

je Polića Kamova u cyber prostor kojim, primjereno vremenu, završava monografski stari-novi Gašparovičev *Kamov*.

Valja za kraj istaknuti zanimljivu likovnu opremljenost publikacije, spomenuti poduže popise literature te kazala imena i pojmova koja olakšavaju snalaženje u predstavljenim analizama i izvodima, uz kraću *Bilješku o piscu* te pogovor djelu iz pera akademika Ante

Stamaća. Uvodno Gašparovićevo pitanje: „Što je nama danas Kamov?“ čini se da uza svu perceptivno-receptivnu sporost i nesklonost Fortune riječkome psovačuhodaču kontinuirano postoji i izaziva pozornost, ali, što je važnije, dobija i kvalitetne odgovore, čemu ova monografska publikacija svakako svjedoči.

Brigita Miloš

POSTDRAMSKO KAZALIŠTE - ANALITIČKI PRISTUP

Hans - Thies Lehmann
POSTDRAMSKO KAZALIŠTE

preveo: Kiril Miladinov

(Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umjetnosti, Zagreb – Beograd, 2004.)

Studija jednog od vodećih njemačkih teatrologa današnjice Hans Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište* pokušava odgovoriti na pitanje kako scenska praksa od 1970-ih godina upotrebljava osnovne datosti kazališta, sama ih reflektira i izravno čini sadržajem i temom predstavljanja. Naime, činjenica jest da s drugim umjetnostima (*post*)*moderne* ono dijeli sklonost autorefleksiji i tematiziranju samoga sebe, odnosno scenska praksa problematizira svoj status prividne realnosti. U takovu kontekstu pridjevom *postdramsko* označava kazalište koje je ponukano djelovati s one strane drame, u vremenu *nakon* njene dominantnosti i prevlasti dramske riječi u kazalištu.

U samom uvodnom dijelu svoje studije Lehman upozorava na činjenicu da su dramski tekst i kazalište različite i odvojene dimenzije. Prilikom utvrđivanja njihova odnosa moguće je ovom potonjem odrediti primat, budući da je izviričući iz rituala, preuzimajući oblik plesne mi-meze, već prije pismenosti oblikovano u određen način ponašanja i praksu. Kako tvrdi autor, *prkazalište* ili *pradrama* samo su predmet pokušaja rekonstrukcije, ali antropološki bi se moglo smatrati vrlo vjerojatnim da su rani ritualni kazališni oblici posredstvom maski, kostima i rekvizita *prikazivali snažno afektivno nabijene procese (lov, plodnost) na takav način da su sjedinjavali ples, glazbu i igru* s

ulogama. Već su ti najraniji pokušaji određivanja propisane, motoričke i tjelesno-znakovne prakse predstavljali svojevrsni tekst, no uistinu ostaje značajna razlika u odnosu na razvoj i nastanak novovjekovnoga književnog kazališta. Vremenom je književni tekst preuzeo vodstvo i taj mu se primat nipošto nije osporavao. Njegova povezanost s uglazbljenom govornom formom ili plesnom gestom prisutna je još u baroknom kazalištu, a nestala u građanskom kada započinje vladavina teksta kao *ponuda smisla* dok su mu ostala inscenacijska sredstva služila poput vjernih slugu.

Postdramsko kazalište prema mišljenju H. T. Lehmana ne isključuje dramski tekst, već mu pristupa kao elementu, materijalu scenskoga oblikovanja, a ne njegovu vladaru. Kako kaže i Poschmann riječ je, naime, o *ne više dramskom kazališnom tekstu* našega doba u kojem nestaju *principi naracije i figuracije* te poredak, *fabule*. Dolazi do *osamostaljivanja jezika* i stvaraju se, uz različite stupnjeve zadržavanja dramske dimenzije, tekstovi u kojima se jezik ne pojavljuje kao govor likova (ukoliko postoje likovi koji se mogu definirati), već kao autonomni kazališni element. Lehmann u ovoj studiji jasno opovrgava zabludu vezanu za recepciju novoga kazališta koja se sastoji u činjenici da postdramska strujanja više ne računaju s dramskim tekstem. Naprotiv, ono i dalje signalizira postojeću vezu i razmjenu između scenske prakse i teksta, ali teksta koji je izjednačen s ostalim elementima inscenacijskoga postupka.

Razvoj postdramskoga diskursa u scenskoj praksi autor predstavlja kroz niz etapa *autorefleksije, dekompozicije i odvajanja*

elemenata dramskoga kazališta. Taj se put, po njegovu sudu, razvija od velikoga kazališta na kraju 19. stoljeća (kojega karakterizira još netaknuta prevlast drame i prema kojem drama nije samo estetski model, već nosi i bitne spoznajnoteorijske i društvene implikacije), i mnogobrojnih modernih kazališnih formi u povijesnoj avangardi (kada od 1880. godine, tj. od krize drame nestaje niz dotad za dramu neupitnih odrednica: tekstualna forma dijaloga punog napetosti i sukoba; radnja koja se prije svega odvija u apsolutnoj sadašnjosti, subjekt čija se zbilja bitno može izraziti u govoru između ljudi) preko neoavangarde pedesetih i šezdesetih godina, i konačno do postdramskih kazališnih formi s kraja 20. stoljeća.

Osebnom simbiozom kritičkoga, teorijskog i književnopovijesnog diskursa Lehmann nastoji razviti *estetsku logiku* suvremenih teatarskih strujanja. Njegovo se istraživanje odnosi na kazališno razdoblje sadašnjosti, ono je pokušaj teorijskoga određivanja svega onoga što je potrebno za spoznaju njegovih specifikuma. Po autorovu sudu postdramsko kazalište uključuje sadašnjost koja ponovno preuzima daljnje djelovanje starijih estetika jer se umjetnost ne može razvijati bez odnošenja prema ranijim oblicima. U pitanju su, kako smatra Lehmann, samo razina, svjesnost, eksplicitnost i osobitost toga odnosa koji zapravo znači *osvještavanje određenih elemenata tradiranoga kazališta*.

U tom kontekstu valja nam spomenuti vrlo zanimljivu kompoziciju ove knjige koju autor organizira po principu kakvoga klasičnog dramskog teksta s *prologom* na početku, *pojedinih činovima* i *prizorima* (npr. *Drama: Drama i kazalište, Drama i*

dijalektika, ...; Panorama postdramskog kazališta: Postdramski kazališni znakovi, S one strane iluzije, ...) te *epilogom* na kraju. Prvi je dio knjige diskontinuirana priča koja ima svoju *pretpovijest* u povijesnim avangardama, od simbolizma do Brechta, te se potom razlijeva u neuhvatljivu *panoramu postdramskoga kazališta*. Upravo bi se u ovom pokušaju povijesnoga utvrđivanja početaka dramskoga kazališta koje je neophodno u razumijevanju današnjih scenskih postupaka mogli uočiti i najveći nedostaci knjige. Naime Lehmann isključivo progovara o kazalištu druge polovice dvadesetoga stoljeća čije ishodište pronalazi u modernističkim pokretima, pri tom potpuno preskače povijest drame koja prethodi devetnaestom i dvadesetom stoljeću. U slučajevima kada autor progovara o dramama kao književnoj vrsti njegove su intencije usmjerene prije svega *razumljivoj fabuli, povezanom smislu, prevlasti teksta i dijalektici sukoba*, u pravilu misli na građansko kazalište zapadne Europe u posljednja dva stoljeća. U knjizi ne postoje uvidi u antičku dramu, autor iznosi jednu vrlo upitnu, možda čak i pogrešnu konstataciju određujući antičku dramu i kazalište kao *pred-dramsko*. Postoji li nešto genuino *dramskije* od *Elektre* ili pak *Antigone*? Polazeći od činjenice kako postdramsko kazalište interferira s poviješću, ne donosi nikakav sud o srednjovjekovnom kazalištu ili pak renesansi. U tom epohalnom diskontinuumu, a pri pokušaju objašnjenja modernosti drame koji se odvija u današnjici Lehmann se, kako bi objasnio suvremena inscenijska strujanja, okreće idealističkim konceptima dramskoga kazališta koje zasniva na

liniji Aristotel-Hegel-Brecht, a koje karakterizira međusobna proturječnost kazališta i drame. Naime drama je dominirala kazalištem u Europi i upravo zbog toga autor pomoću pojma *postdramsko* nastoji nove razvoje dovesti u odnos s poviješću dramskoga kazališta.

U klasičnoj je estetici jedna od središnjih tema bila *formalna dijalektika drame s njezinim filozofskim implikacijama*. Važno je stoga utvrditi što se zapravo događa kada se napušta drama. Naime drama i tragedija smatrale su se najvišim oblikom pojave duha, a dijalektika te vrste (dijalog, sukob, rasplet, visoka apstraktnost dramske forme, konfliktnost subjekta) odredila je dramu značajnu ulogu u kanonu umjetnosti. Drama kao *lijepa umjetnost* baca na stranu sve ono što joj *ne odgovara i tek tim pročišćavanjem proizvodi ideal*. Ta je katarza dramske forme ono što s prividom pomirenja uspostavlja i temelj za rastvaranje toga privida. Naime, ono što estetski promatrano motivira *isključenje realnoga* (koje je ujedno unutarnje nužno), i ugrožava intenciju obuhvatnog posredovanja, nije ništa drugo nego sam princip drame, *ona dijalektička apstrakcija koja dramu kao formu tek omogućava*, ali istodobno i udaljava s područja *estetskog pomirenja* koje se događa prožimanjem *osjetilne materije*. U dubini dramskoga kazališta nalaze se napetosti koje omogućuju njegovu krizu, naposljetku i mogućnost *ne-dramske* paradigme. Ono je od postklasičnoga doba do današnjih dana prošlo niz preobrazbi koje unatoč zahtjevima za jedinstvom, cjelovitošću, smislom i pomirenjem, zadržavaju mogućnost rastvaranja, dispartnoga, djelomičnoga i apsurdnoga. Naime već je

klasično kazalište sadržalo svojevrsnu unutrašnju podvojenost te je sadržajno i formalno preuzimalo ono što se inače nije htjelo *dokinuti* (težnja rastvaranju). I to *drugo* klasičnoga kazališta, kako navodi autor, već je bilo zametnuto u njegovu dosljednom filozofskom prožimanju: kao *skrivena mogućnost reza u okviru do krajnosti napetog čina pomirenja*. Zbog toga moderna strujanja ne znače: *kazalište koje se neodnošajno nalazi s one strane drame*. Upravo suprotno, ono se može poimati kao razvoj jednog potencijala dekonstrukcije unutar same drame. Među prvima je Brecht početkom 20. st. nastojao isključiti i napustiti hegelijansku estetiku i njegova polemika protiv *dramskoga* kazališta kojemu je suprotstavljeno *epsko* nije uspjela u tolikoj mjeri osporiti klasičnu dramaturgiju. Danas se sve više smatra kako je Brecht zapravo obnovio i očvrstnuo klasična nastojanja. Njegova je teorija sadržavala krajnje tradicionalističku poruku: *fabula je ostajala alfa i omega kazališta*.

Takvim i sličnim porukama gotovo je nemoguće odrediti i razumjeti odlučujuće razdoblje novoga kazališta koje obuhvaća period od šezdesetih do devedesetih godina 20. st, pa čak ni onu *tekstualnu formu* koju je prihvatila kazališna književnost, a razvidna je u Becketta, Handkea, Müllera i dr. Postdramski inscenijski postupak razvija se u prostoru kojega su pokrenula Brechtova pitanja o prisutnosti i svjesnosti procesa *predstavljanja u predstavljanome i njegovo pitanje o novoj umjetnosti gledanja*. Ono ostavlja po strani dogmatiziranje, emfazu racionalnoga i politički stil. Postdramsko kazalište nalazi se u vremenu poslije relevantnosti Brechtovih promišljanja, tj. prema Lehmannovim

riječima *postdramsko je kazalište postbrechtovsko kazalište*.

U drugom dijelu knjige Lehmann progovara o pojmovima temeljnoga teatrološkog terminološkog aparata kao što su *tekst, prostor, vrijeme, tijelo i mediji*. Na prvi pogled moglo bi se zaključiti kako postdramsko kazalište manje cijeni ulogu teksta od klasičnoga. Novo kazalište ističe kako između teksta i scene zapravo nikada nije postojao harmoničan odnos nego, naprotiv, uvijek sukob. Bernard Dort smatra kako se sjedinjavanje teksta i pozornice nikada doista ne događa. Uvijek ostaje neki odnos potiskivanja i kompromisa, koji kao ionako *latentni strukturalni sukob svake kazališne prakse sada može postati svjesno intendiranim principom insceniranja*. Naime, ranim teoretičarom postdramskoga kazališta smatra se A. Artaud koji nije progovarao o alternativama *za ili protiv teksta*, već o promjeni hijerarhije: otvaranju teksta, njegove logike i njegove prinudne arhitekture, s ciljem da se u kazalištu ponovno ostvari *događajna dimenzija*. U tom smislu Artaud kaže kako *će riječi biti birane zbog svog začaranog, doista čarobnog smisla te će se uzimati zbog svoje forme, svojih osjetilnih zračenja*.

Razdoblje novih scenskih promišljanja traži prostor koji više *ne služi* drami niti nekoj politizirajućoj aktualizaciji. Ono traži i nove prostore, pozornice koje su jasno odvojene od gledališta (*tableau*, pozornica se na prvi pogled razgraničava od *theatrona* i u prvom je planu zatvorenost njene unutarnje organizacije, npr. egzemplarno je kazalište *tableaua* kazalište Roberta Wilsona), ili pak interaktivne ili integrirane prostore, a napos-

ljetku i one koji se u najširem smislu mogu razumjeti kao *heterogeni* i za koje je karakterističan prijelaz u svakodnevne situacije. Uz kategoriju prostora za suvremene je izvedbene umjetnosti od osobite važnosti i kategorija vremena. Doživljaj vremena koji dijele glumci i gledatelji kako smatra Lehmann ne može se točno mjeriti, već samo iskusiti. Novo kazalište operira s drugačijim dramaturgijama ove kategorije koje drže irelevantnim jedinstvo s početkom i krajem kao *zaključnim okvirom kazališne fikcije*. Vrijeme znači otvorenu *procesualnost* koja strukturalno nema početak, sredinu i kraj. U središtu je novih dramaturgija shvaćanje vremena kao iskustva kojeg svi dijele (akteri i gledatelji), a ono se temelji od tendencija njegova iskrivljavanja do pokušaja prilagodavanja brzini popa, *od otpora sporog kazališta do njegova približavanja umjetnosti performansa s radikalnom tvrdnjom o realnom vremenu kao zajedno proživljenoj situaciji*. Postdramsko promišljanje kategorije vremena pozornice i gledališta zasipava prazninu koja fikciju dijeli od njezine recepcije. Često kazalište odbacivanjem svake fikcije izuzev one rudimentarne, izjednačava svoje vrijeme s vremenom *skupa gledalaca*. Gotovo da se u izvedbu ne uvodi *vlastito* trajanje, već su sva događanja koncentrirana na kontakt s publikom ili na činjenicu njene nazočnosti. Pozornica je po Lehmannovu sudu neki drugi svijet s nekim vlastitim ili pak *nikakvim* vremenom.

U daljnjem promišljanju postdramskoga kazališta autor se približava još jednoj izuzetno važnoj kazališnoj dimenziji, tijelu. Kulturalna promišljanja o tome što je tijelo kao takvo podliježu dramatičnim preo-

brazbama, a kazalište artikulira i na svoj način operira različita promišljanja. Ono prikazuje tijelo i smatra ga jednim od najznačajnijih znakovnih materijala. Razdobljima koji su prethodili moderni fizička je realnost bila sporedna. Fizičko se tijelo discipliniralo, treniralo i oblikovalo prvenstveno za ulogu označitelja. Ono nije bilo autonoman problem i tema dramskoga kazališta, već nešto što se jednostavno podrazumijeva. S druge pak strane, postdramsko tijelo odlikuje se svojom prisutnošću, glumac mora izložiti sebe. Glumac nije interpret, jer tijelo nije instrument. Odbacuje se ideja *komponiranja* nekog dramskoga lika od strane glumca i tome suprotstavlja tvrdnja kako se na pozornici događa proces *dekomponiranja* čovjeka. U *postdramske slike tijela* Lehmann uključuje (izuzev npr. *slow motiona, skulpture, snažnoga tijela, životinja, tijela koja propadaju, paklenih tijela*) i ples za kojega je karakteristično ono što općenito vrijedi u postdramskom kazalištu: ples ne formulira smisao, već *artikulira energiju, ne predstavlja ilustraciju nego agiranje*. Moderni je ples s izuzetnim naprezanjima i *histeričnim lukovima* stvorio tjelesni izraz koji je mogao artikulirati ekstremna stanja duše. U postmodernom se plesu vraća mehanika i potencira se *fragmentiranje plesnoga vokabulara*. Ističe se potencijal mogućih gestičkih varijacija tjelesnoga aparata. Postmoderno plesno kazalište orijentirano je na istraživanje tijela u svim smjerovima.

U potrazi za drugačijim viđenjem i drugačijim postupanjem s kategorijama teksta, vremena, prostora i tijela te sve većim utjecajem suvremenih tehničkih dostignuća i medija, H. T. Lehmann sma-

tra kako postdramsko uključuje mnogo više prikazivačkoga i pokazivačkoga nego li ijedno tradicionalno kazalište, ono postaje novi, drugačiji krajolik u kojemu je zastupljena umjetnost u svim oblicima. U njemu ne dolazi samo do dekonstrukcije dramskoga teksta, već i do dekonstrukcije konkretne izvedbe koja uključuje ples, glazbu i izvedbene umjetnosti. Takvim interferiranjem ono nastoji iznijeti stanje duše (ne fabule) u svojevrsnom *opisu slike*. Ponekad je vrlo teško pronaći pravi smisao predstave, neko povezano značenje, budući da izvedba ne znači ujedno ilustraciju zadane fabule. Također, problemi nastaju i kada se nastoji odrediti što sve pripada postdramskom kazalištu i koliko su pojedine izvedbe uistinu kvalitetne, a koliko teže ispraznom šokiranju ili pak zavodjenju gledatelja.

Hans Thies Lehmann nastoji odgovoriti na ovakva i slična promišljanja te nudi mogući ključ razumijevanja su-

vremene kazališne umjetnosti. Iznosi podatke o djelovanju mnoštva značajnih predstavnika novih kazališnih strujanja obgrljenih terminom *postdramsko*, kao što su npr. Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatolij Vasiljev, Robert Lepage, Pina Bausch, Frank Castorf, Tadeusz Kantor, Richard Schechner, John Jesurun, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, itd.

Njegova studija, objavljena u izvrsnom prijevodu Kirila Miladinova, vrlo je opsežan, obuhvatan i informativan pregled novoga kazališta. Polazeći od spoznaje struktura i osebnosti postdramskih estetika, nastoji naznačiti putove teorije kojima se potrebno kretati u promišljanju suvremenoga inscenacijskog postupka. Knjiga će obiljem informacija koje nudi zasigurno poslužiti brojnim studentima, kritičarima, praktičarima i istraživačima suvremenoga kazališta

Iva Rosanda - Žigo

GRAMATIKA JEZIČNE SUVREMENOSTI

Josip Silić i Ivo Pranjković

GRAMATIKA HRVATSKOGA JEZIKA (za gimnazije i visoka učilišta)

(Školska knjiga, Zagreb 2005.)

Kad je potkraj 2005. godine u izdanju Školske knjige iz Zagreba objavljena *Gramatika hrvatskoga jezika*, autora Josipa Silića i Ive Pranjkovića, već se unaprijed na temelju uvida u njihov ukupni dosadašnji znanstveni rad moglo očekivati

da će u taj priručnik biti ugrađeni spoznajni i metodološki postupci karakteristični za te dvije znanstvene osobnosti: dosljednost u pristupu predmetu bavljenja, krajnja dosljednost u deskripciji i eksplikaciji, te aktivan pristup normiranju. Sve su to