

*Dr Ivan Medenica*, predsedavajući konferencije  
Fakultet dramskih umetnosti  
Univerzitet umetnosti, Beograd

## UVODNIK

### Postdramsko pozorište – globalne dileme i lokalna recepcija

Ovaj zbornik radova rezultat je konferencije „Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle.”<sup>1</sup> Povodom desetogodišnjice prvog izdanja knjige *Postdramsko kazalište* Hans-Tisa Lemana (Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main 1999)<sup>2</sup>, koja je u međuvremenu prevedena s nemačkog na mnoge svetske jezike i postala važna referenca u studijama pozorišta i studijama izvođenja, hteli smo da analiziramo aktuelan odnos između dramskog i postdramskog pozorišta, te postdramskog i izvođačkih umetnosti u celosti. Konkretno, ciljevi ove konferencije bili su da se, s jedne strane, ispita uticaj ove knjige na savremenu pozorišnu praksu i teoriju, kako globalno tako i u pojedinačnim kontekstima, i da se, s druge strane, razmatra dalji razvoj drame i pozorišta, bilo da se on zasniva na iskustvu postdramskog ili da ga problematizuje.

Pošto je knjiga prevedena ne samo na poljski, francuski, engleski, slovački, japanski, farski, portugalski i španski jezik, već i na slovenački i hrvatski, može se zaključiti da su njeno prisustvo i uticaj na prostoru nekadašnje Jugoslavije osetni. To je prvi razlog zašto smo odlučili da baš u Beogradu razmatramo budućnost pozorišta u odnosu prema *nasleđu* ili *iskustvu* postdramskog. Drugi razlog je taj što je festival Bitef, koji je zajedno s Institutom Fakulteta dramskih umetnosti organizator Konferencije, mesto na kome se već decenijama promovira umetnički najsmeliji poduhvati savremenog teatra, a koji se, gotovo bez

---

<sup>1</sup> Konferencija je održana 16. i 17. 09. 2009. na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, u saradnji Fakulteta i Bitefa i u okviru festivalskog programa.

<sup>2</sup> Pošto je knjiga prevedena na hrvatski, njen naslov ostaje na hrvatskom, ali fenomen istog naziva navodi se u srpskoj verziji.

izuzetka, nalaze u katalogu postdramskih pojava i autorâ s početka Lemanove knjige.

U ovom uvodniku želeo bih da pokrenem neka osnovna pitanja i dileme vezane za fenomen postdramskog i njegovog nasleđa, a koje se mogu iščitati iz prispelih radova i/ili apstrakata učesnika ovog skupa, kao i iz polemika koje su na ovu temu vođene poslednjih godina u nekim od vodećih svetskih pozorišnih časopisa, pa i na samoj konferenciji. Ovo bi, dakle, bio jedan mogući rezime pristiglih radova i apstrakata ponuđen, paradoksalno, u obliku uvodnika. Ovde moram da istaknem da nismo, i pored svih napora, uspeali da dobijemo završne verzije izlaganja svih učesnika konferencije. Zato ću na ovom mestu navesti bar sva njihova imena: Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Elinor Fuchs, Marco de Marinis, Karen Jürs-Munby, Lada Čale-Feldman, Aleksandra Jovičević, Ana Vujanović, Marin Blažević, Annalisa Sacchi, Ana Tasić, Tomasz Kirenczuk, Falk Richter, Roland Schimmelpfenning, Tomi Janežič, Oliver Frlić, Katarina Pejović, Bojan Đorđev, Vlatko Ilić i Ivan Medenica. Neki autori, kao Patrice Pavis, za objavljivanje su poslali drugi rad umesto onoga koji su predstavili na Konferenciji.

\*\*\*

Formulacija „deset godina posle” iz naslova konferencije podrazumeva sumiranje s „istorijske distance”, nekakvo podvlačenje crte, te istovremeno otvara pitanje i onoga što dolazi „posle”.

Prva dilema koja se ovde nameće jeste da li je *posle* odgovarajuća kategorija kada je reč o postdramskom. Da li o postdramskom pozorištu treba uopšte razmišljati u *istorijskim kategorijama*; da li je ono samo naziv za određenu, vremenski omeđenu pojavu u razvoju savremenog umetničkog teatra koja će onda nužno biti zamenjena nečim novim, drugačijim – onim „posle”? U nekim rezimeima prispelim pre Konferencije ovakva se pretpostavka odbacuje, s obrazloženjem da je još prerano i za razvoj novih tendencija i, pogotovo, za njihovu teorijsku konceptualizaciju. Ističe se, takođe, da se tim stavom negira činjenica da se u knjizi ne razmatra istorija pozorišta, već savremena scenska praksa koja je još aktuelna, i to na tako širok i demokratičan način da je obuhvaćena cela „panorama” (kako je nazvano i jedno poglavlje knjige) umetnički najradikalnijih pojava, funkcija i odlika savremenog pozorišta.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Ovo su teze Marina Blaževića, čije izlaganje u završnoj verziji, nažalost, nismo dobili.

Oštro protivljenje stavu da je *rano* govoriti o onome što dolazi posle postdramskog prepoznaje se u smeljoj tvrdnji da je sama ova paradigma došla *kasno*. U trenutku kada je ona formulisana u istoimenoj Lemanovoj knjizi, dramski teatar je uveliko bio istorijska pojava, dok je *scenom* već vladalo mnoštvo raznorodnih izvođačkih praksi. Njih je teško, gotovo nemoguće, objediniti *jednom paradigmom*, koja, po prirodi stvari, deluje samo kao novi stupanj u linearnoj istoriji pozorišta.<sup>4</sup> Ova tvrdnja, međutim, ne dovodi u pitanje značaj Lemanovog istraživanja. Naprotiv, ovde se postdramsko vidi kao poslednja velika pozorišna paradigma, čija je glavna vrednost u njenom ničeanski herojskom *neuspehu*: ne uspevajući da se opravda kao paradigma, postdramsko je istovremeno prva važna teorijska platforma za razumevanje teatra i izvođačkih praksi *izvan* svake paradigme i, tako, najprimerenija svom do bezobličnosti heterogenom predmetu.

Upravo postavljanje postdramskog u linearnu istoriju pozorišta legitimizuje ispitivanje – koje se takođe javlja u radovima s Konferencije, ali i u ranijim polemikama na ovu temu – odnosa predramsko–dramsko–postdramsko, a u analogiji s totalizujućim *hegelijanskim* razvojem umetničkih formi na relaciji simboličko–klasično–romantično. U jednoj od najburnijih polemika o ovoj knjizi, konkretno o njenom engleskom izdanju, Elinor Fjuks tumači postdramsko kao „pokret” u kome su objedinjeni doslovno svi najznačajniji pozorišni autori iz tri i više poslednjih generacija (cela druga polovina 20. veka).<sup>5</sup> Time se, prema njenom mišljenju, vrši drastično uopštavanje kojim se, s jedne strane, neki značajni reformatori mimetičkog pozorišta, kao što je Breht, neopravdano ostavljaju u polju dramskog, dok se, s druge strane, ostvaruje hegelijanska ambicija totalizovanja u doba kada je dekonstrukcija takve ambicije uveliko „razlomila u parčad”.

Leman je sistematično polemisao s ovim tezama, ističući da Hegelova sistematska istorija „svetske umetnosti” nema nikakvu metodološku vezu s njegovim razlikovanjem razvojnih tendencija u evropskom teatru; da je pravljenje oštrog reza između „hegelovske totalizacije” i „dekonstrukcijskog razlaganja” redukcioniističko i, paradoksalno, sasvim u skladu baš s hegelovskim binarnim opozicijama koje se „bore za primat”; da postdramsko nikako nije „pokret”, jer se u knjizi insistira na raznorodnosti pojava koje se podvode pod ovaj pojam.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ovo su teze Ane Vujanović, čije izlaganje u završnoj verziji, nažalost, nismo dobili.

<sup>5</sup> Elinor Fuchs, bez naslova (prikaz knjige *Postdramsko kazalište*), *TDR: The Drama Review* 52: 2 (T 198), 2008, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 179.

<sup>6</sup> Hans-Thies Lehmann, „Lost in Translation?”, *TDR: The Drama Review* 52: 4 (T 200), 2008, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 15.

Primedbu da pojam „*post-dramsko*” treba jasno da projektuje ono u odnosu na šta (nasuprot ili posle čega) se artikuliše – a to je, dakle, dramsko pozorište – te da to nije urađeno u knjizi, Leman prihvata. Slaže se s Elinor Fjuks da je pojam „dramsko pozorište” uopšten i stoga neprecizan, i sam dodaje da se razvoj moderne drame ne poklapa uvek s njenom scenskom tradicijom, da su inscenacije u renesansi i baroku bile otvorenije i slobodnije – s naglaskom na pesmi, igri i vizuelnim efektima, a ne na literaturi – od građanskog teatra 18. i 19. veka. Drugim rečima, Leman prihvata primedbu da se koncept postdramskog zasniva na redukcioniističkom shvatanju dramskog pozorišta, u kome se ponegde kriju tekovine mnogo bliže radikalnim scenskim praksama iz druge polovine 20. veka nego buržoaskom književnom pozorištu 19. veka.

Pomenute teze o preuranjenosti i neadekvatnosti razmišljanja o onome što dolazi posle postdramskog i, nasuprot njima, o zakasnelosti i neprimerenosti ove paradigme koja pokušava da totalizuje krajnje raznorodnu scensku praksu, samo su dve krajnje tačke u razmatranjima na temu „pre i posle post-dramskog”. Nasuprot njima, u većem broju „postdramsko” se definitivno sagledava samo kao jedna faza u istoriji pozorišta i izvođačkih umetnosti, te se tako prepoznaju još novije pojave, makar i samo u vidu nekih duhovitih kovanica – *postpostdramsko* ili *novodramsko*. Ovi novi pojmovi još nisu jasno artikulisani; ne znamo čak ni da li ih njihovi autori ozbiljno shvataju, ali se u njima, ipak, već naslućuje šta bi bila nova faza. Reč je o povratku teksta u pozorište. Čim se izgovori ili napiše, ova tvrdnja pokreće lavinu dvoumljenja i mogućih nesporazuma koje, dakle, treba odmah predupređiti.

Pre svega, kao što je jasno svakom ko je u treznom stanju čitao Lemanovu knjigu, postdramsko *nije pozorište bez teksta*. Takva paradoksalna tvrdnja javila se, saznajemo iz jednog izlaganja, u jednoj „stručnoj” recenziji knjige u Australiji.<sup>7</sup> U anglosaksonskim akademskim krugovima ovakvo uproščavanje opstaje, međutim, i onda kad postoji jasna svest, nasuprot navedenom slučaju, da Leman nikada nije pisao o postdramskom kao o pozorištu bez teksta: „bez obzira što Leman nikad nije izričito povezivao dramsko s tekstualno-zasnovanom a postdramsko s netekstualno-zasnovanom praksom, ja ću dokazivati da njegovi zaključci, upravo zato što nemaju prirodu zaključka, izvesno mnogo više potvrđuju nego što ruše ovu postojeću binarnu opoziciju”<sup>8</sup>.

Postdramski teatar, onako kako ga Leman postavlja, razgrađuje klasičnu dramsku formu (s pripadajućim joj pojmovima mimezisa, figuracije, naracije,

<sup>7</sup> Karen Jüers-Munby, “The vexed question of the text in Postdramatic Theatre in a cross-cultural perspective” (rad objavljen u ovom zborniku).

<sup>8</sup> Liz Tomlin, *ibid.*

likova...) i klasične koncepte vezane za scenski život drame (rediteljsko tumačenje, recimo), ali ne odbacuje svaki tekst za pozornicu. Različiti nedramski tekstovi ili, kako ih naziva Gerda Pošman – „ne više dramski pozorišni tekstovi”<sup>9</sup> – zauzimaju značajno mesto i u postdramskom pozorištu, ali oni više ne dominiraju predstavom, već su samo jedan od ravnopravnih i često samostalnih scenskih jezika. Takvi tekstovi nisu više predmet *tumačenja*, već oni ostvaruju različite, netradicionalne i osamostaljene oblike scenske egzistencije: mogu da budu izricani kao politički pamfleti, pevani kao pesme, nabacivani kao polje slobodnih asocijacija... Drugim rečima, u postdramskom pozorištu se bitno menja i vrsta, ali i scenski status tekstova.

Pavis, takođe, odbacuje zabludu da konceptom postdramskog Leman „tekstualnom pozorištu” suprotstavlja „pozorište bez teksta”. On pak smatra da se dramskom tekstu koji prethodi predstavi i koji treba „scenski postaviti” suprotstavlja, u postdramskom teatru, tekst nastao tokom proba, putem improvizacija u kojima, manje ili više, učestvuju cela ekipa.<sup>10</sup>

Zato, osnovno pitanje može da bude upravo kakvi su, zaista, ti tekstovi kojima se – u naslućenim konceptima *postpostdramskog*, *novodramskog* ili kako god nazvali ovu pojavu – pozorište danas, navodno, vraća. Da li to mogu biti i drame, u tradicionalnom ili nešto izmenjenom obliku, ili je reč o tim radikalno drugačijim komadima zasnovanim na iskustvu postdramskog? Pod pojmom „postpostdramsko”, koji ovlašno i neobavezujuće plasira, Pavis misli na tekstove koji, iako se ne vraćaju na tradiciju „dobro skrojenog komada”, ponovo pričaju priče, prikazuju elemente stvarnosti, stvaraju efekte dramskog lika. Iako na prvi pogled ne deluje tako, ovaj zaokret nije, ističe Pavis, „reakcionarna restauracija; on je jednostavno prihvatanje svesti da svako delo i svaki ljudski govor uvek nešto pripovedaju”<sup>11</sup>.

Teško je reći da li Elinor Fjuks negira ovu „retro-tendenciju” ili je potvrđuje onda kada naslućuje, na primerima iz savremenog američkog pozorišta, da je moguće istovremeno i razrušiti i prigrliti kosmos dramske fikcije. Ono što na prvi pogled i u duhu postdramskog može delovati kao rasturanje kosmosa fikcije zapravo je, smatra ona, samo njegovo „komplikovanje”: upotreba postdramskih procedura može da pokrene upravo onakve emocionalne i

---

<sup>9</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

<sup>10</sup> Patrice Pavis, « Réflexions sur le théâtre postdramatique » (rad objavljen u ovom zborniku).

<sup>11</sup> Ibid.

imaginativne procese kakve tradicionalno vezujemo za dramsko pozorište.<sup>12</sup> Da li je ovo negiranje postdramskog ili, naprotiv, potvrđivanje stava da je ono, postdramsko, ostavilo veoma dubok trag na dramsko pozorište koje je, s tim apsorbovanim novim iskustvom, ipak „preživelo” i nastavilo dalje jer – „fiktionalni je kosmos teško ubiti”<sup>13</sup>?

Nemački dramski pisac i reditelj Falk Rihter, koji je učestvovao na beogradskoj Konferenciji<sup>14</sup>, govori o *novodramskim* komadima: to su tekstovi koji imaju postdramske strukture, ali nude više energije i emocija. U jednom intervjuu koji sam radio s njim, Rihter je na pitanje da li je njegov komad *Unter Eis* postdramski, razvio upravo takvu tezu: „Ne, više *novodramski*. Iako se koriste postdramske strukture, mislim da taj komad nudi mnogo više energije i emocija”.<sup>15</sup> Reklo bi se da se time postdramski tekst i teatar izjednačavaju s nekakvom hladnom, ironičnom, intelektualnom i visokokonceptualnom umetnošću? Verujem da se Lehmann ne bi složio s takvim tumačenjem.

Dileme i pitanja koje pokreće postdramsko ne tiču se samo odnosa scene i drame. Pored ovih, javljaju se i nesporazumi u tumačenju odnosa postdramskog i performansa, ili uopšte izvođačkih umetnosti. U već navedenoj polemici, Elinor Fjuks tvrdi da je u Lemanovoj knjizi zamagljena granica između savremenog performansa i postdramskog pozorišta, da se ti pojmovi mogu međusobno zameniti, da autorova teza o tome da je postdramsko presek između pozorišta i performansa znači to da je umetnost performansa podgrupa postdramskog.<sup>16</sup> Njene argumente Leman određuje kao pogrešno tumačenje, čak možda i svesno pogrešno, razvijajući detaljnije svoju tezu o „preseku” (overlap). To što je celo pozorište kao takvo samo jedan deo izvođačkih praksi u koje, pored njega, spadaju i rituali, sport, političke i srodne manifestacije, ne znači da ne treba pozorišne pojave koje imaju naglašeno performativni karakter (koje se preklapaju s umetnošću performansa) tretirati u njihovom zasebnom referentnom okviru, a po Lemanu je taj okvir upravo postdramski teatar.<sup>17</sup> „Ovdje se može raditi samo o tome da se imenuje područje na kojemu

<sup>12</sup> Elinor Fuchs, “Postdramatic Theatre and the Persistence of the ‘Fictive Cosmos’: A View from America” (rad objavljen u ovom zborniku).

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Većina umetnika koja je učestvovala na ovoj konferenciji (Falk Richter, Roland Schimmelpfenig, Tomi Janežič, Katarina Pejović i Bojan Đorđev) nije poslala završne radove za objavljivanje.

<sup>15</sup> Ivan Medenica, „Kriza je dobra (razgovor s rediteljem i piscem Falkom Rihterom)”, *Teatron*, 146–147, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2009, 118.

<sup>16</sup> Elinor Fuchs, bez naslova (prikaz knjige *Postdramsko kazalište*), op. cit., 180–181.

<sup>17</sup> Hans-Thies Lehmann, op. cit., 14–15.

se presijecaju kazalište i umjetnost performansa, jer to područje pripada diskursu postdramskog kazališta, a ne o bilo na koji način dostatnoj analizi same umjetnosti performansa.”<sup>18</sup>

Kada se govori o Lemanovoj upotrebi pojma i koncepta „performativnog”, treba izdvojiti i Pavisovu primedbu. Polazeći od osnovne hipoteze da postdramsko pozorište u potpunosti napušta mimetičko zarad performativnog (umesto dramskog predstavljanja, putem teksta i glumačke igre, fikcionalne radnje i sukoba, postdramsko izlaže/razlaže govorne mehanizme, tretira tekst kao zvučni objekt), Pavis iznosi tvrdnju da u elaboraciji performativnog, ono – postdramsko – ne ide daleko, ne uzima u obzir, recimo, savremene feminističke studije na ovu temu.<sup>19</sup>

\*\*\*

U prvom delu ovog uvoda, posvetio sam više pažnje jednom od dva cilja beogradske Konferencije koja su, formulisana u pozivnom pismu, ponudila moguće polazište za izlaganja učesnika i njihove završne radove. Moja pažnja je ovde više bila usmerena na pitanje današnjeg globalnog odnosa postdramskog i dramskog pozorišta, odnosno postdramskog i umetnosti performansa, i to zato što su ove teme, obrađivane s različitih pozicija i s različitim stavovima, prevladavale u većini izlaganja. Nasuprot tome, pitanje recepcije knjige u pojedinačnim kulturnim kontekstima, njenog uticaja na lokalne umetničke prakse i teorijska razmišljanja, bilo je znatno manje zastupljeno u prispelim radovima, te mu je zato i ovde dato manje prostora. U drugom delu ovog uvodnika, a posle pokušaja da skiciram mrežu glavnih pitanja, pokrenutih i u izlaganjima na Konferenciji i u ranijim bitnim polemikama na temu postdramskog, biram da se lično posvetim, u širem obimu, upravo pitanju recepcije ove paradigme u lokalnom, srpskom kontekstu.

Stav Vlatka Ilića<sup>20</sup> o prihvatanju paradigme postdramskog na lokalnoj, prevashodno beogradskoj sceni, objektivan je i celovit, jer se ističu i doprinos i ograničenja ovog prodora. Neusmjenjiv doprinos nalazi se, prema njegovom mišljenju, u tome što je postdramsko legitimizovalo brojne hibridne izvođačke prakse, one koje ne spadaju u tradiciju pozorišta zanovanog na „dominantnosti

---

<sup>18</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb, Beograd 2004, 180.

<sup>19</sup> Pavis, *ibid.*

<sup>20</sup> Vlatko Ilić, “Everyone repeats the same rhetorical question: do we still need theater? Notes on one theatrical scene and one work of theater” (rad objavljen u ovom zborniku).

dramskog teksta i njenoj ideologiji jedinstvenog i dobro uređenog mikrosistema<sup>21</sup>. One su se i ranije probijale, ali ne na tako „vidljiv” način kao danas kad imaju uporište u Lemanovoj teoriji. Pored legitimizacije nedramskih izvođačkih praksi, te demokratizacije „pojma pozorišta”, paradigma post-dramskog ponudila je i odgovarajući, konkretan i razvijen teorijski aparat za dubinsko istraživanje i suštinsko razumevanje ovih praksi. Ograničenja ove paradigme jesu, prema Ilićevom mišljenju, zanemarivanje činjenice da se kulturne okolnosti razlikuju od sredine do sredine (skrivena totalizujuća ambicija post-dramskog), i to što je, bar u srpskom kontekstu, njena primena prisutnija u tumačenju nego u kreiranju scenske prakse.<sup>22</sup>

S većinom ovih argumenata u potpunosti se slažem, ali mislim da neki od njih traže dodatno problematizovanje. Tačno je da je proboj paradigme post-dramskog bitno doprineo teorijskom promišljanju i kulturnom prihvatanju različitih izvođačkih praksi u našoj sredini. Doprinos teorijskom mišljenju ostvaruje se, kao što je i primereno ovakvom diskursu, prevashodno u okviru naučnih istraživanja, skupova, publikacija. Veći izazov od ovoga, pa stoga i bitniji rezultat, jeste najšire „kulturno prihvatanje” paradigme koje se odvija, između ostalog, i u kritikama pozorišnih predstava u medijima opšteg tipa i sličnim kontekstima koji nisu usko naučni. Taj vid lokalne recepcije postdramskog ovde bih ukratko razmotrio, i to na konkretnom i primerenom uzorku: kritikama postdramskih predstava iz programa dva poslednja Bitefa objavljenim u srpskim medijima.

U jednoj rekapitulaciji 44. Bitefa, protestuje se protiv neodgovarajuće lokalne recepcije rada poznatog flamanskog autora Jana Lauersa (predstave *Izabelina soba* i *Kuća jelena*), s nespornim argumentom da je „apsurdno posmatrati njegovu detaljno promišljenu, postdramsku poetiku iz tradicionalističkog ugla, u sistemu dramskog pozorišta, te suditi o njemu kao o amateru, što je, u dobroj meri, kod nas bio slučaj”<sup>23</sup>. Ova tvrdnja se, verovatno, zasniva na usmenim komentarima koje je kritičarka čula, jer se u objavljenim kritikama, bez obzira na to da li se u njima izričito pominje postdramsko ili ne, prepoznaje da Laures koristi upravo ovakve, a ne dramske principe. Izuzetak je samo jedna kritika (o predstavi *Kuća jelena*) u kojoj se performerski „razlabavljena” glu-mačka igra, zasnovana na razgradnji dramskog lika, određuje kao neprofesionalna: „ispod nivoa ozbiljne predstave”<sup>24</sup>. U većini drugih kritika prepoznaju

---

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Ana Tasić, „Oprečni stavovi publike”, *Politika*, 27. 09. 2010.

<sup>24</sup> Aleksandra Glovacki, „Krajnosti”, *Večernje novosti*, 20. 09. 2010.

se i ističu – bilo esejistički i intuitivno bilo teorijski razrađeno i utemeljeno – one karakteristike Lauersove poetike koje su upravo postdramske: izostanak naracije, inferiornost govora kao sredstva komunikacije, eklektični spoj plesa, muzike i teatra, izričito ukidanje scenske fikcije.

Sličnu kritičku recepciju doživele su, godinu dana ranije (43. Bitef) i izrazito postdramske predstave švajcarske trupe Rimini protokol, ovom prilikom podeljene u dva tima i projekta: *Aerodromski klinici* (Štefan Kaegi, u saradnji sa „spoljnom” koautorom Lolom Arijes) i *Kapital* (Danijel Vecel i Helgard Haug). Možda i zbog ranijeg iskustva s radom Rimini protokola (nastup na jednom od prethodnih Bitefa s predstavom *Kargo Sofija*), nijednom srpskom kritičaru nije palo na pamet da za izvedbu „eksperata” – kako autori zovu neprofesionalne izvođače svojih projekata – tvrdi kako je „ispod nivoa ozbiljne predstave”. Naprotiv, prepoznavali su i isticali dokumentarističke principe njihovog rada, ukidanje mimezisa, „provalu realnog”... Postdramske principe kritika je pronalazila i u specifičnoj upotrebi videa: ta upotreba u potpunosti odgovara onom što Leman, u svojoj klasifikaciji, zove *konstitutivna funkcija*<sup>25</sup> medija u pozorištu – kada su video-prenos ili montaža snimljenog materijala nužni, strukturni činilac predstave.

Na primerima ovih nekoliko izrazito postdramskih predstava izvedenih na poslednja dva Bitefa (2009. i 2010), videli smo da je srpska kritika tumačila njihove odlike i ocenjivala njihove domete, čak i onda kad nije koristila odgovarajuću terminologiju i argumentaciju, imajući bar najopštiju predstavu o radikalnim scenskim tendencijama koje su objedinjene ovom paradigmom. Kada se tom najopštijem vidu prihvatanja postdramskog – kritikama konkretnih (i zaista postdramskih) predstava – doda i primeren teorijski diskurs, a čija je potvrda i ova konferencija, onda se, zaista, može braniti tvrdnja da je u lokalnom kontekstu „postdramsko pozorište” već prilično prihvaćeno kao paradigma koja konceptualizuje i legitimizuje brojne nedramske, raznorodne izvođačke prakse.

Ima, međutim, i izvesnih problema u interpretacijskoj upotrebi ove paradigme. U navedenim primerima pokazali smo kako se s razumevanjem primenjuju postdramski principi u kritikama predstava koje, izvesno i nedvosmisleno, pripadaju ovoj vrsti pozorišta. Ima, međutim, i obrnutih slučajeva. Dešava se da se Lemanova paradigma nasilno učitava i prepoznaje kako bi se pronašla neka rediteljska namera u predstavama koje nisu postdramske, već su samo haotične, neartikulisane, nerazgovetne; jednom rečju – loše... U kritikama upravo tih projekata, a ne Lauersovih, mogla je da stoji primedba da umetnički nivo ne odgovara „ozbiljnoj predstavi”.

<sup>25</sup> Hans-Thies, Lehmann, op. cit., 305.

S ovakvim učitavanjem, a u cilju afirmacije predstava koje žele da sebe prikažu kao postdramske, često je povezan i odgovarajući vrednosni sud. Pojam „postdramsko” postaje tako kriterijum u proceni umetničke vrednosti, pa sve ono što pod njega ne može da se podvede postaje klasično dramsko pozorište, što u ovakvim analizama poprima osetan negativan prizvuk. To pojednostavljeno razdvajanje s vrednosnim prizvukom može se osetiti i u navedenoj izjavi da postdramsko legitimizuje izvođačke prakse koje se ne baziraju na „dominaciji dramskog teksta i njoj imanentnoj ideologiji jedinstvenog i dobro uređenog mikrosistema”. Istina je, međutim, da pozorištu koje, nasuprot postdramskom, i dalje čuva međuzavisan odnos drama–scena, onom koje se i dalje svodi na tumačenje teksta, *nije nužno* imanentna „ideologija jedinstvenog i dobro uređenog mikrosistema”.

Na primer, Leman određuje pojam „dekonstrukcija” kao postdramsku strategiju, ali je dekonstrukcija – u smislu deridijanskog otvaranja teksta za brojna, nejedinstvena, nehijerarhizovana i protivrečna tumačenja, s ukinutom ili *bitno odloženom* sintezom – podjednako odlika i dramskog teatra, onog koji i dalje ima ambiciju da „čita” tekst. Samo što je to čitanje sada mnogo složenije, nimalo „jedinstveno i uređeno”. Tu mislim, pre svega, na savremene *dekonstrukcijske* režije dramske klasike, one u kojima se suočavaju, ali i zadržavaju, sasvim različite vremenske (istorijske) perspektive, izvorne i sadašnje, a bez poravnavanja, bez svođenja na samo jednu od njih.<sup>26</sup> Drugim rečima, aktiviranje deridijanske *différance*, koja razgrađuje „jedinstven i uređen mikrosistem”, nije na delu samo u postdramskom pozorištu, već i u dramskom, pod uslovom da ono teži nečemu što je *netotalizujuće*, ali i dalje – čitanje teksta.

Razlog za ovakvu situaciju u lokalnoj recepciji i upotrebi sintagme „postdramsko pozorište” nalazi se, prema mom najdubljem osećanju, u jednoj osobenosti ne samo ove već i svake druge „male kulture”: one koja nastaje u (*na*) jeziku koji nije međunarodni i u kojoj ne postoje sistemski i strateški izdavački planovi u nauci. Posledica je ta da su polja naučnog rada sužena i/ili nemerodavna. U tim okolnostima mogući su, međutim, i krajnje paradoksalni slučajevi: da se prevede neka bitna i na međunarodnom planu uticajna studija, ali da se ona prima bez uvida u njen širi kontekst. Zato se dešava da se takve studije, pogotovo ako imaju auru „modernih”, nekritički prihvataju, pa i dogmatizuju. Krugovi u kojima se one dogmatizuju su, po pravilu, elitni, kosmopolitski, progresivni i ofanzivni, što rezultira podjednako snažnim i nekritičkim otporom najšire stručne javnosti, one koja ne prati najnovije domete u nauci i umetnosti, koja je okrenuta nacionalnom i tradicionalnom. Paradoks

<sup>26</sup> Na ovu temu videti: Ivan Medenica, *Klasika i njene maske: modeli u režiji dramske klasike*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2011.

je u tome što tako nauka – u kojoj treba da vlada objektivno kritičko mišljenje – postaje poprište neprimerenih sukoba, često i ideološki obojenih. U tim sukobima najviše strada sâm povod: te knjige prema kojima se zauzimaju oprečni stavovi, a da obično nisu dobro shvaćene, ni one ni njihov kontekst. U Srbiji se, u pozorišnoj teoriji i, posledično, umetnosti, to dešavalo sa *Čitanjem pozorišta* An Ibersfeld osamdesetih godina prošlog veka, a danas – u neuporedivo manjoj meri, doduše – i s *Postdramskim kazalištem* Hans-Tisa Lemana.

Recepcija knjige *Postdramsko kazalište* na lokalnoj sceni je, ipak, generalno dosta uravnotežena. Ekstremne pozicije – nekritičko odobravanje i nekritičko odbacivanje – postoje, ali su izolovane i retke, dok i u naučnom i u kritičkom diskursu preovlađuje iznijansirana, obazriva i nedogmatska primena ove paradigme. Najbolji primer te lokalne težnje da se postdramsko pozorište kritički i sveobuhvatno prouči jeste – ako nije neumesno da baš ja to tvrdim – konferencija, čiji je rezultat ovaj Zbornik.

### Rezime:

U uvodniku Zbornika radova s naučne konferencije „Dramsko i postdramsko pozorište: deset godina posle”, predsedavajući nudi mrežu osnovnih i/ili najpolemičnijih pitanja o postdramskom pozorištu koja se pokreću u završnim verzijama izlaganja, a koja su ovde objavljena, rezimeima prispelim pre skupa, ili ranijim bitnim polemikama na ovu temu. To su pitanja odnosa postdramskog pozorišta i drame; dilema da li se ova paradigma može izjednačiti s pozorištem oslobođenim svakog teksta; vizija/projekcija povratka tekstu u novim („postpostdramskim”) tendencijama, bilo da je reč o renesansi dramske forme i njenog fikcionalnog kosmosa ili o daljem razvoju dramske fikcije, ali sada na sasvim novim, postdramskim iskustvima. Autor izdavanja i dilemu da li se uopšte može govoriti o postdramskom u istorijskim kategorijama, kao o fazi u razvoju pozorišta. Povodom tog pitanja suočavaju se suprotni stavovi – rano je govoriti o onom što dolazi posle postdramskog, jer je reč o najsavremenijim scenskim praksama a ne o istoriji teatra, odnosno, sama paradigma je došla kasno, kad više nije bilo moguće sistematizovati vrlo hibridnu izvođačku praksu. U drugom delu rada, autor se fokusira na pitanje recepcije paradigme postdramskog na lokalnoj, srpskoj sceni, i to u različitim kontekstima – u nauci i u kritici. Zaključuje da je paradigma sve zastupljenija u analizi najradikalnijih, hibridnih scenskih formi, i da je njena recepcija, i pored nekih ekstremnih tendencija i u jednom i u drugom pravcu, relativno uravnotežena i objektivna.