

MENJAVANJE IZRAZNIH PRVIN V SODOBNI SLOVENSKE DRAMATIKI

Analiza idejno-vsebinske in kompozicijsko-jezikovne ravni v slovenskih dramskih besedilih iz 60. in 70. let kaže za bistveno značilnost slovenske sodobne dramatike razkroj že znanih izraznih prvin oziroma njih osveževanje z novimi razsežnostmi. Zlasti opazno je to v jeziku, kjer je očiten prodor nižje-jezikovnih zvrsti, frazeologemov in slovničnih figur. Na izbiro stilemov vplivajo uprizoritvene želje besedil.

The analysis on the levels of content and message, as well as composition and language, of the Slovene dramatic texts of the 60s and 70s reveals the disintegration or novel exploitation of established means of expression to be the essential characteristic of modern Slovene drama. This is especially obvious in the language: a breakthrough of substandard types of language, phraseologemes, and grammatical figures. The texts aim for the stage, and that is what affects the selection of stylemes.

Pričujoča razprava se ukvarja z izraznimi prvinami v sodobni slovenski dramatiki, in sicer tako z elementi vsebinsko-idejne podobe dramskega besedila, kakor tudi s prvinami njegove jezikovne in kompozicijske urejenosti. Ugotavljati poskuša razmerja med različnimi izraznimi prvinami in njihovo soodvisno vlogo v dramskem besedilu. Pri tem deloma upošteva posebnost dramskih besedil, saj so le-ta načeloma vedno pisana za govorno realizacijo, kar vpliva predvsem na izbor jezikovnih izraznih sredstev.

Analiza je ob upoštevanju dosedanje strokovne literature obsegala predvsem novo raziskavo notranje zgradbe besedil (idejna plast, etološke ravnine) in ugotavljanje oblike zunanje zgradbe (kompozicija, didaskalije, jezikovna oblikovanost).^{*} V okviru idejne plasti nas je zanimala fabula, dramske osebe, književni prostor in čas ter idejno sporočilo, s stališča jezikovne organiziranosti pa leksika (izbor besed, tropi), sintaksa in evfonija.

Ugotovitve o vsebinsko-idejni in kompozicijsko-jezikovni podobi slovenske dramatike so rezultat analize nekaterih dramskih besedil avtorjev Dominika Smoleta (*Antigona*),¹ Janka Messnerja (*Pogovor v mater-*

^{*} Pričujoča študija je obsežnejši povzetek magistrskega dela *Menjava izraznih prvin v sodobni slovenski dramatiki*, Ljubljana 1979 (206 strani tipkopisa).

¹ Dominik Smole, *Antigona*, Perspektive 1960, v knjigi pri DZS, Ljubljana 1961, 1972, krstna uprizoritvev — Oder 57.

nici koroške Slovenke),² Dušana Jovanoviča (Norci, Žrtve mode bum bum),³ Rudija Šeliga (Kdor skak, tisti hlap),⁴ Milana Jesiha (Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista),⁵ Gregorja Strniše (Driada),⁶ Pavla Lužana (Srebrne nitke, Salto mortale),⁷ Svetlane Makarovič (Starci),⁸ Frančka Rudolfa (Xerxes)⁹ in dveh predstav totalnega gledališča (Spomenik G, Limite).¹⁰ Analitično branje je pokazalo značilnosti sodobne slovenske dramatike in nakazalo razvojni lok, katerega temeljna lastnost je destrukcija na različnih nivojih, tako v okviru notranje kot v okviru zunanje zgradbe dramskih besedil. Z destrukcijo se skuša sodobna slovenska dramatika odtrgati od literarne tradicije, hkrati pa je ravno destrukcija tista, ki kaže navezanost zdajšnje dramatike na literarno preteklost.

Najprej je destrukcija opazna v *izbiri snovi*, ki je ponavadi takšna, da omogoča čimbolj presenetljive metamorfoze. Če je snov tako ali drugače v naši zavesti že znana, potem avtor uniči staro interpretacijo, staro zavest o tej snovi. Ponudi nam svoje videnje, ki je običajno nasprotno prvotnemu, najpogostejšemu mišljenju o določeni snovi.

Smole na primer izbere antični mit o Antigoni (Antigona), ki je v zavesti evropskega človeka prisoten predvsem kot Sofoklejevo razumevanje te snovi. Smole znani mit transformira z novo, samosvojo interpretacijo, vrednost mita se spremeni, in sicer se posodobi. Od starega mita Smole ohrani samo fabulo, ki jo idejno obogati z eksistencialistično

² Janko Messner, Pogovor v maternici koroške Slovenke, Mladje 1973, št. 14, leta 1974 uprizorjeno v Gleju.

³ Dušan Jovanovič, Norci, Problemi 1968, v knjigi pri Založbi Obzorja, Ma, 1970.

Dušan Jovanovič, Žrtve mode bum bum, tipkopis, 1975, uprizorjeno v Mladinskem gledališču, Lj 1975.

⁴ Rudi Šeligo, Kdor skak, tisti hlap, Dialogi 1972, št. 12, 1973, št. 1; v knjigi pri Založbi Obzorja, Ma 1973.

⁵ Milan Jesih, Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista, tipkopis Drame SNG v Lj iz leta 1974, uprizorjeno v ljubljanski Drami 1973/74.

⁶ Gregor Strniša, Driada, MK, Lj 1976, uprizorjeno v ljubljanski Drami 1976.

⁷ Pavel Lužan, Srebrne nitke, Obzorja, Ma 1975, uprizorjeno v Gleju leta 1978.

Pavel Lužan, Salto mortale, Problemi 1974, št. 2/3, uprizorjeno v Kranju leta 1973 in na Goriškem srečanju malih odrov leta 1972.

⁸ Svetlana Makarovič, Starci, Dialogi 1971, št. 2.

⁹ Franček Rudolf, Xerxes ali strah ali diktatorjeve seksualne težave, Problemi 1974, št. 2/3.

¹⁰ Zvone Sedlbauer, Limite, Zakasneli režiserski dnevnik ali po toči zvoniti je prepozno, Problemi 1974, št. 2/3, uprizorjeno v Gleju leta 1975.

Spomenik G — iz člankov: Borut Trekman, Vznemirljiva etuda, Dnevnik, 1. 2. 1972; Veno Taufer, Stih, Spomenik G, NR, 25. 2. 1972; Tone Partljič, Za kulisami, Spomenik G in uprizoritev Gleja, Sedem dni, 9. 3. 1972.

filozofijo. Iskanje Polineikovega trupla postane iskanje smisla človekove eksistence. Ko Antigona najde truplo, se osmisli, svoje bivanje napolni z bistvom, toda kot takšna mora v tebanskem svetu, ki ne prizna duhovnih vrednot, propasti.

Podoben postopek aktualizacije uporablja tudi večina ostalih avtorjev. V Jovanovičevih Norcih se na primer revolucija dogaja leta 1963, lahko pa bi se tudi zdajle. To je prava revolucija, v kateri so ljudje pripravljeni umreti za vzvišena gesla o svobodi, enakosti, bratstvu itd. Gre za upor proti potrošniški družbi, ki je pozabila na ideale revolucije, v imenu katere se je tudi sama nekoč borila. Čiste revolucijske ideale je zamenjala potrošniška ideologija. Toda izkaže se, da so revolucijo povzročili norci. Revolucija se torej zdi razvrednotena, z njo se igrajo norci, tako rekoč sveta snov je izgubila svoj svetniški sijaj.

Tudi Strniša v Driadi po svoje interpretira obstoj mitičnega bitja — gozdne vile. Avtor sam pravi, da mu Driada pomeni »simbol poetične nadstavbe našega bivanja«. Driada mu je potrdilo za obstoj nekega nadresničnega, nadčasovnega in nadprostorskega sveta. Kljub temu nerealnemu bitju se Strniševo dramsko besedilo godi v pretekli in v sodobni Ljubljani.

Franček Rudolf (Xerxes) si prav tako vzame za izhodišče že znano snov — namreč zgodovinsko resničnost, ki pa jo prevrednoti glede na zahteve svoje ustvarjalne domišljije. Čeprav se dogaja Rudolfova igra tik pred odločilno bitko v perzijskih vojnah, zanima Rudolfa Xerxes predvsem kot človek in ne kot perzijski kralj, torej kot zgodovinska oseba. Raziskuje Xerxove psihične težave in predvsem njegov odnos do spolnosti.

Šeligo (Kdor skak, tisti hlap) in Jesih (Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista) obravnavata sodobno, snov. Šeligo se ukvarja s stanovanjskim problemom Stanovalke, ki dobi stanovanje, a se mora po kratkotrajnem navdušenju nad domom izseliti. Jesihova igra pa je dramatizacija življenjske poti nekega ekonomista, ki naglo uspe in naglo propade, v nebesih pa doživi apoteozo. Oba avtorja prikazujeta snov na način moralitete, ki naj bi prinašala poučen nauk. Toda hkrati sta do te poučnosti ironično naravnana, kar razvrednoti moraliteto v antimoraliteto. Gre torej za razkroj literarne vrste.

Janko Messner (Pogovor v maternici koroške Slovenke) najde snov v sodobnosti, v konkretnem političnem dogajanju na Koroškem. Politično snov — zatiranje slovenske manjšine — razširi z motivom o splošni človekovi ogroženosti z onesnaženim okoljem.

Lužan (Srebrne nitke) in Makarovičeva (Starci) si izbereta eno od obdobji človekovega življenja — starost in v dramski obliki izrazita svoj odnos do nje. Starci v domu za onemogle se zavedajo svojega pričakovanja smrti in na to različno reagirajo.

Jovanovič si v Žrtvah mode bum bum privoščí sprehod skozi zgodovino vojaških oblek, ki jo oblikuje v modno revijo. Pomen uniform izgubi svojo avtoriteto in se spusti na nivo frfrastih modnih muh.

Lužan pa si v igri *Salto mortale* sploh ni izbral nobene snovi, gre le za neko dramatično situacijo, katere bistvo je nasilje.

Pri Šeligu (Kdor skak, tisti hlap) in Strniši (Driada) je kot snovni vir opazno še veselje, ki vnaša v dramsko besedilo novo etološko razsežnost — skrivnostnost.

Zdi se, da ni več snovi, ki je ne bi bilo mogoče uporabiti kot izhodiščno točko ustvarjalnega procesa. Literarni tabuji, ki so še do nedavnega bili tiha zapoved, so naenkrat razkriti. Pri večini avtorjev gre za razkroj najrazličnejših tabujskih prepovedi, ki jih najdemo v našem vsakdanjem življenju na področju spolnosti, religije, politike, kulture, vzgoje itd. Zlasti očitno je rahljanje zavrtošti na področju spolnosti. Najbolj radikalna sta s tega stališča Lužan (Srebrne nitke, *Salto mortale*) in Rudolf (Xerxes). V besedilih se pojavi pravi spolni akt, onanija, veliko je simbolnih namigov na spolnost, pojavi se celo perverzna oblika spolnosti itd. Hkrati z erotičnim scenskim dogajanjem se uveljavlja tudi temu primerna jezikovna oblikovanost, ki se ne sramuje neposrednih niti prostaških izrazov.

Obenem s spreminjanjem snovi se predrugačijo tudi razmerja med vsebinskimi elementi, ki so med seboj vse redkeje povezani v trdno *fabulo*. V Smoletovi Antigoni je zgodba še jasno razvidna: Kreon prepove pokop Polineika, Antigona, njegova sestra, pa ga kljub temu pokoplje in je zato za svoje dejanje kaznovana s smrtjo. Pri ostalih dramatikih pa postaja zgodba nejasna, mozaično razdrobljena na posamezne dele, ki jih je včasih mogoče poljubno premeščati, ker si ne sledijo po nekem logičnem zaporedju.

Šeligo (Kdor skak, tisti hlap) na primer dramatizira le droben dogodek iz življenja Stanovalke: vselitev in prisilno izselitev iz stanovanja. Stanovalka dobi stanovanje, ki si ga je očitno že dolgo želela, vseli se, s svojimi prijatelji proslavlja vselitev, potem pa nenadoma dobi pismo, v katerem ji sporočajo, da so ji odpovedali službo. Hkrati s službo izgubi Stanovalka seveda tudi stanovanje. Stanovalka se začne

na različne načine boriti za svoj novi dom. Šeligo v treh dejanjih trikrat ponovi to fabulo, vendar vsakič z različnega zornega kota.

V Messnerjevi igri se dva zarodka v maternici neke koroške Slovenke pogovarjata o zunanjem svetu. Anzej prisluškuje na materini trebušni steni, kaj se dogaja zunaj in potem o vsem poroča Mojci. Pripoveduje ji o prepiru med škofom in ministrom o splavu, o presaditvi človeških možganov, o onesnaženem okolju, o demonstracijah proti koroškim Slovencem itd. Mojca si kljub zastrašujočemu stanju želi ven in nazadnje mati res rodi. Zgodba je sestavljena iz dialogov, ki bi jih bilo mogoče poljubno premeščati.

Lužan (Srebrne nitke) naniza vrsto doživljajev v nekem domu za ostarele, prav tako Makarovičeva (Starci). V Lužanovi igri si starci krajšajo čakanje na smrt z igranjem šaha, s spominjanjem na preteklost, z erotiko, s praznim besedičenjem, z branjem, s popivanjem, z majhnimi radostmi, ki jim ustvarjajo iluzijo pravega življenja. Bližina smrti je starce napravila drugačne; zdaj jih ne zavezujejo nobene družbene norme več, so takšni, kakršni so, razkriti do svojih človeških temeljev. Pokažejo se zviti, prebrisani, pohlepni in pohotni, egoistični, nasilni in surovi. Prav takšni, morda še bolj sadistični, so starci v igri Makarovičeve. Njeno dramsko besedilo je mozaik osmih slik, ki jih ne povezuje neka jasna fabulativna nit.

Na videz bolj razvidna je zgodba v Jesihovem Vzponu, padcu in ponovnem vzponu zanesenega ekonomista, kjer zasledujemo življenjsko pot ekonomista Jurija Župančiča od njegovega prihoda v službo, njegovih uspehov na službenem in zasebnem področju do njegovega nenadnega obubožanja in smrti ter ponovne oživitve v nebesih. Vendar je v bistvu tudi ta fabula le dialoški mozaik.

Najbolj očiten pa je razkroj fabule v Lužanovi igri *Salto mortale*, kjer pravzaprav sploh ni dogajanja in gre zgolj za izmenjavanje dramatičnih verbalnih napetosti. Dva človeka nekaj ali nekoga čakata in si medtem kar naprej grozita z noži. Vmes se pogovarjata o ženskah, o letalih, skratka o vsemogočem. Ničesar in nikogar ne pričakata, na koncu obsedita na stolih in se nasmihata.

Še rahlejša je sled fabule v predstavah totalnega gledališča (*Limite*, *Spomenik G*). Tu gre sploh najpogostejše za happening, za neko dogajanje, ki temelji na izrabljanju različnih izraznih elementov gledališča, slikarstva, glasbe, plesa itd. Totalno gledališče se do neke mere odpuveduje celo besedilu in je pravzaprav le okvirno vnaprej pripravljena improvizacija.

Od fabulativnega razkroja je odvisna tudi drugačnost *oseb*. Do neke mere je še opazna delitev na glavne in stranske osebe. Glavne osebe so navadno označene že v naslovu dramskih besedil (Jesih — Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista, Strniša — Driada, Rudolf — Xerxes). Z večjo stopnjo fabulativnega razkroja se izenači tudi razmerje med osebami: pri Jovanovičevih Žrtvah mode bum bum in Lužanovem Salto mortale ni več jasne meje glede na pomembnost nastopajočih. V totalnem gledališču pa je razmerje glavni — stranski igralci popolnoma irelevantno. Predstava je skupinsko delo (Limite) ali pa je rezultat ustvarjalne zmogljivosti posameznika (Spomenik G).

V večini obravnavanih besedil so osebe označene posredno, le redko dramatik v opombah navede kakšno njihovo zunanjo značilnost ali psihično posebnost. Osebe niso več dramski značaji, brez kakršnihkoli napovedi se spreminjajo. V Šeligovi igri Kdor skak, tisti hlap se na primer nastopajoči od časa do časa spremenijo v zbor, ki komentira dogajanje. Tudi Stanovalka je v vsakem dejanju drugačna, njen značaj se spreminja hkrati z njenim različnim odnosom do okolja, do družbe, do sveta. Iz uporniške humanistike v prvem dejanju se spremeni v predstavnico tiranske potrošniške družbe, nato pa doseže najvišjo stopnjo — izolacijo od sveta, dvig nad realne sfere v nekatere iracionalne svetove. — Prav tako so osebe ali samostojni igralci ali pa člani zbora v Jesihovem Vzponu, padcu in ponovnem vzponu zanesenega ekonomista.

V Antigoni ima večina oseb še lastna imena (Ismena, Kreon), vedno pogostejše pa se v dramskih besedilih pojavljajo obča imena (Stanovalka, Snažilka, Astronom, Direktor), dokler v Lužanovih igranih oseb ne postanejo tipi (Tip 1, Tip 2, Tip 3) in dokler nastopajoči v Jovanovičevih Žrtvah mode bum bum niso samo še številke (1, 2, 3, 4). Imena oseb so povezana s psihološko zasnovo nastopajočih, saj so osebe vse manj psihološko motivirane, so le še nekatere govoreče lutke, ki jim avtor polaga v usta svoje jezikovne eksperimente.

Pozornost vzbuja izbor lastnih imen v Strniševi Driadi. Driada ima več imen: Glandis von Dewaitis Dryoqercuseichenbaum, Charlotte Eiche iz Aachena, Lotte Eiche, Loti Hrastek. Driadino prvo ime je na primer vir komike. Ko Obešenjak sliši dolgo tuje ime, ga takole izmaliči: Driskadriskuskvakkvakbum. Humorno učinkujejo tudi imena duševnih bolnic: Franca Šicofranca, Blažena Flašoteka, Annabella Hašišbeba, Anka Narkomanka. V vseh teh imenih se skriva tipična lastnost oziroma bolezen nosilca imena. Podobno je tudi z rodbino Pimpek, v katere primku je skrit površen, lagoden, potrošniško omejen odnos do sveta.

Zanimiva so imena oseb v Šeligovem besedilu (Kdor skak, tisti hlap). Vsi so anonimni, razen Keplerja, Kate in Henrika. Ime Kepler asociira na nemškega naravoslovca s konca 16. stoletja, ki je odkril zakone o gibanju planetov. Tudi Šeligov Kepler na koncu igre govori o tem: »Jaz bom ugotovil, od kod plima in oseka. Oba morata biti z Meseca... Kaj je s potmi, po katerih se gibljejo... Te poti morajo biti elipse in je nekaj na sredi...« Tudi ime Henrik vzbuja asociacije, in sicer na vrsto vladarjev s tem imenom. Podobno lahko predvidevamo, da je Kata skrajšano ime Katarina, ki tudi spominja na ime cesarice.

Včasih so dramske osebe oblikovane po zgodovinsko resničnih modelih. Takšne »zgodovinske osebe« ohranjajo le nekatere svoje značilnosti. Strniševa Driada je na primer gozdna vila, vendar ji avtor dodeli še pomembnejšo vlogo — postane simbol poetičnega sveta, nosilka nekega transcendentnega principa, ki je skrit v naravi. Poleg Driade sta zgodovinski osebi tudi dr. Magajna in Rihard Jakopič, ki med drugim pomagata ustvarjati vtis zgodovinske resničnosti igre.

Iz zgodovine izbere svoje osebe tudi Rudolf (Xerxes). Izpričano je, da je Xerxes živel na prehodu 6. v 5. st. p. n. š. in da je bil perzijski kralj, vendar mu avtor doda vrsto novih značilnosti, pri čemer se mora svet zgodovinske resničnosti ukloniti imaginarnemu svetu dramatikove domišljije. Rudolf razkriva kraljevo intimno življenje in ga tako deheroizira, iz njegove zgodovinske vloge ga postavi v zasebno vlogo. — Postopek deheroizacije oziroma demitizacije uporablja tudi Smole v Antigoni. Z vrsto banalizmov (kralja boli glava, Kreon je zaspan) Smole aktualizira mitične junake.

Osebe, ki so v protigri, so vedno razglašene za nore: nora je Smoletova Antigonja, nora je Strniševa Driada, nori so Jovanovičevi norci, nora je Šeligova Stanovalka, nori so starci v Lužanovih Srebrnih nitkah, Oranžna v Makarovičeve Starcih pa je čarovnica. Vsi, ki so na kakršenkoli način drugačni od ustaljenega načina življenja, od veljavnih načel, so družbeno škodljivi, zato jih je treba osamiti ali jih celo usmrtiti.

Antigonja se ne ravna po Kreonovem ukazu, pač pa po svoji človeški dolžnosti in sestrski ljubezni, zato bo usmrčena. Driado odpeljejo v psihiatrično kliniko, ker skuša ljudem pokazati pot do resnice. Ker se uprejo potrošniškemu načinu življenja, so tudi uporniki v Jovanovičevih Norcih le norci, ki so ušli iz norišnice. Starci so družbeno nevarni, ker jih bližina smrti dela drugačne, zato jih je treba spraviti v hiralnico. Toda tudi med starci so razlike. Oranžna v igri Makarovičeve

Starci je drugačna od ostalih, skrbi le za duhovne vrednote, zato jo razglasijo za čarovnico.

Kot samostojna oseba ali kot slučajno iz ostalih oseb sestavljena skupina pogosto nastopa zbor. Zbor komentira dogajanje, sočustvuje z osebami, jim daje nasvete, jih kara, opisuje dogajanje itd.

V Smoletovi Antigoni nastopa v obliki epskega komentiranja zbor tebanskih starcev. Zbor je samostojna oseba, nastopa torej enakovredno — čeprav z manj obsežnim besedilom — ob drugih osebah. Navadno zbor oznanja dogodke, ki se zgodijo zunaj dramskega dogajanja: na začetku se na primer veseli miru, drugič govori o Stražnikovi smrti, tretjič napoveduje Kreonu in Tebam zlo, potem opisuje življenje v Tebah ter Ismenino in Antigono iskanje Polineika; na koncu slovesno oznanja Antigono zmago. Vendar tebanski starci niso zgolj objektivni opazovalci dogajanja, pač pa z dramskimi osebami tudi sočustvujejo, hkrati pa so kot »žive priče slehernega časa« vseh ali vsaj večvredni. Slutijo katastrofo, čeprav ves čas verujejo v Antigono zmago.

V Šeligovem besedilu (Kdor skak, tisti hlap) se Kata, Henrik in Kepler včasih zberejo v zbor, ki opisuje Stanovalkino početje ali napoveduje dogajanje, ki se šele bo zgodilo. Zbor velikokrat izraža svoje mnenje o Stanovalkinih akcijah ali pa se z njo pogovarja, včasih pa je tudi neke vrste zvočna kulisa, ki na primer posnema brnenje sesalca za prah.

Kot pri Šeligu se tudi pri Jesihu in Jovanoviču v zbor sestavijo kar nastopajoče osebe. S tem je prekinjen tok dogajanja, identifikacija bralca/gledalca z nastopajočimi ni več mogoča, zbor je nosilec odtujevalnega efekta. Posebne oblike zbora so v Jovanovičevih Žrtvah mode bum bum, kjer manekeni nastopajo zdaj v duetu, zdaj v tercetu, zdaj spet solo, pa spet v kvartetu itd.

Opazna značilnost sodobnih slovenskih dramskih besedil je še nenavadno oživljanje oseb. Osebe namreč umrejo, v naslednjem prizoru, ali pa še v istem, pa spet oživijo in delujejo naprej brez kakršnekoli obrazložitve »čudeža«. V Jesihovi igri Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista na primer glavni junak Jurij Župančič v drugem dejanju umre, v tretjem pa spet živi. Novo rojstvo je nekako vendarle utemeljeno s tem, da Jurij ponovno oživi v nebesih. — V Rudolfovem Xerxesu gre za podobno oživitev. Xerxes da v prvem dejanju ubiti svojega strica, v drugem dejanju pa je stric Artabanos spet živ.

Poleg takšnih oživljanj je na primer v Jesihovi igri mogoča tudi moška nosečnost. Jurij Župančič namreč v svojem drugem življenju v nebesih pričakuje otroka.

Takšni čudeži dokazujejo na eni strani neomejeno svobodo avtorjeve domišljije, na drugi strani pa je to v bistvu odtujevalni efekt, saj bralca/gledalca šokira in mu tako dopove, da gre le za igro. Takšne nelogične reinkarnacije so gotovo mogoče šele v umetnosti, ki ji mimesis ni več merilo in osnovni princip ustvarjalnega postopka.

Kot posebnost je treba omeniti Antigono, ki je sicer naslovna in glavna junakinja igre, vendar fizično sploh ne obstaja in se torej v igri sploh ne pojavi. Duhovno je vsepovsod, telesno pa je ni nikjer. Ker je Antigona neobremenjena s fizično prisotnostjo, je še toliko lažje simbol duhovnega sveta in tako tudi ideja drame sama.

S stališča *prostorske in časovne organiziranosti* besedil vzbuja pozornost sočasnost dogajanj. Sinhrono poteka dvojje dogajanje, ki sta v kontrastnem razmerju. V Lužanovih Srebrnih nitkah na primer Tip 1 in Tip 3 mirno šahirata, medtem ko Tip 5 in Snažilka plešeta in se pogovarjata. Takšna sočasnost dogajanja je najbrž preračunana na gledališki učinek, obenem pa je znamenje popolne nezainteresiranosti Tipa 1 in Tipa 3 za sotovariše, kar kaže v smer človeške odtujenosti. — V podobnem kontrastnem razmerju je tudi pogovor dveh brivcev in pogovor študentov v Jovanovičevih Norcih. Študentje se pogovarjajo o seksu, brivca pa o neki službeni stvari, o direktorju itd. Pogovora se na videz nehotе vsebinsko zlivata v komično celoto.

Dvojje dogajanje pa se včasih vsebinsko hote dopolnjuje. V Lužanovih Srebrnih nitkah na primer Tip 5 uživa ob gledanju spolnega akta med Hišnikom in Snažilko. Podobno je v Šeligovi igri Kdor skak, tisti hlap, kjer se Stanovalka in Kepler ljubkujeta, Henrik pa medtem nagaja Kati in tako skupaj ustvarjajo erotično vzdušje.

Sinhronost je lahko časovna in prostorska, označena je v opombah (Šeligo) ali pa je razvidna iz samega dogajanja (izmenični dialog — Jovanovič). Takšna sočasnost in soprostorskost dogajanja poudarja gledališko namenskost dramskega besedila, saj pušča odprto možnost za režiserjevo fantazijsko domiselnost in iznajdljivost.

Prostor je v večini besedil irelevanten, razen v Messnerjevem Pogovoru v maternici koroške Slovenke, kjer avstrijska Koroška dopolnjuje idejno sporočilo besedila. Prostor in čas nista nikjer točno določena, razen pri Strniši, ki je glede prostorskih in časovnih oznak izredno natančen. Njegova Driada se godi v Ljubljani, in sicer leta 1930, 1959 in 1976. Že na začetku izvemo, da se bo igra godila v predvčerajšnji, včerajšnji in današnji Ljubljani. Na začetku prvega dejanja potem avtor označi kraj in čas: »Po Tivoliju naokrog — poleti 1930.« Tudi posamezni

prizori so krajevno označeni: Pod hrastom, Zabavišče, Jakopičev paviljon itd. Poleg tega osebe govorijo o ljubljanskem nebotičniku, o Šmarni gori, o hotelu Slon itd. — Časovno opredelitev navede na začetku svoje igre tudi Jovanovič v Norcih (zgodovinska igra 63), vendar se zdi letnica za idejno sporočilo igre nepomembna. — Prav tako je nepomemben kraj dogajanja v Smoletovi Antigoni. Drama se sicer godi v Tebah, vendar z vrsto anahronizmov avtor da antični zgodbi pečat sodobnosti (Haimonove nove hlače, v uradih udarjajo pečate itd.).

V večini dramskih besedil gre za nadprostorskost in nadčasovnost, vendar je iz različnih aluzij mogoče sklepati, da gre vedno vsaj do neke mere tudi za sodobno slovensko okolje. Jesihove osebe (Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista) na primer omenjajo Otočec, Ljubljano, božanske slovenske planine in časopis Naši razgledi. — Prostorska in časovna organizacija dramskega besedila je popolnoma razpuščena v Lužanovem Salto mortale in seveda v predstavah totalnega gledališča. V Salto mortale ni jasno niti to, ali se igra godi v zaprtem ali odprtem prostoru. Omenjena sta le stola in postelja, ki bi utegnili pomeniti zaprt prostor, vendar bi glede na to, da tipa gledata v nebo, lahko bil prostor tudi odprt.

Hkrati s temi spremembami postaja vedno manj pomembna tudi *idejnost* dramskega besedila. Smoletova Antigona je še dovolj tradicionalen primer zagovora avtorjevih nazorov. Idejno sporočilo Smoletovega dramskega besedila je implicitno izraženo v Antigoninem iskanju Polineikovega trupla. Polineik preraste iz ničvrednega trupla izdajalca v simbol tistega, kar je nad vsakdanjim, empiričnim svetom. Polineik postane tisto, kar človeka omogoča kot duhovno bitje. Iskati Polineika torej pomeni iskati smisel svoje eksistence. Antigona zmaga, ko najde truplo, vendar zmaga le za kratek hip, saj jo čaka smrt. Toda vredno je umreti, saj se bo antigonska ideja nadaljevala, kajti Paž — Antigonin zagovornik — jo bo širil naprej. Ideja Smoletovega dramskega besedila je očitno namig na sodobno potrošniško miselnost.

Tako kot je Antigona nosilka Smoletove misli je tudi Driada tista, ki zagovarja Strniševo mišljenje. Driada je potrdilo za obstoj nekega nadresničnega, nadčasovnega in nadprostorskega sveta. V potrošniškem svetu so na Driado pozabili, sploh je več ne poznajo, le umetniki in znanstveniki lahko sledijo Driadi v neki drug svet, v katerem je odgovor na vprašanje: kje je pot do resnice. Človeški rod se bo rešil iz svoje zemeljske omejenosti šele, ko bo razširil svoje meje v vesolje. Šele takrat bo človeštvo prestopilo prag sveta in odraslo.

Tudi igra Makarovičeve Starci je dramatizacija avtoričinih nazorov, ki so do običajnega sveta kritično naostreni. Gre za soočenje dveh življenjskih nazorov: tradicionalnega in netradicionalnega. Ena od stark v hiralnici — Oranžna — je predstavnica nekonvencionalnega mišljenja in je nosilka avtoričinih misli: starost sama po sebi ni vrednota, spoštovanje starosti je hinavstvo in laž, materinska ljubezen je suženjstvo in je le oblika nasilja. Podobne misli je Makarovičeva izrekla v intervjuju s Primožem Žagarjem, ki je bil objavljen v Problemih.¹¹

V imenu določene politične ideje je napisan Messnerjev Pogovor v maternici koroške Slovenke, ki sploh sodi v tako imenovano tendenčno literaturo. Manjšinsko vprašanje ni aktualno samo za koroške Slovence, boj za nacionalni obstanek je danes kruta vsakdanjost še marsikje po svetu. Genocid pa Messner poveže še s splošno ogroženostjo človeštva, ki mu grozi izničenje zaradi onesnaženega okolja.

Idejna destrukcija se začne z Jovanovičem in se nadaljuje s Šeligom, Jesihom, Lužanom in Rudolfom. Odsotnost ideje nadomesti poigravanje z vrednostnimi sistemi, gre le še za igro, svet ni več utemeljen v neki ideologiji. Ni je več stvari, kateri se ne bi bilo mogoče posmehovati, jo razvrednotiti, jo osmešiti. Tarča so obstoječe družbene razmere, potrošniška miselnost, določene konvencije v tej družbi, družbena preteklost, partizanska revolucija itd.

Jovanovič osvetljuje ideologijo revolucije tako, da jo prikaže v njenih deformacijah, ko se lahko spreminja v svoje nasprotje — v potrošniško miselnost (Norci). Revolucija norcev nastopa zoper »meščansko moralo, zoper vse bolj kapitalistične odnose, ekonomsko korupcijo, negospodarsko planiranje, nedemokratske in nesocialistične odnose, cenzuro tiska, govora, umetnosti, zoper nečisto igro birokratskih intrig, zoper razčlovečenje družbenih in humanih odnosov, zoper reifikacijo, alienacijo in antisocializacijo«. Ljudje so oskrunili nekdanje čiste ideale, zdaj konformistično pristajajo na danost brez kakršnihkoli družbenopolitičnih vezanosti, edini ideal je čim višji življenjski standard. Živijo zunaj zgodovine, zaprti so v svet samozadostnega zasebnštva. Norci te pasivne ljudi prisilijo, da se gredo boriti. Toda borci ugotovijo, da se lahko borijo le zaradi akcije same. Revolucija se tako spremeni v igro: »Ec, mec, bec, / vse je samo hec!« Ideologija lahko služi le še za zabavo.

Šeligo prikazuje tri možne načine vključevanja človeka v današnji svet: posameznik se ravna po humanističnih načelih ljubezni, pošte-

¹¹ Primož Žagar, Prigode o strahu, krivdi, divjem lovu in metafiziki, Problemi 1973, št. 125/126/127.

nosti, pravičnosti, svobode, toda družba ne upošteva teh načel, zato je človek z njo v sporu; druga možnost je pristajanje na danost, človek se poživlja na humanistične vrednote, važno je, da se živi, da ima pogoje za življenje, ne glede na nečisto pot, ki jo je prehodil, da je prišel do cilja; tretji način življenja pa je ustvarjanje novega sveta, neobremenjenega s starimi pravili, zakoni, dogmami — posameznika objektivni svet ne zanima več, saj ima svoj subjektivni svet, v katerega se lahko v vsakem trenutku zateče. Šeligo se ne odloči za nobeno od teh možnosti, enostavno vse tri odnose do sveta le evidentira in pušča besedilo sporočilno odprto (Kdor skak, tisti hlap).

Jesih v Vzponu, padcu in ponovnem vzponu zanesenega ekonomista hkrati z življenjsko potjo glavnega junaka prikaže svoj kritičen odnos do potrošniške morale. Sodobna potrošniška družba omogoči glavnemu junaku njegov vzpon in povzroči njegov padec, hkrati pa se preko glavnega junaka razkrije določena individualna in družbena morala. Sporočilo Jesihove igre je torej v družbeni kritiki, ki se kaže kot nenehno ironiziranje in parodiranje vsake teme, ki se je avtor loti. Ob tej aktualistični problematiki pa se sredi drame pojavi tudi ontološka problematika, in sicer v obliki Jurijevih samorazmišljanj, v katerih glavni junak razmišlja o skrivnostih življenja, o nespoznavnem telosu sveta in o človeški nemoči, ki iz tega izhaja.

Tudi v Rudolfovem Xerxesu ni jasno razvidne ideje. Gre za nekakšno raziskovanje možnosti človekove svobode: ali je možna absolutna svoboda in ali je kje vendarle meja te svobode. Xerxes kot vrhovni kralj in najvišji bog Perzijcev, Babiloncev, Asircev, Medijcev, Elamcev, Indijcev, Libanoncev, Feničanov, Sirijcev, Izraelcev, Egipčanov, Nubijcev, Libijcev, Lidijcev in Skitov je takšna absolutna svoboda. Ni samo kralj številnih dežel, je tudi najvišji bog, je tako rekoč vse. V Xerxovem svetu ni ideologij, edini bog, edini zakon je on sam, ne bori se za nobeno idejo, Xerxes je vse. Toda takšen je Xerxes, kadar je vladar. Kadar pa je Xerxes človek, ga je te vseobsežnosti strah, takrat je slabič, ki se ne zna odločati, boji se svojih dveh žena Evfrat in Tigris, boji se strica Artabanosa, ker le-ti vedo za vladarjev strah. Iz strahu je dal Xerxes bičati morje, toda morje je ostalo zdravo, njega pa je bilo še vedno strah. Omejenost svobode je torej v Xerxovi podzavesti; te omejenosti oziroma strahu Xerxes ne prizna, kot obrambo pred razkritjem pa uporablja skrajno krut odnos do okolice.

V Lužanovem dramskem besedilu *Salto mortale* ni nobene ideje več. Dva tipa si kar naprej grozita z noži, vmes pa se pogovarjata o vse-

mogočem. Gre za neko napeto dramatično situacijo, ki jo je mogoče razumeti kot simbol nasilja v današnjem svetu.

Avtorji dramskih besedil si pogosto privoščijo vsesplošno neposredno zafrkavanje, in sicer največkrat v imenu kritike, ne v imenu igre — kot bi se utegnilo na prvi pogled zazdeti. Avtorjeva kritična perspektiva torej do neke mere omejuje igro. Za resnično, od vsega razvezano igro gre najbrž le v Lužanovem *Salto mortale*. Različne ideologije avtorji opazujejo iz razdalje, ki je največkrat ironičnega značaja. Ironija pa je običajno posledica družbenokritične naravnosti do snovi, ki jo avtor ubeseduje.

V Smoletovi *Antigoni* je na primer antična snov le kamuflaža za kritiko obstoječe družbe. Implicitno je *Antigona* ostra polemika s sodobnim potrošniškim svetom, ki ga zanimajo le konkretne stvari in trenutni interesi, višje duhovne vrednote pa so postale le še neprijeten spomin. — Z razvojnega stališča postaja kritika vedno bolj sproščena: pri Smoletu se še skriva v zgodovinsko preobleko, pri mlajših avtorjih pa ne potrebuje več kamuflaže in je skoraj popolnoma odkrita.

Messnerjevo dramsko besedilo (*Pogovor v maternici koroške Slovenke*) ni samo kritika, pač pa protest proti avstrijskokoroški družbeni stvarnosti. Hkrati pa je tudi kritika celotnega sveta, ki se kljub ogroženosti ne zmeni za ekološki problem. Razlika med obravnavanimi besedili in Messnerjevo igro je v tem, da Messnerjeva kritika ni skrita, pač pa je neposredna. Kritika obstoječih razmer je najbrž tudi bila edina pobuda za nastanek Messnerjevega dela. Zdi se, da je prav to vzrok njegove umetniške neambicioznosti in predvsem politične oziroma tendenčne razsežnosti.

Pri večini avtorjev je kritika le ena od izraznih prvin. Strniša (*Driada*) na primer izrecno navaja slabosti slovenskega filma, slabost Ljubljančanov, da se raje klanjajo tujcu kot domačinu, odnos Slovencev do znanosti itd. Šeligo (*Kdor skak, tisti hlap*) kritizira slaboumne slovenske popevke, trgovsko politiko, stanovanjsko problematiko itd.

Kritika je največkrat skrita že v ironiji. Ironična distanca do ubesedenega je sploh najpogostejši odnos do snovi. Ironija je tista stilna prvina, ki ruši »resnost« dramskih besedil. Jesih (*Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista*) na primer ironizira človekova hotenja in želje po idealnem. Funkcijo ironiziranja prevzame največkrat zbor (tudi pri ostalih avtorjih), ki z na videz resno mišljenimi hvalospevi in moralnimi nauki komentira dogajanje. Ironičnemu prizvoku pa pripomore v nemajhnih meri jezikovna oblikovanost dialogov.

Tudi Jovanovičev (Norci) odnos do obravnavane snovi je nedvomno v prvi vrsti ironičen. Poigrava se z vrednotami naše preteklosti in sodobnosti. Revolucija je zrelativizirana, z njo se igrajo norci. Jovanovič izraža svoj posmeh s tematiko in z jezikom.

V Šeligovo igro (Kdor skak, tisti hlap) vnaša ironično vzdušje predvsem zbor, in sicer najpogosteje z navajanjem številnih pregovorov, ki imajo največkrat že izpraznjen pomen ali pa so dobili nove pomenske razsežnosti.

Na *etološki ravnini* je opazna evolucija tragičnega v komično ali groteskno. V Jesihovem Vzponu, padcu in ponovnem vzponu zanesenega ekonomista na primer od časa do časa še najdemo tragično razsežnost v refleksivnih pasažah. Kadar glavni junak Jurij Župančič razmišlja o ontoloških problemih, se drugače nezadržna ironija, satira in parodija ustavijo.

V Lužanovih Srebrnih nitkah bi glede na tematiko pričakovali tragično perspektivo. Čeprav je tragična razsežnost drame sicer ves čas prisotna, pa je ob njej močnejša komična plast, ki tragiko obarva zdaj groteskno, zdaj tragikomično ali pa se sprosti v obešenjaški in črni humor, včasih tudi v cinizem.

Groteska je nadomestila tragiko tudi v Starcih Svetlane Makarovič. Že sami starci s svojim sadističnim veseljem do mučenja so groteskni. Takšne so tudi situacije, ko mora na primer Snaha gristi hrano namesto Falte, ko starci opravljajo potrebo na Fanta, groteskno je prenašanje smrdljivih spominov v vrečkah itd.

Prav tako se tragedija spreminja v grotesko pri Messnerju. Groteskna je že sama situacija, v kateri se besedilo dogaja: še nerojena otroka, tako rekoč še zarodka, pa že govorita kot odrasla človeka in pogovarjata se celo v notranjosti človeškega telesa.

Ob groteski se pojavlja še krutost, nasilje. Na primer v Rudolfovi igri Xerxes iz čisto absurdnih vzrokov ukazuje ubijati ljudi. Enemu od petih bratov ukaže, da mora svoje brate pred očetovimi očmi razsekati na pol, za nagrado pa mu Xerxes lastnoročno iztakne oči. Xerxova krutost je na zunaj izražen strah pred lastno podzavestjo. Nasilno je tudi ljubljenje Tigris in Xerxa. Tigris poliva Xerxa z vrelim oljem, tepe ga, ga brca, ves ta sadizem pa v njem le podžiga spolno moč. Tudi Tigris uživa v mučenju, tako drug drugega dopolnjujeta v nekakšnem sado-mazohističnem spolnem aktu.

Prav tako je polno nasilja v Lužanovem Salto mortale, kjer človeka stalno ogrožata drug drugega, simbol nasilja pa je nož.

V igri Makarovičeve Starci pa se pojavlja nasilje predvsem v nefizični obliki. Kot nasilje čuti avtorica materinsko ljubezen, kar simbolizira s kletko iz svilenih trakov, v kateri ima mati zaprtega svojega sina. — Precej nasilja, fizičnega in duševnega, je tudi v ostalih dramskih besedilih.

Pri Šeligu, Strniši, Makarovičevi in Rudolfu zasledimo še neko posebno etološko ravnino, to je skrivnostnost. V čisto realistično dogajanje se nenadoma vplete ne samo nepričakovan, pač pa tudi irealen dogodek. Šeligo na primer sam označi vzdušje za »skoraj uročeno«, ko Stanovalka pripoveduje o grelni plošči, ki jo je vrglo iz štedilnika, ko govorijo o nenavadnem samotrganju suknjiča, ko ena od oseb iztakne drugi oko in ji ga nato spet vstavi nazaj itd. Stanovalka ima ves čas nekakšne slutnje, ki se čisto fizično izražajo na njenem telesu kot trepetanje, kot zavrta drža, kot nemirno, funkovito dihanje, kot strmenje v eno točko. V zadnjem dejanju se misterioznost še intenzivira, saj osebe ves čas ždijo v nekakšnem iracionalnem stanju. Tudi v uprizoritvenih opombah se pojavi beseda skrivnostno. Poleg tega se osebe spremenijo. Kata ima nenadoma srebrne hudičeve kremplje, s katerimi iztakne oko Henriku in Keplerju.

V Strniševem besedilu ves čas vzdržuje skrivnostno razsežnost Driada, ki ni človek, pač pa vila. Skrivnostno prihaja na ta svet in skrivnostno izginja, človeškemu razumu nedojemljiva. Iz Driadine roke kar na lepem poženejo listi, kipa Vodnika in Prešerna govorita, Driada z majhnim želodom lahko odklene vrata razstavnega paviljona, lahko oživi slike in jih nato spet omrtvi.

V besedilu Makarovičeve (Starci) je prav tako celotno dogajanje ovito v neko skrivnostno atmosfero, ki jo med drugim ustvarja vrsta simbolov (npr. škarnicliji, v katerih starci prenašajo svoje spomine) in predvsem Starka v oranžnem, ki jo ostale starke prav zaradi njene skrivnostnosti razglasijo za čarovnico. Oranžna nima vrečke s spomini, ker spomini radi zginejo, nosi oranžno obleko in zna delati oblake in veter, svojim otrokom je podarila le sončnico za na pot. Ne čuti nikakršnega pohlepa po lastnini, želje po maščevanju, njej zadostujejo oranžne rože. Ostali starci jo imajo za čarovnico in jo hočejo zažgati, vendar se njena obleka ne vneme. Oranžna ostane nedotakljiva.

Tudi v Rudolfovi igri je vzdušje skrivnostno. Xerxes je razdvojen na Xerxa z nizkim glasom in Xerxa z visokim glasom, trditve obeh glasov pa si običajno nasprotujejo. Skrivnostni sta tudi obe Xerxovi ženi: njegova nočna žena Tigris in njegova dnevna žena Evfrat.

Tudi *zunanja zgradba* dramskih besedil postaja vedno bolj ohlapna in odprta za najrazličnejše nove oblikovne prvine. Dogajalna zgradba je praviloma sintetična in se začenja in medias res. Kompozicija je pri Smoletu še konvencionalno speljana in racionalno simetrično domišljena. Dramatična napetost se stopnjuje skozi vsa tri dejanja, v koncu tretjega dejanja pa s Paževim sporočilom, da je Antigona našla Polineika, doseže kulminacijsko točko. Dogajanje se dokončno razplete v Antonino fizično smrt in moralno zmago ter v Kreonovo fizično zmago in moralen poraz. Paž ostane živ in nakazuje možen začetek novega zapleta nekje v prihodnosti. Znotraj celotne dramske strukture pa vzdržuje dramatično napetost vsebinsko nasprotje temnega in svetlega ter epskega in lirskega. Zgradba je torej uglašena na idejno-vsebinsko plast drame.

Pri drugih avtorjih pa postaja kompozicija vedno bolj drobljiva, ne ozira se na pravila zapletov, dramskih viškov in razpletov. Pogosto gre za mozaično zgradbo, ki ima včasih med posameznimi deli prehode (zbor, glasbeni vložki), včasih pa so deli postavljeni drug ob drugega brez prave logike (Rudolf, Lužan). Glasbeni vložki — songi — so zlasti značilno izrazno sredstvo za Jovanoviča. Kot persiflaža delujejo v Norcih partizanske pesmi, ki so spremenjene, prevedene v obliko lahkotnejše glasbe, v dixilend priredbe, kar prav gotovo degradira prvotni pomen partizanske pesmi. Podoben pomen imajo songi tudi v Žrtvah mode bum bum.

Dogajalni ritem ustvarjajo hitro menjajoče se situacije (Lužan, Jovanovič, Rudolf, Makarovičeva) ali pa pričakovanje vsebinske kulminacije, ki pa ni realizirana.

V Lužanovem *Salto mortale* bralec/gledalec že od začetka ves čas pričakuje, da se bo nekaj zgodilo. Tudi Tipa nekaj oziroma nekoga čakata, toda nič se ne zgodi. Gre le za naraščanje in upadanje dramatične napetosti, ki nosi v sebi slutnjo razpleta. Vendar se slutnja ne realizira, konec je miren, Tipa sedeta, njun nasmeh je sprostitel napetosti.

Klasična dramaturška shema pa je popolnoma razpadla v Jovanovičevih Žrtvah mode bum bum. Ta razpad nakazuje že podnaslov — scenarij za gledališko predstavo — in delitev na 16 sekvenc. Vsaka sekvenca ima svoj naslov in zadnja, Praznovanje, je nekakšen vsebinski vrh: vse vojaške zadeve preglasi ljubezen in svoboda.

Zdi se, da dogajalne dramske napetosti vse bolj nadomešča prese-netljiva jezikovna oblikovanost dramskih besedil, da se antitetičnost kot

osnovna značilnost dramatike vse bolj prenaša na jezikovni nivo. Gre za tako imenovano dialoško dramaturgijo.

Spreminja se tudi obseg in s tem vloga *stranskega besedila*¹² — uprizoritvenih opomb. Obširnost je odvisna predvsem od uprizoritvene ambicije dramskega besedila. Smoletova Antigona je na primer opremljena z zelo skromnimi opombami. Avtorjeve opombe označujejo predvsem le prihode in odhode oseb na oder in z odra (Glasnik nastopi, Kreon prihaja s spremstvom), včasih tudi način (Stražarju, ki oprezno nastopi iz dvora). Opazne so oznake za molk, ki se pojavi vedno takrat, ko gre za pomembne odločitve.

Jovanovič pa ima navadno obširne režijske opombe. S posebno natančnostjo so popisani prostori in čas, njegove opombe pa se nanašajo tudi na luč in na glasbeno spremljavo. Jovanovič pogosto opiše tudi začetni položaj oziroma gibanje posameznih oseb, ob dialogih pa so označena še psihična stanja govorečih. Režijske opombe so v Jovanovičevih besedilih nujno potrebne, ker brez njih ne bi razumeli zgodbe, nadomeščajo nam gledališko realizacijo.

Pri Šeligu postaja stransko besedilo že prava proza. V igri Kdor skak, tisti hlap opombe niso več le najnujnejše oznake scenskega dogajanja, pač pa natančni opisi dogajalnega prostora, časa, psihičnih stanj oseb, gibov, kretenj, različnih premikov, načina govora, zvočne kulise itd. Šeligove opombe spominjajo na njegovo prozo in bi pravzaprav lahko tudi bile samostojna proza.

Posebnost je vključevanje opomb v besedilo oseb. V Lužanovih Srebrnih nitkah namreč Snažilka in Hišnik hkrati s svojim besedilom govorita tudi opombe in se tako opazujeta od zunaj. Ta stilni postopek je tako za igralce kot za gledalca/bralca odtujevalen moment. Zdi se, kot da gre za vajo kakšne Brechtove predstave, na kateri morajo igralci ponavljati režijske opombe, da s tem razbijajo iluzionizem in ukinjajo možnost vživljanja igralca v vlogo in identifikacijo z junakom.¹³ Osebe začnejo vpletati v svoje besedilo režijske opombe vedno takrat, ko se dramatična napetost poveča. Z jezikovnega stališča je zanimiv primer, ko Tip 3, ki ves čas jeclja, nenadoma govori stransko besedilo brez govorne napake: Snažilka: »Blazno ostro: Druge žepe! Z nogo udari ob

¹² Roman Ingarden razlikuje glavni tekst gledališkega komada — besedilo, ki ga izgovarjajo osebe, in stranski tekst — navodila za igro (v članku O funkcijah jezika v gledališki scenski igri v knjigi *Estetika modernog teatra*, Bg 1976).

¹³ Slobodan Selenić, *Dramski pravci XX. veka — Epsko pozorište, Umetnička akademija u Beogradu*, Bg 1971.

tla: Druge že-pe! Ha, hah! Njene roke blazno bliskovito zgrabijo za suknjič: Druge žepel!« Tip 3: »Je razpoložen: Ha, hah! Se skuša izmuznit: Ti si les ... ha, hah! ... Je masa razigran: Zec-ka! Ha, hah! Se umika rokam: Ne vec, ne, ha, hah, ne vec, hah!«

Dramaturška in s tem v zvezi tudi idejno-vsebinska destrukcija se pojavlja v obliki odtujevalnih efektov (Šeligo, Lužan, Rudolf, Jovanovič). Odtujevalni efekti skrbijo za to, da ni mogoča identifikacija bralca/gledalca z nastopajočimi osebami. Ves čas opozarjajo, da gre le za igro, za fiktivno dogajanje. Odtujevalni učinki se pojavljajo v obliki songov (Jovanovič — Norci, Žrtve mode bum bum), v obliki zborovega komentarja (Šeligo — Kdor skak, tisti hlap), v obliki govorjenih režijskih opomb v dialogu (Lužan — Srebrne nitke), v obliki komentarja, ki ga govori komentator (Jovanovič — Žrtve mode bum bum), v obliki tako imenovanega apartnega govora oziroma govora vstran (Rudolf — Xerxes). Odtujevalno pa učinkuje oživljanje že mrtvih oseb (Rudolf, Jesih).

S stališča *jezikovnega oblikovanja* je glede na izbor besed opazen prodor nižjejezikovnega inventarja. V Smoletovi Antigoni še prevladuje »visok« jeziki, »nizkega« je zelo malo. Ob zbornem jeziku se pojavljajo elementi iz nezbornih jezikovnih zvrsti. V Jovanovičevem, Jesihovem, Lužanovem in Rudolfovem besedilu pa je razmerje obratno: prevladuje »nizko« izrazje.

Glede na socialno razslojenost slovenskega jezika so vsa obravnavana besedila napisana v knjižnem jeziku, in sicer v zbornem. Ob zbornem jeziku pa vsi avtorji uporabljajo tudi nezborni jezik, torej splošni pogovorni, narečje, pokrajinski pogovorni jezik in interesne govornice.¹⁴ Besedila se med seboj razlikujejo po kvantitativnem izboru jezikovnih zvrsti, deloma tudi po kvalitativnem.

V Smoletovi Antigoni na primer anahronizmi po vsebinski strani spreminjajo vrednost mitične snovi, prav tako pa po jezikovni strani nekako pridvignjen jezik sem in tja zmotijo stilno zaznamovane besede, ki imajo časoven, tuji, socialen ali čustven prizvok. Gre namreč za arhaizme, ljudske izposojenke, pogovorno izrazje, ljubkovalno in slabšalno besedje ter kletvice (jenjaj, viža, tič, dekletce, čenčač, k vragu).

Zelo opazni so dialektizmi v Messnerjevem Pogovoru v maternici koroške Slovenke. V tem primeru se izbor narečnih izrazov dopolnjuje z nemškimi citatnimi besedami (dindl, Wieder eine Tschuschin mehr).

¹⁴ Jože Toporišič, Slovenska slovnica, Ma 1976.

Tak izbor gotovo nima samo stilne vrednosti, pač pa je preračunan na svoj politični učinek. Jezikovna plast besedila je torej soodvisna od idejne plasti.

Pri Jovanoviču, Jesihu, Šeligu so zlasti opazne popačenke in predvsem pri Šeligu — deloma tudi pri Jesihu — arhaizmi. V Šeligovi igri Kdor skak, tisti hlap uporablja arhaizme predvsem zbor, kadar govori ljudske pregovore: Celi svet je jeden slepar, Hudič samo jeden las poželi, pa iz njega močno vrv naredi in človeka vleče, Potrpežljivost odpre železne duri. — V Strniševem besedilu so popačenke čisto nepričakovane glede na sporočilnost besedila in so zato toliko bolj učinkovite (štant, marela, flaša, malar, kikla). — Rudolfovo besedilo (Xerxes) pa preseneča z jebentenjem in drugim nespodobnim besediščem. Seksualno besedje uporabljajo predvsem Xerxes, Tigris in Evfrat, ker pač med njimi prihaja do erotičnih situacij. Pornografsko izrazje ob zbornem jeziku še dodatno poudarja Xerxovo razdvojenost na kralja in na človeka: »Xerxes, vrhovni kralj in najvišji bog Perzijcev, Babiloncev, Asircev, Medijcev ... ti si navadna pizda!«, »Xerxes je pofukal več žensk kot kdorkoli v vesolju! Tako je z zakonom določeno.«

Glede na izbor besed je zanimiv še argo, ki si ga izmisli Jesih (Vzpon, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista), in v katerem je napisano pismo za glavnega junaka. Besede so na novo ustvarjene, brez že določenih slovarskih pomenov in učinkujejo predvsem s svojo zvočno podobo: »A brofoteus kalpa, pelken Župančič alapata seti harpaktafak buldošerer produkcijon, hama na hama ...«

V popolnoma nerealističnem, imaginarnem jeziku govori tudi Tip 4 v Lužanovih Srebrnih nitkah: »Pod Jožefom so še več govorili ... dvišen laufen haket ford v sto jezikih pligo fjare pompadur ... ha!« Gre za destrukcijo besednega in stavčnega smisla.

Dramska besedila so načeloma namenjena uprizoritvi, torej govorni realizaciji. Ker avtorji vedno bolj težijo k uprizorljivosti svojih besedil, ker stopa vedno bolj v ospredje gledališkost besedil, se temu primerno spreminja njihova jezikovna struktura. Uveljavljajo se zlasti tiste socialne zvrsti jezika, ki so predvsem govorjene (splošni pogovorni jezik, sleng, žargon, deloma narečje). Opazno je še pojavljanje prevzetih besed oziroma besednih zvez, torej tujejezičnih izrazov, zlasti iz angleščine, pa tudi iz francoščine, italijanščine, nemščine. Vloga prevzetih jezikovnih prvin je največkrat v vzbujanju komičnih učinkov, včasih v poudarjanju jezikovne značilnosti okolja, v katerem se besedilo godi (Messner).

Osebe večinoma niso jezikovno diferencirane, deloma le pri Jovanoviču v Norcih, kjer študentje uporabljajo študentski sleng, borci pa vojaški žargon. Zanimivo je, da so tudi režiserske opombe pogosto napisane v splošnem pogovornem jeziku.

Bistvena značilnost pesniške leksike in hkrati tudi razločevalna lastnost, ki ločuje pesniško od nepesniške leksike, je sprememba asociacij besed ali tako imenovano osveževanje besed.¹⁵ Gre za razliko med vsakdanjim jezikom, kjer je važna predvsem komunikativna, sporočilna funkcija jezika, in umetnostnim jezikom, kjer se aktualizirajo tiste razsežnosti, ki niso znane in že preizkušene, pač pa nove, izvirne in kot take nosijo estetsko funkcijo umetnostnega jezika. Tako se med besedami pojavijo novi semantični odnosi, ki ustvarjajo inovativno vsebino estetske informacije. Takšni novi, drugačni semantični odnosi med jezikovnimi prvinami so ena najopaznejših lastnosti jezika v sodobni slovenski dramatiki. Preko nove besedne in medbesedne semantike se spreminja tudi idejnovsebina zgradba besedil.

Jezikovna destrukcija pelje od tropov (Smole, Jesih), preko gramatičnih figur¹⁶ (Lužan, Šeligo) do popolnoma nerazumljivega jezika (Jesih, Lužan) in letrističnega razbitja besede na zloge, črke oziroma glase in nazadnje do zamolkov (Lužan, totalno gledališče).

Pri Smoletu (*Antigona*) in Jesihu (*Vzpon*, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista) je tropika precej opazna, tako po izvirnosti kot po številčnosti. Zlasti pri Jesihu je tropika izredno bogata, vendar je skoraj popolnoma v funkciji ironiziranja, razen v pasajah o življenju in smrti, kjer se tudi kvantitativno poveča. Precej je aluzij na že znane stavke iz slovenske literature: »Veliko in svetlo življenje pred njima«, »V zlati oporoki sonca svoj nepreklicni delež mam, a srečen nisem, dokler sreče med ljube duše ne razdam«, »Še prej pa roko daj Brdavs! Da izza nohtov udari kri.«

Podoben postopek uporabljajo tudi drugi avtorji, na primer Jovanovič na koncu *Norcev* citira Cankarjev stavek: »Ta roka bo kovala svet.« Seveda je stavek persiflaža, ker Duks, ki stavek izgovori, pri tem pokaže na malega, neboljjenega, jokajočega Janezka.

V Jesihovem *Vzponu*, padcu in ponovnem vzponu zanesenega ekonomista se razkrajanje tropov kaže tudi v poigravanju s frazeologemi: »Od nog do glave merim za glavo več kot ti, to znam že kar iz glave povedati. In ravno tam, kjer imam jaz glavo, nimaš ti nič. Pravzaprav

¹⁵ Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Bg 1966.

¹⁶ N. d.

imate vi glavo na pravem mestu. In jo bom imel, tudi če se vsi na glavo postavite.« Ta stilni postopek pa do konca izpelje Jovanovič v Žrtvah mode bum bum.

Strniša (Driada) domiselno osveži že znane topose, na primer Prešernove verze iz pesmi Luna sije: »Luna sije /ko pijana/ vozi barko /kladvo bije/ srčne rane /svet se maje/ luna pade.« Podobno renovira tudi narodne pesmi in citat iz Butalcev.

Lužan in Šeligo ne izrabljata kot stilno sredstvo običajnih tropov, pač pa tako imenovane gramatične figure. Osnovna stilna prvina so pregovori. Pri Šeligu so pregovori zlasti pogosti v besedilu zbora. Pregovori ostajajo nespremenjeni in učinkujejo predvsem s svojo arhaično podobo. Lužan pa uporablja pregovore, ki so vsebinsko drugačni od običajnih, in sicer predvsem zaradi nenavadne razvrstitve besed. Lužan uporablja dva postopka: sestavljanje že znanih pregovorov in ugank v nove (Čaka, pade z veje, ne dočaka) in razstavljanje (Tip 5: »Teče čas, a ne!« Tip 4: »Ja, koleščki res.« Tip 5: »Kapljica za kapljico.« Tip 4: »Se pa držimo, kar!« Tip 5: »O, res, še vedno drži, pa luknjica pri luknjici.« Tip 4: »Slama — pa čeprav!«). Lužan je pregovorom spremenil smisel, poučnosti ni več, ostala je le še zunanja oblika. Disharmonija med vsebino in obliko ustvarja komični učinek: »Kdor zarana ne da mir, je večnega nereda vir.«

Opazen stillem so še nonsensi, ki so značilni za Jovanoviča (Norci) in Šeliga (Kdor skak, tisti hlap). Nonsensi služijo za razvrednotenje določene vsebine.

V Lužanovem *Salto mortale* pa sploh ni več tropov niti gramatičnih figur. Opazno je le razbijanje besed na zloge in posamezne glasove, ki postanejo komunikacijski znaki.

Zdi se, da je zadnja stopnja te razvojne poti totalno gledališče (Limite, Spomenik G), v katerem jezik postane posledica in ne vzrok drugih izraznih sredstev, izhaja iz gibov, mimike, plesa, glasbe itd. Dramska besedila so resnično namenjena gledališču kot gledališču.

Podobno kot avtorji na idejno-vsebinskem nivoju oživljajo mit in ga nato preinterpretirajo, tudi na jezikovnem nivoju obnavljajo stare oziroma že znane jezikovne topose (pregovori, izreki, znani citati iz literature in ljudskih pesmi). Osvežujejo jih z novimi vsebinskimi in oblikovnimi prvinami. Obrazec lahko ostane fonično enak (ritem, metrum), sematično pa se napolni z novimi razsežnostmi. Včasih topos ohrani staro vsebino, le izbor in kombinacija stilnih prvin sta nova. Kot smo že ugotovili, so eno temeljnih stilnih sredstev frazeologemi (Šeligo, Jovanovič,

Lužan, Jesih), in sicer predvsem rečenice (pregovori in izreki), deloma tudi rekla.¹⁷ Najdlje je šel v izrabi frazeologemov Jovanovič v Žrtvah mode bum bum, ki so prava zbirka pregovorov, izrekov in rekel. Mane-keni izgovarjajo frazeologeme, stilno nevtralne in stilno zaznamovane, vedno pa razdeljene po tematskih krogih. Posamezna dejanja — sekvence — so izbor frazeologemov z isto tematiko, o čemer pričajo že naslovi dejanj: Strah, Človek, Delo, Tlaka itd. Pogosto uporabi postopek zbiranja sinonimnih variacij na isti frazeologem: roditi otroka, rodil se je zdrav otrok, rojstni dan; človek in narava, bodi človek in ne živina, človek mora potrpeti, pa gre, to je naš človek, obleka dela človeka.

Frazeološke strukture še posebej kažejo, poleg drugih jezikovnih značilnosti, neko posebno naravnost sodobnih slovenskih dramskih besedil k pogovornemu jeziku, k razpiranju papirnate, zbornične jezikovne zadrtosti. Takšna usmerjenost dramskega oziroma odrskega jezika je najbrž odvisna tudi od sprememb v načinu odrske igre, od nove scenografije, kostumografije, od novih možnosti osvetljave in od drugih jezikovnih prvin odrske realizacije besedila.

S stališča sintakse je opazen predvsem stilno zaznamovan stavčni besedni vrstni red. Izstopajo zlasti Strniševa Driada, Lužanove Srebrne nitke in Šeligov Kdor skak, tisti hlap. Pri Šeligu se neobičajen vrstni red besed pojavlja tako v besedilu oseb kot v režijskih opombah. Z ne navadnim besednim redom avtor ustvarja posebno atmosfero — jezikovno in vsebinsko novo. Zlasti opazen je izpostavljeni stavčni člen, kadar je od ostalega besedila ločen s piko ali vejico: »Vrglo je posodo z vodo vame in iztrgalo grelna ploščo. V trebuh.« Na tak način je osamljeni člen bolj poudarjen, ustvarjena pa je tudi večja dramatična napetost, neko pričakovanje.

Pri Jesihu je stilno zaznamovan besedni red opazen predvsem v zborovih pasažah in v Jurijevih monologih, torej tam, kjer je besedilo rimano: »Sonce je toplo nebo vse pokrilo / v tebe pa je z darežljivo rokó / iz vrčev ognjenih zlata natočilo.« Opazen je nekakšen arhaičen vrstni red — glagol je na koncu stavka: »Predvsem sem si vedno prizadeval v mladih in tudi starejših ljudeh v slehernem človeškem bitju počivajočo ljubezen do življenja prebuditi.«

V Smoletovi Antigoni je izstopajoče sintaktično sredstvo ponavljanje najrazličnejših vrst od anafore, epifore itd. do enakoglasja. Število po-

¹⁷ Jože Toporišič, K izrazju in tipologiji slovenske frazeologije, JiS 1973/74, št. 8.

navljanj narašča hkrati s kompozicijskim oziroma vsebinskim crescendom. Paž oznaní, da je Antigona našla Polineika: »Zgodilo se je nekaj nezaslišanega ta hip, / prav ta trenutek. Resnica je, težja od zlata: / Antigona je našla Polineika. / Čujte spev zvonov! Tebam oznanjajo in vsemu svetu: / Antigona je našla Polineika!« Tudi Zbor trikrat ponovi Paževo sporočilo, nato Paž spet ponavlja: »Res je! Antigona je našla Polineika!«

V Jovanovičevih Žrtvah mode bum bum so sintaktične enote le še frazeologemi: iz hlač te bom stresel, te bom poslal na oni svet, boš frčal v nebesa, boš čreva v borši nosil, tako te bom nekam sunil, jaz take z mezincem na nogi odfrcnem, budalo blesavo, bivol idiotski, tvoja žena je šekasta krava. V običajnih stavkih govori le komentator, ki vodi modno revijo.

Skoraj pri večini obravnavanih dramskih besedil je zelo opazna njihova *fonična struktura*. Največkrat dramatiki izrabljajo tako imenovano kvantitativno evfonijo oziroma evritmijo,¹⁸ kjer je najpomembnejša fonična prvina ritem. Ritem ustvarjajo ponavljanja najrazličnejših vrst: pogosti so vsebinsko-oblikovni paralelizmi, včasih se ponovi le stavčni vzorec, včasih gre za nekakšne refrene, ki v obliki vodilnih motivov spletajo ritmično mrežo celotnemu dramskemu besedilu. V predstavah totalnega gledališča (Limite) se ritem — hoja, udarjanje, korakanje — osamosvoji do take mere, da postane osnova, izhodišče za jezikovni del predstave, za besedilo, ki ga avtor napiše na dani ritmični obrazec. Šele ko so režiser Zvone Šedlbauer in pet igralcev določili ritmično konstanto (123/123/12/12/1/1/), je Jesih napisal na ta ritem besedilo: »Kako kako naprej / če pot je zlomljena / kako naprej / kako naprej / mi / povej.«

Zlasti pri Lužanu je opazna nekakšna zvočna karakteristika oseb: avtor označi osebe s posebno vrsto smeha. Snažilka se smeje na vokal i (hi, hi), predvsem, kadar so situacije spolno namigljive; če pa je besna, se smeje na u (hu). Tip 5, ki je najpogostejše označen kot nagajivec, se smeje na e (he, he), Tip 4, ki je cinik, pa z odrezavimi ha, hah. Tip 3 se smeje z bejavimi hahaji. Hišnik se smeji z nagajivimi heheji, včasih z možatim ho, ho. Tipa 3 označi avtor z govorno napako, z jecljanjem in z nezmožnostjo izgovarjanja nekaterih glasov, Tipa 4 in Tipa 5 pa z določeno zvočno jezikovno značilnostjo (ponavljanje določenega toposa): Tip 4 — kot pod Jožefom, Tip 5 — Blès.

V Lužanovih Srebrnih nitkah je opazen še poseben ritem dialogov, ki so kratki in odrezavi, v šahovski igri se spreminjajo v izmenjavanje

¹⁸ Matjaž Kmecl, Mala literarna teorija, Borec, Lj 1976.

brezvsebinskih zlogov in ustvarjajo nekakšen staccato ritem: Tip 3: »Bes!« Tip 1: »Bat!« Tip 3: »Cin!« Tip 1: »Čar!« itd. Zlogi se zreducirajo iz treh glasov na dva: Tip 1: »Me!« Tip 3: »Mi!« Tip 1: »Mu!« Tip 3: »Na!« itd. Kasneje tipa kontaktirata le še z enim vokalom: Tip 4: »A...!« Tip 5: »U!« Tip 4: »A...a!« Tip 5: »U...a!« itd.

Podobna je zvočna slika v Lužanovem *Salto mortale*, kjer avtor izbere dva glasova a in u, ki postaneta zvočni simbol za oba nastopajoča. Dialog na začetku igre je samo izmenjavanje različno izgovorjenih ajev in ujev, pri čemer pa je seveda pomembno scensko dogajanje.

Kot foničen element deluje tudi enakoglasje, ki je opazno pri večini dramskih besedil, zlasti pa v Jovanovičevih *Žrtvah mode bum bum*. Tu gre za ponavljanje istih besednih korenov: ljubezen, ljubezensko pismo, ljubezenske težave, ljubezensko dogajanje, tragična ljubezen itd.

Fonično zanimive so sploh vse igre, v katerih je opazno stilno sredstvo frazeologem. Z naštevanjem pregovorov se ustvarja posebno ritmično valovanje, tako na primer pri Šeligu (*Kdor skak, tisti hlap*) kot pri Jovanoviču (*Žrtve mode bum bum*).

Posebno ritmično prvine predstavlja neobičajen, preobrnjen besedni red, ki je pogosto izpeljan po načelu aktualnosti: tisto, kar je za dosego določenega učinka (največkrat ironije in komike) pomembno, je s stilno zaznamovanim vrstnim redom tudi izpostavljeno. Pravzaprav za večino evfoničnih prvin lahko ugotovimo, da služijo predvsem za izražanje različnih etoloških ravnin.

Kot zvočni element se pojavljajo tudi znane metrične sheme, ki so parodirane (*Jesih, Strniša*) ali pa služijo zgolj za ustvarjanje primerne atmosfere (*Strniša*). *Jesih* na primer uporabi nibelunško kitico in alpsko poskočnico, torej pesniški obliki, ki sta v naši zavesti povezani z določeno vsebino in idejo. Avtor jima da drugačen pomen, služita mu za dosego ironičnega učinka. *Strniša* pa dobesedno navaja pesmi *Ketteja*, *Murna*, *Jenka*, s čimer ustvarja v dogajanju posebno vzdušje.

Jesih in *Strniša* še posebej izstopata po izbiri različnih vrednosti besednih naglasov. *Strniša* zanimajo predvsem naglasi, ki spreminjajo besedam pomen, ker s konfrontacijo obeh možnosti doseže komični učinek, na primer: »Je doli še kdo slišal Vódnika? — Slovenci, že odkar so tu, raje poslušajo vodníke.« Tako *Strniša* kot *Jesih* pa rada izrabljata kot zvočni stile arhaičen naglas: *vestè, nogé, z rokó* itd.

Opazne so samo z zvočno podobo učinkujoče glasovne konstrukcije, zlasti pri Jovanoviču, *Jesihu*, *Lužanu*. Gre za besede brez pomena. Šeligo si je izbral za naslov težko razumljiv pregovor — *Kdor skak, tisti*

hlap — ki učinkuje predvsem z zvočno obliko. Nekateri avtorji si enostavno izmišljajo nove besede brez določenih pomenov ali pa se osebe pogovarjajo samo z glasovi oziroma z zlogi.

Dramatiki izrabljajo tudi funkcijsko razslojenost jezika. Uporabljajo tako nevezano kot vezano besedo. Rima je stilna prvina, ki najpogosteje učinkuje komično, včasih pa služi za lirsko slikanje.

Večina dramskih besedil je napisanih v nevezani besedi. Smoletova *Antigona* je pisana v svobodnih verzih, pri čemer verz označuje grafična podoba zapisanih besed, vrstica, ki ji dolžino določa ritem. — Tudi Strniševa *Driada* je napisana v svobodnih verzih, prevladuje pa trohejski metrum.

Jesihov *Vzpon*, padec in ponovni vzpon zanesenega ekonomista je napisan v prozi in v verzih. V vezani obliki so napisani vsi spevi zbora v 1. in 2. dejanju. Verz se pojavlja tam, kjer gre za bolj vzvišeno tematiko — ljubezenski prizor med Jurijem in Romano, Jurijeve avtorefleksije. V 3. dejanju pa postane verz element zvočnih in semantičnih poigravanj.

Pozornost vzbuja še *ambivalentnost*, ki jo je mogoče zaslediti tako na vsebinsko-idejni kot na oblikovno-jezikovni ravni. Gre za dvojnost med antigonskim in antiantigonskim svetom (Smole — *Antigona*), med starostjo in mladostjo (Lužan — Srebrne nitke, Makarovič — Starci), med človekom-kraljem in človekom-človekom (Smole — *Antigona*, Rudolf — *Xerxes*), med resnostjo in lahkotnostjo (Jovanovič — Norci, *Žrtve mode bum bum*), med tragičnim in komičnim, med zbornim in pogovornim jezikom, med nevtralnimi izrazjem in stilno zaznamovanimi besedami. Včasih učinkuje ta dvojnost kot presenetljiv kontrast, posebno kadar se nasprotja pojavljajo drugo ob drugem brez prehodov ali napovedi. Ta ambivalentnost je verjetno tisto, kar ostaja kljub najrazličnejšim destrukcijskim prvinam vendarle tradicionalno imanentno jedro vsake dramske strukture, je tisto, kar pravzaprav daje dramatiki dramatičnost in po čemer se loči od lirike in epike. Zdi se, da je bistvena inovacija v sodobni slovenski dramatiki predvsem v zavestnem zanemarjanju mimesisa kot osnovnega ustvarjalnega načela, torej v težnji po ustvarjanju nemimetične umetnosti. Nemimetičnost pa se kaže v destrukcijskih elementih tako v notranji kot v zunanji zgradbi dramskih besedil.

ZUSAMMENFASSUNG

Die Analyse der Ausdruckselemente in den behandelten Dramentexten hat gezeigt, daß ein wesentlicher Charakterzug zeitgenössischer Dramentexte die Destruktion ist — eine Art Zerfall auf allen Ebenen — und zwar sowohl in Hinsicht auf Inhalt und Ideengehalt als auch auf Komposition und Sprache. Kein Stoff unterliegt mehr dem literarischen Tabu, am offensichtlichsten aber ist die Ungezwungenheit auf sexuellem Gebiet. Die Autoren greifen nach Stoffen in die Vergangenheit, meistens aber in die Gegenwart. Als Zielscheibe dient am häufigsten die Verbrauchermentalität, die geistige Werte außer Acht läßt. Die Fabula ist nicht mehr klar ersichtlich, sondern wird mosaikartig in Einzelteile zergliedert. Die Personen sind immer weniger psychologisch motiviert und werden zu Typen und Nummern, die die Sprachexperimente des Autors in den Mund gelegt bekommen. Was Raum und Zeit betreffen, so spielt die Mehrheit der Autoren auf zeitgenössische slovenische Verhältnisse an. Bemerkenswert ist die zeitliche und räumliche Synchronität zweier Handlungen, was die theatralische Zweckmäßigkeit der Texte unterstreicht. Auch die Botschaft der Idee ist immer schwerer zu erfassen, manchmal fehlt sie ganz. Meistens beobachten die Autoren die Idee mit kritischer bzw. ironischer Distanz. Von den ethologischen Ausdruckselementen fallen vornehmlich Ironie, Satire, Parodie, Kritik, das Geheimnisvolle und der Übergang des Tragischen ins Groteske auf.

Die traditionelle Kompositionsstabilität lockert sich auf zu einem mosaikartigen Bau, dessen Handlungsrythmus durch die schnell wechselnden Situationen oder durch eine nicht realisierte Erwartung der Auflösung gestaltet wird. Die Mehrheit der Autoren schreibt umfangreiche Regieanweisungen, was darauf hinweist, daß die Texte hinsichtlich der Inszenierung Ansprüche stellen. Auffällig sind die sogenannten Verfremdungseffekte, die in Form von Songs, gesprochenen Bühnenanweisungen, in Form von kommentierenden Chören oder in Form des Beiseitesprechens erscheinen.

Vom sprachlichen Standpunkt aus macht sich die Auflockerung der Hochsprache durch Elemente aus der niederen Sprachschicht bemerkbar. Hinsichtlich der Wortwahl handelt es sich vor allem um Verballhornungen, Archaismen und Entlehnungen, vom syntaktischen Standpunkt aus aber um stilistische Ausrahmungen. Ein auffälliges Stilelement sind die Phraseologeme, die in der uns bekannten Gestalt oder inhaltlich bzw. formal erneuert erscheinen. Es kommen auch Zitate aus der literarischen Tradition vor, die jedoch parodiert werden. Die üblichen Tropen werden durch grammatische Figuren ersetzt, aber auch diese werden auf Silben und Einzellaute zerlegt. Eine immer größere Rolle spielt das Schweigen, wobei die szenische Handlung freilich sehr bedeutend ist. Auch phonische Ausdrucksmittel treten in den Vordergrund. Am häufigsten handelt es sich um einen Rhythmus, der durch Wiederholung und stilbetonte Wortfolge hergestellt wird. Auffällig sind auch akustische Eigenschaften der Personen (eine besondere Art zu Lachen, zu Weinen, Sprachfehler, ein sich wiederholendes Sprachmuster) und die Parodierung der schon bekannten metrischen Schemen. Die meisten der dramatischen Texte sind in Prosa geschrieben, nur wenige in freien Versen.