

TEORIJA IN ZGODOVINA SLOVENSKE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA

Razprava prikazuje procese znotraj slovenske literarne in uprizoritvene vede, ki so v 20. stoletju pripeljali do kriznosti, premen pojma teatralnosti in performativne dimenzije besedila, vpeljave vizualnih in prostorskih form, ki sta jih vzporedno proizvajali dramska in odrska praksa, teorija pa jih je beležila in sestavljala kompendij avtorskih definicij in poimenovanj. V ta kontekst so se vključili tako poglobljeni zgodovinsko-teoretski prikazi razvoja povojne slovenske dramatike (Denis Poniž, Silvija Borovnik, Janko Kos, Lado Kralj, Malina Schmidt Snój) kot tudi študije, ki se ukvarjajo z odnosom med dramatiko in gledališčem (Tomaž Toporišič, Mateja Pezdirc Bartol, Blaž Lukan idr.).

Ključne besede: teorija drame, literarna zgodovina, sodobna slovenska dramatika, teorija uprizarjanja

1 Dramatika v stoletju gledališča kot umetnosti

»Vsaka – tudi slovenska – dramatika je z gledališčem notranje povezana. Celo ko gre za tim. bralno dramo, si bravec predstavlja oder ali gledališko situacijo v glavi, domišlja si jo.« (KERMAUNER 2002: 27)

»Dramatika za razliko od drugih literarnih zvrsti ni odvisna le od ustvarjalne volje posameznega oblikovalca, ampak je bistveno povezana in pogojena v kulturnih institucijah, ki jih skupno imenujemo gledališče v najširšem pomenu besede.« (KORUZA 1972: 9)

Uvodna citata dveh velikih teoretikov in predvsem zgodovinarjev dramatike znotraj slovenistične in komparativistične paradigme še danes natančno označujeta »mejnost« oz. »medmedijskost« predmeta raziskave, posebne veje literarne vede, ki jo označujemo s pojmi teorija in zgodovina drame in gledališča kot neločljivo povezane dvojice. Dialoško razmišljanje o stanju te vede bo izhajalo iz badioujevske skepse do filozofije in teorij umetnosti. Iz prepričanja, da sta tako literarna kot uprizoritvena veda (podobno kot filozofija) zgolj posrednici za srečanja z resnicami.¹ Tako kot so metodologije, pristopi, s katerimi razpolagamo, nekaj, kar pride za stvarmi, kot je umetnost, tudi refleksija umetnosti opravlja funkcijo beleženja in prikazovanja resnice, ki jo kot »immanentno singularno mišljenje« proizvaja umetnost.

V zadnjih desetletjih je tudi v slovenskem prostoru postalo dejstvo, da morata literarna in uprizoritvena veda, ki ju ob predmetu slovenske (ne več) drame in (ne več) gledališča kot nekakšnih siamskih dvojčkov ne moremo razložiti, vedno izhajati iz praktičnega konteksta, žive dramske in gledališke produkcije, njene sprotne recepcije, refleksije, odzvanjanj, soočanj z njenimi posledicami na osebni in druž-

¹ Glej predvsem Alain BADIOU, *Mali priročnik o inestetiki*, prev. Suzana Koncut, Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2004.

beni ravni. Gre za znanstveni disciplini, ki ju mora povezati vsaka resna raziskava drame ter gledališča in uprizoritvenih praks. Obe polji raziskav sta bili v 20. stoletju prizorišče kriznosti, premen pojma teatralnosti in performativne dimenzije besedila, vpeljave vizualnih in prostorskih form, ki sta jih vzporedno proizvajali dramska in odrska praksa, teorija pa jih je beležila in sestavljala kompendij avtorskih definicij in poimenovanj.

Danes smo dediči teh kriz, ki izhajajo iz smrti avtorja, krize subjekta, vprašanja reprezentacije in mimezisa, transformacije dramske forme, krize jezika, razmišljanja o vlogi in pomenu gledališča v mediatiziranem svetu ... Zato je postalo jasno, da ne moremo več »vztrajati v vlogi avtoritativnega, od zgodovinske stihije abstrahiranega umnega sistema«, zato se teorija in zgodovina spreminjata »v zaporedje in soobstoj metod, od katerih ima vsaka svoj lasten pojmovni sestav, problemska težišča, vrednostno politiko« (JUVAN 2006: 30).

Tako literarno vedo kot teorijo uprizarjanja in zgodovinenje obeh področij zaznamuje mehčanje tradicionalnih meja metodologij, teoretskih pristopov, hkrati pa tudi umetniških disciplin in kreativnih pristopov. Padanje meja med primarno in sekundarno literaturo, primarnim in sekundarnim avtorstvom, tekstom in intertekstom, delom, avtorjem in bralcem. Specifičnost dramskega in slehernega literarnega dela se je topila v vodah intertekstualnosti, posebnost gledališkega v medmedijskem, hibridnem, performativnem.

Adornov pred tremi desetletji zapisani stavek »Samo po sebi je očitno, da ni nič glede umetnosti več očitno, [...] celo niti njena pravica do obstoja« (ADORNO v ERJAVEC 2004: 187) se zdi, kot da bi govoril tudi o sodobni dramatiki in gledališču. Podobno kot estetika se je teorija gledališča in uprizoritvenih praks kot transverzalna vednost, ki preči ne le disciplinarne meje, ampak tudi kulturne razlike, še očitneje kot v času Adorna in razvite faze modernizma danes primorana soočiti s spremenjenim statusom svojega temeljnega predmeta raziskav: besednih in uprizoritvenih umetnosti. Kot da bi v času kriz vseh možnih metodoloških pristopov k literaturi in uprizarjanju postalo jasno, da teorija in zgodovina lahko zgolj odprto, nedogmatsko beležita in se soočata s specifično dialoških odnosov med dvema praksama: teksta in odra. Hkrati pa se soočata tudi s transformacijo teh dveh praks umetnosti v kulturo zadnjih desetletij. Vzporedno s tem je v Sloveniji potekalo samoopazovanje, samorefleksija literarne in uprizoritvene prakse ter njihovih dilem od poznega modernizma do postmodernizma in onkraj tega, v post post modernizem ali – kot čas, ki ga živimo danes, lucidno označuje ruski filozof Mihail N. Epstein – doba prihodnosti po prihodnosti, ki zamenjuje vse po- ali post-dobe.²

Naš namen bo uokviriti dialog teorije ter sodobne dramatike in gledališča v zadnjih desetletjih. Zanimalo nas bo, kako lahko deluje analitični in interpretacijski diskurz, skozi katerega se konstituira univerzitetna znanost o dramatiki in gledališču na presečišču oz. sledeh literarnih in teatroloških teorij.

² Glej njegovo knjigo *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1995.

2 Katere teorije za katero dramatiko in gledališče?

Emil Hrvatin v uvodu v zbornik *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* (1996) – ki je v slovenski prostor uvedel temeljne semiotične in poststrukturalistične avtorje teorije drame in uprizoritvenih umetnosti – ugotavlja, da živimo v času po krizi semiotičnega reprezentativnega modela kot dominantnega akademskega diskurza o gledališču. In zdi se, da je tudi teorija v slovenskem prostoru prav v zadnjem času in predvsem z nastopom mlajših generacij prevzela misli Patrica Pavisa, ki ugotavlja, da se »nahajamo onkraj spopada med semiotiko besedila in semiotiko predstave« (PAVIS 1992: 2).

Semiološka misel Anne Ubersfeld in njenih naslednikov je opozorila na dejstvo, da je gledališče možno in nujno brati skupaj z dramatiko, da sta njegova recepcija in analiza nujno povezani z branjem dramskega teksta, ki omogoča branje teksta predstave. Tako je tudi slovenski prostor dokončno obračunal s klasičnim razumevanjem odnosa besedilo-uprizoritev, ki besedilu daje absolutno prednost in v uprizoritvi vidi le izraz oz. prevod literarnega besedila, hkrati pa uveljavila enakovredno obravnavanje besedila in uprizoritve kot dveh različnih množic znakov, ki se le delno prekrivata. Tekst je tako postal rezultat dramatika kot nekoga, ki ne piše brez poznavanja gledališkega koda svoje dobe, je vezan na »enciklopedični univerzum« (Eco) svojega eventualnega gledalca. Očitno je postalo, da je klasično razumljeno sovražno nevarno razmerje med poljem teorije in prakse stvar hipertrofije. Da smo bili priča vztrajni interakciji med obema poljema znotraj univerzuma prve, druge in tretje paradigme: proizvodnje, dela samega, njegove recepcije. Tega, kar Mark Fortier komentira z naslednjimi besedami: »Obravnavati vse kot jezik ali nekaj, nad čemer jezik dominira, se zdi popačenje narave gledališča, ki je v enaki meri kot v verbalnem in mišljenjskem ukoreninjeno v fizičnem in senzualnem« (FORTIER 1997: 4).

Zato se dramatika in gledališče sama kot tudi njune teoretizacije danes nahajajo na določeni točki verige diskurzivnih praks, nasprotovanj, prisvajanj in drugih strategij preživetja, ki so bili v Sloveniji – kot opozarja Miško Šuvaković – v zadnjih petdesetih letih praviloma povezani z zunajgledališkimi diskurzi. Najprej z estetskim humanizmom (Josip Vidmar, Dušan Pirjevec, Andrej Inkret), potem z antiestetskim, ludističnim antihumanizmom (Taras Kermauner, zgodnji Dušan Jovanović, Tomaž Kralj, Lado Kralj), potem analitično usmerjeno semiotiko (Rastko Močnik, Lado Kralj, Zoja Skušek), fenomenologijo in heideggerjanstvom (Tine Hribar, Denis Poniž, Ivo Svetina), nato urbano kritično alternativo (Eda Čufer, Marina Gržinić), materialistično teorijo in poststrukturalizmom (Aleš Erjavec, Lev Kreft, Emil Hrvatin, Tomaž Toporišič, Aldo Milohnić) ...

Gledano z distance se je v slovenskem prostoru na področju zgodovinenja in teoretiziranja drame, gledališča in uprizoritvenih umetnosti zgodila serija zasukov. Najprej premik od pozitivizma k fenomenologiji in eksistencializmu, potem od teh dveh k strukturalizmu, čemur je sledilo obdobje prestopov iz strukturalizma v poststrukturalizem. Vzporedno s temi preskoki se je obdržala in bila v veliki meri prevladujoča t. i. klasična teorija drame in teatrologija ter gledališka kritika, ki je izhajala iz predsemiološke ali predstrukturalistične, pozitivistične skušnje, ki jo je cepila bodisi na marksizem bodisi na fenomenologijo ali heideggerjanstvo.

Zadnja desetletja prejšnjega stoletja so tako predvsem v slovensko teorijo drame, v zadnjem desetletju pa tudi v teorijo gledališča, ki je bila v primerjavi s prvo manj razvita, vnesla nekatere umirjene semiotične poudarke; ob Rudiju Šeligi, ki je vzporedno razvijal novo literarno prakso in semiotično obarvano refleksijo dramatike in gledališča, predvsem pri Ladu Kralju, Andreju Inkretu, Denisu Ponižu in Silviji Borovnik. Hkrati pa so bili prav (post)semiotični in poststrukturalistični poudarki značilnost mlajše generacije, predvsem Ede Čufer, Emila Hrvatina, Blaža Lukana, Tomaža Toporišiča, Mateje Pezdirc Bartol, Bojane Kunst, Alda Milohnića, Barbare Orel, Andreja Lebna, Krištofa Jacka Kozaka, Jureta Gantarja, Katje Mihurko Poniž, Primoža Jesenka, Gašperja Trohe, Roka Vevarja in Katje Čičigoj. Ta je začela delovati v času devetdesetih, ki ga je Miško Šuvaković v eseju *Negotovost ali point de capiton* slikovito označil kot »prehod od poetike politične umetnosti k umetnosti v dobi kulture« (ŠUVAKOVIČ 1999: 42). Enako intenzivno kot s tekstovnim se najmlajša generacija ukvarja z »gramatiko« in »politiko« predstave in performansa, teatralnostjo ter tretjo paradigmo, to je recepcijo in performativnostjo.

V tem času smo dobili prevode nekaterih temeljnih del evropskih teoretikov drame in gledališča, ki so: Patrice Pavis: *Gledališki slovar* (1997), Anne Ubersfeld: *Brati gledališče* (2002), Hans-Thies Lehmann: *Postdramsko gledališče* (2003), Erika Fischer-Lichte: *Estetika performativnega* (2008), Jacques Rancière: *Emancipirani gledalec* (2010) idr., ki jih dopolnjujejo prevodi študij v dveh zbornikih, že omenjenem *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* (1996) ter novejšem *Drama, tekst, pisava* (2008). Sploh zadnji je jasno opozoril na preseženost razmerja tekstocentризem – scenocentризem ter na nezadostnost klasičnih pojmov teorije drame, kot so dramska oseba, dramski čas in prostor, dramsko dejanje, dramski govor, saj nove pisave tako evropskih kot slovenskih dramatikov kažejo, da tekstovni material v dramatiki ne izginja, temveč se vrača z drugačnimi formalnimi postopki in drugačnim razmerjem do uprizarjanja, nove tekstne prakse pa zahtevajo drugačne postopke za analizo, čemur mora slediti tudi teorija drame. Dramska besedila tako posegajo v polje postdramskega (Hans-Thies Lehmann), ne več dramskega (Gerda Poschmann), v nekaterih primerih pa oba pojma že tudi presegajo. Zbornik študij domačih in tujih teoretikov *Drama, tekst, pisava* razširja temeljno monografsko delo Lada Kralja *Teorija drame* (1998) – ki ostaja še znotraj aristotelovskih zakonitosti in prinaša teorijo zlasti klasične dramatike, vendar prikazano s sodobnejšimi semiotičnimi metodološkimi prijemi, kot so npr. aktantski modeli –, hkrati pa kaže tudi na izmuzljivost in nezanesljivost sodobne terminologije. Uporabnost navedenih pojmov in teorij na konkretnih primerih preverja knjiga Tomaža Toporišiča *Ranljivo telo teksta in odra* (2007), ki izhaja iz krize avtorja in transformacij tradicionalnih oblik drame, značilnih za drugo polovico 20. stoletja. Toporišič bere vse gledališke tekste skozi sopostavitve teorije in prakse, in sicer razvojno, kot proces krize, ki ima svoje temelje v delih Antonina Artauda, Bertolta Brechta, Eugèna Ionesca in Samuela Becketta. Poudarek raziskave je na avtorjih 80. in 90. let, to so Peter Handke, Dane Zajc, Veno Taufer, Milan Jesih, Ivo Svetina, Dušan Jovanović, Bernard-Marie Koltès, Heiner Müller, Elfriede Jelinek in Sarah Kane. Toporišič se torej osredotoči na dramske avtorje, ki so iskali različne rešitve krize dramske forme in reprezentacije ter spremembe estetskih paradigem, s svojim opusom prinašajo nove in izvirne formalne prvine, nekon-

vencionalne oblike teatralnosti ter željo po preseganju dramske forme. Če se Toporišič ukvarja s statusom avtorja, pa Mateja Pezdirc Bartol v drugem poglavju knjige *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela* (2010) fokus usmeri na recepcijo dramskega besedila, to je bralca in gledalca, ki ju najprej predstavi skozi prizmo različnih metodoloških prijemov, nato pa tudi konkretno skozi empirično raziskavo, v kateri ugotavlja, kako bralci in gledalci zaznavajo sestavne dele drame, preverja njihovo razumevanje in interpretacijo, vrednotenje in vsečnost ter primerja njihovo lastno branje z branjem režije. Že v doktorski disertaciji *Recepcija drame: Bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike* (2004) je gledalca predstavila tudi širše, in sicer jo je zanimala sociološka sestava publike izbranega gledališča, njen horizont pričakovanja, gledališki okus, gledališke izkušnje in navade ipd. Obe njeni raziskavi opozarjata, da je teorija drame v preteklosti premalo pozornosti posvečala sprejemniku, zato pomenita izhodišča za nadaljnje tovrstne raziskave.

Nova vprašanja se odpirajo na področju teorije dramskih zvrsti in žanrov. Denis Poniž ta vprašanja pregledno, analitično in kritično pretresa v monografiji *Uvod v teorijo dramskih zvrsti* (2008), Barbara Orel v knjigi *Igra v igri* (2003) Szondijev pojem absolutnosti drame preizkusi na žanru igre v igri, da bi pokazala, kako drama v vseh časih izreka svojo umeščenost v mehanizem sveta. Denis Poniž se v knjigi *Komedija in mešane dramske zvrsti* (1995) posveti sistematičnemu pregledu zgodovine in teorije komedije in mešanih dramskih zvrsti v slovenskem jeziku, ki ga dopolnjuje kritični oris te teorije v delih Aristotela, Hegla in sodobnih dramskih teoretikov. S komedijo se v knjigi *Dramaturgija in smeh* (1993) teoretsko ukvarja Jure Gantar; v razpravi *Motivi in teme v najnovejših komedijah Toneta Partljiča in Vinka Möderndorferja* se ji posveča tudi Mateja Pezdirc Bartol. Tragedija v 20. stoletju je predmet monografske razprave *Privlačna usodnost: Subjekt in tragedija* (2004) Krištofa Jacka Kozaka, ki izpodbija predpostavko o smrti tragedije ter ilustrira preživetje te zvrsti v sodobnih gledaliških oblikah tragedije. Gašper Troha in Tomaž Toporišič se v razpravah *Problemi poetične drame* ter Gregor Strniša in »drugačna teatralnost« posvečata re-interpretacijam poetične drame. Krištof Jacek Kozak v razpravi *Meta-romantika kot paradigma sodobne slovenske drame* postavlja tezo, da se po izteku postmodernizma slovenska dramatika spet obrača k tradiciji, a jo upošteva na nov način.

Teorija drame se večkrat stika s teatrologijo, ukvarja se npr. s prostorskim stikom med dramatiko in gledališčem v razpravah Lada Kralja in Tomaža Toporišiča. Blaž Lukan se v razpravi *Predstava in pisava* ukvarja z vprašanjem, kje se nahaja tekst v sodobnem performativnem aktu. S teoretiziranjem zgodovinenjem fenomena dramatika in gledališčnika opusa Petra Božiča se natančno ukvarja monografski zbornik *Še preden se je svet začel: Peter Božič, človek gledališča* (ur. Ivo Svetina in Tomaž Toporišič, 2011). Z dramatiko in njenim odnosom do gledališča in družbe se v zadnjem času ukvarja dramaturgija, predvsem Blaž Lukan v monografiji *Slovenska dramaturgija: Dramaturgija kot gledališka praksa* (2001) in Primož Jesenko v knjigi *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970* (2008). Ta aspekt v povezavi s cenzuro raziskujeta Denis Poniž v knjigi *Cenzura in avtocenzura v slovenski dramatik in gledališču 1945–1990* (2010) in Gašper Troha v razpravi *Slovenska dramatika in oblast – nasprotnika ali zaveznika*. Zgodovino stika teorije drame in gledališča na presečišču slovenistike, teatrologije, komparativistike in gledališko-

dramske prakse zaokrožata zbornika *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja* (ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli, 2010) in *Svobodne roke: Antologija teoretskih misli o slovenskem gledališču (1899–1979)* (ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko, 2012).

3 Zgodoviniti dramatiko pomeni zgodoviniti gledališče

Slovenska literarna teorija in teatrologija sta se prav na prelomu tisočletja nekoliko očitneje spopadli s spremenjenim statusom dramatika znotraj polja sodobnega gledališča, s tem pa tudi novimi poskusi zgodovinenja nove slovenske dramatike. V ta kontekst se vključujejo poglobljeni zgodovinsko-teoretski prikazi razvoja povojne slovenske dramatike ter študije, ki se ukvarjajo z odnosom med dramatiko in gledališčem. Npr. prispevek Denisa Poniža o slovenski dramatiki za knjigo *Slovenska književnost III* (2001), razmisleki Janka Kosa o novejši slovenski dramatiki znotraj njegove *Primerjalne zgodovine slovenske literature* (2001), razprava Lada Kralja *Sodobna slovenska dramatika (1945–2000)* iz leta 2005; *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* Silvije Borovnik (2005) ter monografija Tomaža Toporišiča *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice dvajsetega stoletja* (2004). Vsem prispevkom je skupen nedogmatsko odprt pogled na dramatiko (vsaj pogojno pa tudi na z le-to povezano gledališče) druge polovice prejšnjega stoletja, ki je panoramski in (tako kot pogleda Jožeta Koruze in Tarasa Kermaunerja) razrešen motečih ideoloških nanosov. Avtorji zgodovino slovenske dramatike vztrajno vpenjajo v čas in prostor, zraven pa razprave organizirajo okoli jeder, ki jih zaznamujejo opusi dramatikov ter njihov dialoški odnos do gledališča in družbe. Tako prebiramo zgodovino formacij dramske pisave in njenih interakcij s poljem gledališča, velikokrat in neizogibno pa tudi zgodovino (post)socialističnega polisa.

Denis Poniž v poglavju *Dramatika v uvodnih ugotovitvah, problemih in dilemah* (PONIŽ 2001: 205–207) izhaja iz prepričanja, da se slovenske dramatike ne da razvrstiti v zadovoljljive modele, ker so ti vedno le približki, prav tako se mu zdi sporna časovna kontinuiteta, s čimer je opozoril na ključna vprašanja, s katerimi so se soočili pisci pregledov slovenske povojne dramatike. Dramska besedila se upirajo klasifikaciji in historizaciji, zato vprašanja periodizacije, izbor avtorjev in način njihove predstavitve ter sistematizacija v obdobja, smeri in tokove ostajajo odprta, rešitve posameznih avtorjev pa raznolike, a večinoma, česar se avtorji zavedajo, zgolj zasilne. Poniž je značilne stopnje, obrate, preskoke slovenske dramatike analiziral problemsko in skušal ohraniti tudi časovne razdelke, ki jim ponekod istonivojsko sledijo najrazličnejši problemski, motivni, zvrstni naslovi, kar nekoliko zmanjšuje preglednost predstavitve. Avtor svoj pregled prične z dramsko agitko, značilno za obdobje tik po drugi svetovni vojni, in konča s kratkim pregledom avtorjev poznih osemdesetih in devetdesetih let, kamor uvršča Evalda Flisarja, Borisa A. Novaka, Vinka Möderndorferja, Matjaža Zupančiča, Drago Potočnjak in Vilija Ravnjaka. Veliko prostora namení vsebini dram, na kratko označi osebe in gradnjo drame ter dogajalni čas in prostor, doda kakšen ilustrativni citat iz besedila ali strokovne litera-

ture, zajame praktično večino avtorjev in del ter tako prinaša obsežno zbrano gradivo na enem mestu.

Pregled Silvije Borovnik *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja* obravnava časovno isto obdobje, predstavitev pa je drugačna in zato dopolnjuje Ponižev pregled. Borovnikova se razvojnimi zakonitostim posveti v uvodnem poglavju, v nadaljevanju pa je vsako poglavje posvečeno analizi posameznega avtorja in njegovega dramskega opusa. Tako zaobjame 23 ključnih dramatikov (od tega dve dramatičarki, to sta Mira Mihelič in Draga Potočnjak), ki so predstavljeni z bistvenimi biografskimi podatki, fotografijo, interpretacija posameznih dramskih besedil pa je pospremljena s citati iz dramskih besedil, strokovne literature, kritičnih zapisov ipd. Dramatiko v obdobju 1945–2000 analizira članek Lada Kralja, ki ima zlasti prepričljivo poglavje Smeri in tokovi, kjer zapiše ugotovitve, da se je povojni socialni realizem iztekel šele ob koncu šestdesetih let, glavni smeri povojne dramatike vidi v drami absurda in poetični drami, postmodernizem pa se v dramatiki kaže zlasti v recikliranju historičnih dramskih tehnik in dramske zgodbe. V nadaljevanju analizira kanonske avtorje, to so Dominik Smole, Primož Kozak, Milan Jesih, Dušan Jovanović, Rudi Šeligo in Drago Jančar, kot pomemben motiv sodobne slovenske dramatike pa izpostavi zaznavanje in kritiko represije, ki jo je nad ljudmi izvajal komunistični režim. Pregled zaključi z mislijo o statusu gledališča in dramatike danes: »[G]ledališče preprosto ni več tako zelo relevantna ustanova, kot je bilo pred l. 1991. Bistvena moralna in socialna vprašanja se obravnavajo drugače.« (KRALJ 2005: 116)

Janko Kos v drugi izdaji *Primerjalne zgodovine slovenske literature* doda novo poglavje Konec stoletja: Slovenska literatura v letih 1970–2000, kjer dramatiki namení kratek razdelek Dramatika v obdobju slovenske postmoderne: od Ivana Mraka do Iva Svetine, pri čemer ugotavlja, da so značilnosti postmoderne dobe v dramatiki manj opazne v primerjavi s poezijo in prozo, da pa je zanjo značilen dramaturško-gledališki pluralizem in avtopoetike dramatikov. Knjiga Tomaža Toporišiča *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* ima raziskovalni fokus zamejen s podnaslovom Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja. Če sta Lado Kralj in Andrej Inkret ta odnos opazovala predvsem znotraj literarnovednega in teoretičnega diskurza, Toporišič prvi v slovenskem prostoru ta odnos sistematično preverja tudi v praksi, torej pri konkretnih uprizoritvah, režiserjih in usmeritvah gledaliških hiš. Poglavja sledijo periodizaciji po desetletjih in izpostavljajo le tista besedila in uprizoritve, ki so bili v odnosu tekst-uprizoritev drzni, inovativni, eksperimentalni. Avtor vseskozi zasleduje spremembo funkcije teksta v gledališču in kako nove gledališke prakse povratno vplivajo na tehniko in poetiko pisanja dramskih besedil. Najnovejši pregled slovenske dramatike vsebuje monografija Maline Schmidt Snoj *Tokovi slovenske dramatike* (2010). Avtorica gradivo oblikuje kronološko (a brez prave periodizacije), saj začne z začetki in zametki slovenske dramatike v 17. in 18. stoletju, nato prikaže zastoj in vzpon v 19. stoletju, se natančno posveti dramatiki na prelomu stoletja, času dveh svetovnih vojn, druga knjiga pa je v celoti posvečena dramatiki po drugi svetovni vojni in revoluciji. Znotraj naštetih petih časovnih obdobj zasleduje določen motivni sklop (npr. Med zakonom in prešustvom: od Kvedrove h Kraigherju, od Majcna k Alojziju Remcu), idejo, razvoj posameznega dramskega lika, metafizične konstante sveta (kar je značilno zlasti za drugo

knjigo), njene interpretacije so zasidrane v evropski kontekst, dramska besedila pa najpogosteje obravnava primerjalno. Knjiga se zaključi s predstavitev dramatičarjev Petra Božiča, Daneta Zajca, Gregorja Strniše, Rudija Šeliga, Dušana Jovanoviča, Iva Svetine, Andreja Hienga, Toneta Partljiča in Draga Jančarja, torej kanonskih avtorjev druge polovice 20. stoletja, povsem umanjajo pa avtorji srednje in mlajše generacije, rojeni po letu 1950.

Nove oblike zgodovinenja slovenske dramatike in gledališča prinašajo novi mediji. Leta 2007 je začel delovati spletni gledališki portal Sigledal (oblikujeta ga Samo M. Strelec in Tamara Matevc), ki poleg info točke z napovednikom dogodkov vključuje spletno enciklopedijo slovenskega gledališča, repertoarje in gradiva s predstav ter digitalne zbirke. Prinaša sveže in aktualne informacije o najmlajših avtorjih in novonastalih dramskih tekstih, ki jih tradicionalne literarne zgodovine praviloma še ne vključujejo. Pri oblikovanju spletnih strani sodelujejo študentje literarnovednih in uprizoritvenih študijev, ki imajo tako priložnost za razvijanje strokovnega pisanja. Ker je delež knjižnih izdaj dramskih besedil v primerjavi s prozo ali poezijo praktično zanemarljiv,³ se dostopnost dramskih besedil z objavo na spletnem portalu bistveno poveča, zato je prav objava del ena od velikih prednosti portala. Podobno velja tudi za spletni portal Preglej, ki deluje v okviru gledališča Glej in ga vodi Simona Semenič, namenjen pa je povečanju zanimanja za ustvarjanje slovenske dramatike in tako z bralnimi uprizoritvami nudi prostor za kreativni dialog med mlajšimi, še ne uveljavljenimi dramatikami, gledališkimi ustvarjalci in publiko, na njihovih spletnih straneh pa mladi dramatikci dobijo prostor za objavo dramskih besedil.

Ob polju (teoretizirane) zgodovine dramatike in gledališče je v zadnjem desetletju nastala serija raziskav različnih aspektov slovenske dramatike, včasih tudi prezrtih s strani starejše literarne zgodovine: Katja Mihurko Poniž in Mateja Pezdirc Bartol sta razmišljali o slovenskih dramatičarkah, Katarina Podbevšek o odrski govorni estetiki v slovenskem gledališču, Andreja Lebna zanima novejša (slovenska) dramatika na avstrijskem Koroškem, Janjo Žitnik Serafin slovenska izseljenska dramatika in njeno mesto v matični kulturi, Bogomila Kravos preučuje tržaško dramatiko, Igor Saksida in Milena Mileva Blažić se ukvarjata z mladinsko dramatiko ipd. V serijo izdaj Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev so bili z dramskimi opusi uvrščeni Dominik Smole (ur. Goran Schmidt), Primož Kozak (ur. Dušan Voglar), Zofka Kveder (ur. Katja Mihurko Poniž), Miran Jarc (ur. Drago Bajt). Zanimiva pa so tudi nova branja klasike, zlasti vedno znova aktualnih Cankarjevih dram, kot jih prinašajo študije Denisa Poniža, Blaža Lukana, Mateje Pezdirc Bartol, Irene Avsenik Nabergoj idr.

Vpogled v aktualna vprašanja stroke prinaša Zbornik *Slovenska dramatika* (ur. Mateja Pezdirc Bartol, 2012) z 31. mednarodnega simpozija Obdobja, ki je prvi obsežen zbornik, v celoti posvečen raziskovanju slovenske dramatike. Na 392 straneh prinaša 47 razprav uveljavljenih raziskovalcev in mlajših, ki šele začenjajo svojo raziskovalno pot; preplet generacij ter inštitucij doma in po svetu zagotavlja zborniku široko in raznoliko perspektivo. Razprave odlikuje metodološka pestrost, vsebinsko pa osvetljujejo vlogo slovenske dramatike v zgodovinskih obdobjih ter širšem druž-

³ V članku Igorja Bratoža Slovenci in knjigarne: dobri bralci, slabi kupci (*Delo* 19. 10. 2012, str. 4) smo zasledili podatek o objavi leposlovja glede na književno zvrst za leto 2010: objavi dramskih del je pripadel delež 1,5 odstotka.

benem in kulturnem kontekstu; analizirajo razmerja med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču; primerjajo slovenska dramska besedila z deli slovanske, evropske in svetovne dramatike; interpretirajo slovenska dramska besedila z jezikovno-slogovnega vidika, poetike obdobja ali avtorja, motivno-tematskih značilnosti besedila, dramskih vrst in žanrov; preučujejo vlogo in pomen prevodov slovenske dramatike v tuje jezike in uprizoritve na tujih odrih; del razprav pa je posvečen analizi odrskega govora in spreminjanju govorne estetike v slovenskem gledališču, slovenski dramatiki in drugim medijem, mladinski dramatiki, didaktiki in metodiki poučevanja slovenske dramatike ter založništvu in promociji slovenske dramatike. Če je bila dramatika znotraj literarnovednega raziskovalnega polja večkrat potisnjena na rob, zbornik dokazuje, da je njeno raziskovanje vitalno, nekatera besedila dramatikov mlajše generacije pa nas navdajajo z optimizmom tudi glede lastne produkcije.

4 Zaključek: Dramatika kot način gledanja

Če parafraziramo izjavo angleškega teatrologa Alexa Sierza o novi angleški dramatiki t. i. gledališča *u fris*, lahko zgodovino slovenske dramatike zadnjih petdesetih let, kot jo interpretirajo in razkrivajo zgoraj navedeni pisci, strnemo takole: dramatika je bila kot nekakšna tovarna podob, producirala je načine gledanja, ki so vplivali na širšo kulturo. Provokativna dramatika je v petih desetletjih pomagala prevetrili tudi pojem nacionalne identitete. Prav to tovarno podob, ki je vtisnila močan pečat v slovensko kulturo in državo polovice stoletja, se zdi, da danes skušajo zamenjati nove (»množičnomedijske«) tovarne, ki producirajo nove in nove simulakre na videz provokativnih podob. Status dramatike znotraj že tako minimaliziranega polja literarnega obrata v postsocialistični Sloveniji je danes zato izrazito ranljiv (še najbolj je ta ranljivost očitna v skrajni redukciji knjižnih izdaj slovenske sodobne dramatike). Toda svojo moč lahko dramatika najde prav v inovativnih in propulzivnih načinih gledanja, ki vplivajo na širšo kulturo. Prav tega se mora skupaj z gledališčem naučiti iz lastne zgodovine, ki jo reflektirata in interpretirata zgodovina in teorija drame ter gledališče. Tako bo dramatika dokazala, da pot od dramatizacij romanov in »telenovelizacije« gledališča vodi nazaj k intenzivnemu dialogu med dramsko pisavo, gledališčem in sodobno družbo.

VIRI IN LITERATURA

- Silvija BOROVNIK, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: SM.
- Aleš ERJAVEC, 2004: *Ljubezen na zadnji pogled: avantgarda, estetika in konec umetnosti*. Ljubljana: ZRC.
- Mark FORTIER, 1997: *Theory Theatre, an introduction*. London, New York: Routledge.
- Marko JUVAN, 2006: *Literarna veda v rekonstrukciji: Uvod v sodobni študij literature*. Ljubljana: LUD Literatura.

- Taras KERMAUNER, 2002: Slovenska dramatika in gledališče. Ur. Ivo Svetina. *Vidiki slovenske gledališke zgodovine*. Ljubljana: SGM. 27–35.
- Jože KORUZA, 1972/73: Pregled slovenske dramatike. *Jezik in slovstvo* 18/1–2. 9–20.
- Janko KOS, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: MK.
- Lado KRALJ, 2005: Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). *Slavistična revija* 53/2. 101–17.
- Patrice PAVIS, 1992: *Theatre at the Crossroads of Culture*. New York: Routledge.
- Mateja PEZDIRC BARTOL, 2010: *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 15).
- (ur.), 2012: *Slovenska dramatika*. Ljubljana: ZIFF (Obdobja, 31).
- Petra POGOREVC, Tomaž TOPORIŠIČ (ur.), 2008: *Drama, tekst, pisava* Ljubljana: MGL.
- Denis PONIŽ, 2001: Dramatika. *Slovenska književnost III*. Ur. Jože Pogačnik. Ljubljana: DZS. 203–348.
- Malina SCHMID SNOJ, 2010: *Tokovi slovenske dramatike: Od začetkov k sodobnosti, 1–2*. Ljubljana: SGM.
- Miško ŠUVAKOVIČ, 1999: Negotovost ali point de capiton. *Maska* VIII/5–6. 39–44.
- Tomaž TOPORIŠIČ, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
- , 2007: *Ranljivo telo teksta in odra: Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: MGL.