

TRANSFORMACIJE LJUDSKIH BALAD V DRAMSKA BESEDILA: VPRAŠANJA ŽANRSKIH PREMICOV, VSEBINSKIH ZASUKOV IN PERFORMATIVNOSTI

Marjetka Golež Kaučič

Glasbenonarodopisni inštitut, ZRC SAZU, Ljubljana

UDK 398.87(=163.6):821.163.6-2.09"192/20"

Prispevek¹ se ukvarja z vprašanji žanrskih premikov in intertekstualnih povezav med ljudsko balado in dramskim tekstom. Na podlagi analiz izbranih dramskih besedil avtorjev, ki so za svojo duhovno in medbesedilno odnosnico vzeli slovensko ljudsko balado, preučuje njene vsebinske in oblikovne transformacije. V tekstih presoja tudi uporabo teksture in konteksta ljudskega v umetnem ter ugotavlja, kakšna je performativna ali uprizoritvena funkcija besedila na odru; kako se na odru spreminja izvirna drama in kakšno vlogo ima pesem v dramskem besedilu v svoji sinkretični podobi besedila in melodije.

ljudska balada, slovenska dramatika, performativnost, žanr, medbesedilnost

This article deals with questions of genre movements, intertextual links between folk ballad and dramatic text, and content transformations of folk songs based on analysis of selected dramatic plays by authors who have for their spiritual and intertextual antecedent taken Slovene folk ballad. The article further examines the application of texture and folk context in literature, the performative function of the text on stage, the modifications of the original stage play, and the role of the song in the text or folk ballad in the drama in its syncretic form of text and melody.

folk ballad, Slovene drama, performance, genre, intertextuality

1

V slovenski dramatici lahko že od začetka opazujemo stalni tipološki pojav prežemanja umetnega z ljudskim pesemskim izročilom, še posebno baladnim. Dramska besedila (in gledališče) so nastajala še pred prvo posvetno dramatiko, izhajajoč iz verskih obredij in ritualnega leta, čeprav Koruza (1997: 15) meni,

da večina teh obredij vsebuje poleg sporočenega pantomimično-plesnega ali obhodnega ceremoniala ter obrednih pesmi še momente, ki dopuščajo oziroma vključujejo igralsko improvizacijo, po največ komične narave.

¹ V prispevku performativno ali performančno funkcijo uporabljam v smislu angleške besede performance (lat. *permanca*), ki se nanaša na nastop skupine ljudi, ki predstavlja nekaj (pesem, petje, igro, dogodek) drugi skupini ljudi. Performativna (performančna) funkcija je lastna tako ljudski pesmi v njenem kontekstu, ki je splet zunanjih dejavnikov ob izvedbi, kot drami, ko doživi svojo gledališko uprizoritev; obe imata t. i. multimedijske prvine.

Za prvo dramsko besedilo in uprizoritev velja ljudska duhovna drama *Škofjeloški pasijon* in po mnenju Nika Kureta je v 17. stol. nastalo posebno gledališče, ki je izšlo iz božično-trikraljevskega koledovanja in živelo vzporedno z dramatiko vrhnje plasti ter obsega mimično-dramatske stvaritve (Kuret 1986: 17). Po mnenju Franceta Kotnika ni bil Andrej Šuster Drabosnjak (*Igra o izgubljenem sinu*) tisti, ki naj bi bil na čelu ljudske dramatike, temveč so bili to neznani avtorji kolednic in koled. Drabosnjak je sicer združil pastirsko in trikraljevsko koledo v igro in je bil kmečkim rojakom na Koroškem po mnenju Kureta (1986: 261)

[...] kar je bil Linhart slovenskim meščanom na Kranjskem. Slovensko ljudstvo je imelo svojo dramatiko, svoje gledališče že pred Linhartom. Tedaj in pozneje so bile kmečke izbe vsaj enkrat kraj, kjer je bil kmečki človek deležen gledališkega doživetja.

A tudi ljudska dramatika, četudi ubeseduje, poje in uprizarja večinoma dogodke iz Kristusovega življenja (npr. *Igra od svetih treh kraljev*, Kuret 1986: 113–146), vsebuje poleg dramskega besedila tudi vložne ljudske pesmi (pevske vložke), v »didaskalijah« je razloženo, zakaj se v tem trenutku in v tej uprizoritvi poje prav ta pesem. Tudi začetki z Linhartom ne morejo brez ljudskih odnosnic. Jože Koruza je menil, da so

za dramaturško podobo predelane komedije [Linhartova *Županova Micka*] enako pomembni tudi aktualistični vrinki v dialog in pesemski vložki, ki jih je zgodovinar slovenske dramatike France Koblar takole registriral: »Anže poje tedanjo junaško:² 'Kranjski fantje mi smo mi', in jo obrne v 'Kmečki fantje, mi smo mi', Micka poje: 'Prava ljubezen, gotovo bolezen – hudo je ranjeno moje srce!' Da poje tudi Glažek, je več kot razumljivo; ko ga oče Jaka povabi naj zapoje zdravico, mu ob pesmi 'Bratci veseli vsi!'³ pritegne vsa družba.« (Koblar 1972: 51–52, citirano po Koruza 1997: 69.)

Sinkretizem besedila in melodije ljudske pesmi⁴ je torej navzoč v dramskih besedilih vse od prvih poskusov dramskih tekstov in njihovih uprizoritev. Lado Kralj je v svojem delu *Teorija drame* dramsko delo označil kot vsaj dvodelno: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije).« (Kralj 1998: 5.) Zelo drzno bi lahko dramo v tej dvodelnosti primerjali z ljudsko balado, ki sicer nima tako razčlenjene dramske strukture, večinoma poteka v dialogu, sama vzporedna pripoved, ki komentira in poganja dogajanje, pa bi lahko bila neke vrste didaskalije. Zato se zdi, da so dela, ki so nastala na podlagi ljudske balade, nedvomno tista, ki to strukturo, tako snovno kot vsebinsko in stilno, vnašajo v nov žanrski prostor, ki pa postane multimedialen, takoj ko drama doživi uprizoritev. Takrat pa lahko rečemo, da je gledališki dogodek blizu folklornemu dogodku, bolj sicer koledam kot

² Pesem ni junaška, temveč domoljubna, znana je različica iz Matene pri Igu (GNI O 4437) ali iz Dolenje vasi pri Cerknici iz l. 1957: GNI M 21.275. GNI je Glasbenonarodopisni inštitut, M pomeni, da je to zvočni posnetek, O pa oznako rokopisa iz zbirke Odbora za nabiranje narodnih pesmi.

³ Pesem sodi med pivske in je v Štrekljevi zbirki *SNP III* objavljena pod naslovom *En glažek ali dva – to nam korajžo da* in pod številko 5554. (Štrekelj 1904–1907: 365.)

⁴ Sinkretizem ali sinkretičnost je ena pomembnejših značilnosti ljudskega pesništva. V današnjem času bi lahko za ljudsko pesem uporabili izraz multimedialna struktura, kar bi veljalo tudi za dramo, še posebno takrat, ko je uprizorjena. (Golež Kaučič 2001: 283, Vodušek 2003: 26–35.)

baladam, a ko publika posluša balade pod lipo ali pa v sedanjosti pogosteje na odru, pride do izraza tisti del definicije ljudske balade, ki govori o »dramatično poudarjeni zgodbi«. Richard Bauman in Roger D. Abrahams sta v folkloristično raziskovanje vpeljala koncept performance (performativnosti), ki strukturira folklorni dogodek kot neke vrste uprizoritev. Bauman (1988: 20) razčlenjuje cel proces uprizoritve folklornega dogodka: a) *keying* (ko nekdo od nastopajočih da znak za začetek; v drami je to dvig zavese), b) *pattening* (povezovanje med dogodkom, igro, vlogo in žanrom folklore; v dramski uprizoritvi je to lahko celotno dogajanje dramskega dela z igro, sceno, prizori, glasbo) in c) *emergent nature* (enkratnost dogodka, v folklori je dogodek vedno enkrat; enkratnost pa je značilna tudi za vsako dramsko uprizoritev, ki je vsakokrat drugačna). Abrahams (1981: 73) je menil, da gre pri uprizoritvi za srečanja med izvajalci in občinstvom. Tudi v gledališču je pomembno pričakovanje občinstva, ki mu je gledališka igra namenjena. Po Toelkenu (1996: 180) pa šele performanca z vsemi elementi, poleg žanra tudi z izvajalci, občinstvom, kontekstom, v časovnem okviru naredi folklorni dogodek. Enako bi lahko sklepali tudi za gledališki dogodek, saj »dvojni eksistenčni status drame (literarno besedilo, gledališka uprizoritev) zahteva različne vrste naslovnikov.« (Pezdirc Bartol 2007: 191.) Dramsko besedilo zahteva bralca, dramska uprizoritev pa gledalca, kar pomeni, da pri drami in igri govorimo o dveh vrstah publike, kjer je prva individualna, druga pa množična.

2 Žanrska bližina ljudske balade v libretu

Na podlagi ljudske zgodovinske balade *Ravbar zbira vojsko in zmaga pri Sisku* (*SLP I*: 12) je Josip Lavtižar napisal libreto *Adam Ravbar*⁵ (1928), ki v besedilnem smislu ni kakšna velika estetska umetnina, dramskega potenciala v besedilu ni veliko, mnogo je šibkih mest, a je poskus, kako besedilno, vsebinsko in glasbeno transformirati zgodovinsko pripovedno pesem in jo prenesti iz pesemskega v dramski žanr. Josip Lavtižar je v uvodu k libretu operete *Adam Ravbar* zapisal: »Adama Ravbarja opeva tudi slovenska narodna pesem.« (Lavtižar 1928: 2.) Verjetno je poznal Vodnikovo redakcijo in je zato sklepal, da ljudska pesem opeva graščaka na Krumperku pri Domžalah. V resnici pa poveljnik trdnjave Sisek, ki jo je dal zgraditi zagrebški stolni kapitelj, ni bil kranjski baron Adam Ravbar, temveč zagrebški kanonik Blaž Djurak. Ravbar je v tej bitki poveljeval le manjšemu konjeniškem oddelku kranjskih težkih strelcev, sicer pa je veliko pripomogel k zmagi. (*SLP I* 1970: 78.) Lavtižar je snov pripovedne pesmi spreminjal, dodal osebe in vsebinske zasuke, ki jih ljudska pesem ne pozna. K ljudski pesmi kot žanru se je nenehno vračal s citati iz večinoma lirskih, ljubezenskih in vojaških pesmi, ki naj bi ustvarjale ozračje vojskovanja s Turki in mentalno preselile bralca v čas turških vpadov in obrambe na slovenskih in hrvaških tleh. Lavtižar je imitiral slog ljudske pesmi, medbesedilne odnosnice so v obliki citatov, transformiranih citatov in aluzij iz naslovne in drugih ljudskih pesmi, ki so mestoma posejani skozi vse besedilo. Npr. iz naslovne pesmi: »Meji žuga turški

⁵ Josip Lavtižar je na platnice knjižice (izšla je v samozaložbi) napisal, da gre za »besedilo k opereti«, kar pomeni, da je že sam estetsko opredelil, kam naj bi njegovo besedilo sodilo.

blisek, / hoče nam požreti Sisek« (Lavtižar 1928: 15); in ljudske: »meji žuga turški blisek, / hoče nam vzeti Sisek« (prav tam: 75) – *SLP I*: 1, Š: 19a. V libreto je vnašal tudi pevske vložke, ki imitirajo ljudsko petje, npr. delno spremenjena vložna ljudska pesem (za primer le 2. kitica), ki je kontaminacija ljubezenske in vojaške, pojejo jo »Vsi (štirje Ravbarjevi hlapci)«, štiriglasno: »Bobni bodo ropotali, / boj krvav naznanjevali, / sablje, puške risance / te so ljub'ce fantovske.«⁶ Besedilo je verzificirano, ob osebah so dodani pevski glasovi (npr. Janez (tenor)), kar pomeni, da je bilo res namenjeno za petje. Lavtižar naj bi besedilo tudi uglasbil. Ni pa podatkov, da bi bila »opereta« kdaj uprizorjena. Kljub temu da pesem vstopa v dramsko besedilo, je prav libreto tisto dramsko besedilo, ki ni namenjeno samo besedilni uprizoritvi, temveč se uglasbeno besedilo znajde na opernem/operetnem odru, za kar pa besedilo zahteva prilagoditve ter tesno ritmično in metrično povezanost z glasbo. Pompe (2008: 119) meni, da je »libreto specifični literarni žanr, ki je pogosto močno odvisen od glasbeno-dramske forme«, in ko se uresniči v operi kot multimedijski umetniški zvrsti, takrat kombinira vizualno, avditivno in verbalno, kar pomeni, da so vse tri ravni nujno povezane in je zato opera tudi sinkretična stvaritev, prav tako kot ljudska balada. Transformacija žanra ljudskega pesništva, kamor sodi ljudska balada, se prenese v dramatiko, kamor libreto kot literarna vrsta tudi sodi. Zato je žanrski premik balade šibkejši in izvorni pesemski žanr ne zahteva takšne transformacije, kot bi jo, če bi odnosnico prenesli v bolj tipično dramsko besedilo. Samo besedilo je imitacijsko zelo blizu ljudskemu kodu, zato bi zanj lahko rekli, da je bolj ljudska spevoigra kot pa pravi operni libreto.

3 Ne ljudska Lepa Vida, temveč Prešernova v meščanski drami

Josip Vošnjak je z besedilom *Lepa Vida* (1893), ki velja za prvo slovensko meščansko dramo, vsebinsko in žanrsko transformiral prototekst ljudske balade, ene najbolj znanih ljudskih pesmi ter duhovne podlage za različna literarna besedila vse do danes. Vošnjak je seveda upravičeno menil, da je pesem, na katero se je naslonil kot na snovno odnosnico, zares ljudska pesem. Ob koncu drame je besedilo balade v celoti objavil in v pojasnilu k pesmi zapisal: »Natisnena iz Koritkove zbirke 'Slovenske pesmi kranjskega naroda'. V Ljubljani, 1839, 2. zvezek, str. 19. Napev pa je tudi stari narodni, kakor se sliši po Krasu popevati.« (Vošnjak 1893: 92.) Ni pa vedel, kar je kasneje ugotovil Karel Štrekelj (*SNP I*: 73), da se »pesmi zelo pozna, da jo je nekdo zelo pre naredil, najbrž Prešeren; celo metrum ne bo izviren«, kar je bilo kasneje ugotovljeno in potrjeno (*SLP V*: 241 – Zvijajna ugrabitev mlade matere / *Lepa Vida*) ter je zato ta pesem njegova prepesnitev. Na podlagi te prepesnitve in v veri, da je ljudska (narodna), je Vošnjak ustvaril žanrsko in vsebinsko transformacijo ljudske balade v dramski obliki, z razširjeno vsebinsko strukturo, z novimi osebami, novimi razpleti in vsebinskimi zasuki. V besedilo je mestoma vključil empirične citate posameznih verzov Prešernove prepesnitve *Lepe Vide* kot vsebinska mesta z največjo dramatično močjo v besedilu. Vošnjak je snovno strukturo balade zelo natančno pre-

⁶ Prim. ljudsko varianto z naslovom *Pomlad nam fantom žalost stri* iz Veržeja, GNI O 1318.

slikal v dramo, dodal nekaj dodatnih oseb in vsebinskih zasukov, ki besedilo dramatsko poženejo k dramskim vrhom (Vida zapeljivca grofa Alberta Gadolla v obupu požene v morje; sama nato umre ob spoznanju, da je njen sin, ki ga je zapustila, mrtev). Avtor ohranja lik bolnega očeta, starega moža in malega sina, kar izhaja iz same pesmi. Po Pogačniku Vošnjak načinja »problem meščanskega zakona«, ki še vedno ne omogoča izbire »po individualni emociji, a ni več le gospodarska skupnost« (Pogačnik 1988: 107), kar je nato razlog za tragedijo. Katja Mihurko Poniž (2009: 3) pa meni, da je v Vošnjakovih dramih ubeseden tudi »motiv nadzorovanja ženske«. Tudi njo »ugrabi« revščina kot ljudsko Lepo Vido, a v nerazumen vstop v »barko« jo žene tudi ljubezensko hrepenenje. Drama v petih dejanjih je namenjena uprizoritvi, saj je Vošnjak pred vsakim dejanjem predvidel, celo skiciral prizorišče same drame na odru, s scenografijo in postavitvijo igralcev, kar je redkost v literarnih dramskih besedilih. Mesta v dramih, kamor je vključil posamezne citate ljudske pesmi, so ključna mesta, ki bodisi poganjajo samo dramsko dejanje k vrhu bodisi osvetljujejo položaj nesrečne Vide. Prvič se oglasi pesem v četrtem prizoru tretjega dejanja, v trenutku, ko Vida zapušča Kogoja in se podaja z zapeljivcem Albertom na njegov grad ob morju in zapušča tudi svojega sina, kar je navedeno v didaskalijah:

[...] (iz sosedne sobe se sliši petje pestunje, katera ziblje otroka in poje:) 'Lepa Vida je pri morju stala, / tam na produ si peljnice prala,' Vida (poneha pisati). 'Že spet ta pesem! Vse živce mi pretresa, kedar jo slišim. Oh tudi jaz sem Vida; tudi jaz hočem zapustiti moža in otroka. Moj Bog, moj Bog!' (Vošnjak 1893: 57–58.)

Vošnjak pesem citira še v četrtem dejanju, v prvem prizoru, ko Vida prosi služabnico Marjeto, naj ji zapoje pesem o Lepi Vidi. Marjeta ji pove, da je slišala to pesem peti že staro mater, kar pomeni, da je vključen tudi t. i. prenos pesmi prek ustnega izročila. In zadnjič »slišimo« pesem v zadnjem prizoru petega dejanja, ko mornarji v daljavi pojejo pesem o Lepi Vidi: »Vsak dan vender je pri oknu stala, / se po sinku, oči, možu jokala.« Vida se, potem ko je pahnila zapeljivca in prevaranta Alberta v morje, vrne k možu in pretresena ugotovi, da je njen sin res mrtev ter umre staremu možu na rokah (prav tam: 88–89). Pesem vstopa v nov žanr in tako iz zvrsti poezije v dramatiko, hkrati pa še nosi značilnosti ljudskega tekstnega in tekturnega v prepesnitveni obliki, zato je medbesedilna odnosnica, ki v bralčevem kulturnem obzorju sproži spomin na znano ljudsko pesem. S tem ko Vošnjak na koncu drame pesem tudi posebej objavlja, vzpostavlja dialog z izročilom. Ob pesmi je natisnjen enoglasen napev (za katerega bi težko rekli, da gre zares za ljudski napev) in nato zborovska izvedba. Za dramsko besedilo je nenavadna objava notnega gradiva, a prav to še dodatno poudari pomembnost performativne funkcije dramskega besedila, ki je organski del besedila, če ga seveda gledamo kot odrsko uprizoritev.

4 Demitizacija ljudske pesmi in radikalnost vsebinskih zasukov

Igra Frančka Rudolfa *Pegam in Lambergar* (1976) je po mnenju Tarasa Kermaunerja v tistem času sodila med najradikalnejše slovenske drame. Avtor jo je postavil v sodobnost in jo izoblikoval kot sodobno parodijo. Na 17. strani lahko pre-

beremo ljudsko pesem *Pegam in Lambergar*, ki jo citira v celoti in jo »izvajajo vsi nastopajoči«. Kermauner (1976: 50) v spremni besedi pravi:

A že za začetek naj rečem: dramatik bi si, če bi hotel, lahko izmislil povsem novo snov, ki z narodno pesmijo ne bi imela nobene zveze ali pa le daljno, komaj opazno. Pa tega ni storil. Hotel je opozoriti na zvezo: na istost in razliko. Hotel je de-kompozicijo, de-strukcijo slovenske narodne pesmi.

Rudolf demitizira pripovedno pesem, njeno strukturo razbija v tistem, kar je najznačilnejše za ljudsko pesem, razbija zgodbeno strukturo in iz nje izrinja junaka kot subjekta. Rudolfove drame brez ljudske pesmi ni mogoče razumeti, saj se z njo kar v celoti in v posameznih odnosnicah povezuje, iz nje izhaja, se po njej zgleduje, a jo že naslednji trenutek transformira in ironizira. S tem načinom hoče dramatik pokazati, da se ne moremo vrniti v čas ljudske pesmi, čeprav bi hoteli obnoviti njen mit. Tista struktura sveta, ki je nakazovala boj med dobrim in zlim, je v sodobnosti nezmožna ponovitve, čeprav prav s ponovno vzpostavitvijo medbesedilne povezave med ljudskim in sodobnim avtor priklicuje tisto, za kar trdi, da se ne da priklicati. Odnosnice so citati, empirični citati, transformirani citati, aluzije, v dramo je vključena celo lutka Pevca, ki naj bi bila »prisposoba slovenskega ljudskega pesnika«, neke vrste trubadurja, ki poje o stari ljudski pripovedni pesmi o Pegamu in Lambergarju. Citirana je varianta prvega tipa št. 5 iz *Slovenskih ljudskih pesmi I*, iz Vinja pri Dolu, Gorenjska, ki jo je zapisal Franc Kramar l. 1910. Avtor nato v posameznih segmentih v dramo vnaša verze ljudske pesmi kot citate in jih poseje po besedilu, kadar hoče poudariti kakšno svojo novo misel ali obrat od prejšnjega, npr. »Lambergar: (se prikloni) Dober dan, Hepi bertsdej tu ju! Pegamov glas: Hola, hola cesar moj, / imaš junaka pod seboj, / ki bi skusil se z menoj?« (Rudolf 1976: 22.) Ljudska pesem v svoji čisti in jasni podobi uokviri zmedo sodobnega sveta. V zaključku drame avtor pojasnjuje, kako je drama doživela odrsko uprizoritev, in med drugim navaja, da je ljudsko pesem *Pegam in Lambergar* na novo uglasbil Tomaž Pengov, pela pa jo je Bogdana Herman. Avtor je torej povezal ljudsko in umetno poleg literarizacije še z vključevanjem petja ljudske pesmi v dramski uprizoritvi. Tako balada znotraj igre na odru doživi svojo performanco.

5 Sekularizacija ljudske baladne snovi

Ervin Fritz se z radijsko igro *Srčevje svetega Andreja* (1999) loteva transformacije bajeslovno-pravljичne pripovedne pesmi *Sežgani in prerojeni človek* (SLP I: 49), ki jo ne samo vsebinsko transformira, temveč jo močno sekularizira in se na vsebino odziva močno kritično. Milko Matičetov (1999: 332–334) se je na literarno obdelavo pesmi odzval z zelo kritičnimi toni, da gre za »norčevanje ali celo objestno hojo po nevarnem robu profanacije.« Matičetov mu očita naslonitev le na eno varianto te pesmi, in sicer iz Š I/582, in da je namesto srčevja in motiva pesmi, ki je partenogenetsko spočetje (deviškorodnost), močno okrnil samo jedro zgodbe. Fritz je izbral verzni način pisanja, torej se žanrsko premika v dramskost, hkrati pa se v stilni podobnosti pesmi dotika ljudske odnosnice, čeprav zgodbo samo močno transformira. Petje je kot

inherentni način sporočanja ljudske pesmi vnesel v igro tako, da je namesto ljudskih pevcev ubrane glasove, ki so neke vrste božji komentarji v igri, položil v usta dvema zboroma angelcev, tistih na nebu (v ljudski pesmi so samo nebeški) in tistih na zemlji. Zgodbeno jedro sežiga in ponovnega rojstva ohranja, vendar z ironičnimi poudarki (srce je penis, apostoli so kritični do Jezusovih odločitev), zelo močna pa je kritična ost, naperjena proti vsem naslednikom apostolov na zemlji (zelo verjetno Cerkvi kot instituciji). Na začetku igre izraža Jezusovo ogorčenje, ker je sv. Andrej ukradel tri grozdne jagode s kmetovega vinograda, ob koncu igre pa to kritiko še zaostri in jo aktualizira, a jo ubesedi v obliki litanij: »Bog nedaj, da bi snedli kakšno tujo jagodo, / bog nedaj, da si krivično prisvojite / kak narodov gozd ... da bi imeli tostransko veliko posest.« (Fritz 1999: 113.) Le tisto, kar bodo prostovoljno dali verniki, bi božji odposlanci lahko vzeli. Besedilo je medbesedilno, saj aluzira na predlogo, na kod ljudske pesmi, npr. na romarske pesmi: »Šla bom na božjo pot, / na Žalostno goro žegnano, / molit k Mariji sedem žalosti« (prav tam: 111–112), verz »zavoljo porodnih žena« nas spomni na balado *Riba Faronika*, trovrstičje »srčevje čudno skopnelo je, / kakor na pomlad beli sneg, / da se ni česa znebiti bilo« pa korespondira s Prešernovo pesmijo *Neiztrohnjeno srce*: »srce tako skopni, kot beli sneg spomladi, da kaj zagrebsti ni.« Predstavitvena funkcija besedila je zelo močna, didaskalije so natančne in potek zgodbe ima svoje dramske vrhove, ki jih omogoča tudi ljudska pesem.

6 Dva žanrska premika in performativna funkcija ljudskega na gledališkem odru

Dramsko besedilo, nastalo na podlagi romana *Katarina, pav in jezuit* (2000, 2005), ki ga je Drago Jančar napisal in dramatisiral s pomočjo režiserja Janeza Pipana ter ki ima za jedro ljudsko besedilo legendarno balado *Marija in brodnik* (*SLP II*: 10), je zgoščeno, dialogizirano in vsebuje dramske didaskalije namesto romanesknih opisov dogajalnega prostora in časa. *Marija z Ogrskega gre* je v drami citirana v celoti, zelo podobno kot v romanu, je simbolna pesem za Simona, je znanilka »vesoljnega potopa«, iz katerega Mihael Kumerdej s svojo močjo in avtoriteto reši romarje. Žanrska premika sta dva, ljudska balada najde svoj domicil najprej v romanu in nato v drami, zato je vloga pesmi kot odnosnice dvakrat drugačna. Če dramo samo beremo in je ne gledamo, je seveda bistvena razlika v sami dramatisaciji, ki ob uprizoritvi ponuja še slušni in vizualni vtis, didaskalije pa nam omogočajo, da si v spomin prikličemo ljudsko pesem. Ker dramsko besedilo izhaja iz romana, so medbesedilne odnosnice večinoma enake, le tu in tam pa je zaradi narave dramskega besedila razporejenost citatov drugačna, sama performativna funkcija vpliva na to, kako posamezne ljudske pesmi učinkujejo na odru.⁷ Že v prvem delu drame v 2. prizoru Noč v cerkvi Svetega Roka je v didaskalijah navedeno prizorišče te cerkve in naslednji opis:

Migetajoči plameni sveč. Morda je maša, vigilije, morda se sliši vse glasnejše žebranje molitev, vmes tudi kakšen ženski krik, pritajeno zborovsko petje z južnim, istrskim

⁷ Več v Golež Kaučič (2007: 77–115).

naglasom. Povsod migetajoči plameni sveč. Glasno zvonjenje počasi poneha, ostane samo tiho, prtajeno petje.

Uporaba načina ljudskega (skupinskega večglasnega cerkvenega) petja že v prvem delu drame nakazuje, da bo ljudsko petje (pesem) temeljno zaznamovalo dramski tekst. Ob koncu prvega prizora doda naslednje: »Zvonjenje se vrne. Romarska pesem o Mariji.« V drami ne vemo, katera je, v uprizoritvi pa je prva pesem Marijina nabožna pesem *Lepa si, lepa si roža Marija*. V uprizoritvi je vsaj še šest ljudskih pesmi, med njimi napitnica *Pijte, bratci vince*, vojaška *Regiment po cesti gre*, legendarna *Jesus in presejana kri*.⁸ Ker je bilo besedilo že prilagojeno uprizoritvenim zahtevam, je prevladala performativna funkcija, ki je zahtevala upoštevanje publike in multimedialnost gledališkega dogodka. Tako je lahko ljudska pesem vstopila na oder v triadnosti (tekst-tekstura-kontekst) hkrati z izvajalci, ki so imitirali položaj ljudskega pevca v izvornem kontekstu. Žanrsko pa smo lahko opazovali prehod iz proznega v dramsko, kar na samo vlogo ljudske balade v drami ni vplivalo.

7 Sklep

Žanrski premiki ljudske balade iz njenega izvornega poetskega okolja pripovednega pesništva v dramatiko omogočajo posameznim avtorjem, da uporabijo večmedialnost ljudskega ter s tem dramskemu tekstu in kasnejši uprizoritvi dodajo t. i. vsoto folklornega besedila in dogodka. Vsebinski zasuki so, ob raznovrstnih transformacijah predloge, povezani z ustvarjalnimi nameni avtorjev posameznih dramskih besedil in vlogami ljudske pesmi v posameznem tekstu. Če je dramsko besedilo najprej literarno delo z zasnovo performativnosti, pa je ljudska balada že v izvoru performativna, saj brez nosilca, ki jo izvaja, ne more uresničiti svojega prenosa na ostale udeležence v dogodku, zato je odvisna od sprejemajoče in odzivajoče se publike. Dramsko besedilo pa šele z uprizoritvijo na odru vstopa v odnos s širšo publiko in ob uporabi sinkretičnosti ljudskega združuje avditivno in vizualno z verbalnim ter tako doseže hitrejši kulturni dialog.

Literatura

- ABRAHAMAS, Roger D., 1981: In and Out of Performance: Maja Bošković Stulli (ur.): *Folklore and Oral communication*. Zagreb: Zavod za istraživanje folklor (Narodna umjetnost; izvanredni sv.). 69–78.
- BAUMAN, Richard, 1988: *Story, Performance and Event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- FRITZ, Ervin, 1976: Srčevje svetega Andreja: radijska igra. *Sodobnost* 47/1–2. 91–114.
- GOLEŽ KAUČIČ, Marjetka, 2001: Raziskovalne metode v folkloristiki – med tradicionalnim in inovativnim. *Traditiones* 30/1. 279–293.
- GOLEŽ KAUČIČ, Marjetka, 2007: Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame Katarina, pav in jezuit. *Traditiones* 36/2. 77–115.
- JANČAR, Drago, PIPAN, Janez, 2005/2006: Katarina, pav in jezuit: pokrajina sna. Po istoimenskem romanu, Drago Jančar, avtorja dramatisacije Drago Jančar in Janez Pipan. *Gledališki list Slovensko narodno gledališče Drama* 85/6. 45–96.

⁸ Glasbo je napisal Aldo Kumar, ljudske pesmi je ob pomoči študentke glasbe Bojane Šaljić verjetno poiskal v natisnjenih zbirkah ljudskih pesmi z melodijami.

- KERMAUNER, Taras, 1976: Parodična identiteta. Franček Rudolf: *Pegam in Lambergar: (vitez, smrt, hudič): igra v več prizorih*. Maribor: Obzorja. 49–63.
- KOBLAR, France, 1972–1973: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica. 51–52.
- KORUZA, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti. Literarnozgodovinske razprave*. Ljubljana: Mihelač.
- KRALJ, Lado, 1998: Teorija drame. *Literarni leksikon* 44. Ljubljana: DZS.
- KURET, Niko, 1986: *Slovenska ljudska duhovna dramatika*. Ljubljana: Slovenska matica.
- LAVTIŽAR, Josip, 1928: *Adam Ravbar*. Rateče-Planica: samozaložba.
- MATIČETOV, Milko, 1999: Hoja po nevarnem robu profanacije. *Sodobnost* 47/3–4. 332–334.
- MIHURKO PONIŽ, Katja, 2009: Nadzorovanje in kaznovanje v nekaterih besedilih z lepovidskim motivom. *Annales: anali za istrske in mediteranske študije. Series historia et sociologia* 19/1. 239–246.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2007: Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1. 191–201.
- POGAČNIK, Jože, 1988: *Slovenska Lepa Vida ali Hoja za rožo čudotvorno: (motiv Lepe Vide v slovenski književnosti)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- POMPE, Gregor, 2008: Slovenska literatura in slovenska opera. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji*. 44. *SSJLK*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 118–123.
- RUDOLF, Franček, 1976: *Pegam in Lambergar: vitez, smrt, hudič (igra v več prizorih)*. Maribor: Obzorja.
- SLP I, II = Merhar Boris, Zmaga Kumer, Milko Matičetov, Valens Vodušek (ur.), 1970, 1980: *Slovenske ljudske pesmi* I, II. Ljubljana: Slovenska matica.
- SLP V = Marjetka Golež Kaučič, Urša Šivic, Marija Klobčar, Zmaga Kumer, Marko Terseglav (ur.), 2007: *Slovenske ljudske pesmi* V. Ljubljana: Slovenska matica.
- Š = Karel Štrekelj, 1904–1907: *Slovenske narodne pesmi* III. Ljubljana: Slovenska matica.
- TOELKEN, Barre, 1996: *The Dynamics of Folklore*. Logan, Utah: Utah State University Press.
- VOŠNJAK, Josip, 1893: *Dr. Jos. Vošnjaka zbrani dramatični in pripovedni spisi*. Zv. 2, *Lepa Vida: drama v petih dejanjih*. Narodna knjižnica. II. zvezek. Celje: D. Hribar.
- VODUŠEK, Valens, 2003: *Etnomuzikološki članki in razprave*. Marko Terseglav, Robert Vrčon (ur.). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.