

David Barnett

Kada kazališni komad nije drama?

Dva primjera postdramskih kazališnih tekstova

David Barnett, *When is a Play not a Drama?*
Two Examples of Postdramatic Theatre Texts

U ovom članku David Barnett istražuje na koje se načine kazališni komadi mogu smatrati "postdramskim". Polazeći od istraživanja ove nove paradigme, on potom nastoji analizirati dva kazališna komada, *Attempts on her life* (*Napadi na njezin život*) Martina Crimpa i *4:48 Psychosis* (*4:48 Psihoza*) autorice Sarah Kane, pokušavajući razumjeti kako njihova dva teksta uništavaju prikazivanje i strukturiranje vremena, te zaključuje kako se ograničenja nametnuta postdramskoj izvedbi razlikuju u odnosu na interpretativnu slobodu teksta u tipičnom, dramskom kazalištu. David Barnett je viši predavač i ravnatelj odjela za dramu na Sveučilištu u Sussexu. Objavio je monografije o Heineru Mülleru (1998) i o Raineru Werneru Fassbinderu (2005), kao istraživač u zakladi Humboldt, Njemačka. Također je objavio članke o suvremenom njemačkom, engleskom, političkom i postdramskom kazalištu.

Postdramsko kao kategorija

Jako zakašnjeli prijevod H.T. Lehmannova djela *Postdramatisches Theater* na engleski, napokon daje novom čitateljstvu uvid u sofisticirano i osjetljivo istraživanje od četrdeset i nekoliko godina o inovativnom kazalištu i njegovoj estetici. Studija na mnoge načine gleda na kazalište i

usredotočuje se prvenstveno na redatelje i izvođače. Ovaj članak promišlja kako Lehmannove ideje mogu biti primijenjene na same kazališne komade pristupajući dramaturški dvama nedavnim britanskim kazališnim komadima.

U prošlih nekoliko desetljeća, tekstovi koji su napisani za kazalište pokazivali su kvalitete koje su dovele do toga da je njihova veza s 'dramom' bila jako teško obranjiva. Prije nego prijedem na analizirane tekstove, posvetit ću malo vremena uvođenju postdramskog kao kategorije za kazališno pisanje. Kao što samo ime govori, taj pojam definira dramu kao (dugotrajni) trenutak u povijesti kazališta i predlaže drukčiju vrstu pristupa koji kritički propituje neka od osnovnih aspekata drame. Karen Jürs-Munby ističe:

"Post" se ne treba shvatiti kao epohalna kategorija niti kao jednostavna kronološka 'poslije' drama, ili 'zaboravljanje' dramske 'prošlosti', već kao prekid i budući život koji nastavlja održavati vezu s dramom, i koji je u mnogočemu analiza i 'ananeza' drame."¹ Pojam može također podrazumijevati razmišljanje o dramskom, a da pritom ne predstavlja nužno potpuni raskid, iako, kako ćemo vidjeti, postdramsko ne pretpostavlja niti neki ekstra metadramski obrasc.

Usko gledajući, drama se definira pomoću dva ključna procesa: ona predstavlja i strukturira vrijeme.

Pojasnimo: prikazivanje odgovara Aristotelovoj definiciji mimizeisa, oponašanja radnje. Glumci prikazuju likove, rekviziti objekte, a postava mjesto radnje itd. Problemi prikazivanja u kazalištu mnogobrojni su i različiti i ja ću protumačiti tek neke od najuočljivijih. Prikazivanje nije nikad neutralno: ono je ujedno selektivno i subjektivno, a obje te karakteristike reduciraju ono što se prikazuje u nekoj formi ili obliku jer će ono što se prikazuje uvijek biti složenije od onoga što se dobije u predstavi.

Naravno, mnogi su dramaturzi pokušavali pokazati ograničenja prikazivanja. Luigi Pirandello pita kako će kazalište prikazati nesretnu obiteljsku priču u *Šest osoba traži autora* i zaključuje da se likovi kontinuirano osjećaju prevarenima od strane prikazivačkih strategija koje kazalište ima na raspolaganju – njihova "stvarnost" ne može biti zaobidena metodama dramskog kazališta. Berthold Brecht, s druge strane, pokušava prikazati sredstva kojima se služi kazalište u prikazivanju kako bi otkrilo ideološke strukture koje objašnjavaju taj postupak. U mnogim njegovim epskim komadima, pojedinac je u stalnom dijalogu s uvjetima i situacijama, a odgovori se, između ostalog, odupiru jedinstvenom razumijevanju prikazivanja lika. Oba autora služe se sredstvima dramskog kazališta kako bi doveli u pitanje samo prikazivanje i proizveli figurativnu sobu ogledala: nastavljajući se koristiti prikazivanjem, obojica ukazuju na njegove slabosti i tako istovremeno uvlače vlastite izvedbe u granice prikazivanja.

Ipak, prikazivanje nije samo formalno problematično u svojim granicama. Tehnološka su dostignuća radikalno smanjila i vrijeme i prostor te postavila pitanje o tome kako netko može prikazivati svijet koji se konstantno smanjuje. Od nedavno su prekoatlantski i jeftini letovi, internet i mobilni uređaji utjecali na način na koji gledamo na udaljenost i vrijeme koje je potrebno da je prijedemo. Informatizacija i masmediji tako su povezali svijet da ga sada potpuno drukčije doživljavamo. Lehmann kaže:

"Razni, ali istovremeni načini percepcije zamjenjuju linearne i susljedne načine. Površniji i istovremeno opsežniji osjećaji zauzimaju mjesto dosadašnjih centraliziranih i dubljih osjećaja."²

Kapitalizam, u obliku globalizacije, postao je također univerzalni ekonomski sustav i iskoristio je tehnologiju do te

mjere da je postalo sve teže vidjeti različitost i posebnost. Imajući ovo na umu, individualnost lika, na primjer, može biti dobro prikazana kao pojedinačna, a da ta kvaliteta gotovo uopće i ne postoji.

K tome, tehnološka i medijska sposobnost da stvore privid, simulaciju stvarnosti, nadalje povećavaju probleme prikazivanja: ako dramaturg prikazuje simulaciju kao materijalnu stvarnost bez nužnog dramaturškog skepticizma, onda kazalište jedva izražava uvjete koje bi bilo bolje istražiti. Postdramsko pretpostavlja kazalište s one strane prikazivanja, u kojem dramaturzi i izvedbene prakse, koje pokušavaju *predočiti* materijal radije nego postaviti izravan prikazivački odnos između pozornice i vanjskog svijeta, kontroliraju granice prikazivanja.

Prekid linearosti

Lehmann također gleda na tretiranje vremena u dramskom kazalištu kao na ključnu kvalitetu kada piše: "Drama je protok vremena koje se kontrolira i kojim se može upravljati."³ Nametnuta linearost u drami jasno se kosi s načinima percepcije koji su gore izloženi, gdje se posebno i jedinstveno prikazivanje događaja može suprotstaviti punoći iskustva. Dramska je radnja prikazivanje trenutaka i tek kad su oni posloženi, pojavljuje se napekost, otkrivanje i kulminacija. S druge strane, postdramsko gleda na paradigmu sna kao na formalno sredstvo prekidanja tematskog tijeka vremena. Snovi se pojavljuju epizodički i nelinearno: značenje im je razasuto kroz strukture, tako da na primjer, poznavanje zaključka sna ne mora bacati nikakvo ključno svjetlo na potencijalno značenje sna.

Nedostatak susljedne logike naveo je Freuda da se zapita trebaju li se pojedinačni elementi tumačiti književno, ironično, povijesno ili simbolično.⁴ Epistemološka nesigurnost sna pokušava zaraziti dramski događaj u postdramskom kazalištu i tako oduzeti pozornici njezinu sposobnost da dâ značenje materiji unutar nje same. Umjesto toga, jezik i slike predstavljaju se i šalju publici kako bi publika doživjela i tek možda interpretirala sebe samu.

Postdramsko kazalište pokušava nadvladati privremenu

nestrukturiranu književnost koja je skicirana u romanu *Slaughterhouse 5* (Klaonica 5). Znanstvena fantastika Kurta Vonneguta predstavlja čitatelju Tralfamadorigance, rasu koja postoji izvan vremena. Ovo je odgovor jednog od njihovih brojeva na pitanje kako oni čitaju:

"Mi Tralfamadoriganci čitamo ih [stranice] sve odjednom, a ne jednu za drugom. Nema nikakvog posebnog odnosa između poruka, osim što ih je autor pažljivo odabrao, tako da kad ih se sve vidi odjednom, one daju sliku života koji je lijep, iznenađujući i dubok. Nema početka, sredine, kraja, pauze, pouke, uzroka ili učinka. Ono što volimo u svojim knjigama jesu dubine mnogih prekrasnih trenutaka koji se vide odjednom.⁵

Vanzemaljaci vide sučeljavanje s umjetnošću kao sveobuhvatno iskustvo jednog posebno odabranog subjekta. Jasno je da *mi* ne doživljavamo kazalište izvan vremena, no postdramsko teži onemogućiti linearnost ili barem je učiniti vrlo problematičnom u izvedbi kako bi posredovalo bogatom i nepovlaštenom dotoku materijala kojeg ne zanima radnja već okolnosti ili uvjeti.⁶

Tekstualna osnova postdramskog kazališta tek je mali dio ovog fenomena. Same riječi kao jedan od dominantnih elemenata u dramskom kazalištu, postaju samo još jedan element u kazališnom načinu koji se bori protiv hijerarhija u izvedbi. Imajući ovo u vidu, mnogo je dramskih tekstova bilo podvrgnuto postdramskoj produkciji i rezultati, posebice u kazalištima kontinentalne Europe, doveli su do ponovnog promišljanja kanonskih i manje kanonskih djela u svjetlu njihovog radikalnog premještanja u kazalištu. Djela poput Čehovljevih *Triju sestara* (*Three Sisters*, u režiji Christoph Marthaler, Berlin, 1997) ili Lessingove *Emilie Galotti* (u režiji Michaela Thalheimera, Berlin, 2001) videna su bez oštrih kritika njihovih zapleta u nedavnim produkcijama i bilo im je dopušteno da funkcioniraju na način koji autor nije zamislio.

Od samog početka (potencijalni) postdramski tekst pretpostavlja sebe kao relativiziran element za izvedbu te

ukazuje na vlastitu neodređenost i položaj neinterpretiranog materijala. U raspravi koja slijedi koncentrirat ću se na djela *Napadi na njezin život* Martina Crimpa (premijerno izvedeno u Royal Court Upstairs, London, 7. ožujka 1997) i na *4:48 Psihoza* Sarah Kane (premijerno izvedeno također u Royal Court Upstairs, London, 23. lipnja 2000) kako bih proučio na koji način tekstovi mogu pokazati veze s postdramskim, nakon čega ću postaviti pitanje o relativnim slobodama postdramske izvedbe.

Napadi na njezin život

Najzrcitije obilježje Crimpova kazališnog komada jest to da ono odbija pripisati karakterno ime izgovorenog tekstu. Iako ovo samo po sebi nije ništa novo – Peter Handke i Heiner Müller radili su to već prije nekoliko desetljeća – vrsta frustracije koju Crimp proizvodi jest nešto novo. Drugi su pisci zaista zartali "krajolike svijesti" gdje su nepripisani govori otišli u kolektivnija carstva pamćenja i iskustva; Crimp, ipak, piše uglavnom prepoznatljive dijaloge koji su uglavnom nestilizirani i konverzacijski. Dok su ranije skice *Napada* imale karakterna imena, Crimp je u objavljenim verzijama nastojao problematizirati status subjekta koji govori tako što je zamijenio imenovanje crticama.⁷ U *Napadima* broj govornika teoretski je ograničen tek brojem crtica u pojedinom scenariju.

Ideja teksta kao scenarija može se pronaći u Crimpovoj uvodnoj noti: "Neka se svaki scenarij u riječima – dijalogu – otvori prema udaljenom svijetu – dizajnu – koji najbolje razotkriva njegovu ironiju."⁸ Namjerno razvijanje termina jasno ga oponira čvršće fiksiranoj "sceni". "Ironija" je utoliko u središtu koliko implicira nesigurnost: ironično više upućuje na nestalno mjesto značenja u spektru nego što označava suprotno od doslovnog značenja. Tako se tekst čini kao da nudi sam sebe kao nešto neodređeno i nedovršeno usprkos svojoj očitoj prirodnoj detaljnosti. I dok bi se netko mogao pitati je li Crimp izmislio "udaljeni svijet" kako bi scenarij učinio konkretnim, udaljenost svijeta može biti ta koja je globalizirana, obuhvaćena medijima i ispunjena općenitim pojmovima svega s čim se susreće. Svijet koji je predstavljen jest mjesto nesigurnosti i pomanjkanja stabilnosti. Pitanje geografskog položaja i mjesta, na primjer, u *Napadima* se problematizira pomoću česte zbrke koju unose govornici aludirajući na mjesto

gdje se nalaze ili gdje bi se mogli nalaziti. Upravo uvodni tekst kazališnog komada počinje:

- Anne. (*stanka*) To sam ja. (*stanka*) Zovem iz Beča. (*stanka*) Ne, oprosti, zovem iz ... Praga. (*stanka*) Ovo je Prag. (*stanka*) Prilično sam sigurna da je ovo Prag. Svejedno, vidi...⁹

Svijet u kazališnom komadu jako je zbijen vremenskom i prostornom zbrkom koja se sukobljava sa scenarijima te na taj način stvara osjećaj dislokacije i ukazuje koliko nestvaran doživljaj mjesta može biti u suvremenom svijetu. Crimpov "udaljeni svijet" je onaj koji se više ne može shvatiti.

Prisutnost neprisutnosti

Ukupno ima sedamnaest scenarija i svaki se bavi odsutnošću Anneinog lika. Na nju se aludira u svih sedamnaest scenarija, ali se ona nikad ne pojavljuje na pozornici. Martine Dennewald primjećuje da se Anne *jedino* konstituira u jeziku te da je prepoznajemo putem svih drugih govornika.¹⁰ Dok se oni izražavaju u svakodnevnom jeziku, mi bismo se morali zapitati odakle točno proizlaze njihovi stavovi i njihov idiom. Sam jezik je središnja točka u *Napadima* zbog očitog nedostatka konteksta u samom djelu. Ipak, to što je nadasve prepoznatljivo izaziva određenu srodnost u Brechtovoj ideji *Verfremdung*a, u pretvaranju onog što je poznato u nepoznato. Kad se prikazivaju susteže od izvedbe, obične se rečenice predstavljaju publici različitom artikulacijom glasa što je način kojim se dovodi u pitanje svakodnevna komunikacija.

Sedamnaest zasebnih i samostalnih scenarija ističe ponovljene motive, govorne strukture, frazeologije i, povremeno, ponovljene tekstove. Posebnost se jezika tako konstantno dovodi u pitanje i gledatelja se odmiče od govornika ka sustavu koji tvori leksik i sintaksu izgovorenog. Ponavljanje u ovom kazališnom komadu zahtijeva od nas da se zapitamo o izvornosti izražavanja ili govora koje naoko proizvodi pojedinac te da premjestimo slučaj jezika u širi kontekst.

Neki od ovih scenarija više ističu da se Anneina djela i njezine pretpostavljene osobine zamišljaju, nego da se o njima izvješćuje. Čin zamišljanja, ipak, slijedi takav ozbiljan i predvidljiv tekst da se moramo zapitati odakle dolaze takve obične ideje i što je to što ih informira. Četvrti

scenarij, *Okupator*, na primjer, čini se kao da predstavlja glasove koji raspravljaju o Anne kao naivnom kupcu koji prihvaća sve što je izloženo u trgovini. Scena počinje na sljedeći način:

- Ona je tip osobe koji vjeruje poruci na blagajničkom računu.

- "Hvala Vam na kupovini."¹¹

Razdvajanje govornika i izgovorenog u ovom kratkom dijelu, nameće očito pitanje: tko govori? Na ovo pitanje postdramsko kazalište nudi slobodne reakcije koje traže odgovore izvan pojma očiglednog suverenog pojedinca. Od publike se traži da razmotri odnose između teksta i mogućih konteksta koji omogućuju njihovu ponovnu analizu.

Ono što proizlazi iz ovog scenarija, iz samo ove dvije rečenice, jest to da se prvi govornik pokušava distancirati od lakovjerne potrošnje dok pokušava stvoriti individualizirani skepticizam koji je upućen u lukavstvo sustava. Ipak,

uopćavanje pomoću rečenice "Ona je tip osobe" postavlja govornika u kanalizirani jezik stereotipa. Prepoznavanje stereotipa od strane drugog govornika potvrđuje njegovo ili njezino podrazumijevanje u govoru. Razgraničenje između govornika i neuhvatljive Anne postaje tako lažno u tome što ih njihov govor veže u samom sustavu kojeg žele kritizirati. Nameće se stav koji ističe široku sferu utjecaja društveno-ekonomskog sustava u identitetu, komunikacijskim strukturama i znanju. Razumijevanje jezika kao spontanog načina izgovaranja očituje se u prirodnoj fikciji.

Sam jezik prikazan je kao nešto što se duboko pretpostavlja u scenarijima, kao nešto što uspostavlja vezu s postdramskom kategorijom "jezika kao protagonista".¹² Niz uvreda, na primjer, u trećem scenariju *Vjera u nas same*, upućuje se Anne i zamišlja od strane onog što izgleda kao film ili od televizijskih producenata. Iste se uvrede zatim doslovno ponavljaju u dvanaestom scenariju, *ČUDNO!*, i opet se navode kao da je to Annein govor. Naoko autentičan tekst izložen je kao zadan i neorigina-

Potpuno muški ansambl... daje komadu jedno prejako patrijarhalno usmjerenje te izravno čini muškarce neprijateljima; potpuno ženski ansambl pobuđuje prinudne fantazije oko 'Anne' s drugom političkom i seksualnom orijentacijom i ostavlja dojam da žene dominiraju u kapitalističkom sustavu, što nije točno."

lan usprkos njegovoj očitoj prirodosti. Kada se jezik prikazuje kao aktivni sudionik, status ljudskih bića koja izgovaraju tekst mora se promijeniti – ljudsko djelovanje u tekstu ispituje se do temelja, a to je poznato obilježje postdramskog kazališta.

Razdvajanje govornika od izgovorenog

Sami su scenariji nepovezani. Različite Anne koje se pojavljuju nisu samo kontradiktorne već naoko i potpuno različite osobe. Tako je redosljed scena sličan strukturi sna o kojoj se je prije govorilo: nema prosvjetljenja za gledatelja koji posvećuje neprekidnu pozornost različitim Anneama. Uostalom, ona postaje sve mračnija kako

Izvedba dakle zahtijeva razdvajanje govornika od izgovorenog, a postdramsko kazalište sugerira “nositelja teksta” kao zamjenu za dramski lik

komad ide dalje, kao da ove nove verzije sve više kompliciraju svog prethodnika. Struktura je scena uglavnom “nedramatska” u smislu da postoje tek mali znakovi konflikta: to jest, tekst slijedi određenu crtu koja nije pravocrtna i koja nikad nije

prekinuta nesuglasicama ili suprotnim stajalištima.¹³

Dennewald primjećuje razilaženje od ove strukture samo u jedanaestom scenariju, *Nenaslovljenih (100 riječi)*, u kojem se, čini se, prikazuje rasprava između dvije ili više umjetničkih kritika koje raspravljaju o zaslugama jedne postavke koju je proizvela Anne. Nedostatak konflikta u ostatku kazališnog komada je još jedan pokazatelj snog stanja: Freud govori o pomirenju kontradikcije kao jedinstva u snovima.¹⁴ Heiner Zimmerman ipak naslućuje formu koja se skriva ispod očitog kaosa koji je usredotočen na umjetničku kritiku scenarija i oko kojeg se pojavljuje gruba simetrička struktura komada kao cjeline. On pretpostavlja da se tim sredstvima “proturječi fragmentiranoj površinskoj strukturi komada i izražava želja za redom i značenjem koje izaziva postmodernu odbacivanje hijerarhija i moralne indiferentnosti.”¹⁵

Ja nisam posve siguran da je njegova teza održiva, prvenstveno zbog toga što on scenarije vidi kao scene. On govori o dvije umjetničke kritike u *Nenaslovljenima* i svodi druge scenarije na ono što oni očito prikazuju. Tako gledajući netko bi mogao uvidjeti dosljednost u praćenju mode, no ako Crimpovu dramaturgiju smatramo ozbilj-

nom, sama kategorija reprezentacije ne mora biti ona koju ćemo odobravati.

Ipak, jasno se može vidjeti odakle polazi Zimmerman. Kao što je već spomenuto, dijalozi se *pojavljuju* kao konverzacija i to je vjerojatno razlog zašto on vidi scenarije kao prekrivene scene. Očita prirodost jezika i jasna *aluzija* na prikazivanje, mogu učiniti da se spontane reakcije smatraju neopravdanima ili pretencioznima – zašto onda pretvarati normalan dijalog u besmisleni igru pogađanja? Lehmann primjećuje kako “postdramsko kazalište ne isključuje prisutnost, bavljenje ili kontinuiranu učinkovitost starije estetike” – to jest, može se kritički nositi s dramskom tradicijom, a da ne upotrebljava nužno dramska sredstva.¹⁶ Dakle, ako prihvatimo spontane reakcije kao oslobođene frustracije, kao uporno propitivanje, onda se moramo zapitati o fundamentalnom problemu koji se odnosi na ljudsku interakciju i komunikaciju.

Izvedba dakle zahtijeva razdvajanje govornika od izgovorenog, a postdramsko kazalište sugerira “nositelja teksta” kao zamjenu za dramski lik.¹⁷ Nositelj teksta nema druge odgovornosti osim da isporuči tekst, odnosno da ne interpretira. Kazalište postaje mjesto gdje se govor ne procesuiru na pozornici već u publici. Na mnogo načina ovo je radikalizacija Brechtove govorne prakse. Dok su Brechtovi glumci ukazivali na svoja vlastita prikazivanja koja su bila pod društvenim utjecajem, postdramski nositelji teksta otvaraju područje tekstualne konstrukcije prema neograničenoj spekulaciji bez filtera Brechtovih ideoloških pokazivača: riječi pokazuju, ali ni u jednom određenom smjeru.

Kad se Crimpov komad vidi na ovaj način, struktura koja uspostavlja narativno potkopava se kako likovi na pozornici gube vezu s prepoznatljivim scenama ili situacijama. U stvari, upravo naslov *Napadi na njezin život* upozorava nas na nestalno značenje. Dok se igra riječi iz naslova obznanjuje kao serija eksperimenata za razumijevanje Anne i za njezino ubijanje, drugo značenje ima daljnje implikacije za prikazivanje njezine biografije. Ako je biografija čin prikazivanja života, onda je ono što ostaje iza toga ustvari beživotno tijelo zaštićeno jezikom i u jeziku. Prikazivanje mora utvrditi informaciju i pretvoriti je u znanje.¹⁸ Odupirući se prikazivanju, biograf ne pokušava prikovati Anne, već joj pripisati mnoga značenja jednako vrijedna kroz čitav komad.

Opasnosti prikazivanja u izvedbi *Napada* jasno je istaknula Mary Luckhurst:

“Potpuno muški ansambl... daje komadu jedno prejako patrijarhalno usmjerenje te izravno čini muškarce neprijateljima; potpuno ženski ansambl pobuđuje prinudne fantazije oko ‘Anne’ s drugom političkom i seksualnom orijentacijom i ostavlja dojam da žene dominiraju u kapitalističkom sustavu, što nije točno.”¹⁹

Luckhurstova ističe glavni problem prikazivanja u dramskom kazalištu u svojoj sugestiji da se prikazivačka funkcija glumaca uvijek provodi kroz vrijednosne sustave koji postoje izvan njih. Pod ovim mislim da ako postoji nejednakost u vrijednosnom sustavu, kao npr. vlast patrijarha, onda potlačena strana nije povlašćena jednostavnom zamjenom termina. U Luckhurstinom primjeru, muški ansambl omogućava nesofisticiranu kritiku muškaraca i modifikacije žena u njihove konstrukcije Anne. S druge strane, niti potpuno ženski ansambl ne oslobađa žene od takvih značenjskih procesa jer su one i dalje označene kroz muško ja i žensko drugo – potpuno ženski ansambl glumi da imitira muški sustav u prikazivačkoj izvedbi. I kao što Luckhurstova ističe, to bi jedva pokazalo da su žene postale integralni dio sustava, a ne da su se ga se oslobodile.

Stoga, prikazivanje u izvedbi ovog komada može biti u tajnom dogovoru sa sustavima koje komad želi proučiti ne nudeći alternativu njihovoj dominaciji. Odbijanje prikazivanja suočava sustav s njegovim vlastitim jezikom i donosi kritiku koja nije vezana uz one na koje se insinuiru u njoj. Postdramsko čitanje *Napada* poništava značenje na način da sam sustav može biti kritički promatran kroz denotativno značenje koje je poništeno konotativnim nositeljima teksta.

4:48 Psychosis (4:48 Psihoza)

4:48 Psihoza Sarah Kane kazališni je komad koji se bavi problemom duboke depresije, istinske boli i mogućnosti olakšanja. “4:48” iz naslova odnosi se na 4 trenutka u tekstu u kojima govornik nakratko pronalazi jasnoću prije zore. Kao ni *Napadi*, ni ovaj komad ne poznaje podjelu uloga. Postoje crtice u Crimpovom stilu koje označavaju promjenu u govorniku u šest od dvadeset četiri scene, ostatak prikazuje tekst u raznim oblicima. Postoji niz razmišljanja koja koriste raznolikost rasporeda na stranici, scena koje se sastoje od popisa, a postoje i dvije scene u

kojima svi pronalaze svoje brojeve na stranici. Komad nudi ogromnu raznolikost struktura ma da nikad ne veže tekst uz govornika. Ipak, “ja” se pojavljuje na nekoliko mjesta u komadu, koja jasno izbjegavaju pitanja koja se tiču prikazivanja identiteta.

Čitajući komad mogao bi se steći dojam da samo jedan govornik proizlazi iz teksta. Ken Urban primjećuje:

“Složenost komada također stvara neugodan osjećaj da je tekst duboko monološki, proizvod jednog, ali podijeljenog sebstva.”²⁰ Dok je “ja” iznimno kontradiktorno – želi živjeti, želi umrijeti; žudi za suicidom, ali se boji smrti – takve suprotnosti uistinu nisu tako neobične kada se prikazuje lik koji je ozbiljno depresivan i/ili psihotičan. Jako rascijepljeno “ja” ne mora nužno zaustaviti prilagodljivog glumca. Čini se također da postoji jasno razgraničenje između “ja” i doktora ili terapeuta u dijaloškim dijelovima usprkos crticama koje nagovješćuju novog govornika. Mel Kenyon, Kanein agent, podsjeća na razgovor u kojem je Kane govorila o “ulozi doktora i ljubavnika... je li komad bio namijenjen za tri glasa”.²¹ Annabelle Singer se slaže: “Povremeno konverzacija između pacijenta i terapeuta postaje jasna.”²² Ipak, ponegdje u tekstu postoje scene koje od nas traže da promijenimo način gledanja koji dijelimo sa skrivenim govornicima.

Četrnaesta scena prikazuje doktorove bilješke o depresivnom pacijentu. Lijekovi, doziranje lijeka i primjedbe daju sceni osjećaj udaljenosti od pacijenta pa gotovo i osjećaj objektivnosti. Jedanaesti paragraf nagovještava da bismo možda trebali revidirati svoje mišljenje o tekstu kad pročitatamo: “Prekida se s lofepaminom i citalopramom nakon što je pacijent popizdio s popratnim djelovanjem i očitim nedostatkom poboljšanja.” Dva paragrafa kasnije ovo je popraćeno ocjenom: “Raspoloženje: Jebeno bijesan. / Učinak: Vrlo bijesan.”²³ Objektivna se udaljenost urušava ako je moguće uvidjeti pacijentovu perspektivu u kojoj se koristi medicinskim govorom.

Dijalozi koje su prividno stvorili pacijent i liječnik postaju nestabilni i postavlja se pitanje – tko govori. Dok dijalozi mogu predstavljati bilo pacijenta bilo liječnika, nema nikakvog razloga da ne vjerujemo da se radi o pacijentu ili sku-

4:48 Psihoza Sarah Kane kazališni je komad koji se bavi problemom duboke depresije, istinske boli i mogućnosti olakšanja.

pini pacijenata koji imitiraju razgovor koji su već toliko puta čuli. Inače, tekstovi bi mogli izgledati kao skup razgovora o mentalnoj bolesti bez *ijednog* jasnog subjekta koji govori. Anonimni ispadi nisu stoga tek pretvaranje koje skriva očiti dijalog između “dviju osoba”; oni su pravi značajelji nesigurnosti.

Dvije scene koje sadrže popise također su bitne za stvaranje tekstualnih sivih zona. Treća je scena većim dijelom popis samoprijegora i vlastite negativne evaluacije. Dvadesetdruga scena preuzeta je iz knjige Edwina S. Shneidmana, *Samoubilački um (The Suicidal Mind)* i nabraja niz aspiracija poput hrpe nesvršenosti.²⁴ Obje scene može izvesti samo jedan lik izražavajući njegove ili njezine praznine ili ambicije. Ipak, druga od dviju scena ne pripada govorniku i označava impuls na koji je uputio Urban kad je primijetio da “postoji kvaliteta navođenja u jeziku”,²⁵ Glumci su normalno sposobni

Gerda Poschmann dijeli postdramske tekstove u dvije kategorije: “tekst za govorenje” i “dopunski tekst”.

“navoditi” tekst u izvedbi i tako se opet vraćamo Brechtovom načinu.

Shneidmanov intertekst bio je otkriven tek očitovanjem jednog glumca u jednom intervjuu, a moglo bi biti još takvih nepozvanih očitovanja koja se skrivaju u komadu i čekaju da budu otkrivena.

Stoga se ne može biti siguran što je navedeno, a što nije. I opet je originalnost teksta u pitanju. “Kvaliteta navođenja” ipak se ne odnosi na izravne intertekstove već na razgovore i njihove formulacije, kao što se je to prije pokazalo kad se govorilo o Crimpu. U postdramskom kazalištu sve što je izrečeno je navod; nikad se ne pretpostavlja da je govornik ujedno i stvoritelj teksta.

Odbijanje prikazivanja

Postoji također i metakazališna crta koja prožima 4:48 i koja pokazuje njegovu uporabu navoda, nešto što je posebno označeno u sedmoj sceni u tekstu: “Posljednji u dugom nizu književnih kleptomana”, “Prezasićenost uskliknicima nagovještava skor i živčani slom. Dovoljna je samo riječ u epizodi i već imamo dramu”, i “Pjevam beznadno na granici”.²⁶ Navodi označuju prepoznavanje unutar teksta svoje vlastite teatralnosti koja neproblematičnu i na likovima temeljenu izvedbu čini teškom i upitnom.

Gerda Poschmann dijeli postdramske tekstove u dvije kategorije: “tekst za govorenje” i “dopunski tekst”.²⁷ Ovaj posljednji širi se izvan uputa za pozornicu i ne ovisi o prvom, niti je puki dodatak. To je tekst koji se, prema Poschmannovoj, “mora smatrati kao tekst koji ima izmjenjivu vrijednost za scensko pjesništvo koje može i treba stvoriti redatelj”.²⁸ Dvije scene Sarah Kane u kojima se pojavljuju samo brojevi i zašifirana osma scena koja samo nosi slova “RSVP ASAP” pripada kategoriji “dopunskog teksta”. Točnije, ono što bi se trebalo učiniti s ovim tekstovima nije odobreno u samom komadu, a oni sami predstavljaju izazov redatelju i izvođačima.

Drugdje postoje pjesnička razmišljanja o depresiji koja se organiziraju u epizode na način da se na pozornici jednostavno ne mogu prikazati na nedvosmislen način. Postavljanje teksta pretpostavlja modele, stanke, praznine i vjerojatno još mnogo drugih modulacija. Pa opet, epizoda stvara nepoznato, ali to nepoznavanje može ipak biti svedeno na lažno poznavanje pomoću interpretacije na dramskoj pozornici.

Postdramsko kazalište postaje kazalište jezika u kojem je riječ oslobođena prikazivačkih ili interpretativnih ograničenja kako bi isporučila komad složen od komunikativnog materijala. Postdramski kazališni tekst može odbiti prikazivanje i ostaviti tekst otvorenim za sva moguća čitanja. Glavna je posljedica ovoga to da ako izvođači isporučuju tekst bez karakterizacije, onda i produkcija može ponuditi slično odbijanje. Ako se uopće interpretacija događa onda je to u publici.

Ovaj prijelaz s ograničavajuće interpretacije na slobodno uskraćivanje značenja upućuje na vrlo različitu vrstu kazališta. 4:48 ne govori o patnjama pojedinca već o iskustvu patnje u različitim oblicima koje prenose pojedinačno ili malo. Pjesnička lutanja mnogih scena ciljaju vrlo daleko izvan pojedinca i slijede raznolikost perspektiva ako ih se gleda kao cjelinu. Ako su tekstovi prisutni, a nisu prikazani u izvedbi, onda nema zablude da je isporučitelj govornik, a konvencionalnije se veze empatije, simpatije ili antipatije između glumca i publike zaobilaze. Sam jezik, a ne njegov govornik, stavlja se u središte promatranja.

Kane, na nešto drukčiji način nego što je to navela u gore navedenoj konverzaciji s Mel Kenyon, piše:

“Postupno mi izvedba postaje puno zanimljivija od glume;

kazalište me više zadivljuje od kazališnih komada... Izvedba je instinktivnija. Stavlja te u izravan fizički kontakt s mišlju i osjećajem.”²⁹

Stoga, postdramsko kazalište nije hladna institucija iz koje su prognani osjećaji. Ono ipak proizvodi različita emotivna iskustva. Ako netko smatra da se užas prenosi neutralnim izvješćima o okrutnostima ili patnjama na televizijskim vijestima, netko može cijeniti skrivenu snagu neobojanog jezika. Dok izvođači neće prikazivati patnju ili njezino obuzdavanje kroz neutralniju formu prenošenja, mogućnosti za Kaneino instinktivno kazalište ne moraju nužno biti ublažene neprikazivačkom ili neznačećom izvedbom na pozornici.

Kazalište jezika

4:48, kao ni *Napadi*, ne nudi linearnu vremensku strukturu. Dok se prva scena ponavlja doslovno u dužoj dvadesettrećoj sceni, a lažno se liječničko izvješće iz četrnaeste scene vraća u detalje u petoj i desetoj sceni, popisi, brojevi i ostale scene pretpostavljaju malo odnosnih poveznica. Posljednja se scena može lijepo završiti rečenicom “Molim, otvorite zavjesu”, što znači kraj, pogotovo s meta-kazališnom referencom na zavjese na pozornici, no teško bi se moglo reći da se govornikovo stanje promijenilo ili da se došlo do rješenja.³⁰

Kane je svakako uredila i poredala svoje scene – tu su ponavljanja, odjeci i druge ravnomjerne promjene – ali tu nema uzroka, niti učinka, niti razvijanja. Stanje nije objašnjeno, ali su odgovori ponuđeni. Arhitektura je komada oslobođena, ali slijed ne teče prema zahtjevima zapleta; niti jedna priča ne proizlazi iz kaosa. Komad se odigrava na bezimenom mjestu i predstavlja neograničen materijal. Dakle, iako bi se moglo interpretirati govore, humanizirati ih i predstaviti likove i razgovore, sam tekst nudi vrlo različiti potencijal u izvedbi: priliku da se ljudsko kazalište pretvori u jezično u kojem bi izvođači bili odgovorni za maštovitu prezentaciju jezičnog materijala koji će publika doživjeti i preraditi bez ograničavanja od strane interpretacije. Kane pokazuje kako se komad može osloboditi dramske prisile i stvoriti vrlo različit način recepcije pa čak i percepcije kod publike. 4:48 inzistira na redefiniciji izvedbe i aktivnom sudjelovanju gledateljstva unutar kazališnog događaja.

Uvjeti za postdramsku izvedbu

Oba kazališna komada o kojima se govorilo pokazuju vrlo slične formalne pristupe temi u tome što ne uspijevaju povezati lik i predstaviti epizode koje ne strukturiraju vrijeme ni u što što se približava razvijanju ideja i tema. Ipak, formalno slične strategije ciljaju na sasvim različite učinke u izvedbi. Crimp otvara svoj jezik pomnom proučavanju predstavljajući prividno prirodan dijalog unutar konteksta sve više zbijenog i globalizirajućeg okoliša. Pitanja o stvaranju identiteta, politici jezika i njegovom djelovanju formuliraju se kroz radikalnu promjenu percepcije publike – poznato postaje strano (*Verfremdung*) izazivajući čuđenje i željeno novo ocjenjivanje predstavljenog materijala.

Ipak, Brecht je pretvorio gledatelje u koproducente značenja: njegovo uokvirivanje dijalektičke kontradikcije izražava jasno njezine termine, pozivajući da se donošenje odluka događa unutar ograničenog područja značenja. Postdramski *Verfremdung* ne izražava kontradikciju već dijalog ostavlja u konfliktu, u konverzaciji sa samim sobom i kontekstom njihovih gledatelja. Klišeji, ponovljeni motivi, ili manje formulacijski izrazi izloženi su obliku prezentacije koja ih čini čudnima i nepovezanim. Ne-dvojbeno suvremene postavke i formulacije historiziraju materijal i pretvaraju ono što s vremena na vrijeme može izgledati kao nešto više od bezazlene šale, u političke razmjene pomoću temeljnih ispitivanja kojima je jezik izložen.

4:48, s druge strane, iznosi drukčiju vrstu odgovora. Uklanjanje pojedinca iz izvedbe poopćava stanje duboke depresije izvan osobne manifestacije. Dok bi netko ovdje mogao otkriti politički element koji veže depresiju s različitim govorima koji postoje izvan pojedinca, učinak izvedbe kao da omogućuje publici iskustvo koje nije vezano za događaje iz biografije. Rezultat je takvog angažmana, naravno, nepoznat, ali će potaknuti pojedinačna sjećanja svakog gledatelja i sukobiti ih s korpusom materijala na pozornici koji može biti prihvaćen, odbačen, izazovan ili primljen indiferentno.

Postdramsko kazalište postaje kazalište jezika u kojem je riječ oslobođena prikazivačkih ili interpretativnih ograničenja.

Sloboda interpretacije ili iskustvo kojima se bave produkcije poput *Napada* ili 4:48, ipak nisu tako laki. Kada Zimmermann tvrdi da "postdramsko kazalište dokida konvencionalnu dominaciju dramskog teksta nad njegovom izvedbom", on samo dijelom ima pravo.³¹ Dok postdramsko zasigurno smanjuje isticanje teksta na pozornici, što je jasno vidljivo iz antihijerarhijskog modela sna (u kojem

Postupno mi izvedba postaje puno zanimljivija od glume; kazalište me više zadržava od kazališnih komada... Izvedba je instinktivnija. Stavljajući te u izravan fizički kontakt s mišlju i osjećajem.

tekst i slika imaju jednako značenje), tekstem se treba vrlo pažljivo upravljati kako bi ga se dovelo u ovu poziciju. Sloboda gledateljske interpretacije održava se gomilom strogih izvedbenih pravila uvučenih u prikazivanje. Dok je dramsko kazalište postupno tretiralo tekst kao fleksibilni izvor za razne interpretacije koje odlaze daleko izvan zamišljanja njihovih pisaca, osuvremenjeni Shakespeare očiti je primjer, ali bogatstvo mogućnosti je beskrajno - postdramsko kazalište mora odustati od metoda koje su dramsko kazalište godinama održavale na životu.

Ponovno uvođenje lika u *Napade* i 4:48, koje se ne može spriječiti samim tekstovima, stvara učinak urušavanja potencijalno nadindividualnog dosega kazališnih komada. *Napadi* proučavaju prirodu individualnosti i identiteta usmjeravajući svoj pogled na lingvističku konstrukciju subjekata u razdoblju kasnog kapitalizma. Od Marxovog zahtjeva da pojedinac bude "skup društvenih odnosa" do Althusserove doktrine objašnjavanja subjekta kao pojedinca, teoretičari su pokušavali prikazati funkcije i upora-be individualizma u svrhu kapitalizma. Crimpova politička strategija postaje nejasna ako se ne problematizira identitet govornika; koncept djelovanja postaje ponovno upisan u figure na pozornici koja učinkovito igra prirodnu igru sustava.

Slično tomu, Kaneina dramaturgija upućuje na komunikaciju širokog niza iskustava koja odlaze izvan onih koje ima pojedinac patnik. Smanjenje strukture govora na izražavanje mučenih pojedinaca, preusmjerava događaj u empatični komad. Postdramska produkcija, bilo Crimpova bilo Kaneina, pretvara tekstove u objekte prema vlastitom nahođenju, koje je poput jezične skupnosti lišeno indivi-

dualizirane perspektive. Stoga tekst može ponuditi sebe kao aktivnog sudionika u izvedbi i postati objektom u sebi samom kojim se bave izvođači. Karakterizacija prestaje biti središnjom točkom i podvrgava se artikulaciji objekta na više načina koji postavljaju jezik kao nešto što postoji u vlastitom prostoru, izvan pojedinaca koji vjeruju da su njegovi gospodari.

Postdramsko kazalište traži od nas da ponovno promislimo o načinima na koje čitamo i izvodimo kazališne komade. Lik i zaplet, glavni oslonci dramskog kazališta, nisu više kategorije koje se moraju pojaviti na pozornici u vremenu u kojem je čin prikazivanja postao sve više neodrživ. I *Napadi* i 4:48 zahtijevaju fundamentalne promjene u načinima percepcije uzrokovane čitanjem i gledanjem. Takve radikalne promjene otvaraju nove i obvezujuće načine doživljavanja izvedbe, koje su izvan dvojakih dogmi individualizma i psihologije.

Postdramski tekstovi oblikuju sami sebe na način da oni otvoreno pozivaju kreativne pristupe u glumi i stvaranju kazališta. Poziv, ipak, nije i ne može biti obvezujući, i na kraju to je zadatak kazališnih praktičara da odluče hoće li prihvatiti izazov.

S engleskog prevela Zrinka Frleta

- ¹ Karen Jürs-Munby, 'Introduction', Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre* (London: Routledge, 2006), p. 1–15, ovdje str. 2.
- ² Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999), str. 11. Svi prijevodi s njemačkog su moji.
- ³ Ibid., str. 61.
- ⁴ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Frankfurt/Main: Fischer, 1991), str. 344.
- ⁵ Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse 5* (London: Vintage, 2000), str. 64.
- ⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, str. 113.
- ⁷ Podatak dobiven od dr. Stevea Nicholsona, University of Sheffield, UK.
- ⁸ Martin Crimp, *Attempts on her Life* (London: Faber and Faber, 1997), str. vi.
- ⁹ Ibid., str. 1.
- ¹⁰ Martine Dennewald, 'An den Rändern der Identität: Überindividuelle Figurenkonzeptionen bei Crimp, Kane, Abdoh, und Foreman', *Forum Modernes Theater*, XIX (2004), str. 43–71, ovdje str. 46.
- ¹¹ Crimp, *Attempts*, str. 17.
- ¹² Gerda Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theaterext. Aktuelle Bühnentexte und ihre dramaturgische Analyse* (Tübingen: Niemeyer, 1997), str. 177.
- ¹³ Vidi Dennewald (str. 44) za raspravu o "konfliktno-slobodnim zonama".
- ¹⁴ Freud, *Traumdeutung*, str. 322.
- ¹⁵ Heiner Zimmermann, 'Martin Crimp, *Attempts on her Life*: Postdramatic, Postmodern, Satiric?', in Margarete Rubik and Elke Mettinger-Schartmann, ed., *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*, XIX (Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2002), str. 105–24, ovdje str. 114.
- ¹⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, str. 31.
- ¹⁷ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Text*, str. 296.
- ¹⁸ Vidi razumijevanje naturalizma kao "kazališta znanja" Elin Diamond u *Unmaking Mimesis: Essays in Feminism and Theatre* (London: Routledge, 1997), str. 3–39.
- ¹⁹ Mary Luckhurst, 'Political Point-Scoring: Martin Crimp's *Attempts on Her Life*', *Contemporary Theatre Review*, XIII, No. 1 (2003), str. 47–60, ovdje str. 51.
- ²⁰ Ken Urban, 'An Ethics of Catastrophe: the Theatre of Sarah Kane', *Performing Arts Journal*, XXIII (2001), str. 36–46, ovdje str. 44.
- ²¹ Mel Kenyon, navedeno u Graham Saunders, *Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes* (Manchester: Manchester University Press, 2002), str. 153.
- ²² Annabelle Singer, 'Don't Want to Be This: the Elusive Sarah Kane', *The Drama Review*, XLVIII, No. 2 (2004), str. 139–71, ovdje str. 160.
- ²³ Sarah Kane, *4:48 Psychosis*, in Kane, *Complete Plays* (Lon-

- don: Methuen, 2001), str. 203–45, ovdje str. 224.
- ²⁴ Vidi Daniel Evans, navedeno u Saunders, *Love Me*, str. 178.
- ²⁵ Urban, 'An Ethics', str. 44.
- ²⁶ Kane, *4:48*, str. 213–14.
- ²⁷ Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Text*, str. 296.
- ²⁸ Ibid., str. 329.
- ²⁹ Sarah Kane, 'Drama with Balls', *The Guardian*, 20 August 1998, str. 12.
- ³⁰ Kane, *4:48*, str. 245.
- ³¹ Zimmermann, 'Martin Crimp', str. 106.