

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

## PREDGOVOR DRUGOM IZDANJU

### Postdramsko, globalne dileme i lokalna recepcija 23 godine posle

Potreba za drugim izdanjem knjige *Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle*, zapravo zbornika naučnih radova s istoimene konferencije održane u septembru 2009. godine, a koja je bila koprodukcija Bitef festivala i Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, odavno se javila. Osnovni razlog je taj što je tiraž od 500 primeraka skoro ceo *otišao*, a interesovanje za knjigu, ni jedanaest godina posle prvog izdanja (2011), nije se smanjilo. Jednu od poslednjih molbi vezanih za nabavku knjige, za mene posebno dirljivu s obzirom na to s kolike je geografske i kulturne udaljenosti stigla, dobio sam od jednog studenta doktorskih studija s Univerziteta Havaji. Neposredan povod da drugo izdanje objavimo upravo sada nije „svečarski“, kao što je desetogodišnjica prvog izdanja knjige *Postdramsko kazalište*<sup>1</sup> bila povod i za pomenutu konferenciju i za zbornik radova s nje. Naprotiv, povod za ovo izdanje je „komemorativne prirode“: nedavna smrt autora *Postdramskog kazališta*, jednog od vodećih nemačkih i svetskih teatrologa Hans-Tisa Lemana (Hans-Thies Lehmann). Da ne bismo ponovo došli u situaciju da tiraž nestane, odlučili smo da drugo izdanje zbornika *Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle* objavimo u digitalnom formatu.

Pre nego što objasnim šta su novine u ovom predgovoru u odnosu na onaj za prvo izdanje – u samoj knjizi nema novina, ona je ista – da se podsetimo geneze, ciljeva i sadržaja konferencije *Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle* i istoimenog zbornika radova. Kao što je već istaknuto, neposredan povod za beogradsku konferenciju 2009. godine bila je desetogodišnjica

---

<sup>1</sup> Pošto je knjiga prevedena na hrvatski, a ne na srpski jezik, kad god navodim njen naslov daću ga u hrvatskoj verziji, a kada se referišem na istoimenu paradigmu – u srpskoj verziji.

objavljivanja knjige *Postdramsko kazalište* Hans-Tisa Lemana u originalu, na nemačkom jeziku (Verlag der Autoren, D-Frankfurt am Main 1999). Ona je u međuvremenu, u tih deset godina do održavanja konferencije, objavljena na brojnim svetskim jezicima – poljskom, francuskom, engleskom, farsiju, slovačkom, španskom, japanskom, portugalskom, slovenačkom, hrvatskom – i postala veoma značajna referenca u studijama pozorišta i izvođenja. Ciljevi konferencije bili su da se, s jedne strane, ispita uticaj ove seminalne knjige na savremenu pozorišnu praksu i teoriju, kako globalno tako i u lokalnim kulturnim kontekstima, i da se, s druge strane, analizira dalji razvoj drame i pozorišta, bilo da baštini iskustvo postdramskog, ili da ga problematizuje.

Što se sadržaja zbornika tiče, on obuhvata sve tekstove koje smo dobili kao finalne verzije saopštenja s konferencije, a objavljeni su na (svetskim) jezicima na kojima su i pristigli: velika većina na engleskom, a po jedan na francuskom i italijanskom (samo je predgovor objavljen dvojezično, na srpskom i engleskom). I pored svih napora koje smo onda uložili, nismo uspeli da dobijemo završne verzije izlaganja svih učesnika. Zato smo i tada, a i sada ćemo bar navesti sva njihova imena: Hans-Tis Leman, Patris Pavis (Patrice Pavis), Elinor Fjuks (Elinor Fuchs), Marko De Marinis (Marco De Marinis), Lada Čale Feldman, Aleksandra Jovićević, Karen Džrz-Manbi (Karen Jürs-Munby), Ana Vujanović, Marin Blažević, Annalisa Sacchi (Analiza Saki), Ana Tasić, Tomaš Kirenčuk (Tomasz Kirenczuk), Roland Šimelfenih (Roland Schimmelpfenning), Falk Rihter (Falk Richter), Tomi Janežič, Oliver Frljić, Katarina Pejović, Bojan Đorđev, Vlatko Ilić i Ivan Medenica. Neki autori, kao Patris Pavis, za objavljivanje su poslali drugi rad od onoga koji su predstavili na konferenciji.

Opravdanje za „intelektualnu hrabrost“ da se prva međunarodna konferencija o teorijskoj i umetničkoj recepciji ove uticajne knjige organizuje baš u Beogradu – iako takvo „opravdanje“, u suštini, nije nužno – dvostruko je. Već gore pomenuta činjenica da je, pored mnogih drugih jezika, knjiga *Postdramsko kazalište* Hans-Tisa Lemana vrlo brzo bila objavljena na slovenačkom i hrvatskom objašnjava njenu široku zastupljenost, a posledično i njen veliki uticaj u teoriji i praksi izvođačkih umetnosti na prostoru bivše Jugoslavije. Drugi razlog je taj što je Bitef, koji je, s Fakultetom dramskih umetnosti u Beogradu bio organizator konferencije, mesto na kome se decenijama unazad afirmišu najsmeliji, najinovativniji i najvažniji autori, projekti i tendencije savremenih izvođačkih umetnosti u svetu, a koji se svi, skoro bez izuzetka, nalaze u katalogu postdramskih dela i njihovih stvaralaca s početka Lemanove knjige.<sup>2</sup>

U predgovoru prvom izdanju zbornika *Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle* želeo sam da otvorim neka od osnovnih pitanja i dilema ve-

<sup>2</sup> Koliko je meni poznato, samo je još jedna međunarodna konferencija s ovom temom i ovakvim gabaritom bila organizovana i to povodom dvadesetogodišnjice izlaska knjige, 2019. godine u Berlinu, na Akademiji umetnosti (Academie der Künste).

zanih za koncept postdramskog i njegovo nasleđe, a koja su se mogla iščitati iz prispelih radova ili rezimea učesnika konferencija, kao i iz polemika koje su se na ovu temu onda vodile, i to u nekim od vodećih svetskih časopisa, ali i na samoj našoj konferenciji. Taj predgovor je, dakle, bio zamišljen prevashodno kao mogući rezime usmenih saopštenja i/ili njihovih kasnijih, pisanih i završnih verzija, odnosno ključnih teza, pitanja i dilema koje su oni pokretali.

Kako je sugerisao njegov naslov (a to isto čini i naslov predgovora ovom izdanju), „Postdramsko pozorište: globalne dileme i lokalna recepcija“, predgovor je bio sastavljen iz dva dela. Prvi se odnosio na tadašnji globalni odnos postdramskog i dramskog teatra, postdramskog i umetnosti performansa, perspektive njihovog razvoja, nove koncepte koje je postdramsko iznedrilo... Tome je u predgovoru bilo posvećeno više prostora zato što su ove teme, obrađivane s različitih pozicija i s različitim stavovima, dominirale i u velikoj većini tekstova i/ili saopštenja. Nasuprot tome, recepcija Lemanove knjige u lokalnim kulturnim kontekstima, njen uticaj na lokalne umetničke prakse i teorijska razmatranja, manje je obrađivana u radovima s konferencije, te je zato i dobila manje prostora u predgovoru. Zbog toga sam bio odlučio da u drugom delu predgovora pružim vlastiti autorski doprinos, da pokušam da mapiram glavne punktove recepcije postdramskog pozorišta u teorijskom, ali i kritičarskom diskursu u onoj lokalnoj sredini koju najbolje poznajem – srpskoj.

Predgovor ovom, drugom izdanju gotovo je neizmenjen u svom prvom delu, jer se od tada, od pre trinaest godina, nisam ponovo bavio sudbinom koncepta postdramskog u teorijskoj i umetničkoj recepciji u svetskom kontekstu. Drugi deo je, međutim, značajno promenjen u odnosu na prvi predgovor i zbog toga što, logično, lokalnu scenu najbolje pozanjem, ali i zbog toga što je u međuvremenu paradigma postdramskog pokrenula nova, zanimljiva i bitna istraživanja u srpskim studijama pozorišta i izvođenja.<sup>3</sup>

Istraživanja u srpskim studijama teatra i izvođenja pokrenuo je, pre svega, tekst *Postdramatic Theatre and Political Theatre* autora Olivera Frljića, poznatog hrvatskog reditelja, koji je objavljen upravo u zborniku<sup>4</sup>. Frljić ne osporava u potpunosti Lemanovu tvrdnju da je u savremenom potrošačkom i medijskom društvu osujećen, ako ne i potpuno onemogućem potencijal pozorišta da otvara važna politička pitanja i tako stimuliše, u brehtovskoj tradi-

<sup>3</sup> U ovoj verziji predgovora odustao sam od analize upotrebe paradigme postdramskog u srpskoj pozorišnoj kritici, čega je bilo u prvom predgovoru, jer bi ona, a da bi bila relevantna, zahtevala posebno i vrlo obimno istraživanje.

<sup>4</sup> Na engleskom jeziku je objavljen u ovom zborniku, a na srpskom, pod naslovom *Političko i postdramsko*. u okviru temata „Novo političko pozorište“ u časopisu *Teatron* u dvobroju 154/155 iste te godine (2011). O ovom tematu, a koji je imao nastavak i u broju 156 istog časopisa, još će biti reči u ovom predgovoru.

ciji, i promene u društvu, te da politički potencijal danas treba tražiti drugde, u alternativnom, nehijerarhijskom, demokratskom procesu rada u samom teatru. Ili, rečima samog Hans-Tis Lemana, sada uveliko čuvenim: „Kazalište postaje političkim ne više izravnim tematiziranjem političkoga, nego implicitnim sadržajem svojeg načina predstavljanja (Način predstavljanja ne implicira samo određene forme nego i uvijek neki osobit način rada. O njemu u ovoj studiji jedva da je bilo riječi, no vrijedilo bi posvetiti posebno istraživanje tome koliko se u načinu kako se kazalište stvara može utemeljiti i njegov politički sadržaj.) Kazalište – ne kao teza, nego kao praksa – na egzemplaran način prikazuje spoj heterogenoga koji simbolizira utopije nekog ‘drugačijeg života’“ (...).<sup>5</sup>

Iako prihvata razloge koje Leman daje kao argument zašto pozorište danas ne može biti političko samo „izravnim tematiziranjem političkoga“ (a ti razlozi su okolnosti potrošačkog i medijskog društva), Oliver Frlić se zalaže, shvatajući Lemanov koncept kao, ipak, „depolitizaciju pozorišta“, za vraćanje na brehtovski koncept političnosti teatra. Međutim, to ne znači da Frlić u potpunosti obacuje Lemanov pristup ovoj problematici: „Po meni, adekvatna tematizacija političkog ne isključuje propitivanje reprezentacijskih modusa što je, Lemanovom shvatanju, prostor u kojem se političko u kazalištu događa.“<sup>6</sup> Uostalom, i ovaj svoj tekst iz zbornika kojim je polemika započela, Frlić završava dosta pomirljivim pitanjem: „Da li današnje pozorište poseduje snagu da i kreira političku stvarnost, umesto da samo predstavlja društvenu stvarnost i kritički procenjuje njegove načine predstavljanja?“<sup>7</sup> Ovakva njegova *tolerantnost* proizvela je, kao što ćemo videti, konsenzus u srpskim studijama pozorišta i izvođenja da se Frlić, zapravo, zalaže za sintezu brehtovskog i lemanovskog koncepta političnosti u izvođačkim umetnostima.

Takođe, kroz ovaj dualizam, tačnije (frljićevsku) dijalektiku na relaciji brehtovsko – lemanovsko shvatanje političnosti u pozorištu, kasnije se u srpskim studijama pozorišta i izvođenja detaljno analizirao i rad nekih od politički najangažovanijih reditelja iz regiona bivše Jugoslavije, pa i samog Frlića... O tim lokalnim radovima na ovu temu, kako sam i najavio, pišaću u prerađenom, drugom delu ovog predgovora. U prvom delu se vraćam na moj, još u predgovoru prvom izdanju zaokruženi rezime glavnih globalnih tema i dilema koje su onomad bile otvorene u radovima objavljenim u zborniku *Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle*.

<sup>5</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, 334

<sup>6</sup> Navedeno prema: Jasna Novakov-Sibinović, *Političko pozorište Olivera Frlića: od empatije do simpatije*, Sterijino pozorje, Novi Sad 2020, 132

<sup>7</sup> Oliver Frlić, „Političko i postdramsko“, *Teatron* 154/155, proleće/leto 2011, Beograd, 56

\*\*\*

Formulacija „deset godina posle“ iz naslova konferencije i zbornika implicira 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 određeni, vremenski omeđeni period ili pojavu u razvoju savremenog umetničkog teatra, što onda nužno otvara prostor za ono novo, drugačije – „posle“. U nekim od apstrakata prispelih pre konferencije, ovakva se pretpostavka odbacuje, pod obrazloženjem da je isuviše rano 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 uvek aktuelna, i to na tako širok i demokratičan način da je obuhvaćena cela „panorama“ (kako se zove i jedno poglavlje knjige) umetnički najradikalnijih pojava, funkcija i odlika savremenog pozorišta<sup>8</sup>.

Neka vrsta *opozicije* stavu da je *rano* govoriti o onom što ide posle postdramskog prepoznaje jesta smela tvrdnja da je sama ova paradigma došla *kasno*. U trenutku kada je ona formulisana u istoimenoj Lehmannovoj knjizi, dramski teatar je uveliko bio istorijska pojava, dok je *scenom* već vladalo mnoštvo heterogenih izvođačkih praksi. Njih je teško, gotovo nemoguće objediniti *jednom paradigmom*, a koja, po prirodi stvari, deluje samo kao novi stupanj u linearnoj istoriji pozorišta<sup>9</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*: neuspevajući da se opravda kao paradigma, postdramsko je istovremeno prva značajna teorijska platforma za razumevanje pozorišta i izvođačkih praksi *iza* svake paradigme i, tako, najprimerenija svom do bezobličnosti heterogenom predmetu.

Upravo situiranje postdramskog u linearnu istoriju teatra 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 bukvalno svi najznačajniji pozorišni autori iz tri i više poslednjih generacija (cela druga polovina 20.

<sup>8</sup> Ovo su teze iz izlaganja Marina Blaževića, čiji rad u finalnoj verziji, nažalost, nismo dobili.

<sup>9</sup> Ovo su teze iz izlaganja Ane Vujanović, čiji rad u finalnoj verziji, nažalost, nismo dobili.

veka)<sup>10</sup>. Time se, po njenom mišljenju, vrši drastično uopštavanje kojim se, s jedne strane, neki značajni reformatori mimetičkog pozorišta, kao što je Brecht, 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 sistemska 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“ redukcionističko 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 heterogenosti pojava koje se podvođe pod ovaj pojam.<sup>11</sup> 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 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 književnosti – od građanskog teatra 18. i 19. veka. Drugim rečima, Leman prihvata primedbu da se koncept postdramskog zasniva na redukcionističkom shvatanju dramskog pozorišta, u kome se ponegde kriju tekovine mnogo bliže radikalnim scenskim praksama iz druge polovine 20. veka, nego buržoaskom literarnom 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 heterogenu scensku praksu, samo su dve krajnje tačke u problematizovanju pitanja „pre i posle postdramskog“. Nasuprot njima, nalazi se priličan broj radova u kojima se postdramsko 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 uvek 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 dilema i mogućih nesporazuma koje 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

<sup>10</sup> Elinor Fuchs, bez naslova (prikaz knjige *Postdramsko kazalište*), TDR: The Drama Review 52:2 (T198), 2008, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 179.

<sup>11</sup> Hans-Thies Lehmann, *Lost in Translation?*, TDR: The Drama Review 52:4 (T200), 2008, New York University and the Massachusetts Institute of Technology, 15.

javila se, saznajemo iz jednog izlaganja, u jednoj „stručnoj“ recenziji knjige u Australiji<sup>12</sup>. U anglosaksonskim akademskim krugovima ovakva simplifikacija opstaje, međutim, i onda kad postoji jasna svest, nasuprot gore navedenog slučaja, da Leman nikada nije pisao o postdramskom kao o pozorištu bez teksta: „bez obzira što Leman nikad nije eksplicitno povezivao dramsko s tekstualno-zasnovanom a postdramsko s ne-tekstualno-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>13</sup>

Postdramski teatar, onako kako ga Leman postavlja, razgrađuje klasičnu dramsku formu (s pripadajućim joj pojmovima mimezisa, figuracije, naracije, 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>14</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 moduse scenske egzistencije: mogu da budu izricani kao politički pamfleti, pevani kao pesme, nabacivani kao polje slobodnih asocijacija... Drugim rečima, u postdramskom teatru se bitno menja i vrsta, ali i scenski status tekstova.

Pavis takođe odbacuje zabludu da konceptom postdramskog Leman suprotstavlja „tekstualnom pozorištu“ „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, učestvuje cela ekipa<sup>15</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 „postpostdramskog“, 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

<sup>12</sup> Karen Jürs-Munby, *The vexed question of the text in Postdramatic Theatre in a cross-cultural perspective* (rad iz ovog zbornika)

<sup>13</sup> Liz Tomlin, navedeno prema: Isto,

<sup>14</sup> Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997.

<sup>15</sup> Patrice Pavis, *Théâtre postdramatique* (rad iz ovog zbornika)

lika. Iako na prvi pogled ne deluje tako, ovaj zaokret nije, ističe Pavis, „*reakcionarna restauracija* (podvukao I. M.), on je jednostavno prihvatanje svesti da svako delo i svaki ljudski govor uvek nešto pripoveda“<sup>16</sup>.

Teško je reći da li 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 „fikcionalni kosmos“ drame. Ono što nam, na prvi pogled i u duhu postdramskog, može da deluje kao rasturanje fikcionalnog kosmosa, zapravo je, smatra ona, samo njegovo usložnjavanje („komplikovanje“): upotreba postdramskih procedura može da pokrene upravo onakve emocionalne i imaginativne procese kakve vezujemo za dramski teatar.<sup>17</sup> Ostaje otvoreno pitanje da li je ovo negiranje postdramskog ili, naprotiv, afirmacija stava da je ono, postdramsko, ostavilo vrlo dubok trag na dramsko pozorište koje je, s tim apsorbovanim novim iskustvom, ipak „preživelo“ i nastavilo dalje jer – „fikcionalni je kosmos teško ubiti“?<sup>18</sup>

Nemački dramski pisac i reditelj Falk Rihter, koji je učestvovao na beogradskoj konferenciji<sup>19</sup>, govori o *novodramskim* komadima: to su tekstovi koji imaju postdramske strukture, ali nude više energije i emocija. U jednom intervju 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 koristi postdramske strukture, mislim da taj komad nudi mnogo više energije i emocija“<sup>20</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 generalno izvođačkih umetnosti. U već citiranoj 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>21</sup>. Njene argumente Leman određuje kao pogrešno tumače-

<sup>16</sup> Isto.

<sup>17</sup> Elinor Fuchs, *Postdramatic Theatre and the Persistence of the “Fictive Cosmos”: A View from America* (rad iz ovog zbornika)

<sup>18</sup> Isto

<sup>19</sup> Većina umetnika koja je učestvovala na ovoj konferenciji (Falk Richter, Roland Schimmelpfening, Tomi Janežič, Katarina Pejović i Bojan Đorđev) nije poslala finalne radove za objavljivanje.

<sup>20</sup> Ivan Medenica, *Kriza je dobra (razgovor s rediteljem i piscem Falkom Rihterom)*, „Teatron“ 146-147, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd 2009, 118.

<sup>21</sup> Elinor Fuchs, bez naslova (prikaz knjige *Postdramsko kazalište*), op. cit, 180-181.



nje, 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>22</sup>. „Ovdje se može raditi samo o tome da se imenuje područje na kojemu 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>23</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, fiktionalne 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>24</sup>.

\*\*\*

Pored podatka o pomenutoj engleskoj raspravi da li razlika između dramskog i postdramskog teatra odgovara razlici između pozorišta s tekstom i onog bez teksta, kao i usputnih napomena Elinor Fjuks o metodološki različitim pristupima drami u Evropi i SAD, u radovima s konferencije još se samo u onom Vlatka Ilića tretira pitanje recepcije paradigme postdramskog u lokalnim scenskim praksama i teorijskom diskursu. Ilić je iz Beograda, te se on, logično, referiše na na umetničku i teorijsku scenu Srbije.

Ilićev stav o usvajanju paradigme postdramskog pozorišta na lokalnoj, pre svega beogradskoj sceni, je objektivn i celovit, jer se ističu i doprinos i ograničenja ovog prodora. Neusmijiv doprinos nalazi se, po njegovom mišljenju, u tome što postdramsko legitimizuje brojne hibridne izvođačke prakse, one koje ne spadaju u tradiciju pozorišta zanovanog na „dominaciji dramskog teksta i njoj imanentnoj ideologiji jedinstvenog i dobro uređenog mikrosistema“<sup>25</sup>. One su se i ranije probijale, ali ne na tako „vidljiv“ način

<sup>22</sup> Hans-Thies Lehmann, op. cit, 14-15.

<sup>23</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TkH, Zagreb, Beograd 2004, 180

<sup>24</sup> Pavis, Isto

<sup>25</sup> Vlatko Ilić, „Svako ponavlja isto retoričko pitanje: da li je pozorište potrebno“; beleške o jednoj pozorišnoj sceni i jednom pozorišnom radu (rad iz ovog zbornika)

kao danas kad imaju uporište u Lemanovoj teoriji. Pored legitimizacije nedramskih izvođačkih praksi, te teorijskog proširenja i demokratizacije *pojma pozorišta*, paradigma postdramskog je pružila i odgovarajući, konkretan i razvijen teorijski aparat za dubinsko istraživanje i suštinsko razumevanje ovih praksi. Ograničenja ove paradigme jesu, po Iličevom mišljenju, ignorisanje činjenice da se kulturne okolnosti razlikuju od sredine do sredine (skrivena totalizujuća ambicija postdramskog), i to što je, u konkretnom srpskom kontekstu, njena primena prisutnija u tumačenju nego u osmišljavanju scenske prakse<sup>26</sup>.

S druge strane, ima i nesporazuma, proizvoljnosti, površnosti, zlonamerosti, pa čak i neznanja u upotrebi paradigme postdramskog na lokalnoj teorijskoj, umetničkoj i kritičkoj sceni. Razlog za ovakvu situaciju nalazi se, po mom najdubljem osećanju, u jednoj osobenosti ne samo ove, već i svake druge „male kulture“: one koja nastaje *u (na)* jeziku koji nije svetski i u kojoj nema sistemskih, obuhvatnih i strateških izdavačkih planova 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 prevedu neka bitna i na međunarodnom planu uticajna studija, ali da se ona plasira i prima bez uvida u širi kontekst. Zato se dešava da se takve studije, pogotovu 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 je u tome što tako nauka – u kojoj treba da vlada objektivno mišljenje – postaje poprište neprimerenih sukoba, često i ideološki obojenih. U tim sukobima najviše strada sam povod: te knjige prema kojima se zauzimaju oprečni stavovi, a da obično nisu dobro shvaćene, ni one ni njihov kontekst, a nekada ni pročitane. U Srbiji se, u pozorišnoj teoriji i, posledično, umetnosti, to dešavalo s *Čitanjem pozorišta* An Ibersfeld osamdesetih godina prošlog veka, a danas – u neuporedivo manjoj meri, dođuše – i s *Postdramskim kazalištem* Hans-Tisa Lemana.

Kao što je istaknuto u uvodnom delu ovog predgovora, ubrzo posle objavljivanja zbornika *Dramsko i postdramsko pozorište deset godina posle*, u srpskim studijama teatra i izvođenja pojavilo se nemalo radova koji su bili, u većoj ili manjoj meri, inspirisani paradigmom postdramskog. Konkretno, Lemanov koncept političnosti u pozorištu postao je veoma raširena tema, a neposredni povod je bila gore analizirana Frlićeva kritika tog shvatanja, te njegov poziv da se obnovi Brehtovo shvatanje političkog u teatru, objavljena na engleskom u ovom zborniku, a iste godine i na srpskom u navedenom

---

<sup>26</sup> Isto

broju časopisa *Teatron*. Naziv dotičnog temata u *Teatronu* broj 154/155 i 156 glasi „Novo političko pozorište“ i on je bio zamišljen kao svojevrsni nastavak velikog istraživanja koje je, deset godina ranije, ista redakcija napravila o političkom pozorištu u Srbiji tokom Miloševićeve vladavine, konkretno njegovog odnosa prema ratovima iz devedesetih godina 20. veka na teritoriji bivše Jugoslavije. Pored tog sociološkog razloga, prepoznavanja i analize novih tema i umetničkih pristupa koji su relevantni za političko pozorište u postmiloševićevskoj eri, povod za ovaj temat bila je i teorijska problematizacija političnosti u pozorištu, a inspirisana upravo Lemanovim razmišljanjima.

Pomenuti konsenzus srpskih istraživača da se Oliver Frljić, i u teoriji i u praksi, zalaže za neku vrstu *sinteze* brehtovskog i lemanovskog koncepta političnosti u pozorištu, a koju smo gore *naslutili* već na osnovu njegovih vlastitih tvrdnji, ima poreklo, temelje, baš u ovom tematu *Teatrona*. Teza o „Frljićevskoj sintezi“ pomalja se u mom uvodnom tekstu, putem referisanja na predstavi *Kukavičluk* koju je on radio u Narodnom pozorištu u Subotici. „Razlika između ovih scena i Lemanovog shvatanja političnosti u teatru je u tome što one, i pored toga što nesumnjivo problematizuju načine scenskog predstavljanja – spori ritmovi, perceptivne teškoće u vidu namerno slabe čujnosti i loše vidljivosti, dominacija zvučnih nadržaja nad vizuelnim – i dalje, u tradicionalnom duhu (ovde se može reći – *brehtovskom*), ‘izravno tematiziraju političko’: problemi trgovine ljudima i zločin u Srebrenici.“<sup>27</sup> Istu sam tezu, i na istom primeru, zaoštrio godinu dana kasnije, u prerađenoj verziji istog teksta. „Iz prethodne analize može se zaključiti da je dijalektičko prožimanje postdramske političnosti (izazovi proistekli iz načina scenskog predstavljanja) i tradicionalne teatarske političnosti (izazovi proistekli iz samih tema), a za koje se Frljić zalaže, najpotpunije ostvario on sam i to upravo u završnoj, ovde detaljno analiziranoj sceni iz *Kukavičluka*.“<sup>28</sup>

Tu sam scenu, dakle, i u dotičnim tekstovima analizirao, a i u nekoliko drugih, ali to ne znači da je čitalac ovog predgovora upoznat s bilo kojim od njih, pa neće biti zgoreg da ovu analizu još jednom ponovim. Na kraju predstave *Kukavičluk*, scena ostaje potpuno prazna, glumci se sklanjaju sa strane. Odatle, nevidljivi za gledaoce, oni vrlo monotonim glasovima, desetak minuta, nabrajaju 505 muslimanskih imena. Izostanak bilo kakve scenske radnje, pa čak i vizuelne senzacije (gledaoci „bulje u prazno“), uz dominaciju zvučnog nadražaja (monotono nabrajnje imena) može da stvori čulnu nelagodu

<sup>27</sup> Medenica Ivan, „Novi vidovi političkog u pozorištu: ‘slučaj ex-YU’“, *Teatron* 154/155, proleće/leto 2011, Beograd, 13

<sup>28</sup> Medenica Ivan, „Nasleđe Jugoslavije: ka novom konceptu ‘političkog’ u pozorištu“, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 21, FDU Beograd 2012, 458

kod gledalaca, bojazan da to može da potraje i, konačno, odluku da preuzmu odgovornost tako što će da napuste salu (u čemu se odlično ogleda Lemanov koncept političnosti u pozorištu). Takvih slučajeva nije bilo mnogo na izvođenjima ove predstave, ali ih je, ipak, bilo. Međutim, kada se zna – a to nam glumci unapred kažu – da su ovo imena nekih od više hiljada Bošnjaka koje su u Srebrenici ubile srpske paravojsne snage, onda se ovaj doživljaj usložnjava. Ne zna se više da li (srpski) gledaoci<sup>29</sup> negoduju zbog čulnog nadržaja, scenskog nedešavanja i osećaja dosade, ili zbog, naprotiv, moralne nelagode, nespremnosti da prihvate odgovornost svoje etničke zajednice za ovaj genocid. To bi pak u potpunosti odgovaralo brehtovskom konceptu političnosti u teatru.

Sasvim eksplicitno, tvrdnja o prožimanju dva koncepta političnosti u radu Olivera Frljića javlja se i u prvoj, i koliko je meni poznato i jedinoj temeljnoj i sveobuhvatnoj studiji o Frljićevom pozorištu, konkretno o njegovim autorskim projektima<sup>30</sup> objavljenoj u Srbiji: *Političko pozorište Olivera Frljića: od empatije do simpatije* autorke Jasne Novakov Sibinović. „Frljić svakako ne spori izuzetan značaj Lemanovih teorijskih rasprava na razvoj savremenog pozorišta, te u tom smislu on odbacuje samo minimiziranje političke moći pozorišta ali u potpunosti prihvata tvrdnju da i načini predstavljanja jesu važni elementi političkog u pozorištu pa to i sam primenjuje praveći na taj način svojevrsnu fuziju Brehtovog i Lemanovog pristupa političkom pozorištu danas“.<sup>31</sup>

Jedan od najboljih primera te „fuzije“ u Frljićevim autorskim projektima, prema Novakov-Sibinović, jeste „ciklus o raspadu“ (misli se na raspad Jugoslavije), koji čine tri predstave rađene u tri države bivše zemlje, Hrvatskoj (*Turbofolk*, HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka), Sloveniji (*Proklet bio izdajica svoje domovine*, Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana) i Srbiji (*Kukavičluk*, Narodno pozorište Subotica). Sama centralna tema sve tri predstave, različite manifestacije, aspekti i periodi u raspadu Jugoslavije, jasno podvode ovaj ciklus pod brehtovski koncept, onaj koji (direktno) otvara političke teme. S druge strane, drugačiji, postdramski načini predstavljanja, u kojima Leman vidi političnost ove vrste pozorišta, svode se na problematizovanje odnosa realnosti i fikcije, dokumentarne građe i njegove umetničke obrade, te beskompromisno suočavanje gledalaca i glumaca i iz toga proisteklo osveščivanje njihovih pozicija u pozorišnoj situaciji i (ne)preuzimanja odgovornosti za iste.

<sup>29</sup> Predstava je rađena u Drami na srpskom Narodnog pozorišta iz Subotice (pored nje postoji i Drama na mađarskom).

<sup>30</sup> Autorks pod ovom sintagmom misli na sve Frljićeve predstave koje nisu rađene po dramskom predlošku, kao što su, recimo, *Buđenje proleća*, *Bakhe*, *Šest likova traži autora*, itd.

<sup>31</sup> Jasna Novakov-Sibinović, op. cit, 134

Konačno, kako ističe Novkaov-Sibinović, Frlić u ovim autorskim projektima ne preispituje i problematizuje, a u duhu postdramskog, samo moduse scenske reprezentacije, već i ulogu i odgovornost same institucije pozorišta.

Teorijska rasprava o postdramskom konceptu političnosti, kao i njegova primena na analizu opusa reditelja iz Subotice Andraša Urbana, pripadnika mađarske zajednice u Srbiji, predmet je i studije *Političko u postdramskom pozorištu: recentni opusa Andraša Urbana* autora Atila Antala<sup>32</sup>. Jedan od teorijskih doprinosa ove studije jeste taj što Antal detaljno analizira postdramsku političnost, odnosno razdvaja i elaborira dva njena glavna aspekta, a koje postavlja sam Leman: „estetiku odgovornosti“ (ili „politiku opažanja“) i „virtuelnu političnost“. Ove sintagme, koncepti, vode poreklo iz one ključne Lemanova, svugde, pa i na početku ovog predgovora navedene tvrdnje o postdramskoj političnosti: „estetika odgovornosti“ odnosi se na *postdramske načine predstavljanja* (dakle, na samu scensku formu), a „virtuelna političnost“ na nove ili drugačije *načine rada* u pozorištu.

Prvi koncept proistekao je iz činjenice da se u postdramskom pozorištu ne stvara dramska iluzija stvarnosti, već i gledaoci i izvođači osvešćuju svoju telesnu, duhovnu i mentalnu prisutnost, te međusobnu energetska razmenu i uslovljenost kao ono što gradi „pozorišnu situaciju“ i za šta i jedni i drugi moraju da preuzimaju odgovornost (jer više nema nikakvog fikcionalnog kosmosa iza koga mogu da se sakriju). Od nje nije oštro razdvojena „virtuelna političnost“ koja podrazumeva političnost zasnovanu na samoj teatarskoj praksi, nepredvidivom i nesvrhovitom radu koji ukida *postvarenje* stvaralačkog procesa u dovršene proizvode, te nudi alternativni, pravedniji, utopijski model društva.

Posle teorijske elaboracije, Antal analizira ove aspekte postdramske političnosti u četiri predstave u režiji Andraša Urbana i izvođenju njegovog pozorišta, Deže Kostolanji iz Subotice: *Brecht – The Hardcore Machine*, *Urbi et Orbi*, *Turbo Paradiso* i *The Beach*. Što se tiče načina rada u trupi, on podrazumeva traganje za ličnom motivacijom svakog učesnika, unošenje vlastitih materijala, ravnopravni odnos glumac-reditelj, improvizaciju i eksperimentisanje. U takvom načinu rada s glumcima, Antal nalazi sličnost s čuvenim principom „via negativa“ Ježija Grotovskog, koji podrazumeva da reditelj prevashodno pomaže glumcu da se oslobodi naučenih tehnika i tako mu omogući individualni razvoj.

Što se tiče postdramskih načina predstavljanja, koji se u dobroj meri svode na osvešćeno prisustvo i interakciju između izvođača i gledalaca, koja je suština „pozorišne situacije“, autor analizira kako se ti principi ostvaruju u svakoj od navedenih predstava. U *Brecht – The Hardcore Machine* publika osvešćuje svoju poziciju zahvajujući snažnoj izloženosti energiji i fizičkom ra-

<sup>32</sup> Atila Antal, *Političko u postdramskom pozorištu: recentni opusa Andraša Urbana*, FOKUS, Subotica 2011.

du glumaca. Gledalac je izložen i u predstavi *Urbi et Orbi*, nikada ne zna da li će i kada i on postati učesnik predstave. Pitanje preuzimanja odgovornosti za teatarsku situaciju posebno je izraženo u predstavi *Turbo Paradiso*, jer u jednoj sceni samo od publike zavisi da li će se predstava nastaviti. U predstavi *The Beach* gledaoci su pasivizirani, osujećeni u mogućnosti da utiču na tok radnje, jer glumci preuzimaju njihovu poziciju.

Verujem da je prethodna analiza potvrdila početnu hipotezu da je paradigma „postdramskog teatra“ ostavila dubok trag u srpskim studijama pozorišta i izvođenja od kako je, 2004. godine, knjiga *Postdramsko kazalište* objavljena na hrvatskom jeziku, a u zajedničkom srpsko-hrvatskom izdanju, ali i od kako je, 2011. godine, izašlo prvo izdanje ovog postkonferencijskog zbornika radova. Objavljene su studije i na druge teme u vezi s postdramskim: da izdvojim knjigu Ane Tasić *Digitalni dvojnici: pozorište u ekranskom svetu* (Sterijino pozorje 2015), a koja je nastala prema njenoj doktorskoj disertaciji *Uticao i upotreba elektrosnkih medija u postdramskom pozorištu*.<sup>33</sup> Verovatno ih ima još, ali ovaj tekst nema pretenzija da ih sve sistemski obuhvati.

Ipak, kao što smo pokazali, najviše uticaja ostavio je upravo Lemanov koncept postdramske političnosti u teatru, između ostalog i zbog više puta pominjanje, „famosne“ polemike koju je na ovu temu i tekstem u ovom zborniku pokrenuo Oliver Frlić... Jednu neoficijelnu, ali meni lično značajnu i dirljivu potvrdu ove tvrdnje dobio sam pre tačno mesec dana, na samom izvorištu naše, zapadne pozorišne tradicije, u Epidaurusu. Tamo sam, svega nekoliko nedelja posle smrti Hans-Tisa Lemana, sedeo s njegovom udovicom i našom kolegicom, grčkom teatrološkinjom Eleni Varopulu<sup>34</sup>. Ona mi je rekla da joj se čini kako je u celoj Istočnoj Evropi paradigma postdramskog ostavila najviše uticaja baš na razumevanje političnosti u savremenom pozorištu i izvođačkim umetnostima.

Beograd, 23. 08. 2022.  
Prof. dr Ivan Medenica

---

<sup>33</sup> Neke teze i primeri iz tog istraživanja nalaze se u autorkinom tekstu objavljenom u ovom zborniku.

<sup>34</sup> Razgovor je vođen u Epidaurusu, 23. 07. 2022.