

DRAMATIZACIJA V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU MED LETOMA 1865 IN 2010

Breda Marušič
Gimnazija Lava, Celje

UDK 82–3.09:82–2:792.2(=163.6)"1865/2010"

Dramatizacija v smislu transformacije nedramskega besedila v dramsko obliko, namenjeno uprizarjanju, je v gledališču že od srednjega veka razmeroma pogost postopek, ki se skozi zgodovino spreminja vzporedno z razvojem uprizoritvenih praks. Dramatizacija je v nasprotju s filmsko adaptacijo in z ekranizacijo tako v domači kot tuji strokovni literaturi pomanjkljivo reflektirana, zato skuša prispevek z analizo uprizoritev, nastalih po nedramskih besedilih, pomagati zapolniti tovrstno vrzel v slovenskem prostoru.

nedramska literarna in neliterarna besedila, dramatizacija, uprizoritev, slovensko gledališče

Dramatisation means conversion of a non-dramatic text into a stage performance text. This has been a relatively frequent procedure since medieval times, which has been constantly changing due to the development of staging practices in theatre. Unlike film and television adaptation, there has been little analysis of dramatisation in Slovenia or in foreign literary journals. The aim of this article is to offer analysis of dramatized productions in Slovenia.

non-dramatic literary and non-literary texts, dramatisation, performance, Slovene theatre

Uvod

Umanjkanje sistematične študije o postopkih prirejanja nedramskega gradiva in njegovega uprizarjanja je povezano z več razlogi, ki temeljijo na dejstvu, da niti v slovenski niti v svetovni strokovni literaturi ni enotnih teoretičnih in metodoloških izhodišč za tovrstno raziskovanje. Naslednji razlog se skriva v različnih vrednostnih sodbah gledaliških teoretikov in praktikov, ki dramatizacijam pripisujejo minoren položaj, kar ni pogojeno le z njihovim relativno majhnim deležem, ampak tudi z neizvirnimi priredbami, ki ostajajo na ravni odrske ilustracije nedramskih besedil. Težava, s katero sem se sama soočala pri popisu in analizi uprizoritev po nedramskih predlogah, je nedorečenost oz. nenatančnost vseh treh v prispevku uporabljenih pojmov.¹ Podobno izmuzljiva se je izkazala ločnica med uprizoritvami za odrasle ter tistimi za mladino in otroke,² ki jih v analizo nisem vključila.

¹ Podobno kot Pavis bom v prispevku sopersko uporabljala vse tri termine (*dramatizacija*, *adaptacija* in *priredba*), čeprav nekateri razlikujejo med posameznimi poimenovanji oz. pogojujejo uporabo termina *dramatizacija* z dramskim gledališčem. Tako na primer Dimić v članku *Dramatizacija – šta je to?* zagovarja stališče, da je adaptacija vsakršno prirejanje dramskega teksta (torej tudi dramatizacije) v procesu na-

Popis dramatisacij sem opravila na osnovi podatkov iz *Repertoarja slovenskih gledališč* in *Slovenskega gledališkega letopisa*. Pregled uprizoritev je razdeljen na tri sklope – prvi zajema obdobje do konca 2. svetovne vojne, drugi do l. 1980 in tretji do l. 2010 – ter skuša prikazati pogostost postopka prirejanja nedramskega gradiva; ugotoviti, kako se frekvenca in značilnosti dramatisacij spreminjajo glede na kulturno-zgodovinske razmere in z njimi pogojene uprizoritvene strategije ter usmeritve posameznih gledališč; raziskati razmerje med prirejanjem tujih in domačih nedramskih predlog. Analiza zajema institucionalna gledališča, od neinstitucionalnih so vključena tista, ki jih navajata obe zgoraj navedeni publikaciji.

Dramatisacija

Dramatisacija je transformacija nedramskega besedila v dramsko obliko, namenjeno uprizarjanju. Od literarnih besedil je za pripravo uprizoritvenega teksta najpogosteje uporabljen roman, redkeje se uporabijo povest, novela ali pesem; od neliterarnega gradiva prirejevalci pogosto posegajo po pismih, spominih, filozofskih spisih in časopisnih člankih. Vsako besedilo je namreč uprizorljivo, zato razlikovalno merilo ni besedilno, ampak je pragmatično. Tisto, kar se je zdelo do 20. stol. značilnost dramatičnega (dialog, konflikt, dramska situacija, pojmovanje dramske osebe), ni več pogoj *sine qua non* gledališkega besedila (Pavis 1997: 176).

Predvsem ko gre za roman, Pavis v *Gledališkem slovarju* sopomensko uporablja izraza *adaptacija* ter *priredba*, oba pa se navezujeta na pripovedne vsebine, ki so bolj ali manj ohranjene, medtem ko se diskurzivna struktura temeljito preobrazí, zlasti zaradi prehoda v dispozitiv izjavljanja. Rezultat postopka je avtonomno besedilo, ki obenem funkcionira kot uprizoritveni tekst.

Prirejanje besedil sega od tradicionalnih načinov, ki bolj ali manj zvesto sledijo izvirniku, na način tehničnega, linearnega prepisa dialoškega materiala iz nedramske v dramsko, dialoško ali kako drugače gledališko uporabno obliko z ustrezno interpretacijo, razumevanjem in obvladovanjem večšine transkripcije, do izrazito avtorskega pristopa, ki obravnava gradivo selektivno in ga izvorno nadgrajuje (Lukan 2007: 151–152).

Prirejanje zajema reorganizacijo pripovedi, preoblikovanje in dopisovanje dialogov ter notranjih monologov, krčenje števila dramskih oseb oz. združevanje več (največkrat stranskih) oseb v en dramski lik, spremembo dramskega prostora, spreminjanje zgodbe, pretvarjanje opisov oz. pripovedi v didaskalije ali dialoge. Navedene strategije pripeljejo do različnih rezultatov, katerih skrajni točki sta na eni strani pretirano sledenje zgodbi, ki pripelje do gledališke ilustracije, in na drugi strani izviren

nastajanja uprizoritve, zaradi česar se navezuje na proces realizacije, medtem ko dramatisacijo povezuje izključno z besedilom. Lukan pa izraz dramatisacija problematizira in ga označuje za anahronističnega, nenatančnega ter pristranskega zaradi njegovega »namigovanja« na dramo oz. dramatičnost, s čimer odreka veljavnost drugim oblikam performativnega, ki se ne utemeljujejo v »dramskem« oziroma »dramatičnem«.

² Gre za uprizoritve po besedilih, ki so izhodiščno namenjena odraslemu naslovniku, a so čez leta postala mladinsko branje (*Martin Krpan*), oz. obratno (*Alica v čudežni deželi*).

pristop, ki iz besedila/besedil vzame le posamezne motive ali pramene zgodbe, na osnovi katerih nastane uprizoritev.

Obdobje do konca druge svetovne vojne

Upoštevajoč Pavisa,³ smemo umestiti dramatizacije na sam začetek slovenskega gledališkega izročila. Kalan navaja zapiske iz šolskega dnevnika ljubljanskega jezuitskega kolegija, ki omenja pet repriz *Igre o paradižu*. Besedilo ni ohranjeno, po vsej verjetnosti so ga sestavili dijaki ljubljanskega kolegija po nemškem zgledu, govori pa o izvornem grehu Adama in Eve v različici tako imenovanega sestrskega spora med Pravico in Usmiljenjem (Kalan 1980: 104). Za obdobje baroka na Slovenskem so značilne tudi procesije ali cerkveni sprevodi s podobami križevega pota, ki jih je uprizarjala kapucinska bratovščina Redemptoris mundi, ter pasijonske igre, med katerimi je najznamenitejši *Škofjeloški pasijon* iz l. 1721. *Tugend-Cron Der Kindlichen Liebe in CORDILA einer Tochter LAYRI Königs von Britannien* (l. 1698 v kolegiju ljubljanskih jezuitov uprizorjena alegorija s prvinami jezuitske moralitete) je primer dramatizacije kronike italijanskega humanista in renesančnega pisca Vergila Polidorja, v katerem se dramatizacija od svoje nedramske predloge razlikuje v srečnem koncu.

Ker nam zgoraj navedeni primeri (navkljub Pavisu) odpirajo dilemo, ali jih šteti med dramatizacije ali jih uvrščati med običajne postopke dramske obdelave že obstoječe snovi (kot pri Grkih ali Shakespearju), navajam kot prvi nesporni primer dramatizacije Prešernov *Krst pri Savici*, ki ga je l. 1865 ob proslavljanju obletnice pesnikovega rojstva za oder priredil Levstik. Avtor »odrske ponazoritve« v takrat zelo priljubljeni obliki zgodovinske slikanice je bil nemški igralec H. Penn. V ljubljanskem Dramatičnem društvu (ustanovljenem l. 1867) so Levstikov *Krst* uprizorili še dvakrat, 6. 12. 1868 in 3. 12. 1871, Ganglovo priredbo Prešernove pesnitve pa l. 1899.

Govekar je avtor še treh dramatizacij, katerih uprizoritve po slovenskih gledališčih so več desetletij predstavljale prodajne uspešnice. Skupni imenovalac njegovih priredb *Martina Krpana, Rokovnjačev in Desetega brata* je zvestoba fabuli iz literarne predloge, izpostavitve humornih in narodnoprebudnih elementov, množični prizori s petjem, plesom in z godbo. Kljub negativnemu stališču kritikov do izrazito komercialnega pristopa so bile Govekarjeve priredbe za občinstvo izjemno privlačne.

V petih gledališčih, ki so delovala med letoma 1865 in 1945, je bilo razmerje med uprizoritvami dramatizacij po slovenskih in tujih predlogah skoraj enako (51 % proti 49 %). Ljubljansko in mariborsko gledališče sta bili statistično izenačeni – 40 % dramatizacij na osnovi slovenskih besedil –, bistveno drugačno podobo je kazalo Slovensko gledališče v Trstu,⁴ v katerem je bilo slovenskih dramatizacij skoraj 80 %; uporaba izključno domače pripovedne klasike je značilna za celjsko in ptujsko gledališče. Same številke pa ne povedo dovolj, če ne upoštevamo družbeno-zgodovinskega

³ »Od srednjega veka naprej lahko ob misterijih govorimo o dramatizaciji biblije.« (Pavis 1997: 147.)

⁴ Poimenovanje gledališč se je od njihovega nastanka do danes spreminjalo, zato uporabljam različne nazive (npr. Slovensko gledališče v Trstu in Slovensko stalno gledališče Trst).

ozadja, kamor spadajo prekinitve delovanja posameznih gledaliških odrov, zgledovanje po repertoarju Deželnega oz. Narodnega gledališča v Ljubljani, preferiranje slovenskih (in slovanskih) besedil zaradi nacionalne ogroženosti (predvsem v tržaškem gledališču) ipd. Kljub navedenemu velja za obdobje do konca 2. svetovne vojne nekaj skupnih značilnosti: prirejali so predvsem romane, novele in povesti; izbirali so priljubljena in znana besedila – od tujih jih je bila večina kasneje filmsko adaptirana; prirejevalci slovenskih protobesedil so bili režiserji in/ali igralci (Rozman, Borštnik, Gangl, Skrbinšek, Debevec ...), redkeje pisatelji, kar je značilno tudi za kasnejši obdobji.

Poleg že omenjenih dramatisacij po domačih literarnih predlogah so na institucionalnih odrih igrali še priredbe Tavčarjevih povesti *Otok in struga* ter *Cvetje v jeseni*, njegovega romana *Visoška kronika*, Kersnikovega *Testamenta*, Jurčičevega *Domna*, Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica* ter Jurčičeve *Hčere mestnega sodnika*. Čeprav je seznam uprizoritev po tujih pripovednih besedilih daljši in raznovrstnejši, te dramatisacije večinoma niso dosegale tolikšnega števila ponovitev kot na primer Govekarjeve. Do druge svetovne vojne so se na slovenskih odrih zvrstile uprizoritve pomembnejših del ruskih realistov Tolstoja in Dostojevskega (*Vstajenje*, *Kjer ljubezen, tam tudi bog*, *Ana Karenina*, *Kreutzerjeva sonata*, *Idiot*, *Zločin in kazen*, *Bratje Karamazovi*, *Stričkove sanje*), Haškovega *Dobrega vojaka Švejka* ter priredbe pustolovskih, detektivskih in zgodovinskih romanov (*Sherlock Holmes*, *Ben Hur*, *Quo vadis?*, *Skrivnostni otok*, *Grof Monte Cristo* ...). Kot je bilo omenjeno, je v večini primerov šlo za prevode že narejenih dramatisacij, katerih (so)avtorji so bili pogosto tudi sami pisatelji (Zola, Dumas, Verne, Knittel, Leblanc); v 18. in 19. stol. je vzporedno s profesionalizacijo gledališča rasla potreba po večjem številu dramskih besedil, zato so spričo tovrstnega pomanjkanja pogosto dramatisirali priljubljene romane. Na slovenskih gledaliških odrih (Ljubljana, Maribor) najdemo tudi dve Zolajevi priredbi lastnih pripovednih besedil, in sicer *Ubijača* (dramatisacija *Beznice*) ter *Thérèse Raquin*. Njegov postopek »pretvarjanja gledališča v roman v slikah« je pri kritikih doživel mnogo manjši uspeh kot pri povprečni publiki, ki so jo odrske ilustracije znanih besedil praviloma navduševale.

Obdobje od 1945 do 1980

Obdobje, ki v gledališkem smislu pomeni vznik prvih eksperimentalnih gledališč in poskusov uveljavljanja novih scenskih praks, izkazuje v primerjavi s prejšnjim, predvsem pa z obdobjem, ki sledi, zmanjšano dinamiko pojavljanja dramatisacij. Navkljub odmiku od literature (ali ravno zaradi njega) in drugačni gledališki estetiki najdemo v obeh eksperimentalnih gledališčih – v Gleju in Pekarni – kar nekaj primerov prirejanja nedramskih tekstov (*Gilgameš*, *S poti*, *Boj in gnus* po Cankarjevem romanu *Martin Kačur* ...). Že navedeni naslovi nakazujejo, da niso uprizarjali le pripovednih del z elementi dramatičnosti, ampak so izbirali raznoliko (tudi neliterarno ali polliterarno) nedramsko gradivo in izvirnejše strategije prirejanja.

Primerjava razmerja med deležem slovenskih in tujih predlog v tem in prejšnjem obdobju kaže, da se je odstotek prvih dvignil z 51 % na 63 %. Podrobnejša analiza razkrije, da je bilo v manjših, po vojni nastalih gledališčih (Kranj, Koper) ter na ptujskem in celjskem odru povprečno manj kot sedem dramaturgij v obdobju petintridesetih let, toliko jih je bilo tudi v obeh ljubljanskih gledališčih (SNG Drami in Mestnem gledališču ljubljanskem), skoraj dvakrat več pa so jih uprizorili v Mariboru in Trstu; slednji dve gledališči izrazito izstopata tudi po številu domačih predlog, kar lahko pojasnimo z repertoarno politiko, idejno in umetniško usmeritvijo vodstva, v tržaškem primeru pa tudi z nujnostjo – sploh v prvih desetletjih po vojni – »zasledovati narodnoprebudne in prosvetljalne cilje« (Predan 1996: 95). Podobno kot na eksperimentalnih odrih se v 60. letih začnejo pojavljati kot predloge dramaturgij neliterarna ali polliterarna besedila; stalnica ostajajo ruski klasiki v dramaturgijah tujih prirejevalcev, če ne štejemo Zornove priredbe povesti Dostojevskega *Sanje smešnega človeka* ter Pirjevčeve dramaturgije romana *Stepančikovo in njegovi prebivalci*. Do 60. let se na repertoarju večine gledališč še vedno pojavljajo predvojne uspešnice – *Prigode dobrega vojaka Švejka*, *Dama s kamelijami*, *Via mala*, *Pop Čira in pop Spira*; podobno velja za slovensko klasiko iz obdobja med romantiko in realizmom, vendar je ta situacija značilna predvsem za celjsko, ptujsko in koprsko gledališče. Od slovenskih avtorjev literarnih predlog zasledimo nekaj novih imen: T. Svetina, V. Zupan, F. Forstnerič, L. Kuhar, C. Kosmač, D. Jančar. Pri naštetih lahko ob izračunu let, ki so minila od izida literarne predloge do uprizoritve njene dramaturgije, ugotovimo, da se obdobje od enega do drugega mejnika krajša, pri nekaterih predstavah pa gre nedvomno za obeležje pomembnih letnic – na primer izida literarne predloge.

Obdobje od 1980 do 2010

Od 70. let 20. stol. dalje lahko sledimo emancipaciji gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča, kar je gledališču na eni strani prineslo avtonomijo, na drugi strani pa izjemno razširilo pojem gledališkega teksta, ki ni bil več nujno razumljen znotraj pojma drame in njene forme. Opuščanje opozicijskih dvojic dramsko/epsko in dramsko/romaneskno, zmanjševanje razlik med dramo kot medijem v krizi in romanom kot prevladujočim medijem konca 20. stol. ter potreba po dialogu s preteklim, ki je sicer logocentrično, a ni nujno, da je dramsko (Toporišič 2008: 92–95), so pogojevali izrazit razmah dramaturgij v zadnjih dveh oz. treh desetletjih. Razlogi za porast uporabe nedramskega gradiva so še poliloška romaneskna struktura, ki ne omejuje z gledališko logiko, ponuja več možnosti interpretacije in omogoča širši časovni okvir (večurne uprizoritve), repertoarna politika gledališč ter osebne preference režiserjev.

V približno enakem časovnem obdobju (trideset oz. petintrideset let) se je število uprizoritev po nedramskih predlogah povečalo za skoraj 30 %, bistveno pa se je spremenilo (v vseh gledališčih) razmerje med slovenskimi in tujimi protobesedili (30 : 70); opazno se je povečal delež neliterarnih ali polliterarnih predlog (Grumova *Pisma Joži*, Platonova *Apologija*, dnevnik F. Kahlo ...); razmik med izidom (predvsem)

uspešnejših sodobnih slovenskih romanov in njihovo uprizoritvijo se je krajšal (*Fužinski bluz, Katarina, pav in jezuit, Balerina, Balerina*); režiserji so začeli uporabljati nove, izrazito avtorske postopke prirejanja (vizualizacija, odrska konstrukcija, montaža), ki so v nekaterih primerih privedli do kakovostnih uprizoritev.

Natančnejša analiza uprizorjenih dramatizacij kaže, da se je dinamika njihovega pojavljanja spreminjala glede na obdobje in gledališče. Tako so 90. leta pomenila njihovo upadanje, razen v tržaškem in mariborskem gledališču, v novem tisočletju pa je delež odrskih priredb nedramskega gradiva zopet močno porasel – na začetku prve dekade novega tisočletja predvsem v ljubljanski Drami, zatem pa še v Slovenskem mladinskem gledališču. Med uspešnejše uprizoritve SNG Drame Ljubljana sodita *Iskanje izgubljenega časa* (Di Trevis in Jovanović) ter Korunovi *Bratje Karamazovi*. Obdobju provokativnih predstav iz 80. let v Slovenskem mladinskem gledališču (*Levitan, Resničnost, Blodnje, Besi*) sledijo, po zatišju 90. let, produkcije nove generacije z drugačno gledališko estetiko; navedla bom le nekaj najodmevnejših: *Ep o Gilgamešu* (N. P. Tasić in J. Lorenci), *Alica v čudežni deželi* (V. Taufer), *Mlado meso* (Buljan) ... Popolnoma drugačna situacija se kaže v SNG Drami Maribor – umetniška kriza v 80. letih, pogojena s Partljičevim in Štihovim odhodom iz institucije, se je začasno zaključila s Pandurjevim postdramskim opusom, temelječim na romaneskni besedilni Dostojevskega in Dantejevem versko-alegoričnem epu. Izrazit avtorski pristop, ki pa ne pomeni oddaljevanja od duha predloge, se kaže v Freyevi koreodramski priredbi romana *Filio ni doma*. Za Slovensko stalno gledališče v Trstu in Primorsko dramsko gledališče veljajo podobne značilnosti kot v prejšnjih obdobjih – dajanje prednosti slovenskim besedilom. Podatki za ostala slovenska gledališča (celjsko, ptujsko, kranjsko, koprsko) ne kažejo naklonjenosti repertoarne politike do postopkov prirejanja nedramskih besedil. Posebna situacija se kaže le v neinstitucionalnem Šentjakobskem gledališču, kjer se po obdobju uprizarjanja slovenske romantičnorealistične klasike ukvarjajo v zadnjem desetletju predvsem z dramatizacijami maturitetnih romaneskni besedil, kar se da povezati s tržnim vidikom – še enim od pogostih razlogov za povečanje deleža dramatizacij.

Zaključek

Opravljena analiza kaže, da je delež dramatizacij, v primerjavi z uprizoritvami po dramskih predlogah, relativno majhen. Odstotki, ob neupoštevanju otroških in mladinskih predstav, se začnejo v zadnjih treh desetletjih zviševati, vendar ne presežejo 10 % celotne produkcije. Sami empirični podatki pa ne podajo jasne slike, kajti situacija po posameznih gledališčih se močno razlikuje ter je pogojena s pričakovanji in potrebami udeležencev gledališke produkcije in recepcije. Slovenska situacija je podobna evropski; v obdobju do l. 1945 so bile pogoste uprizoritve tujih prirejevalcev, od 80. let sledimo izvirnim avtorskim pristopom domačih režiserjev, ki v nasprotju s prejšnjim obdobjem, vzporedno z novimi uprizoritvenimi praksami, vse pogosteje posegajo po manj znanih, izrazito nedramatičnih nedramskih besedilih, podobno kot na evropskih gledaliških odrih (K. Lupa, B. Friel, G. B. Corsetti).

Literatura

- DIMIĆ, Ivana. *Dramatizacija – šta je to?* <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/scena/XXXVIII>
- DJILAS, Ivana, 2007: *Vizualizacija romana: Alternativni pristopi k uprizarjanju romana v gledališču na primeru uprizoritve Šolski zvezek* (magistrska naloga). Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.
- FRICK, John W., 2003: *Theatre, Culture and Temperance Reform in Nineteenth-Century America*. New York: Cambridge University Press.
- KALAN, Filip, 1980: *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LUKAN, Blaž, 2007: *Dramatizacija na festivalu slovenske drame. Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967: Popis premier in obnovitev*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. Do sezone 1991/92 je izšlo še pet dopolnil: 1967–1972, 1972–1977, 1977–1982, 1982–1987, 1987/88–1991/92.
- Slovenski gledališki letopis. Slovene Theatre Annual*. 1992/93–2009/10. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2008: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej.