

Teorije in prakse nove dramatike

Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.) *Drama, tekst, pisava*.

Ljubljana: Knjižnica MGL, 2008.

Andraž Jež

Veluščkova 8, SI-6310 Izola

andraz.jez@gmail.com

148. knjiga Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega prinaša dvanajst različnih aspektov oziroma analiz sodobne dramatike in postdramatike. Izbrala in uredila sta jih Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič, besedila pa so enakomerno porazdeljena med tuje teoretike – in praktike – ter domače strokovnjake, ki so svoje prispevke napisali posebej za pričujočo monografijo, razdeljeno na tri tematske sklope. Prvi, Razširitev drame, se ukvarja z (re)definiranjem dramske umetnosti po novostih, ki so se uveljavljale v drugi polovici 20. stoletja, posebej intenzivno v času po 60. letih, ki so tudi na Slovenskem modernizirala dramo. Prispevki prvega sklopa se močno opirajo na pomembne distinkcije, ki jih je v dramaturgijo in dramsko teorijo v 50. letih prinesel Lukáčsev učenec Peter Szondi. Jean-Pierre Sarrazac Szondijevo temeljno delo *Teorija sodobne drame 1880–1950* vzame v precep s stališča novih smernic v gledališki umetnosti po letu 1954, ko je delo znamenitega literarnega teoretika izšlo. Szondi je tedaj pisal o krizi dramske forme. Ta se je oblikovala kot odgovor na nove medčloveške odnose, ki jih je povzročila temeljna ločitev človeka od soljudi. Zato tudi dramski univerzum, ki je bil od renesanse osrediščen prav z raznolikostjo človeških odnosov, nima več vrednosti. Krizo je Szondi na grobo postavil v čas od konca 19. stoletja, ko je nova senzibilnost že obvladovala družbo, dramatika pa se je še vedno utemeljevala v aristotelski koncepciji konflikta, do predvidene prevlade brechtovskega epskega gledališča, ki se je v tistem času res bližalo vrhuncu svojega vpliva. Sarrazac kljub velikemu navdušenju nad Szondijem, ki veje iz njegovega besedila, teoretiku na tem mestu očita »teleološko posiljevanje dramske analize«, zaradi katerega naj bi tudi ne videl pomena *lirskega*, ob dramski in epski formi, ki si tu stojita nasproti, prav tako pomembnega člana moderne dramatike. Sarrazac zato predlaga revizijo Szondijevih idej z opustitvijo nujnega primata epskega gledališča, za kar po njegovih besedah ni treba zavreči ne marksizma ne sociološkoestetškega pristopa k modernemu gledališču, treba je le ponovno ovrednotiti nekatere zavrnjene teme, predvsem *dramsko* (torej neposredovano z epskim) in njegovo posledično subjektivnost, ki je ne smemo več anatimizirati s pojmom *subjektivizem*, temveč upoštevati tudi

močno fokusiranje na intimno, ki se je pojavilo v sodobni dramatiki. Ob tem nam lahko pomagata Sartrova in Barthesova kritika, ki skušata doseči spravo med avtentično političnim gledališčem in dramatiko subjektivnosti – oba sta označila marksizem v dramatiki in Brechta kot njegovega najbolj izpostavljenega predstavnika za nezadovoljiva v odnosu do zasebnosti. Sarrazac celo izpostavi Sartrovo zahtevo po neburžoaznem *dramskem* gledališču kot posebej aktualno v današnjem času, saj gre za področja, iz katerih sestoji bistvo dramatike mnogih temeljnih avtorjev našega časa (Bonda, Bernharda, Müllerja idr.). Kritiko oziroma nadgraditev Szondija vidi Sarrazac v analizi krize dramatike, ki ne bo le mehanično beležila dialektičnih procesov izginjanja dramskega in uveljavljanja epskega, ne bi pa se odpovedal sami diagnozi krize – le-to moramo razumeti nedialektično, kot krizo *sans fin* v obeh pomenih besede – brez konca kakor tudi brez smotra, deontološko.

Malgorzata Sugiera analizira veljavnost pojma *drama* v sodobnem času, v raziskavo pa vključi nekaj del sodobne nemške dramatike (posebej Rolanda Schimmelpfenniga in Dejo Loher), ki so deklarirano in zavestno izstopila iz območja dosedanjih dramskih konvencij – celo kadar upoštevajo formo dialogov z didaskalijami, te drame pogosto ne služijo mimetičnemu izražanju medčloveških razmerij, temveč odpirajo nova semantična polja. Oriše le nekaj primerov iz sodobne nemške dramatike, ki se, podobno kot simbolistični pesniki, zaveda omejitev gledališkega medija in nanje celo opozarja, vendar ne zato, da bi na piedestal edine svobodne umetnosti povzdignila poezijo; nasprotno, gre za avtorje iz gledaliških krogov, ki skušajo preseči imitativno reproduciranje v prid težnji k intermedialnosti, kakršno sta predvidevala že performans in hepening. Le navidez lahko govorimo o podobnostih med omenjenim vzorcem in inovacijami Brechta ali Ionesca, ki sta dramsko formo oz. njen splošni model s svojimi prenovitvami zgolj osvežila. S svojim zavračanjem bistvenih vzorcev evropske dramatike sta se, sicer z razliko v predznaku, še naprej gibala v njuni paradigmi, novemu gledališču pa ni več do polemike s tradicijo. Avtorica v analizo vpelje Szondijeva stališča, ki so opisovala zlasti stanje dramatike v času omenjenega brechtovskega gledališča, in reakcije na njegova stališča v Franciji, ki je svoj prevod dobila že v času, ko se je začela dramska forma že približevati zdajšnji intermedialnosti. Kot eden glavnih kritikov Szondijeve teorije je omenjen avtor prvega prispevka v novi monografiji Jean-Pierre Sarrazac, ki namesto že opisanih Szondijevih pogledov in pričakovani predlaga izraz *rapsodično* ali *hibridno* gledališče, ne brez navezave na Aristotelovo metaforo o »lepi živali« za dobro zgradbo dogodkov v tragediji. Sugiera pa je kritična tudi do njegovega pojmovanja, saj je hibrid lahko le mešanec ostalih (lepih) živali, v sodobni dramatiki pa

gre po njenem za spremenjeno paradigmo; ta se je po njenem odmaknila od reprezentativnosti, ki so jo prevzeli drugi mediji (fotografija in film), ostala je le *differentia specifica* gledališča kot umetnosti *tukaj in zdaj*, ki pa je spremenjena zaradi drugačne funkcije in celo drugačnega predmeta gledališke *mimesis* – kognitivnih procesov zavesti. Njen zaključek je, da večina sodobnih dramskih besedil ni potisnila meja drame daleč naprej, temveč jih je že davno pustila za seboj.

Sourednik pričujoče monografije Tomaž Toporišič piše o jezikih predstave in politikah teksta, v prispevku pa obravnava več »smeri« ali načinov sodobnega gledališča (oz. njegovega razvoja na Slovenskem, ki se mu avtor posebej posveti). Ti se na nek način dopolnjujejo in imajo skupno referencialno podstat. Prva smer je t. i. gledališče podob, v jezik predstave pa vključuje poleg jezika v lingvističnem smislu še diskurz izvajalčevega telesa, zvok in podobe. V zvezi z njim Toporišič citira Dušana Jovanovića, ki je poudaril, da gledališče res ne izraža neke resnice, vseeno pa ustvarja svojo mrežo pomenov in asociacij, nereduktibilno na forme ideološkega gledanja. To ni več daleč od Deleuze-Guattarijevega rizoma, ki nehierarhično povezuje vse svoje pomenske člene z vsemi ostalimi. Nekoliko drugače je definirano gledališče razlike, kjer se vsak označevalski element (luč, glasba itd.) pojavlja kot samostojen element – takšna praksa je radikalno prekinila z aristotelsko dramaturgijo in njenim predstavljanjem, saj je osvobojena hierarhije do te mere, da skuša ohraniti dramo celo brez svoje notranje mreže pomenov oz. koherence. Takšno gledališče je prav tako rizomično urejeno, vendar gre v svoji artaudovski osvobojenosti tudi preko meja, ki jih je ustvarilo še vedno vse elemente osmišljujoče gledališče podob. Nekoliko težje je definirati nekatere slovenske drame, kakršna je *Krst pod Triglavom* Dragana Živadinova, ali Brechtov učni komad *Ukrep* v postbrechtovski režiji Sebastjana Horvata, ki sta s svojim etimološkim in antropološkim odnosom do političnega, ki naj bi protagoniste vpisoval v določeno *polis*, očitno postbrechtovsko politični, kar velja tudi za performers SNG Janeza Janše oz. Emila Hrvatina, ki z redefinicijo medijsko posredovane resničnosti zbuja občutek nelagodja. Toporišič nazadnje oriše pot gledališča, ki je privedla do prehodov tekstovnega prek meja in skoraj hkratnega uvajanja postbrechtovskega političnega, ki se je po preobratu v 60. letih dokončno pričelo uveljavljati šele v 90.

Maja Šorli opiše dva pomembna primera *ready-made* besedila v slovenskem gledališču in njuno ozadje – prvi je legendarna *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* Gledališča Pupilije Ferkeverk, druga pa *Devet labkih komadov*, konceptualno kolektivno delo PreGlejevega laboratorija (Preglejšekov), pri katerem je bila neposredno udeležena tudi sama. Njen namen je dokaj jasen – z razkrivanjem kompleksnega ozadja in večplastnosti obeh

predstav pokazati kompleksno in večplastno naravo *ready-made* besedil tradicionalističnim kritikom, ki tovrstno obliko izražanja še vedno obravnavajo kot eksperiment brez dometa. Skoz ves sestavek vzporeja poti obeh dogodkov in skupin, ki sta ju ustvarili. Ugotavlja skupna tematska polja na področju obravnave sočasnega slovenskega gledališča, spolnosti in nacionalizma. Oba dogodka v svojem času nastopita kot odmik od sočasnega gledališča, obravnavata tudi spolnost, vendar nekoliko drugače; pri *Pupiliji* tozadevni prizori nimajo nekega skupnega idejnega imenovalca, medtem ko *Devet lahkih komadov* znotraj svojega koncepta uprizarja – pogosto brezseksualno – spolnost kot družbeni fenomen, dotika pa se tudi stigmatiziranih spolnih skupin in praks. Obe predstavi tematizirata tudi nacionalizem – Pupilčki s prizorom *Koseski*, v katerem pojejo domoljubno pesem in poljubljajo zastavo, PreGlejčki pa s prvim besedilom *Devetih lahkih komadov Razpoke*, ki prinaša ksenofobične izjave s forumov desničarskih skupin o priseljevanju ljudi iz republik bivše Jugoslavije v Slovenijo. Prav način družbene kritike pa obe predstavi ločuje med seboj: medtem ko so si v 60. umetniki prizadevali za večjo svobodo/svobodnost, so do koncepta svobode skeptični – zlahka se jo zlorabi za svobodo širjenja nestrpnosti in omejenosti, zato se Preglejčki raje kot za svobodo borijo za spoštovanje in enake možnosti. Obe drami pa pomenita mejnik v slovenski gledališki umetnosti in, posebej s tovrstno sopostavitvijo, kličeta k ponovnemu premisleku o vrednotenju *ready-made* besedil.

Drugi sklop, Pristopi k tekstu, se začne z besedilom Gerde Poschmann, v katerem prevprašuje definicije in uporabo pojmov, ki niso več samoumevni vse od Szondijsve ugotovitve, da se sodobna dramatika razvija stran od drame same, lahko tudi v epska besedila, zaradi česar postane problematično poimenovanje *drama*. Ta pojem pa je problematičen tudi zaradi literarnovednih definicij, ki za dramo predvidevajo dogajanje in konfliktnost, kot zbirni pojem za gledališka besedila pa se uporablja *dramatika*. Zato se tudi v znanstvenih publikacijah uveljavlja drugi (nadrejeni) pojem, *gledališki tekst*, ki meje drame razširi v smeri pragmatičnosti in dinamičnosti. Čeprav mu nekateri pisci, ki ga tudi sami uporabljajo, kritizirajo, češ da literarno umetnino reducira na njeno gledališko uporabo, je temu mogoče oporekati, saj prav z omembo teksta *in* gledališča poudarja dvojno naravo teh tekstov in je zato bolj primeren kot nekatere druge alternative, ki se ponujajo – *komad* ali *gledališka igra*, na primer. Ker se gledališki teksti v zadnjem času paradoksalno odmikajo od predstavljanja, postane problematičen tudi pojem *teatralnosti*, ki pa se ga da natančneje deliti, tako da postane primeren tudi za sodobno dramsko dogajanje: tisto, kar običajno razumemo pod pojmom teatralnosti, lahko po Helgi Finter štejemmo pod konvencionalno teatralnost ali dramatično teatralnost, postmoderne-

mu gledališču pa dodeli analitično teatralnost, s katero sodobni gledališki teksti reflektirajo sami sebe. To jim ne zmanjšuje odrske namembnosti, še opozarja Gerde Poschmann.

Ne glede na to, ali takšno besedilo imenujemo drama, gledališki tekst ali kako drugače, pa ga ne smemo obravnavati izven njegovega lastnega konteksta, temveč v specifičnem zgodovinskem okviru, meni **Patrice Pavis**. To je posebej pomembno zaradi stanja po osemdesetih letih, ko je besedilo spet dobilo svoje mesto, ni pa še ustvarjen teoretični bralni aparat za besedila po Beckettu. Avtor prispevka predlaga kompleksen model, ki ga opira na Ecov vzorec za branje proze, kakršnega je opisal v delu *Lector in fabula*. Model je osnovan na recepciji (tudi teoretično naivnega) bralca, tako da je transhistoričen in se obenem skuša prilagoditi različnim zgodovinskim kontekstom. Zajema štiri plasti besedila, ki se od površine preko notranje logike spuščajo vse globlje in v bolj abstraktne sfere. Na temeljnem mestu se podrobneje srečamo z osnovnim tričlenikom dramatike in dramaturške analize, slednji pa je dodan še četrti imanentni člen; prvi člen razčlenjuje diskurzivne strategije oziroma intrigo. Predmet drugega člena so narativne strukture, ki zanimajo dramaturgijo, s samim dejanjem pa se ukvarja tretji člen, ki preučuje aktantske strukture gledališkega teksta in ki nas končno vpelje v njegove bolj oddaljene ravni; pojem aktanta iz Greimasove semiologije moramo jemati kar najširše – ne le kot značilnosti oseb, temveč še bolj kot silnice, nasprotja, nekakšne »medosebe«, saj z njim določamo konfiguracije sil. Četrti člen odgovarja na vprašanje, kaj skuša tekst povedati, ideološko posredovano pa je vedno blizu nezavednemu in kolektivno kodirano, saj temelji na konvenciji. Ostanajo pa še področja nedorečenosti, ki bralca silijo, da iz aktantov in dogodkov vzpostavi neko koherenco in izotopijo. Ob tem besedilo bralca napeljuje na svojo vizijo, bralec pa jo sprejme ali zavrne. Analiza, ki se bo ravnala po tem modelu, mora še preveriti, ali so res vse kategorije potrebne in zadostne ali bi bilo morda bolje kaj dodati ali odvzeti, poudarja avtor na koncu sestavka.

Blaž Lukan piše o spremenjenem odnosu med predstavo in pisavo, zastavi pa si vprašanje, kje se nahaja tekst v sodobnem scenskem dogodku ali performativnem aktu. Danes nam ne gre za nasilen izgon teksta iz gledališča, temveč moramo odnos med njima prvič gledati skozi samo bistvo tega prepleta, ki je nekakšno ne-razmerje, med obema členoma pa se vzpostavi nekakšna vrzel ali dopolnilo, ki onemogoča gospostvo enega ali drugega člena. V nekaterih dramah se pred nami besedilo na novo izpisuje kot na-pis, ki se odigrava kot dogodek, iz česar lahko sklepamo, da je pisava performans. Tu vpelje Lukan Jacquesa-Alaina Millerja in njegov *pi-ropo*, duhovito opazko, ki razcepi enotnost govorjenja in delovanja in tako razkrinka funkcijo govornice, kar je vedno pospremljeno z nesporazumom,

ki je v lacanovskem smislu bistvo komunikacije. Režija pa je nujni nesporazum s tekstom, saj tekst nikdar ne predvideva »naravnih«, logičnih uprozoritve, temveč gre vselej za interpretacijo, za prevod, ki je vedno napaka v prevodu, ta napaka pa je v našem primeru bolj bistvena od sporočila, ki ga prevajamo, zato avtor predlaga pojem *prepis*. Nerazumevanje teksta kot teksta je v režiji namreč nujna kršitev enega koda in vzpostavitev drugega. Hkrati, ko tekst vidimo kot organsko pisavo, ga tudi slišimo kot projekcijo, predhodno obliko nemogočega transferja razlike. Tudi Derrida piše, da je nastop pisave nastop igre, ob tem pa je treba vedeti, da Derrida prednost pred predstavo (v percepcijskem in ne v gledališkem smislu) pripisuje pisavi, pred obema pa je njuna performativna funkcija, njuna oblikovalna ali izvedbena moč. Pisava-dogodek se tako s predstavo-dogodkom stika prav v njuni do-god-nosti, ki je po etimologiji srečanje dveh, ki »imata god«. V zaključku sestavka je izražena ena temeljnih misli monografije: gledališče 21. stoletja ni več pod pritiskom teksta, niti se ne navdušuje več nad premočjo scene kot večina gledaliških pojavov 20. stoletja. »Eksistenco si zagotavlja s preprostim vprašanjem, kako biti.«

Izhodišče **Barbare Orel**, ki so ga nekateri drugi pisci v monografiji zgolj previdno nakazali, je jasno – sodobno gledališče je po stoletju zavračanja posebej naklonjeno besedi. Vendar ne v smislu vračanja k njej, temveč v povezavi z novo, revitalizirano besedo v času novih medijev, ko je beseda ranljivejša kot kdajkoli prej in ko je vprašljiva njena reprezentacijska funkcija. Novi mediji so namreč s svojimi reprezentacijami generirali novi red stvarnega, ki pa je zaradi narave interneta le začasen. Vsled krhkosti, s katero lahko funkcionira beseda v novonastalem kozmosu, ji gledališče podeljuje posebno avtoriteto: sprašuje se namreč o njenem odnosu do referenta in tako (ne več mimetični) jezik pogosto postane vsebina drame. Omenjenim pa se pridružuje še en fenomen – uspešno izvedeni performativni izreki (po Austinu) v dramih, ki bi lahko pomenil smrt teatra, saj spodnaša vse konvencije. Günter Brus v nekem performansu izjavi, da se bo pohabil in po pravilih uspešnega performativa po Austinu nazadnje to tudi stori. Sicer pa Orlova sklone, da je delež označevanja v vsakdanji rabi na računalniškem ekranu ponovno alfabetski in ne več slikovni; kot ugotavlja Eco, se zopet vračamo v Gutenbergovo galaksijo. Vseeno pa ne moremo mimo dejstva, da se beseda v sodobni dramski obravnavi pojavlja v smislu otežene zaznave. Sodobno gledališče namreč nezanesljivost besede sooča z nezanesljivostjo vida, ki se je ob razvoju optičnih naprav in digitalnih medijev prav tako pokazal kot neobjektiven, pogosto celo neracionalen.

Tretji sklop, Pokrajine pisave, res prinaša več besedil, ki gledališko igro razumejo kot pokrajino in ne več kot logično fabulativno strukturo. V

prvem prispevku je citiran odlomek iz Wagnerjevega *Parsifala*, ki neka-ko orisuje predmet celotnega sklopa: »[T]ukaj se čas spremeni v prostor.« Elinor Fuchs raziskuje drame, ki na gledalca funkcionirajo kot pokrajine in pri katerih gledalčev fokus ne deluje več konvergentno, temveč je razpršen. Ideji o igri kot pokrajini sledimo vse do Gertrude Stein, ki je pisala »pokrajinske igre« s posebnimi navodili za izvedbo, kot npr. »Naj bo pastoralna. V hribih in vrtovih.« Celo pred Steinovo je Maeterlick pisal, da bistva tragedije ne gre iskati v dejanju, kot je pisal Aristotel, temveč v razmišljanju, vendar so bile njegove drame zato precej statične, njeni liki pa so se nasprotno veliko gibali. Robert Wilson je panoramični pogled razvil v svojo poetiko, sledi pastorele pa je mogoče najti celo pri njemu tako diametralno nasprotnem režiserju, kot je Reza Abdoh s svojim hrupnim, ponorelim in vulgarnim gledališčem. Ne le tematsko, temveč tudi po svoji uprizoritvi: čeprav je Wilson počasen, nadzorovan in meditativen, Abdoh pa surov in glasen, delujeta na oko in uho gledalca oba precej podobno – ker ne moreta hkrati zaobjeti vsega dogajanja, morata delo spremljati na mnogih ravninah. Pokrajinskega uprizarjanja pa se niso lotili le avantgardni avtorji: Suzan-Lori Parks in Charles Mee se pokrajini približata tudi v bolj klasični dramatik.

Hans-Thies Lehmann s citati iz *Poetike* dokazuje, da besedilo kot zgolj del *melopojije* že ob vzponu klasičnega tekstocentrizma ni pomenilo ekskluzivnega nosilca smisla. Čudi tudi Aristotelova zadržanost do *opsis*, spektakla, ki se je v logocentričnem pojmovanju obdržala vse do velikih sprememb ob koncu 19. stoletja. Logos je namreč tedaj pomenil red in hierarhijo, *opsis* pa nepredvidljivo možnost napake – danes bi to lahko paradoksalno razumeli, kot da je gledališče najmanj zanimiv del gledališča. Lehmann se nato osredotoči na gledališče po 1970, kjer drugače od mnogih ostalih piscev v pričujoči antologiji ne vidi ponovnega razcveta besede – kjer je besedilo središče, pravi, gre v glavnem za prakso odtujitve ali popačenja, za »profanacijo besede«. A medtem ko beseda na odru izginja, se vzpostavi (in to je tudi bistveno za Lehmannov prispevek) most med odrom in občinstvom, ki sestoji disperzivno, iz povezave različnih komunikacij (in ne na način, da oder sporoča publiki). Lehmann proti strahu nekaterih, da bo beseda izginila iz dramatike, poudarja, da so vsa gledališka dela zadnjih let naklonjena »tradicionalnim« oblikam – »vsi so se prebijali skozi besedilo. V najboljših primerih zato, da bi ga postavili na rob njegove imanentne tišine.«

Tretji način videnja besedila kot pokrajine nam predstavi nemški teoretik gledališča in dramatike Heiner Goebbels, ki uprizarja različna besedila gledaliških in piscev kratke proze, ob tem pa se posebej izogiba interpretaciji vsebine ali pomena. Namesto tega spaja fizične kategorije besedila

(predvsem zvočne) z lastno željo po bralnem ugodju. Besedila sicer izbere po vsebini, nato pa jo ob počasnem branju pusti ob strani in fizično podobo besedila razčleni navidez formalno – ob uprizoritvi nato izpostavi momente, ki se jih avtor skoraj gotovo ni zavedal – npr. poudari številne veznike v bolj čustvenih delih besedila, ki jih izvajalci nato kričijo, ali kot element nadaljnje odrske interpretacije vzame nenamerne aliteracije. Potovanje po pokrajinah besedila naj ne bo, opozarja Goebbels, površna turistična vožnja, temveč raziskovalna odprava. Avtor nato pojasni svoje stališče do besedila, ki da ga ne zanima zgolj kot material za pevce in igralce – nasprotno, na odru si prizadeva izničiti istovetnost govora in govorca, ob tem pa bi rad rešil jezik *in* igralčevo neodvisno telo, da bi imel nazadnje dve telesi – tekst kot telo in telo igralca.

Avtorica zadnjega prispevka **Bojana Kunst** se ne navezuje neposredno na pokrajinske tendence prejšnjih piscev, obravnava pa, prav kakor ob koncu razprave Goebbels, kategoriji telesa in jezika. Slednji si lahko s svojo ilokucijsko močjo ukloni telo. Avtorica razmerje med telesom in jezikom začne z ukazom jezika, po katerem telo plesalca postane tekst, ples pa strogo kodificiran jezik, v katerem so zapisana skupnostna in oblastna razmerja tistega časa. Prav jezikovna funkcija jezika pa v zahodni kulturi zapre usta plesalca za govornjeni jezik. Tako je v že v tradicionalno pojmovanje plesa vgrajen šum, nesporazum, saj se je brez govornjenega jezika nemogoče nedvoumno sporazumevati. Moč sodobnega plesa lahko najdemo v direktnem uporju telesa poslušnosti, a to ne pomeni, da poslušnost izgine, le uho plešočega se obrne navznoter. V gibanju zaradi gibanja samega, ki se v modernem plesu obrne stran od racionalne družbene konvencije, pa že zaradi njegovega ustroja lahko najdemo sledi psihoanalitične kategorije grozljivega (*Das Unheimliche*), ki po Freudu nastopi pri gibanju, in sicer tam, kjer se zgodi gibanje, ki se ne sme zgoditi. In moderni ples generira nov pomen s svojo improvizacijsko naravo, v kateri naključno postane pomensko. To ni nepomembno, saj se nazadnje osamosvoji pomen, ki ne pripada niti telesu niti jeziku, celo njunemu zlitju ne. Najbolj osupljivi pomeni namreč nastopijo prav tam, kjer telesu in jeziku ne uspe priti skupaj, kjer presenetita eden drugega. Kompleksna sporočilnost pa se v celoti izoblikuje, ko se plesalčeva potencialna beseda osvobodi ust, ki jo izgovarjajo – s tem je krog zaključen: telo se je uprlo narekovanemu pomenu, sporočilo pa se je nazadnje uprlo plesu.

Drama, tekst, pisava izvrstno in izčrpno predstavi dogajanja v sodobni dramatikji, pestrost prispevkov pa iste procese predstavi z različnih zornih kotov. Vsak aspekt se dotakne še drugih fenomenov, ki so pomembni znotraj določenega diskurza. Obravnave segajo od semiotičnih in strukturalnih do ideološko-diskurzivnih, nekatere obravnavajo tudi prakso

na posameznem področju. Prispevki so integralnega pomena za nadaljnje raziskovanje razvoja dramatike, saj najnovejše dramsko dogajanje ne le beležijo in opisujejo, temveč ga tudi podrobno analizirajo, ob tem pa nanj projicirajo najbolj sveža dognanja v filozofiji, psihoanalizi in literarni teoriji. Monografija je tako primerna za strokovnjake na gledališkem področju kakor tudi za antropološke in kulturološke študije, posebej tiste, ki se ukvarjajo s spremembami v kulturi in umetnosti zadnjih desetletij, ko morajo umetniki preseči veličastne zgradbe modernizma in postmodernizma, ob tem pa eklektično vzpostaviti odnos do umetnostne tradicije v najširšem pomenu in tistih njenih elementov, ki so ostali funkcionalni in neizčrpani. Knjigi vseeno manjka daljša spremna beseda, ki bi primerno osrediščila besedila in podala zgoščen razvoj dramatike v zadnjih štirih desetletjih, predvsem pa bi lahko v dodatku bralca oskrbela z najosnovnejšimi biografskimi podatki o avtorjih, saj ni nepomembno, katere generacije so, v kakšnem kulturnem okolju delujejo in kakšna so njihova teoretska izhodišča.

Maj 2009