

Marina Milivojević Mađarev¹
Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu

NOVO ČITANJE KLASIKE

(Ksenija Radulović, *Surova klasika – rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju FDU, 2019)

U knjizi *Surova klasika – rediteljski zaokreti u tumačenju dramske klasike* autorka Ksenija Radulović analizira savremene postavke klasičnih dramskih dela pokazujući kako se kroz nove postavke dolazi do zaokreta u tumačenju i potvrđuje značaj rediteljskog pozorišta za razvoj dramskog teatra. Većinu analiziranih predstava imala je prilike da vidi publika festivala Bitef. Stoga ova knjiga daje i uvid u značaj ovog festivala za razvoj dramskog teatra u Evropi i kod nas. Kao dokaz da su savremene teatarske tendencije bile prisutne i u našem pozorištu, autorka je analizirala i jednu srpsku predstavu – *Pokondirena tikva* Jovana Sterije Popovića u režiji Dejana Mijača (SNP, 1973). Svakoj analiziranoj predstavi posvećeno je po jedno poglavlje, u kome je dat kratak pregled različitih tumačenja analiziranih dramskih dela, istorijski i pozorišni kontekst u kome su stvarali reditelji i recepciju predstava na festivalu Bitef. Koristeći ovaj postupak, autorka je stvorila širu sliku razvoja rediteljskog pozorišta, posebno ukazujući na doprinos Bitefa razvoju rediteljskog, a time i dramskog pozorišta kako u Evropi tako i kod nas.

Rad počinje definisanjem osnovnih pojmova: klasičan dramski tekst i rediteljsko pozorište u kontekstu dramskog teatra. Sintagma „klasičan dramski tekst” može imati više značenja, te ju je bilo važno teorijski precizno ustanoviti. Klasični dramski tekst može biti tekst koji ima tzv. klasičnu strukturu (aristotelovsko-hegelovska dramaturgija), ali i tekst otvorenog značenja napisan u ranijem istorijskom periodu, koji priziva ponovnu inscenaciju kako bi bio iznova shvaćen. Dodatnu napetost može stvoriti činjenica da se tekst tumači van društvenog i jezičkog konteksta u kome je nastao dobijajući nova značenja proizašla iz novog konteksta. Autorka je, za potrebe rada, odlučila da klasični dramski tekst razume u ovom drugom smislu – kao tekst koji poziva na nova iščitavanja.

¹ marinamadjarev@yahoo.com

Ideja rediteljskog pozorišta je relativno novijeg datuma. Prvi reditelji (Majningen, Stanislavski, Antoan i drugi) režiju su stavljali u službu tumačenja teksta, a ideal je bila tzv. „nevidljiva režija”. Vremenom se ovaj odnos menjao i sve se više insistiralo da je tekst samo jedan od segmenta predstave. Međutim, rediteljsko pozorište, kao podskup dramskog pozorišta, i dalje se određuje u odnosu na interpretaciju teksta ma koliko ona bila slobodna i relativizovana. Na tome insistira Ksenija Radulović kada piše o rediteljskom pozorištu. Autorka, takođe, uočava interesantan fenomen – veliki broj uspešnih postavki reditelji su radili na osnovu dramskih tekstova koje su pisali njihovi sunarodnici. Primeri su brojni: Bruk uspešno režira Šekspira, Bergman Strindberga, Patris Šero Marivoa, Mijač Steriju. Ksenija ipak konstatuje da to nije presudno za uspeh postavke i kao primer navodi postavke Čehovljevih drama koje uspešno režiraju reditelji i na istoku i na zapadu Evrope.

Sledeći blok posvećen je festivalu Bitef. Autorka daje društveno-istorijski i kulturni kontekst festivala. Ona razmatra razloge koji su omogućili pokretanje Bitefa u domenu kulture (sa sočrealizmom je bilo gotovo pedesetih, kada su počele da se izvode drame apsurdna, domaći autori pišu drame na tragu egzistencijalističke filozofije, pokrenut je Atelje 212, koji je zagovarao „opušteniji” stil glume i na početku bio organizaciona baza Bitefa), politike (liberalna struja u SK Srbije) i diplomatije (SFRJ se kroz festival promovisala kao nesvrstana zemlja otvorena i za Istok i za Zapad). U želji da kritički sagleda realan doprinos festivala razvoju pozorišta u Srbiji, koje je dominantno dramske orijentacije, Ksenija Radulović ukazuje na činjenice koje razbijaju pogrešne predstave koje možda ponekad lepo zvuče, ali nisu tačne. „Klasika na nov način” bila je obavezni deo selekcije Bitefa od samog početka, što znači da su i publika i stvaraoci dramskog teatra imali prilike da se upoznaju sa novim idejama u ovom domenu, kao i da se potvrde domaće predstave koje su se estetski kretale ka ovom pravcu. Taj pravac u studiji je označen kao nove tendencije u tumačenju klasike, koje su išle od toga da se produbljuju postojeća tumačenja ili pak da se daju sasvim nova tumačenja, to jest vrši promena paradigme kako navodi autorka. Sve analizirane predstave podeljene su u dva bloka. U prvom bloku su predstave i reditelji koji donose nove elemente u već postojećem pravcu tumačenja određenog dela, a u drugom bloku su reditelji i predstave koji donose promenu paradigme, odnosno daju radikalno novi ugao gledanja na postavljeno delo. U prvoj grupi predstava koje otvaraju ovo poglavlje je interpretacija *Orestije* Petera Štajna. *Orestija* je jedina sačuvana grčka tragička trilogija. Za razliku od *Orestije* u interpretaciji Petera Hola, koji je pokušao da napravi svojevrstnu rekonstrukciju, Peter Štajn je krenuo drugim putem, a to je posmatranje *Orestije* u savremenom kontekstu. To se naročito

ogleda u trećem delu trilogije. U samom tekstu prekid lanca zločina donosi Atina, čime demokratija i zakon preuzimaju primat nad krvnom osvetom. U Štajnovoj postavci, trijumf je samo uslovan jer se glasanje kojim se završava treći deo trilogije beskrajno ponavlja, što ukazuje da se demokratski sistem u stvari guši i postaje besmislen. Drugi primer promene je tumačenje Goldonijevog dramskog teksta *Sluga dvaju gospodara* u postavci Đorđa Strelera, a treći je Lorkin *Dom Bernarde Albe* u postavci Viktora Garsije. Interpretacija Lorke ogleda se pre svega u scenskom pomeranju od „realizma” ka poetskom, simboličnom, gde jedan šator predstavlja matericu glavne junakinje. Produbljivanje razumevanja Goldonijevog *Sluge dvaju gospodara* vidi se u novom tumačenju lika sluge Arlekina, koji postaje „pametniji” od onih u čijoj intrigi učestvuje. U segmentu u kome se bavi Bergmanovim režijama Strindberga, Ksenija Radulović daje kratak presek toga kako je Strindberg tumačen pre nego što ga je režirao Bergman, stavlja Bergmana u kontekst skandinavske pozorišne tradicije, a onda i evropske. Autorka se bavi i recepcijom Bergmanovih predstava na Bitefu. Ovaj pristup – razumevanje konteksta samog pisca, zatim reditelja, konteksta postavki na Bitefu i njihova recepcija od strane stručne javnosti karakterističan je za koncept svakog poglavlja ove studije. Zbog toga je ova knjiga veoma dobro štivo za sve one koji se žele upoznati sa istorijom evropske režije druge polovine 20. veka, kritičkom recepcijom na Bitefu i uticajima na razvoj režije kod nas.

U drugoj grupi su predstave koje predstavljaju okosnicu knjige jer doprinose promeni paradigme. Postavke koje menjaju paradigmu učinile su to da se ti komadi nakon ovih postavki više nikada ne mogu igrati na stari način. Štaviše, promena paradigme je uticala i na druge komade istih pisaca. Poglavlje počinje postavkom Čehova u rediteljskom čitanju Otomana Krejče. Autorka daje uvid u razvoj društva u Čehoslovačkoj do upada trupa SSSR-a, problematizuje narativ po kome je samo u Jugoslaviji od svih socijalističkih zemalja postojala mogućnost slobodnog umetničkog razvoja i ukazuje na konkretnim primerima da su takvi periodi postojali i u drugim socijalističkim zemljama. Krejča tretira Čehovljeve likove višeslojno i kritički, sasvim drugačije od ranijih postavki *a la* Stanislavski, a bliže duhu komedije, kako je želeo i sam pisac.

Sledeći u nizu je Piter Bruk, koji tumači delo *San letnje noći* Viljema Šekspira. On Šekspirovu komediju sklanja iz domena prijatne pastoralne komedije okićene tilom i Mendelsonovim svadbenim maršom i stavlja je u prazan beli prostor po kome vise cirkuski trapezi, a glumci nose šarene kostime. Reditelj iza pastoralne priče suptilno otkriva napetosti kojima obiluje komad. Na

sličnom tragu rađena je *Rasprava* Marivoa, u kojoj reditelj Patris Šero otkriva tamne naslage na veselom i racionalnom 18. veku, koji se na kraju krajeva i završio jednom veoma krvavom revolucijom i usponom ambicioznog, grandomanskog Napoleona. Sledeći je *Višnjik* Đorđa Strelera, u kome reditelj otvara čuveni orman iz *Višnjika*, iz koga ispadaju infantilna sećanja Ranjevske i njenog brata. Ovaj segment završava se domaćim primerom – *Pokondirena tikva* u režiji Dejana Mijača. Autorka ističe da Dejan Mijač menja način na koji se razumeju Sterijini likovi: likovi koji su dobri i poučni postaju mračni i problematični, a Fema, koja je po starijim tumačenjima zasluženo kažnjena, postaje na neki način tragični lik koji bez uspeha nastoji da se uzdigne iz blata i gliba svoje sredine. Mijačeva postavka *Pokondirene tikve* utiče na postavke drugih Sterijinih komada sve do danas. Način na koji je Mijač interpretirao *Pokondirenu tikvu* tada bliži je onome kako se igra danas (npr. *Pokondirena tikva* i *Kir Janja* u Narodnom pozorištu u Beogradu početkom 21. veka), nego kako su se Sterijini komadi igrali neposredno pre Mijačeve postavke. Ono što treba dodati je da dok su drugi reditelji svoje nove koncepcije razvijali u sopstvenim teatrima, koji su bili fokusirani na njihovo stvaranje, Dejan Mijač promenu paradigme vrši kroz repertoarsko institucionalno pozorište – konkretno SNP, najstarije profesionalno pozorište u Srbiji. Tako vidimo da su promene koje su se dogodile drugde u isto vreme zahvatile i srpski teatar. Takođe, imamo prilike da se uverimo da smo preko festivala Bitef imali uvid u razvoj rediteljskog pozorišta u Evropi, čime se potvrđuje da je festival Bitef od početka bio ne samo festival novih tendencija, već i festival preispitivanja utvrđenog i poznatog u dramskom i zato je ostavio duboke i trajne uticaje na srpski teatar.

Knjiga Ksenije Radulović je značajna jer potvrđuje da savremene tendencije u dramskom teatru kod nas imaju svoje duboko utemeljenje u onome što smo imali prilike da vidimo na Bitefu svih ovih godina. Takođe ova knjiga nam pomaže da razumemo značaj Bitefa za razvoj našeg pozorišta, da sagledamo značaj festivala u okviru evropskog pozorišta i da se još jednom uverimo u ono što često zaboravljamo – da je srpsko pozorište deo evropske pozorišne porodice i da se tendencije koje postoje u drugim evropskim centrima dramskog pozorišta mogu naći i kod nas. Posebna vrednost ove knjige je u suptilnom preplitanju svetske teatrološke literature sa domaćom. Ksenija Radulović se u svojim radovima poziva na radove Ivana Medenice, Svetozara Rapajića, Petra Marjanovića i drugih autora. Time se potvrđuje niz srpske teatrološke misli u kojoj je ova knjiga još jedan biser.