

Blaž Lukan

Pritajeno kretanje scene

Kazalište Ivce Buljana

Rad redatelja Ivce Buljana obilježava serija paraleliza. Buljan je – dopustimo li si biti malo metaforični – čovjek istovremenosti, paralelnih života i aktivnosti. Njegova kazališna karijera odvija se u dvije sredine, slovenskoj i hrvatskoj (čemu, s obzirom na njegove »intimne« preferencije, možemo dodati i francusku), osim što je redatelj, također je dramaturg, umjetnički voditelj, direktor festivala, urednik, prevoditelj... Djeluje u (slovenskim) profesionalnim kazališnim institucijama (u LGL, SNG Drami Ljubljana, PG Kranj i SSG Trst) i izvan njih (Minitheatar, Gled, CD), njegova redateljska poetika slijedi principe »umjetničkog kazališta« utemeljenog na drami, odnosno poeziji, također sam prerađuje nedramske predloške u oblik koji se može uprizoriti, u svojim režijama problematizira neke postupke uprizorenja koji su u dramskome kazalištu »neuprizorivi« (npr. pojava redatelja, šaptačice itd.) i tako se približava definiciji performativnog kao takvog i tako dalje. No, naravno ne u nedogled; unatoč nabrojenim paralelama, Buljana je moguće smjestiti u odrediv estetski prostor, njegov rad kontekstualizirati, odnosno barem skicirati njegove glavne crte.

Buljan je u slovensko kazalište došao kao dramaturg, njegova prva dramatičarska uloga bio je Rozman-Taufferov *Tartif* u Slovenskom mladinskom gledališću u Ljubljani (1992/93), a suprotno uvjerenju u to kako je Buljan izvorno upravo dramaturg a tek potom »priučeni« redatelj, istina je da je njegova prva režija u slovenskom kazalištu mlađa samo dvije sezone, *Ime na koncu jezika*, izvedena u produkciji LGL koja datira u sezonu 1994/95. Činjenica je da potom slijedi serija dramatičarska, iako je to vrijeme (točnije, između 1998. i 2002. godine) kad Buljan umjetnički vodi HNK Split

i tamo također režira; stvarni početak njegovog redateljskog opusa u slovenskom kazalištu možemo postaviti u sezonu 1999./2000., kad Buljan u produkciji Minitheatra (njegove takoreći »matične« neinstitucije) režira Koltésovu *Noć čisto na robu gozdov*. Slijedi niz (oko petnaest) režija koje Buljana profiliraju kao jedno od najprepoznatljivijih redateljskih imena suvremenog slovenskog kazališta, za svoj je rad i više puta nagrađen (spomenimo samo *grand prix* predzadnjeg Borštnikovog srećanja u Mariboru za režiju Straussove *Ene in druge* u SMG).

Kad pogledamo popis Buljanovih režija u slovenskom kazalištu, primjećuje se netipičnost tekstualnih predložaka. Quignard, Rimbaud, Walser, Müller, Jelinek, Svetina, Pasolini, Guibert, Mishima – i naravno Bernard-Marie Koltés, u različitim inačicama. Radi se ili o nedramatičarima, kojima Buljan svojim dramaturškim i redateljskim intervencijama jamči scensku prezentnost, ili o predstavnicima tzv. postdrame, pri čemu osobito Koltésovo djelo predstavlja za Buljana pravi *case-study*. Koltés, naime, implicira suvremenu francusku (i europsku) dramu u szondijevskom smislu drame u krizi kao i lehmannovsku postdramu, malu kao i veliku dramu, prozu kao i monolog, koje Buljan k tome uprizoruje kao da se u oba slučaja radi o eminentnim dramama; Buljan uprizoruje kako rana Koltésova djela, tako i djela iz ostavštine, ujedno Koltés sadržaji i ono kontekstualno polje koje bismo u Buljanovu slučaju – i s pomisli na Deleuza i Guattarija – mogli nazvati manjinskim kazalištem.

Prije no što pojasnimo tu misao, recimo da je Buljanov dramaturški izbor izvoran i neobično konzistentan, usredotočen na dinamičan korpus suvremene europske drame (kamo možemo ubrojiti i jedinog predstavnika u jezičnom smislu prev-

ladavajuće sredine u kojoj Buljan u zadnje vrijeme najviše radi, odnosno Ivu Svetinu), koja neprestano balansira na granici između drame i nedrame, odnosno postdrame, dakle dramu – jednostavno rečeno – neprestano misli te istovremeno dok problematizira svoju imanentnu, kako aristotelovsku tako i brechtovsku prirodu, izaziva i realizatore odnosno inscenatore (isto onako kako smo – iako tamo manje opravdano – govorili o teatru apsurdna, sada govorimo – opravdanije – o postdramskom kazalištu) te postavlja pred njih nužnost suočavanja s nekim novim (i temeljnim) pitanjima prijenosa tekstualnog materijala na scenu. Pavisovim riječima: dramski korpus koji svojim dramaturškim izborom uspostavlja Buljan, stvara neku temeljnu *kazališnu relaciju* (kako bi rekao De Marinis) između teksto-centrizma i scenocentrizma, ili bolje rečeno između teksta i scene, koja je unatoč autonomizaciji režije kao nove (i u nekim slučajevima jedine) kazališne realnosti najdublje obilježila kazališno 20. stoljeće. Ukratko, radi se o još jednom u nizu paralelizama koji obilježavaju Buljanov kazališni rad.

Deleuzovu i Guattarijevu misao o manjinskoj književnosti (*littérature mineure*)³ u Buljanovom slučaju možemo – naravno – pratiti samo do neke mjere, odnosno do tamo gdje u njegovom kazalištu primijetimo i neku paralelnu, »nemanjinsku« crtu. »Manjinska književnost nije književnost napisana na malom jeziku, nego ona koju stvara manjina u većem jeziku«, kažu autori² i dodaju da je za manjinsku književnost karakterističan »jezik, pogođen visokim stupnjem deteritorijalizacije«. ³ Zašto uopće Buljanu pripisujemo »manjinskost« u kazalištu? Unatoč nedvojbenim iskustvima s kazališnim establishmentom, odnosno institucijom kao njegovom ekskluzivnom manifestacijom, Buljanov se opus, naime, stalno čini neinstitucionalnim ili uz-institucionalnim, ukratko »manji« ili manjinski u odnosu prema prevladavajućem. Nedvojbeno na manjinskost njegova kazališta navodi i znanje o Buljanovoj (isto)spolnoj usmjerenosti koju u ovaj tekst uvodimo samo na podlozi objektivnih znakova koji se manifestiraju u njegovoj kazališnoj produkciji: izbor autora određene seksualne provenijencije (Rimbaud, Pasolini, Guibert, Mishima, također Walser i naravno Koltés) i neki elementi njegove redateljske poetike koji inače nikad ne istupaju kao odvojena i posebno obilježena mjesta sustava označavanja koja uspostavlja na sceni, ali una-

toč tome, pročitani po redoslijedu konstituiraju prepoznatljiv sustav (npr. otkriveno muško spolovilo u *Noći čisto na robu gozdov*, eksplicitna muška golotinja u *Ojdiču v Korintu*,⁴ specifična tematska i djelomice uprizoridbena »logika« *Mladega mesa*⁵ itd.), odnosno vidljivo kontaminiraju njegovu implicitnu politiku predstavljanja kroz koju prilično raspoznatljivo zrači buljanovsko kazališno, odnosno glumačko tijelo. Riječima Deleuza i Guattarija, u manjinskoj književnosti sve je politika, zbog ograničenog prostora svaka je individualna (dodajmo i intimna) stvar odmah povezana s politikom. S time je povezana još jedna karakteristika: sve u manjinskoj književnosti ima kolektivnu vrijednost, u njoj nema mogućnosti za individualnu izjavu koja bi bila odvojena od kolektivne.

Buljanovo »manjinsko kazalište« (*théâtre mineure*) koje mnogi – paradoksalno – uvrštavaju u kazališni mainstream, producira jezik koji neprestano reteritorijalizira. U njegovim postupcima ne radi se u takvoj mjeri o deteritorijalizaciji, jer Buljan svoje režije često vrlo precizno (i čak scenografski ili kostimografski, također i glazbeno ilustrativno, na primjer u *Ojdiču v Korintu* ili *Mladem mesu*) smješta u točno određeni prostor, ali više je riječ o premještanju, kako jezika tako i gledateljeve pozornosti i uspostavljanju novih, autorski preradenih prostora. Takav je, recimo, prostor Mishimov *Markize de Sade*,⁶ na prvi pogled konkretan prostor (salon?), a zapravo psihički prostor koji razdvaja i ujedno nudi junakinjama drame zaklon, oslonac, čuvanje leđa, gdje su najranjivije. Frontalna borba koja se odvija u *Markizi de Sade*, neprestano prikriva svoju ranjivu – leđnu – stranu koja nalazi utočište u »zidu«, uz stabilnu vertikalu, uz površinu koja bi u nekoj drugoj izvedbi mogla biti prikazana kao veliki zaštitnički zid. Zid još samo djelomice evocira hladnu (modernističku) antonionijevsku ili (postmodernističku) chéreauovsku izgubljenost gdje je ostao kao jedina potpora, armatura koja sprečava da se svijet potpuno razleti, a čovjek u prostoru slobodno – bez potpore, u stravi – zalebdi, sada je utočište, pribježište, dom, zapravo je sam prostor između unutrašnjosti i vanjskosti, na (u) kojem se ocrtavaju psihička stanja likova. Zid je u nekim drugim predstavama »uprizoren« samo kao pozadina, kao zračni prostor u kojem se zgušnjava identično raspoloženje. Prostor je na taj način određen svojim rubom a ne središtem, što je karakteristično za modernizam, koji u svojem esencijalizmu zauzima centralnu poziciju prostora kao amblema moći, nadzora, razuma itd., a postmodernizam, kamo možemo

mo smjestiti Buljanovo kazalište, kreće se po – manjinskim – rubovima («ime na kraju jezika», «noć posve na rubu šuma», «afterparty» itd. su tako znakovite asocijativne veze riječi, uzete iz naslova nekih njegovih režija).

Buljan samo rijetko neskriveno, odnosno eksplicitno politizira svoju djelatnost, pri čemu mislimo samo na pragmatizam svakodnevnih politike, a istovremeno je svaka njegova režija također njegova (politička) izjava. Usidrena je u politikama »drugog reda«, odnosno u politikama tijela, roda, uprizorenja... Buljanovski reteritorijalizirani prostor naseljen je novom kazališnom »rasom«, novim rodom, novom politikom, gdje se politika u pragmatičkom smislu više ne računa i gdje foucaultovska biopolitika nenadano, barem manifestativno, ostaje bez mogućnosti ostvarenja. U buljanovskom reteritorijaliziranom kazalištu, naime, izjava je samo pokret tijela, njegov stav, usklađivanje tijela-u-plesu, u nekoj vrsti neobaveznog flâneurskog (kako smo nekoć nazivali Buljanov princip) skitanja po sceni, koje je, kako znamo još od Baudelairea, odnosno Benjamina nadalje, uvijek i »ideološko«. I *flâneur* se, kako kaže Benjamin,⁷ uvijek kreće u prostoru, uspostavljenoj između vanjskog i unutarnjeg (njegovo »djelovanje« su prema Benjaminovom uvjerenju omogućili tek pariški pasaži), dakle po neke vrste ambivalentnom rubu, a svaki je njegov korak u biti poetično-politički *statement*. Pritajeno kretanje scene je opis koji dobro pristaje Buljanovim režijama, pri čemu se likovi izmiču kako dramaturškoj, tako i psihološkoj logici, a događanje vodi nekakva poetička samorazumljivost koja izvire iz reteritorijaliziranog prostora, točnije njegova ruba, gdje je mjesto nepoznatog. Buljan nije rubni ili politički autor u smislu eksperimentalne ili radikalne scenske drastičnosti ili ultimativne ekscesivnosti, Buljan iskorištava neku performativnu konzekventnost koju »dikтира« sam dramski predložak, samo što nikada neposredno ne dekodira njeno upisivanje u nj, nego prati mekanu asocijativnu logiku. Do bar primjer su svinje na pozornici u uprizorenju *Svinjaka*⁸ koje potvrđuju političko stajalište, a istovremeno posve konzekventno prate dramsku logiku Pasolinijeva predloška; ili prizor-intermezzo s napola golim mladićima na plaži u *Mladem mestu* koji je u funkcionalnom smislu »nepotreban«, ali u smislu uprizoravanja predstavi dodaje asocijativnu, skoro »filmsku« širinu.

Sve rečeno nas logički dovodi i do treće karakteristike

manjinskoga kazališta, njegove kolektivnosti. Buljan, iako u pravilu izvaninstitucionalni umjetnik, individualac, uvijek – paradoksalno – djeluje u stalnom kolektivu. Najprije je očita njegova povezanost s glumcem i voditeljem Miniteatra Robertom Waltlom (Buljan ga uzima u podjelu i režira, režiraju zajedno, Buljan je dramaturg Waltlovim režijama i obratno, zajedno produciraju projekte itd.), potom ekipom suradnika (gdje su stalni članovi kostimografkinja Ana Savić Gecan, skladatelj Mitja Vrhovnik Smrekar, također scenograf Slaven Tolj, dramaturginja Diana Koloini i dr.) i glumcima (recimo Jose koji je već neke vrste zaštitni znak njegovih režija, pa Veronika Drolc, Marko Mandić itd.). Buljan se tako uvijek predstavlja kao nekakav voditelj »manjinskog« kazališnog »plemena«, njegov kolektiv djeluje po principu *pars pro toto*, gdje je moguće individualne glasove najjače čuti tek na pozadini kolektivnog, a kolektivno se može istaknuti tek izrazitim pojedinačnim postignućima. Buljanovo kolektivno ne poznaje prikrivanje, a neobično osjetljivom integrativnom energijom svaki individualni eksces odmah vraća natrag u zajednicu. U biti su Buljanove režije slavljeničke manifestacije zajednice koja omogućava, čak i zahtijeva pojavu pojedinačnoga, ali ga neprestano integriira, uskuje natrag u sebe. Radi se o ustrajnoj dinamici izmjena, istovremenog punjenja i pražnjenja kazališne relacije koja u različiti među njima stvara nekakav kazališni podtlak, dovoljan za privlačenje gledateljeve pozornosti, još i više, njegova tijela. Buljanova režija, rečeno pomalo pojednostavljenom dikcijom, jest demokratska, pri čemu ne mislimo na suvremenu (neo)liberal(istič)nu ili socijal(istič)nu demokraciju, pa ni na prvotnu komunističku ili čak hipijevsku demokraciju komunna, već izvornu (idealnu?) atensku demokraciju u kojoj se raspoloženje demosa kao samoreglativne zajednice tek – optimistično, iako već sa spoznajom o nužnosti njene vanjske regulacije – rađa. Možda bismo mogli reći da je Buljan kazališni – romantičar, neoromantičar, gdje se u prefiksima neo- ne krije historijska pozicija s početka prošlog stoljeća, već jasna svijest o klopakama romantike, koja još uvijek nije dovoljno snažna da bi je se odrekla.

Buljan tako pomoću reteritorijalizacije, poetično-političkog izjavljivanja i kolektivnog duha proizvodi svoju inačicu manjinskog kazališta i ujedno razglasaava njegov manifest. Osim toga, njegove režije nisu samo, kako bi se moglo shvatiti, manifestacije nekonfliktnog kolektivnog, eskapistički prenesenog u prostor idealne demokracije, već se neprestano i

usput zasađuju i u traumatičnu bit suvremene životne topije, pri čemu se klone prethodnih polarizacija. Buljanova režija je na poseban način »mekana« i naizgled indiferentna, a u biti svoj uprizoridbeni kozmos uvijek i diferencira. Postupke koje pritom koristi mogli bismo opisati pomoću četiriju načela koje kod kazališnog i pedagoškog rada Eugenia Barbe primjećuje Marco De Marinis.⁹ Načelo rušenja ravnoteže (*déséquilibre*) se u Buljanovim režija iskazuje kao pomak osi, kao nicanje centrifugalne sile koja one koji nastupaju potiskuje od sredine prema rubu. Buljanovi likovi samo su rijetko posve mirni, neprestano pulsiraju, izmiču statici i vibriraju iznutra, među njima teče lyotardovski energetski tok koji se razrasta kroz predstavu samo u konvergenciji svih njezinih elemenata i ništa ga vanjsko ne može prekinuti. Najsnažnije se likovi izražavaju koreografranim pokretima, plesom u koji zalutaju takoreći usput, spontano, pokret se u jednom trenutku odvaja od dramske i fizičke zadaće i osamostaljuje te liku dodjeljuje neku novu, skoro metafizičku funkciju koja istovremeno upozorava i na svoje imanentno performativno, dakle izvedbeno kao takvo, koje nije tjelesno do mjere koja bi dopuštala tvrdnju o nekakvom »performativnom obratu«, iako je dovoljno očito da (post)dramsku strukturu uprizorenja suočava s njenim fizičkim rubom. De Marinis upotrebljava sintagmu »rasipna ravnoteža«¹⁰ koja se čini odgovarajućom i za Buljanovu režiju: Buljan nije zagovornik »siromašnog kazališta«, iako u pravilu djeluje u produkcijski »nerasipnim« kontekstima, ali unatoč tome njegovi likovi bukte od života zajedno sa svim detaljima i ukrasima; Buljan je kazališno rječit, elokventan, čime ne želimo reći da je i raspršen: njegov dramaturški izvor jamči njegovim predstavama pouzdanu misaonu supstancu. Drugo je načelo načelo suprotnosti koje nema na umu binarnu opoziciju, već put do cilja koji teče sa zastranjivanjem, odnosno suprotno zapriječenosti pokreta, pomaka, djelovanja. Put do cilja (biti) tako nikada nije esencijalistički pravocrtan, već »opisan« i zavođljiv. Buljan je vješt s kazališnom sedukcijom: bučno događanje u središtu uvijek prikriva tiho vrenje u pozadini, ako pretjerano pratimo put, pred očima nam se gubi njegov cilj, užitek u detaljima ne znači nužno i ugodu u cjelini – istina je upravo suprotna. Treće načelo, načelo pojednostavljenja, o čemu znači zgušnjavanje i redukciju scenskog događanja, bitno toga, a ujedno i odricanje od »nebitnog« koje je u

kazališnom kontekstu život kao takav, živo i svakodnevno bivanje u zajednici – i umjetnosti. Zadnji dodatak je važan: Buljanova obrana umjetničkog u kazalištu upozorava na njegovu situiranost u estetskom polju u širem smislu, i ne samo u funkcionalističkom prostoru dramaturgije, odnosno »nuralističkom« svijetu života kao takvog. Njegovi likovi, tako, na pozornici najprije žive kao dramski likovi, potom kao svakodnevni »ljudi« i to u naglašenom smislu, pozornica im postaje toliko domaća da se povremeno čini da u tu familijarnost teško puštaju i gledatelje, na koncu žive i u simbol(istič)nom smislu, u imaginarnim tijelima (*corps fictif*) u umjetnosti. Zadnje načelo je načelo rasipnosti energije koje opet moramo razumjeti pomalo drukčije; radi se o »najvećem iskorištavanju energije za postizanje najmanjeg rezultata« što ne znači (nužno) ekstenzivnost, već ga vodi Barbina misao o »plesu suprotnosti«, odnosno plesu koji se odvija više »u tjelelu nego s tijelom.«¹¹ Ako je negdje, Buljanovo je kazalište rasipno u emotivnoj podložnosti likova, njihovim relacijama i situacijama i emotivna mreža je u biti ona koja stvara najdublje veze među likovima te među pozornicom i publikom. Buljan pripušta gledatelja predstavi samo kroz emotivnu mrežu, kada mu to ne uspije – i kada ne uspije gledatelju – prepušta ga neosjetljivosti, nedostatnosti auditorija, njegovog vlastitog – većinskog – svijeta.

Napomena: Članak je prvobitno objavljen u sljedećim publikacijama: *Maska*: časopis za scenske umjetnosti. God. XXIII. Br. 113/114. 2008. i Lukan, Blaž. 2013. *Performativne pisave*. Aristej: Maribor.

Sa slovenskoga prevela Jagna Pogačnik

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka: za manjinsko književnost*. Prev. V. Troha, Ljubljana: LUD Literatura, 1995.

² *Ibid*; str.24

³ *Ibid*; str.24

⁴ SNG Drama Ljubljana, 2006/7

⁵ SMG Ljubljana, 2007/8

⁶ SNG Drama Ljubljana, Mala Drama, 2007/8

⁷ Walter Benjamin, »Pariz Drugog Carstva u Baudelairea«, u *Estetički ogledi*. Prev. T. Stamač, S. Knežević, Zagreb: Školska knjiga 1986.

⁸ SSG Trst 2006/7

⁹ Marco de Marinis, *Razumijevanje kazališta: obrisi nove teatrologije*. Prev. I., B. Senker, Zagreb: AGM, 2006.

¹⁰ *Ibid*, str. 159.

¹¹ *Ibid*, str.163.