nije efekat koji stvara samo nastup hora, nego i cela postavka cara Edipa – kao junaka, ali i kao tragičke priče čiji je on protagonist. Prema zamisli Taufera i Marića, pratimo razvoj Edipovog lika od onog ozbiljnog, preduzimljivog i odlučnog kralja s početka, koji iskreno teži da spase državu od nevolje, do sudbinom potpuno skrhanog ljudskog bića. Tokom tog „Ikarovog pada“ Marićev Edip se neretko ponaša bahato i osiono (odnos prema Tiresiji), ponekad i potpuno „razobručeno“. Takvo ponašanje kulminira, te stupa na ivicu žileta, u prizorima u kojima on sam uzima gitaru i mikrofona, pa se neposredno, *izvedbeno*, a ne samo slušajući, prepušta kafanskim osećanjima i adekvatnim, videli smo već kakvim *mislima*.

Ovakvom, kafanskom štimungu doprinose i Edipove „slobodne scene“ sa suprugom i majkom Jokastom. U tumačenju Nataše Ninković, obučene u neprimereno elegantnu, naglašeno dekolitiranu crnu večernju haljinu (s kakvog prijema ona dolazi u državi u vanrednoj situaciji?), Jokasta je, u skladu sa opisanim izgledom, prevashodno vrlo senzualna žena, koja se lako prepušta strasnom odnosu sa Edipom. Ovakav, stereotipni, te problematični tretman „žene kao objekta“ – a za koji Sofoklov tekst ne pruža nikakvu osnovu – samo je jedan od aspekata simplifikacije i banalizacije njenog lika. Drugi su preterani, anahroni, neubedljivi *patos* kada, shvativši pre njega u kom pravcu istraga o Lajevom ubici ide, preklinje Edipa da tu istragu prekine, te zanemarivanje nekih dubljih, tragičkih slojeva njenog lika. Naime, tragičkoj sudbini Jokaste sigurno doprinosi i izvršeni „hibris“, uzurpiranje ili odbacivanje božanskog autoriteta, kad nedvosmisleno, u trenutku dospeća vesti da je u Korintu prirodnom smrću umro Polib, za koga se tada još uvek misli da je Edipov otac, negira delfsko, čitaj Apolonovo proročanstvo da će Edip ubiti oca i spavati s majkom: „Gde ste, božja proroštva?“ (939). U igri Nataše Ninković ono nije dovoljno istaknuto, ako li uopšte.

Pojednostavljenom tumačenju Edipa kao žrtve fatuma odgovara i jedan od poslednjih, scenski valjda i najatraktivnijih prizora predstave: skrhan sudbinom, sa očima koje je sam sebi, kao kaznu za iz neznanja počinjena zlodela već iskopao, Marićev Edip silazi u salu, podvlači se ispod prvog reda sedišta, te neke od poslednjih Sofoklovih stihova govori doslovno stopljen s gledaocima. U diskurzivnom smislu ovo bi mogao da bude znak njegove posvećenosti državi (gledaoci ponovo postaju, kao u početnoj sceni, građani Tebe), zarad čijeg je spasa od kuge, kako je Apolon bio naložio kroz Pitijina usta, pronašao i adekvatno kaznio Lajeveg ubicu. Ipak, čini se da je snaga ovog prizora mnogo više na čisto izvedbenoj strani. Blizina glumčevog tela, čiji su kapci, oči i obrazi uverljivo našminkani mrkom bojom (krvave, iscurele očne duplje), snažno emocionalno, možda i fiziološki deluju na publiku, pojačavajući njenu identifikaciju, koja je izrazito sentimentalna, gotovo melodramska. Efektu empatije doprinosi i Marićeva igra, koja se u ovom delu predstave odlikuje nekakvim, recimo, drevnim, tragičkim *pâtosom*. Izraz „pâtos“ je samo eufemizam za neprekidnu kuknjavu, grcanje, jecanje od kojih se jedva razume ono što glumac u tim scenama izgovara.

Baš kao u antičkoj tragediji, kad je nešto na vrhuncu odmah preči i pad; da parafraziramo Aristotela – *iz sreće u nesreću*. Iako vrhunac predstave u pogledu scenske atraktivnosti, pa i gledalačke reakcije, ovaj je prizor ujedno jedna od njenih najproblematičnijih tačaka. Marićev početni, realistički, dramski izdiferenciran prikaz savremenog, energičnog, preduzimljivog, pomalo populističkog, ali u osnovi odgovornog i opštem interesu posvećenog političara ovde stilski mutira, a bez bilo kakvog koncepcijskog razloga, u nekakvu starinsku, „nazovitragičku“ žalopojku... Više nego stilski, ovo rešenje je problematično u pogledu postavke lika. Svojstva Edipovog lika onako kako su ih na početku Taufer i Marić, aktuelizacijom, sami postavili u ovoj se sceni rastaču u dramski neizdiferenciranom, krajnje uopštenom prikazu čovekove patnje usled sudara s fatumom. Tako se, retroaktivno, ovakva rediteljska aktuelizacija prikazuje više kao scensko pakovanje, nego kao promišljena i slojevita dramska transpozicija klasične priče u aktuelni kontekst.

Ključni problem ovde, međutim, nije ni to da li je aktuelizacija dosledno sprovedena, ni to da li je u završnim prizorima lik Edipa uopšten, dramski neizdiferenciran. On leži u tome kakav opšti smisao Sofoklovog remek-dela gradi ovakav, jecanjem zagrcnuti car.

Brojna su i složena teorijska tumačenja *Cara Edipa* koja su se nataložila kroz mnoge vekove, ali se, makar za potrebe ove analize, mogu da povežu u dve



osnovne grupe. Prva se zasniva na Aristotelovoj tvrdnji iz *Poetike* (Aristotel 1988: 64) da junak strada usled *hamartije*, tragičke greške koju, dakle, nije učinio zbog toga što je zao – jer i nije, on je „čovjek po sredini“ – nego iz neznanja, iz nepoznavanja svih okolnosti. Druga odbacuje pretpostavku da Edip strada usled bilo kakve svoje greške, već njegovu tragediju tumači kao posledicu sudbinske neminovnosti (porodično prokletstvo se obrušilo na njega).

Prema mišljenju zagovornika druge teorije, tragičko jezgro ne leži, međutim, u tome što junak bespomoćno pada u mrežu neminovnosti, već u tome što on prihvata takvu sudbinu, što staje iza nje, a iz uzvišenih razloga, uključujući i interes zajednice. Iako to ne bi sprečilo da sudbina odigra svoje kolo, Edip je mogao da pokuša, kao što je već učinio jednom u mladosti, da od nje pobje: da je, kada su se sakupile po njega preteće indicije, a kako mu je Jokasta i predlagala, prekinuo istragu, odustao od potrage za svojim pravim identitetom i, konačno, grad prepustio pošasti i propasti. Ali, Edip je punokrvi Sofoklov tragički junak, on ne može „da se radi spoljnog mira, puke egzistencije, pomiri sa stvarima i načini kompromise“ (Leski 1995: 153). Istog stava je i Valter Kaufman: prema njemu Edip nosi „kletvu poštenja“, što znači da će zbog svojih visokih moralnih načela tragati za istinom čak i onda kada ga ona vodi u patnju i propast (Kaufman 1989: 98).

Slično mišljenje ima i Erika Fišer-Lihte. Ona smatra da time što na kraju tragedije sebe oslepljuje i tu odluku javno obrazlaže, Edip svoj telesni identitet (očni vid), a koji je izvor i lične i kolektivne katastrofe (prokletstvo njegovog rođenja, svojeručno ubistvo oca, seks sa majkom), istovremeno i kažnjava i podređuje svom političkom identitetu, onom na koji nije bio sudbinski predodređen, već ga je sam izgradio i to racionalnim govorom artikulisanim odlukama (rešenje Sfingine zagonetke, naređenje da se nađe Lajev ubica i tako spase grad...). Drugim rečima, tek kada spozna istinu o svom rođenjem datom identitetu, Edip može da, javno osuđujući i kažnjavajući taj i takav identitet, sam izgradi nov, politički identitet i tako, pored individualnog samopotvrđivanja, spase i zajednicu (Fischer-Lichte 2002: 19–24)

Iz ovih tumačenja je jasno da Edipova tragedija, da ponovim još jednom, ne leži u bespomoćnom sunovratu čoveka u sudaru s fatumom, već u tome što on, noseći *kletvu poštenja* i *ne pristajući na kompromise*, istrajava u potrazi za istinom o sebi, koja je istovremeno i istina o ubistvu kralja Laja, ubistvu koje mora biti kažnjeno kako bi država bila spasena. Pomenuti „uzvišeni razlozi“ zbog kojih Edip ovog puta ne pokušava da pobjegne od sudbine, već staje

iza nje, prihvata je, jesu, dakle, utvrđivanje istine koja ima značaj i samo za Edipa, ali je i od opšteg interesa jer na njoj počiva i spas zajednice. To beskompromisno traganje za istinom i spasom države ne znači da je Edip „od čelika“, da taloženje užasnih spoznaja (ubio je oca, spavao s majkom, s njom dobio četvero braće i sestara, krivac je za propast grada...) ne utiče na njega. Naprotiv, on istrajava u svojoj istrazi ne zato što ga se nijedno od tih otkrića ne dotiče već zato što pronalazi nadljudsku snagu da, uprkos svemu, ostane dostojanstven, odan istini i opštem dobru. U završnim scenama Sofoklove tragedije, Edip se duševno cepa, ali mu to ne muti razum, ne sprečava ga da i dalje odgovorno govori i dela. On odlučno traži, *zahteva* da ga Kreont protera iz Tebe, što je u antičkoj Atini bila najteža moguća politička kazna,<sup>10</sup> i da vodi brigu o njegovim maloletnim kćerkama, jer strahuje da će njima biti mnogo teže da nose porodično prokletstvo nego sinovima.<sup>11</sup> Drugim, izbalansiranim rečima: Edipov pad jeste, s jedne strane, pad *čoveka-kao-takvog*, ali je to, s druge strane, i propast veoma istinoljubivog, etičnog, zrelog, odgovornog, opštem dobru posvećenog pojedinca.

U rediteljskom tumačenju Vita Taufera i glumačkom Milana Marića, na kraju predstave videli smo snažan duševni lom čoveka-pojedinca, očaj zbog lične i propasti bližnjih, užas pred neumitnošću sudbine... što sve nesporno odlikuje sudbinu Sofoklovog Edipa. Međutim, nismo videli i sve ono drugo što takođe odlikuje ovog junaka: sačuvano dostojanstvo; uzvišenost i beskompromisnost u potrazi za istinom; unutrašnju borbu s jezivom patnjom; snagu, razbor i zrelost da se briga za druge uzdigne ispred i iznad sopstvenog sloma... Istrajavanje Marićevog Edipa u tome da otkrije Lajevog ubicu nema ničeg od te uzvišenosti, ono deluje gotovo kao hir (o)besnog, drčnog mladića naviklog da dobije sve što poželi. Njegovo beskonačno jecanje i kuknjava u završnoj sceni ruše, kako smo već nagovestili, Edipovo dostojanstvo u prah i pepeo.

10 „Što brže me iz zemlje ove baci kud,  
gde nikog neće biti da me pozdravi!“ (1423–1424)  
(...)

„Al’ jasno veće njegov zapovedi glas. (Apolonov – prim. autora)  
Ubica očev neka padne – grešnik ja“ (1427–1428)

11 „Al’ o devojčicama jadnim, kukavnim,  
što nikada im sofru ne bi stavljena  
bez mene, nego što bih ja dodirnuo,  
to sve bi one svagda sa mnom delile –  
o njima brigu vodi! (...)“ (1449–1453)

Ovde ćemo napustiti metodološki pristup semiološke analize *teksta predstave*, koji je ovo razmatranje dosada koristilo, i stupiti na teren *estetike performativnosti*. To znači, drugim rečima, da značenja više nećemo iščitavati (samo) iz *inscenacije*, sistema scenskih znakova koje osmišljava i projektuje autorski tim, već i iz same *izvedbe*. Ona se, za svakog pojedinačnog gledaoca, gradi kroz stalni, uzajamno uslovljavajući protok *akcija i reakcija*, scenskih rešenja i odgovora publike na njih.<sup>12</sup> U perspektivi estetike performativnosti, naš doživljaj i čitanje inscenacije ne zavisi samo od onoga što su umetnici osmislili i emitovali s pozornice nego i od toga kako su na to drugi gledaoci, oni oko nas, reagovali.

*Iz ovog i drugih razloga, važno je jasno razlikovati koncepte „inscenacije“ i „izvođenja“. Inszenacija se odnosi na unapred utvrđene strategije za fiksiranje vremena, trajanja i načina pojavljivanja ljudi, stvari i zvukova u prostoru. Izvođenje se odnosi na sve što se dešava tokom insceniranog događaja – drugim rečima, celokupnost međuigre između onoga što se dešava na sceni i reakcija gledalaca. Predstavu na kraju stvaraju svi prisutni i ona izmiče kontroli bilo kog pojedinca. U tom smislu je kontingentna. (Fischer-Lichte 2014: 20)*

Na dva izvođenja predstave *Edip* JDP-a kojima sam ja prisustvovao i jednom kojem je prisustvovao moj mlađi kolega, senzibiliziran za to da zarad naučnog istraživanja registruje reakcije publike, mogle su se registrovati neobične reakcije. Katalog verbalnih komentara, registrovanih po njegovom i mom sećanju, bio bi: „lep je Marić i uživo, ali je očelavio“; „dobar je Marić i uživo, dobra je i predstava, samo ko je ubio tog cara Laja?“; „vidiš šta ti je sudbina!“ Što se tiče drugih vrsta reakcija, moram da izdvojim „biser“ da je na jednom od ova tri igranja jedan gledalac zapevao sa orkestrom na pozornici, dok je na drugom jedini aplauz na otvorenoj sceni dobio prizor kad Marić preuzima mikrofon, te *Edip* peva uz pratnju kafanskog benda.

Iz ovog nasumičnog kataloga reči i postupaka sakupljenih na različitim izvođenjima Tauferovog *Edipa* vidi se da njegovu publiku u *nezanemarljivom broju* – bilo bi nužno temeljno je ispitati da bi se tvrdilo bilo šta više od ovoga – čine i gledaoci koji nemaju visoka umetnička očekivanja, ne poznaju So-

12 O razlici između pojmova „inscenacije“ i „izvedbe“, i o teorijskom konceptu „autopojetične povratne sprege“ kao onom koji dovodi u relaciju, pretapa i umrežava ove pojmove, više videti: u Fischer-Lichte, 2014

foklovo delo, čak ni pozorišne konvencije. Najviša „misao“ do koje se u ova-  
kvoj recepciji dobacuje, a koja je sasvim nedostojna Sofoklovog *Cara Edipa*,  
jednog od najkompleksnijih dela svetske književnosti, svela bi se upravo na  
kafansku mudroliju „radio – ne radio, svira ti radio“.

Često isticanje glumačkih i drugih atributa koje Marić ima *uživo* pokazuje  
da su dotični gledaoci pre dolaska na predstavu u JDP o njima zaključivali  
posredstvom – ekrana. Iako je Marić do ove predstave ostvario veliki broj  
filmskih i televizijskih uloga, nijedna nije postigla toliki uspeh kao ona koju  
je ostvario samo godinu dana ranije: uloga zvezde narodne muzike Tome  
Zdravkovića u (istoimenom) filmu *Toma*. Film je oborio sve rekorde, za svega  
nekoliko meseci prikazivanja, od septembra do decembra 2021, videlo ga je  
preko milion bioskopskih gledalaca samo u Srbiji, a slične cifre dosegnute su i  
u zemljama regiona. I rekordi u gledanosti filma i blizina dve premijere sugeri-  
šu da veliko interesovanje za Marićevog Edipa proizlazi, između ostalog, i iz  
uspeha njegovog Tome. Ova se hipoteza, međutim, ne može nedvosmisleno  
potvrditi, kako sam se gore ogradio, bez anketnom metodom sprovedenog  
ispitivanja publike na jednom izvođenju predstave.

22

Nagovešteni teorijski koncept „zaposednutosti duhovima“ (*ghosting*) Mar-  
vina Karlsona može, međutim, iz sasvim drugog ugla da potvrdi ovu tvrdnju.  
Dotični koncept takođe treba da se sagledava u kontekstu estetike performa-  
tivnosti, jer on podrazumeva izvesnu *auru* (pojam ne koristim u značenju  
koje mu pridaje Valter Benjamin<sup>13</sup>), splet fizioloških, kulturoloških, estetskih  
i drugih faktora nevezanih za *tekst inscenacije* koji iščitavamo s pozornice,  
faktora koji utiču na pojedinačnu percepciju glumačke igre. Ti faktori se ne-  
retko svode na „duhove“ prethodnih, popularnih uloga nekog glumca, koje  
ne možemo rasterati kada dotičnog glumca gledamo u novoj, aktuelnoj ulozi.

Gornju tezu da efekat *ghostinga* pomaže u dokazivanju inače teško dokazive  
tvrdnje da je široka publika Marića-Edipa u velikoj meri gledala *kroz* Mari-  
ća-Tomu baziram na znaku za koji sam utvrdio da je osnova Tauferovog redi-  
teljskog koncepta u ovoj predstavi – kafani. Drugim rečima, reklo bi se da se  
efekat *ghostinga* u ovoj predstavi nije desio sam od sebe, spontano, protokom  
ličnih asocijacija u procesu autopojetičke povratne sprege, već da je on bio  
rediteljski *stimulisan*. Nepunih godinu dana posle njegove izrazito uspešne  
filmske inkarnacije Tome Zdravkovića, dodeljuješ istom glumcu da igra lik  
koji tokom cele radnje držiš u *kafani*, daješ mu da sluša, ponekad i izvodi

13 Videti u: Benjamin, Walter (1974), „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“. Eseji.  
Beograd: Nolit, 114–149.

muziku i melodijski i tekstualno sličnu Zdravkovićevoj, te da pada u dert, što je stanje koje je često pratilo Tomine kafanske nastupe.

Nezavisno od nespornog marketinškog razloga (brojna i prepuna izvođenja), ovakav, rediteljski projektovani *ghosting* mogao je da ima i umetnički razlog da se otvoreno sprovede, pod uslovom da je za to postojala bilo kakva osnova, citiranje, (ironijsko) parafraziranje, persifliranje filma *Toma* i/ili pevačevog imidža; da je bilo kako, a ne samo kafanskim miljeom, ta paralela razvijena. Ovako se stiče krajnje neprijatan utisak da su stvaraoci svesno koketovali, radi marketinškog uspeha, sa efektom *ghostinga*. Predstavu su, dakle, u dalekim asocijacijama povezali s filmom, ali uz najveće mere predostrožnosti: da ne budu prozvani zbog *trivijalizacije* klasike i pojma „umetničkog pozorišta“. Ali lukavost im se vratila kao bumerang. Skrivanje namera pod tepih upravo je sastavni deo višestruke trivijalizacije koja se pokazuje kao glavna odlika ove predstave, i koja je čini pritajenim, te zato i opasnim neprijateljem pozorišta sa autentičnim umetničkim, intelektualnim i/ili društvenim porivima.

## Literatura

- Aristotel (1988). *Poetika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Benjamin, W. (1974). „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije“, *Eseji*. Beograd: Nolit, 114–149.
- Carlson, M. (2003). *The Haunted Stage*. University of Michigan Press.
- Fischer-Lichte, E. (2002). *History of European Drama and Theatre*. London/New York: Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. London/New York: Routledge.
- Kaufman, V. (1989). *Tragedija i filozofija*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Leski, A. (1995). *Grčka tragedija*. Novi Sad: Svetovi.
- Medenica, I. (2010). *Klasika i njene maske (modeli u režiji dramske klasi-ke)*. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Sofokle/Euripid (1994). *Grčke tragedije*. Beograd: Srpska književna zajednica.

## OEDIPUS IN THE PUB

### ***Abstract***

---

*This text is part of a broader research focusing on the problem of the “trivialization” of drama classics in recent national/regional productions, most notably of ancient Greek tragedies which for the modern viewer are, both formally and thematically, extremely complex literary texts. We have long legitimized various radical approaches to classical dramas in contemporary theater (return to ritual roots, actualization, deconstruction, intercultural approach, rewriting, etc.). The problem, therefore, arises on a completely different side: when, through a competent analysis of a literary text, it is established that the possible meanings of that text are much deeper and more layered than those that have been singled out by some of its contemporary productions. As an example of such simplification, this text analyses the production of Oedipus by the Yugoslav Drama Theater (2022), based on Sophocles’ Oedipus the King, and directed by Vito Taufer. The play is a consistent example of the actualization of classics, which is a legitimate and widespread approach in directing texts from the distant past. The problem, therefore, does not lie in this general approach to the classics, but in: a) the replacement of the text of the chorus with pub songs, “laments”, specially written for this play, b) the presentation of Oedipus in the final scenes only as a despairing man who breaks down, “sobs and screams” before the onslaught of fate, and not as a noble man and ruler devoted to truth about his identity and interest of the state. Both solutions reduce the complex meaning of this great tragedy to a trivial thought about the inevitable breakdown of man before destiny.*

### ***Key words***

---

*drama classics, directing, Oedipus the King, Sophocles, Vito Taufer*

Primljeno: 10. 10. 2024.

Prihvaćeno: 3. 11. 2024.