

MODEL SODOBNEGA GLEDALIŠČA?!

*Hans Thies Lehmann: Postdramsko gledališče.
Ljubljana: Maska, 2003.*

Štiri leta po prvem izidu smo v slovenščini dobili prevod knjige *Postdramatisches Theater (Postdramsko gledališče)* Hansa Thiesa Lehmann, ki je študiral pri slavnem Petru Szondiju. Njegovo *Postdramsko gledališče* ne skriva velike ambicioznosti, saj skuša »razgrniti estetsko logiko novega gledališča« (Postdramsko gledališče, 21) ter s tem pomagati ustvarjalcem in sodobni publiki k lažjemu razumevanju gledaliških pojavov. Lehmann nadaljuje Szondijevo tradicijo, saj izhaja iz ugotovitve, da današnje gledališko dogajanje korenini v krizi tradicionalne (absolutne) drame s konca 19. stoletja, vendar rešitve te krize ne vidi v t. i. epskem gledališču, saj je tudi slednje zanj le prehodni pojav, ki vodi k novi, postdramski paradigmi. Glavni vprašanji, ki se mi zastavljata na začetku, sta, ali je sodobni teater še mogoče definirati s Szondijevo soodvisnostjo vsebine in oblike ter ali je taka definicija lahko zvesta svojemu predmetu spričo njegove skrajne heterogenosti.

Vrnimo se za začetek k Szondiju, ki je leta 1956 gradil svojo tezo na analizi dramskih besedil, v katerih je detektiral neskladnost med obliko in vsebino, kar je pripeljalo do nastanka sodobne dramatike. Szondi v slednji opaža vdor epskih elementov, tako da nasproti absolutnosti tradicionalne drame postavi epskost sodobne. To nasprotje so kasneje dopolnjevali različni avtorji (Mattenklott, Pfister, Klotz) in razvili dopolnjujoča se koncepta absolutne in epske drame ter drame zaprte in odprte forme. Szondi opiše simptome izvorne krize ob dramah Ibsna, Čehova, Maeterlincka, Strindberga in Hauptmanna ter kasneje poskuse ohranjanja absolutnosti in preseganja krize z uvajanjem epskih elementov. Ne gre mu torej za prikaz dramske produkcije med letoma 1880 in 1950, na kar kaže že dejstvo, da obsega celotna knjiga le dobrih 100 strani, ampak za razumevanje radikalnih sprememb, ki so se takrat dogajale v gledališču. Szondi se je zavedal, da »zgodovina sodobne dramatike nima zadnjega dejanja niti se ni za njo spustil zastor« (Szondi 2000, 131), zato je zadnji del, v katerem obravnava epsko gledališče, poimenoval *Poskusi preseganja*.

Ravno na to odprtost se naveže Lehmann, ko utemelji svojo raziskavo na spornem dejstvu, da naj bi Brechtova avtoriteta postavila njegov opus za orientacijsko obliko sodobnega gledališča, kar je bila »okoliščina, ki je ob vsej produktivnosti, ki jo je prinesla s seboj, povzročila tudi prve zaznavne blokade in vse prehitro strinjanje glede tega, kaj sodi k 'modernemu' gledališču« (*Postdramsko gledališče*, 40). S tem Lehmann legitimira svoje početje, torej nadaljevanje analize do konca 20. stoletja, pri čemer se osredotoča na gledališke uprizoritve zadnjih 30 let, ko se je dokončno konstituiralo postdramsko gledališče. Spornost zgoraj citirane trditve o Brechtovi avtoriteti se pokaže že ob avtorjevi ugotovitvi, da je Szondi v predavanjih iz l. 1965/66 (prim. Szondi *Das lyrische Drama des fin de siècle*) obravnaval tudi t. i. lirsko dramo – gre za dramo, ki išče izhod iz krize v lirskih elementih –, še bolj pa ob kasnejših teoretikih (npr. Grotowskem, Schechnerju idr.), ki jih omenja kot idejne utemeljitelje nove paradigme in bi zanje težko trdili, da so izhajali iz Brechtovih določil epskega gledališča. Kaj torej je postdramsko gledališče?

Lehmann priznava, da se je ob koncu 19. stoletja začel v dramatiki proces rušenja absolutnosti, ki ga je opisal že Szondi in je bil najbolj radikalen v zgodovinskih avantgardah z začetka 20. stoletja, vendar se ni izvršil do konca. To nenazadnje dokazuje pojav neoavantgard v 50-ih in 60-ih letih prejšnjega stoletja. Definicija postdramskega gledališča temelji na dramskem gledališču, za katerega se zdi, da stoji in pade z besedilom.

»Dramskemu gledališču vlada besedilo. V novoveškem gledališču je bila uprizoritev v veliki meri deklamacija in ilustracija napisane drame. Tudi tam, kjer sta bila zraven ali sta celo prevladovala glasba in ples, je 'besedilo' ostalo odločilno kot narativna in miselna totaliteta, ki jo je mogoče podoživeti. Kljub vedno izrazitejšim značilnostim dramatis personae z neverbalnim repertoarjem telesne gestike, gibanja in duševne izrazne mimike, je ostalo tudi v 18. in 19. stoletju pri tem, da je človeška figura bistveno definirana z govorom. Besedilo pa ostane spet osredotočeno na svojo funkcijo kot besedilo vlog. Drami je bilo mogoče vstaviti in dodati zbor, pripovedovalca, medigre, gledališče v gledališču, prolog in epilog, govorjenje v stran in tisočera subtilnejša ustja dramskega kozmosa, nenazadnje tudi brechtovski repertoar epskih načinov igre, ne da bi bilo pri tem uničeno specifično doživetje dramskega gledališča. Načeloma ni pomembno, ali so bile v dramski teksturi učinkovite lirske govorne oblike in v kolikšni meri so uporabljali epsko dramaturgijo: Drama si je lahko vse to priključila, ne da bi izgubila dramski značaj« (*Postdramsko gledališče*, 25).

Postdramska paradigma še vedno temelji na vseh elementih dramskega gledališča, le da so sedaj ti enakovredni, »tako rekoč razstreljeni in nato spet ponovno povezani« (*Postdramsko gledališče*, 12). Povezani pa so na tak način, da problematizirajo posamezne elemente dramskega gledališča: iluzijo, besedilo, prostor, čas in telo. Lehmann obravnava vsakega od teh elementov v posebnem sklopu, v katerem najprej prikaže njegovo funkcijo znotraj dramske paradigme in potem ugotavlja, kako je ta problematizirana v postdramski. Vprašanje, ki se postavlja, je, čemu postdramsko gledališče počne vse to. Podobno kot Szondijeva tudi Lehmannova teorija temelji na krizi gledališča, ki jo je povzročil razmah novodobnih medijev (film, televizija, video, računalniška animacija ...). Gledališče se mora ob takšni konkurenci, ki je sposobna ustvariti bolj prepričljivo oz. že kar popolno iluzijo, vprašati, kaj je njegova lastna posebnost, s katero lahko prepriča prenasičenega potrošnika kulture.

Lehmannova teza je, da je posebnost gledališča, ki postane tudi glavna lastnost postdramske paradigme, v tem, da se predstava vedno odigra neposredno pred občinstvom in torej omogoča ukinjanje ločnice med odrom in teatroном (prostor, kjer so gledalci) oz. omogoča aktivno vlogo gledalcev. Ta teza nas sicer vodi nazaj v domeno Brechtovega gledališča, a ravno v tem je postnarava te Lehmannove paradigme. Gre za radikalno izpeljavo antiiluzionističnih tendenc, saj Brecht od gledalca še vedno zahteva le distanco in zavzemanje stališča do predstavljenega oz. lastne resničnosti, postdramska predstava pa zahteva od gledalca aktivno udeležbo že pri samem dogodku. Najboljši primer je morda način uporabe simultanege odra. Postdramsko gledališče s simultanim dogajanjem namreč ustvari preobilico dražljajev, da bi prisililo gledalca k lastni kreaciji. Gledalec je sposoben dojeti le del predstavljenega, zaradi česar se približa vlogi gledališkega ustvarjalca. Pomanjkanje sinteze, ki je pravzaprav predpogoj Lehmannovih *Postdramskih gledaliških znakov*, je po eni strani logičen zaključek teženj po približevanju gledališča življenju –

od Brechta in avantgard so ta prizadevanja vodila k happeningu in performansu, ki ju Lehmann navaja kot neposredna predhodnika postdramskega gledališča – po drugi pa vsebuje nevarnost, da bi gledalec ostal povsem praznih rok oz. da bi se začel spraševati, zakaj naj bi še hodil v gledališče, če mu to nima česa dati.

Na tem mestu si avtor pomaga z drugim določilom postdramske paradigme, ki je v tem, da se to gledališče ukvarja z vprašanji predstavljanja in percepcije, tako da izenači vse elemente dramskega gledališča ter jih nato obravnava vsakega posebej. S tem preskuša številne možnosti, ki jih Lehmann popiše v posebnih sklopih (*Onstran iluzije, Besedilo, Prostor, Čas, Telo*), vendar mi na tem mestu ne gre toliko za obnavljanje le teh, ampak za dejstvo, da postdramsko gledališče kot svoje drugo določilo ponuja širjenje percepcije. Namen povezave obojega Lehmann zgolj provizorično nakaže na koncu *Epiloga*, v treh razdelkih (*Družba spektakla in gledališča, Politika zaznavanja, estetika odgovornosti in Estetika tveganja*), ki so bili pri nas prevedeni že l. 2000 v gledališkem listu ljubljanske Drame (Lehmann, 66–69). Gre za to, da v današnjem svetu, ko nas mediji bombardirajo s šokantnimi podobami bojišč, katastrof, mučenj ipd. gledalec postaja vedno bolj distanciran in pasiven. Odgovor gledališča je v aktivni vlogi gledalca, s katero ponovno vzpostavlja vez med zaznavanjem in delovanjem. Ponovno nas torej spomni, da gre zares in da se moramo v življenju na sporočila odzivati. Druga nevarnost, ki pelje v pasivnost, je racionalizacija oz. dejstvo, da v današnjem svetu ni ničesar, o čemer ne bi mogli racionalno razpravljati. Način preseganja te letargije vidi Lehmann v širjenju percepcije, »treningu« emocionalnosti, ki je racionalni predrazmisleki nimajo pod nadzorom. (...) Vedno bolj bo naloga 'gledaliških' praks v najširšem pomenu, da igrivo vzpostavijo situacije, v katerih bo afekt sproščen« (*Postdramsko gledališče*, 309).

Naj sedaj še enkrat na kratko povzamem definicijo postdramskega gledališča. Določata ga:

1. oblika, ki zahteva aktivno sodelovanje gledalcev v predstavi, s čimer se briše meja med igralci in gledalci;
2. vprašanja zaznave in njenega širjenja, za katera se zdi, da predstavljajo vsebino postdramskega gledališča, čeprav njegova oblika onemogoča vsakršno sintezo sporočila.

Lehmann stori korak naprej od svojega učitelja, ko postavi pod vprašaj primat dramskega teksta in se opredeli za analizo predstave oz. gledališkega dogodka, a tudi v njegovem sistemu ostanejo nekatere pasti, ki so jih pokazali že Szondijsvi kritiki. Najbolj očitni sta koncept krize in z njim povezano vprašanje, ali gre pri postdramskem gledališču res za novo paradigmo, ali pa le za razkroj dramskega. Krištof Jacek Kozak, ki je prevedel tako Szondijsvo *Teorijo sodobne drame* kot pričujoče Lehmannovo delo, se v spremni besedi k Szondijsvi knjigi med drugim sprašuje, »ali je v sodobni dramatik sploh mogoče stopiti iz začaranega kroga krize in oblikovati drugačen temelj, ki ne bo povratek v 'predkrizno' stanje, hkrati pa tudi ne bo likvidacija same dramatike« (Szondi 2000, 21)? Lehmannova knjiga odgovarja z odločnim ne, saj je temelj postdramskega gledališča ponovno kriza – najprej zaradi izgube družbenega položaja dramskega gledališča, ki je z razvojem filma, televizijske produkcije, videa, računalniških iger, virtualne resničnosti ipd. dobival v kreiranju iluzije oz. manipuliranju s percepcijo novo, zahtevno konkurenco, nato pa še zaradi izgube primarne vloge dramskega besedila, ki je povzročila

vnovično analizo vseh elementov dramskega gledališča, iskanje njihove vloge in meja, da bi se sodobno gledališče dokopalo do lastne differentia specifica, prednosti, s katero bi prepričalo občinstvo. Ponovno je torej »mogoče reči, da (Szondi/Lehmann) ne prikazuje razvoja sodobne (postdramske), pač pa razkroj tradicionalne (dramske) drame« (Szondi 2000, 19). Lehmann se zaveda teh nevarnosti, saj zapiše: »Obstajati utegne nevarnost, da globini tukaj predpostavljene zareze pripišemo prevelik pomen, in sicer propad podlag dramskega gledališča, ki je kljub vsemu veljalo stoletja, ter radikalno transformacijo scenskega v dvoumni luči medijske kulture,« vendar nasprotna možnost, »da v novem vselej že opazimo različico že znanega – zlasti na akademskem področju –, grozi hitreje in z mnogo bolj uničujočimi napačnimi ocenami in slepoto« (*Postdramsko gledališče*, 26).

Pri nas se je ob izidu *Postdramskega gledališča* pojavilo navdušenje nad dejstvom, da Lehmann omenja tudi nekatere slovenske gledališke ustvarjalce, kar naj bi pomenilo, da Slovenci aktivno soustvarjamo novo paradigmo in s tem vsaj evropsko gledališko sceno zadnjih 30-ih let. Oglejmo si поблиže, kakšno vlogo odigrajo Slovenci v pričujoči knjigi. Omenjeni so Tomaž Pandur (v družbi Grotowskega in Silvia Purcareta), Emil Hrvatin in med skupinami En-Knap. O (ne)resnosti omenjenega seznama poroča Aldo Milohnič v spremni besedi. »Že v uvodnem poglavju njegove knjige lahko preberemo imena skoraj štiridesetih režiserjev (...) in skoraj tridesetih skupin (edino omenjeno slovensko skupino En Knap pa avtor zmotno uvršča med režiserje in ne med skupine – še en primer površnosti)« (*Postdramsko gledališče*, 334). Bolj kot sam seznam imen, za katerega avtor prizna, da je provizoričen, je pomembna nadaljnja obravnava naših umetnikov. En Knap ostaja pri uvrstitvi na seznam, večkrat sta omenjena Hrvatin in Pandur, a avtor se le ob Pandurju ukvarja tudi z njegovim gledališkim delom. Emil Hrvatin se namreč po že omenjenem seznamu pojavi še v opombah na str. 48 kot urednik zbornika teoretskih razprav o gledališču in na str. 257 kot avtor monografije o gledališču Jana Fabra, ki je na koncu navedena tudi v bibliografiji. Tomaža Pandurja oz. njegovo adaptacijo Dantejeve Božanske komedije Lehmann najprej navede v ilustracijo uporabe telesa kot vizualnega predmeta, ki je je v Pandurjevemu Peklu toliko, da se celota približuje cirkusu (*Postdramsko gledališče*, 114), v nadaljevanju pa se k Pandurju ponovno vrne ob vprašanju vračanja mita in epske naracije, ki v postdramski časovni estetiki funkcionirata kot negacija zgodovine oz. vdor večnosti (*Postdramsko gledališče*, 232–233). Ravno Pandurjev primer kaže novo šibko točko Lehmannovega sistema. Gre namreč za dejstvo, da avtor Pandurjevo trilogijo najprej navede kot primer vizualne uporabe telesa brez simbolnega pomena, potem pa ravno prisotnost telesa, spomina na telo (takšen je tudi naslov razdelka) ohranja mitsko večnost. Takšni paradoksi *Postdramskega gledališča* so posledica njegove nedoločenosti oz. pomenske odprtosti, zaradi katere moramo interpretove (Lehmannove) zaključke vseskozi brati s pridržkom, saj so v veliki meri produkt avtorjevega lastnega odnosa do vidnih predstav.

Lehmannova teza je vsekakor fascinantna, še posebej zato, ker se zdi, da je uspel ponuditi enotno matrico skrajno heterogenega pojava, kakršno je sodobno gledališče, ki se pogosto giblje na meji med različnimi umetnostmi ter med umetnostjo in neumetnostjo. *Postdramsko gledališče* je zato knjiga, ob kateri nihče ne ostane hladen. V teorijo drame prinaša novo tezo, ki bo bržkone spodbudila nadaljnje raziskave ožjih področij. Slednje bodo bolj zveste svojim predmetom in bodo verjetno odprle nove polemike z avtorjevim

delom, a ga bodo s tem dokončno utrdile v teoriji drame. *Postdramsko gledališče* je tudi dobrodošel priročnik za gledalca, od katerega sodobno gledališče zahteva spremenjeni način recepcije, saj mu ponuja nekaj preprostih navodil, s katerimi postaja najnovejša produkcija laže obvladljiva. Vendar pa lahko pričujoča knjiga postane problematična v primeru, ko jo razumemo normativno. Lehmann sam opozarja na to nevarnost, saj »ne oblikuje nikakršne nove dogme v smislu, da morajo biti sodobne oblike te ali one vrste. Ta knjiga izvaja 'konstruktivno kritiko' ter poudarja velikanske potenciale izumljanja, ki jih onstrani drame odprejo razkroj gledaliških elementov in nove kombinacije.« Kasneje poudarja tudi nedokončanost in provokativnost teksta. »Na podlagi tega ozadja se je mogoče lotiti premisleka, ki bi na novo osvetlil zgodovino novoveškega gledališča in drame. Vendar te umetniške in kulturno-sociološke perspektive avtor ni izpeljal s premislekom. Njen razvoj bo ostal prepuščen prihodnjim gledališkim in estetskim poskusom« (*Postdramsko gledališče*, 12–13). Lehmannovo *Postdramsko gledališče* je eno temeljnih del o sodobnem gledališkem dogajanju, a ga je treba ves čas brati z dvojnim pridržkom. Prvič z zavestjo, da gre za enega od t. i. post pojavov, ki še niso nove paradigme v pravem pomenu besede, ampak so bolj prebolevanje, razkroj tradicije, in drugič, da je zaradi poudarjene, aktivne vloge gledalca – s te pozicije piše tudi avtor – v knjigi močno prisoten horizont interpreta, kar pomeni, da Lehmannovo razumevanje ni edino legitimno. Sicer pa je to splošna lastnost razumevanja in razlaganja, tako da je normativnost tovrstnih tekstov največkrat posledica njihove premalo kritične recepcije.

Gašper Troha

LITERATURA

- Lehmann, Hans Thies. »Postdramatično gledališče.« *Gledališki list SNG Drama*. 9 (1999/2000): 66–69.
- Szondi, Peter. *Das lyrische Drama des fin de siècle*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame: 1880–1950*. Ljubljana: MGL, 2000.

Avgust 2004