

DRAMSKE PRVINE V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

Alojzija Zupan Sosič
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–31.09"1990/2010":82–2:808.56

Med dramskimi prvini je bilo doslej v sodobnem slovenskem romanu (1990–2010) največ pozornosti posvečeno govoru. Da bi se približala še ostalim dramskim prvini – neposredni transformaciji, vizualizaciji in skrbi za vzdušje – sem si izbrala roman *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića, ki vsebuje več dramskih prvin vzporedno. Ugotovila sem, da so prisotne dramske prvine v tem romanu bistveno prispevale k scenarizaciji, procesu rahljanja romaneskne pripovedi oz. spreminjanja njenega epskega jedra v scenaristične značilnosti.

sodobni slovenski roman, dramske prvine, govor, *Čefurji raus*

In the contemporary Slovene novel (1990–2010), with regard to the dramatic elements, most attention has so far been paid to speech. To get closer to other dramatic elements – direct transformation, visualisation and an effort to create atmosphere – I have chosen Goran Vojnović's novel *Čefurji raus* (2008), which employs a melange of dramatic elements. I have come to the conclusion that the dramatic elements in this novel contribute to the process of bringing it closer to screen play, i.e. the transformation of the epic core of the novel into the characteristics of a screenplay.

contemporary Slovene novel, dramatic elements, speech, *Čefurji raus*

Pred dobrim desetletjem se je v Sloveniji znatno povečalo število dramatisacij, čemur se je literarna veda že posvečala. Za množičnost uprizorjenih adaptacij romanesknih in drugih nedramskih besedil so različni razlagalci iskali vzroke predvsem v zunajliterarnih dejstvih, kot so npr. uspešnost in priljubljenost izvirnika, prejšnji dober odziv občinstva na adaptacije nedramskih besedil, finančni uspeh tovrstnih adaptacij in pomanjkanje domačih, predvsem sodobnih dramskih besedil. Če je splošno znano, da dramatisacije romanov ali pripovednih del vseeno niso tako zelo ekskluziven pojav, kot se nam mogoče dozdeva v Sloveniji, saj so na nemškem govornem področju ali pa tudi v vzhodni Evropi običajen postopek, sta Mateja Pezdirc Bartol (2010: 239) in Tomaž Toporišič (2006: 113–132) razmišljala o tovrstnih pojavih širše. Prva je poudarila spreminjajoče se razmerje med besedilom in uprizoritvijo ter fluiden odnos med tekstocentrizmom in scenocentrizmom, drugi pa je vznik dramatisacij pomaknil znotraj transformacij sodobnega gledališča, ki opušča opozicijske dvojice dramsko/epsko, dramsko/romaneskno in se v svojem iskanju izgubljene identitete usmerja proti oblikam onstran klasične, absolutne drame in dramskega gledališča.

Zunajliterarni vzroki za porast dramatizacij in adaptacij so nedvomno pomembni, a me v tej študiji ne bodo zanimali, saj se bom posvetila še neraziskanemu pojavu, ki je prav tako prispeval k porastu adaptacij in celo filmizacij slovenskega romana: deležu dramskih prvin v sodobnem slovenskem romanu od 1990 do 2010. O eni izmed teh prvin, povečanem deležu govornih sestavin, sem že pisala na več mestih (npr. Zupan Sosič 2003; 2006; 2011), ko sem ga določila za enega izmed treh izvorov modifikacij t. i. modificiranega tradicionalnega romana. Sodobni slovenski roman je namreč sinkretična in eklektična tvorba, ki jo lahko določimo glede na prevladujoči pripovedni model kot modificirani tradicionalni roman¹ z realističnimi potezami in glede na literarnosmerno določenost kot transrealizem.² Da bi lažje utemeljila povečan delež govornih segmentov kot dramsko prvino, nato pa s pomočjo besedilne analize romana Gorana Vojnoviča *Čefurji raus!*³ razpravljala še o nekaterih drugih dramskih prvinah, bom najprej samo nanizala nekaj splošnih določil dramskosti oz. dramskih prvin in jih nato poskušala projicirati na sodobni slovenski roman.

Za temeljne (Kos, Dolinar 2009: 73–77), recimo jim rajši tradicionalne poteze dramskosti, so še vedno priznane naslednje lastnosti: koncentracija dogodkov, konflikti, napetost in naravnost k razrešitvi ter predstavitev dogajanja kot navzočega v sedanosti (primarni čas drame je sedanjik) in v obliki dialoga. Naštete značilnosti povzročijo pri percepciji to, da se dogodek odvija pred nami (Pavis 1997: 146), v neposredni sedanosti, ko se omejuje na mejne trenutke človekovega delovanja, krize in strasti. Zaradi zmožnosti posedanja vsebuje dramska književnost po svoji osnovni zamisli eno dimenzijo (Živković 1992: 152) več od ostalih literarnih zvrsti: dimenzijo neposrednega oživljanja prizora, tj. iluzijo konkretne resničnosti. Za učinek te iluzije je najbolj zaslužen govor, monolog, dialog ali polilog. Prav delež govora pa se je v romanu od 90. let dalje močno povečal in zanesel v pripoved dramatičnost, saj so preišljeni govorni izseki v komunikaciji romanesknih oseb uspešno sredstvo karakterizacije (Zupan Sosič 2003: 53). Poleg težnje po posodobitvi in deavtomatizaciji pripovednega tkiva se s povečanjem govora izraža tudi težnja po mimetičnosti in izpisovanju pregledne zgodbe. Sintetični govorni odlomki, prepleteni z natančnimi,

¹ Modificirani tradicionalni roman z realističnimi potezami je oznaka za dominantni pripovedni model v Sloveniji od l. 1990 do 2010. Njegova tradicionalnost temelji na pregledni zgodbi, smiselnih razmerjih med literarnimi osebami in razvidni prostorsko-časovni določenosti. Ta roman je tako pripoveden v ožjem smislu, saj kljub lirizaciji, esejizaciji ali diskurzivnosti v njem prevladuje pripovedovanje kot tradicionalni ubeseditveni postopek. Najpomembnejši izvori modifikacij tradicionalnosti so trije: žanrski sinkretizem, prenovljena vloga pripovedovalca in **večji delež govornih odlomkov** (Zupan Sosič 2003: 47–55).

² Transrealizem je predlagani termin (Zupan Sosič 2011: 109–121) za novo smer slovenskega romana v zadnjih dveh desetletjih. Že predpona te smeri nakazuje tesno zazrtost v preteklost, tj. povezanost s prejšnjimi realističnimi smermi in tehnikami, ter usmerjenost v prihodnost s prenovljenim položajem pripovednega subjekta. Tako nova emocionalnost in drugačno razumevanje resničnosti prenavlja pripovedni subjekt s sodobnimi perspektivami in metodami, npr. s postmodernim spleenom, prevrednotenjem stereotipov pri konstrukciji pripovedne identitete ter z naivnim hedonizmom in medijsko manipulirano resničnostjo ali prezentacijo resničnosti kot najvišje stopnje družbenega spektakla.

³ Prav rada bi analizi *Čefurji raus!* dodala še druge romane, npr. *Namesto koga roža cveti* in *Petelinji zajtrk* Ferija Lainščka, *Kralj ropotajočih duhov* Miha Mazzinija, *Predmestje* Vinka Möderndorferja, *Zvenenje v glavi* Draga Jančarja, *Ime mi je Danjan* Suzane Tratnik, a bi s tem presegla priporočeni obseg tega prispevka. V vseh naštetih romanih in še marsikaterem drugem bi prav tako lahko analizirala dramske prvine; tako pa je študija le enega romana samo zgledni primer.

večdimenzionalnimi plastičnimi opisi, se s posebno mimetičnostjo približujejo dramski ali filmski govorici, predvsem njeni literarni predlogi – scenariju. Kjer govorni izseki posredujejo bistvene reference za zgodbenost, prevladuje t. i. dinamični dialog, ki je v smislu koncentracije dogodkov, konfliktnosti, napetosti in naravnosti k razrešitvi po svojem izvoru dramska prvina.

Mihail Bahtin (1982: 7–41) je v svoji knjigi *Teorija romana*, natančneje v razpravi Ep in roman, pisal o romanizaciji literature. Razložil jo je kot proces, ki drugim zvrstem ne vsiljuje tujega kanona oz. potez romana, saj celo sam svojega nima natančno opredeljenega. Romanizacija drugih zvrsti (Bahtin 1982: 39) zato ne pomeni, da se te podredijo tujim zvrstnim kanonom; nasprotno, s pomočjo romana se znebijo vsega konvencionalnega, kar zavira njihov lastni razvoj, vsega tistega, kar jih ob romanu spreminja v nekakšne preživele stilizirane oblike. Če bi obrnili Bahtinovo logiko in bi namesto romanizacije literature opozorili na vnos ali poudarek dramskih prvin v sodobnem slovenskem romanu, bi lahko razpravljali o povsem neraziskanem pojavu, dramizaciji ali scenarizaciji,⁴ in se vprašali o možnostih rahljanja tradicionalne romaneskne oblike z vdorom dramskih prvin v epsko jedro.

Najlažje bom zgornje predloge analizirala skozi besedilni pristop v romanu, ki se je dokaj radikalno približal dramski obliki, *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića (1980), filmskega in televizijskega režiserja ter scenarista in kolumnista. Naj najprej omenim zunajbesedilni kriterij, saj je roman nastal iz scenarija,⁵ ko je avtor kot študent filmske režije na AGRFT v Ljubljani že v času študija posnel tematsko soroden film *Fužine zakon*. Vnos dramskih prvin v smislu scenarizacije je opazen na različnih ravneh; najpomembnejša med njimi je raven govora. Ta je v romanu osrednji strukturni, tematski in kompozicijski princip, zato ga nekateri kritiki razlagajo kar kot glavnega junaka romana. Poseben jezikovni preplet slovenskega knjižnega in pogovornega (ljublanskega) jezika ter sestavin južnoslovanskih jezikov je učinkovit predvsem zato, ker se je s svojo mimetično verističnostjo tako približal resnični govorici Fužin oz. prišlekov iz bivše Jugoslavije, da bralce in gledalce kar vsesa v svoj magični ritem in jih vodi od konflikta do konflikta. Podoben tovrstni jezikovni poskus je izpeljal že Andrej Skubic v romanu *Fužinski bluz* (2001), a je bila »čefurščina« samo ena od govoric in tudi ne tako prepričljiva kot v obravnavanem romanu. V romanu *Čefurji raus!* je namreč jezikovna zlitina temeljna struktura teme o »Čefurjih«, priseljencih iz bivših republik Jugoslavije, ki živijo na Fužinah. Ker se je tema asimilacijske jezikovne politike zelo harmonično zlila s temo identitetne asimilacijske problematike, so bili recepcija romana in kritiški odmevi dosti bolj usmerjeni na jezik

⁴ Dramizacija je neuveljavljen termin, ki sem ga »skovala« analogno, glede na sistem uveljavljenih procesov, lirizacije in eseizacije romana. Vnašanje lirskih in esejskih prvin v roman ali prilagajanje njegove strukture lirski ali esejistični je že raziskano področje: nenavadno pa se zdi, da se še nihče ni poglobljeno ukvarjal z dramizacijo. V našem primeru se mi zdi ustrežnejši – tudi neuveljavljen – pojem scenarizacija, saj so romani postali podobni scenariju, v katerem različni procesi scenarizacije preoblikujejo romaneskno pripoved v scenarij ali jo približujejo dramski govorici.

⁵ Da je roman zelo scenaristično strukturiran, naj potrdi še en zunajliterarni dejavnik; kmalu po izidu romana je pot uspešnice zaznamovala tudi istoimenska monokomedija, nastala iz romana, februarja 2012 pa je režiser Goran Vojnović začel s snemanjem istoimenskega filma, ki mu napovedujejo premiero oktobra 2013.

romana kot na njegovo temo, še večkrat pa se je jezik kar izenačil s temo. Slednje je povzročilo, da so se tudi nekatere znanstvene analize tega romana omejile zgolj na jezik ali govor, niso pa natančno analizirale drugih ravnin romana ali kritično pretresle fenomena uspešnice v smislu literarne kvalitete.

S tem ne želim nakazati, da je edina kvaliteta romana njegova jezikovna izbrušenost (kar bi lahko sklepali iz metaliterature), pač pa da je ta le ena izmed dramskih prvin ali elementov scenarizacije romana. Romaneski govor je sestavljen iz monologov glavnega junaka ter dialogov in polilogov njegovih prijateljev, staršev, sosedov, bližnjih in daljnih oseb. Ko beremo ta roman, se nam pred očmi izriše zelo plastično oblikovan osrednji junak, tipični najstniški upornik Marko, okarakteriziran le preko govora, kar je ključna dramska prvina. Da je govor poseben prostor dramske ali scenaristične karakterizacije, dokazuje tudi razlika med zapisom pripovedi in dialogov, med katerimi slednji znatno manj upoštevajo knjižni zapis. Posebnost dramskega dialoga (Ahačič, Pignarre 1985: 30) je namreč ta, da ne izraža samo zunanjega dogajanja, ampak tudi značaje posameznih oseb – nosilk tega dogajanja, njihove medsebojne odnose in bolj ali manj skrite notranje vzgibe in nagibe, vse tisto torej, kar imenujemo notranje dogajanje in konflikti.

Če pa se ne dotaknem samo strukture tega govora, ampak zaradi literarnih učinkov tovrstne jezikovne zlitine analiziram tudi izvore simpatičnosti in privlačnosti govora ter njegov učinek, spet samo podkrepim svojo tezo, da je govor namerno dramiziran in scenariziran. Pisatelj si namreč zelo prizadeva vzdrževati stalno napetost romana in bralno privlačnost, kar je ena od osnovnih vzgibov »časovno omejenih literarnih vrst«, drame in scenarija. Že Avgust Wilhelm Schlegel je v *Predavanjih o dramatični umetnosti in literaturi*, 1809–1811 (Inkret 1986: 20) zapisal, da je naloga »dramskega pesništva v tem, da učinkuje na zbrano množico, prebudi njeno pozornost, izzove njeno sodelovanje.« Pri tem naj bi dramatik pozornost množičnega gledalca obvladoval tudi fizično, se pravi s krepkimi izraznimi sredstvi, ter se na različne načine potegoval za naklonjenost javnosti. Da bi Markov jezik učinkoval na pozornost množičnega bralca/gledalca, prebudil njegovo pozornost in izzval sodelovanje, kot zelo tipični predstavnik klasične južnjaške družine, v svojem govoru nedistancirano oživlja stereotipe, ki po svoji nepredelanosti včasih spominjajo na »ceneni humor« filma *Kajmak in marmelada*. Za ta literarni spodrseljaj ne moremo kriviti samo dosledne mimetičnosti, ki je temeljno vodilo govora in njen največji kvalitativni presežek, pač pa podobnost prišlekov, med katerimi niti eden predstavnik določene starostne skupine ne govori drugače (torej tudi ni drugače okarakteriziran). Mlajši liki govorijo sicer drugače kot starejši, vendar so vsi najstniki preko podobnega govora podobno okarakterizirani, čeprav nimajo popolnoma istih problemov, prav tako pa izhajajo iz različnih družinskih situacij. Mestoma se zazdi, da glavni junak Marko po nekaterih odločitvah (prizadeva si prekiniti očetov molk, poskuša se vživeti v materino travmo pred porodom, je empatičen do truda staršev po izboljšanju življenjskega standarda) presega svoje sovrstnike, vendar se tega v govoru ne opazi, saj vsi fužinski pubertetni govorijo isto. Markov govorni idiom je tudi v načinu komunikacije zelo predvidljiv in samo ponavlja govorne vzorce svojih prijateljev, da bi tako čim bolj zadovoljil množičnega bralca, ki si ne želi prebirati individualiziranega govora, pač pa zabavno

in kratkočasno govorico slehernika, v tem primeru priseljenca. To Vojnovičev jezik tudi je: najmočnejši argument privlačnosti govora, ki se mrzlično bori za pozornost bralca, je njegova stalna humorna naravnost, tudi v najbolj kritičnih in tragičnih situacijah. Harmonična povezava humorja in tragike v prelomnih trenutkih je tudi kvalitativni presežek pripovedi, predvsem na koncu romana, ko se na grenkosladek način iztrga iz močne čustvene situacije. Ker je vzdrževati stalno humorno kondicijo skozi celoten roman zahtevno pripovedno načelo, se v romanu *Čefurji raus!* dogajajo ponovitve istih dovtipov, smešnic, humornih zasukov. Prav tako humornost večkrat temelji le na primarnih (ali primitivnih) izjavah, ki se ponavljajo v nedogled, npr. Jebala ga Olimpija in Čučić da ga jebo, jebala ga njegova nervoza, pička ti materina blesava, ma idi budalo, mamico mu pedersku, bojo moj kurac, ti si prfuknjen ... Tudi če izhajamo iz stališča, da kletvice prepričljivo gradijo podobo povprečnega pripovedovalca z zoženim horizontom, je vendarle presenetljivo za roman s tovrstno identitetno problematiko, da prav z govorom potrjuje stereotipe o »Čefurjih« kot manj izobraženih, manj razgledanih, bolj agresivnih, bolj nagnjenih h kriminalu, namesto da bi jih subverzivno razdiral.

Poleg tipizirane verističnosti govora ima jezik v romanu še eno dramsko prvino: oblikovan je tako, da ga je mogoče brez kakršnihkoli zunanjih posegov neposredno transformirati iz modusa pisave v modus govora. Neposredna transformacija pa je seveda zmerom tudi že premik iz jezikoslovnega, zgolj-besednega izraza, predstavljanja ali označevanja, na katerem je zasnovana literarna umetnost, v posebno »čez-jezikovno« ali paralingvistično formo teatralnega prikazovanja, o kateri piše npr. Inkret (1986: 81). Ne samo dialog in polilog, ki sta v romanu klasično (kar je za tretje tisočletje že redkost, saj se govor zdaj dokaj neopazno meša z ostalimi prvinami) označena z narekovaji, celo prvoosebni Markov monolog lahko brez večjih posegov pretvorimo v dramsko govorico, kar je bilo vidno tudi v dramtizaciji tega romana, v istoimenski monokomediji. Pravkar obravnavana dramska prvina, neposredna transformacija iz modusa pisave v modus govora, je tesno povezana s prvo dramsko prvino, verističnostjo govora. Ni čudno, da se neposredna transformacija iz pisave v govor izpelje brez večjih zapletov, saj je mimetičnost zelo prepričljiva in izpiljena. Ne samo da utemeljeno povzema pogovorni besednjak in tipične jezikovne obrazce, pač pa tudi posnema pogovorno skladnjo in stilistiko, kar vpliva na realistično koncepcijo karakterizacije.

V realistični mimetičnosti⁶ in težnji ustvariti like, ki bi delovali čim bolj resnično, pri tem pa zanemariti vrsto fikcijskih literarnih načel, npr. redukcijo, koncentracijo in sintezo, je roman mladega pisatelja podoben ostalim sodobnim slovenskim romanom transrealizma, le da ima več dramskih prvin ali lastnosti scenarizacije. Že omenjenima

⁶ Načelo realistične mimetičnosti je izpeljano dosledno in preišljeno, moti le prevelika razlagalnost oz. pojasnjevalnost izjav, ki smo jih razumeli že pri prvi pojavitvi, zato večkratno ponavljanje ni motivirano. Tako je v poglavju Zakaj se je po vsaki dobri klopi treba malo razlaufat razločevalni princip pogovora staršev razumljiv že na začetku. Medtem ko Radovan vedno sprašuje odločevalna vprašanja, na katera lahko Marko hitro odgovori le z da ali ne oz. mhm, so Rankina vprašanja zapletenejša (Zašto nisi pospremio stol poslije večere? Zašto nisi izvadio mokru robu iz torbe poslije treninga?). Dovolj bi bilo, da nam naniza le po dve vprašanji vsakega tipa, ne pa da se ta kar vrstijo.

določnicama scenarizacije, realistični mimetičnosti govora in neposredni transformaciji iz pisave v govor pridružuje roman še dve, vizualizacijo in skrb za (dramsko) vzdušje. Vse štiri lastnosti scenarizacije so med seboj tesno povezane in premo-sorazmerno odvisne ena od druge; vizualizacija ne izvira samo iz mimetične govorne koncepcije, ampak tudi iz poenostavljenih romanesknih situacij, ki so s preprostim in natančnim opisom tipičnih situacij močno vzpodbudile naše vidne predstave, hkrati pa jim niso omogočile veliko lastne domišljajske predstavnosti. Ponavljanje podobnih dramskih napetosti in situacij povzroči, da se nam podobe nizajo tako hitro kot v filmu, čemur služi tudi tempo romana in zadnja dramska prvina, skrb za vzdušje. Ta je vložena v vsako poglavje, ki je že s svojo kratkostjo, konfliktnostjo in dialoškostjo zelo podobno dramskemu/filmskemu prizoru. Kadar govorni izseki v prizorih posredujejo bistvene reference za zgodbenost, prevladuje t. i. dinamični dialog, ki je v smislu koncentracije dogodkov, konfliktnosti, napetosti in naravnosti k razrešitvi po svojem izvoru tudi dramski.

Osrednji konflikt, identitetna kriza, je v vsakem prizoru obogaten še z manjšim, npr. prepir s trenerjem, očetom in nasilje na policiji, vsi pa so, kot je značilno za dramske prizore, strukturirani s pomočjo t. i. dramske vzmeti. Dramska vzmet je ime za mehanizem, ki na učinkovit, pogosto prikrit način vodi dogajanje, organizira smisel igre, ponuja ključ motivaciji in zapletu. Te vzmeti so v motivacijah dramskih oseb, v razporedu zgodbe, v napetem pričakovanju dogajanja, kar naj bi prevzelo gledalca. Boileau (Pavis 1997: 171–172) jih poveže s skrivnostjo: »Skrivnost je ugajati in ganiti; izumiti vzmeti, ki me znajo prikleniti.« Podobnost romana scenariju lahko potrdimo s primerjavo kar več faz scenarija, čeprav je najbolj podoben končni verziji scenarija, ki obsega vse, razen tehničnih navodil, se pravi dogajanje, opis oseb in krajev, dialoge v premem govoru, razdeljene na prizore, pred vsakim prizorom pa so navodila. Scenarij je namreč napisan v deskriptivnem slogu, ki dogajanja in ravnanja oseb ne komentira, marveč ga z natančnimi opisi vizualizira (Kavčič, Vrdlovec 1999: 535–536). Čeprav roman ni ostro delil dialoge na vloge, je ravno z osamosvojitvijo govornih vrstic in natančnim interpunkcijskim označevanjem (vsaka govorna izjava stoji v svoji vrstici, omejena z narekovaji in končnimi ločili) povsem jasno ločil različne izjave, prav tako monolog (zapisan brez narekovajev in neomejen) od ostalega govora. Poleg dialoga in poliloga je namreč v romanu prisoten še monolog, ki je včasih tudi notranji in prevaja Markovo razmišljanje v »glasen« obračun s sabo in ostalimi. Scenarizacija romana ni prispevala samo k vizualizaciji bralnih podob, ampak tudi k splošni poenostavitvi recepcije, ki je običajna za mladinski roman. Estetika istovestnosti, monosemičnost in simplifikacija so namreč osnovne značilnosti mladinskega romana,⁷ ki pa se z razširitvijo najstniške identitetne problematike v asimilacijsko identitetno temo približuje tudi odraslim bralcem.

⁷ Mladinski roman spada v mladinsko književnost, ki je po temi, snovi in obliki primerna otrokom oz. mladini in izhaja iz vživljanja odraslega ustvarjalca v mladega bralca. V ožjem smislu bi lahko obravnavani roman določili kot realistično (resničnostno) prozo, ki prikazuje stvarni svet najstnika oz. najstniške skupine; značilna snov je odraščanje, družina, šola, skupnost, konflikti; oblikovana je tudi kot najstnikova prvoosebna pripoved (Kos idr. 2009: 243–244).

Sklep

V sodobnem slovenskem romanu (1990–2010), t. i. modificiranem tradicionalnem romanu z realističnimi potezami, se je zelo povečal delež govora, v nekaterih romanih pa so se pojavile še druge dramske prvine. Da bi jih lažje analizirala, sem si izbrala roman z več dramskimi prvinami *Čefurji raus!* (2008) Gorana Vojnovića (1980). Raziskava dramskih prvin v tem romanu je nakazala, da prav scenarizacija rahlja tradicionalno romaneskno obliko z vdorom dramskih prvin v epsko jedro. Vnos dramskih prvin v smislu scenarizacije je opazen na različnih ravneh; najpomembnejša med njimi je raven govora, ki je osrednji strukturni, tematski in kompozicijski princip. Poseben jezikovni preplet slovenskega knjižnega in pogovornega (ljubljskega) jezika ter sestavin južnoslovanskih jezikov je učinkovit predvsem zato, ker se je s svojo mimetično verističnostjo tako približal resnični govorici Fužin oz. prišlekov iz bivše Jugoslavije, da bralce in gledalce kar vsesa v svoj magični ritem in jih vodi od konflikta do konflikta. Romanesknemu govoru mladinskega romana je dramski označevalec osrednjega junaka, tipičnega najstniškega upornika Marka, okarakteriziranega le preko govora, kar je ključna dramska prvina. Druga dramska prvina, tesno povezana z mimetično verističnim govorom, je neposredna transformacija, saj je mogoče jezik brez kakršnihkoli zunanjih posegov neposredno transformirati iz modusa pisave v modus govora – to pa je seveda tudi že premik iz jezikoslovnega, zgolj-besednega označevanja, na katerem je zasnovana literarna umetnost, v posebno »čez-jezikovno« ali paralingvistično formo teatralnega prikazovanja. Tretja in četrta dramska prvina sta prav tako tesno povezani z govorom. Medtem ko vizualizacija ne izvira samo iz mimetične govorne koncepcije, ampak tudi iz poenostavljenih romanesknih situacij, ki so s preprostim in natančnim opisom tipičnih situacij ter delitvijo na kratka poglavja (prizore) močno vzpodbudile naše vidne predstave, hkrati pa jim niso omogočile veliko lastne domišljajske predstavnosti, je skrb za vzdušje vložena v vsako poglavje, ki je že s svojo kratkostjo, konfliktnostjo in dialoškostjo zelo podobno dram-skemu/filmskemu prizoru.

Literatura

- AHAČIČ, Draga, PIGNARRE, Robert, 1985: *Dramsko gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega 97).
- BAHTIN, Mihail, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 29).
- KAVČIČ, Bojan, VRDLOVEC, Zdenko, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- KOS, Janko idr., 2009: *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Mali leksikoni Cankarjeve založbe).
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega 124).
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica 15).
- STANTON, Sarah, BANHAM, Martin, 1996: *Cambridge paperback guide to theatre*. Cambridge: University of Cambridge.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Romanizacija, epizacija, rapsodizacija, dramtizacija (Roman in gledališče: Lupa, Korun, Jovanović). *Literatura* 43/175–176. 112–132.

- VOJNOVIĆ, Goran, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (ur.), 1992: *Rečnik književnih termina*. Nolit: Beograd.