

REFLEKSIJA

Ignacija Fridl

Postmodernizem v dramatiki in gledališču

APOLOGIJA

Zdi se, da smo se že naselili v času, ko ob besedi postmodernizem ne začutimo več vznemirljivih izzivov "vesele znanosti", temveč prejkone utrujeno zavzdihnemo nekaj o tem, da od preštevilnih in ponavljajočih se "post"-debat potrebujemo nazadnje malce duhovnega posta. Raziskovanje literarnega postmodernizma se je začasno znašlo v tistem "praznem prostoru", ko je termin izgubil svoj publicistični naboj, s katerim je aktiviral večje intelektualne množice v skupni boj za svojo ustoličenje in čast, hkrati pa še ni postal koherenten znanstveni predmet zanj posebej usposobljene literarne vede.

'Čemu potemtakem razpravljanje o postmodernizmu v dramatiki in gledališču v tem ubožnem času?' V zagovor svojega početja izrabljam dvoje dejstev, ki izhajata neposredno iz domačih gledaliških oziroma literarnih krogov in sta – vsaj upam – zadosten izziv za temeljitejšo presojo položaja in razmerij sodobne dramatike in gledališča. Ko so Draga Jančarja pred približno tremi leti v nekem mariborskem pogovoru spraševali, zakaj se je v zadnjem času preusmeril od dramskega k proznemu pisanju, je namignil, da se v sodobnem gledališču zaradi njegovega poigravanja s tekstom kot dramatik ne vidi. Na drugi strani pa pri Dušanu Jovanoviću, po profesiji v prvi vrsti odrskemu praktiku, najdemo sorodno, čeravno zaobrnjeno misel: "Današnji antiliterarni trendi v gledaliških praksah so predvsem posledica dejstva, da se je dramatika prevzela, postala je nečimrna, vase zagledana in se je oddaljila od gledališča." (Jovanović, *Paberki*, str.

156.) Pisatelj in gledališčnik, dramski avtor in režiser sta tako vsak s svojega, skladno z vlogami v gledališkem aktu diametralno nasprotnega gledišča pravzaprav spregovorila o eni in isti izkušnji – o bolečini dovršene ločitve stoletne zveze med odrom in literarno predlogo, med gledališčem in dramatiko, s katero se sooča naš čas.

Ali imajo njuna občutenja globlje duhovne in idejno-estetske vzgibe, ki presegajo meje emotivnega sveta individualnega ustvarjalca? In ali lahko opisano razmerje med dramskim besedilom in odrsko realnostjo identificiramo z navzočnostjo postmodernizma v gledališču kot ene najvplivnejših sodobnih, aktualnih usmeritev v umetnosti? Seveda se zavedam, da postmodernizma v pomenu še živega umetniško-literarnega toka nikakor ni moč prekriati s semantičnim poljem izraza sodobnost. Ta zaobsega precej širše pomenske ravni, pa vendar je nekatere novejšje težnje v sodobni gledališki umetnosti relevantno tematizirati z vidika postmodernizma. Ne nazadnje tako dikcijo legitimira obstoj obsežnega teoretskega gradiva o modernizmu v gledališki umetnosti, kolikor formulo post-modernizem poskušam definirati iz njene navezanosti na predhodni modernizem, prav tako pa jo upravičuje nastanek upoštevanja vrednega korpusa razprav, študij in prispevkov, ki že doslej bolj ali manj suvereno spregovarjajo o postmodernističnih pojavih v dramatiki in gledališču. Ti so še kako pomembni za določitev idejnih, vsebinskih in stilnih oblik postmodernizma v gledališki umetnosti ter za sklepni odgovor na vprašanje, ali lahko dis-kodiranost dramskega in odrskega izraza v sodobnem gledališču, o kateri spregovarjata citirana umetnika, beremo kot najočitnejšo manifestacijo postmodernizma.

Ne vem, ali obstaja delo, ki bi si na globalni, svetovni ravni za svojo nalogo določilo raziskovanje osrednjih križišč ter glavnih sopoti in stranpoti periodizacijskega oziroma literarnosmernega pojma postmodernizma na eni in dramatične kot literarne vrste na drugi strani. V nekajletnem zbiranju in prebiranju gradiva na omenjeno temo take študije nisem odkrila. Obstajajo pa namigi o navzočnosti postmodernizma v konkretnih dramskih opusih, pa tudi posamezne razprave, ki bodisi z nacionalnega aspekta bodisi z vidika individualnih dramskih poetik nekatera sodobna dramska dogajanja nesramežljivo evidentirajo kot postmodernistična. In obstajajo precejšnje razlike, pa tudi sorodnosti v razumevanju aktualnih postmodernističnih pojavov v dramatiki in pri določanju njihovega pomena v sodobnem literarnem snovanju med posameznimi nacionalnimi literarnimi vedami in med razis-

kovalci znotraj njih.

Vse to poskušam, pogosto sicer v močno okrčeni, shematizirani obliki, podati v svoji razpravi. In še nekaj: odgovoriti na vprašanje, zakaj sicer razmeroma obsežno območje sodobnih dramskih tekstov, kot je razvidno iz primerjave z obsegom in številom razprav o postmodernističnih fenomenih v prozi, vse do danes ni postalo privilegiran referenčni poligon diskurzov o literarnem postmodernizmu. Prav s tem odgovorom pa obenem ponujam tudi razlago izhodiščne teme, kako namreč ovrednotiti zanimivo izkušnjo razhoda med dramskim pisanjem in odrskimi upodobitvami našega časa in prostora, ki jo artikulirajo nekateri sodobni gledališki ustvarjalci.

Kljub ugotovitvam, da je teren, po katerem se giblje moja raziskava, razmeroma slabo sondiran, pa sem – nekdo bo v tem razbiral mojo "prevzetnost in pristranost" – z naslovom vendarle afirmirala njegov obstoj. Še več; podelila sem mu kompleksno ime, ne da bi izčrpno definirala vsebino posameznih označevalcev in ne da bi vezavo posameznih pojmov omilila z retoričnimi mehčali. V zagovor temu (samo)očitku naj povem:

1. da je postmodernizem dlje, kot sem ga opazovala, vedno jasneje dobival podobo odraščujočega, če ne celo uspešno osamosvojenega otroka pokroviteljskih prizadevanj svojih literarnoznanstvenih očetov. Ne glede na različne karakterne poteze, ki so mu jih poskušali vtisniti v preteklih desetletjih (Hans Bertens govori o publicistični naravi postmodernizma v petdesetih in šestdesetih letih, o filozofski, dekonstrukcijski fazi v drugi polovici sedemdesetih let in poznem, poststrukturalističnem postmodernizmu v osemdesetih), je v devetdesetih že moč govoriti o njegovi "ideji". Skupni imenovalac vseh teh postmodernizmov Bertens pogojno imenuje "kriza reprezentacije: globoko občutena izguba zaupanja v našo zmožnost predstaviti realnost v najširšem smislu". (Bertens, *The Idea of the Postmodern*, str. 11). V tem pogledu bi bilo nesmiselno dvomiti o nekaterih, postmodernistični umetniški usmeritvi skoraj soglasno pripisanih potezah ali mu v nasprotju z naravo literarnega gibanja oziroma obdobja odrekati vpliv na vse življenjske oblike literature, torej tudi na dramsko ustvarjanje. Toliko bolj, če vemo, da je (bil) prav koncept "reprezentacije", ki ga v svoji definiciji postmodernizma poudarja Bertens, eden pglavlitnih ključev literarnozgodovinske oziroma gledališke znanosti za razlago odnosov med dramo in odrom, med literaturo in gledališčem;

2. da sem poskusila binarna in tripartitna razmerja med postmoder-

nizmom na eni ter sodobno dramatiko in gledališčem na drugi strani evidentirati na osnovi prejšnjih, že znanih definicij njihove morebitne koeksistence. Glavnina mojih raziskav je tako usmerjena pretežno k preiskovanju, kronološkemu popisovanju in vsebinskemu povzemanju tistih trenutkov v literarni vedi zadnjih desetletij, ko se je o sodobni drami in gledališču spregovorilo v kontekstu postmodernizma. Šele na temeljih tega gradiva zidam svojo lastno interpretativno nadstavbo.

1. DIALOG S TEORIAMI O POSTMODERNIZMU V DRAMATIKI IN GLEDALIŠČU NA MEDNARODNEM LITERARNEM PRIZORIŠČU

1.1. Prvi namigi o postmodernizmu v dramatik in gledališču pri utemeljiteljih postmodernistične teorije

Prve namige o morebitnih soočenjih dramatike in postmodernizma ter prve povezave med njima lahko najdemo že v razpravah t. i. zagovornikov in utemeljiteljev postmodernistične teorije, ki danes bržkone veljajo za njene klasike. Že Malcolm Bradbury in James McFarlane, Ihab Hassan in David Lodge, Douwe Fokkema in Hans Bertens so namreč od sedemdesetih let naprej v svojih študijah o postmodernizmu govorili tudi o postmodernističnih značilnostih v dramskem oziroma gledališkem snovanju.

Bradbury in McFarlane sta v svoji monografiji o modernizmu kot postmodernistični fenomen označila hepening in ulično gledališče. David Lodge je v nastopnem predavanju *Modernism, Antimodernism and Postmodernism* (1976) na birminghamski univerzi poudaril, da je "postmodernizem kot pomembna smer v sodobnem pisanju precej mlad fenomen in očitnejši v Ameriki in Franciji kot v Angliji, to pa ne velja za področje drame" (nav. delo, str. 10), čeprav ob tej izjavi ni navedel, kateri dramatik ali katera dramska dela naj bi potrjevali tezo o razširjenosti postmodernizma v angleškem literarnem prostoru. Fokkema in Bertens sta v uvodniku k zborniku razprav z delavnice o postmodernizmu v Utrechtu leta 1984 poleg številnih prozaistov med postmoderniste uvrstila tudi nekatera, prvenstveno gledališka imena, na primer Harolda Pinterja, Edwarda Bonda, Toma Stopparda in Roberta Wilsona (*Approaching Postmodernism*, str. IX). Najobsežnejši in najizčrpnejši pogled na postmodernistične pojave v dramskem pisanju

zadnjega stoletja pa je že leta 1971 v knjigi *Razkosavanje Orfeja* (*The Dismemberment of Orpheus*) podal Ihab Hassan. Ta je postmodernizem v literaturi utemeljil kot govorico tišine, bodisi negativne, nihilistične, destruktivne ali pa polne, mistične, pozitivne tišine. Na osnovi takega pogleda je postmodernistične poteze odkrival predvsem v dramatikah Jeana Geneta, Samuela Becketta, Eugena Ionesca, Harolda Pinterja, Edwarda Albeeja, Fernanda Arrabala oziroma v gledaliških težnjah Antonina Artauda, Jerzyja Grotowskega in Juliana Becka, ki jim je v drugi izdaji *Orfeja* iz leta 1982 priključil še Roberta Wilsona in Sama Sheparda. Ob tem pa je vendarle treba poudariti, da je Hassan svojo raziskovalno mrežo razprl precej široko, vse do vprašanj predhodnikov postmodernizma, ko je "postmoderni duh" odkrival "tudi znotraj velikih del modernizma – del ... Strindberga, O'Neill in Pirandella" (nav. delo, str. 139).

Sklepamo lahko, da sta potemtakem dramatika in gledališče že razmeroma zgodaj postala predmet postmodernističnih razprav, še posebej, če k zgornjim navedbam dodam še dva pomembna in kar se da pomenljiva podatka o aktualizaciji postmodernističnega diskurza v gledališki umetnosti. Prvi govori o tem, da je dramsko oziroma gledališko usmerjen časopis *The Drama Review* bil celo prvi med že uveljavljenim periodičnim tiskom, ki je novim postmodernističnim gibanjem – zvežčič je obsegal vprašanje postmodernističnih pojavov v plesni umetnosti – namenil posebno številko (*Postmodern Dance Issue: an Introduction*, 1975). Druga referenca pa prinaša spoznanje, da je bilo sodobno gledališče oziroma performans kot ena njegovih najizrazitejših manifestativnih oblik ena prvih umetniških panog, ki ji je bil posvečen simpozij, na katerem so bili razpravljalci že naslovno zavezani "postmodernističnemu" diskurzu. Bil je to *The International Symposium on Post-Modern Performance*, ki se je na pobudo Ihaba Hassana dogodil leta 1976 na univerzi v Milwaukeeju, leto dni pozneje pa so prispevki s konference izšli tudi v knjigi *Performance in Postmodern Culture* (ured. Benamou in Caramello).

Dokazov o mogočih in konkretnih stikih med postmodernistično literarno-estetsko usmeritvijo in dramskim oziroma gledališkim ustvarjanjem preteklih desetletij je bilo torej že od sedemdesetih let naprej, ko je bil postmodernizem kot literarnozgodovinska kategorija nedvomno še pojmovni *novum* in potemtakem še v svoji formativni fazi, zanesljivo dovolj. Vendar se v devetdesetih letih, ko lahko na ta dogajanja že zremo vsaj z nekega

začasnega zgodovinskega gledišča, jasno pokaže, da je bila dramatika že od samih začetkov postmodernističnega diskurza v primerjavi z naraščajočim številom analiz proznega pisanja in študij o sodobnih gledaliških fenomenih vse očitneje odrinjena na obrobje. Poročila o postmodernističnih značilnostih sodobne drame so bila največkrat zastavljena v širšem kontekstu "kulture postmodernizma" in večinoma niso presegala narave kratkovrstičnih opomb ali netematiziranega, kataloškega naštevanja onomastičnih *concreta*. Dramski teksti torej pri eksemplifikaciji konkretnih narativnih prijemov in stilnih obrazcev postmodernistične literature – vsaj z gledišča njenih glavnih teoretikov – očitno nimajo vplivnega deleža. Kljub temu pa to gradivo ponuja izhodišče za nadaljnje zapise o postmodernističnih potezah na obličju gledališke umetnosti, saj daje tako prvi, okvirni seznam avtorjev in del kot tudi prve poskuse datiranja postmodernizma v dramski literaturi in gledališču.

1.2. Nacionalni kriterij pri preučevanju sodobne dramatike in pojem postmodernizma

Čeprav naj bi se pojem postmodernizma, kot v spisu *Kultura postmodernizma* (*The Culture of Postmodernism*, 1985) ugotavlja Ihab Hassan, v osemdesetih letih že "oblikoval od okornega neologizma do obrabljene klišaja" (cit. po: Problemi-Literatura, XXV/1987, št. 3, str. 210), pa večina evropskih nacionalnih dramskih zgodovinoписij ni sledila popularnim raziskovalnim tokovom. Pri piscih nacionalnih pregledov novejšje dramske ustvarjalnosti je opazna precejšnja zadržanost do pojma postmodernizma. Pri vrednotenju, sistematizaciji in periodizaciji sodobne dramatike se vse do začetka devetdesetih let izogibajo postmodernistični terminologiji. Kadar oznako vključijo v svoj pojmovni aparat, jim prejkone rabi za označevanje posameznih formalno-stilnih ali narativno-vsebinskih postopkov v dramski produkciji. Iz njihovih bibliografskih kazal je tudi razvidno, da se le redko opirajo na tiste literarne raziskave, ki sodobne dramske tokove presojujejo skozi "metodološka očala" teorije postmodernizma.

Za karakterizacijo sodobne dramske pisave veliko raje izbirajo abstraktnješo dikcijo in govorijo o "novi drami" ali "novem valu" (ta besedna zveza je kot kolektivni, periodizacijski označevalec priznana v sodobni ruski in italijanski literarni vedi), o "novih tendencah", "glasovih" in smereh

zadnjih (deset)let(ij) ali pa za označevanje izrazitejših novih gibanj v dramatikii revitalizirajo že v preteklosti uveljavljene periodizacijske oziroma literarnosmerne oznake, kot so eksistencializem, simbolizem, avantgardizem, realizem ..., največkrat oživljene s predpono neo- ali njenimi nacionalnimi jezikovnimi različicami. Najosnovnejše klasifikacijsko načelo v teh pregledih sodobne nacionalne dramatike je izrazito formalistično, kolikor povojna dramska dela prvenstveno grupirajo po načelih kronometrije (večinoma po desetletjih) in k posameznim obdobjem šele kot nekakšen dodatek ponudijo tudi bolj vsebinska imena, ki se največkrat ne ujemajo s historičnimi kategorijami literarne stroke, temveč se opirajo na idejno-estetske, družbenozgodovinske ali tehnično-organizacijske posebnosti nacionalne gledališke zgodovine.

Posamezni literarni zgodovinarji pri svojem vrednotenju aktualnih dogajanj v dramskem snovanju popisujejo lastnosti, kot so kombiniranje nasprotnih stilov, tem, pluralizem mišljenja, simultanost pomenov (Zapf, str. 29 in 45), vrnitev k tradiciji (Heymannova pri Dariu Foju), prepletanje časovnih ravni, elemente transcendentnega, znova prebujena religioznost, nenavadno prepletanje med gledališko igro in realnostjo (Reißner, str. 252-253) in druge. Za mnoge med njimi se zdi, da so nabrane iz teoretskih zbirk o postmodernizmu, saj se v njih za ponazoritev idejno-estetskih teženj v sodobni prozi najde soroden pojmovni aparat, toda naštete značilnosti v kontekstu navedenih dramskih raziskav niso identificirane kot postmodernistični fenomen.

Na drugi strani se pojavljajo razprave, ki dramatiko zadnjih desetletij obravnavajo po enakem, nacionalnem kriteriju, a ne želijo odigrati vloge zgodovinskih pregledov sodobne drame. Zasnovane so manj popolno, izpostavljajo posamezne ustvarjalce, zaznamuje jih njihova raziskovalna naravnost. Te veliko pogumneje posegajo po izrazoslovju, prežetem z dognanji teorije postmodernizma. Postmodernizem potemtakem neposredno soočijo z vprašanji vsebin, tem, izraznih sredstev in oblik sodobne drame. Kot pogosto navajana primera (pri nas je oba, čeprav kritično do njunega razumevanja postmodernizma, v študiji *Postmodernizem* upošteval Janko Kos) še posebno rabita delo Rodneyja Simarda *Postmodern Drama* (1984) in razprava Herte Schmid o treh primerih postmodernističnega dramopisja v Rusiji: Vampilovu, Amalriku in Aksjenovu. Za Simarda je "bistvena okoliščina, ki jo postmodernistična drama poskuša raziskati in dramatizirati",

realnost kot "stvar eksistencialne izbire" (Simard, *Postmodern Drama*, str. 132), kot brezpogojno individualno, subjektivno percipirana realnost. V tem smislu se mu postmodernizem v dramatiki kaže v nekakšni "novi obliki eksistencialnega realizma", v kategorijo "postmoderne drame" pa vpisuje šest imen anglo-ameriške dramatike: Pinterja in Albeeja v krogu "prve generacije postmodernih" (ibid., str. 25) ter Stopparda, Sheparda, Shafferja in Rabeja kot "prvo prepoznavno generacijo postmodernističnih dramatikov" (ibid., str. 49), za najpomembnejši figuri za pojav in razvoj dramskega postmodernizma pa razglša Samuela Becketta in Luigija Pirandella.

Poglavitni presežek Simardove študije glede na prvotne teoretske razčlenbe dramskega postmodernizma je to, da afirmira sintagmo "post-moderna drama" in jo hkrati detajlno definira in razčlenjuje. Razume jo kot heterogeno duhovno paradigmo različnih dramskih obravnav, izrazov in sredstev in jo opazuje razvojno, kot izraziti historični fenomen, od njenih predhodnikov in začetnikov do prepoznavnih reprezentantov, pri katerih že lahko govorimo o obstoju t. i. postmodernistične dramatike. Nekoliko samovoljno si dovolim tudi sklepati, da je Simardova razprava zlasti v anglo-ameriškem prostoru zakoličila temelje nadaljnjim analizam postmodernističnih pojavov v dramatiki. Taka je *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in Contemporary American Drama* (1993) Deborah Geis, ki s tem, ko od vprašanja o postmodernistični drami nasploh izvede premik k njenim parcialnim aspektom (k tematiziranju monologa v njej), dokazuje, da je termin postmodernizem prešel svojo formativno fazo ter postal priznan označevalec sodobnih literarnih teženj tudi v dramski oziroma gledališki umetnosti. Geisova v svojih katalogih postmodernističnih gledališčnikov ponavlja nekatera imena, znana že pri Simardu, poudarja pa še Davida Mameta in Spaldinga Graya, "detekstualizacijski impulz" v dramatiki Heinerja Müllerja ter gledališka prizadevanja Richarda Schechnerja, Juliana Becka in Judith Malina.

V nasprotju s Simardom Herta Schmid odkriva postmodernizem v ruski dramatiki v precej drugačnih dramaturških prijemih. Med njimi poudarja zlasti "pomembno vlogo intertekstualnosti" (Schmid, *Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Aksenov*, str. 163). Vendar postane njena uveljavitev oznake postmodernizem namesto izraza neoavantgarda problematična v tistem hipu, ko prizna absurdističnost dramskega sveta pri Amalriku in Aksjenovu. Kljub temu se tako topografija literarnega

postmodernizma kot teorija postmodernistične dramatike prispevku Schmidove ne moreta izogniti, četudi ga bereta *per negationem*. Raziskovalka namreč opozarja na dejstvo – za teorijo postmodernizma prejkone nenavadno, presenetljivo in neskladno s splošnimi dognanji –, da je namreč drama zaradi manjše strogosti cenzure v gledališču kot v literaturi in zaradi prevlade romana v socrealizmu zdaj postala prioriteten žanr postmodernistične ruske književnosti.

Tako ugotovimo, da na eni strani obstaja glavna nacionalnih pregledov sodobne dramatike, ki se izrazu postmodernizem izogiba ali ga celo ignorira, na drugi pa so opazne posamezne študije, ki, upoštevaje isti kriterij, tematizirajo postmodernistične težnje v posameznih nacionalnih dramatikah. Zakaj pri preučevanju sodobnega dramskega snovanja nastaja ta, na prvi pogled paradoksalni položaj? Raba oznake postmodernizem in z njo povezanih teorij v nacionalnih obravnavah dramske pisave je očitno odvisna od naslovnika raziskovalnih projektov. Zgodovinski pregledi nacionalnih književnosti namreč sprejemnike prvenstveno naslavljaajo kot študijsko, torej strogo znanstveno, referenčno utemeljeno in izčrpno gradivo, ki teži k čim daljšemu roku veljavnosti in čim večji legitimiteti. Na osnovi takih izhodišč je očitno, da se opirajo na konvencionalen, prej natančno definiran in preskušen literarnozgodovinski pojmovni aparat. Da jih zaznamuje zadržanost do nastajajočih, uveljavljajočih se (neo)logizmov, to pa ne velja samo za "tradicionalistično" evropsko literarno zgodovino, temveč tudi za zgodovinske zapise anglo-ameriške stroke (Berkowitz, Herman ...). In pri postmodernizmu zaradi številnosti in raznolikosti pojavnih oblik, idejno-estetskih usmeritev in narativno-stilnih postopkov očitno potrebujejo večjo historično distanco od tiste, ki jo je ta prehodil od prvih korakov v šestdesetih letih do začetka tega desetletja. To tezo v predgovoru k zborniku o nemški dramatiki osemdesetih let potrjuje Richard Weber z besedami: "Kljub nekaterim tematskim poudarkom bi tudi ob večji zgodovinski distanci za dramatiko tega desetletja težko našli nadrejeni pojem, saj so estetski postopki preveč različni. To dekada zaznamuje mnogoterost." (*Deutsches Drama der 80er Jahre*, str. 14).

Nasprotno pa nastanek raziskav, kakršna sta prispevka Simarda in Schmidove, določajo individualne raziskovalne težnje, pri katerih je nenehno širjenje horizonta literarnozgodovinske stroke dobrodošla, če ne celo nujna zahteva za njihovo "odmevnost" in "trženje". S tem ko detajlno tematizirajo

postmodernistične fenomene v kontekstu konkretnega, a dovolj obsežnega korpusa dramskih tekstov oziroma širijo geografski prostor kategorije postmodernizma na teren, za katerega veljajo povsem drugačni sociokulturni dejavniki od tistih, v katerih se je debata o postmodernizmu rojevala, odpirajo vprašanja o globalni naravi novega literarnosmernega označevalca, hkrati pa njegovo semantično polje tudi temeljiteje diferencirajo. S svojimi ugotovitvami spodbijajo tudi apriorno veljavo ideje o univerzalnem, obče veljavnem modelu vplivov pri postanku in prenosu postmodernistične usmeritve v umetnosti, saj ob upoštevanju mnogoterih družbenogeografskih in nacionalno-kulturoloških dejavnikov pridejo do različnih genetičnih in vplivnostnih modelov (ameriška postmodernistična dramatika naj bi bila pglavitne vzgibe dobila iz eksperimentalnega gledališča /Geisova/, angleška naj bi se razvila iz intragenetskih, torej dramskih, a modernističnih intencij /Simard/, v sodobni ruski drami so vzroki njenih postmodernističnih nagibov prvenstveno politično-ideološki /Schmidova/).

Vendar je treba priznati, da so take inventure postmodernistične dramaturgije znotraj meja posameznega naroda še danes prejkone prave raritete. (V nasprotju s prozo, če pri tem upoštevamo že domače stanje zadeve, namreč knjigo Toma Virka *Postmoderna in "mlada slovenska proza"*). To pa pomeni, da se postmodernizem v dramskem ustvarjanju narodov (izjema je morda le angleško pišočo literarno okolje) očitno (še) ni razvil v tako razpoznavne, generacijsko razvejene pojavne forme, da bi bile za hermenevtiko postmodernizma vabljev in zrel sad na drevesu nacionalne literarne zgodovine. Vzrokov za razmeroma skromno število postmodernističnih študijev znotraj nacionalnih dramatik torej ne gre iskati samo v stroki, temveč neposredno v literaturi, to je v samem dramskem snovanju in v prostoru njegove gledališke realizacije.

1.3 Glavna imena dramskega oziroma gledališkega postmodernizma

Ker se v imenu postmodernizma govori o precej različnih umetniških postopkih in ker se ta tudi v dramatiki, upošteva je členjen in razgiban spekter različnih definicij (Hassan, Simard, Schmidova...), prikazuje v mnogoterih podobah, je seveda zelo težko najti koherenten in obenem dovolj širok vzorec, na katerem bi lahko odkrili vse ali večino pripisanih mu značilnosti. Nedvomno je veliko laže vsaktero od njegovih morebitnih lastnosti, ki

jo kot prednostno uveljavljajo posamezni interpreti, aplicirati na precej manjšo enoto dramskih del od tiste, ki jo ponuja kontekst sintagme "sodobna nacionalna dramatika". Zato tudi ne preseneča podatek, da je precej več takih literarnokritičskih, publicističnih, pa tudi znanstveno-raziskovalnih projektov, ki postmodernizem definirajo v okviru dramskih poetik posameznih ustvarjalcev.

A tudi ob pretresanju materiala s temo 'postmodernistični ustvarjalci v dramatiki in gledališču' se razkrije nekaj ključnih, morda netematiziranih ali vsaj nerazrešenih problemov:

a) Najprej je tu vprašanje komparativne narave: zakaj se postmodernistična teorija za eksemplifikacijo svojih lastnih stališč pri tistih dramskih avtorjih, ki so zasloveli tudi kot prozaisti (Handke, Beckett, Bernhard...), prejkone zateka k njihovim proznim delom, njihove dramske igre pa se še obravnavajo v horizontu modernizma? Ali je potemtakem treba ločnico med modernizmom in postmodernizmom definirati na osnovi sinhronega vpogleda v tipologijo literarnih žanrov in ne po kronoloških načelih?

b) Nadalje je problematična dilema, da se kot postmodernistične omenja dramatike in gledališke teoretike, ki so do razcveta postmodernističnega diskurza bili že prepoznani kot predstavniki modernizma ali pripadniki katere od evropskih avantgard. Potrebujejo zdaj imenski katalogi preteklih literarnih tokov temeljito korekcijo ali pa je z gledišča zdajšnjosti treba le dodatno definirati vlogo in pomen nekaterih eminentnih literarnih in gledaliških oseb tega stoletja za sodobno gledališko ustvarjalnost?

c) Kot svojevrsten problem se kaže tudi pojav, da različni interpreti postmodernistično usmeritev kakega dramatika dokazujejo s sila raznostilnimi, celo nasprotujočimi si argumenti. Zato je težko izbrati in priznati eno samo interpretativno logiko, vprašljivo pa je tudi početje, ko bi sprejeli vse argumentacije in bi postmodernizem pri posameznem dramskem avtorju, na primer konkretno v dramskem opusu Heinerja Müllerja, določevali zgolj kot vsoto posameznih karakteristik, ki so že dokumentirane z oznako postmodernizem.

Ad a)

Glede spoznanja o dvosmernem periodizacijsko-stilnem branju dramskih na eni ter proznih del istih avtorjev na drugi strani, moram priznati, da so jo pred mano izpisali že nekateri drugi raziskovalci. Tomaž Toporišič

je v svojih študijah Beckettovega pisanja zapisal, da "teoretiki njegova dramska dela pretežno še vedno povezujejo z dramatiko absurda oziroma absurdno dramatiko, romani in druga proza pa postajajo hvaležen predmet njihove obravnave in ponazarjanja teorije postmodernizma v sodobni umetnosti" (Toporišič, *Beckettova proza med modernizmom in postmodernizmom*, str. 4). Aleš Debeljak je po ugotovitvi, da Becketta med postmoderniste uvrščajo predvsem ameriški theoretiki, evropski teoriji pa zvečine še pomeni "radikalni modernizem", tudi sam z vidika postmodernizma po zgledu Davida Lodgea analiziral le Beckettove prozne tekste (Debeljak, *David Lodge in postmodernizem*, str. 30). Tako obstaja kar nekaj dokazov, da je mogoče razmerje med modernizmom in postmodernizmom določevati po ločnici med literarnimi vrstami, oblikami in žanri, ali pa – to je druga možnost – da literarna veda niha v odločitvah, katere so modernistične oziroma postmodernistične literarne prvine in nima izdelanih vseh meril za njihovo identifikacijo.

Seveda bi bilo treba natančneje razčleniti funkcijo jezika, status govorca, autoreferencialne momente ter razmerja med fikcijo in realnostjo, med statusom literature in stvarnosti, subjektivne zavesti in objektivne danosti v dramskih komadih Becketta, Handkeja, Bernharda, Straussa in pri drugih tovrstnih pisateljskih primerih ter jih nato primerjati s tistimi obrazci v njihovi prozaistiki, ki so obveljali za postmodernistične. A na osnovi branj Becketta kot postmodernističnega prozaista in Becketta kot modernističnega dramatika ni preforsirana trditev, da bi bilo treba periodizacijsko shemo literarne zgodovine prilagoditi možnostim kronološkega ujemanja modernizma in postmodernizma. Kot najpripravnější se kaže model (dis)kontinuitete oziroma določevanja odnosa med modernizmom in postmodernizmom po principu identitete in difference – tako po značilnostih, v katerih se pojma povsem prekrivata, kot po tistih, ki odsevajo najočitnejše razlike med njima. Če sprejmemo predpostavko, da je časovno ujemanje modernistične in postmodernistične pisave pri istem avtorju mogoče, postane nekolikanj vprašljiva duhovnozgodovinska razlaga obeh pojavov, kolikor se zdi neprepričljivo, da bi menjave literarnih "medijev" lahko povzročile idejno-filozofske preskoke literarnega ustvarjalca iz ene duhovne paradigme v drugo in spet nazaj.

Ad b)

Ko govorim o dilemah re-definiranja nekaterih literarnosmerno že klasificiranih dramskih imen, mislim predvsem na Luigijsa Pirandella, Bertolta Brechta, Antonina Artauda, pa tudi Samuela Becketta in dramatike absurda. Knjiga *Postmodern Brecht* Elizabethe von Wright, na primer, Brechta že naslovno zaznamuje kot postmodernista. Ob branju se izkaže, da von Wrightova postmodernizem pri omenjenem nemškem dramatikumu razbira predvsem v njegovih zgodnjih igrah, v katerih Brecht še ni zapadel ideji deziluzioniranja sveta in umetnosti, kjer s "kritičnim preiskovanjem percepcije" (Wright, *Postmodern Brecht*, str. 138-139) še preskuša možnosti konstituiranja subjekta in ki so poseben izziv za gledalca oziroma bralca, "ki mora biti pritegnjen v sam ustvarjalni proces" (ibid., str. 109). Pirandella glede postmodernizma omenjajo predvsem zaradi njegove dramske razdelave principov metagledališča oziroma igre v igri. O Artaudu kot postmodernistu pa govori Fred McGlynn, ki njegovo delo *Gledališče in njegov dvojniki* na neki točki poimenuje "teoretska objava postmodernega gledališča" (McGlynn, *Postmodernism and Theater*, str. 37), na drugem mestu pa govori o njem kot o izzivu za to, kar "je postalo postmoderno gledališče" (ibid., str. 138).

Toda: ali lahko Brechta označimo za postmodernista, če je izraz uporaben za razmeroma skromen korpus njegovih del in še – časovno gledano – kot oznaka, ki je pred modernizmom; saj je Brecht, kot priznava tudi von Wrightova, v glavnini svojega dramskega opusa in gledališkega delovanja prevzel "denotativni način" prikazovanja (Wright, *Postmodern Brecht*, str. 97) in s konceptom V-efekta ter govorico o "družbenih namenih" gledališča (Brecht, *Mali organon za gledališče*, paragraf 42) umetnosti pripisal ideo-loško in teleo-loško funkcijo, to pa ni združljivo s splošnimi črtami postmodernizma – brisanjem mej med realnostjo in fikcijo, "krizo reprezentacije", z zamenjavo ideje in umetniških smotrov s svobodno igro duha – in tudi s tezami o dekonstrukciji subjekta in odsotnostjo Avtorja v postmodernistični umetnini? Mar ni tudi Artaud s svojo kritiko dramskega, verbalnega in tradicionalnega gledališča, ki ni zajela njegovih lastnih gledaliških inovacij, še odmaknjen od avtoironičnih prvin v postmodernistični umetnosti in umetniški avtorefleksiji in bliže ideji Avtorstva in reprezentativne vloge gledališča? Je namreč Artaudev gledališki praktikum kaj drugega kot poskus reprezentacije ideje, le da ne več idejnega sveta dramskega

teksta, temveč poskus "negativne re-prezentacije", zavestno prikazovanje razdiranja dramskega sveta na odru? In ali se obrazci igre v igri, ki ob Pirandellovem imenu obveljajo za postmodernistični fenomen, ne pojavijo že v Shakespearovem *Hamletu*, pa vendar nihče ne pomisli, da bi jih tituliral kot "njegovo ekscelenco, postmodernizem"? To je le nekaj ugovorov k tezam o postmodernistični dramaturgiji pri Brechtu, Artaudu in Pirandellu.

Še nazorneje se rešitev dileme o možnostih postmodernističnega razumevanja dramske pisave nekaterih sodobnih avtorjev pokaže s pomočjo generacijskega pogleda na gledališka dogajanja 20. stoletja, če v nasprotju s tipološkim razumevanjem priznamo veljavo splošno sprejeti predpostavki o postmodernizmu kot periodizacijskem in literarnosmernem terminu.

V gledališki umetnosti se omenjajo tile ustvarjalci, povezani s postmodernizmom: Harold Pinter, Tom Stoppard, Peter Shaffer, Edward Bond, Howard Barker, Simon Gray, Edward Albee, Sam Shepard, David Rabe, David Mamet, Robert Wilson, Richard Schechner, Julian Beck in Judith Malina (Living Theatre), Luigi Pirandello, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet, Fernando Arrabal, Bertolt Brecht, Heiner Müller, Peter Handke, Thomas Bernhard, Botho Strauß, Jerzy Grotowski, Vasilij Aksenov, Andrej Amalrik, Aleksander Vampilov. Mnogi med njimi so kot zgledi svetovne postmodernistične dramatike oziroma gledališča navedeni tudi v novejši slovenski literarni vedi, na primer: Heiner Müller (Kardum, Lukan, Poniž, Toporišič, ki ga poimenuje celo "barda postmodernističnega teatra v nemško govorečih deželah" /Tomaž Toporišič, *Dramatika na poti nomadov*, str. 932/), Robert Wilson (Ravnjak), Tom Stoppard (Kos, Predan), Peter Shaffer (Kos); dodatni imeni, ki jih še posebej izpostavlja slovenska literarna stroka, pa sta Joe Orton (Kos) in Bernard-Maria Koltés (Poniž).

Oba seznama, tako svetovni kot slovenski, v svoji skrajno formalistični podobi puščata vtis, da so naštetih gledališčniki v okvir postmodernizma stisnjeni naključno, brez jasnejše povezave. Vendar se izkaže, da lahko zgornja imena razen po nacionalnem principu razvrstimo vsaj še po generacijskem kriteriju in pri tem dobimo zanimiv in izčrpnejši uvid v morebiten pojav in razvoj dramskega oziroma gledališkega postmodernizma. Glede na njihove letnice rojstva lahko omenjene avtorje nanizamo okrog štirih časovnih osi:

a) obdobje, ki zajema avtorje, rojene pred letom 1900: Pirandello (roj. 1867), Artaud (1896), Brecht (1898),

b) avtorje, rojene okrog prvega desetletja 20. stoletja: Beckett (roj. 1906), Genet (1910) in Ionesco (roj. 1912),

c) pozna dvajseta in celotna trideseta leta, v katerih so rojeni Beck in Malina (1925 oz. 1926), Shaffer (1926), Albee (1928), Müller (1929), Pinter (1930), Bernhard (1931), Arrabal (1932), Orton in Grotowski (1933), Schechner (1934), Bond (1935), Gray (1936) ter Vampilov in Stoppard (1937),

d) ter štirideseta leta 20. stoletja, ki jih reprezentirajo Rabe (1940), Wilson (1941), Handke (1942), Shepard (1943), Strauß (1944), Barker (1946) in Mamet (1947).

Pri tem dobimo precej razgibano sliko eventualnega postmodernističnega gledališkega dogajanja. Med drugo in tretjo skupino umetnikov opazimo skoraj poldrugo desetletje dolgo prazno periodo. To – gledano strogo temporalno – opozarja na šibkost poskusov datacije dramskega postmodernizma v obdobje Pirandella, Artauda in Brechta, pa tudi dramatikov absurda. Zanimanje za postmodernistične postopke bi namreč v tem primeru po začetnem vzponu predvidoma že v naslednji generaciji moralo za desetletje in pol hitro in skoraj povsem upasti, nato pa bi šele s precej mlajšo generacijo doživelo svoj vrhunec, to pa je v nasprotju s splošnimi zakonitostmi historičnega razvoja literarnih gibanj, šol in tokov. Prav tako bi dramatika, če bi za začetnika dramskega postmodernizma obveljal, na primer, že Pirandello (roj. 1867), morala pri uveljavitvi postmodernistične umetniške prakse odigrati pionirsko vlogo, saj sorodna razpredelnica za postmodernistične ustvarjalce v prozi načeloma seže najdlje v leto 1899, ko se je rodil Jorge Luis Borges. Vendar tezi o prioriteti dramske pisave v postmodernistični literaturi oporekajo skoraj vse doslej znane geneze literarnega postmodernizma. Takemu stališču nasprotujejo tudi moja dognanja o šibki refleksiji postmodernistične dramske pisave, saj bi bilo povsem nelogično, da bi se posamezna literarna smer rodila znotraj posamezne literarne vrste, analiza taiste smeri pa bi se opirala na povsem druge umetniške izraze.

Zgornja razpredelnica jasno kaže, da je ob razumevanju postmodernizma kot obsežnejšega generacijskega pojava precej problematično dokazovati

njegove dramske oblike že pri Pirandellu, Brechtu ali Artaudu. Vsekakor je prepričljivejša linija, ki zagovarja misel o naštetih avtorjih kot predhodnikih gledališkega postmodernizma. Homogena skupina dramskih avtorjev, ki jih najdemo na seznamih postmodernističnih ustvarjalcev, se pojavi šele na osi, ki zajema dramatike, rojene v tridesetih letih tega stoletja, in šele zanje bi se potemtakem raba oznake postmodernizem zdela upravičena.

Toda ob kronološkem aspektu ne smemo pozabiti nekaterih, že predhodno reflektiranih antinomij. Razen anglo-ameriškega literarnega prostora, kjer so med posameznimi ustvarjalci, označenimi za postmoderniste, opazne stične točke in za katere je mreža medsebojnih vplivov, odnosov in poetoloških sorodnosti s sintagmo "postmodernistična dramatika" tudi že zgledno razvita (Geis, Simard), so druga imena iz sodobne evropske dramske zakladnice odbrana povsem ločeno od konteksta njim domače gledališke stvarnosti. Prav tako bi za različne formulacije o dramskem postmodernizmu težko našli izrazit skupni imenovalac. Še teže pa bi bilo najti soglasje o enotnem seznamu postmodernističnih gledaliških ustvarjalcev pri tistih teoretikih, ki se z vprašanji o postmodernizmu v dramatiki in gledališču neposredno ukvarjajo.

Še najpogostejše se stališča literarne stroke srečajo ob imenu Heinerja Müllerja. Razvidno je, da je glede na pogostnost omemb tako rekoč "prvi" predstavnik dramskega postmodernizma. Razlog gre bržkone iskati v dejstvu, da se je Müller kot eden redkih gledaliških praktikov razmeroma zgodaj tudi sam vključil v diskusijo o postmodernizmu. V prispevku *Groza, prvi pojav novega (Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen)* (1979)), ki ga je napisal za njujorški forum o postmodernizmu leta 1978, je na osnovi posredne kritike o buržoazni naravi postmodernistične teorije suvereno razvil tudi nekatera svoja zapažanja o novem pojmovnem konstrukt. Müllerjev osebni angažma pri določevanju dramskega postmodernizma zanesljivo ni ostal neopažen; zaradi skromne količine referenčnega gradiva še zlasti ne v raziskovalnih krogih postmodernistične dramatike. Tako je avtor posredno vplival na zavest teorije postmodernizma, da (je) z večjo pozornostjo prebira(la) njegove igre ter jih primerja(la) z njegovimi stališči do postmodernizma, podanimi v esejistični formi, četudi so ta – to pa je značilna müllerjevska manira – formulirana precej enigmatično ter z nekaj skepse in poroga do teorije postmodernizma.

Drugi razlog za uporabnost Müllerjeve dramatike pri eksemplifikaciji

dramskega postmodernizma je treba iskati v spoznanju, da je njegovo dramsko spisje zaradi pisateljevega vztrajanja pri kontradiktornem podajanju dramske snovi konglomerat številnih, skrajno različnih, celo nasprotujočih si literarnih postopkov, dramskih oblik in idejnih prvin in zato ustrezen poligon za aplikacijo divergentno razumljenih literarnozgodovinskih pojmov. Če namreč preletimo posamezne določbe postmodernizma, še zlasti tiste definicije, ki so vezane na dramatiko, lahko vidimo, da se razhajajo ali si celo nasprotujejo. Ihab Hassan postmodernizem v dramatiki formulira prvenstveno kot govorico tišine, Simard dramski postmodernizem identificira kot "novo obliko eksistencialnega realizma", Geisova opozarja na prevlado monologa v postmodernistični umetnosti, Schmidova še posebej poudarja intertekstualnost postmodernistične dramatike, McGlynn postmodernistično gledališko umetnost razume kot pretresanje samega pojma gledališča, von Wrightova pa kot razkritje neizogibne družbene vloge iluzije s pomočjo deziluzioniranja pozicije in trdnosti pisateljevega lastnega jaza. Ob takšni razpršenosti pomenov in vrednotenj dramskega postmodernizma ni presenetljivo, da so tudi postmodernistične značilnosti, ki jih posamezni interpreti pripisujejo Müllerjevi dramatiki, raznovrstne in se nanašajo na povsem različne elemente njegovega ustvarjanja. Müllerjevo ime se s postmodernizmom povezuje: zaradi njegovega redefiniranja tekstualnosti (Geis), zavoljo dekonstrukcije Brechtove distinkcije med iluzijo in realnostjo (von Wright), glede diskurzivne forme, za katero je značilno izginotje avtorja kot posledica projekta revolucioniranja družbene stvarnosti (Teraoka), ali pa ker njegovi dramski zapisi "odsevajo avtodestruktivno energijo, ki nadaljuje uporabo zelo močnega, prejkone surovega pritiska na zgodovinsko zavest in kritično refleksijo naše sodobnosti" ter "proizvaja estetsko obsedenost s smrtjo in končnostjo", to pa ga umešča "v glavni tok apokaliptične postmodernistične misli in umetnosti" (Birringer, *Theatre, Theory, Postmodernism*, str. 53-54).

Med citiranimi razlagami postmodernistične narave Müllerjevega dramskega pisanja je treba poudariti zlasti prispevek Arlene Akiko Teraoka. Po eni strani gre za najobsežnejši, samostojen in izredno analitičen pregled postmodernističnih obrazcev pri Heinerju Müllerju, po drugi pa tudi za poskus utemeljitve posebne kategorije v okviru teorije postmodernizma, t. i. "revolucionarnega postmodernizma". Teraoka svojo skovanko utemeljuje na Müllerjevem eseu, v katerem je govor o dveh alternativah sodobnega

gibanja jezika – entropiji in univerzalnem diskurzu. Entropija je govor dekonstrukcije, v kateri se sesuje vsak red, vse avtoritarne strukture, tudi avtorjev privilegirani glas. Univerzalni diskurz pa je govorica potencialnih revolucionarnih množic, ki jih nakazujejo postopki multipliciranja dramskih glasov. Müllerjev "revolucionarni postmodernizem" se v analizi Teraoke tako razkrije kot umetniški projekt artikulacije "postmoderne revolucije", njegova postmodernistična narava pa je po besedah japonske interpretinje "v njegovi anarhistični odprtosti ne-racionalnim (ne-evropskim) elementom". (Teraoka, *The Silence of Entropy or Universal Discourse*, str. 180).

Na osnovi interpretacije treh Müllerjevih iger Teraoka ponuja precej dokazov za svojo tezo o postmodernistični naravi Müllerjeve poetike. Ob branju njegovega sintetičnega fragmenta *Hamletmaschine* pa lahko najdemo dovolj opornih točk tudi za priznanje tistih značilnosti, ki jih kot postmodernistične poudarjajo drugi teoretiki. Še več, tudi posamezne teze o dramskem postmodernizmu, ki ne izhajajo iz fenomena, imenovanega Heiner Müller, ali pa se nanj neposredno sploh ne nanašajo, v Müllerjevi dramatik doživijo svojo empirično potrditev. Gosta mreža citatov in aluzij na literarno tradicijo (od del Shakespeara prek Eliota do Sartra ter iger samega avtorja; značilen primer takih postopkov so Hamletove besede: "SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE" /Müller, *Hamletmaschine*, str. 55/) potrjuje obstoj intertekstualnosti, ki jo kot lastnost dramskega postmodernizma eksplicira Schmidova. Organizacija snovi v pet, časovno in prostorsko razpršenih fragmentov, paradoksalno preigravanje, transformacija in destrukcija prvotne Shakespeareove tematike, menjavanje jezikovnih kodov na verbalni ter tipografij na skriptivni ravni kakor tudi prevlada monološke forme potrjujejo prepričanje Geisove o Müllerju kot tipični gledališki osebnosti postmodernistične redefinicije in dekonstrukcije dramskega teksta ter njeno ugotovitev o ekspanziji monoloških obrazcev v postmodernizmu. Že naslovna sintagma *Hamletmaschine* prinaša mnogotere nove pomene – aludira na človeka kot stroj zgodovine, torej tudi na lik Hamleta kot stroj literarne zgodovine, pa na otopelost čustev ter mehaničnost delovanja sodobnega človeka, ki je skrajni proizvod razsvetljenske znanstvene zavesti. Poleg tega Müller v celoti prevzame imena Shakespeareovih oseb, čeprav pod njimi nastopajo različni, karakterni neopredeljeni, tudi skrajno nasprotujoči si dramski glasovi. Vse, poprej navedene spremembe v dramski strukturi in odkrito prehajanje teksta iz dramske v odrsko realnost, ki tako

postane tudi neposreden predmet Müllerjeve 'hamletovske' dialektike, namiguje na veljavnost zapažanj, da sodobno, postmodernistično gledališče pretrese samo idejo gledališke umetnosti (zagovornik te teze je Fred McGlynn) oziroma da se z deziluzionističnimi postopki, ki zadevajo avtorjevo lastno pozicijo, razodene nujnost iluzije v družbi, to pa naj bi bil prav temeljni prispevek Müllerja kot dramatika in postmodernističnega gledališča v celoti (von Wrightova). Müllerjev Hamlet že v prvem prizoru razkrinka igralsko eksistenco dramskih oseb – Horacija zavrne, da je prišel prepozno in da v njegovi žaloigri ni prostora za njegov gag, mater sprašuje, ali se je naučila tekst ... (str. 56). V četrtem prizoru se pojavi t. i. 'Hamletdarsteller' (igralec Hamleta) in priobči: "Ich bin nicht Hamlet ..." (str. 57). Ti primeri pa hkrati opozarjajo tudi na izgubo avtorjeve suverenosti pri obvladovanju dramske snovi – fotografija avtorja tako v okviru igre ni raztrgana le zaradi igre (glej: Müller, *Hamletmaschine*, str. 59).

Müllerjeva dramatika je torej križišče številnih stilno-strukturalnih in idejno-vsebinskih literarnih poti, zato pomeni uporabno gradivo za raznovrstne določbe postmodernističnih pojavov v dramatiki. Toda četudi lahko v Müllerjevi dramatiki odčitamo ustrezno vrednost številnim parametrom postmodernizma, se vendarle zastavlja vprašanje, ali lahko vse našteje postulate dramskega postmodernizma kar generalno ovrednotimo kot postmodernistične fenomene. Iz njihove precejšnje divergence, na osnovi globalnega vpogleda v disperzivnost literature o postmodernističnih dramskih prvinah in iz razhajanj občin opredelitev postmodernizma lahko ugotovimo, da bi bilo očitno nerealno pričakovati enotno, globalno teorijo dramskega postmodernizma. Po drugi strani pa bi bilo z znanstvenega vidika vendarle povsem nesmiselno (dramski) postmodernizem določevati zgolj kot vsoto mnogoterih in brezpogojno vseh teoretskih diskurzov, ki se nanj nanašajo. Tako tudi iz postmodernističnega dosjeja dramatika Heinerja Müllerja ne moremo dobiti razvidne, koherentne in prepričljive slike postmodernizma v sodobnem dramskem snovanju.

2. DIALOG S SLOVENSKO LITERARNO VEDO IN GLEDALIŠKO KRITIKO O PREDSTAVNIKIH POSTMODERNIZMA V SLOVENSKI GLEDALIŠKI UMETNOSTI

Slovenska literarna veda pri artikuliranju vprašanj o obstoju in prvih

obrisih postmodernistične dramatike ni izrazito zaostajala za drugimi nacionalnimi literarnimi vedami. Nasprotno, zanjo je značilno, da je prve simptome literarnega postmodernizma prvotno odkrivala prav na osnovi diagnosticiranja aktualnega dramskega materiala. Že v prvi javni debati o postmodernizmu v umetnosti sta namreč Janko Kos in Taras Kermauner tematizirala njegove morebitne dramske pojavne oblike. Ob tem pa je pomembno tudi dejstvo, da se individualne razlage dramskega postmodernizma na Slovenskem med seboj prekrivajo bolj, kot to velja za analize na mednarodnem prizorišču. Nekatero določbo in razumevanja so pri nas tako rekoč stalni spremljevalci debat o postmodernističnih pojavih v dramatiki.

2.1 Odnos do literarne tradicije kot glavno merilo za razpoznavanje postmodernističnih dramskih umetnin na Slovenskem v osemdesetih letih

Dogajanje v slovenski dramatiki druge polovice sedemdesetih let je domačim literarnim strokovnjakom (Kos, Kermauner) določalo prvotno definicijo dramskega postmodernizma kot "vračanja" k tradicionalnim dramskim zvrstem, obrazcem, tematsko-motivnim elementom in mitskim, ritualnim vsebinam. Te določnice pa so, preformulirane v sintagmo o postmodernističnih težnjah v dramatiki kot "nomadskem popotovanju po literarni tradiciji", ostale veljavne tudi v osemdesetih letih in tudi med mlajšo znanstveno-kritično generacijo (Toporišič, Juvan). Vendar so se jim pridružile še druge, novo literarno smer dodatno ali prvenstveno določujoče opredelitve, kot so mešanje različnih dramskih vzorcev in žanrov, citatnost (in z njo povezan eklekticizem), esteticizem, fragmentarizacija subjekta.

2.2 Negativ: slovo od dramatike kot reprezentativne vrste literarnega postmodernizma

Poleg naštetih značilnosti postmodernizma sta zlasti Tine Hribar in Janko Kos s filozofsko utemeljenimi raziskavami sodobne literature v drugi polovici osemdesetih let opozorila na poseben pomen filozofsko poglobljenih, idejno-estetskih branj postmodernizma. Prvi se je s svojo tezo o svetosti kot človekovi bivanjski izkušnji v sodobnem svetu le nekajkrat lotil kon-

kretnih gledaliških vprašanj in glede njih le pogojno govoril o postmodernizmu (mesto projekta *Krst pod Triglavom* je začrtal znotraj triadne sheme transavantgardizem – retrogardizem – postmodernizem), Kosov teoretski prispevek o postmodernizmu pa obenem pomeni tudi najizčrpnjšo analizo dramskega postmodernizma na Slovenskem doslej. Taras Kermauner, ki je na začetku prejšnje deкаде skupaj s Kosom prvi tematiziral morebitne postmodernistične postopke v dramatiki, je namreč v knjižnih objavah iz osemdesetih let pojem postmodernizem zaradi njegove, kot pravi sam, "formalistične" in nejasne narave začel opuščati in se ga je znova oprijel šele v študiji *Kristus in Dioniz* (1990), ko je bil pojem tudi pri nas že izčrpno definiran. Mlajša generacija literarnih raziskovalcev pa je svoj postmodernistični interes preusmerila predvsem v sodobno prozaistiko in tako dramo skoraj povsem izključila iz svojih "katalogov znanj". Posledica tega odklona je dejstvo, da na Slovenskem še zmeraj nimamo monografskih zapisov o postmodernistični dramatiki in je opredeljevanje za aktualni -izem ali proti njemu v najnovejši dramski zgodovini pogosto še zmeraj zamejeno na marginalne in priložnostne zapise dnevne gledališke kritike (zlasti pri V. Predanu ali I. Fridl) ter na opombe literarnih znanstvenikov v okviru občeliterarnih študij in globalnih postmodernističnih raziskav. Tudi Denis Poniž se je v svoji *Kratki zgodovini evropske drame* (1994) kljub obetavnemu podnaslovu *Od antike do postmodernizma* izognil obsežnejši semantični in sintaktično-stilni utemeljitvi sintagme 'postmodernistična drama'. V tričetrtrstranski sklepni opombi je zgolj kot "spekulativno opazko" izpostavil zlasti dve, zdi se, nasprotujoči značilnosti sodobne, postmodernistične drame: da so inovativni prijemi, ki zadevajo samo strukturo drame, tudi danes redki (dramsko besedilo tako v svoji osnovi ostaja podobno izvorni formi) in da se vdaja formalnemu sinkretizmu – "jemlje formalne in vsebinske prvine iz vseh prejšnjih obdobij, slogov, avtorjev, jih po mili volji dopisuje ali krajša, sestavlja, sega pa tudi v zakladnico neevropskih gledaliških izročil", dekomponira tako aristotelovsko kot brechtovsko strukturo, ju nadomešča z modernističnimi drobci in prepleta z nedramskimi prvinami. (Poniž, *Kratka zgodovina evropske in ameriške dramatike*, str. 181)

2.3 Pozitiv: Kosova duhovnozgodovinska utemeljitev postmodernizma in njene aplikacije na analizo sodobne dramatike

Kosova duhovnozgodovinska utemeljitev pojma in njegovi zapiski o postmodernističnih obrazcih v dramatiki ostajajo tako rekoč edina oporna točka teorije dramskega postmodernizma na Slovenskem. Ob tem je treba poudariti, da je tudi pri Kosu od začetka osemdesetih do srede devetdesetih let opazen porast dvoma o reprezentativni naravi dramatike kot postmodernistične literarne vrste ter o obstoju veljavnih meril in določil o dramskem postmodernizmu. Leta 1982 je kot eventualno potezo postmodernizma poudaril predvsem "vračanje k različnim izvirom vsebinske in formalne tradicije" ter znamenja takih procesov odkrival v igrh *Komisar Kriš* Petra Božiča, *Osvoboditev Skopja* Dušana Jovanovića ter *Čarovnici iz Zgornje Davče*, *Lepi Vidi* in *Svatbi* Rudija Šelige (Kos, *Težave s postmodernizmom*, str. 640), v nizu člankov *Slovenska literatura po modernizmu* (1989-1990) pa je opozoril na "problematičnost postopka, ki postmodernizem določa zgolj z 'vračanjem' k različnim oblikam literarne tradicije izpred modernizma" (Kos, *Slovenska literatura po modernizmu IV*, str. 645). Pojav dramskega postmodernizma je prvotno zaznaval ob starejši literarni generaciji (Šeligo, Božič ...), po letu 1988 pa se je preusmeril k preučevanju postmodernističnih prvin pri desetletje mlajših dramskih avtorjih (Jančar, Svetina, Jesih). Postmodernizem je prvotno afirmiral prav ob primerih iz dramatike, leta 1995 pa v študiji *Postmodernizem* zapiše, da "za dramatiko še niso izdelana vsa merila, po katerih bi bilo mogoče določati, kateri avtorji in besedila so reprezentativni za gledališki postmodernizem" (nav. delo, str. 103). Sredi devetdesetih let tako problem "dvo(u)mljive" (post)-modernistične narave nekaterih gledaliških iger Iva Svetine, Draga Jančarja in Rudija Šelige rešuje s tezo o mejnih primerih. Ob geslu 'postmodernizem' v *Enciklopediji Slovenije* zapiše, da je "na meji z drugimi smermi ... tudi novejša dramatika R. Šelige, D. Jančarja in I. Svetine ..., ki kaže vrsto postmodernističnih potez". A nedvomno drži, da je Kos tudi sredi devetdesetih let med slovenskimi literarnimi raziskovalci edini, ki poskuša razviti sistem vrednotenja in občeveljavna merila za presojo postmodernistične narave sodobne drame. "Pogoj za postmodernistično dramatiko je ta, da dramske zvrsti in oblike tradicionalnega gledališča uporablja tako, da v njihovi uporabi opušča resnico dramskega dogajanja, značilno za

gledališče pred modernizmom, pa tudi neposredno resničnost, ki v modernistični dramatiki ponazarja psihične akte zavesti ...,“ pravi sredi devetdesetih let (Kos, *Postmodernizem*, str. 105). Na osnovi teh načel v območju dramskega pisanja postmodernistično naravo pripiše "črnim" komedijam Joeja Ortona ter dramskim prispevkom Shafferja, Stoparda in Graya (ibid., str. 104) in tako kar najočitneje potrjuje relevantnost govora o postmodernizmu v dramatiki.

Veliko težje pa je v slovenskem prostoru najti pisateljsko ime, ki bi skoraj soglasno in brez očitnejših zadržkov obveljalo za predstavnika postmodernizma v dramatiki. Na seznamih postmodernističnih dramskih del se najpogosteje ponavljajo imena Rudija Šeliga (Kermauner, Kos, Juvan), Dušana Jovanovića (Kermauner, Toporišič /o njegovi igri *Viktor ali Dan mladosti*/ ter Juvan), Draga Jančarja (Kos, Toporišič, Juvan), Iva Svetine (Kos, Kermauner, Toporišič, Juvan), Emila Filipčiča (Juvan, Kardum) ter Milana Jesiha (Kermauner, Kos, Juvan), vendar oznaka postmodernizem zanje nikakor ne obvelja brezpogojno in ni aplicirana na večino ali še manj na celoto njihovega dramskega opusa. Prioriteta pri izboru postmodernističnih fenomenov v dramatiki velja zanesljivo najprej posameznim dramskim delom (zlasti, na primer, Svetinovi *Šeherezadi* ali Jesihovim *Grenkim sadežem pravice*) in ne njihovim ustvarjalcem. Značilno pa je tudi, da našeti slovenski dramatiki ne prihajajo iz vrst "mladih", če to oznako razumemo v pomenu, ki ji ga je pripisal Tomo Virk. Emil Filipčič, Drago Jančar, Ivo Svetina in Milan Jesih pripadajo srednji generaciji literarnih ustvarjalcev, rojeni okrog leta 1950, Dušan Jovanović in Rudi Šeligo pa sta še desetletje ali več starejša. Tako je treba razviti domnevo, da je dramatika v Sloveniji bila bodisi prioritetni medij literarnega postmodernizma in je razmeroma zgodaj izgubila svoj postmodernistični impulz ali pa je komparativna analiza literarnega postmodernizma ob porastu postmodernističnih primerov v prozi kmalu odkrila šibko postmodernistično naravo evidentiranih dramskih besedil.

2.4 Pogled z odra: Krst pod Triglavom kot postmodernistična prelomnica v sodobnem slovenskem gledališču in gledališki refleksiji

Za ponazoritev in razumevanje razmerja med dramatiko in gledališčem v sodobnem času in slovenskem prostoru pa je simptomatično dejstvo, da dobimo precej drugačno, zrcalno zaobrnjeno podobo časovne in gene-

racijske porazdelitve postmodernističnih glasov, če spremljamo diskurz, ki se opira neposredno na samo odrsko prakso. V tem primeru je spektakel *Krst pod Triglavom* (1986) pomembna prelomnica v postmodernistični gledališki umetnosti. Na osnovi kritiške recepcije *Krsta* je razvidno, da dnevna gledališka kritika pojmu postmodernizma ob samem retrogardističnem dogodku še ni odmerila svojih recenzentskih vrstic. Pač pa je začela oznako vse drznejše sprejemati v letih po njem, torej potem, ko ji je literarno-filozofska srenja z izčrpnim revialno-publicističnim evidentiranjem *Krsta* oziroma Gledališča sester Scipion Nasice kot postmodernističnega gledališkega fenomena dala nazoren zgled in namig. Glede na kvantitativen porast gledaliških poskusov, ki se pojavijo po *Krstu* in so obveljali za postmodernistične, pa vzdrži tudi argumentacija, da je bržkone prav izkušnja *Krsta* mlajšim gledališkim ustvarjalcem (Tomažu Pandurju, Matjažu Pograjcu, Bojanu Jablanovcu) pomagala sooblikovati njihove gledališke poetike, kolikor je skupni imenovalec vseh: prerazpoditev vloge in pomena izraznih sredstev v gledališču, ločitev med narativno in literarno plastjo gledališča in posledična minimalizacija te ter svobodno razpolaganje s prejšnjim literarnim materialom.

Dvigu postmodernistično usmerjene gledališke produkcije je paralelno sledila kritiško-teoretska refleksija sodobnega gledališča. Kot sem že omenila, je tudi v njenem okviru opazen porast postmodernistične zavesti. Do srede devetdesetih let je vse več gledaliških poskusov dokumentiranih pod oznako postmodernizma. Glavnino teatroloških debat prevzamejo mlajši odrski praktiki in dramaturgi in ti – to je še posebno sporočilno – izvedejo transfer od dramaturških k neliterarnim gledališkim raziskavam (značilna je drža Emila Hrvatina) ali pa postmodernizem odkrivajo zgolj v območju odrske realnosti, za dramatiko pa ugotavljajo, da njena postmodernistična generacija še ni konstituirana (Vili Ravnjak). Hrvatini svoje stališče gradi na razumevanju postmodernizma kot rezultatu dolgotrajnih procesov razločevanja med gledališčem in literaturo, nasprotno je trditev Vilija Ravnjaka nekoliko bolj paradoksalna. Prvič, ker temelji na precej zožanem kronološko-generacijskem razumevanju postmodernizma kot estetike osemdesetih let. In drugič, ker je Ravnjak kmalu po tej izjavi ponudil niz svojih lastnih dramskih rešitev, med njimi zlasti zgodovinsko igro *Tugomer ali Tisti, ki meri žalost*. Način, s katerim Ravnjak v njej kleše slovenske dramske miteme (povzete po Levstiku in Jurčiču), bi v zgledovanju pri Brechtovih

dramaturških postulatih, že naslovno nakazanem jezikovno (eponimsko)-ontološkem razprtju teme in v preigravanju tradicionalnih, nacionalnih snovno-motivnih obrazcev utegnil obveljati za postmodernističnega. Po tej interpretaciji Ravnjak spodnaša veljavnost konsektivne logike Heglove metafore o Minervini sovi, ko sebe postavi na predhodno reflektirano "prazno" mesto paradigmatičnega začetnika slovenske postmodernistične drame. Ravnjakova dramska akcija je skupaj s Hrvatinovimi gledališkimi projekti obenem sporočilni primer svobodnega prehajanja iz refleksije umetnosti v umetniško kreacijo, iz teorije na oder, s tem se brišejo meje med teorijo umetnosti in umetniško ustvarjalnostjo oziroma meje med posameznimi vlogami v procesu gledališke komunikacije. To bi lahko razumeli kot neposredno udejanjenje modela gledališkega (dramskega) postmodernizma.

EPILOG

Dokaj obsežen pregled mest, ki so zanimiva in sporočilna za preučevanje dramskih manifestacij postmodernizma, kljub njihovi pestrosti in raznolikosti dovolj razvidno nakazuje stanje zadeve, imenovane postmodernizem v dramatiki.

Že v začetni fazi se je teorija postmodernizma v nasprotju s prozo za ponazoritev postmodernističnih potez, elementov in obrazcev v sodobni literaturi le redko opirala na dramska besedila. Prav tako se zdi, da se, razen anglo-ameriškega prostora, v drugih nacionalnih literarnih okoljih ni izoblikovala koherentna skupina gledaliških umetnikov, ki bi jih eventualna zgodovina postmodernistične dramatike lahko upoštevala. Nasprotno, nacionalno dramsko zgodovino se je oznaki postmodernizem vse prejšnje desetletje izogibalo. Čeprav obstajajo razprave, ki tudi z nacionalnega vidika govorijo o postmodernizmu v dramatiki, so te raziskovalne narave, to pomeni, da poskušajo zavestno razširiti topografijo postmodernizma in da na teh osnovah postmodernizmu priključujejo dramske avtorje in vsebine, pri katerih je njihova postmodernistična identiteta prejkone vprašljiva. Tako še zmeraj ni moč odkriti vsaj delno poenotenih meril, kako naj bi postmodernizem odseval v dramatiki in kateri dramski pisci bi mu utegnili pripasti. Kronološki model, narejen za gledališke ustvarjalce, ki so v posameznih študijah evidentirani kot postmodernisti, pokaže, da se generacijsko strnjena skupina

pojavi šele na časovni osi, ki zajema dramatike in gledališnike, rojene okrog tridesetih in v štiridesetih letih tega stoletja, vendar tudi ta imena pri različnih raziskovalcih opazno variirajo. Še najbolj so stališča literarne vede poenotena ob Heinerju Müllerju kot predstavniku postmodernizma v dramatiki. Vendar se – glede na uporabljene kriterije – zastavlja vprašanje, koliko se postmodernistične tendence v njegovem opusu ne odkrivajo pretežno na formalno-strukturalni in narativno-stilni ravni oziroma ali s postopki mehčanja pozicije Avtorja dejansko relativira tudi njegovo lastno stališče o avtentični revoluciji in se tako oddalji od Brechtovega ideološkega utemeljevanja družbenozgodovinske funkcije umetnosti. Prav ob Müllerju je najočitnejša dilema, da kljub obsežnemu katalogu teoretskih mest o postmodernističnih pojavih v njegovi dramatiki, postmodernizma kot seštevka posameznih postopkov, narativnih obrazcev in stilnih sredstev ne moremo aplicirati na individualni dramski opus v celoti, temveč kvečjemu na posamezna literarna dela. V tem pogledu so sporočilni izidi raziskav slovenskega diskurza o dramskem oziroma gledališkem postmodernizmu. Slovenska literarna veda je dramski postmodernizem prvenstveno aktualizirala z izborom dramskih tekstov in ne avtorjev. V njenem diskurzivnem okolju pa je še posebno razvidno, da je dramatika od začetka osemdesetih let, ko se je še pojavljala kot reprezentativna literarna vrsta postmodernistične umetnosti, vse očitneje izgubljala svojo reprezentativno naravo. Literarni strokovnjaki so se od analize dramskih primerov postmodernistične umetnosti preusmerjali zlasti k preučevanju postmodernizma v prozi, delno tudi v poeziji.

Na drugi strani pa je od druge polovice osemdesetih let opazen precejšen porast dokumentov o postmodernističnih fenomenih na slovenskem odru. Za gledališke projekte, ki dobijo tak naziv, so prejkone značilni obrat od dramske tradicije, svobodno poigravanje z morebitno literarno predlogo ali pa neposredno odrsko udejanjanje narativnih komponent predstave, ki jih je v preteklosti ponujal dramski tekst. Povsem enako stanje zavesti izpričujejo svetovna gledališka dogajanja – za poglobitna postmodernistična fenomena v gledališču sta razglašena hepening (Hassan, Bradbury & McFarlane) in performans (Schechner, Kaye, Birringer), torej prav tista gledališka izraza, v katerih dramska zasnova predstave izgublja svoj pomen, saj se "godi" (happens) oziroma "pred-oblikuje" (per-form) šele v samem gledališkem procesu. Primeri postmodernističnega gledališča so tako povsem

ločeni od nabora postmodernističnih dramskih besedil. To je v seriji že naštetih dokazov še en argument v prid trditvi, da sta se gledališče in dramatika dejansko ločila. Boleča izkušnja ločitve, ki jo izpričujeta Jančar in Jovanović, je izkušnja soočenja s postmodernistično umetnostjo. In Jančarjeva igra *Halštat* (1994) je s strukturo, razcepljeno med monološke partije in dialoške dele, ter z multipliciranjem ravni iluzije in realnosti paradigmatičen primer literarno-dramskega odziva na paradoksalno situacijo.

Prav zaradi takega stanja zadeve nastajajo opisane težave pri poskusu klasifikacije in individualizacije dramskega postmodernizma. Tematizacija postmodernizma po principu avtopoetik se ob predmetu sodobna drama izkaže kot neustrezen, prejkone vsiljen način predstavitve problema. Bistvena točka problematike postmodernizma v dramatiki se kaže na obči ravni, v kontekstu celotne gledališke umetnosti. Za postmodernizem je namreč značilno posebno razmerje med gledališčem in dramo, ki je posledica stoletnega procesa osvobajanja gledališča od zgolj reprezentativne funkcije, od vloge nekakšnega servisa, ki drami omogoča uresničitev vseh njenih ontoloških razsežnosti. V tem pogledu lahko v okviru gledališke umetnosti opazimo tudi neposredno kontinuiteto med modernizmom in postmodernizmom. Zahteve po ločitvi odra in literature, ki jih je postavila historična avantgarda na začetku stoletja, namreč doživijo svoj odmev v postmodernističnem obdobju. Toda avantgardistična gibanja in modernizem so se konstituirali prav na osnovi manifestativnih zahtev po odpravi verbalnega teatra in pogosto strogo izpolnjevali svoje norme. To pomeni, da so še vedno vztrajali pri reprezentativni vlogi gledališča, le da so zdaj na odru predstavljali svojo lastno negacijo literarnih principov. Nasprotno pa postmodernistično gledališče ne čuti več nikakršne obveze po definiranju svojega odnosa do besedila, ampak se za tekst kot Avtoriteto, ki bi določala njegov *modus vivendi*, preprosto več ne zmeni. To ne pomeni, da se dramska besedila na odru ne pojavljajo, temveč da postmodernistično gledališče tekst razume kot enega svojih, prosto razpoložljivih elementov. Tako se odreka predpisani dramski strukturi, dialoški formi in celo samemu verbalnemu izrazu, fabulativni moment, ki ga je prej ponujalo dramsko besedilo, zdaj realizira kot dogodek, akcijo ali pa z dramsko predlogo ravna povsem svobodno – jo preigrava, razstavlja, premetava, prilagaja logiki delovanja gledaliških sredstev (na primer: gledališče Roberta Wilsona, pri nas: Živadinov, Pandur, Pograjc). S tem ko dramatiki odpravlja prostor

njene neposredne u-resničitve, ji odvzema eno njenih bistvenih razsežnosti – posega v njeno strukturo, načenja "ontološki status", značilen za dramsko literarno vrsto. Že s samim postankom je namreč konstitutiven element drame (o tem govori že etimologija njenega imena; Arist. *Poet.* 1448a 28: drân = dorsko: delovati) tudi njena odrska realiteta, njena ambivalentna, literarno-gledališka eksistenca.

Zaradi zoženja veljave in prostora drame na zgolj literarno pojavnost in na suveren obstoj le v prostoru literarne komunikacije, ki jo posredno izpričuje sodobno gledališče, je dramatika prisiljena na novo očrtati svoj *raison d'être*. Rešitve samoraziskav sodobne dramske pisave so tele: dramatika izgublja poteze avtohtone literarno-gledališke vrste in se povsem približuje eksistenci literarnega dela (deskriptivnemu, proznemu izrazu), konstituira se kot refleksija lastne zgodovine (po svoje oživlja tradicionalne snovi, motive, žanre), avtoironično opozarja na meje svojih lastnih strukturalnih zmožnosti in izpovedne, označevalne narave svojega literarnega sveta. A ker postmodernistično gledališče drami odvzema eno njenih temeljnih bivanjskih oblik, bi lahko ugotovili, da je za dramo v postmodernizmu značilno slabljenje njene forme. Ali povedano še iz druge perspektive: s tem ko postmodernistična umetnost manifestira dekonstrukcijo subjekta v zavesti sodobnega človeka, so pomembno okršene izrazne možnosti dramatike, kolikor ta svojo zgodbo gradi prav na močnih in razvitih dramskih značajih, ki šele omogočajo konflikt kot tipično dramsko situacijo, nasprotno pa gledališča ta določnica postmodernizma zaradi pomnoženega števila njegovih izraznih sredstev in načinov ne prizadene; še več: odpre mu številne nove, gledališču imanentne umetniške poti.

Na osnovi dognanj o šibkem stanju sodobne dramske forme v postmodernistični umetnosti bi bilo seveda nesmiselno v isti sapi govoriti o reprezentativnih imenih dramskega postmodernizma. Priznati je torej treba, da je bržkone končan brezuspešen boj literarnih interpretov za uveljavitev sintagme "postmodernistična drama". Zdaj se začne boj za prevlado govornice o postmodernističnih prvinah v dramatiki.

Literatura:

- BENAMOU, Michel & CAMELLO, Charles (ured.): Performance in Postmodern Culture. (Theories of Contemporary Culture; vol. 1). University of Wisconsin – Milwaukee, Madison 1977.
- BERKOWITZ, M. Gerald: American Drama of the Twentieth Century, Longman, London – New York 1992.
- BERTENS, Hans: The Idea of the Postmodern, Routledge, London – New York 1995.
- BIRINGER, Johannes: Theatre, Theory, Postmodernism. (Drama and Performance Studies). Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1993.
- BRADBURY, Malcolm in McFARLANE, James (ured.): Modernism 1890-1930, Penguin, Middlesex reprint 1978.
- DEBELJAK, David Lodge in postmodernizem, Filozofska fakulteta – Oddelek za primerjalno književnost, Ljubljana 1985.
- FOKKEMA, Douwe & BERTENS, Hans (ured.): Approaching Postmodernism. (Utrecht Publications in General and Comparative Literature; 21). John Benjamins Publishing Company, Utrecht – Amsterdam – Philadelphia 1986.
- GEIS, R. Deborah: Postmodern Theatrical(s). Monologue in Contemporary American Drama, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- HASSAN, Ihab: The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature, The University of Wisconsin Press, Wisconsin 1982.
- HASSAN, Ihab: Kultura postmodernizma, Problemi-Literatura, XXV/1987, št. 3, str. 210-233.
- HERMAN, William: Understanding Contemporary American Drama, University of South Carolina Press, Columbia 1987.
- HEYMANN, Sabine: Kleine Enzyklopädie der zeitgenössischen Dramatiker Italiens, Theater heute, 1989, št. 6, str. 11 in 13-14.
- HRIBAR, Tine: Postmodernizem, transavantgarda in retrogardizem, Problemi-Literatura, XXIV/1986, št. 3, str. 102-113 in Problemi-Literatura, XXIV/1986, št. 6, str. 76-89.
- HRVATIN, Emil: Domača naloga P.M., Maske, IV/1989-90, št. 14-15, str. 64-66.
- JOVANOVIĆ, Dušan: Paberki. (Knjižnica MGL; 123). MGL, Ljubljana 1996.
- JUVAN, Marko: Iz 80. v 90. leta: slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država, Jezik in slovstvo, XL/1994-95, št. 1-2, str. 25-33.
- KARDUM, Simon: Patologija sodobne slovenske drame. Primer Filipič, Maske III/1988-89, št. 12, str. 29-39 in Maske III/1988-89, št. 13, str. 15-19.
- KAYE, Nick: Postmodernism and Performance. (New Directions in Theatre). The Macmillan Press, London 1994.
- KERMAUNER, Taras: Drama, gledališče in družba. (Razprave in eseji; 26). SM, Ljubljana 1983.
- KERMAUNER, Taras: Kaj je s slovensko literaturo danes ali vprašanje postmodernizma; v: Sodobnost, XXX/1982, št. 5, str. 479-492.
- KERMAUNER, Taras: Kristus in Dioniz. DZS, Ljubljana 1990.

- KERMAUNER, Taras: Vračanje mita v sodobni slovenski dramatik. (Znanstveni tisk). Partizanska knjiga, Ljubljana 1988.
- KOS, Janko: Postmodernizem. (Literarni leksikon; 43). DZS, Ljubljana 1995.
- KOS, Janko: Pregled slovenskega slovstva, DZS, Ljubljana 1987.
- KOS, Janko: Slovenska literatura po modernizmu VI; v: Sodobnost, XXXVII/1989, št. 10, str. 933-945.
- KOS, Janko: Slovenska literatura po modernizmu VII; v: Sodobnost, XXXVIII/1990, št. 2, str. 172-184.
- KOS, Janko: Težave s postmodernizmom; v: Sodobnost, XXX/1982, št. 6-7, str. 633-641.
- LODGE, David: Modernism, antimodernism and postmodernism, University of Birmingham, Birmingham 1977.
- McGLYNN, Fred: Postmodernism and Theatre; v: Silverman, J. Hugh (ured.): Postmodernism – Philosophy and the Arts. (Continental Philosophy; III). Routledge, New York – London 1989, str. 137-154.
- MÜLLER, Heiner: Der Schrecken, die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York, Theater heute, 1979, št. 3, str. 1.
- MÜLLER, Heiner: Groza, prvi pojav novega. K diskusiji o postmodernizmu v New Yorku; v: Nova revija, III/1984, št. 28-29, str. 3236-3237.
- MÜLLER, Heiner: Die Hamletmaschine; v: Vier moderne Theaterstücke. (Spectaculum; 33). Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1980, str. 53-60.
- PONIŽ, Denis: Kratka zgodovina evropske in ameriške dramatike. Od antike do postmodernizma. Mihelač, Ljubljana 1994.
- PREDAN, Vasja: Theatralia. (Knjižnica MGL; 113). MGL, Ljubljana 1991.
- PREDAN, Vasja: Sled odskih senc. Gledališki dnevnik 1992-1995. Mihelač, Ljubljana 1995.
- RAVNJAK, Vili: Mariborski gledališki nemiri. (Knjižnica MGL; 111). MGL, Ljubljana 1990.
- REITZ, Bernhard & ZAPF, Hubert (ured.): British Drama in the 1980s: New Perspectives. (Anglistik & Englischunterricht; Bd. 41). Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1990.
- REISSNER, Eberhard: Das russische Drama der achtziger Jahre. Schmerzvoller Abschied von der großen Illusion. (Arbeiten und Texte zur Slavistik; 56). Otto Sagner, München 1992.
- SCHECHNER, Richard: The End of Humanism. (Writings on Performance). Performing Arts Journal Publications, New York 1982.
- SCHMID, Herta: Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Aksénov; v: Fokkema & Bertens: Approaching Postmodernism, John Benjamins Publishing Company, Utrecht – Amsterdam – Philadelphia 1986, str. 157-184.
- SIMARD, Rodney: Postmodern Drama. Contemporary Playwrights in America and Britain, University Press of America, Lanham – London 1984.
- TERAOKA, Arlene Akiko: The Silence of Entropy or Universal Discourse. The Postmodernist Poetics of Heiner Müller. (New York University Ottendorfer Series. Neue

Folge; 21). Peter Lang, New York – Berne – Frankfurt na Majni 1985.

TOPORIŠIČ, Tomaž: Dramatika na poti nomadov; v: Nova revija VIII/1989, št. 87-88, str. 930-943.

WEBER, Richard, (ured.): Deutsches Drama der 80er Jahre. (Suhrkamp Taschenbuch; 2114). Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1992.

WRIGHT von, Elizabeth: Postmodern Brecht: a re-presentation. (Critics of the twentieth Century; 22). Routledge, London – New York 1989.