Matko Botić

POSTDRAMSKO ČITANJE *PETOG EVANĐELJA* SLOBODANA ŠNAJDERA – SCENSKA REALIZACIJA (POST)DRAMSKOG ISHODIŠTA NA PRIMJERU REDATELJSKE POSTAVKE BRANKA BREZOVCA

1. Iz dramskog u postdramsko: promjene u tretmanu prenošenja teksta na scenu

Dualizam suprotstavljenih teorija o odnosu dramskog teksta i kazališne predstave, privilegiranje teksta s jedne te radikalnog odbacivanja istog s druge strane, dobiva sasvim novo značenje kada se primijeni na suvremeni teatarski izričaj koji Hans Thies Lehmann naziva *postdramskim kazalištem.*[1] Postdramsko kazalište shvaćeno je kao ukupnost teatarskih pojava proizašlih u dvadesetom stoljeću iz negiranja naslijeđenog modela drame. Ono odgovara na izazove svijeta koji pojavom novih medija više ne možemo nazivati *Gutenbergovom galaksijom*. Dramski tekst više nije *primus inter pares*, postaje jednom od sastavnica totalnoga kazališnog čina i zauvijek gubi povlašten status. Novo kazalište obilježeno je *estetikom rizika,*[2] (post)dramski tekst iznevjerava očekivanja primatelja naviklog na linearnost fabule, napetost i sukob, uobičajena rješenja i poznate motive. Jezik se osamostaljuje, dijalog prepušta mjesto *govornim površinama,*[3] negira se i sama mimetička iluzija, a linearnost kazališnog čina povlači se pred zasljepljujućim svjetlom simultanog i multiperspektivnoga teatarskog događaja. Takva kazališna poetika ne zaustavlja se na pitanjima oblika, pa se postavlja i pitanje: Je li napetost uopće napeta? Riječima H.T. Lehmanna: *U trojstvu drame, radnje i oponašanja – kazalište redovito pada žrtvom drame, drama žrtvom onoga dramatiziranog te napokon ono dramatizirano – ono realno u svom trajnom uskraćivanju – žrtvom svoga pojma.*[4] Mijenja li se priroda kazališnog znaka u tako shvaćenom

1 vidi H.T.Lehmann (2004.)

2 H.T. Lehmann (2004.) str. 343

3 Elfriede Jelinek u H.T. Lehmann (2004.) str. 17

4 H.T. Lehmann (2004.) str. 46

teatru i ima li u dvadeset i prvom stoljeću uopće mjesta za klasično strukturirane dramske tekstove?

Raskol između drame i kazališta usko je povezan s izvanumjetničkim, sociološkim statusom kazališne umjetnosti na razmeđi dvadesetog i dvadeset i prvog stoljeća. Moderno kazalište više nije masovni medij, njega više ne pohodi homogena skupina posjetitelja različite dobi i društvenog statusa. Kazališna publika nužno je probrana i više od teatra ne zahtijeva po svaku cijenu staro aristotelovsko *oponašanje radnji,* koje u cijelosti kao svoju bitnu odrednicu preuzima filmska umjetnost, barem u svom *neeksperimentalnom* dijelu. Lehmannovim riječima: *do pojave filma nijedna druga umjetnička praksa nije mogla tako plauzibilno kao kazalište monopolizirati tu dimenziju - mimetičko oponašanje ljudskih radnji.*[5]

Kako se u *vrlom novom okružju* snalazi dramski tekst? Indikativan je i izbor termina, pa se umjesto uvriježenoga dramskog djela/drame često koriste izrazi poput teksta izvedbe, označavajući predložak kojeg se razumijevanje gotovo isključivo vezuje za kazališno uprizorenje. Tekst izvedbe postdramskog kazališta postaje *više prezencija nego reprezentacija, više dijeljeno nego priopćavano iskustvo, više proces nego rezultat, više manifestacija nego označavanje, više energetika nego informacija.*[6] Rupe na übersfeldovskom *izrupičanom tekstu* postaju sve veće i vidljivije, a spomenute *govorne površine* koje zamjenjuju dijalog izmještaju pažnju gledatelja s *radnje* na *stanja*, pretvarajući (post)dramski tekst u materijal koji je izvan konteksta kazališnog čina gotovo neuporabljiv. Negiranje fabule (priče), snažno upisane u strukturu svakoga dramskog teksta, nužno za sobom povlači i novo sagledavanje pojma napetosti koji više nije neizostavna kategorija, svojevrstan osigurač koji garantira razumijevanje recipijenta. Rizično postdramsko kazalište kocka se s rasutom pažnjom gledatelja naviklog na dramski teatar. Ako je klasična drama po Švacovu *plesač na užetu, razapetom između egzistencije i povijesti,*[7] možemo zaključiti kako postdramski tekst izvedbe po tom istom užetu pleše - bez zaštitne mreže.

2. Od teksta ka izvedbi: scenska realizacija *Petog evanđelja na primjeru* redateljske postavke Branka Brezovca

Kazališna sudbina *Petog evanđelja* Slobodana Šnajdera izvrstan je primjer za potkrepljivanje izrečenih teza o promjeni statusa dramskog teksta i novouspostavljenom odnosu prema scenskoj realizaciji. Predstava o kojoj će biti riječi nastala je za vrijeme Šnajderova upravljanja Zagrebačkim kazalištem mladih, u koprodukciji s hamburškim Kampnagelom. Premijera je održana u Hamburgu, 10. ožujka 2004. godine, a zagrebač-

[5] H.T. Lehmann (2004.) str. 39

[6] H.T. Lehmann (2004.) str. 90

[7] V.Švacov (1976.) str. 72

ka publika mogla ju je vidjeti 3. travnja iste godine. Redateljske dužnosti očekivano se prihvatio Branko Brezovec, Šnajderov dugogodišnji vjerni suradnik, a posebno zanimljivu dramaturšku prilagodbu potpisuju Gordana Vnuk i Kathrin Tiedemann. Scenu je oblikovao Tihomir Milovac, koreografiju osmislila Nikolina Pristaš, za kostime je bila zadužena Doris Kristić, a glazbu je skladao Ivan Koprivčević.

Šnajder kao svojevrsni moto drami bira rečenice Antuna Barca o zatvoreničkom iskustvu: *Život zatočenika i nije bio neko cjelovito ižívljavanje, nego je bio ponajviše sličan bunilu, u kojem čovjek često nije znao da li sanja ili je već na granicama ludila*.[8] Kazališno uprizorenje mučne i opore kronike *života bez lica* prati tu halucinogenu liniju dosljedno, počevši od scene i scenografije. Namjerno razlučen pojam scene od pojma scenografije upućuje na posebnost ove produkcije, za koju je izgrađen potpuno novi scenski prostor. Brezovec i scenograf Milovac grade dvije konstrukcije s uskim stolicama za gledatelje, između kojih je jedva dva metra slobodnog prostora za glumce. Jedna od konstrukcija može se pomicati dva metra unazad, čime se tijekom predstave oslobađa mjesto za igru, dok su gledateljske tribine okružene ogledalima, koja stalno podsjećaju svakog pojedinog posjetitelja da je uvučen u klaustrofobičan i nimalo ugodan svijet kazamata. Publici je neudobno i neugodno, glumci izviru iz pukotina između njihovih nogu ne libeći se i dodirom uvući gledatelja u igru, onemogućeno je nezainteresirano praćenje predstave. Udoban građanski četvrti zid već se ovakvim arhitektonskim potezom urušava, primoravajući gledatelja na aktivnije sudjelovanje u kazališnom činu. Scenografski elementi i rasvjeta unutar takve konstrukcije također naglašavaju otuđenost i hladnoću prostora – jako bijelo svjetlo, neoni i pomične metalne konstrukcije. Klaustrofobiju scene prate halucinogeni elementi scenografije i scenskih rekvizita, poput trokutastih komada ogledala koji služe umjesto pušaka i golemi kukac na romobilu koji vozi njemački oficir. Posebno su za stvaranje atmosfere važne i projekcije Simona Bogojevića Naratha, čija androidna tijela, bez lica maršírajući u jednakim redovima, jezivo upućuju na mentalni sklop nacizmom zadojenih likova iz predstave.

U skladu sa spomenutom Lehmannovom definicijom (post)dramskog teksta izvedbe koji je *više energetika nego informacija,*[9] Brezovec i dramaturginje ulaze u polemičan odnos sa Šnajderovim izvornikom. Šnajderova dramska faktura građena je po uzoru na Jakovljevićevu dnevničku prozu, predložak koji ga je nadahnuo, i od nje zadržava izraz koji se prije svega temelji na elaboriranom verbalizmu, što očigledno Brezovcu predstavlja smetnju u kreiranju začudnih kazališnih slika. Dramaturški se zadržava osnovna nit priče, pa tako i u predstavi pratimo Jakovljevićev odnos s Gazdom, Uzvišenim, Čičom, Dikom, Majom Bužon i ostalim licima koja Šnajder izdvaja iz izvorne proze, i to u približno jednakom redoslijedu i intenzitetu. Nasuprot tome, iskazni blokovi Šnajderovih lica drastično su kraćeni i prilagođeni scenskim uvjetima,

[8] A. Barac u S. Šnajder (2004.) str. 51

[9] H.T. Lehmann (2004.) str. 90

likovi zadržavaju samo ono što im je prijeko potrebno za identifikaciju i razvoj radnje, a manjak dijaloga nadoknađuju drugim kazališnim sredstvima.

Sam početak predstave dobar je primjer za izrečene tvrdnje. Još u mraku, uz škripu scenografije koja ometa razumijevanje teksta, radnja se odmah smješta u mrak istražnog zatvora scenom Jakovljevića i Mladog vojničara (u drami taj tekst izgovara Gazda). Dijalog započinje kao i u drugoj sceni dramskog teksta, ali se već nakon prve izmjene rečenica prekida i interpolira u treću dramsku scenu s doktorom Gaonom, koji u predstavi ne postoji kao jedinstven lik, već njegove replike interpretira nekoliko glumaca. Krnji dijalog miješa se sa sviranom i pjevanom glazbom, *radnja* se pretapa u *stanja*, i publika vrlo otežano povezuje viđeno u logičnu cjelinu. Gledatelj *Petog evanđelja*, želeći pohvatati dovoljan broj scenskih signala za razumijevanje onog što gleda, mora biti spreman otkloniti se od većine usvojenih kazališnih konvencija. Najvidljiviji otklon temelji se na mogućnosti da jednu ulogu preuzima nekoliko glumaca koji tumače druge role, kao i da jedan glumac nakratko i potpuno neočekivano prijeđe u drugu ulogu. Doktor Gaon, čije replike izgovaraju tri glumca što samo nakratko izlaze iz svojih rola, primjer je za prvi slučaj, dok je drugi vidljiv u začudnoj preobrazbi Jakovljevića u oca Mladog vojničara koji mu riječima *Vadi se iz toga, budalo! Zar sam te tome učio?*[10] pokušava probuditi ljudskost i samilost. Nadalje, replike i postupci se grubim potezima izmještaju iz jednog lika u drugi, pa tako Gazda govori bajku o dječici umjesto doktora Gaona, monolog o križnom putu pridodan je Mladom vojničaru, iako ga u drami govori Uzvišeni, Čiča se i nakon smrti pojavljuje u grupnim scenama, a zatvorenica Dika, protivno logici radnje, muči zatvorsku čuvaricu Maju Bužon.

Glumački se izraz prilagođava nametnutoj koncepciji, pa je unutar pojedine uloge zamjetan široki raspon izražajnih sredstava. Lik Uzvišenog, naprimjer, pojavljuje se kao staloženi i realistički ocrtan karakter zločinca uvjerenog u svoje postupke, da bi u sceni u kojoj veliča *svete Domovinske vrijednosti* upao u cinično impostiranu grotesku, pritom naglašavajući besmisao zaslijepljenog nacionalizma. Dobar je primjer takvoga heterogenog glumačkog stila i netipična scena sastanka Dike i Ilije Jakovljevića, u kojoj akteri sudjeluju s povišenom ekspresivnošću, gotovo izvikujući tekst, ocrtavajući tako jasenovačko izgnanstvo svake vrste emocije i suosjećanja. Glumci u Brezovčevoj koncepciji moraju računati i na sadržajnu nadgradnju čestim glazbenim dionicama koje se gotovo pravilnim ritmom pojavljuju u klimaksu svake scene. Pjevani dijelovi često nimalo suptilno rasprše odnose postignute u klasičnom, dijaloškom dijelu radnje, razbijajući iluziju i postižući *efekt začudnosti, usuprot automatizmu recepcije,*[11] kojem konstantno teži redatelj Branko Brezovec.

[10] S. Šnajder (2004.) str. 66

[11] B. Brezovec u R. Dragojević (2004.)

3. Zaključak

Peto evanđelje Slobodana Šnajdera, u režiji Branka Brezovca, zorno svjedoči o složenoj prirodi odnosa između dramskog teksta i kazališnog pisma u teatru koji svoje neposredne korijene vuče iz lijeve avangarde druge polovice dvadesetog stoljeća. Tekst nije privilegiran i shvaćen je više kao inspiracija, negoli osnova scenskog uprizorenja. Kazališne konvencije *dobrog ukusa* ugrožene su jedna za drugom, atmosfera je važnija od radnje, a glumac je primoran na proširivanje svoga izražajnog arsenala, budući da se od njega očekuje da glumi, pjeva i pleše, nerijetko sve u isto vrijeme. Udaljavajući se od teksta u smislu forme, Brezovec mu se vraća sadržajem i ugođajem, suvereno koristeći širok spektar kazališnih znakova koji potiru vladavinu dramskog i stvaraju kazališni čin u punom smislu te riječi. Brezovčeva se interpretacija Šnajderove dramske riječi tako smatra uspjelom i potpuno u dosluhu s izvornikom, usprkos *anarhizmu redateljske i izvođačke operative*[12] koji je neizostavno pogodovao stvaranju potpuno autonomnoga umjetničkog djela.

LITERATURA

Rade Dragojević, *Kad se čovjek boji, onda nema morala*. Razgovor s Brankom Brezovcem, "Zarez", br. 128, Zagreb, 2004.

Darko Gašparović, *Pismo i scena, dramaturški analekti*. Izdavački centar Rijeka, Rijeka 1982.

Ilija Jakovljević, *Konclogor na Savi*. Konzor, Zagreb 1999.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*. Cdu, Zagreb 2004.

Patrice Pavis, *Pojmovnik teatra*. Antibarbarus, Zagreb 2004.

Manfred Pfister, *Drama, teorija i analiza*. Hrvatski centar ITI-Unesco, Zagreb 1998.

Peter Szondi, *Teorija moderne drame 1880.-1950*. Hrvatski centar ITI-Unesco, Zagreb 2001.

Slobodan Šnajder, *Peto evanđelje*. "Književna republika", br. 3/4, Zagreb 2004.

Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*. Školska knjiga, Zagreb 1976.

Vjeran Zuppa, *Uvod u dramatologiju*. Antibarbarus, Zagreb 1995.

12 B. Brezovec u R. Dragojević (2004.)