

JEZIK IN GOVORICA V SODOBNIH SLOVENSKIH DRAMAH: LITERARNO-LINGVISTIČNO-HERMENEVTIČNI PRISTOP

Manca Erzetič

Vrhnika

UDK 821.163.6–2.09"2000/2012":801.73

Jezik in govorica sta (po)vez(ov)alni funkciji, ki segata na področje multidisciplinarnosti in se skušata izogniti monodisciplinarni zamejenosti, saj dramska besedila niso indiferentna do drugih kontekstov. Obravnava jezika in govorice v sodobnih slovenskih dramah se bo vezala na filozofsko hermenevtiko, jezikovno analizo in kulturno prevpraševanje o sodobni dramatik, in sicer z analizami nagrajenih dramskih del Slavka Gruma s preloma tisočletja do danes.

jezik in govorica v slovenskih dramah, hermenevtika, lingvistika, literatura (dramatika), multidisciplinarnost

Language and discourse are two connecting functions which extend into multidisciplinary and seeking to avoid monodisciplinary limitations because drama scripts are not indifferent to other contexts. The analysis of the language and discourse of modern Slovene drama will be linked to hermeneutics, linguistic analysis and cultural questioning of the modern drama.

language and discourse in Slovene drama, hermeneutics, linguistic, literature, multidisciplinary

Uvod

Vprašanje o funkciji jezika kot govorice ima podmeno v hermenevtiki,¹ ki pokaže, da od govorice *kot take* do interpretacije govorice ni premik znanstvenega področja, temveč to (do)puščanje povzroči odteg. Patrice Pavis pravi, da je »vsaka recepcija dramskega teksta [...] relativna: odvisna je od tega, od kod tekstu zastavljamo vprašanja« (Pavis 2008: 119), kar je primerljivo s hermenevtično pozicijo, ki se ne sprašuje, kaj hermenevtika je, ampak po tistem, kar je hermenevtično, ali z bralčevo interpretativnostjo, ki ne vprašuje, kaj interpretacija je, temveč po tistem, kar je interpretirano. Pavis (2008) meni, da je v splošnem zelo vprašljivo govoriti o gledališču *kot takem*; postaviti ga moramo v specifični zgodovinski okvir, teorijo dramskega besedila pa je treba vedno preveriti z zgodovinskimi vidiki analiziranega dela. Hermenevtika je pot do jezikovne analize. Ta prehod, ki zastavljena vprašanja pelje k zgodovinskimi vidikom, razprostrtim v prostoru in času zgodbe oseb, je teorija

¹ Govorica se bralcu kaže kot ogovarjanje pre-branega. Takšna interpretacija je pri filozofu Heideggerju (1995) lastnost same interpretacije, nekakšno filozofsko nahajanje v tekstu, ki ogovarja.

receptije »bralca, ki je zasidran v svojem izjavljanju in se ga zaveda, se zaveda svojega izjavljanja, [...] iskanja smisla, [...] bralnih hipotez [...], struktur sveta, v katerem biva, in svoje lastne zgodovinskosti« (prav tam: 119).

Nemogoče [je] radikalno ločiti fiktivni diskurz in svet resničnosti, [saj] ob branju fikcije bralec aktualizira vsebino teksta. Sondira njene globine, vzpostavlja različne ravni: diskurzivno raven [...] za tematiko in intrigo; narativno [...] za dramaturgijo in fabulo; aktantsko za dogodke [...]; ideološko in nezavedno [...] za teze in latentne vsebine (prav tam: 119).

Po Pavisu je to model tekstualnega sodelovanja; torej bralca, ki bere tako površinsko, laično kot poglobljeno, strokovno. Pripoved bi intrigo prikazala površinsko kot zaporedno nizanje dogodkov, v globini pa bi bila to zgodba o nekem življenju, s pojasnilom o nameri. Na razločitvi med »ravnmi površja in globine gre za to, da [...] povezujemo rubrike, ki so na videz zelo oddaljene, v resnici pa jih veže notranja logika; [...] prednost dajejo načinu branja in [...] izpraševanja, ki je vedno brez določenega ali vsiljenega reda, zlasti še, kadar gre za sodobne igre« (prav tam: 122). Povezovanje uvodoma nakazanih disciplin tvori razumevanje, kaj je tisto, kar nam je preko prehoda med obravnavanimi disciplinami sporočeno v slovenskih dramah s preloma tisočletja. Če velja univerzalnost Pavisovega modela,² potem je bralčeva receptija dram prioriteta. Tekst daje bralcu namig(e) za interpretacijo, a ta ni poreklo prehodov gibanja, temveč je govorica tista, ki sproža premik le-tega. Prehajanje je prestop iz polja realnosti v polje fiktivnosti, kar ne pomeni, da je slednje ne-bivajoče. Skozi branje je moč bolje razumeti vsakdanjost, saj je refleksija tistega, kar je zapisano v fiktivnem tekstu, lahko opisujoča realnost tako zapisovalca kot bralca.

Model analitičnega pristopa k trinomu

V trinomu literarnost-lingvistika-hermenevtika je prva (tj. drama) odsev tretje (tj. bivajočega), manifestacija pa je mogoča le preko druge (tj. jezika/besede). Prehajanja niso povsem reverzibilna, saj se beseda ne more »vpisati« v zgodbo, če ni pre-bivala. Jezik in govorica sta ključna člena med posredovanim in posredujočim, razumljenim in namišljenim, vezoča se v pisavi. Obrazložitev odločitve, zakaj so v analizo vzete sodobne slovenske drame, je sledeča:

Za [...] sodobne igre je tekstualnost »raztapljajoči se proizvod« dramaturgije. [...] Začnimo s preprosto ugotovitvijo: zaradi časovne distance ter zgodovinskega in ideološkega odmika od naše dobe nam klasična dramatika ponuja svoje dramaturške izbire in sistematično pot od ene instance do druge; prav nasprotno pa časovna bližina sodobnega besedila in neposrednost ideologij, ki jo informirajo, v bralcu zbuje željo, da tvega in poskusi vse, kajti vsaka pot je dovoljena, samo da pomaga razgrniti tekst in presenetiti bralca. Sodobna pot je torej namenoma ekspeditivna, nepopolna,

² Pavis trdi, da model »velja za vse vrste pripovedovanja zgodb« in »nam ni treba a priori definirati specifičnosti dramskega pisanja, ki se ga tudi sicer avtorjem nikakor ne posreči določiti« (Pavis 2008: 122).

nemotivirana, kajti njena naloga ni ne razložiti ne prepričati. Branje sodobnega teksta ima torej spremenjen pomen (Pavis 2008: 146).

Kako se Pavisov premislek o časovni distanci in zgodovinsko-ideološkem odmiku od klasične dramatik ter obratno o časovni bližini in neposrednosti ideologij, z namero *razgrniti tekst in presenetiti bralca*, razkriva v slovenskih dramah 21. stol.? Model, opirajoč se na jezik na eni strani in situacijo izjavljanja na drugi, razpolaga z vprašanjema: »kako govori« in »kako izrekati«. ³ Po Pavisu (2008) je dramski tekst pojmovan binomno: kot (I) fiktivni svet in kot (II) referenčni svet in vpletanje. Pri (I) sta pomembna diskurzivna struktura: intriga in retorika tem, pri (II) pa hipoteze o vpletanju smisla; pri (I) imamo opraviti z narativno strukturo: dramaturgijo in retoriko pripovedi, pri (II) s potrditvijo hipotez; kot tretji segment (I) se pri analizi teksta obravnava aktantske strukture: dejanje in retorika aktantov, pri (II) pa strukture sveta; le-te so (I) ideološke in nezavedne strukture: pomen in retorika družabnega in nezavednega diskurza ter (II) zgodovinskost teksta, resničnosti in vpletanja.

Gledano posplošeno nam teksti sporočajo odsev nečesa, kar je bilo v preteklosti drugačno, maksimalno dobro ali ekstremno slabo, in kar bo tudi v prihodnosti drugačno: »Tam je lahko tukaj, okno so lahko vrata. Prej je lahko pozneje. Posledica je lahko vzrok. Spodaj je lahko zgoraj [...] Svet obvladuje zmeraj bolj čudna logika, ki pa se spreminja tako samoumevno, da njene sprevrženosti skoraj ne zaznamo.« (Lampret 2001: 5.)

Sporočilna govorica sodobnih slovenskih dram

Ena od problematik drame *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2001) je vprašanje identitete. Dialog med Jolando in Zinko kaže, kako prva prevzema identiteto nekoga iz časopisnega članka, ki ji ga druga prebira pri frizerki. Ne gre za preproščino dožemanja, temveč za svojevrstno prevzemanja identitete. ⁴ Drama kaže na zabrisujočo mejo med fiktivnim in referenčnim svetom, med napisanim in živetim. Identiteta nestabilnosti pa se kaže tudi v delitvi na »naše-vaše«, »z nami-z njimi« (*Shocking Shopping*, 2011). Lampret navaja, da

s humorjem, ki se nezadržno usipa iz njegovih [tj. pianistovih] replik, in z ironijo, ki do obisti pozna našo utrujenost od vsakovrstnih pohujšanj, duhovito opozarja na pragmatično kontinuiteto, in ta je globlja od dnevnopolitičnih opredelitev, a vseeno hudo določa naš vsakdan. (Lampret 2001: 8.)

S tem apelira na premislek, koliko so zunanji dogodki res naši in koliko smo jih nase le prenesli. Koliko je tistih novic, ki meglijo razum človeka, da razločuje

³ V analizo »kako govori« so vključeni elementi: glasba besedne materije, tipi govora, leksika, izotopija in koherenca, režijski napotki, znamenje stilizacije in literarnosti. Za analizo »kako izrekati« pa je nujna: komunikacijska situacija, konvencionalne maksime, metabesedilna zavest, ritmizacija, ločila, razdelitev, intertekst in znamenja gledališkosti (Pavis 2008).

⁴ »Jolanda: Ti a veš, da nisem vedela. / Zinka: Nisi vedela kaj? / Jolanda: Da si se spet poročila. [...] / Zinka: Nemogoče, da sem se. / Jolanda: Če pa piše. [...] / Zinka: (Bere.) Pa res. (Zaskrbljeno.) Joj, to pa zdaj vse spremeni. / Jolanda: Pa še psa imata. Madona, saj še zase ne znaš skrbet! [...] / Zinka: [...] A imava tudi kaj otrok? [...] Še dobro, da si kupila to revijo.« (Zupančič 2001: 3.)

prebrano vest o življenju nekoga drugega od svojega življenja, navkljub spodobnosti? V sodobnih dramah najdemo aktualne nevsakdanje metode reševanja (tj. homeopatija), ko nekdo ne razločuje več med doživljaji iz svojega življenja in življenja drugega oz. drugih. V drami *Totenbirt* (2010) se soočimo z Elinim izobraževanjem pri indijskem guruj, v *Vajah za tesnobo* (2012) z opisom jogijskega tečaja. Lampretova teza – kar je tuje, se zdi naše, kar je zunaj, se zdi znotraj oz. vsaka opozicija postane tudi pozicija – vodi v nihilistično percepcijo vedno vnovičnega vračanja. »Nobenega dvoma [...] [ni] od samega začetka: dobrodošli v svet, v katerem bi nikoli ne želeli živeti – ker je to ravno vaš svet. Tam, kjer vsi vejo vse o vseh.« (Pelko 2001: 17.) O drami *Ekshibicionist* (2002) je rečeno, da smo v tem svetu vsi

soočeni z neskončnim številom slik in podatkov, kjer je jezik zadnje, kar te predstavlja kot posameznika v zmagovitem pohodu podob. Besede niso le sredstvo izražanja, so tudi orožje. [...] Dialog se razvije iz želje po spoznavanju, iz radovednosti. [...] Za »veliko zgodbo«, ki jo drama pelje od začetka do konca, je množica malih zgodb, ki se zasvetijo skozi drobne premike na odru, zazvenijo v glasu, gibu in tišini. Te zgodbe se odvijajo, še preden se dvigne zavesa, in se nadaljujejo v domišljiji gledalcev, ki zapuščajo dvorano. (Kranjc 2001: 9.)

Citat opozori na zabrisanost percepcije med zunanostjo in notranostjo, mojim in tvojim/našim. Manipulativna moč besed se kaže v 12. prizoru, ko v telefonskem pogovoru Freda in Daniela slednji zgolj ponavlja besede prvega, kar pomeni, da je govorica monološka, le kaže se kot dialog. Osnovna linija t. i. prevzetosti identitete drugega (*Goli pianist*) se v drami *Ekshibicionist* kaže kot prekoračenje same govorice, nakazuje problem konstituiranja lastnega jaza v svetu, kjer imamo (tj. Dorothy) opraviti z virtualnostjo. V prostore (tj. zapor, gledališče) se skuša ujeti občutja ujetosti, tesnobe, izgubljenosti. Ujetost ni le del fiktivnega dramskega sveta, temveč slehernikova verzija Platonovega nauka *O votlini*. Provokativnost v *Ekshibicionistu* deluje na bralca konstruktivno, saj, kakor Dorothy povzema Einsteinove misli, da je »človek [...] del celote [...]. Sebe, svoja čustva doživlja kot nekaj, kar je od vsega ločeno. Ta prevara je svojevrsten zapor« (Jovanović 2001: 11), tako so dogodki v življenju drugega (lahko) podobni našim, nikoli pa ne morejo to tudi zares biti. Skozi besedo (tj. Fred-Daniel) se kaže izkustvo. Tako so prepad med vsemi odločitvami, ki jih v drami stori posameznik, ki je ena glavnih tem dram, kot tudi prostori utesnjenosti in nakazovalci, kažoči na bivanjsko utesnjeno situacijo, primarno razumljeni kot avtorjeva fikcija, sekundarno pa je mogoče to razumeti tudi kot neizživeto, zamaskirano ali zabrisano, nenasilno konstituirano realnost. Prehod med modeli fiktivnega in reprezentativno realnega, med ideološkim in zgodovinskim (resničnim) se nakazuje v drami *Hodnik* (2003). »Hodnik problematizira sklicevanje na tisto, kar naj bi bilo stvarno. Razkriva samo konstrukcijo realnosti, v kateri so posamezniki in njihove temeljne stiske gradivo vsemogočnih korporacij. [...] V tem sodobnem gulagu je vsak sebi sam prostovoljen rabelj in žrtev.« (Pezdir 2005: 516.)

Jezik in govornica kot pristopanje k preteklosti ali prihodnosti

V sodobnosti nimamo drame, ki bi literarno opisovala svetovne pokole, imamo pa »življenjsko« dramo tamkajšnjih ljudi. Vzpostavlja se vprašanje, zakaj človek občutja bolečine⁵ kot bol človeštva ne prenaša nase, če se lahko vživlja v situacijo »drugega« preko medijev; torej soočenje z realno smrtjo otroka, pokolom ljubljenih oseb, ki pa se neposredno ne dotika recipienta. Takšna soočenja pa vendarle pripeljejo recipienta do eksistencialnega vpraševanja o pre-bivanju. Sodobne drame vzpostavljajo tudi korelacijo transcendenca – imanenca. Drama *Križ* (2005) prenaša biblični dogodek velikega petka v sodobnost. O *Križu* je žirija za Grumovo nagrado zapisala, da »v sodobno slovensko dramatiko [...] prinaša nov, zelo artikuliran in avtorski razmislek o temeljnem in presežnem« (Pezdir 2005: 519). Dramatik meni, da »resničnost [...] določa človek sam. Jezik tako ostaja v službi odkrivanja resnice, seveda pa se mu pogled do končnega spoznanja neprestano izmika. To ne pomeni, da resnice ni, je le več pogledov nanjo.« (Prav tam: 534.)

Bralec je soočen s prevpraševanjem odnosa do časa, tostranstva, slehernika (tj. Kristus). Iz dialoga⁶ v četrtem prizoru je razbrati cikličnost, nenaključnost dogodka v posameznikovem življenju, saj apelira na prevzetost spoznanja, da je tisti »drugi« hkrati »moj« jaz; moja pot je tudi pot nekoga drugega. Umetnost preživetja je hoja po sredini, kjer se *hodnik* (*Hodnik, To*) javlja kot zatočišče pred vdorom t. i. Velikega brata, ki ni teološka instanca, temveč človek sam. Zdi se, da ima v dramah nižji pogovorni jezik prednost pred višjim v tem, da lažje preigrava besede z namero za doseg cilja. Jezik v drami *Razred* (2006) je kot opozicija *Hodniku* speljan na višjo pogovorno raven, čeprav z isto namero za doseg cilja. Na jezikovno duhovit način se izkazuje moč prijaznih, a hlinjenih besed, ki so (za)želene v javnosti.⁷ Ta kompleksnost medsebojnih odnosov se zaostruje v ljubezenskih razmerjih (*Nora, Nora, Smeti na Luni*). Pri slednji aluzije kažejo na paranoidnost sodobnega človeka v medsebojnih odnosih. Ker so zaznave tako deklive kot astronoma »drugačne« od percepcije razumevanja sveta preostalih (tj. Martha, Paul, Kinooperater), so stigmatizirane kot pedofilska naravnost. Paradoksalni odnosi med preostalimi »normalnimi« osebami⁸ so odsev intimnih razmerij družbe, ki ne dopušča nekonvencionalne ljubezni. Njuna ljubezen je označena kot bolesta (tj. Lawrence) ali kot naivna zaljubljenost (tj. Vasilka); kljub temu

⁵ O spolnem, fizičnem, verbalnem, družinskem nasilju, alkoholizmu in drugih odvisnostih, v fikcijo preneseno realnost, piše Draga Potočnjak v drami *Za naše mlade dame* (2006).

⁶ »Mati: Mislim, da hodiva po isti poti. / Kristus: Vse poti so iste, mati. / Mati: Na smrt sem že utrujena. (Briški 2006: 29.)

⁷ »Santori: Gospod Schultz, kaj hočete povedat? / Schultz: Gospod Santori, ste vi mogoče nervozni? Kaj se spet silite? / Santori: Hočem reči, da je med vama komunikacijski nesporazum. To pa je že moje področje. / Schultz: Tako se res ne da delat. Gospod vodja seminarja, zahtevam kratek pogovor na štiri oči! / Vodja seminarja: A ga pošljem ven? / [...] Vodja seminarja: Gospa stilistka, zaposlite malo kandidata, da se pomenimo! / Stilistka: Še vedno užaljeno. A z debilno glasbo ali brez? / Vodja seminarja: Ne bodite zamerljivi, za božjo voljo!« (Zupančič 2009: 23.)

⁸ »Vasilka: Jaz na primer vem, da se mami pa očka še zmeraj imata rada, čeprav kaže drugače. / Lawrence: A se ne razumeta? / Vasilka: Očka že celo leto živi stran. In včeraj je prišel še po orodje. To je še edino, kar mu je ostalo, razen kopačk. A teh mu nikoli ne dam. Potem bo vsaj še prišel.« (Vilčnik 2009: 215.)

da ne vsebuje neposredne intimnosti, je njun odnos interpretiran kot preeliminacija pedofilije. Molk Lawrenca v 11. prizoru⁹ sicer sproži potrditvene domneve, vendar se »ne-odgovor« kaže kot možnost subjektivne interpretacije; kot možnost ljubezni v variaciji *filije* brez *erotike*.

Jezikovna funkcija v dramah in pozicija človeka v svetu

V drami *Smeti na luni* (2008) je prisoten motiv lune oz. vesolja, ki pa je le eden od planetarnih elementov v dramah s preloma tisočletja. Avtorica drame *Konec Atlasa* (2009) uporabi vodo (morje) kot element ritualnega obredja. O formalni ravni teksta je rečeno, da »Mirčevska dosega s kratkimi stavki, ponavljanji, paralelizmi, humornimi dovtipi, zvočno sugestijo in poudarjenimi vizualnimi elementi« (Pezdirč Bartol 2010: 16) spoj poetičnega in absurdnega. Preko ritmičnosti so pričarani pravljčni elementi, ki vznikajo v sodobni dramatiki. Drama sugerira konec meja in preseganje bivanjskega vprašanja, ki se ne dotika vzročno-posledičnih dejanj, temveč preko jezika upoveduje nihilistično interpretacijo uma. Podobno parcializiranosti v *Koncu Atlasa* je dividualizacija¹⁰ v drami *5fantkov.si* (2009). Jezik ima posebno stilistično funkcijo, ki ne sledi slovničnim zahtevam, ustvarja ga mladostniški sleng. Pet dečkov z igranjem namišljene resničnosti na odru¹¹ bralcu sugerira fikcijo v fikciji. To igro v igri, ki postavlja na trhle položaje tako stvarnost *kot tako* kakor človekovo stabilnost, nakazuje drama črnega humorja *M'te ubu* (2001). Človekova nestabilnost je kot svet brez možnosti za smisel, kot prostor izgub, zapeljujoč v skrajnost hipnega alkoholizma ali preračunljivosti. Drama kaže na ljudi s potlačenimi čustvi, razrvane, ujete v diapazon nežnosti in nasilja, kjer labilna oseba (tj. Milče) ne more obstati le na ravni govornice brez nasilnih dejanj ob preračunljivosti ljubljene (tj. Angela). Med »intelektualci« (tj. Polak, Silvek) in neizobraženimi ljudmi (tj. Kurbl, Rašpa) se pokaže razslojenost preko govornice, saj je klošarjeva govornica izrazito narečno zaznamovana. Stilno zaznamovana govornica se pojavlja tudi v *Totenbirtu* (2010), ki se kaže tako na vsebinski kot strukturno-formalni ravni. Dotična drama se navezuje na t. i. dramatiko »u fris«. ¹² *Totenbirt* je t. i. jezikovni fenomen, saj skuša preko kršenja pravopisa pokazati »neokrašeno, neposredno, brutalno, vsaj jezikovno in besedilno gledano« (Stabej 2010: 23) govornico pristnega življenja. Govornica gostilničarja, nekdanjega muskon-tarja (tj. Štef), kaže na svet »izboljšane preteklosti«; še vedno je pritlehen, a zdaleč ne tako kot svet starega alkoholika (tj. Ivek). Govornica pomembnih javnih uslužbenk (tj. Agate, Marte) je primerna pozicijama. »Ravno jezikovna nepretencioznost besedila

⁹ »Martha: A si kdaj ... [...] A si ji kdaj kaj naredil – saj veš, kaj mislim? / On ji ne odgovori. *Obstoji.* / Marta: *Zakriči.* Si?!!! / On molči. *Gleda proč. Martha leze skupaj, ne more verjeti, da bi kaj takega lahko bilo res.* [...] / Lawrence: Nikoli ne bi nič takega naredil, da bi jo onesrečil.« (Vilčnik 2009: 250–251.)

¹⁰ Rok Vevar t. i. dividium razume kot oznako za »osebe, ki nikakor niso več individuumi niti karakterne ali jazovske monade« (Vevar 2009: 105).

¹¹ Gledališče kot motivni prostor je moč najti tudi v Svetinovi *Grobnici za Pekarno* (2010).

¹² *Totenbirt* izhaja iz slovenske poetične drame, ki je nastala v 60. letih prejšnjega stoletja in jo radikalizira v smeri metafizičnega nihilizma, pri čemer se zgleduje pri gledališču »u fris« oziroma »nekakšni slovenski različici te dramatike, ki je v Veliki Britaniji in drugod po svetu v devetdesetih letih prejšnjega stoletja povzročila renesanso dramskega pisanja« (Troha 2010: 31).

prijazno odpira vrata v neprijazni svet Totenbirta. Vsi govorijo tako, kot da bi res govorili [...] in ne govorijo, kot bi kdo napisal, kaj naj govorijo« (prav tam: 25).

Pričevanje, sporočanje in molk: igra o prihodnjih dneh?

Pričujoči članek obravnava z literarno-lingvistično-hermenevtične perspektive tiste drame, ki so bile nagrajene na natečaju za Grumovo nagrado v letih 2000–2012. Diskurzivna struktura intrigo iz fiktivnega sveta lahko reflektira v referenčni svet, kjer se vzpostavljajo hipoteze o smislu *kot takem*. Zgodovinski vidik drame bralcu nudi zgodbo na površinski in globinski ravni, doumeto preko lastnih izkustev. Ta intenca razumevanja je dešifriranje fragmentov iz oddaljenih (»drugih«) zgodb v lastno celotno razlago. Kljub temu da sodobna dramska besedila nimajo ideološke tendence, je dopuščanje aluzij trenutek za presenečenje bralca. Če se v dramah tematsko izrisujejo identitetne labilnosti, individualno-kolektivna neodločnost, ekscentrične metode reševanja, bolešno vživljanje, iskanje svobode v odprtem, neskončnem, totranskem prostoru, da bi prenesli bol *sveta*, v katerem bi nikoli ne želeli živeti, saj je ta svet določen z maskami, vezanostjo in odvisnostjo, se bralec vpraša, na kaj sploh trči, ko knjigo zapre. So politične, kulturne, intelektualne ravni res tiste, ki človeka določajo? Je svetovna kriza zadnjega desetletja v primež oklenila toliko bolj Evropo, ki se na kapitalističnem vlaku iz preteklosti ne znajde več na poti v prihodnost? Ali je Zahod izrabil poslednjo bilko lažnih upanj, da je pomembnost in uglednost tista, ki »pripelje skozi«, in se, v bivanjski preiščitosti, obrača na Vzhod, kjer so primarno eksistencialna vprašanja tista, ki človeka ne vodijo, temveč odtegujejo skozi čas? Na čem se gradi kvaliteta bivanja? Če je Slovenija v materialnih zablodah iz 20. stol. do danes, kakor se snovna (materialna) pomembnost kaže v dramah s preloma tisočletja, je čas, da se vpraša, kako lahko preusmeri poti, da si potovanje olajša. Edina konstanta bivanja je minljivost, kjer ni *hodnika*, kamor bi se skrili. Jezik je ena najpomembnejših funkcij sporočanja, govornica spoznavanja, a za spoznanje je treba molčati. Šele z molkom se ustvari zvok in v njem stvari beseda. Slovenske drame 21. stol. znajo pričevati, (s)poročati in kazati stanje duha preteklosti in sedanosti. Vprašanje pa je, ali ima slovenska drama tudi moč prisluhniti, da bi lahko zapisala *igro o prihodnjih dneh*.

Literatura

- BRIŠKI, Matjaž, 2006: *Križ*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
 FLISAR, Evald, 2004: *Nora, Nora*. Kranj: Prešernovo gledališče Kranj.
 HEIDEGGER, Martin, 1995: *Na poti do govorice*. Ljubljana: Slovenska matica.
 HOČEVAR, Zoran, 2000: *M' te ubu!* Nova Gorica: Primorsko dramsko gledališče.
 JOVANOVIĆ, Dušan, 2001: *Ekshibicionist*. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče Drama.
 KRANJC, Maja, 2001: Skrivnosti ni več. *Gledališki list Slovensko narodno gledališče Drama* 81/6. 8–11.
 LAMPRET, Igor, 2001: Goli pianist ali Mala etno glasba. *Gledališki list Mestno gledališče ljubljansko* 49/8. 4–15.
 MIRČEVSKA, Žanina, 2009: Konec Atlasa. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo.

- PAVIS, Patrice, 2008: Teze za analizo dramskega teksta. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PELKO, Stojan, 2001: Zakaj se ne peljem? *Gledališki list Mestno gledališče ljubljansko* 49/8. 17–25.
- PEZDIR, Slavko, 2005. Križ na koncu hodnika. *Sodobnost* 69/5–6. 513–522.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: Svet v razbitinah. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo. 11–16.
- PRIJATELJ, Ivan, 2010: *Totenbirt*. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče Drama.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- POTOČNJAK, Dragica, 2009: Za naše mlade dame. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo.
- SEMENIČ, Simona, 2006: 24ur. Ana Perne, Matjaž Perne (ur.): *Preglej na glas! [izmenjava med slovensko in ameriško dramatikoj]/Festival dramske pisave*. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti: Kulturno društvo Integrali.
- SEMENIČ, Simona, 2009: 5fantkov.si/5boys.si. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo.
- STABEJ, Marko, 2010. Hi, konjičan! *Gledališki list Slovensko narodno gledališče Drama* 90/2. 23–26.
- SVETINA, Ivo, 2010. Grobnica za Pekarno. *Sodobnost* 74/7–8. 922–1006.
- TROHA, Gašper, 2010. Ko prileti drama »u fris«. *Gledališki list Slovensko narodno gledališče Drama* 90/2. 26–33.
- VEVER, Rok, 2009: Dramatika o »kopromitiranem nadaljevanju«. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo. 103–107.
- VILČNIK, Rok, 1999: *To*. Maribor: Slovensko narodno gledališče.
- VILČNIK, Rok, 2009: Smeti na luni. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2001: *Goli pianist ali Mala nočna muzika: črna komedija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2004: *Hodnik*. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče Drama.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2009: Razred. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2012: *Shocking Shopping*. Ljubljana: Mladinska knjiga.