

## **OBDOBJA 31**



Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta  
Oddelek za slovenistiko  
Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik

**Obdobja 31**

# **SLOVENSKA DRAMATIKA**

Ljubljana 2012

**Obdobja 31**  
**Slovenska dramatika**

**Urednica:** Mateja Pezdirc Bartol

**Recenzenti:** Silvija Borovnik, Alenka Jensterle Doležal, Zvonko Kovač, Krištof Jacek Kozak, Simona Kranjc, Andrej Leben, Blaž Lukan, Katja Mihurko Poniž, Irena Novak Popov, Mateja Pezdirc Bartol, Tone Smolej, Marko Stabej, Đurđa Strsoglavec, Namita Subiotto, Hotimir Tivadar, Božena Tokarz, Tomaž Toporišič, Gašper Troha, Alojzija Zupan Sosič

**Lektorji izvlečkov in prispevkov v tujem jeziku:** David Limon, Gjoko Nikolovski, Maša Plešković

**Tehnična urednika:** Mateja Lutar, Damjan Huber

**Korekture:** avtorji, Mateja Lutar, Petra Likar Stanovnik

**Prelom:** Miro Pečar

**Oblikovanje ovitka:** Metka Žerovnik

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2012. Vse pravice pridržane.

**Založila:** Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

**Izdal:** Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko

**Za založbo:** Andrej Černe, dekan Filozofske fakultete

Ljubljana, 2012

Prvi natis

**Naklada:** 400 izvodov

**Tisk:** Birografika Bori, d. o. o.

**Cena:** 26,16 EUR

Zbornik je izšel s finančno pomočjo Javne agencije za raziskovalno dejavnost RS in Ministrstva za izobraževanje, znanost, kulturo in šport.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana  
821.163.6.09-2(082)

SLOVENSKA dramatika / [urednica Mateja Pezdirc Bartol]. - 1. natis. -  
Ljubljana : Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2012. - (Obdobja ; 31)

ISBN 978-961-237-541-6  
1. Pezdirc Bartol, Mateja  
263953152

## VSEBINA

Mateja Pezdirc Bartol UVODNA BESEDA . . . . .	9
Maruška Agrež PRAGMATIČNI FRAZEMI V LINHARTOVI DRAMATIKI. . . . .	11
Irena Avsenik Nabergoj LJUBEZEN MED ŽELJO IN ŽRTVIJO V <i>KRSTU PRI SAVICI</i> PRI FRANCETU PREŠERNU TER V DRAMSKIH POUSTVARITVAH ZORKA SIMČIČA IN DOMINIKA SMOLETA. . . . .	23
Ivica Baković POVIJEST I PAMČENJE U <i>OSLOBOĐENJU SKOPJA</i> DUŠANA JOVANOVIĆA . . . . .	31
Mirjana Benjak, Marko Ljubešić ULOGA I ZNAČENJE DIDASKALIJA U TEATROLOŠKOM PRISTUPU DRAMSKOME DJELU U NASTAVI (NA PREDLOŠKU DRAME DRAGE JANČARA <i>VELIKI BRILJANTNI VALCER</i> ) . . . . .	37
Ana Beno ETNOLOŠKI POGLEDI NA LJUDSKO GLEDALIŠČE . . . . .	45
Milena Mileva Blažić PRIREDBE MLADINSKIH BESEDIL V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU LJUBLJANA (1948–2008). . . . .	51
Katja Čičigoj »NAREDITE LAHKO KARKOLI, A BITI MORA PRAVILNI KARKOLI.« ODPRTO DELO – TEKST KOT DOGODEK . . . . .	61
Ljudmil Dimitrov DRAMATIKA IN IDENTITETA: SLOVENSKA SITUACIJA – BOLGARSKI VPOGLED. . . . .	69
Manca Erzetič JEZIK IN GOVORICA V SODOBNIH SLOVENSKIH DRAMAH: LITERARNO-LINGVISTIČNO-HERMENEVTIČNI PRISTOP . . . . .	77
Monika Gawlak POLJSKI PREVODI SLOVENSKIH DRAM V LETIH OD 1991 DO 2005 . . . . .	85
Marjetka Golež Kaučič TRANSFORMACIJE LJUDSKIH BALAD V DRAMSKA BESEDILA: VPRAŠANJA ŽANRSKIH PREMIKOV, VSEBINSKIH ZASUKOV IN PERFORMATIVNOSTI . . . . .	93
Katarina Jaklitsch Jakše PODOBA TURKOV V SLOVENSKI DRAMATIKI . . . . .	103
Alenka Jensterle Doležal SIMBOLIZEM V ŽUPANČIČEVI DRAMI <i>NOČ NA VERNE DUŠE</i> . . . . .	111
Pavle Jović PRVI PREVODI CANKARJEVIH DRAM . . . . .	119
Marina Katnić Bakaršić, Vesna Požgaj Hadži DIDASKALIJE U SUVREMENOJ SLOVENSKOJ DRAMI . . . . .	127
Krištof Jacek Kozak <i>DESET</i> KOT ENAJSTA ZAPOVED SODOBNEGA SVETA . . . . .	137
Bogomila Kravos DRAME JOSIPA TAVČARJA . . . . .	145
Ivana Latković MEJE, KRIZA IN RAZKROJ PREDSTAVLJANJA V DRAMATIKI RUDIJA ŠELIGA. . . . .	153

Andrej Leben	NOVEJŠA (SLOVENSKA) DRAMATIKA NA AVSTRIJSKEM KOROŠKEM . . . . .	159
Blaž Lukan	NOVE TEKSTNE PRAKSE V SLOVENSLEM GLEDALIŠČU IN STRATEGIJE UPRIZARJANJA . . . . .	167
Ljudmila Malinova Dimitrova	ZOFKA KVEDER IN PETKO TODOROV – SREČANJE IN RAZHAJANJE SLOVENSKEGA IN BOLGARSKEGA MODERNIZMA V DRAMATIKI . . . . .	175
Breda Marušič	DRAMATIZACIJA V SLOVENSLEM GLEDALIŠČU MED LETOMA 1865 IN 2010 . . . . .	181
Radek Novak	SLOVENSKE IGRE NA ČEŠKIH ODRIH . . . . .	189
Irena Novak Popov	KRIŽIŠČE DRAMSKEGA, POETIČNEGA, POLITIČNEGA IN INTIMNEGA: DRAMATIKA IVA SVETINE . . . . .	197
Špela Oman	DUH BAROKA V HIENGOVEM <i>OSVAJALCU</i> . . . . .	207
Barbara Orel	RAZISKAVE BESEDE IN ZVOKA V SKUPINI NOMENKLATURA . . . . .	215
Irena Orel	POIMENOVANJA DRAMSKIH OSEB V SLOVENSKI DRAMATIKI S KONCA 18. STOLETJA IN DANES . . . . .	223
Vladimir Osolnik	JUŽNOSLOVANSKE TEME V SLOVENSKI DRAMATIKI 19. STOLETJA . . . . .	231
Nada Petkovska	ТЕАТАРСКАТА ПОЕТИКА НА АЛТЕРНАТИВНИТЕ ТЕАТРИ ВО МАКЕДОНИЈА И ВО СЛОВЕНИЈА ВО 60-ТИТЕ И 70-ТИТЕ ГОДИНИ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК . . . . .	239
Katarina Podbevšek	ODRSKA GOVORNA ESTETIKA V SLOVENSLEM DRAMSKEM GLEDALIŠČU (DVA PRIMERA). . . . .	249
Gizela Polanc Podpečan	POETIČNA FUNKCIJA REMINISCENC (GREGOR STRNIŠA, <i>BRAT HENRIK</i> ) . . . . .	257
Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka	KNJIŽEVNOST SLOVANOV IN JUŽNOSLOVANSKA DRAMATIKA V DELU FRANKA WOLLMANA. . . . .	265
Iva Rosanda Žigo, Dejan Durić	SLOVENSKI DRAMATIČARI NA SCENI RIJEČKOGA HNK IVANA PL. ZAJCA U RAZDOBLJU OD 1946. DO 1960. . . . .	273
Jakov Sabljic, Tina Varga Oswald	SLOVENSKA <i>ANTIGONA</i> U INTERTEKSTUALNOM ZRCALU. . . . .	281
Vera Smole, Darinka Suljević	NAREČNA IGRA KOT SREDSTVO OHRANJANJA ŽIVE KULTURNE DEDIŠČINE . . . . .	289
Tone Smolej	OD PRECIOZE DO BORKE ZA EMANCIPACIJO. KOMEDIJA <i>ROZA FRANA CELESTINA</i> . . . . .	299
Julija A. Sozina	DOJEMANJE SVETA V SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI (POT K RUSKEMU BRALCU) . . . . .	307
Nadežda Starikova	TEMA STALINIZMA V SLOVENSKI DRAMATIKI (RUDI ŠELIGO, <i>ANA</i> ) . . . . .	315

Ivo Svetina	
UVOD V KERMAUNERJEVO UMEVANJE SLOVENSKE DRAMATIKE . . . . .	321
Urban Štrimpf	
ŽUPANOVA MICKA – PRENAREDBA, POSLOVENITEV, PREVOD, PONAŠITEV ALI ŠE KAJ?329	
Tomaž Toporišič	
NEVARNA RAZMERJA SLOVENSKE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA 20. STOLETJA. . . . .	337
Gašper Troha	
VPRAŠANJE SOCIALISTIČNEGA REALIZMA V SLOVENSKI DRAMATIKI. . . . .	345
Primož Vitez	
GLEDALIŠKI GOVOR KOT JEZIKOVNA ILUZIJA . . . . .	353
Alojzija Zupan Sosič	
DRAMSKÉ PRVINE V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU . . . . .	359
Aleksandra Žabjek	
(NE)POZNAVANJE SLOVENSTVA V JUŽNI ITALIJI. . . . .	367
Nina Žavbi Milojevič	
UPRIZORITVE <i>HLAPCEV</i> IVANA CANKARJA OD ZAČETKOV DO DANES . . . . .	373
Janja Žitnik Serafin	
SLOVENSKA IZSELJENSKA DRAMATIKA IN NJENO MESTO V MATIČNI KULTURI . . . . .	381
Recenzentke in recenzenti . . . . .	389
Avtorice in avtorji. . . . .	389



## Uvodna beseda

Zbornik *Slovenska dramatika* z 31. mednarodnega simpozija Obdobja – Metode in zvrsti je prvi tako obsežen zbornik v slovenskem in svetovnem prostoru, v celoti posvečen raziskovanju slovenske dramatike. Po vsebinski usmeritvi sledi tistim predhodnim simpozijem, ki so si za izhodišče izbrali raziskovanje zvrsti, vrst, žanrov in drugih pomembnih literarnih oblik, to so bili *Sonet in sonetni venec* (1995), *Romantična pesnitev* (2000), *Slovenski roman* (2002) in *Slovenska kratka pripovedna proza* (2004). Ker je dramatika tista literarna zvrst, ki se realizira v jezikovnem mediju in živi kot literatura, a hkrati omogoča ali celo zahteva uresničitev na odru, je bila prav zaradi svojega dvojnega eksistenčnega statusa znotraj literarnovednega raziskovalnega polja večkrat potisnjena na rob in v bližino uprizoritvenih študijev, kar velja tudi za filološke univerzitetne študijske programe ter osnovnošolske in srednješolske učbenike, kjer zaseda manjši delež učnih vsebin, skorajda zanemarljiv pa je tudi njen delež objav znotraj slovenskih založb.

Čeprav je dramatika prisotna že od samih začetkov razvoja slovenske književnosti, za prvo ohranjeno slovensko dramsko besedilo velja *Škofjeloški pasijon* (1721), in je doživela pomemben vrh z Linhartom konec 18. stoletja, je šele Cankar na prelomu iz 19. v 20. stoletje s svojimi sedmimi dramskimi besedili postavil temelje moderne slovenske dramatike, ki je z njegovim nastopom začela slediti evropskim literarnim tokovom. Slovenska dramatika doživi pomembne vrhove tudi po drugi svetovni vojni v 60., 70. in 80. letih z dramo absurda in poetično dramo. Dramatika je bila ves čas močno vpeta v kulturno-politično dogajanje, njeni avtorji pa so s svojimi dramami imeli v nekaterih obdobjih celo vlogo t. i. kulturniške opozicije, saj so opozarjali na družbene anomalije in posredno širili meje svobode izražanja. Čeprav je družbena vloga dramatike danes manjša, pa je njena specifičnost in prednost znotraj mediatizirane družbe in kulture v nenehnem zavedanju in preizpraševanju živega stika med odrom in avditorijem kot tudi v nenehni refleksiji aktualnega družbenega dogajanja in globalnega stanja duha. Danes je slovenska dramatika preplet različnih idejnih, tematskih, motivnih in jezikovnih variant, žanrskih modelov, dramaturških iskanj, zato govorimo o pestrosti avtopoetik. Skozi celotno 20. stoletje pa lahko opazujemo tudi spreminjanje vloge dramskega besedila v gledališču in nove rabe tekstovnega.

Zbornik prinaša 47 razprav 53 referentov (šest referatov ima po dva avtorja), od katerih je 30 domačih, kar 23 pa je tujih strokovnjakov, ti prihajajo iz Hrvaške, Češke, Rusije, Bolgarije, Italije, Avstrije, Bosne in Hercegovine, Makedonije, Poljske in Srbije. Avtorji razprav so uveljavljeni raziskovalci kot tudi mlajši, ki šele začenjajo svojo raziskovalno pot, prav ta preplet različnih generacij ter različnih inštitucij doma in po svetu zagotavlja zborniku široko in raznoliko perspektivo. Razprave odlikuje metodološka pestrost, saj analize izhajajo iz literarnozgodovinskih, literarnoteoretskih, interpretativnih, komparativnih, jezikoslovnih, uprizoritvenih, didaktičnih, kulturoloških, prevodoslovnih in širših družboslovnih vidikov. Glede izbora dramatikov in dramskih besedil lahko opazimo, da sta raziskovalno še vedno zanimiva tako

Linhart kot Cankar, med analiziranimi besedili najdemo tako kanonska dela, na primer Smoletovo *Antigono*, Jančarjev *Veliki briljantni valček*, Jovanovićevo *Osvooboditev Skopja*, kot najnovejša dramska dela, nastala v zadnjih letih, med avtorji mlajše generacije je pogosto omenjena Simona Semenič. Zelo zanimive so interpretacije mednarodnih strokovnjakov, ki prinašajo pogled od zunaj, včasih drugačen od uveljavljenega v domačem prostoru, njihova branja in razumevanja pa tako bogatijo medkulturne povezave.

Razprave prinašajo različne teme in področja raziskovanja, saj osvetljujejo vlogo slovenske dramatike v zgodovinskih obdobjih, smereh, tokovih slovenske književnosti ter širšem družbenem in kulturnem kontekstu; analizirajo razmerja med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču; primerjajo slovenska dramska besedila z deli tujih dramatikov; interpretirajo slovenska dramska besedila z jezikovno-slogovnega vidika, poetike obdobja ali avtorja, motivno-tematskih značilnosti besedila, dramskih vrst in žanrov; preučujejo vlogo in pomen prevodov slovenske dramatike v tuje jezike in uprizoritev na tujih odrih; del razprav pa je posvečen tudi analizi odrskega govora in spreminjanju govorne estetike v slovenskem gledališču, slovenski dramatiki in drugim medijem, mladinski dramatiki, didaktiki in metodiki poučevanja slovenske dramatike ter založništvu in promociji slovenske dramatike.

Zbornik *Slovenska dramatika* je nastajal v dramatičnih časih, ko se od univerz vedno bolj pričakuje proizvodnja in trženje znanja, zato je še toliko bolj dragoceno, da so študije nastale iz lastnih raziskovalnih nagibov, ustvarjalnosti in radovednosti ter tako prinašajo razmišljanja in analize, ki odsevajo aktualna vprašanja znotraj stroke v danem zgodovinskem trenutku. Namen razprav o slovenski dramatiki je premisliti in dopolniti že opravljene raziskave kot tudi zapolniti vrzeli v preteklem raziskovanju in ponuditi najsodobnejše teoretične, interpretativne in zgodovinske analize slovenske dramatike in gledališča ter tako slovensko dramatiko vpeti v slovanski, evropski in svetovni kontekst.

Mateja Pezdirc Bartol

# PRAGMATIČNI FRAZEMI V LINHARTOVI DRAMATIKI

Maruška Agrež

Ljubljana

UDK 811.163.6'373.72:821.163.6–2.09Linhart T.

Prispevek<sup>1</sup> obravnava pragmatične frazeme v Linhartovi dramatik, in sicer aktualizacijo njihovega pomena v kontekstu z vprašanema večpomenskosti in (ne)skladja med dobesednim pomenom in smislom. Prevladuje aktualizacija enega s smislom skladnega pomena. Do neskladja med dobesednim pomenom in smislom pride predvsem v rabi pragmatičnih frazemov za poimenovanje prikazovalnih govornih dejanj.

pragmatični frazemi, pragmatični pomen, večpomenskost, dobesedni pomen, smisel

The article deals with pragmatic idioms in Linhart's drama. It describes how the meaning of pragmatic idioms is actualized in context. It also deals with polysemy and the difference between literal meaning and sense. The majority of pragmatic idioms have just one meaning, equivalent to the sense in relation to the context. The majority of pragmatic idioms whose meaning is not equivalent to the sense are referential speech acts.

pragmatic idioms, pragmatic meaning, polysemy, literal meaning, sense

## 1

Predmet obravnave so pragmatični frazemi (PgF) v slovenskem jeziku konec 18. stol. Od frazeoloških vrst PgF zajemajo členkovne in medmetne frazeme.<sup>2</sup> Analogno s členki (Korošec 2009: 224) in medmeti (Križman 2003: 153) so PgF značilnost govornega jezika. Kot gradivo za obravnavo PgF sta izbrani Linhartovi komediji *Županova Micka* (1790a; ŽM) in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1790b; MŽ), ki predstavljata zapis govornega jezika konec 18. stol. Namen prispevka je ugotoviti, katere vrste govornega dejanja poimenujejo PgF, ki se pojavljajo v danem gradivu, s pomočjo pragmatičnih kategorij opisati pragmatični pomen, predstaviti večpomenskost PgF in opozoriti na morebitne razlike med dobesednim pomenom posameznega PgF in njegovim smislom, tj. sporočenim pomenom (Kunst Gnamuš 1983: 27), ki se aktualizira v kontekstu.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Prispevek je prirejen del seminarske naloge, nastale v okviru študija tretje stopnje. Mentorica: prof. dr. Erika Kržišnik.

<sup>2</sup> Več o tem Jakob (2006: 139–143). Določanje PgF kot medmetnih ali členkovnih ni predmet tega prispevka.

<sup>3</sup> Izraz kontekst v pričujoči obravnavi zajema udeležence, njihove besede in okoliščine sporočanja. Podatke o vsem navedenem je mogoče dobiti v besedilni dejanskosti.

## 1.1

Pri PgF (ne)motiviranost pomena iz posameznih sestavin<sup>4</sup> ni relevantna.<sup>5</sup> Za PgF je namreč ključno, da nimajo uslovarjene predmetnosti, ampak govorno dejanje. Imajo torej pragmatični pomen, tj. pomen, ki se ga opiše s pragmatičnimi kategorijami: središče govornega dejanja je govorec, ki v danih okoliščinah vzpostavlja razmerje z naslovnikom z namenom, da mu posreduje sporočilo, oblikovano v besedilo (Jakop 2006: 143).

## 1.2

Pri obravnavi gradiva bo rabljena metoda razčlenjevanja pomena PgF na v točki 1.1 navedene pragmatične kategorije. Metoda je bila rabljena že pri opisu pomena PgF v SSKJ (Jakop 2006: 157–163), pri tem pa je bila pozornost poleg na večpomenskost PgF usmerjena tudi na njihovo sopomenskost in protipomenskost, ki v prispevku ne bosta obravnavani. Če se bo v obravnavanem gradivu pojavil večpomenski PgF, se bo ugotavljalo, ali se njegovi pomeni razlikujejo v pragmatični ali konotativni sestavini.

Predvsem nemški jezikoslovci (npr. Kühn 1987: 135) opazujejo rabo frazemov v pragmatičnih funkcijah, ki pri nepragmatičnih frazemih niso uslovarjene. Torej so odvisne od konteksta rabe in predstavljajo smisel frazema. Tudi pri obravnavi PgF se bo upošteval kontekst rabe posameznega PgF, ki ni del njegovega pragmatičnega pomena. Kot je že bilo omenjeno, se bo opazovanje rabe PgF v kontekstu osredinilo predvsem na morebitna neskladja med dobesednim pomenom in smislom v rabi posameznega PgF.

PgF, ki se bodo pojavili v obravnavanih besedilih, bodo razdeljeni glede na to, katero vrsto govornega dejanja poimenujejo, tj. ali poimenujejo ekspresivno, povezovalno, prikazovalno ali pozivno govorno dejanje. V posebnih skupinah bodo navedeni PgF, pri katerih je vidna večpomenskost ali razlika med dobesednim pomenom in smislom.

<sup>4</sup> Kot osnovni kriteriji za določitev besedne zveze kot frazeološke so upoštevani večbesednost, stalnost in nemotiviranost pomena iz posameznih sestavin (npr. Burger 1998: 15). V prispevku med večbesedne enote sodijo tudi sklopi, ki ne izgubijo lastnosti podstavne besedne zveze, npr. *morebiti* (Jakop 2006: 38). Pri stalnosti bo poleg pragmatične stalnosti, tj. uslovarjenosti govornega dejanja (gl. 1.1), upoštevana še reproduciranost. To pomeni, da bo PgF kot jezikovna enota, ki po govornem dejanju ne razpade, prepoznan na osnovi mentalnega leksikona. Ta metoda je potrebna kljub subjektivnosti in nezanesljivosti zaradi odsotnosti govorcev jezika 18. stol. V slovarjih (gl. seznam virov) so PgF predstavljeni zelo nesistematično in jih je težko najti.

<sup>5</sup> (Ne)motiviranost pomena iz posameznih sestavin PgF sicer ni predmet obravnave, a je opazno, da so nekateri PgF v obravnavanih besedilih pomensko nemotivirani (npr. *de bi (koga) slode*), pri drugih pa je pomen motiviran iz posameznih sestavin (npr. *to se ve de*).

## 2 Analiza gradiva

### 2.1 PgF z aktualizacijo enega pomena

#### 2.1.1 PgF z uslovarjenim ekspresivnim govornim dejanjem

##### 2.1.1.1 Govorec z njimi kot odziv na stvarnost izraža naslednja čustva:<sup>6</sup>

###### 2.1.1.1.1 Strah oz. prestrašenost.

*Bog pomagej (komu)*<sup>7</sup> (MŽ: 1)

Govorec (Nežka) se na dogodek (baronov prihod) odzove prestrašeno.

Baron (vstane): Vse ljudje toku govore.

Neshka (prestrahena na stran): Sdej **mi bog pomagej**. (Linhart 1790b: 19–20.)

*Jeshush Maria* (ŽM: 1)

Govorec (Micka) se na povedano (svarilo, da je v nevarnosti) odzove prestrašeno in osuplo.

Sternf. (Mizko objame): Lubka moja, Bogu se sahvati, de sim jest prishla – Ti se v'eni veliki nevarnosti snajdesh.

Miz.: **Jeshush Maria!**<sup>8</sup> v'kaj sa eni nevarnosti. (Linhart 1790a: 8–9.)

*O jemene* (MŽ: 1)

*Jemene* bi lahko bil glasovna varianta medmetnega frazema *jojmene* in bi torej nastal s preglasom o > e in potem (prek *jejmene*) z asimilacijo ej > e. Slednje naj bi se zgodilo v govorih, za katere je značilna monoftongizacija ej > e. Torej predvsem v gorenjskih, zahodnoštajerskih, panonskih, prleških in osrednjih koroških govorih.<sup>9</sup>

Govorec, ki je obenem naslovnik ukaza (Nežka), se na ukaz (da mora pisati baronu listek o srečanju) odzove prestrašeno.

Gospa: Tukej, vsemi pero, inu pishi mo en zedelz. (Pokashe na miso.)

Neshka: Kaj jest bom pisala?

Gospa: Moresh.

Neshka: **O jemene**, kaj bodo rekli! (Linhart 1790b: 105.)

*(O) moj bog* (MŽ: 4)

Govorec (gospa) izraža strah in vznemirjenost zaradi nastale situacije (prisotnosti Tončka v njeni sobi in barona zunaj).

<sup>6</sup> Tipi pragmatičnega pomena, oblikovani na osnovi razmerij med pragmatičnimi kategorijami, so navedeni po Jakop (2006: 144–151).

<sup>7</sup> V naslovu je izpisana najpogostejša izrazna podoba PgF, ki se pojavi v obeh besedilih. Številka v oklepaju pomeni število pojavitev v posameznem besedilu. Če je PgF obravnavan večkrat, je število pojavitev navedeno le ob prvi obravnavi. Pri izpisih v naslovu in v podanih zgledih sta prečrkovana  $f \rightarrow s$  in  $e \rightarrow e$ , diakritična znamenja pa so zanemarjena. Številka v naslovnem oklepaju pomeni število pojavitev v posameznem besedilu. V izpisih iz besedil je zapis ločil enak kot v originalu, razen za navedbo dramske osebe in morebitne didaskalije pred začetkom replike je zaradi večje preglednosti zapis prilagojen današnjemu pravopisu.

<sup>8</sup> Odebelila M. A. Velja za vse zglede.

<sup>9</sup> Za podatke se zahvaljujem prof. dr. Veri Smole.

Baron (sunej): Sakaj si se saperla?

Gospa (se vstrashi inu vstane): Moj mosh! – sa boshjo volo, kaj mi je sturiti! – (Tonzhek vstane.) Fant pres sukne! Na pol slezhen! Pezho na glavi! Jest s njim saperta! – **O moj Bog! Moj Bog!** (Linhart 1790b: 44.)

#### 2.1.1.1.2 Začudenje.

*Koku je to* (ŽM: 1)

Govorec (Anže) je začuden zaradi odziva naslovnika (Micke), saj je rekel natanko tisto, za kar je vedel, da bi naslovnik želel slišati (opeval je njeno lepoto v pesniškem jeziku).

Ans.: Ti si lepa, koker ena rosha, dolga, koker ena smreka, berhka, koker en hrast [...]

Miz.: Lubi Anshe, pusti te norzhije, nikar me she ti ne jesi.

Ansh.: **Koku je to?** Sej she ni dolgo tega, de si take norzhije shtimala. (Linhart 1790a: 21.)

2.1.1.2 Pojavi se tudi primer, v katerem govorec izraža svoj odnos do naslovnika, in sicer jezo nanj.

*Sram (koga) bodi* (MŽ: 1)

Govorec (Nežka) je jezen na naslovnika (Žužka) zaradi njegovih besed (da mora ljubiti barona, če želi ljubiti Matička).

Shush.: Moj navuk je leta: lubi Matizheka, ampak lubi tudi njegovo srezo, inu kir bo Baron njegovo srezho sturil, tok lubi tudi Barona.

Neshka (s'jeso): **Sram jih bodi.** Kdu jim je rekel, semkej priti. (Linhart 1790b: 19.)

#### 2.1.2 PgF z uslovarjenim povezovalnim govornim dejanjem

Govorec z rabo teh PgF vzpostavlja stik z naslovnikom tako, da izraža:

##### 2.1.2.1 Pozdrav v naslednjih okoliščinah:

###### 2.1.2.1.1 Ob prihodu.

*Bog (koga) sprimi* (ŽM: 1)

Govorec (Glažek) naslovniku (Jaki) izreče dobrodošlico ob prihodu.

Glash.: Ozha shupan, **Bog vas sprimi!** (Linhart 1790a: 28.)

###### 2.1.2.1.2 Ob slovesu.

*Bog (koga) obvari* (ŽM: 1)

Govorci (Jaka, Anže, Micka) se zvečer poslovijo od naslovnika (Sternfeldovke).

Anzhe, Jaka, Mizka (jo spremijo): Zhe se smemo podstopit – Naj srezhnu damu pridejo – **Bog jim lonej! Bog jih obvari!** (Linhart 1790a: 37.)

*Lohko Nozh* (ŽM: 4)

Določena je okoliščina časa. Govorec se s tem pozdravom poslovi ponoči. Lahko si voščijo lahko noč dramske osebe med seboj, a avtor ni predvidel vrstnega reda, lahko pa je mišljeno tudi, da je naslovnik publika, od katere se poslovijo.

Vsi: Lohko nozh! lohko nozh – (Linhart 1790a: 37.)

## 2.1.2.2 Zahvalo.

*Bog (komu) lonej* (ŽM: 1)

Govorec (Jaka) se zahvali naslovniku (Sternfeldovki) za uspešno sodelovanje (razkrinkanju Tulpenheima). Gl. primer pri PgF *Bog (koga) obvari* v 2.1.2.1.2.

## 2.1.2.3 Voščilo.

*Na s(d)ravle* (ŽM: 4)

Govorca (Glažek in Tulpenheim) z napitnico voščita naslovnikoma (Anžetu in Micki) ob pomembnem dogodku (poroki). Iz konteksta vidimo, da drugi govorec (Tulpenheim) ne vošči z veseljem, saj njegov namen (zapeljati Micko) ni uspel.

Glash.: **Na sravle** shenena inu neveste! (pije)

Tulp.: **Na sravle** – (pije, inu glash s'jeso kje postavi) (Linhart 1790a: 36.)

## 2.1.3 PgF z uslovarjenim prikazovalnim govornim dejanjem

## 2.1.3.1 S tovrstnimi PgF govorec izraža svoje razmerje do besedila.

## 2.1.3.1.1 Lahko pove svoje mnenje o besedilu, ki je:

## 2.1.3.1.1.1 Prepričanost v resničnost povedanega.

*Slode (koga) vsemi* (ŽM: 1)

Govorec (Jaka) je povsem prepričan, da ni nikoli ravnal tako, kot naslovnik (Micka) očitno pričakuje (nikoli ni opeval lepote svoje žene, Micka pa pričakuje, da bi njen mož opeval njeno lepoto).

Miz.: De je moj obras toku jasn, koker nebu – moj shvot toku raven, koker ena smreka –  
– [...]

Jak.: Mizka, aku bi jest nevedel, de si ti pametna, bi te jest sdej sa noro dershhal **Slode me vsemi**, zhe sim jest tvoji ranzi materi kaj takiga povedal – inu vunder sim jo lubil – (Linhart 1790a: 4–5.)

## 2.1.3.1.1.2 Verjetnost povedanega.

*Sna biti* (MŽ: 3)

Govorec (Matiček) naslovniku (Žužku) potrdi, da bi lahko bil oseba, za katero ga ima (njegov sin), čeprav v to ni povsem prepričan. Obenem pojasni, zakaj ima drugo ime (ni mu ime Jurček, ampak Matiček, ker so ga tako poimenovali cigani).

Shush.: Moj Jurzhek!

Matiz.: **Sna biti**; zigani so me sa Matizheka imenuvali. (Linhart 1790b: 96.)

## 2.1.3.1.1.3 Nepoznavanje dejstva.

*Kdu vej* (ŽM: 1)

Govorec (Jaka) ne ve, kako dolgo bo trajalo določeno stanje (ne ve, kako dolgo bo še živel), a se glede na informacije, ki jih izvemo iz danega konteksta (da mu sivijo lasje in želi videti hčer preskrbljeno), lahko sklepa, da ne bo več trajalo dolgo.

Jak.: [...] Pole, moji lasje vshe sivi ratujejo! **Kdu vej**, koku dolgu bom she shivel. Jest bi tebe rad preskerbleno vidil – (Linhart 1790a: 5.)

2.1.3.1.2 Z rabo nekaterih PgF se govorec odziva na besedilo tako, da potrdi resničnost povedanega.

*Koku pak* (ŽM 1; MŽ: 2)

Govorec (Micka) brez zadržka potrdi realizacijo stanja v retoričnem vprašanju (da bo dobra z Anžetom).

Jak.: [...] Sej bosh dobra s'njim, kader pride? Kaj ne Mizka? –

Miz.: **Koku pak**, prou dobra! – (Linhart 1790a: 20–21.)

*To se ve de* (ŽM: 2; MŽ: 2)

Govorec (Micka) potrdi resničnost retoričnega vprašanja (da bo denar namenjen njej in Anžetu).

Ansh.: [...] [K]jar bova vkup perdelala, bo pak obema slishalu – kaj ne Mizka?

Miz.: **To se vej, de** – (Linhart 1790a: 33.)

2.1.3.2 Med PgF z uslovarjenim prikazovalnim govornim dejanjem so tudi primeri PgF, s katerimi govorec izraža odnos do naslovnika.

2.1.3.2.1 Govorec zavrne prej povedano.

*Sa boshjo volo (koga) prosim* (ŽM: 1)

Govorec (Glažek) zelo odločno zavrne naslovnikovo (Monkofovo) prošnjo (naj mu posodi suknjič) z določenim razlogom (ker suknjič nima zadnjega dela).

Glash.: [**S**]a **boshjo volo jih prosim** – Nikar – moja sukna je od sad – – (Linhart 1790a: 28.)

2.1.3.2.2 Govorec želi prepričati naslovnika o resničnosti povedanega.

*Per moji dushi* (ŽM: 2; MŽ: 1)

Govorec (Gašper) želi prepričati naslovnika (barona) o resničnosti povedanega (da je videl nekega fanta skočiti skozi okno), kar utemeljuje tudi na osnovi vidnih znamenj (črepinj, pohojenih rož). Drugi govorec (Matiček) želi naslovnika prepričati drugače (da ni nihče skočil skozi okno in da je Gašper sam naredil nered). Da bi bil še bolj prepričljiv, se sklicuje na stanje prvega govorca (opitost).

Gashper.: **Per moji dushi**, to je res, vasha Gnada. Naj pogledajo te zhepine, vse je prozh; roshe so pohojene, dine vse pomeskane – Jest vam povejm, Matizek; de potler nebote mene kriviga delali.

Neshka (tihu k Matizheku): Glej, de da spravish.

Matizh.: Vasha Gnada, sej vidijo, de je pijen. On se je gori savalil; sej ne vej, kaj dela. (Linhart 1790b: 64.)

2.1.4 PgF z uslovarjenim pozivnim govornim dejanjem

Govorec pozove naslovnika k dejanju. In sicer ga vpraša o resničnosti povedanega.

*Kaj ne* (ŽM: 5; MŽ: 2)

Govorec (vdova Sternfeldova) predvideva, da bo dogodek (povabilo na poroko) uresničen in si to tudi želi. Vendar o tem ni povsem prepričan in želi resničnost preveriti.

Shternf.: [K]ader bo poroka, mi bote pustili veit, **kaj ne?** (Linhart 1790a: 37.)

## 2.2 Večpomenskost PgF

Večpomenskost je vidna pri PgF, ki poimenuje ekspresivno govorno dejanje.<sup>10</sup> Pomeni tega PgF se med seboj razlikujejo v pragmatičnih sestavinah. Gre za različna negativno konotirana duševna stanja, s katerimi se govorec odziva na stvarnost.

*Sa boshjo volo* (ŽM: 2; MŽ: 6)

Govorec z rabo navedenega PgF izraža:

### 2.2.1 Osuplost.

Govorec (oče Jaka) je osupel zaradi naslovnikovega (hčerkinega) ravnanja (ker se je hči želela poročiti brez njegovega soglasja).

Jak.: Kaj si vunder mislila, **sa boshjo volo**, de si se hotela skrivne omoshit? Tvojga ozheta toku reshali? (Linhart 1790a: 19.)

### 2.2.2 Zadrego.

Govorec (gospa) je v zadregi zaradi stanja v trenutku govorjenja (svojega videza).

Gospa.: **Sa boshjo volo**, Neshka, poglej, kakorshna sim – Mlardenzh bo sdej tukej. (Linhart 1790b: 37.)

## 2.3 Neskladje med dobesednim pomenom in smislom

2.3.1 Neskladje med dobesednim pomenom in smislom je vidno pri variantah istega PgF, ki poimenujeta pozivno govorno dejanje.

*Al ne* (MŽ: 1) in *kaj ne*

Za razlago tipa pragmatičnega pomena gl. 2.1.4.

2.3.1.1 Govorec z rabo danih PgF dejansko ne želi preveriti resničnosti povedanega, saj je vanjo prepričan še bolj od vprašanega. Preverjanje resničnosti povedanega je torej le jezikovno sredstvo za ciničen način izražanja neodobravajočega odnosa do naslovnika ali neudeleženca pogovora.

Govorec (vdova Shternfeldova) dobro ve, kdo je oseba, ki jo čaka naslovnik (Micka). Zato izraža jezo na neudeleženca pogovora (Schönheima oz. Tulpenheima), ki izvira iz odnosa neudeleženca do govorca in tudi do naslovnika (Tulpenheim je obema lagal in ju varal).

Shternf.: [...] Ovbe, kaj je to sa en lep perstan. (na stran) o ti goluf nesramni.

Miz.: Nasaj naj mi ga dajo.

Shternf.: Tvoj lubizhek, **kaj ne**?

Miz.: Moj lubizhek, ja – jest ozhem perstan imeti –

Shternf.: Zhe mi povesh, koku se imenuje –

Miz.: Schönhein –

Shternf.: Schönheim! Tok je svoje ime satajil! (Linhart 1790a: 7.)

2.3.1.2 Preverjanje resničnosti z *al/kaj ne* je lahko skupaj s predstavljenim smislom v 2.3.1.1 še jezikovno sredstvo za potenciranje drugega smisla.

<sup>10</sup> Tudi Nataša Jakop (2006: 158) pri PgF, ki poimenujejo ekspresivna govorna dejanja, ugotovi visoko stopnjo večpomenskosti.

### 2.3.1.2.1 Govorec želi od naslovnika z zbadanjem izsiliti informacije.

Spraševanje po resničnosti je jezikovno sredstvo, s katerim želi govorec (Zmešnjava) od naslovnika (Matička) izsiliti potrditev resničnosti (da je služil na Gobovem gradu), ki bi jo naslovnik sicer želel prikriti in se na ta način izogniti dolžnosti (se poročiti s tamkajšnjo ključavničarko Smrekarico ali ji vrniti denar).

Smeshnava.: [...] Ti si pred tremi lejti na gobovim gradi slushil. Je res, **al ne?**  
Matizh.: Res. (Linhart 1790b: 9.)

### 2.3.1.2.2 Govorec želi naslovnika ogoljufati na zbadljiv način.

Govorec (Matiček) se pretvarja, da ni prepričan, kaj je denotat (pismo, ki ga nosi), po katerem ga naslovnik (baron) sprašuje. Da bi ogoljufal naslovnika, se zlaže, da gre za drug denotat, za katerega seveda ve, da ni pravi (Tončkovo pismo prefektu v Ljubljani).

Predhodno besedilo: Barona zanima, katero pismo nosi Matiček s seboj. Matiček se pretvarja, da se ne more spomniti.

Baron.: [...] Tok, tedej nevesh?  
Matizh.: Ho, ho, ho! Jest tepez! To je gvishnu Tonzhekovo pismu na Prefekta v 'Lublano. **Kaj ne?** (Linhart 1790b: 66–67.)

2.3.2 Največ primerov neskladja med dobesednim pomenom in smislom je pri PgF, ki poimenujejo prikazovalna govorna dejanja.

2.3.2.1 Najpogosteje pride do neskladja pri PgF, s katerimi govorec potrdi resničnost povedanega.

2.3.2.1.1 Govorec z rabo tovrstnih PgF ironično ovrže trditve, s čimer preseneti naslovnika.<sup>11</sup>

*Kaj pak de* (MŽ: 5)

Prvi govorec (Žužek) sploh ne dvomi v resničnost trditve, ki jo izreče v obliki retoričnega vprašanja (da je Tonček svojo pesem namenil Nežki). Drugi govorec (Nežka) mu na ironičen način pove, da trditev ni resnična in ga s tem preseneti, vendar mu ne pove pravega odgovora (da je pravi naslovnik Tončkove pesmi gospa).

Shush.: Al ni tudi eno pesem od tebe sloshil? Sastojn jo gvishnu ne skriva.  
Neshka (jesna): **Kaj pak de!** Od mene! (Linhart 1790b: 19.)

*Koku pak*

Govorec (Nežka) ironično zanika resničnost predhodne replike, nad čimer je naslovnik (Žužek) presenečen, saj o resničnosti izrečenega (da Tonček zalezuje Nežko) sploh ni dvomil.

<sup>11</sup> V sodobnem SSKJ je predstavljeno neskladje med pomenom in smislom pri tovrstnih PgF mogoče prepoznati z vzključno intonacijo. V tej obravnavi je intonacijski vidik zanemarjen, saj govorjene besede 18. stol. ni več mogoče slišati. Neskladje med pomenom in smislom je, kot tudi v vseh ostalih primerih, prepoznano zgolj s poznavanjem konteksta rabe PgF.

Shush.: Tonzhek, raven ta – kateri smiram sa tabo lasi. [...] Rezhi, de ni res, zhe moresh.

Nesh.: **Koku pak!** (Linhart 1790b: 19.)

2.3.2.1.2 Govorec potrđi resničnost, čeprav je dobro prepričan o nasprotnem, s čimer želi ogoljufati naslovnika.

*To se ve de*

Govorec (Matiček) poudari naslovniku (baronu), da je njegov odgovor na postavljeno vprašanje nedvomno pravilen (da je imel v žepu Tončkovo pismo). S tem mu želi prikazati, da ga je vprašal po nečem samoumevnem, in tako poskrbeti, da naslovnik ne bo posumil, da gre za prevaro (da je omenjeni papir Smrekaričina tožba).

Baron (ga k'sebi oberne): Inu ti si njegovu pismu v' arshati imel.

Matizh.: **To se vej!** Kaj me neki sprashujejo. (Linhart 1790b: 109–110.)

2.3.2.2 Primeri neskladja med pomenom in smislom se pojavijo tudi v rabi variant PgF, s katerima govorec izraža verjetnost povedanega.

*Morebiti (MŽ: 2) in sna biti*

2.3.2.2.1 Izražanje verjetnosti povedanega je lahko jezikovno sredstvo, s katerim želi govorec zbsti naslovnika in od njega izzvati priznanje neprijetnega dejstva.

Govorec (Zmešnjava) naslovnika (Matička) spomni, da če je že pozabil osebo (Smrekarico), verjetno ni pozabil dogodka, povezanega z njo (da mu je Smrekarica posodila denar). Drugače je govorec o tem, da naslovnik ni mogel pozabiti niti osebe niti dogodka, prepričan. Ravno tako ve, da se ju noče spomniti, saj se želi izogniti posledicam (če ji ne bo mogel vrniti denarja, se bo moral z njo poročiti), zato želi od naslovnika na zbadljiv način izsiliti priznanje in posledično izpolnitev obljube.

Predhodno besedilo: Matiček se pretvarja, da se ne spomni Smrekarice, ključavničarke Gobovega gradu, ki mu je posodila 200 kron, ki ji jih mora vrniti ali pa se mora poročiti z njo.

Smeshnava: Na to nisi posabil. Al **morebiti** se bosh saj na tistih dvesto kron spomnil, katere ti je posodila. (Linhart 1790b: 9.)

2.3.2.2.2 S predstavitvijo trditve kot verjetno resnične želi govorec prevarati naslovnika.

Iz besedila je znano, da govorec (Matiček) dobro ve, da je samo en vršilec (Tonček) opravil dejanje (skok skozi okno). Toda naslovniku (baronu) tega ne potrđi. Dejanje mu predstavi tako, kot da je možno, da sta dejanje opravila dva (Tonček in on).

Baron: Pravi, da je on skozhil.

Matizh.: **Sna biti**, zhe sam pravi. (Linhart 1790b: 110.)

2.3.2.3 Do neskladja med pomenom in smislom pride tudi pri PgF, s katerim govorec vzpostavlja razmerje do sobesedila. Izražanje podkrepitve trditve je v tem primeru jezikovno sredstvo za izražanje grožnje.

*Per moji dushi*

Govorec (Jaka) naslovniku (Anžetu) zagrozi, da ne bo realiziral svojega načrta (mu ne bo dal Micke), če ne bo nehal s svojim ravnanjem (se ne bo nehal zabavljati čez gospodo).

Predhodno besedilo: Anže dvori Micki tako, da se obnaša kot gospod. Takšnega, seveda ironičnega, dvorjenja Jaka in Micka ne marata.

Ansh.: No, tok pak ne bom nizh vezh rekal – – Ta shentana gospoda mi ne gre is glave.

Jak.: Jest ti svetijem, ja, de bosh molzhal – sizer ti **per moji dushi** dekleta ne dam.  
(Linhart 1790a: 22.)

### 3 Sklep

V obravnavanih besedilih PgF večinoma poimenujejo prikazovalna, ekspresivna in povezovalna govorna dejanja. Čeprav se v besedilih pojavlja veliko različnih PgF, je število pojavitev posameznega PgF večkrat zelo majhno. Zato ni presenetljivo, da se pri večini obravnavanih PgF v primerih rabe aktualizira le en pomen. Pomen PgF je večinoma skladen s smislom. Neskladje med pomenom in smislom v rabi posameznega PgF se pojavi pri PgF, ki poimenujejo prikazovalna in v manjši meri pozivna govorna dejanja. V primerih neskladja med pomenom in smislom govorec z rabo PgF najpogosteje izraža zbadljiv odnos do naslovnika, lahko pa obenem želi naslovnika ogoljufati ali od njega izsiliti priznanje neprijetnega dejstva.

Kljub nepomembnosti za strukturo vloga PgF v besedilih ni zanemarljiva. PgF namreč prinesejo podatke o govornem razmerju do ostalih udeležencev in okoliščin sporočanja ter do besedila samega in tako omogočajo pravilno razumevanje sporočila. S poznavanjem PgF kot prvin govornega jezika v starejših besedilih, kamor seveda sodi tudi Linhartova dramatika, pa si je lažje predstavljati podobo govorne besede časa nastanka obravnavanih besedil. Iz navedenih razlogov je pragmatična frazeologija v zgodovini slovenskega jezika kot še zelo neraziskano področje vsekakor vredna nadaljnega raziskovanja.

### Literatura

- BURGER, Harald, 1998: *Phraseologie: eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin: E. Schmidt.
- JAKOP, Nataša, 2006: *Pragmatična frazeologija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- KOROŠEC, Tomo, 2009: Členki v Trubarjevem Katekizmu 1550. *Slavistična revija* 57/1 (Trubarjeva številka). 222–230.
- KRIŽMAN, Mirko, 2003: Slogovna vloga medmetov v Murnovi poeziji. Miran Štuhec (ur.): *Literarni izzivi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 148–178.
- KUNST GNAMUŠ, Olga, 1983: *Govorno dejanje – družbeno dejanje*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.
- KÜHN, Peter, 1987: *Phraseologismen: Sprachhandlungstheoretische Einordnung und Beschreibung*. Harald Burger (ur.): *Aktuelle Probleme der Phraseologie*. Bern, Frankfurt am Main, New York, Pariz: Lang. 121–137.
- TOPORIŠIČ, Jože, 1974a: K izrazju in tipologiji slovenske frazeologije. *Jezik in slovstvo* 19/8. 273–279.
- TOPORIŠIČ, Jože, 1974b: Kratko oblikoslovje slovenskega knjižnega jezika. Matjaž Kmecl, Tine Logar, Jože Toporišič (ur.): *Slovenski jezik, literatura in kultura*. Ljubljana: Ljudska pravica. 29–50.
- VIDOVIČ MUHA, Ada, 2000: *Slovensko leksikalno pomenoslovje*. Ljubljana: ZIFF.

**Viri**

CIGALE, Matej, 1860: *Deutsch-slovenisches Wörterbuch*. Laibach: J. Blasnik.

GUTSMAN, Ožbalt, 1789: *Deutsch-windisches Wörterbuch*. Klagenfurt: Ignaz Alons edlen von Kleinmaner.

LINHART, Anton Tomaž, 1790a: *Shupanova Mizka*. V' Lublani: per Joan. Frideriku Egerju. <http://www.dlib.si/results/?query='keywords%3dlinhart+%C5%BEupanova+micka'&pageSize=25>

LINHART, Anton Tomaž, 1790b: *Ta vesseli dan, ali Matizhek se sheni*. V' Lublani: per Ignazi od Kleinmayerja. <http://www.dlib.si/results/?query='keywords%3dmati%C4%8Dek+se+%C5%BEeni'&pageSize=25>

MURKO, Anton, 1833: *Slovensko-Nemshki in Nemshko-Slovenski rozhni besednik*. V' Gradzi: per Franzi Ferstli.

PLETERŠNIK, Maks, 1893/94: *Slovensko-nemški slovar*: <http://isjfr.zrc-sazu.si/pletersnik/>

POHLIN, Marko, 1781: *Tu malu besedishe treh jesikov*. Academia Operosus Labacensis.

POHLIN, Marko, 1792: *Glossarium Slavicum in supplementum*. Viena: Literis Grossserianis.

*Slovar slovenskega knjižnega jezika* (SSKJ): <http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html>



# LJUBEZEN MED ŽELJO IN ŽRTVIJO V *KRSTU PRI SAVICI* PRI FRANCETU PREŠERNU TER V DRAMSKIH POUSTVARITVAH ZORKA SIMČIČA IN DOMINIKA SMOLETA

Irena Avsenik Nabergoj

Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje, ZRC SAZU, Ljubljana  
Teološka fakulteta, Ljubljana  
Fakulteta za humanistiko, Nova Gorica

UDK 821.163.6–13.09Prešeren F.:821.163.6–2.09"195/20"

Osrednji namen članka je medbesedilna primerjava doživljanja intimne ljubezni pri osrednjih junakih Črtomiru in Bogomili, kot se kaže v Prešernovi izvirni umetnini *Krst pri Savici* (1836) ter v istoimenskih dramskih poustvaritvah Zorka Simčiča (1953, 1965, 1994) in Dominika Smoleta (1969, 2003, 2009). Simčič v svoji drami sledi Prešernovi predlogi ter motiv presežne ljubezni mladega para, ki se žrtvujeta drug za drugega, dopolni s krščansko motiviko krivde, odpuščanja in sprave. Črtomir in Bogomila v Smoletovi drami pa, nasprotno, ne znata ljubiti; njuna ljubezen je »divja«, razosebljena, nasilna, oropana čiste želje, prešibka za samožrtvovanje; s svojim egoizmom zanikujeta in končno uničita drug drugega.

*Krst pri Savici*, France Prešeren, Zorko Simčič, Dominik Smole, ljubezen, želja, žrtev

The central aim of the article is an intertextual comparison of the experience of intimate love in the central characters Črtomir and Bogomila, as presented in Prešeren's *Baptism at the Savica* (Ljubljana, 1836) and in the dramatisations with the same title by Zorko Simčič (1953, 1965, 1994) and Dominik Smole (1969, 2003, 2009). In his drama Simčič follows Prešeren's pattern and complements the theme of transcendental love of the young couple, who sacrifice themselves for each other, with the Christian themes of guilt, forgiveness, and reconciliation. In Smole's drama, on the other hand, Črtomir and Bogomila are incapable to love; their love is »wild«, depersonalized, violent, deprived of pure desire, too weak for self-sacrifice; with their egotism they deny and finally destroy each other.

*Baptism at the Savica*, France Prešeren, Zorko Simčič, Dominik Smole, love, desire

## 1 Uvod

Namen članka je raziskati način predstavitve ljubezni v Prešernovem, Simčičevem in Smoletovem tekstu *Krsta pri Savici*. Prispevek razkriva, kaj sta Simčič in Smole v svojih dramah izbrala iz Prešernovega besedila, kako sta sledila predlogi in kako sta transformirala izhodiščni pomen. Bolj kot nacionalni vidik pokristjanjevanja Slovencev v zgodovinskem obdobju 8. stol. je v ospredju pozornosti področje zasebnosti, intimnega doživljanja ljubezni med željo in žrtvovanjem, ki se pri vsakem izmed avtorjev izraža na drugačen način.

## 2 Ljubezen med željo, strastjo in odpovedjo v dialogu Prešernovega *Krsta pri Savici*

Ljubezen med Bogomilo in Črtomirom se začne z obojestransko zaljubljenostjo, ki v obeh »neprostovoljno«, »nepremišljeno« rodi večno trajajočo željo drugega po drugem. Preizkušnje, ki sta jim izpostavljena, to željo še intenzivirajo. Že ob prvem srečanju sta Črtomir in Bogomila prevzeta drug od drugega (stanci – v nadaljevanju s. – 8 in 9); Prešeren opisuje, kako je »ljubezni strela« v Črtomiru vnela »neugasljiv plamen«, Bogomila pa je Črtomiru ljubezen v enaki meri vračala in v letu dni je med njima zrasla trdna in čista ljubezen, močna kot smrt. A nedotaknjenost in zanos ljubezenske sreče je Prešeren opisal le v eni stanci, kot da intimnih doživetij med njima ne bi želel razkrivati pred drugimi. Že v naslednji stanci pove, da se bo Črtomir zaradi vdora Valjhuna, ki je prišel požigat »božje veže«, v službi obrambe vere svoje matere moral ločiti od Bogomile. Slovo je opisano izrazito čustveno, to pa je pogojeno tudi z njuno mladostjo, saj Prešeren o Bogomili zapiše, da je ob prvem srečanju z ljubim imela le šestnajst let. Črtomirovo odločitev, da se poda v boj s premočno Valjhunovo vojsko, in tudi sam boj »brez upa zmage«, v katerem ni mogel obvarovati bogov svojih staršev, niti pred smrtjo rešiti svojih tovarišev, opiše Prešeren samo v dveh stancah (s. 13 in 14), vsa nadaljnja pesnitev pa je posvečena ljubezenski temi.

Potem ko si Črtomir ob porazu v boju, obupan ob smrti vseh svojih tovarišev že želi vzeti življenje, mu »predrzno roko ustavi« misel na Bogomilo. Nadaljnjih sedem stanc je posvečenih njegovemu iskanju Bogomile, pri čemer mu pomaga »znan ribič« (s. 16–22). Ob srečanju z Bogomilo, s čimer se v 23. stanci *Krsta* tudi začne daljši dialog med Črtomirom in Bogomilo, Črtomira prevzameta neizmerna sreča in strast. Ljubezen je zanj najvišja vrednota, toda Bogomila mu skuša dopovedati, zakaj je ločitev med njima neizogibna – razlog je njeno spreobrnjenje v krščansko vero in prepričanje, da ga je prav krščanski Bog ohranil pri življenju v boju, v katerem so umrli vsi njegovi tovariši. Ob koncu svojega govora Bogomila Črtomira prosi, naj tudi on sprejme krščansko vero.<sup>1</sup>

Črtomir se ji zahvali za njeno ljubezen, trpljenje in skrb ter ji izpove svojo strastno ljubezen in neomajno privrženost. Pripravljen je biti njen »suženj«, ona pa naj mu gospoduje »čez vero, misli, delo« (s. 36–37). Četudi se mu sprva krščanski Bog, ki ga Bogomila kliče »Bog ljubezni«, zdi »jezni« Bog, saj je bilo v bojih za krščansko vero prelito toliko krvi, pa se po vmesnem pojasnilu duhovna (s. 38), da je Valjhun ravnal po »svoji slepi glavi, / po božji volji ne ...«, krsta ne brani več. Vera zanj ni bistveno vprašanje, daleč pomembnejša je Bogomilina ljubezen. Prejel bo krst, a krst bo zanj samo še en dokaz neomajne vdanosti ljubljeni, s katero si želi čim prej skleniti zakonsko zvezo (s. 39). Podobno kot v dosedanem dialogu je tudi tu opazno nesorazmerje med kratkimi Črtomirovimi govori in daljšimi Bogomilnimi pojasnili, saj ga mora

<sup>1</sup> Alojzija Zupan Sosič ugotavlja, da je Prešeren v tej pesnitvi oz. tudi »prvi slovenski ljubezenski pripovedi« združil dva koncepta ljubezni, romantičnega in krščanskega. V 24. stanci »romantično pojmovanje ljubezni preglaši krščanska ljubezen [...], odpoved erotični ljubezni, predvsem strasti kot melodramatični sestavini romantične ljubezni, in čaščenje duhovne ljubezni. To povzroči največjo Črtomirovo eksistenencialno stisko.« (Zupan Sosič 2002: 267.)

Bogomila znova razočarati v njegovih upih ter mu pojasniti razlog svoje odpovedi njuni zakonski zvezi: v zameno za njegovo rešitev v boju je Bogu obljubila večno čistost (s. 40–43). Bogomila doživlja krščanskega Boga kot posebljeno ljubezen (»Da pravi Bog se kliče Bog ljubezni«), tako kot govori Sveto pismo na več mestih, med drugim v poglavju *Bog je ljubezen* (1 Jn 4, 7–21), njena misel o neminljivosti ljubezni pa je skladna s Pavlovo mislijo (1 Kor 13).<sup>2</sup>

Bogomiline besede v Črtomiru izzovejo hud pretres. Kot da bi hotel preprečiti tesnobo molka ali morebitni Črtomirov nagli odziv na besede, ki jih ta od Bogomile ni pričakoval, se oglasi duhoven in skuša v Črtomiru zbuditi krivdo, ker si je drznil posegati v tok zgodovine in je dajal podporo stari veri ter s tem pogubil toliko mož, katerih žene so postale vdove (s. 44–45); za svojo krivdo se mora odkupiti z odpovedjo in žrtvijo, tako kot je nekdaj storil tudi on sam, ko se je spreobrnil iz druidske vere. Bogomila čuti Črtomirovo stisko in ga tolaži z obljubo ljubezni, ki je nič ne more ugasniti in se mu bo razodela »onstran groba« (s. 48–49), ko ga bo pri Bogu čakala kot deviška nevesta. Iz njenih besed je razvidno, da bosta njeno nadaljnje življenje sestavljali le še molitev in hrepenenje po ljubezni, to je po smrti.

V dialogu med Bogomilo in Črtomiro se odprejo temeljna notranja nasprotja in protislovja – Črtomiru se ob spoznanju, da je Bogomila zanj za vselej izgubljena, zamajejo tla pod nogami, nove razsežnosti njene vere še ne more začutiti. V njem nastopi »kriza želje«,<sup>3</sup> Bogomila pa mu v stanju stiske razkrije sanjsko vizijo združitve z njim v večnosti. Kot da bi nebo hotelo potrditi resničnost njenih besed, nastopi trenutek, ko vsa narava zatrepeta v nenadni svetlobi – pojavi se mavrica in izlije svoj čisti svit na blede, mili obraz Bogomile. Nenavadni prizor neslutene in neizrekljive lepote prevzame Črtomira in ga vznemiri, da ostane nem. Pesnik ne razkrije, kaj se dogaja v njem. Predstavi le njegova dejanja, ki kažejo na odločitev, da bo sledil željam Bogomile in služil ljubezni do nje. Obljubi ji zvestobo, ki ni odvisna od legalnega zakona in temelji le na ljubezni.<sup>4</sup> Materialno zanj nima več pomena, odreče se zlatu in prosi Bogomilo, naj ga da sirotam. To so zadnje besede, ki jih v pesnitvi izreče Črtomir. Pred slovesom od ljubljene na njeno prošnjo molčé privoli v krst in s tem še zadnjič osreči Bogomilo (»se od veselja svet' obraz device«). Tedaj že ve, da ovire, ki onemogoča njuno ljubezen, ne more premagati, da ne zadostuje niti njegov krst. Obenem ve, da bi Bogomilo najhuje prizadel, če se ne bi dal krstiti; ona namreč verjame, da drugače ne bosta mogla biti združena v nebesih, in se boji, da bi ga v »zmotni veri« Bog zavrge.

<sup>2</sup> Ljubezen »[...] vse prenaša, vse veruje, vse upa, vse prestane. Ljubezen nikoli ne mine.« (1 Kor 13, 7–8.)

<sup>3</sup> O krizi želje Irvine (2006: 21–22) pove: »Krizi želje je treh vrst. V prvi vrsti izgubiš sposobnost želeli. V drugi obdržiš sposobnost želeli, toda izkusiš nenaden gnus, brez spoštovanja do posamezne želje [...] – toda s spoštovanjem do tvoje cele zbirke želja. V tretjem izkusiš življenjsko krizo, v kateri obdržiš sposobnost želeli, toda v »želeli« ne vidiš nobenega smisla.« Zadnjo, najresnejšo, saj se lahko konča s samomorom, je izkusil tudi Lev N. Tolstoj (Irvine 2006: 28).

<sup>4</sup> Podobno je za t. i. dvorsko zvestobo, ki jo zasledimo tudi v mitu o Tristanu in Izoldi, značilno, da »prav toliko, kolikor nasprotuje zakonski zvezi, nasprotuje tudi ljubezenski 'zadovoljitvi'. Pogumna zvestoba zakonu viteške ljubezni predvideva odpoved temu, da bi si damo popolnoma prisvojil, da bi se ljubezen udejanjila – to namreč ne bi bila več ljubezen« (Rougemont 1999: 29–30).

V Prešernovi pesnitvi se bolečina Črtomira in Bogomile zgosti v trenutkih slovesa, ko se ljubezen pokaže »kot najbolj nasilna izmed vseh strasti« (Irvine 2006: 14). V tem kontekstu je zanimiv motiv žrtvovanja kot posebne vrste darovanja (Halbertal 2012: 3). Sprva Bogomila in Črtomir darujeta daritve starim bogovom, v bitki se Črtomir in njegovi vojaki žrtvujejo za domovino,<sup>5</sup> po bitki in pokristjanjenju pa je žrtvovanje mladega para povezano z ljubeznijo in prakso pokore in zadoščevanja, oba pa se tudi samožrtvujeta drug za drugega.

Sposobnost samožrtvovanja za drugega posameznika, ki jo izkazujeta Črtomir in Bogomila, je v Kantovi moralni filozofiji, pa tudi v drugih filozofijah morale, ključ za etično življenje. Moralna preizkušnja se pri Črtomiru kaže v odločanju med ljubeznijo do sebe in samopreseganjem.

V zgodbi Bogomile in Črtomira hkrati sledimo transformaciji darovanja ali žrtvovanja: sprva se to kaže kot najbolj prvotna in osnovna oblika rituala, kot darovanje pridelkov ali žrtvovanje živali, z nastopom krščanstva pa so vsa žrtvovanja zamenjana s samožrtvovanjem; zlasti za Bogomilo se zdi, da se žrtvuje po zgledu žrtvovanja Božjega sina na križu (prim. Halbertal 2012: 7). Zdi se, da je slovo za Črtomira težje kot za Bogomilo, saj pesnik samo zanj pove, da se mu oči napolnijo s solzami (»solzé stojijo v vsakem mu očesi«). V trenutku, ko jo Črtomir objame, Bogomila ne zajoče, ne zajame je več strastna želja po ljubem (kot pred njegovim odhodom v boj), ne začutimo je kot krhke, prej kot duhovno močno osebo, podobo angelskega bitja, ki ni več navezano na čutni svet. Črtomirovega doživljanja po njuni ločitvi Prešeren ne razkrije, a bralec slutiti, da doživlja hudo življenjsko krizo, kljub temu pa ga z Bogomilo do konca življenja duhovno druži izpolnjevanje poslanstva, ki ga Bogomila želi od njega.

### **3 Ljubezen med željo in samožrtvovanjem v *Krstu pri Savici* Zorka Simčiča (knjižne izdaje 1953, 1965, 1994): medbesedilne navezave na Prešernovo pesnitev**

S tematskega vidika je zanimiva tudi interpretacija *Krsta pri Savici* pri osrednjem pisatelju slovenske politične emigracije v Argentini Zorku Simčiču. Simčičeva drama *Krst pri Savici* je bila zasnovana na istoimenski Prešernovi romantični pesnitvi in njenih osrednjih verzih, a v sebi skriva aluzije na medvojno temo. Delno je bila objavljena leta 1944 v ljubljanskem *Slovenčevem koledarju*. L. 1953 je kot drama v petih slikah izšla v celoti v buenosaireskih *Katoliških misijonih* (z ilustracijami Hotimira Gorazda) in tudi v knjižni obliki. Drama *Krst pri Savici* v šestih slikah iz l. 1965 je predelana drama, pri čemer sta v celoti dodana druga slika in zadnji prizor, enako strukturo ima tudi izdaja iz l. 1994.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Vojna je domena, v kateri se kažejo tako junaško samožrtvovanje kot tudi skrajno nasilje in brutalnost; v vojni sta samopreseganje in nasilje med seboj resnično povezani (Halbertal 2012: 5).

<sup>6</sup> Prvotno besedilo je prvič uprizoril Slovenski oder iz Trsta na Slovenskem festivalu (Repentabor, 23. 8. 1953) s sodelovanjem Dramske skupine iz Sv. Ivana ter Tržaške folklorne skupine (vodil Jure Štavar), režiral je Jože Peterlin.

Podobno kot pri Prešernu je prizorišče postavljeno v 8. stol., v kraje okrog Bleda in Bohinja, »v zadnjo slovensko srenjo, ki še vedno časti stare bogove«. Simčič od Prešerna prevzame vse osrednje literarne osebe, več podob, situacij in motivov ter poglobitve dialoge med Bogomilo in Črtomiro, prevzetim prvinam pa doda originalne prvine individualne imaginacije. Nov je zlasti lik Gojmirja, modrega in plemenitega sina pokojnega starešine, ki kot Črtomir ljubi Bogomilo, a mu ta ljubezni ne vrača. V Simčičevem delu se za ljubezensko zgodbo skriva spraševanje, ali je bil Črtomirov boj z Valjhunom potreben. Zaradi vseh žrtev, ki so padle v spopadu s premočno vojsko, in zaradi svojega uboja Gojmirja, ki ga je sumil izdajstva, se Črtomir proti koncu drame kesa. Njegovo ponotranjenje krivde in »iz kesa porojeno pokristjanjenje« je nov motiv, ki pa se, po Kermaunerjevi oceni, ujema s Prešernovim sporočilom« (Kermauner 1999: 246). Črtomir svojo krivdo nad Gojmirjem in padlimi rojaki hoče odkupiti z odpovedjo ljubezni do Bogomile in usmeritvijo k transcenci, s tem da bo ljudem prinašal luč prave vere.

Bogomila svojo srečo ob snidenju s Črtomiro po končanem boju opiše, drugače kot pri Prešernu, ob pomoči biblične primere: Črtomira primerja z »žejnim jelenom, ki ranjen čaka / na hladen curek vode iz izvira« (Simčič 1965: 54). Primera z jelenom morda nakazuje Črtomirovo spreobrnitev, ki si jo zanj želi Bogomila (prim. Ps 42 (41), 2–3).<sup>7</sup>

Medtem ko je pri Prešernu ob slovesu Bogomila trdna in Črtomir bolj prizadet, pa se v končnem prizoru slovesa v Simčičevi drami položaj zdi nasproten: Bogomila izraža potrnost in kliče Črtomira, on pa se ne ozre več k njej in trdno stopa po svoji poti proti soncu. Zdi se, da je njegovo ljubezensko željo nadomestila druga želja, želja zadoščevanja in očiščenja krivde, in jo tudi presegla.

V Simčičevi predelani izdaji drame iz l. 1965 je v nasprotju z njegovim prvotnim besedilom še bolj poudarjena pozitivna vloga Gojmirja, ki Valjhunu noče izdati Črtomira, tudi če bi za to moral plačati z življenjem. Pozitivno je upodobljen značaj Valjhuna, ki že pred končano bitko sklene, da Črtomiru podari življenje in da je ta bitka zanj zadnja, saj se mu toži po domu, Korotanu. Poudarjena je tudi močna vloga duhovna, ki Valjhunu očita pobijanje, saj njegova naloga ni bila pobijati ljudi, temveč zgolj uničiti malike, porušiti njihove templje. Ta napaka se bo po duhovnovem mnenju pokazala za usodno tudi v prihodnjih rodovih:

Če ti rodovi tu samo prek meča / spoznali bodo novega Boga, / nikoli več ne bo v njih zdrave vere, / ker ta iz ljubezni rase ne iz strahu. / Nikoli iz srca, v jeziku svojem, / ne bodo znali prav Boga častiti. / Nikoli! Nikoli ne čez tisoč let! (Simčič 1965: 25.)

Dodani sklepni prizor vsebuje še en nov motiv, ki ga pri Prešernu ni – motiv Bogomilinega odpuščanja ter sprave Bogomile in Valjhuna, s katerim avtor simbolno slika spravo v slovenskem narodu, ki ga je prizadela vojna. V drami k duhovnu in Bogomili pride Valjhun in se kesa svojih dejanj ter se zruši pred križem na kolena (Simčič 1965: 65), Bogomila pa mu sočutno ponudi roko, da se dvigne.

<sup>7</sup> V Psalmu 42 (41) beremo: »Kakor hrepeni jelen / po potokih voda, / tako hrepeni moja duša po tebi, o Bog. / Mojo dušo žeja po Bogu, / po živem Bogu.«

#### 4 Ljubezen med strastno željo in smrtjo v dialogu Smoletovega *Krsta pri Savici* (dvodejanka, knjižne izdaje 1969, 2003, 2009): medbesedilne navezave na Prešernovo pesnitev

Smoletova dvodejanka *Krst pri Savici* je nastajala več let (1961–1968). Smole jo je kot predstavnik Odra 57 v okviru načrtov za gledališko sezono 1961/1962 prvič omenil že 1. 1961 (Schmidt 2009: 119), delo pa je bilo prvič natisnjeno 1. 1968/69 v *Gledališkem listu Drame SNG v Ljubljani*,<sup>8</sup> drugič 1. 1969 (Smole 1969), tretjič 1. 2003/2004,<sup>9</sup> v *Zbranih delih* pa 1. 2009 (Schmidt 2009). Do 1. 2006 je drama doživela pet uprizoritev, od teh tri v ljubljanski Drami.<sup>10</sup>

Smoletova drama *Krst pri Savici*, »religiozna drama, ki v drugem delu prehaja v politično« (Borovnik 2005: 70), se v nasprotju s Prešernovo pesnitvijo in Simčičevo dramo začenja na prizorišču, na katerem se Prešernova pesnitev konča – v Ogleju, med samostanskimi zidovi. Tam Črtomir v svoji novi veri ne čuti izpolnitve, čuti se izdanega in prevaranega. Smole v drami razkriva njegovo notranje religiozno doživljanje, ki ga Prešeren ne razkrije; pove, da se je Črtomir dal krstiti, ne da bi vero v srcu tudi občutil.

V nasprotju s Prešernovo pesnitvijo Smoletovo Bogomilo določata lažna pobožnost, prazen blišč. Na njeno notranjo praznino, zakrito z dostojanstveno zunanjostjo, opozarja sestra Anunciata, ki ji pravi: »Tvoj obraz, sestra Bogomila, je natančno kot vitka in prostrana katedrala, slepeča, razkošna, pripravljena in grozljivo prazna.« (Smole 2009: 12–13.) Ko Črtomir to njeno dvoličnost spozna, se v njem naseli sovraštvo do ženske, zaradi katere je prejel krst in s tem vero, ki je ne more občutiti. V pogovoru ji očita zlagano vero, izdajstvo, a Bogomila se brani pred očitki nezvestobe:

Naj bi ti ohranila zvestobo tam gor, med peščico poraženih poganov, venomer na oprezu, v stalnem begu kakor žival [...]? Jaz hočem naprej, ne nazaj in navzdol. Meni ni ne do bogov, ne do Boga, ne do vaše modrosti, dvakrat nespametna bi bila, če bi se pehala za tem, česar ni v meni, ki sem samo ženska. (Smole 2009: 32–33.)

Smoletova Bogomila ni dovolj močna za samoodpoved iz ljubezni, zato se zateka v laž; v tem je popolno nasprotje Prešernovi Bogomili, katere ljubezen je močna kot smrt. Črtomir se na njene besede odzove prizadeto, v mučnem molku obstane »z rokami na obrazu« (Smole 2009: 33). Od tega trenutka dalje se v njem še bolj krepi anarhičnost in avtoritarnost in v njem izrineta željo po ljubezni. Njegova strast išče novo prizorišče za svojo dejavnost in jo najde v nadzorovanju morale in v množičnem uničevanju ljudi. V dialogu s Patriarhom izrecno pove, da ne verjame v Boga in da je krst prejel iz strahu pred smrtjo. Čuti se duhovno pohabljenega, želi si poiskati pravo

<sup>8</sup> *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 3, 202–233, Ljubljana 1968/69.

<sup>9</sup> *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 1, 41–67, Ljubljana 2003/2004.

<sup>10</sup> Uprizoritve drame: Drama SNG v Ljubljani, 25. 1. 1969, režiser France Jamnik; Drama SNG v Ljubljani, 10. 10. 1981, režiser Janez Pipan; Slovensko stalno gledališče v Trstu, Komorni oder, 12. 1. 1988, prireditelj Andrej Inkret, režiser Jože Babič; Primorsko dramsko gledališče, Nova Gorica, 19. 5. 1994, režiser Janez Pipan; SNG Drama, Ljubljana, 4. 10. 2003, režiserka Meta Hočevnar.

vero, doživeti pravi krst, pod imenom krščanstva slediti svoji, trdi in neusmiljeni resnici, ki v imenu božje pravičnosti uniči vse, kar je dvolično, neiskreno, zlagano.

Drugi del Smoletove drame se dogaja na Slovenskem, pri Gospe Sveti, kamor Črtomir svojevoljno izsili odhod, tja odpotuje skupaj z redovnicami Bogomilo, Pio in Vincencijo. Fanatično in poblaznelo se preda klanju ljudi, ki po njegovem mnenju v srcu ne nosijo Boga – krivoprisežnikov, ki so pod videzom krščanstva še vedno pogani. Ima se za »roko Boga« (Smole 2009: 60), Bog pa po njegovem ne pozna milosti in udarja s trdo roko. Bogomili fanatično trdi, da je edini in pravi Bog »Bog maščevanja. Nobenega drugega ni.« (Smole 2009: 58.) Bogomila od njega pobegne kot od blazneža, patriarh pa jo poviša v prednico. Povišanje Bogomile je za Črtomira nepredstavljivo, njegov Bog, »ki ga ni strah psičje krvi, pa je presodil drugače« (Smole 2009: 81). Bogomilo zakolje z nožem. Zdi se, da oba postaneta žrtvi zgodovinskega časa, ki onemogoča in ubija njuno svobodo, in samih sebe. Zdi se, da v smrti najdeta odrešitev.

## 5 Sklep

Ljubezen je osrednja tema Prešernovega *Krsta pri Savici*, saj vse življenje osrednjih junakov Bogomile in Črtomira poteka v službi ljubezni kot najvišji vrednoti; Črtomir se poda v boj iz ljubezni do domovine, še pomembnejši pa so njegovi notranji boji, ki jih vname ljubezen do Bogomile. Oba se končno žrtvujeta drug za drugega in s tem ohranita večno ljubezen. Intimno doživljanje ljubezni se pri vsakem izmed izbranih treh avtorjev izraža na drugačen način: od čistega hrepenenja Bogomile in njenega samožrtvovanja za rešitev Črtomira v boju ter strastne Črtomirove želje, njegovega samožrtvovanja in resignacije pri Prešernu; prek Črtomirove želje po ljubezni, njegovega uboja nedolžnega in zadoščevanja za greh pri Simčiču; do zlagane ljubezni Bogomile, njenega bega v samostan ter Črtomirovega fanatičnega sovraštva, ki se sklene z ubojem Bogomile in njegovo usmrtitvijo.

V središču Prešernove pesnitve so lirski dialogi o ljubezni, ki se je porodila med Črtomirom in Bogomilo in je prerasla v izkušnjo ljubezni, ki ji je določena nesmrtnost. V Simčičevi drami se avtor v vseh osrednjih motivih z dialogi navezuje na Prešernovo pesnitev in prevzema osrednje citate neposredno iz njegove pesnitve. Ob tem nekatere Prešernove pesniške komparacije modificira, tako da primere iz grške mitologije zamenja s slovansko mitologijo ter s tem vnese v dramo še več domoljubnih prvin.

Medtem ko Prešeren in za njim Simčič opisujeta »plodno« trpljenje, samožrtvovanje Bogomile in Črtomira v zameno za obljubo večne ljubezni po zemeljski smrti, pa Smole v svoji tragediji slika tragedijo Bogomile in Črtomira; zaradi novih okoliščin, v katerih jima je bila onemogočena zakonska zveza, sta se oba pokristjanila, ne da bi to čutila v srcu. Bogomila se z novim položajem sprijazni, Črtomir pa ne more živeti v neiskrenosti. Praznina v njem ustvarja stisko, upor iz obupa; izgubi občutek za resničnost in se zateka v notranjo laž, v zaslepljenost, v slab poskus posnemati Boga, ki ga ustvari po svoji blodni predstavi. S svojo predstavo o čistosti končno upravičuje

celo svoj zločin, umor zlagane Bogomile. Lik Bogomile Smole obarva posmehljivo, posmehuje se ji ne samo kot oportunistki, temveč tudi kot ženski. V drami slika svet, v katerem prevladujejo moški, ženska se v svetu ne more boriti drugače kot Bogomila, ali pa »klecne kot obstreljenka« (Smole 2009: 32–33).

Vsa tri besedila kljub veliki različnosti družijo skupna rdeča nit: pot »od želje čez strast k smrti« (Rougemont 1999: 247), vendar pa so te teme pri vsakem izmed avtorjev predstavljene drugače. V vseh treh besedilih Črtomir in Bogomila sprva divinizarata željo po ljubezni in v njej iščeta oporo. Ko Prešernova Bogomila prva spozna krščansko *agápe*, želi tudi Črtomira voditi s svojo besedo od naravne religije k hrepenjenju po neskončni ljubezni. Pot ljubezenskega para je podobna tudi v Simčičevi drami, v kateri je dodan motiv Bogomilinega sočutja do Črtomira ob njegovem uboju Gojmirja. Črtomir in Bogomila v Smoletovi drami pa, nasprotno, ne znata ljubiti; njuna ljubezen je »divja«, razosebljena, nasilna, oropana čiste želje, prešibka za samozrtvovanje; s svojim egoizmom zanikujeta in končno uničita drug drugega.

## Viri in literatura

- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HALBERTAL, Moshe, 2012: *On sacrifice*. Princeton: Princeton University Press.
- IRVINE, William Braxton, 2006: *On desire: Why we want what we want*. New York: Oxford University Press.
- JOVANOVIĆ, Dušan idr. (ur.), 1996: *Dominik Smole. Interpretacije*. Ljubljana: Nova revija.
- JUVAN, Marko, 1990: *Imaginarij Kersta per Savizi v slovenski literaturi. Medbesedilnost recepcije*. Ljubljana: Revija Literatura.
- KERMAUNER, Taras, GOLJEVŠČEK, Alenka, 1999: *Dramatika: Zorko Simčič. Janja Žitnik, Helga Glušič* (ur.): *Slovenska izseljenska književnost 3: Južna Amerika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Rokus. 245–268.
- KOS, Janko, 1991: *Prešeren in njegova doba*. Koper: Lipa.
- PREŠEREN, France, 2001: *Kerst per Šavizi/Krst pri Savici*. Spremni študiji Janko Kos in Milček Komelj. Celje: Mohorjeva družba.
- de ROUGEMONT, Denis, 1999: *Ljubezen in Zahod* (L'Amour et l'Occident). Ljubljana: Založba /\*cf. (Rdeča zbirka).
- SCHMIDT, Goran, 2009: Opombe k tretji knjigi. Dominik Smole: *Zbrano delo. Tretja knjiga: Dramski spisi II: Krst pri Savici*. Uredil in opombe napisal Goran Schmidt. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Zbrana dela Slovenskih pesnikov in pisateljev 25). 117–328.
- SIMČIČ, Zorko, 1953: *Krst pri Savici: igra v petih slikah*. Ilustriral Hotimir Gorazd. Buenos Aires: Katoliški misijon.
- SIMČIČ, Zorko, 1965: *Krst pri Savici*. Trst, Buenos Aires: Tabor.
- SIMČIČ, Zorko, 1994: *Krst pri Savici: ljudska igra*. Ilustracije Hotimir Gorazd. Koper: Ognjišče.
- SMOLE, Dominik, 1969: *Krst pri Savici*. Maribor: Založba Obzorja.
- SMOLE, Dominik, 2003: *Krst pri Savici*. Maribor: Založba Obzorja.
- SMOLE, Dominik, 2009: *Krst pri Savici. Zbrano delo. Tretja knjiga: Dramski spisi II: Krst pri Savici*. Uredil in opombe napisal Goran Schmidt. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Zbrana dela Slovenskih pesnikov in pisateljev 25). 7–113.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2002: *Ljubezen v Krstu pri Savici*. Marko Juvan (ur.): *Romantična pesnitev: ob 200. obletnici rojstva Franceta Prešerna. Obdobja 19*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 267–280.

# PAMĆENJE U OSLOBOĐENJU SKOPJA DUŠANA JOVANOVIĆA

Ivica Baković

Filozofski fakultet, Zagreb

UDK 821.163.6–2.09Jovanović D.

V prispevku je predstavljena analiza dramskega in gledališkega prikaza zgodovine ter odnos do kolektivnega in individualnega spomina na primeru drame *Osvoboditev Skopja* sodobnega slovenskega dramatika Dušana Jovanovića. Poudarek je na performativni naravi dramskega teksta oziroma na gledališkem prikazu novejše zgodovine, videne skozi otroške oči, kot tudi na strategijah dramskega/gledališkega spomina.

gledališče, zgodovina, spomin, slovenska dramatika, Dušan Jovanović

The paper explores the dramatic and theatrical presentation of history and its relation to the collective and private memory in Dušan Jovanović's play *The Liberation of Skopje*. A particular emphasis is placed on the performative dimension of the play and the representation of history as seen from the infantile perspective along with the strategies of dramatic/theatrical memory.

theatre, history, memory, Slovene drama, Dušan Jovanović

Teatar kao prostor sjećanja, prostor koji je u potpunosti nerazdvojno povezan i isprepleten s pamćenjem i poviješću, višestruko se ostvaruje u drami *Oslobođenje Skopja* (1977.)<sup>1</sup> Dušana Jovanovića, drami koja najavljuje Jovanovićevu kazališnu opsesiju poviješću našeg prostora (bivšeg jugoslavenskog, balkanskog), uočljivu i u *Karamazovima* ili tekstovima iz *Balkanske trilogije*. *Oslobođenje Skopja* možemo čitati u svjetlu Carlsanova shvaćanja dramskog teksta u kontekstu intertekstualnosti:

Drama se čini, više nego ostali književni žanrovi, u svim kulturama povezana s uvijek iznova ponavljanim pričanjem priča koje nose osobita religiozna, društvena ili politička značenja za svoju publiku. Čini se da postoji nešto u prirodi dramske izvedbe što je čini atraktivnim repozitorijem za pohranjivanje te mehanizmom za kontinuirani protok kulturne memorije (Carlson 2003: 8).

Pretpovijest počinje anegdotom (prepričava je Ljiljana Mazova) sa snimanja nekih scena za dokumentarac Televizije Slovenija o Dušanu Jovanoviću, a koja kaže da se u susjedstvu u kojem je Dušan Jovanović živio u Skopju<sup>2</sup> tijekom Drugog svjetskog

<sup>1</sup> Nacionalna, slovenska premijera održana je 7. studenog 1978. u Slovenskom narodnom gledališću u Ljubljani u režiji makedonskog redatelja Ljubiše Georgievskog.

<sup>2</sup> Prema sjećanju autora u makedonskom izdanju njegovih izabranih drama stoji: »Skopje je grad u kojem sam prvi puta stupio u kazalište. Moja tetka Zora Poetvska, koja je bila učiteljica klavira, odvela me na operu. Gledao sam Orfeja i Euridiku. To je bio doživljaj koji me neizbrisivo obilježio za cijeli moj život.

rata (razdoblje koje mu je poslužilo kao temelj za dramu) priča o tim događajima uvriježila među stanovnicima nakon kazališnih izvedbi *Oslobođenja Skopja*, i to one najpoznatije Ljubiše Ristića,<sup>3</sup> a zatim i makedonskih izvedbi.<sup>4</sup> Priču, navodno, neki znaju i danas. To je samo jedan kuriozitet iz svakodnevnog života koji potvrđuje i učvršćuje tezu o povezanosti teatra i pamćenja. Ovu je priču, naime, stvorio i u pamćenje stanovnika skopske mahale utisnuo upravo teatar. No, sudeći prema sjećanjima suvremenika iz osamdesetih godina prošloga stoljeća, kao i prema novinskim zapisima, izvedbe ove drame upisale su se u kolektivnu memoriju ne samo zajedničke kulturne (i političke!) scene bivše Jugoslavije (čija društveno-politička i kulturna slika kao da se zrcali u ovoj drami), nego i šire, u memoriju svjetskoga kazališta, i to zahvaljujući izvedbama u produkciji KPGT-a, odnosno Centra za kulturnu djelatnost SSO Zagreb,<sup>5</sup> u Australiji i Sjedinjenim Američkim Državama te u Jugoslaviji i Europi od 1978. do 1987. što je ovom tekstu osiguralo i mjesto u inozemnom dnevnom tisku, stručnim časopisima (Dolan 1983) i znanstvenim studijama (Carlson 1989) itd.

Sasvim je jasno da je *Oslobođenje Skopja* jedno od onih dramskih djela koja pripadaju korpusu tekstova koje nije moguće čitati u jednostranom, monolitnom i monološkom (što za dramski tekst sam po sebi uopće nije moguće jer je uvijek riječ o dijalogu, dvostrukosti, višedimenzionalnosti) nacionalnom književnom ključu. Taj tekst ne samo da izlazi iz okvira svoje nacionalne dramatičke, nego prelazi i okvire tadašnjeg konteksta »književnosti naroda i narodnosti Jugoslavije« i obilježava svoju kulturnu sredinu, ali i svaku sredinu u kojoj je izveden. Imajući na umu različita razdoblja i prostore na kojima je izveden te njegovo konstantno uplitanje u svaki od izvedbenih konteksta, tj. politički, društveni, povijesni, kulturni kontekst itd., kao i s obzirom na različitost kazališnih okruženja u kojima je igran, Jovanovićev tekst možemo suvereno čitati i kao tekst koji obilježava makedonsku književnost i ima u njoj zaslužno mjesto, a još više kao tekst koji pripada makedonskome kazalištu (usudio bih se reći, možda čak i više nego neki tekst na makedonskom jeziku). Količina i kompleksnost znakova koji se već na prvi pogled (i na tekst i na njegovu potencijalnu izvedbu) nameću čitatelju/gledatelju kao prepoznatljivi znakovi makedonske tradicije ravna je nekima od kanonskih tekstova makedonske dramatičke: od

Vani, u stvarnom svijetu, divljao je rat [...], a u kazalištu sam odjednom doživio neku drugu dimenziju stvarnosti: harmoniju čudesnih zvukova, muziku, duhovnost, svjetlost i ljepotu. U tom trenutku me dotakla božica Thalia i otvorila mi vrata u čarobni svijet umjetnosti. To je bio sudbinski trenutak, tada se rodila moja ljubavna veza s kazalištem koja još uvijek traje.« (Citirano prema Мазова 2007: 384. Prijevod moj.)

<sup>3</sup> *Oslobođenje Skopja* praižvedeno je u lipnju 1978. u režiji Ljubiše Ristića i produkciji Centra za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine u Zagrebu.

<sup>4</sup> U makedonskim kazalištima drama je izvođena u trima postavama: prvi put u režiji Slobodana Unkovskog u Dramskom teatru u Skopju premijerno je izvedena 17. studenog 1978; drugi put u Narodnom teatru Štip 18. siječnja 1979. u režiji Simeona Gavrilova i treći put 2002. u Makedonskom narodnom teatru u režiji Srdana Janakijevića povodom obljetnice oslobođenja Skopja 1944. godine. Premijera je održana na dan oslobođenja, 13. studenog.

<sup>5</sup> Više i preciznije o produkciji predstave i statusu KPGT i Centra za kulturnu djelatnost Saveza socijalističke omladine u Zagrebu u tekstu Dragana Klaića (Klaić 1989).

znakova folklorne tradicije, preko aluzija na makedonsku političku povijest sve do onog očiglednog, tj. kronotopa – konkretnog vremena i prostora okupiranog Skopja. Ne čudi stoga činjenica da je upravo jedna od prvih izvedbi *Oslobođenja Skopja* u režiji Slobodana Unkovskog postavljena kao tzv. »site-specific« kazalište ili »theatre on location«,<sup>6</sup> u prostor Muzeja grada Skopja, tj. u zgradu bivšega željezničkog kolodvora. Spoj prostora izvedbe i dramskog prostora u ovom slučaju rezultira specifičnom kazališnom čarolijom jer je prostor izvedbe igrom slučaja postao pravo mjesto pamćenja (Nora 2006). U razornom skopskom potresu 1963. godine napola razrušena zgrada željezničkoga kolodvora nije nikada obnovljena, a kazaljke sata na pročelju zdanja-ruševine zaustavljene su i još uvijek pokazuju vrijeme potresa. Spajanjem teksta koji *pamti* jedno razdoblje iz suvremene povijesti i kazališnoga prostora koji *pamti* drugi događaj iz suvremene povijesti, kazalište se pretvara u *stroj pamćenja* (the memory machine), kako ga apostrofira Carlson (2003), i uspostavlja znakovne veze između nekoliko vremenskih slojeva (Drugoga svjetskog rata, potresa i suvremenosti, tj. jugoslavenskih sedamdesetih godina) postajući »mjestom osobnog i kulturalnog pamćenja« (Carlson 2003: 4). Na taj način prostor izvedbe generira društvena i kulturalna značenja što se može potvrditi i u ostalim izvedbama ovog teksta, osobito onima u produkciji KPGT-a. U tom se kontekstu ističe i treća makedonska izvedba iz 2002. Ona je također evocirala kolektivno sjećanje jer je uprizorena povodom obljetnice oslobođenja Skopja od bugarske okupacije 13. studenog 1944. Ta je predstava izvedena na pozornici Makedonskog narodnog teatra, odnosno u okvirima državnoga kazališta, na tradicionalnoj sceni-kutiji, sa svim povijesnim znakovima koje nosi, tj. pamti jedno takvo kazalište.

Protiv takvog oblika kazališta upravo agira Jovanovićeva drama, osobito Jovanovićev i Ristićev teatar svojim predstavama na otvorenim gradskim prostorima (u pravilu dvorištima i parkovima) – od praiizvedbe u zagrebačkim dvorištima kod Lapidarija u Habdelićevoj ulici, preko beogradskih izvedbi na parkiralištu kazališta Atelje 212 i u manjem obližnjem dvorištu pa sve do australskih senzacionalnih izvedbi u prostoru nekadašnjeg kolonijalnog zatvora pretvorenog u koledž (!) te izvedbi u dvorištima i parkovima diljem SAD-a (Denver, New York, Washington, itd.) (više o ovim izvedbama u Klaić 1989 i Foretić 1989). Uklapa se tako ovaj politički teatar u kazališne prakse šezdesetih i sedamdesetih godina koje zagovaraju ideju kazališta naroda izvan okvira arhitektonskih, povijesno obilježenih institucionalnih zdanja. Za takvu je kazališnu praksu karakteristično izvođenje predstava na otvorenim urbanim prostorima, ulicama, trgovima ili u prirodi, pretvaranje svakidašnjih prostora u prostore iluzije, a sve s ciljem da se kazališne zgrade prokaže kao simbole »kulturalne industrije« i kapitalizma koje je nužno uništiti (Carlson 1989: 33). U jugoslavenskoj socijalističkoj stvarnosti Ristić u državno subvencioniranim kazališnim institucijama prepoznaje zaostatke buržujskog kazališta koje i dalje ovisi o režimskim strukturama moći (Dolan 1983: 82). Početna sudbina Jovanovićeva teksta kao da ovu

<sup>6</sup> Lehmann predlaže termin *theatre on location* pojašnjavajući: »Kazalište traži arhitekturu ili neku drugu lokaciju, i to ne toliko – kako sugerira pojam *site specific* – zato što mjesto (site) sadržajno osobito dobro odgovara određenom tekstu, nego zato što kazalište postiže da ono samo progovara« (Lehmann 2004: 224).

bojazan i potvrđuje jer tekst u početku nije bio prihvatljiv ni slovenskim, ni srpskim, ni makedonskim kazališnim kućama, tj. nije bio prihvatljiv vlastima. Tako su primjericice makedonski političari priječili postavljanje komada u kazalištima jer su u tekstu iščitali »uvredu makedonskog naroda i njegovog stradanja u NOR-u, a bilo je i nečega u vezi s Bugarima što im se nije dopalo« (Klaić 1989: 110), a slovenski su pak prepoznali vrijeđanje NOB-a itd. Igrajući se poviješću i oko povijesti, drama je prokazivala mehanizme institucija koje su tom poviješću gospodarile.

A upravo je, kad je riječ o njezinu odnosu prema povijesti, igra jedna od odrednica ove drame. Igru i sudbinu ističe Inkret kao osnovne elemente Jovanovićeve dramaturgije, a tako i ove drame. U njoj se naime sve zasniva na igri sjećanja, na dječjoj igri, na igri kao obliku percepcije stvarnosti i njezina oponašanja. Igra je i povijest, u drami predstavljena kroz dječji pogled.

V spominsko igro senc in slepečih refleksov ostro razsekane luči, v kateri najbolj grozljivo trpljenje in najbolj vroč zanos za hip pokažeta svoje nedoumljive obraze, da bi se nato spet potopila v temo: kar ostane, je nemi otroški pogled, ki ugleda več kot more razumeti, ki pa natanko vé, da se med ljudmi pregibljejo sile, ki so močnejše od njih [...] (Inkret 1981: 409).

Igra poprima i metateatarske dimenzije, ona postaje svojevrsni teatar u teatru u trenucima kada djeca igrajući se oponašaju (a što je drugo u osnovi teatra, nego oponašanje, mimezis?) rat, zbivanja oko sebe, zbivanja koja izgrađuju povijest, tj. pretvaraju svijet u benjaminovske ruševine povijesti. Najbolji je primjer za to trinaesti prizor drugog čina pod naslovom *Igra* u kojem se djeca drvenim puškama igraju egzekucije. U tom se trenutku zrcali i jedan dio one velike povijesti, povijesti na rubu ove drame, o kojoj se saznaje preko radija (Zoran ga sluša zajedno s odraslima) ili kroz razgovor odraslih onako kako ga čuje dječje uho. A taj je svijet u kojem se zbiva velika povijest za dječaka Zorana isto toliko apstraktan i nedokučiv kao i pojmovi sloboda i ropstvo (koje mu pokušavaju objasniti odrasli).

Izvedbenost ovog dramskog teksta naglašena je u svakom njegovu dijelu, sve se pred Zoranovim pogledom zbiva kao predstava pred gledateljima te se uspostavlja situacija potenciranja pogleda: gledatelji/čitatelji gledaju Zorana kako gleda svijet oko sebe i taj svijet samo kroz njegov pogled i percipiramo. Nije stoga ni toliko čudno Ristićevo inzistiranje na uvjeravanju publike da je ono što vidi pred sobom san, fantazmagorija, kako primjećuje Foretić (1989: 149). I ovdje se prepoznaje dominantna tendencija karakteristična za reprezentaciju prošlosti i dramsku izvedbu povijesti druge polovice 20. stoljeća, a koja se pojavljuje u reprezentativnim komadima opsjednutima prošlošću. To je tendencija, naime, da se glas konačno dade svjedoku, tj. žrtvi galerije reprezentativnih povijesnih ličnosti (povijesne) dramatike prijašnjih epoha. Zanimljivo je s tim na umu čitati i makedonsku narodnu pjesmu *More sokol pie voda na Vardarot* koja se poput svojevrsnog lajtmotiva provlači kroz dramu jer se jedino u njoj spominje lik junaka, točnije, traži se junak.<sup>7</sup> Dramske povijesti novijeg datuma

<sup>7</sup> More oј соколе, ти јуначко пиле / More нели виде јунак да премине / [...] / Јунак да премине с' девет лути рани / Девет лути рани, сите куршумлии / [...] / А десетта рана с' нож е прободена [...]

više ne poznaju (tj. ne priznaju) junake, povijesne heroje koji bi imali pravo reprezentirati svoje vrijeme, povijest se više ne promatra iz ptičje perspektive aurativnih ličnosti, nego upravo suprotno, iz perspektive njihovih žrtava, onih na dnu ili, kako su to kritičari spominjali i u vezi s Jovanovićevom dramom, iz dječje, »žablje perspektive«. Povijest je dakle i sama predstava, izvedba što se odigrava pred očima publike, koju ona, povijest, oblikuje na svoj način. Heroji se spominju (poput stvarnih povijesnih ličnosti kao što je Mirče Acev), a kad konačno heroj stupi na scenu na kraju drame kao osloboditelj, u liku oca, taj isti heroj svjedoka ne razumije.

Povijest je prisutna u gotovo svakom retku *Oslobođenja Skopja*, već od prostora grada tj. ulica Skopja. Grad kao metaforičko-simbolički kazališni prostor u ovom dramskom tekstu ima status »nijemog lica« (onako kako taj pojam objašnjava Victor Hugo u *Preface de Cromwell*), osobito stoga što postaje »mjesto pamćenja«, Barthesov ludički prostor »stalne igre«, Ubersfeldičin »prostor povijesti« ili Duvignaudovo mjesto gdje je kazalište pustilo korijenje. U tom smislu drama naginje i dokumentarnom kazalištu, osobito u onim trenucima gotovo dokumentarističkog pristupa povijesti što se izravno ostvaruje u »umetnutom dokumentu«, tj. popisu što ga doktor diktira Lenče pri kraju drame, a na kraju kojeg je nadnevak *13. 11. 44. godine* (povijesni dan oslobođenja Skopja). Tekst postaje repozitorij pamćenja u već spomenutom Carlsonovom smislu riječi, tekst je opsjednut memorabilijama, poviješću, i to ne samo nacionalnom ili političkom, nego još više književnom i osobito kazališnom. U smislu samosvjesnosti dramskog teksta, koji pamti ritualni karakter teatra, zanimljivo je eksplicitno uokviravanje predstave u posljednjem prizoru prvog čina, kad se pred Zoranom izvodi vertep,<sup>8</sup> a u didaskalijama se daje precizan (redateljski!) opis predstave. S druge strane, na kraju drame apostrofira se suvremenija povijest kazališta kroz »nepokretnu fresku«, svojevrsno agitpropovsko revolucionarno kazalište karakteristično za enobeovske kazališne teme.

Kao i svaka drama koja reprezentirajući povijest, izvodeći je, i prokazujući njezine mehanizme, stremlje ka budućnosti, tako i *Oslobođenje Skopja* »proročanski« zadire u tu budućnost, budućnost vrlo blisku iz perspektive vremena radnje (kraj rata, početak novog poretka), ali i onu budućnost iz perspektive vremena nastanka teksta i njegovih izvedbi. Taj proročanski trenutak prepoznatljiv je u posljednjem prizoru Zorana i njegova oca Dušana, u prizoru gdje dijalog prestaje očevim riječima: »Sine moj, ja te ne razumijem,« a u kojem, kao što je kritika uočila, kao da se zrcale sva buduća nerazumijevanja generacija. Tako Jovanovićev tekst postaje dio onoga korpusa tekstova koji vlastitom izvedbom povijesti obilježavaju kazališna okruženja i kazališne kontekste vertikalno i horizontalno, tj. na različitim mjestima i u različitim vremenima, korpusa tekstova poput onih Ljubomira Simovića, Slobodana Šnajdera, Gorana Stefanovskog, a i šire Friedricha Dürrenmatta, Maxa Frischa i drugih koji su kroz dramu i kazalište pokušali izvesti i p(r)okazati filozofiju povijesti.

<sup>8</sup> Narodnu igru *vertep* u makedonskoj tradiciji autorica Petrovska - Kuzmanova određuje kao misterij (u smislu srednjovjekovne vrste duhovne drame), to je igra koja je izvedena u sklopu božićnog slavlja u nekim (pretežito urbanim!) sredinama u Makedoniji, najčešće u vremenu između dva svjetska rata (Петровска - Кузманова 2006: 50–52).

## Izvori i literatura

- CARLSON, Marvin, 1989: *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- CARLSON, Marvin, 2003: *The Haunted Stage*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BOROVNIK, Silvija, 2005: Dušan Jovanović. Silvija Borovnik: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica. 122–140.
- DOLAN, Jill, 1983: Linking Art and Politics: KPGT, the Zagreb Theatre Company (Yugoslavia). *The Drama Review* 27/1. 82–92.
- FORETIĆ, Dalibor, 1989: Oslobođenje Skopja. Dalibor Foretić: *Nova drama*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 148–153.
- INKRET, Andrej, 1981: Drama in teater med igro in usodo. Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 391–412.
- JAVORŠEK, Jože, 1986: Dušan Jovanović: »Oslobođenje Skopja«. Vasja Predan (ur.): *Savremena drama i pozorište u Sloveniji*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 403–407.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1981: *Oslobođenje Skopja i druge drame*. Zagreb: Globus.
- KLAIĆ, Dragan, 1989: »Oslobođenje Skopja«, 1977–1987, memoari. Dragan Klaić: *Teatar razlike*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 109–148.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2004: *Postdramsko kazalište*. Zagreb: CDU, Beograd: TkH.
- ЛУЖИНА, Јелена, 2008: *Особеноста и очуденоста на драмското/театарското паметење*. Јелена Лужина: *Омаде*. Скопје: Силсонс. 25–46.
- МАЗОВА, Лилјана, 2007: Долг и искрен љубовен однос. Душан Јовановиќ: *Ослободувањето на Скопје*. Скопје: Матица македонска. 383–398.
- NORA, Pierre, 2006: Između Pamćenja i Historije. Problematika mjesta. Maja Brkljačić, Sanja Prlenda (ur.): *Kultura pamćenja i historija*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga. 21–44.
- ПЕТРОВСКА - КУЗМАНОВА, Катерина, 2006: *Путуалот и драмата*. Скопје: Маска.
- PONIŽ, Denis, 2001: Dramatika. Jože Pogačnik idr. (ur.): *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 203–350.
- ROKEM, Freddie, 2000: *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa City: University of Iowa Press.

# ULOGA I ZNAČENJE DIDASKALIJA U TEATROLOŠKOM PRISTUPU DRAMSKOME DJELU U NASTAVI (NA PREDLOŠKU DRAME DRAGE JANČARA *VELIKI BRILJANTNI VALČER*)

Mirjana Benjak, Marko Ljubešić  
Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Pulj

UDK 37.016:792.026.1/.027.2:821.163.6–2.09Jančar D.

Za razliku od literarnega pristopa k dramskemu delu, ki v sistemu šolske interpretacije slednje obravnava kot katerokoli drugo zapisano literarno besedilo, vključuje teatrološki pristop tudi zunajliterarne, tj. scenske elemente. To je še posebej pomembno v primerih, ko učenci nimajo priložnosti videti gledališke predstave, temveč se morajo naučiti, kako brati dramsko besedilo na podlagi zapisane besede in si pri tem predstavljati scenski prostor, like in njihove medsebojne odnose. Na primeru interpretacije didaskalij je prikazana njihova vloga in pomen pri učenčevem predstavljanju, doživljanju in dožemanju Jančarjeve drame *Veliki briljantni valček* kot odrske stvaritve.

teatrološki pristop, scenski elementi, didaskalije

Unlike the literary approach to dramatic works, in which interpretation is regarded as any other written literary work, the theatrolological approach incorporates into the system of school interpretation elements outside literature, i.e. stage elements. This is especially important when pupils have no opportunity to see the play, but must strive to understand the dramatic text by reading it and imagining the stage and the characters and how they relate to each other. Based on an interpretation of stage directions, we show the role and the significance of stage directions in the way pupils imagine, experience and understand Jančar's play *Veliki briljantni valček* as a stage piece.

theatrolological approach, stage elements, stage directions

## 1 Literarni i teatrološki pristup dramskome tekstu u nastavi

Metodika književnog odgoja i obrazovanja razvila je dvije koncepcije u pristupu dramskom tekstu u srednjoškolskoj nastavi: literarnu i teatrološku (scensku). Literarna se koncepcija manifestira u pristupu dramskom djelu kao pisanome tekstu te ga interpretira kao književni rod. Suvremena pak metodička teorija polazi od osnovne karakteristike drame kao tekstova »osobite vrste [...] koji su izravno ili posredno namijenjeni izvedbi na pozornici« (Solar 1994: 223) te »pristupa dramskom djelu kao scenskoj umjetnosti i u svoj sustav interpretacije uključuje i izvanknjiževne, tj. scenske elemente (scenografiju, kostimografiju, režiju, glumu)« (Rosandić 2005: 524).

Iako su u nastavnoj praksi prisutne obje koncepcije, još uvijek prevladava literarna te učenici dramski tekst doživljavaju prvenstveno kao beletristički. Na taj im se način ne omogućuje doživljavanje i spoznavanje zakonitosti scenske umjetnosti. Naime,

mnogi nastavnici misle da je, osobito u manjim sredinama u kojima nema kazališta ni kazališnih izvedbi, vrlo teško interpretirati dramsko djelo primjenjujući teatrološki pristup. Da tome ne mora biti tako, pokazat ćemo na primjeru interpretacije Jančareve drame *Veliki briljantni valcer*. Metodički postupci koji će omogućiti teatrološki pristup tekstu u prvi će plan istaknuti važnost interpretacije didaskalija s ciljem da se učenike pouči scenskom zamišljanju te da im se omogući scensko doživljavanje.

## **2 Scenska sredstva u drami *Veliki briljantni valcer***

Jančareva postmodernistička društvenokritička drama *Veliki briljantni valcer* svojim oblikovanjem (kako vezanim tekstom – dijalogom i monologom tako i opisnim tekstom – didaskalijama) pripada onim vrstama dramskih tekstova koje čitatelju omogućuju da sebi vizualno i akustički predoče likove, geste, mimiku, interijer, svjetlosne znakove, zvukove, glazbu i ostale scenske znakove.

Na Jančarevu dramu može se primijeniti ocjena koju je Diklić dao za Krležinu dramu *Gospoda Glembajevi*: »Na osnovi pročitano [...] dramskog teksta i imaginacijskih sposobnosti čitatelj zamišlja i prihvaća [...] djelo kao scensko ostvarenje, odnosno [...] dramski lik kao dramsku literarnu tvorevinu, fikciju; analizira ga i oblikuje u svojoj viziji njegov izgled i karakter« (Diklić 2009: 59). Zahvaljujući bogatstvu Jančarevih didaskalija, koje su u *Valceru* važna strukturna sastavnica drame, moguće je afirmirati teatrološki (scenski) pristup u nastavi. U tome je smislu zanimljivo Toporišičevo gledanje na karakter Jančarevih didaskalija za koje kaže da »so pomemben del bralnega procesa besedila, za gledališko ali filmsko vizualizacijo pa so seveda neobvezujoče« (Toporišič 1996: 25). Zadatak je školske interpretacije dramskoga teksta poučiti učenika scenskom zamišljanju te je interpretacija didaskalija osobito značajna u svrhu čitanja verbalnih i neverbalnih reakcija dramskih likova i predočenja interijera (prostorija u zavodu »posebnog tipa« Sloboda oslobađa), odnosno scene i mizanscene.

## **3 Didaskalije u sklopu školske interpretacije drame *Veliki briljantni valcer***

Treba napomenuti da se interpretacija didaskalija na nastavnim satima odvija paralelno s interpretacijom vezanoga teksta, odnosno dijaloga i monologa u drami. Zbog teme rada ovdje su izdvojeni oni metodički postupci i oblici koji se odnose na didaskalije, a ostvaruju se u određenim nastavnim situacijama.

### **3.1 Scensko zamišljanje**

Polazeći od činjenice da »scenskim zamišljanjem čitatelj može neposredno doživjeti i spoznati slojevitost značenja scenskih znakova u prezentaciji scenske situacije i karakerizaciji lika« (Diklić 2009: 60), učenike najprije upućujemo u pomno čitanje didaskalija koje se odnose na prostorno određenje dramskoga zbivanja.

Učenici, podijeljeni u tri grupe dobivaju ovaj zadatak:

– Promotrite piščeve napomene koje se odnose na prostore odvijanja drame u prizorima 1., 2. i 3. čina. Navedite likove koji se u njima nalaze. Ovdje donosimo primjere za 1. grupu koja je analizirala prizore iz 1. čina.

1. prizor: *Bolnička soba u psihijatrijskom zavodu Sloboda oslobađa, slična zatvorskoj ćeliji*. Likovi: Simon, Volođa.

2. prizor: *Pisarnica upravitelja zavoda*. Likovi: Mlađi i Stariji stručnjak za metafore, Liječnik.

3. prizor: *Velika dnevna i radna prostorija zavoda. Gore galerija s ćelijama*. Likovi: »pacijenti« i osoblje zavoda: Emerik, Ljubica, Rajko, Savao Pavao, Doberman, Žena s lutkom, Bolnička sestra, Kapetan, Referentica, Tragač, Prvi i Drugi bolničar, Volođa, Simon.

4. prizor: *Isti prostor*. Likovi: isti kao u prethodnom prizoru i Liječnik.

5. prizor: *Soba za posjete*. Likovi: Ljubica, Simon, Prvi bolničar, Klara.

6. prizor: *Pisarnica upravitelja zavoda*. Likovi: Stariji i Mlađi stručnjak za metafore, Liječnik.

7. prizor: *Isti prostor*. Likovi: Simon, Liječnik.

8. prizor: *Velika dnevna soba, sada blagavaonica*. Likovi: Osoblje i »pacijenti« zavoda.

9. prizor: *Ćelija*. Likovi: Simon, Volođa, Ljubica.

– Kako zamišljate psihijatrijsku bolnicu? Po čemu se Jančarev zavod razlikuje od vaše predodžbe psihijatrijskih ustanova? Otkrijte konotativno značenje scenskog prostora.

– Slažete li se s tumačenjem Vide Medved Udovič i Helge Glušić o prostoru zbivanja Jančareva *Valcera*:

Avtor nas usmerja na doimanje dogajalnoga prostora, ki je v bivstvu pretveza, da gre za pravi psihiatrični zavod, potemtakem tudi prebivalci ne morejo biti tisti običajni norci, ki se s svojimi težavami najpogosteje obračajo kar na svoje najbližje. Gre nemara pri zavodu Svoboda osvobaja in »njegovih pacientih« za izostren prikaz nasilja države in njenih instituciji nad posameznikom, torej za razkrinkanje mehanizmov funkcioniranja družbene nadvlade? (Medved Udovič, Glušić 1997: 31.)<sup>1</sup>

– Koji je središnji prostor zbivanja? Kako se on transformira u drami? Kako to tumačite? Kako didaskalije pomažu pri zamišljanju izgleda ambijenta pokazat ćemo na primjeru analize i interpretacije dijela uvodne didaskalije iz 3. prizora prvog čina.

Velika dnevna i radna prostorija zavoda Sloboda oslobađa. Gore galerija s ćelijama. (Žitelji dvorca u svojem svakodnevnom poslu ili razmišljanju, svaki u karakterističnom, možda i bitnom položaju. Jednako kao što su svaki za sebe individualisti kakve je teško naći, tako zajedno čine i stanovitu društvenu zajednicu, u kojoj svaki iz vlastite pozicije razvija svoj odnošaj spram drugih. Odmah zapažamo nekoliko tipičnih situacija koje će se s razvitkom događanja proizvoljno mijenjati i, bude li sreće,

<sup>1</sup> Citirani odlomak u radnim listovima bit će u prijevodu na hrvatski jezik.

i srazmjerno razvijati i nadograđivati. [...] Ovo je vrlo letimičan pogled na veliku prostoriju zavoda Sloboda oslobađa, na mjesto koje inače poznaje vrlo strasna čuvstva, velike zamisli i logičke promišljaje, kao, uostalom, i svaka druga ljudska zajednica. Bio je potreban jer se tekst na idućim stranicama ne bavi podrobnostima tipizacija i situacija. Treba ih ipak funkcionalno uključivati u događaje, ali s time da svojom izvornošću ne odvrću previše pozornosti od središnjega tijeka. Ovo osobito vrijedi u slučaju da se režiser odluči za veći broj stanovnika zavoda. Zbog toga, možda ne će biti suviše upozoriti da ovo nije ludnica, s kojom ne kanimo imati nikakva posla. Razumije se da ovu drugu pripomenu treba pripremiti sa svim ogradama, možda čak kao nepotrebno pojednostavljivanje. Autor je zapisuje samo kao mogućí pogled na veliku prostoriju zavoda, svakako neobvezatan, više kao orijentaciju za laganije čitanje.) (Jančar 2005: 949–950.)

– Kako zamišljate »vrlo letimičan pogled na veliku prostoriju zavoda Sloboda oslobađa«? Na što vas podsjeća ime zavoda?

– Što vas je iznenadilo u ovom ulomku didaskalije? Što autor poručuje redatelju drame? Do čega mu je osobito stalo? Zašto mu se direktno obraća?

– U interijeru značajnu ulogu imaju predmeti i stvari (tzv. scenski rekviziti). Izdvojite ih i ispišite osjetilne reakcije koje pobuđuju.

Čin	Prizor	Predmet	Izazvani osjećaj
1.	1.	bolnički krevet	tmurni bolnički ugođaj
1.	1.	drvena vrata s otvorom	ograničenje slobode kretanja, nadziranje
1.	1.	kolica, limeni tanjur, žlica	oskudica, bijeda

– Skicirajte scenu. Koje će boje prevladavati u izradi scenografije? Objasnite zašto.

### 3.2 Od dramskoga prema scenskom liku

Književna teorija razlikuje termine dramski lik i scenski lik. Dramski je lik nositelj dramske radnje, a scenski je lik ostvaren redateljskim postupcima i kreacijom glumca (Švacov 1976: 206). Kako ovom prilikom pretpostavljamo situaciju u kojoj učenici nisu u prilici vidjeti scensko uprizorenje Jančareva *Valcera*, naša će se interpretacija likova temeljiti na dramskome tekstu. Učenici će, potaknuti analitičko-interpretacijskim i stvaralačkim oblicima pitanja i zadataka te uputama za samostalno stvaralačko čitanje teksta »pretvarati«, u svome zamišljanju, dramske likove u scenske likove. Takvo posredno doživljavanje scenskog lika može se ostvariti različitim postupcima:

- kritičko-analitičkim čitanjem dramskoga teksta (uključujući i didaskalije);
- analizom dokumentarne građe (fotografija, kazališnog programa i dr.);
- analizom audio i video zapisa (dramskih radioemisija, glumačkih izvedbi određenih dijaloga i monologa, televizijskih drama, internetskih snimaka dijelova kazališne izvedbe i dr.).

Evo kako se može analizirati i interpretirati didaskalija iz 2. prizora trećeg čina:

U međuvremenu se dvorana puni. Stanovnici zavoda dolaze u svečanoj odjeći, sjedaju, razgledavaju izložene slike itd. Emerik za glasovirom. Ljubica pere ruke tekućinom iz boce. Emerik ustane i preda joj kitu cvijeća koju ona baci na glasovir. Kapetan je u izglaćanim čizmama, Savao Pavao ima oko vrata veliki crveni križ. Dva bolničara su u pretijesnim ogrtačima, mišićavi kao što jesu, osjećaju se u njima kao u luđačkim košuljama. One koji stižu Bolnička sestra raspoređuje po sjedalima. Volođa obilazi gore ćeliju po ćeliju: i on je u pretijesnom ogrtaču, s visoko na Adamovoj jabučici zavezanom kravatom koja ga jako smeta. Ljubičinu je boju oprao s lica, ali su posvuda ostale svijetlocrvene mrlje, na licu, na visoko podšišanoj šiji, po košulji i rukama. Komešanje, tonovi s glasovira. Volođa, oba bolničara i Tragač s baterijom nešto se dogovaraju i pokazuju na razne strane. Tragač nakon toga njuška s baterijom naokolo. Liječnik ide od plesača do plesača i upućuje ih kako da se poklone plesačici, kako se prima suplesača, korak i slično. Na galeriji pred ćelijama ukaže se Simon. Odjeven je u poljsku ustaničku odoru iz 1830., s kapom na glavi ili u rukama. Hlače su mu iste kao i ranije, dakle u kroju zavoda. Na jednoj nozi cipela, na drugoj ukočena čizma. Ide uspravno, dostojanstveno, ipak jako šepa. Prvi ga opazi Kapetan. Pozorno ga prati, onda stane na dno stuba i čeka. Sada ga zamjećuje sve više ljudi, skupljaju se i gledaju, komešanje jenjava, sve je tiše. Simon se pridržava ograde i polako spušta dolje. Kada stigne na zadnju stubu, Kapetan ga pozdravi odsječeno, na vojnički. (Jančar 2005: 1375–1376.)

– Ima li ova didaskalija samo pragmatičku funkciju? U čemu otkrivате njezinu stilsku funkciju? Koje karakteristike likova autor naglašava? Što je groteskno u prikazu njihova bavljenja raznim poslovima?

– Kako je prikazan ambijent u ovoj didaskaliji? Koji se likovi nalaze na pozornici i kako su razmješteni?

– Analizirajte izgled i pokrete likova, predmete i zvukove. Koja je njihova uloga u prikazu ambijenta?

– Pronađite ostale didaskalije u drami koje su također u ulozu oslikavanja izgleda i psihičkih stanja likova. Koliko vam one pri čitanju teksta drame pomažu u zamišljanju likova?

– Čime su uvjetovani pokreti, geste i grimase likova? Izdvojite didaskalije koje sugeriraju određene scenske pokrete.

Simon je središnji lik drame *Veliki briljantni valcer* te će pitanja i zadaci za učenike biti usmjereni k doživljavanju Simona kao scenskoga lika u odnosu prema drugim scenskim likovima koji ga okružuju i izravno utječu na njega (npr. Volođa).

Učenici će dobiti ova pitanja i zadatke:

– Pratite didaskalije u prizorima iz drame u kojima se na pozornici nalaze Simon i Volođa. Na temelju analiza didaskalija izdvojite etičko-psihološke karakteristike svakog ponaosob te ih usporedite. Koje su dominantne karakteristike po kojima se njih dvojica razlikuju? Što o njima zaključujete?

Karakteristike	Simon (tekst didaskalije)	Volođa (tekst didaskalije)
raspoloženje	nervozan, nesiguran, uplašen ( <i>nervozno šeće gore-dolje. Sjedne. Zavrne nogavicu.</i> )	agresivan, uznemiren ( <i>njega sve više uznemirava lupkanje pisaačeg stroja. Zaustavi se i pogleda gore.</i> )
misli		
želje		
pogledi		
stavovi		
namjere		

– Pogledajte ulomak internetske snimke *Velikog briljantnog valcera* te utvrdite (na temelju vaših analiza nakon čitanja drame i gledanja snimke predstave) razlike između dramskog i scenskog prikaza Simona i Volođe.

– Pronađite i analizirajte govorne vrednote (posebice obratite pozornost na rečeničnu intonaciju i njezine parametre: naglasak, stanku, tempo i melodiju) u didaskalijama te odredite njihovu ulogu u opisivanju emocionalnog stanja likova.

– Usporedite didaskalije koje upućuju na scenski dijalog Doktora i Volođe prije i nakon što je Volođa odsjekao nogu Simonu te najavio preuzimanje vlasti u zavodu. Na što upućuju razlike među ovim didaskalijama?

– Što doznajemo iz didaskalija o izgledu likova (Simona, Volođe, Ljubice, Emerica) – kako su obučeni, obuveni, kakva im je frizura, šminka?

– Kojim se scenskim postupcima intenzivira kulminacija drame (rezanje Simonove zdrave noge), kako je to popraćeno didaskalijama?

### 3.3 Svjetlosni elementi

U zamišljanju scenskoga prostora važnu ulogu imaju svjetlosni elementi. U Jančarevoj drami oni su u funkciji potenciranja psiholoških stanja likova, a svojom simboličnošću pridonose oslikavanju atmosfere koja vlada u zavodu. Učenici će dobiti ovaj zadatak za grupni rad:

– Izdvojite svjetlosne elemente koji dominiraju u drami i odredite koja se psihološka stanja vežu uz pojedini svjetlosni element.

Čin	Prizor	Svjetlosni element	Psihološko stanje
1.	3.	svijetljenje u oči baterijskom lampom	neuravnoteženo

– Koliko ste svjetlosnih elemenata pronašli u čitavoj drami i u kojim dramskim situacijama? Što je njima ostvareno?

### 3.4 Zvukovni elementi i glazba

Bitni scenski znakovi u drami jesu i zvukovni elementi te glazba. Oni pridonose karakterizaciji dramskih situacija, predočavanju ambijenta te izgledu i psihičkim stanjima likova. I u Jančarevoj drami nailazimo na didaskalije koje to potvrđuju – u svrsi su karakterizacije dramskih situacija. Učenici će dobiti primjer takve didaskalije te će odgovarati na pitanja i rješavati zadatke:

Velika dnevna soba, potpuno prazna. Još uvijek šum kiše. Pod stropom svijetli svijećnjak koji se uz to blago njiše. Glasovir je gurnut potpuno u pozadinu. Emerik leži na njemu, jedva se zamjećuje. Jednom rukom tu i tamo udara po kojoj tipki. Sva su vrata zatvorena. Uza zid sjedi Žena s lutkom. Tišina, koju prekidaju zvukovi s glasovira, neko vrijeme potraje. Sa strane priđe Volođa s bocom votke u ruci. Nekoliko su koraka iza njega dva bolničara. Prvi bolničar spotakne se o ostatke razbijene gitare, zazvone strune, on ih šutne nogom. Volođa se uspinje stubama prema Simonovoj ćeliji. Priđe joj i podigne zasun, otvori vrata. Nasloni se na dovrtak. Lagano mahne rukom u kojoj je boca, dajući tako Simonu znak da iziđe. Simon iziđe na vrata, a kad opazi dva bolničara, zastane. Onda stane među njih. Nitko ga ne dotakne. Sva trojica silaze niza stube, prolaze dvoranom. Volođa polagano za njima. Nestanu. Opet tišina i osamljeni zvuci s glasovira, šum kiše. Onda krik. (Jančar 2005: 1366–1367.)

– Pronađite u didaskaliji zvukovne elemente, izdvojite ih te objasnite njihovu funkciju u stvaranju dramske situacije.

– Poredajte zvukove prema intenzitetu. Koji šumovi i zvukovi prethode kriku? Koje značenje otkrivete u tišini koja je dvaput istaknuta u didaskaliji?

Već sam naslov Jančareve drame nosi u sebi glazbene elemente – on referira na Chopinov *Grande valse brillante*.

Učenici će dobiti ovaj zadatak:

– Zatvorenih očiju poslušajte Chopinov *Grande valse brillante* te napravite kri-vulju osjećaja tijekom slušanja glazbe.

– Objasnite paradoksalnost naslova Jančareve drame. Kako tumačite lik netalentiranog pijanista Emerika koji drhtavim rukama jedva uspijeva odsvirati tri takta valcera te dolazak u zavod novoga pacijenta »Chopina«?

– Slažete li se s ocjenom Borisa A. Novaka o pojavljivanju »Chopina« na kraju drame? Svoj stav argumentirajte i obrazložite.

Pojavljanje »Chopina« na koncu igre je većplasten simbol. Glede na opozorilo »izvedencev za metafore« o nevarnosti epidemije »poljske bolesti«, »Chopin« pomeni razširitev norišnice na ves svet. V isti sapi pa pomeni, da je iz gnoja tega norega sveta pognal cvet. Cvet, ki ne bo spremenil sveta. Ki pa ga bo presvetlil. (Toporišič 1996: 111.)<sup>2</sup>

– Pronađite u drami i ostale didaskalije koje se temelje na zvukovnim elementima, upišite ih u tablicu te im odredite osjećaje koje izazivaju.

<sup>2</sup> Vidi napomenu 1.

Čin	Prizor	Zvukovni elementi	Osjećaji
1.	1.	tresak otvora na vratima psihijatrijske sobe	napuštenost, otuđenost

– Prevladavaju li u drami ugodni ili neugodni zvukovi? Objasnite!

### 3.5 Zadavanje domaće zadaće

Učenici će za domaću zadaću dobiti različite zadatke:

- naučiti čitati (npr. 4. prizor drugog čina) po ulogama;
- opisati i izraziti geste, mimiku i kretanje lika (po vlastitom izboru) u određenoj dramskoj situaciji;
- osmisliti koreografiju za kraj predstave;
- uživjeti se u ulogu scenografa, kostimografa i redatelja te izložiti svoja gledišta u stvaranju kazališne predstave.

## 4 Zaključak

Primjeri navedenih metodičkih postupaka utemeljenih na suvremenim metodičkim sustavima, stvaralačkih i analitičko-interpretacijskih oblika rada te scenskih zadataka i vježbi u školskoj interpretaciji Jančareva *Velikog briljantnog valcera* pokazuju nezamislivu ulogu didaskalija u teatrološkom pristupu dramskom tekstu. Bez pomnog čitanja i analize didaskalija teško je, moglo bi se reći skoro nemoguće, učenike poučavati zamišljanju, doživljavanju i spoznavanju dramskoga teksta. Jedino se uvrštavanjem didaskalija u njegovu interpretaciju mogu postići rezultati koji uvažavaju posebnosti drame kao književnomjetničkog djela prvenstveno namijenjenog izvođenju na pozornici. Osobito je to značajno u slučajevima kada učenici nisu u mogućnosti prisustvovati kazališnoj izvedbi dramskog djela.

## Izvori i literatura

- DIKLIĆ, Zvonimir, 1989: *Lik u književnoj, scenskoj i filmskoj umjetnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- DIKLIĆ, Zvonimir, 2009: *Književnoznanstveni i metodički putokazi nastavi književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- JANČAR, Drago, 2005: Veliki briljantni valcer (prev. S. Mihalić). *Forum* 44 (knjiga 76)/7–9, 10–12. 941–969, 1354–1387.
- MEDVED UDOVIČ, Vida, GLUŠIČ, Helga, 1997: *Šolska ura z Jančarjevim Velikim briljantnim valčkom*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- ROSANDIĆ, Dragutin, 2005: *Metodika književnog odgoja*. Zagreb: Školska knjiga.
- SOLAR, Milivoj, 1994: *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- ŠVACOV, Vladan, 1976: *Temelji dramaturgije*. Zagreb: Školska knjiga.
- TOPORIŠIĆ, Tomaž, 1996: *Uvodne opombe*. Drago Jančar: *Veliki briljantni valček*: Ljubljana: DSZ: 11–27.

## ETNOLOŠKI POGLEDI NA LJUDSKO GLEDALIŠČE

Ana Beno

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 398.54(497.4)"195/20"

Avtorica v prispevku oriše različna razumevanja pojma *ljudsko gledališče* in njemu sorodne termine (kot je na primer *gledališče zgodovine*) v okviru etnologije na Slovenskem od druge polovice 20. stol. do danes. Pri tem se opre na opredelitve vidnejših raziskovalcev: Nika Kureta, Jurija Fikfaka in Janeza Bogataja.

ljudsko gledališče, gledališče zgodovine, dediščina, uprizoritev, etnologija

In this paper the author outlines different understandings of the concept of »folk theatre« and cognate terms (such as a »theatre of history«) in Slovene ethnology from the second half of the 20<sup>th</sup> century until today. The article is based on definitions by the prominent researchers Niko Kuret, Jurij Fikfak, Janez Bogataj.

folk theatre, theatre of history, heritage, performance, ethnology

Konec 19. in v začetku 20. stol. so različni evropski raziskovalci začeli raziskovati t. i. *ljudsko gledališče*, ki je postalo zanimivo tudi za nekatere avtorje na Slovenskem. Raziskovalci so takrat skušali ugotoviti, ali je to gledališče za ljudstvo ali pa gre za gledališče, ki izhaja iz ljudstva in zato kot del t. i. ljudskega ustvarjanja sodi med etnološke raziskave.

Skózi čas so se sočasno z razvojem etnološke vede na Slovenskem pojavljala različna razumevanja pojava in samega »izvirnega« termina *ljudsko gledališče*, zastavljala so se vprašanja, kaj ima skupnega in kaj ga loči od profesionalnega in amaterskega odra; pojavila so se tudi nova poimenovanja za tovrstno igranje, uprizarjanje, predstavljanje vsebin iz vsakdanjega življenja, na novo so se izoblikovale smernice in teme zanimanja. Danes to ali podobno tematiko opisujemo s termini, kot so: *folklorno* ali *obredno gledališče*, *gledališče zgodovine*, *uprizoritev* ali *predstavitev dediščine* in drugo. Kljub njeni aktualnosti (na primer *Raziskovanje pojavljanja sodobnih oblik uprizarjanja preteklosti za namen turizma*) tovrstno raziskovanje še vedno ostaja obrobna tema etnološke stroke; vidnejše avtorje, ki so se podrobneje ukvarjali s to temo, pa lahko preštejemo na prste ene roke.

V prispevku bom skušala orisati različna razumevanja pojma *ljudsko gledališče* (in njemu sorodnih pojmov) v okviru etnologije na Slovenskem, vse od sodobnih pojmovanj do preteklosti. Pri tem bom izpostavila raziskovalce oziroma različne avtorje, ki so se ukvarjali s tem pojavom v stroki, in predstavila, kaj so raziskovalci z ljudskim gledališčem in podobnimi pojmi opisovali ter kaj so vključevali v svoje raziskovanje.

## Ljudsko gledališče kot mimično-dramatska folklor

Prvi, ki je že leta 1900 dal pobudo za raziskovanje in predstavil pomembnost teme t. i. *ljudskega gledališča*, je bil francoski pisatelj Romain Rolland. Po Evropi se sočasno začnejo pojavljati tovrstni poskusi raziskovanja v kulturnem življenju, predvsem v gledališču; tako 1899 Dunaj dobi »Volkstheater«, Pariz pa »Theatre Populaire«; v Nemčiji nastajajo »Berg- / Wald- / Natur-Theatri« (Kuret 1958: 12). Tedaj je veljalo le eno načelo: da ima predstava z velikimi množicami nastopajočih pod milim nebom že sama po sebi »ljudski« značaj. Kar je Rolland nato še nadgradil z navodili, »da naj bo igra podkrepljena s petjem, z množicami in zbori, z obilico dejanja, po možnosti pod milim nebom, na simultanjem igrišču.« (Kuret: 1958: 12.) Ljudsko gledališče postane naziv za celotno mimično-dramatsko dogajanje. V njegov obseg sodi vse »pisano bogastvo od preddramatičnih, zgolj mimičnih obredij, do stvaritev, ki z besedilom in načinom uprizarjanja ustrezajo običajnemu pojmu »gledališča«. Zajeti so vsi ljudski običaji in igre, ki so vezani na prazniške dneve. Bodisi s krščansko-nabožno ali predkrščansko, magično-obredno vsebino (Kuret 1958: 14). August Hartman (1880) razume, da je ljudsko gledališče kot spremljevalec letnega, prazničnega krogotoka in zato sodi med običaje, ki ta krogotok spremljajo (Kuret 1958: 16).

O ljudskem gledališču se je veliko govorilo. Pisalo se je o tem, kako naj se ta zvrst razvija, vendar so bili vsi prepričani, da ljudskega gledališča v njihovi dobi še ni. »Ljudsko gledališče pa je živelo davno pred njimi, je živelo tedaj in živi še danes.« (Kuret 1958: 13.)

## Niko Kuret in prve opredelitve na Slovenskem

Prvi načrtni slovenski pregled *verskih ljudskih iger* in uprizoritev od 16. stol. dalje je v *Narodopisju Slovencev* 2, 1. 1952, objavil France Kotnik, ki je v zapisal, da v »naših narodnih obhodih in nastopih srečujemo dramske elemente« (Kotnik 1952: 120).

Niko Kuret je nekaj let kasneje, 1. 1958, v *Slovenskem etnografu* objavil razpravo *Ljudsko gledališče pri Slovencih*. V njej je opredelil izhodišča za t. i. etnografsko proučevanje ljudskega verskega gledališča, predmet raziskave pa je ob tem razširil še na sočasno posvetno ljudsko gledališče oz. na »burkasto igrsko dediščino« in na »pred-krščansko-obredno dediščino«, kakršna se je ohranila pri različnih letnih, življenjskih, delovnih in drugih ljudskih šegah (Kuret 1958:11–48).

Niko Kuret je kot eden prvih raziskovalcev in zapisovalcev tovrstnega gradiva na slovenskem v sredini 50. let 20. stol. sledil nemškim razumevanjem in s terminom *ljudsko gledališče* opredelil:

[...] mimično-dramatske stvaritve, ki živijo ali so živele med ljudstvom določenih pokrajin kot spremljevalke letnega prazničnega krogotoka, bodisi poganškega, bodisi krščanskega, so zato obred in običaj, le deloma zabava; se izvajajo v sporočenih in stalnih oblikah in v ustaljenem slogu, samo mimično ali pri tem kvečjemu z nedramatskim besedilom, navadno pa z večidel starimi, v pretežnem številu v baroku nastalimi in pozneje preoblikovanimi dramskimi besedili. (Kuret 1958: 17–18.)

Pod geslom *ljudsko gledališče* je po Kuretu skupaj zaobjeto tako folklorno kot amatersko gledališče (ES 1992: 299–300); folklorno – zaradi svoje vloge šege in amatersko – zaradi načina izvedbe in sodelujočih. Tako imenovano *ljudsko gledališče* je vezano na določene priložnosti ter ima značaj in vlogo šege. Oblikuje se po vzorcih in slogu, vsebuje značilne gledališke prvine (zbor, obhod, konflikt, dialog, ples, igra), pri tem pa njegova estetska vloga ni pomembna. Po nekem vzorcu so prizori improvizirani lahko pa so tudi pretirano realistični (ES 1992: 299–300). V ljudskem gledališču so tako izpostavljeni ritualni elementi, ki ne določajo samo funkcije gledališča, pač pa največjo pomembnost pripisujejo kontekstu in specifičnemu pomenu. Pomembna je ustaljena oblika in besedilo, razlike med izvedbami pa so predvsem regionalne. Avtorji besedil so večinoma anonimni, saj so v veliki meri besedila in dejanja del ustnega izročila. Pomembni so posamezniki, ki stvar organizirajo in izvedejo, režiserska vloga je pri tem majhna. Skupino ljudskega gledališča sestavljajo posamezniki, domačini, ki imajo veselje do posnemanja; pomembno pa je tudi sodelovanje oziroma vključitev občinstva (Kuret 1958: 40–41).

Uprizoritev je vezana na krajevno izročilo, prizorišče pa je na prostem. Izvedbe se lahko dogajajo na odru, kot obhod ali »na zeleni trati«. Vedno so prisotni gledalci. Ljudsko gledališče ne vsebuje posebne dekoracije, saj so rekviziti preprosti in le dopolnjujejo kostume; prav tako ne pozna golote, ni posebne razsvetljave, govor in kretnje pa so v veliki večini naturalistične (Kuret 1958: 11–47). Takšno gledališče bi lahko imenovali tudi *gledališče množic*, saj je namenjeno bodisi množici gledalcev ali pa so množica sodelujoči (ES 1992: 300). Izvor že bolj izdelanih oblik ljudskega gledališča vidi Kuret v srednjeveških miraklih in misterijih ter v navezavi na jezuitske baročne gledališke igre za množice ali pasijone (Fikfak 2007: 292).

Kuret se je v nadaljnjih raziskavah te tematike ukvarjal predvsem s koledniškimi obhodi, (živimi) jaslicami, pasijonskimi in božičnimi igrami ter t. i. duhovnimi dramami. Po Kuretovem delu je na Slovenskem raziskovanje tovrstne ustvarjalnosti, kot samostojnega fenomena, večinoma zastalo. V manjši meri sta se z ljudskim gledališčem oziroma uprizorjenimi šegami ukvarjala še Jurij Fikfak in Janez Bogataj.

### **Sodobno razumevanje ljudskega gledališča in sorodna poimenovanja**

Sodobno razumevanje t. i. ljudskega gledališča se odmika od nekdanj izrazito mitične in ritualne funkcije; danes se izpostavlja predvsem njegova funkcija izobraževanja, vzbujanja kreativnosti, druženja med posamezniki določene lokalne skupnosti ter spodbujanje nacionalne ali krajevene pripadnosti.

Jurij Fikfak na podlagi Kuretovih zaključkov razumevanje pojma ljudskega gledališča prenese na današnje uprizoritve. S tem razširi njegovo funkcionalnost s prvotno ritualne funkcije na širšo funkcijo spodbujanja lokalne pripadnosti. Fikfak tako k ljudskemu gledališču ne uvršča le t. i. folklornega ali obrednega gledališča, temveč mu prišteje celotno gledališko dejavnost v lokalni skupnosti (Fikfak 2007: 292). Ljudsko gledališče tako postane povezano s pomembnimi dogodki v letu (kot so na primer

pust, različni obhodi, pasijonske procesije idr.) ali pomembnimi dogodki v življenju družinske, fantovske ali vaške skupnosti.

Janez Bogataj v zvezi s prikazom šeg in navad razvije za proučevanje t. i. ljudskega gledališča dva pojma: *interpretacija dediščine* in *gledališče zgodovine* oziroma *živi muzej*.<sup>1</sup> Pri tem gre v prvem primeru za opis večinoma problematičnega prikazovanja preteklosti, medtem ko je pri drugem ravno obratno in so izvedbe primer dobre prakse. S svojo kategorizacijo prireditve na Slovenskem je Bogataj zaobjel igranje oziroma predstave vseh šeg in navad preteklega in sedanjega življenja, različna uprizarjanja lokalne zgodovine ter prireditve, ki so obujale in interpretirale že pozabljeno dediščino.

Bogataj poda kategorizacijo sodobnih (turističnih) prireditve, ki uporabljajo oziroma uprizarjajo dediščino in lokalno zgodovino ter jih deli na štiri skupine (Bogataj 1992: 34):

- Prireditve, ki so nadaljevanje (kontinuiteta) dediščine v sodobni čas. V to skupino sodijo tudi nekatere šege in navade, ki imajo širši, družbeni in javni pomen, torej so s svojo pojavnostjo obrnjene od družinskega oziroma zasebnega okolja (pustni obhodi, kramarski sejmi, veselice, procesije ...);
- Prireditve, ki so plod našega sodobnega razmišljanja brez povezave z dediščino (razni ognjemeti, sprevedi, parade ...);
- Prireditve, ki so interpretacija dediščine in jih ob zagotovitvi vseh strokovnih zahtev lahko imenujemo tudi »živi« muzej ali gledališče zgodovine (nastopi folklornih skupin, prikazi kmečkih del, oglarski dan ...);
- Prireditve, kjer je dediščina sekundarni element, uporabljen na umeten, režijski način, kot del neke izmišljene dramaturgije (primer take prireditve je bila na primer nekdanja Ohcet v Ljubljani).

Danes se tako v sodobnih prispevkih etnologije termin *ljudsko gledališče* pravzaprav ne uporablja več, saj se je področje tovrstne ustvarjalnosti zelo razmahnilo in dobilo povsem drug pomen. Takšne uprizoritve, predvsem tiste, nanašajoče se na vsakodnevno vedenje, se na prehodu iz 20. v 21. stol. v etnologiji pogosto povezujejo s pojmi, kot so tradicija, dediščina in zgodovina (na primer *uprizoritev dediščine*, *gledališče zgodovine* ipd.). Tudi raziskav na to temo ni veliko, čeprav so ravno v zadnjih desetletjih pod vplivom ekonomije, turizma in ob poudarjanju lokalne identitete pogosti različni načini uprizarjanja preteklosti in igranja lokalne zgodovine.

<sup>1</sup> *Interpretacija dediščine* so vse šege, navade in še zlasti prireditve, ki gradijo podobo ali vsebinski model – lahko le nekatere njegove sestavine – na prikazovanju preteklosti in pri katerih je dediščina sekundarna sestavina. To področje uporabe dediščine, njena interpretacija in aplikacija, je med najbolj problematičnimi. V večini primerov gre za pojave kiča in folklorizma. Zelo malo jih nastaja na temeljih strokovno postavljenih modelov. *Gledališče zgodovine* oziroma *živi muzej* pa predstavljajo šege in navade, ki so le še stvar preteklosti in spomina, vendar jih iz različnih potreb in vzrokov umetno postavljamo v sodobnost, ponavadi kot strokovno podprte predstavitve. Tako kot v filmu ali gledališki igri tudi tukaj igrajo igralci »našega časa« motive in vsebine iz preteklosti oziroma zgodovine. To je eden od načinov prikazovanja nekaterih šeg in navad, ki nimajo več svoje funkcionalne, torej globlje vzročno povezave s sodobnim življenjem (Bogataj 1992: 300; 2011: 13).

Zavest o vrednosti nekega običaja, plesa, pesmi in drugih oblik uprizoritvenih umetnosti, potreba po obnavljanju »izgubljenih« stvari ter prikazovanje spominov na nek dogodek so privedle do izvedbe le-teh na odru. To lahko označimo kot »rekonstrukcijo tradicionalnih kulturnih vrednot«, ki je realizirana preko dramatizacije. Tako so primarno izventeaterske funkcije zavzele mesto teaterskih funkcij, izvedba pa se največkrat nezavedno prilagaja odrskim zakonitostim (Lozica 1990: 12). Takšen pojav največkrat opazamo pri delu lokalnih kulturnih in folklornih društev. V samostojni Sloveniji so se poleg praznovanja pomembnih državnih obletnic začela uveljavljati tudi sodobna praznovanja, povezana s folklornimi turističnimi prireditvami in veselnicami, ki temeljijo na uprizarjanju določenih delovnih, letnih in ženitovanjskih šeg (Poljak Istenič 2008: 84). Vse take oblike spremlja priseganje na originalnost, izvirnost, tipičnost, avtentičnost. Pogosto so izvedene kot del nekega programa ali dogodka ali pa so ločene kot samostojne uprizoritve. V večini primerov so za prikaz izbrane tiste, ki niso več žive oz. ne obstajajo v formi, v kakršni so predstavljene, in seveda tiste, ki so povezane z veselimi platmi življenja. Po navadi imajo posebno notranjo dinamičnost in vključujejo glasbo, ples in šale. Predvsem gre za prikaz oziroma projekcijo nekega spomina na dogodek iz preteklosti (Lozica 1985: 163).

## Sklep

Rituali, šege in navade se pogosto pojavljajo na odru kot spontani proces z namenom, da obudijo in ohranjajo spomin na nekdanji način življenja. Postavljanje ritualov ter šeg in navad na oder in njihova dramatizacija je način ohranitve skozi obnovitev. Rezultat je neke vrste gledališka predstava (Lozica 1985: 161). Termini, s katerimi opisujemo tovrstno ustvarjalnost, so danes različni, vsekakor pa presegajo prvotno definicijo t. i. ljudskega gledališča.

Pri vseh zgoraj omenjenih prikazih, pa naj bo najstarejša opredelitev ljudskega gledališča ali oblika sodobne uprizoritve dediščine, gre za uprizarjanje preteklosti, ki vsebuje prave gledališke tehnike, kot so na primer govor, gibanje, kostumi, scena itn. Takšne oblike lahko na splošno imenujemo tudi dramatizacija šeg in navad. Danes v to kategorijo sodi vse od Škofjeloškega pasijona, obhodov Cerkljanskih laufarjev, pustnega Borovega gostüvanja, živih jasic do primorskih fantovskih obredov prehoda ob prvem maju, uprizarjanja prigona ovac na Jezerskem – ovčjemu balu, igranja legende neke lokalne skupnosti ali prikaza »starih« opravil.<sup>2</sup>

Kar tovrstno gledališče loči od institucionalnega, je vprašanje stopnje angažiranosti in profesionalnosti sodelujočih ter sam namen izvedbe. Pri t. i. ljudskem ustvarjanju so pomembne druge prevladujoče funkcije, ki niso nujno estetske. Taka oblika uprizoritvene dejavnosti je najbolj fleksibilna in odvisna od posameznikov, ki se za neko izvedbo ali uprizoritev odločijo. Razlog je lahko religiozni, magijski, praznični

<sup>2</sup> Danes različne oblike neprofesionalne in neinstitucionalizirane uprizoritvene dejavnosti posameznih skupnosti lahko razumemo kot sodobno ljudsko gledališče – ljudsko samo po sebi, saj izhaja iz ljudi in se ne navezuje na definicijo ljudskega t. i. kmečkega prebivalstva, ki je veljala do sredine 20. stol. Tovrstna oblika ljudskega ustvarjanja vključuje katerokoli skupino ljudi, ki izvaja gledališče in jo družijo neki lastni skupni faktorji (Dundes 1980: 5–19).

ali kaj tretjega; vsekakor pa izhaja iz vsakdanjega življenja. Za t. i. ljudsko predstavitel je pomemben kontekst in okolje, v katerem se neka predstavitev dogaja. Kot pri vseh stopnjah uprizoritvene dejavnosti je pomemben tudi odziv gledalcev. Pri večini je vedno plod ljubiteljskega ustvarjanja in angažiranosti ter ima pomembno povezovalno vlogo.

### **Viri in literatura**

- BOGATAJ, Janez, 1992: *Sto srečanj z dediščino na Slovenskem*. Ljubljana: Prešernova družba.
- BOGATAJ, Janez, 2011: *Slovenija praznuje*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- DUNDES, Alan, 1980: *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Enciklopedija Slovenije*, 1992: Ljudsko gledališče. Zvezek 6. Ljubljana: Mladinska knjiga. 299–300.
- FIKFAK, Jurij, 2007: Ljudsko gledališče. *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 292.
- KOTNIK, France, 1952: Verske ljudske igre. *Narodopisje Slovencev II*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 103–121.
- KURET, Niko, 1958: Ljudsko gledališče pri Slovencih: Za 190-letnico rojstva Andreja Šusterja Drabosnjaka. *Slovenski etnograf* 11. 11–48.
- LOZICA, Ivan, 1985: Iscenacija običaja kao kazališna predstava. *Narodna umjetnost* 22/1. 261–271.
- LOZICA, Ivan, 1990: *Izvan teatra: Teatrabilni oblici folkloru u Hrvatskoj*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
- POLJAK ISTENIČ, Saša, 2008: Šege in navade kot folklorizem. *Traditiones* 37/2. 61–110.
- RAVNJAK, Vili, 1993: *Spoznanje višjega jaza: antropološki eseji*. Maribor: Samozaložba.

# PRIREDBE MLADINSKIH BESEDIL V LUTKOVNEM GLEDALIŠČU LJUBLJANA (1948–2008)

Milena Mileva Blažič  
Pedagoška fakulteta, Ljubljana

UDK 792.97(497.451.1)"1948/2008":82–93.09

Lutkovno gledališče Ljubljana je bilo ustanovljeno leta 1948, prva premiera pa je bila 10. oktobra v Mestnem lutkovnem gledališču, kot se je gledališče prvotno imenovalo. V letih 1948–2008 je doživelo številne spremembe: od preimenovanja, različnih estetik do spremembe lokacije (od 1984 ima prostore v Mestnem domu na Krekovem trgu). V času od 1948 do 2008 so se izkristalizirale tri uspešnice – priredbe mladinskih besedil, in sicer *Sapramiška* Svetlane Makarovič, *Zvezdica Zaspanka* Franeta Milčinskega in *Žogica Marogica* Jana Malika.

Lutkovno gledališče Ljubljana, slovenska mladinska književnost, svetovna mladinska književnost, Svetlana Makarovič, priredba

The Ljubljana Puppet Theatre was founded in 1948 and the first performance was on 10<sup>th</sup> October that year; it was first called the City Puppet Theatre. From 1948 to 2008 it underwent several changes, such as changes of name, different aesthetics, changes to the central location of puppet theatre (since 1984 it permanently resides at Mestni dom (Civic Home), located on Krekov Square). In the period from 1948–2008 were three significant hits appeared: *The Skip Mouse* by Svetlana Makarovič, *The Little Sleepy Star* by Frane Milčinski and *Marogica the Ball* by Jan Malik.

Ljubljana Puppet Theatre, Slovene youth literature, literature of the world, Svetlana Makarovič, adaptation

## 1 Uvod

Ustanovitelj lutkarstva na Slovenskem je Milan Klemenčič (1875–1957), ki je leta 1910 na Šturjah ustanovil Malo marionetno gledališče. V času od 1920 do 1924 je ustanovil in vodil Slovensko marionetno gledališče v Ljubljani ter uprizoril igre Franza Poccija, Goethejevega *Fausta* (1938) idr. O marionetah je pisal v *Slovenskih novicah*, *Slovincu* in časopisu *Plamen*. Po zgledu češkega lutkarstva se je na Slovenskem razvijalo sokolsko lutkarstvo (triništirideset marionetnih odrov) z motivom spodbujanja narodne zavesti. Ljubljana je l. 1933 gostila mednarodno lutkovno zvezo Unima. Slovenski etnolog Niko Kuret (1906–1996) je razvijal koncept odra ročnih lutk od leta 1934 in promoviral lutko Pavliho kot tipičen slovenski lik šaljivca. Sokolsko lutkarstvo je med 2. sv. vojno kot partizansko lutkarstvo razvijal lutkar in kipar Lojze Lavrič (1914–1954), l. 1944 je ustanovil Partizansko lutkovno gledališče, ki je svojevrsten svetovni fenomen.

Po 2. sv. vojni se je uresničila ideja po formalni ustanovitvi Mestnega lutkovnega gledališča. Umetniški vodja je bil režiser Jože Pengov, utemeljitelj sodobnega lutkovnega gledališča. Lutkovno gledališče Ljubljana (v nadaljevanju LGL) je bilo ustanovljeno l. 1948, prvo premiero so uprizorili 10. 10. 1948 z lutkovno priredbo mladinskega besedila *Udarna brigada* Antona Ingoliča.

Od 1950 do 1981 je gledališče delovalo na marionetnem odru na Levstikovem trgu v Ljubljani. Od 1951 do 1978 ima LGL dvorano Oder ročnih lutk na Resljevi ulici. Od 1963 do 1967 je LGL deloval v okviru Zavoda Pionirski dom Ljubljana. L. 1984 se je LGL preselil v nove prostore v Mestnem domu na Krekovem trgu 2, kjer je še danes, in l. 1997 dobil še Mali oder. LGL se l. 2010 pridruži še Gledališče za otroke in mlade Ljubljana. V l. 2012 ima LGL šest prizorišč: Kulturnico (1980), Veliki oder (1984), Mali oder (1997), Tunel (2008), Šentjakovski oder (2009), Oder pod zvezdami (2011).

## 2 Poslanstvo LGL<sup>1</sup>

Vodstvo, direktor in umetniški vodja, imata velik pomen pri uresničevanju poslanstva osrednje lutkovne ustanove v Sloveniji, kar je zapisno tudi v Aktu o ustanovitvi LGL, ki skrbi za profesionalno in kakovostno umetniško produkcijo, namenjeno vsem generacijam, predvsem pa otrokom. Kot ključno je izpostavljeno sledeče:

1. izvirna domača ustvarjalnost,
2. uprizarjanje slovenskih mladinskih avtorjev,
3. spodbujanje ustvarjalnosti drugih domačih avtorjev,
4. obnavljanje in promoviranje postavitve del domače in evropske dediščine,
5. postavljanje razstav, dokumentiranje in izdajanje publikacij.<sup>2</sup>

### 2.1 Izvirna domača ustvarjalnost

LGL že od nastanka l. 1948 skrbi za razvoj izvirne ustvarjalnosti, primarno lutkovne in sekundarno mladinske književnosti (proznih, dramskih in pesemskih del). Pri tem je odprtih nekaj vprašanj,<sup>3</sup> npr. ali pojmovati kot domačo predstavo priredbo Martine Maurič Lazar *Nariši mi backa*, nastalo po motivih *Malega princa* Antoineta de Saint-Exupéryja, kako definirati priredbo Milana Jesiha *Guliver, velik in majhen*, nastalo po motivih *Guliverjeva potovanja* Jonathana Swifta. Posebne pozornosti so deležne domače priredbe iz starejše (France Prešeren, *Krst pri Savici*), novejše (Fran Levstik, *Kdo je napravil Vidku srajčico*) in sodobne (Svetlana Makarovič, *Vila Malina*) slovenske mladinske književnosti.

<sup>1</sup> Povzeto po [http://www.uradni-list.si/\\_pdf/2008/Ur/u2008116.pdf](http://www.uradni-list.si/_pdf/2008/Ur/u2008116.pdf) (20. 7. 2012).

<sup>2</sup> V delu *Po stopinjah lesene Talijske, Lutkovno gledališče Ljubljana: 60 let* (2008) je predstavljena analiza lutkovnih predstav v LGL od 1948 do 2008, narejena na osnovi kvantitativne in kvalitativne analize zbranega gradiva.

<sup>3</sup> Na osnovi *Zakona o avtorskih in drugih sorodnih pravicah* je avtor književnega besedila in režiser oz. avtor priredbe kot soavtor, ker je lutkovna predstava ustvarjena v sodelovanju dveh ali več oseb in je nedeljiva celota (12. člen), <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200494&stevilka=4203> (5. 8. 2012).

Sodobni slovenski avtorji vstopajo v LGL z rahlim zamikom, npr. Lila Prap, *Zakaj* (2002, v LGL 2003), *Male živali* (1999, v LGL 2010), Anja Štefan, *Bobek in barčica* (2005, v LGL 2010), Andrej Rozman Roza, *Jamska Ivanka*, priredba Miroslava Vilharja (2001). Rozman se pojavlja kot avtor songov (*Woyzek*, 2001, *Alibaba in 40 razbojnikov*, 2003, *Mojster Šivic in luna*, 2005, *Čepica veselje*, 2008), vendar po l. 2008 v LGL uprizarja avtorske priredbe (*Vžigalnik*, 2009, *Živalska farma*, 2012).

Od l. 1948 je bilo v LGL uprizorjenih kar nekaj predstav. V prvem desetletju je bilo 20 predstav; *Težave Peteršiljkove mame* (1951, 1957), *Žogica Marogica* (1951) in *Zvezdica Zaspanka* (1955). V drugem desetletju je bilo 21 predstav, za obdobje pa je značilen odmik od socialističnega realizma in iskanje novega koncepta. V tretjem desetletju je bilo 31 predstav, med drugim *Sovica Oka* in *Pekarna Mišmaš*. V prvih treh desetletjih so v LGL iskali identiteto, poskušali so prekiniti s socialističnim realizmom in vzgojnim konceptom lutk, zato so iskali nova besedila, otroška in/ali mladinska. V četrtem desetletju je bilo 53 predstav; od tega tudi serija Polonce Kovač *Kaj mora Sova opraviti spomladi/pozimi/jeseni* (1984, 1985, 1987). Postavili so tudi prvo uspešnico *Sapramiško* (1986) ter obnovili drugo uspešnico *Zvezdico Zaspanko*<sup>4</sup> (1955, 1985) in *Martina Krpana* (1950, 1984). V petem desetletju je bilo 51 predstav, od tega dvakratna uprizoritev *Zgodbe o Ferdinandu* (1988, 1995). LGL poživi repertoar in v uprizarjanje vključi sodobne slovenske mladinske dramatike, kot so Boris A. Novak, Milan Jesih, Milan Dekleva. V šestem desetletju je bilo 79 predstav, ponovitev predstav *Doktor Faust* (2003, 2005) in *Zvezdica Zaspanka* (2001), Svetlana Makarovič pa postane »hišna avtorica« (*Kako postaneš glavni*, *Spet, kosovirji*, *Tacamuca*, *Veliki kosovirski koncert*, *Veveriček posebne sorte*, *Vila Malina*).

V času od 1948 do 2008 so bile večkrat izvedene priredbe *Doktor Faust* (1982, 2003, 2005), *Hudobni graščak* (1956, 1970, 1993) in *Zvezdica Zaspanka* (1955, 1985, 2001). 1948–2008 je bilo uprizorjenih 255 predstav, ki temeljijo na izvorni domači (2/3) in tuji ustvarjalnosti (1/3).



Slika 1: Žogica Marogica, 1951



Slika 2: Zvezdica Zaspanka, 1955

<sup>4</sup> Leta 1972 je bil v delavnici LGL požar in v njem so zgorele lutke iz predstave *Zvezdica Zaspanka*.

## 2.2 Uprizarjanje slovenskih mladinskih avtorjev

Slovenski mladinski pesniki, pisatelji in dramatikci so avtorji priredb v LGL in se pojavljajo v različnih avtorskih vlogah.

*Slovenske ljudske pravljice* so priredbe iz slovenskega ljudskega izročila, pri katerih se kot avtorji priredbe pojavljajo dramatikci oz. dramaturgi, režiserji, Jan Zakonjšek, *Hudič in pastir*, Dušan Jovanović, *Zlata ptica*, Ervin Fritz, *Grofič prašič*, pisatelj Jože Rode in režiser Matija Milčinski, *O lažnivi laži* ter Ivo Svetina, *Zarika in Sončica*.

LGL za lutkovne predstave priredi *avtorske pesmi* slovenskih pesnikov, klasikov (France Prešeren, *Krst pri Savici*, Oton Župančič, *Mehurčki*) in sodobnih klasikov (Tone Pavček, *Juri Muri v Afriki*, Dane Zajc, *Zakaj in vprašaj*). Pri tem upošteva merilo preverjene kakovosti in manj posega po najsodobnejši poeziji. Vseeno bi pričakovali večji delež avtorske poezije, zato so pogostejše priredbe proznih besedil (Janez Trdina, *Kresna noč*).

Tudi pri priredbi *avtorskih pravljic* LGL izbira med klasiki (Fran Levstik, *Kdo je napravil Vidku srajčico*, Fran Milčinski, *Butalci*) in sodobnimi klasiki (Niko Grafenauer, *Tramvajčica*, Kristina Brenk, *Deklica Delfina in lisica Zvitorepka*, Svetlana Makarovič, *Sapramiška*).

Pri *izvirni slovenski mladinski dramatikci* se med avtorji pojavljajo Milan Jesih, *Kronan norec*, *Zvezda in srce* (je tudi avtor priredbe *Guliver, veliki in majhen*), Milan Dekleva, *Sanje o govoreči češnji*, Alenka Gerlovič, *Jurček in trije razbojniki*, *Če zmaj požre mamo*, *Hiša*, Boris A. Novak, *Prizori iz življenja stvari*, *Stotisočnoga*, *Viteški turnir v Šiški*, Frane Puntar, *Pravljica v modrem*, A, *Gugalnica*, *Medvedek zleze vase*, *Stol pod potico*, *Za vrati zajec* in Andrej Rozman Roza, *Jamska Ivanka*.

Pri *priredbah slovenskih mladinskih avtorjev* se avtorji pogosto pojavljajo v različnih vlogah, npr. Svetlana Makarovič se pojavlja kot pisateljica, režiserka, igralka, prevajalka, pevka, Boris A. Novak se pojavlja kot avtor drame (*Prizor in življenja stvari*, *Stotisočnoga*, *Viteški turnir v Šiški*) in avtor priredbe (*Namišljeni bolnik* po predlogi Molièra), Andrej Rozman Roza kot avtor priredbe (*Jamske Ivanke* po motivih Miroslava Vilharja) in kot avtor balade (predstava *Wojzeck* Georga Bucherja) ter po l. 2008 tudi kot avtor predstav (*Vžigalnik* po motivih Hansa Christiana Andersena, *Živalska farma* po romanu Georga Orwella), ilustratorica Alenka Eka Vogelnik se pojavlja kot režiserka in avtorica priredbe avtorske pravljice (Fran Levstik, *Kdo je napravil Vidku srajčico*, Fran Saleški Finžgar, *Makalonca*).

Na osnovi analize lahko potrdimo hipotezo, da LGL skrbi za priredbe slovenskih mladinskih avtorjev, proznih, dramskih in tudi pesniških besedil. Najbolj se zavzema za promocijo klasikov in sodobnih klasikov ter besedil za odrasle, ki so v procesu literarne recepcije zaradi kanonskega statusa v slovenski književnosti in/ali zaradi ponarodlosti literarnih junakov postala mladinsko branje in tako del slovenske mladinske književnosti. Med tovrstna dela sodijo Anton Tomaž Linhart, *Ta veseli dan ali Maticček se ženi*, France Prešeren, *Krst pri Savici*, *Povodni mož*, Fran Levstik, *Martin Krpan*, Josip Jurčič, *Kozlovska sodba v Višnji gori* in Frane Milčinski *Butalci*.

Zanimiv je podatek, da je manj priredb klasikov mladinske književnosti, npr. Josip Vandot, *Kekec*, Josip Jurčič, *Kozlovska sodba v Višnji gori*, Frane Milčinski, *Butalci*. Pričakovali bi, da bi bili tudi *Butalci* stalnica na odru, saj gre za klasiko slovenske književnosti.

Vpliv socialističnega konteksta je viden s postopnim oddaljevanjem od besedil s socialistično tematiko (Anton Ingolič, *Udarna brigada*, Nace Simončič, *Pravi partizan*, Branka Jurca, *Beli konji*, *Gregec Kobilica*, Ivan Potrč, *Vančeve zgodbe*) in večanjem deleža besedil s fantastično tematiko (Frane Milčinski, *Zvezdica Zaspanka*, Svetlana Makarovič, *Sovica Oka*, *Pekarna Mišmaš*).

### 2.3 Delež uprizarjanja ustvarjalnosti drugih slovenskih avtorjev

Delež uprizarjanja ustvarjalnosti drugih slovenskih avtorjev, pri tem so pod sin-tagmo »drugi slovenski avtorji« upoštevati umetniški direktorji, režiserji, dramaturgi, igralci in ustvarjalci, ki niso poklicni mladinski avtorji, ampak so s svojim življenjem in delom povezani z gledališčem in so za potrebe LGL uprizarjali besedila, npr. Matjaž Loboda (*Pepelka*, *Očka, kjer stanuje Miklavž*, *Pod to goro zeleno*, *Predstavlajte si ...*, *Sedem na mah*, *Sivčkovi spomini*), Nace Simončič (*Veliki kikiriki*, *Babica*, *Črmlj iz Kolorada*, *Kljukčeva predstava*, *Kljukčeve počitnice*, *Nenavadna pravljica*, *Ob proslavi*, *Posebna reportaža*, *Pravi partizan*, *Prašički*, *Zmešnjava*), Nina Skrbinšek (*Miklavžev večer*, *Kužek postružek*), Alenka Pirjevec (*Krst pri Savici*), Urška Hlebec (*Fantkov dan*, *Hišica za punčke*), Alja Tkačev (*Gremo Kroša*), Božo Vovk (*Radovedni slonček*, *Hočete peti z mano*), Barbara Hieng Samobor (*Ko smo bili še majhni*, *Mala Lili*) idr.

### 2.4 Obnavljanje in promoviranje del iz domače in tuje zgodovine

LGL skrbi predvsem za obnavljanje in promoviranje del iz domače zgodovine. To so uspešnice ali predstave, ki temeljijo na slovenski mladinski književnosti, npr. Frane Milčinski, *Zvezdica Zaspanka* (1955, 1985, 2001), Svetlana Makarovič *Sapramiška*, redno na sporedu od 1986. Med obnavljanje in promocijo del iz domače zgodovine je treba omeniti dela, ki so jih ustvarili Anton Tomaž Linhart, *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, France Prešeren, *Povodni mož*, *Krst pri Savici*, Fran Levstik, *Martin Krpan*, Janez Trdina, *Kresna noč*, Josip Vandot, *Kekec*.

Od tujih del je treba omeniti klasično besedilo, kjer je kot avtor naveden Milan Klemenčič ter da je delo nastalo po motivih iz 18. stol. Ravno to delo je primer nedorečenosti avtorstva, soavtorstva in/ali navajanja relevantnih virov. V svetovni književnosti je *Faust* najbolj znan v različici Johana W. Goetheja. Pri definiciji domače in tuje ustvarjalnosti so odprta vprašanja, ali definirati tujo ustvarjalnost le v primeru književnih besedil iz tuje književnosti, npr. *Faust*, ali upoštevati tudi režiserja. V prispevku razumemo kot izhodišče priredbe del iz mladinske književnosti, zato je kot tuja ustvarjalnost mišljeno avtorstvo književnih besedil in ne avtorstvo režije (npr. Milan Klemenčič, *Doktor Faust*). Zanimiv primer je navajanje Petra I. Čajkovskega kot avtorja *Labodjega jezera*, četudi je napisal le glasbo za balet, motiv živalskega

ženina/neveste pa je eden izmed najbolj pogostih pravljčnih motivov – deklica labod (angl. Swanmaiden) (Uther 2004: 231, 269–270).

Avtorji priredb, ki temeljijo na obnavljanju in promoviranju del iz tuje zgodovine, so Hans Christian Andersen (*Mala morska deklica, Slavček, Snežna kraljica, Svinjski pastir*), James Matthew Barrie (*Peter Pan ali deček, ki ni hotel odrasti, Petek Pan v Kensingtonskem parku*), Carl Collodi (*Ostržek*), Roald Dahl (VDV), Jacob L. K. in Wilhelm Grimm (*Sneguljčica, Trnuljčica*), Munro Leaf (*Zgodba o Ferdinandu*), Frank L. Baum (*Čarovnik iz Oza*), Alan A. Milne (*Medved Pu*), Franz Pocci (*Čarobne gosli I., II., Sovji grad*), Beatrix Potter (*Peter zajec*), Antoine de Saint-Exupery (*Mali princ*), Pamela Travers (*Marry Poppins*), Oscar Wilde (*Srečni princ*).

LGL manj posega po sodobnih tujih besedilih, ki so ustvarjalni izziv, npr. Toon Tellegen, *Zabava na luni*. Opazimo pa lahko priredbe kratkih sodobnih pravljic v slikaniški knjižni obliki in priredbe v LGL, npr. Amy MacDonald, *Mali bober in odmev*, Hallveig Thorlacius, *Maček Mačkursson*, ter vpliv ekranizacij, npr. Beatrix Potter, *Peter Zajec*, Maria Clara Machado, *Mali strah BavBav*. Zanimivo, da so besedila Astrid Lindgren prirejena le enkrat (*Ključec s strehe*). Prav tako je treba omeniti antično klasiko, prirejeno za mlade naslovnike, npr. Jera Ivanc, *Perzej*, Aristofan, *Lizistrata*, William Shakespear, *Hamlet*, in priredbo srednjeveške *Božanske komedije* idr.

## 2.5 Dokumentiranje in izdajanje publikacij

LGL ob vsaki premieri izda gledališki list. Izšli pa sta tudi dve priložnostni monografiji: o zgodovini lutkarstva – *Po stopinjah lesene Taliže, Lutkovno gledališče Ljubljana: 60 let* (2008)<sup>5</sup> – in o očetu slovenskega lutkarstva – *Milan Klemenčič, Iskalec lepote in pravljčnih svetov* (2011). LGL ima tudi lasten arhiv, v katerem hranijo vse priredbe, gledališke liste in v sodobnem času tudi posnetke z lutkovnih predstav na nosilcu DVD. LGL sodeluje s Slovenskim gledališkim muzejem Slovenije.

## 3 Odperta vprašanja avtorstva priredb

Pri nekaterih priredbah mladinskih besedil so navedeni avtorji, npr. Hans Christian Andersen, *Mala morska deklica*, Jacob L. K. in Wilhelm Grimm, *Sneguljčica* ipd. Pri nekaterih predstavah je naveden avtor, vendar ne tudi besedilo, npr. Rudyard Kipling, *Radovedni slonček*, gre za priredbo enega poglavja iz *Knjige o džungli*. Obstaja še ena predstava z istim naslovom v režiji Boža Kosa *Radovedni slonček* (1989), vendar ni nastala na osnovi motivov Rudyarda Kiplinga.

Pri nekaterih navedbah avtor besedila ni omenjen, npr. Isidor V. Štok, *Božanska komedija*, Jiri Streda, *Janko in Metka*, Jera Ivanc, *Perzej*, Alenka Pirjevec, Bor Turel, *Nekoč je bil kos lesa* (sklepam, da gre za priredbo Carla Collodija, *Ostržek*) ipd.

Pri slovenskih avtorjih je zapisano, npr. Albert Papler, *Hudobni graščak 1., 2., 3.* (1956, 1993, 2002). Sklepam, da gre za priredbo (slovenske) ljudske pravljice. Prav tako tudi Nace Simončič, Jože Pengov, *Zlata ribica* (1953), sklepam, da gre za priredbo

<sup>5</sup> <http://www.dlib.si> (4. 8. 2012).

(slovenske) ljudske pravljice. Pri predstavi Uroš Trefalt, *Stvarjenje* (1991) se postavi vprašanje, ali gre za motive iz *Biblije*, oz. na osnovi spremnega besedila je ugotovljeno, da gre za motiv stvarjenja, prikazan kot sedem umetnostnih muz. Gre za prireditev brez besedila.

Pri nekaterih navedbah se je kot prvi avtor navajal npr. Milan Klemenčič, *Doktor Faust*, z opombo po motivih iz 18. stol. Drugi primer je režiser Diego de Brea, *Vihar*, v oklepaju je napisano po motivih Williama Shakespearja.

V nekaterih predstavah ni naveden avtor besedila, zato je bilo treba poznati intertekstualne povezave in sklepati na kontekst, najpogosteje, ko gre za priredbo, npr. Mirko Mahnič, *Rdeča kapica*. Sklepam, da je besedilo nastalo na osnovi Perraultove (1697) ali bolj znane Grimmove variante (1812, 1857).

Podoben je primer z avtorstvom, ko je kot prvi avtor napisan režiser/dramaturg/glavni igralec, npr. Matjaž Loboda, *Sedem na mah*. Iz konteksta sklepamo, da gre za priredbo Grimmove pravljice *Pogumni krojaček*, ki se pojavlja tudi pod drugimi naslovi iz Olenburškega manuskripta 1810 oz. 1812 in predelave l. 1819 do končne iz l. 1857. Tudi v slovenščini se pojavlja pod različnimi naslovi (*Krojaček junaček*, *Pogumni krojaček*, *Sedem na mah* idr.).

Podobno omejitve predstavlja navajanje fragmentov iz literarnih del, npr. Matjaž Loboda, *Sivčkovi spomini* (1990), kjer iz konteksta sklepamo, da gre za fragment iz *Medveda Puja* (Alan A. Milne). Ta se navaja kot vodilni avtor pri *Medvedu Puju* I. in II. (1980, 2004). Podoben pomislek se pojavi ob navajanju fragmenta ali mota iz določenega literarnega besedila, kjer o avtorju sklepamo, npr. Martina Mauko Lazar, *Nariši mi backa* (2000).

Podoben primer je pri navajanju literarnih virov iz ljudskega slovstva, slovenskega (*Hudič in pastir*, 1992) ali svetovnega (Silvan Omerzu iz zbirke arabskih pravljic *Tisoč in ena noč*, *Ali Baba in štirideset razbojnikov*, 2003).

Nenatančno navajanje ali avtorja ali literarne zvrsti ali narodne pripadnosti pravljice je tudi pri lutkovni predstavi Iuna Ornik, *Lalanit* (2000). V oklepaju je zapisano Burleska za otroke po motivih stare ljudske pripovedke *Repa velikanka*. Najbolj znana je ruska varianta Alekseja N. Tolstoja, *Repa velikanka*, manj znana nemška Grimmova, *Repa* (KHM<sup>6</sup> 146), četudi so znani motivi iz antike. V tipnem indeksu pravljic Hansa J. Utherja gre za znani pravljичni motiv ATU<sup>7</sup> 1679A – darili za kralja (angl. two presents for the king) in ATU 1960D – velika zelenjava (angl. the great vegetable).

Podoben problem je tudi pri navajanju avtorstva, npr. Jera Ivanc, *Perzej* (2003). Sklepamo, da je delo nastalo na osnovi motivov iz Ajshilove tetralogije o Perzeju. Kako definirati *Ikarjev let*, ki ga je prvi zapisal Ovid v *Metamorfozah*, v varianti francoskega avtorja Raymonda Queneauja (2003), ki je tudi nastal na osnovi motivov iz antične mitologije?

<sup>6</sup> Mednarodna oznaka za Grimmove *Otroške in hišne pravljice* (nem. Kinder und Hausmärchen).

<sup>7</sup> Mednarodna oznaka za tipni indeks pravljic na osnovi akronimov Antti Aarne (1910), Stith Thompon (1961) in Hans Jörg Uther (2004).

V času od 1948 do 2008 oz. v šestih desetletjih pa dominira avtorica Svetlana Makarovič. Od 253 avtorjev in avtoric, ki so imeli večkrat uprizorjena besedila, so bila njena besedila predstavljena 19-krat, zanimivo, da tudi dela Naceta Simončiča, ki je prirejal besedila za LGL.

#### 4 Lutkovne uspešnice

Primer prve uspešnice je kratka sodobna pravljica Franeta Milčinskega, *Zvezdica Zaspanka* (1949), ki je sodobna klasika in lutkovna uspešnica. Predstava je bila postavljena na oder 1955, 1985 in 2001. Gostovala je tudi v tujini. *Sapramiška* (1976) Svetlane Makarovič, ki je bila premierno izvedena 1986, je uspešnica v LGL in je imela več kot 1500 uprizoritev ter številna gostovanja po svetu in skoraj četrt milijona gledalcev. Lik Sapramiške se intratekstualno pojavlja tudi v predstavah *Korenčkov palček*, *Gal med lutkami* in *Medena pravljica*. Tretji primer uspešnice je iz češke mladinske književnosti avtorja Jana Malika, *Žogica Marogica* (1951), ki je bila premierno izvedena 1951 ter je imela več kot 1200 ponovitev.

Med predstavami, ki so imele najmanjše število gledalcev, je kanonsko besedilo iz slovenske književnosti – France Prešeren, *Krst pri Savici*, kar je povezano s številnimi dejavniki, npr. primernost za mladega naslovnika, sezona (2008), repertoar ipd. Maloštevilna gledanost ne pomeni nujno slabše kakovosti predstave. Med manj gledane predstave sodijo tudi *Pravljica v modrem*, *Lepotica ali zver*, *Petnajst*, *Vihar*, *Kralj alkohol*, *Marry Poppins*, *Že že, kaj pa poklic*, *Črne maske* ter *Jurček in trije razbojniki*.

##### 4.1 Delež avtorjev slovenske (mladinske) književnosti

Zanimivo je razlikovanje med literarnimi in lutkovnimi avtorji. Med prve štejemo Svetlano Makarovič, Polonco Kovač, Nika Grafenauerja ipd. avtorje, ki imajo literarni opus za mladino ali odrasle bralce (npr. Berta Bojetu). Problematično je razvrščanje priložnostnih avtorjev lutkarjev, ki so za potrebe lutkovne uprizoritve prirejali in predelali besedila in niso leposlovni avtorji, npr. Nace Simončič, Matjaž Loboda, Nina Skrbinšek idr.



Slika 3: Sapramiška, 1986

Razmerje med ljudskim in avtorskim izročilom je močno v prid avtorskemu izročilu. Od 253 predstav sta dve uprizoritvi nastali na osnovi slovenske ljudske pravljice, in sicer Dušan Jovanović, *Zlata ptica* ter Jan Zakonjšek, *Hudič in pastir*. Od skupno 253 predstav od 1948 do 2008 jih je le osem nastalo na osnovi motivov iz ljudskih pravljič (npr. slovenske *Zlata ptica*, *O lažnivi laži, za možitev godni* in *Hudič in pastir*, *Že, že, kaj pa poklic* (navedba le »po motivih narodne pravljice«), *Tisoč in ena noč* (*Ali Baba in 40 razbojnikov*, arabska), *Repa velikanka* (»po pravljici«), *O kozlovskem biku in slamnati repi* (litovska) skupaj z japonsko *O bahaškem Gembeju*, *O Sabonjumi in njegovem pomočniku Ginarju* (afriška) skupaj z italijansko *O divjaškem divjaku*, finska *O iznajdljivem kovaču in njegovih drsalkah*). Včasih je ena lutkovna predstava hkrati kombinacija dveh pravljič.

Odprto ostaja vprašanje literarnoteorične definicije, npr. Barbara Bulatović, *Kreda*, s podnaslovom *po motivih pravljice Zinken Hopp Čarodejna kreda*. Gre za razlikovanje med slovensko ljudsko pravljico *Zlata ptica* in (obsežno) sodobno pravljico (npr. Zinken Hopp).

Ali je avtorica Darka Čeh delo *Zimska pravljica* napisala na osnovi motivov iz Shakespearja, je eno izmed odprtih vprašanj, kot tudi, ali je *Zlata ribica* napisana na osnovi motivov iz ljudskega izročila, ker sta kot avtorja navedena Jože Pengov in Nace Simončič. Navedeno ni niti ime avtorja oz. avtorice, ki je zapisano le kot G. Vladičina.

Prav tako se kot režiser navaja Pascal Quignard, *Ime na koncu jezika*. Lutkovna predstava se motivno navezuje na Grimmovega *Špicparklja*. Razmerje med avtorji in avtoricami je približno naslednje: od 253 predstav je 65 avtoric in 188 avtorjev, ki se večkrat ponavljajo, npr. Svetlana Makarovič 19-krat, Nace Simončič 11-krat.

## 5 Sklepno poglavje

Na osnovi analize dejavnosti 1948–2008 je LGL dokazal, da je osrednja ustanova, ki pripravlja lutkovne in dramske predstave za mlade in odrasle. V l. 2012 ima LGL šest prizorišč (Kulturnico, Veliki oder, Mali oder, Tunel, Šentjakovski oder in Oder pod zvezdami), povprečno v eni sezoni, od septembra do junija, pripravijo do 10 predstav in imajo do 700 ponovitev na leto ter številna gostovanja.

Poslanstvo LGL je zagotavljanje javnih kulturnih dobrin na področju lutkovnega in dramskega gledališča za otroke in odrasle. Na osnovi analize dejavnosti 1948–2008 je vidno, da zavod skrbi za izvirno domačo ustvarjalnost, spodbuja nastajanje in uprizorjanje besedil domačih avtorjev ter spodbuja kreativnost drugih domačih avtorjev, ki soustvarjajo lutkovne in dramske predstave. Na osnovi analize gradiva je razvidno spodbujanje in programska strategija načrtnega razvijanja 1) izvirne produkcije, 2) uprizorjanja besedil slovenskih avtorjev in 3) spodbujanja ustvarjalnosti drugih slovenskih avtorjev – soustvarjalcev lutkovne in dramske predstave (Nace Simončič, Nina Skrbinšek, Matjaž Loboda, Barbara Hieng Samobor, Iuna Ornik, Silvan Omerzu idr.).

Na osnovi bogate slovenske (mladinske) književnosti oz. mladinskega branja bi LGL lahko še bolj skrbel za obnavljanje in promoviranje reprezentativnih del iz

starejše (npr. antična književnost *Perzej*, arabske pravljice *Tisoč in ena noč*), novejše (France Prešeren, Fran Levstik, Oton Župančič) in sodobne (slovenske mladinske) književnosti ter upošteval evropsko (npr. Roald Dahl, Toon Tellegen idr.) oz. svetovno (mladinsko) književno klasiko (Pamela Travers, Frank L. Baum, Maria Carla Machado idr.) ter omogočal bolj raznolike uprizoritvene možnosti za najsodobnejšo slovensko in/ali svetovno mladinsko književnost. Več pozornosti bi moral posvetiti tudi posodabljanju klasike (France Prešeren, Fran Levstik, Josip Jurčič) in klasicizaciji sodobnosti (Andrej Rozman Roza, Peter Svetina, Anja Štefan, Miklavž Komelj idr.) ter dati možnost sodelovanja še neveljavljenim mladinskim avtorjem.

LGL postavlja tudi trende razvoja za vsa druga otroška gledališča v Sloveniji in motivira razvoj slovenskega lutkarstva, zato je na osnovi stoletne tradicije in formalne ustanovitve od l. 1948 pričakovati, da bo nadaljeval tradicijo in jo nadgradil z izvirno produkcijo, uprizarjanjem besedil slovenskih in svetovnih avtorjev ter spodbujal ustvarjalce in soustvarjalce lutkovne in dramske umetnosti za mlade naslovnike. Smiselno bi bilo, da bi LGL imel tudi pomembnejšo vlogo na AGRFT ter inštitutsko možnost spremljanja in motiviranja nadaljnjega razvoja.

## Literatura

- ACETTO, Maja, FRANJIĆ, Lidija, LOBODA, Matjaž, SITAR, Jelena, ARRIGLER, Dragan, HITI OŽINGER, Andrej, LESKOVEC SINDIČIČ, Marija, 2008: *Po stopinjah lesene Taliže, Lutkovno gledališče Ljubljana: 60 let*. Ljubljana: Lutkovno gledališče.
- DOVIČ, Marijan, 2007: *Slovenski pisatelj*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- UTHER, Hans Jorg, 2004: *The types of international folktales a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.

»NAREDITE LAHKO KARKOLI, A BITI MORA PRAVILNI KARKOLI.«  
ODPRTO DELO – TEKST KOT DOGODEK

Katja Čičigoj  
Koper

UDK 82–258:792.25

Pričujoči prispevek<sup>1</sup> uprizarja srečanje med primerkom sodobne, ne-več-dramske pisave za gledališče (*Še me dej* Simone Semenič) in konceptom odprtega dela, kakor ga je utemeljil Umberto Eco in kakor sta ga razvili Bojana Cvejić in Ana Vujanović v številki revije *Maska*, posvečeni tej temi. Namen srečanja je konceptualizacija razpiranja teksta dogodkovnosti izvedbe in posledično aktivni recepciji gledalcev ter razpiranja protokolov produkcije in recepcije gledališkega dispozitiva. Obenem je s tem izveden tudi premik teoretskega interesa od semiotike (reprezentirani pomeni) k pragmatiki (proizvedeni učinki).

odprto delo, dogodkovnost, pragmatika, politika estetike, hiperprodukcija, ne-več-dramski gledališki tekst

This contribution juxtaposes an example of contemporary, non-dramatic theatre text (*Še me dej* by Simona Semenič) and the concept of the open work as inaugurated by Umberto Eco and particularly as developed by Bojana Cvejić and Ana Vujanović in the issue of *Maska* dedicated to this topic. This enables a conceptualisation of the opening of the text to the eventfulness of the performance, to the active reception of the audience, and the opening of the protocols of production and reception of the theatre *dispositif*. It also facilitates a shift in the theoretical focus from semiotics (the representation of meaning) to pragmatics (the production of effects).

open work, eventfulness, pragmatics, politics of aesthetics, hyperproduction, non-dramatic theatre text

## 1

Prispevek začenjam s citatom iz *Koreografovega priročnika* Johnathana Burrowsa. Četudi prispevek ne bo govoril ne o Burrowsu ne o koreografiji, je to uporabna formula za oznako procedure odprtega dela, ki jo želim analizirati na primeru besedila Simone Semenič *Še me dej*, ki ga je sama prvič izvedla<sup>2</sup> 20. 12. 2009 v Gledališču Glej. Če smo nekoliko natančnejši, se prispevek ne nanaša na sodobno slovensko *dramatiko*, saj se posveča tekstu, ki ga ni mogoče več strniti pod ta normativni pojem,

<sup>1</sup> Avtor citata v naslovu prispevka je Jonathan Burrows (2011: 78).

<sup>2</sup> *Izvedbo* uporabljam kot prevod angleškega termina *performance*, *izvajati* pa to perform, v skladu z rabo, ki jo je uvedla Maja Šorli v svoji doktorski nalogi *Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču: disertacija*. Poudarek je torej na tem, da ne gre več za klasično uprizarjanje besedila, temveč izvajanje oz. performans.

temveč zaradi svojih besedilnih postopkov in naslavljanja imanentne dogodkovnosti gledališča nedvomno sodi v produkcijo po nastopu postdramskega gledališča, ki jo Gherda Poschmann imenuje »ne več dramski gledališki teksti« (Poschmann 2008: 98).

Za ogrodje analize tekstualnih procedur obravnavanega besedila mi bo služila modulacija teorije odprtega dela, ki jo je utemeljil Umberto Eco in so jo kasneje na osnovi različnih izvedbenih praks razvijali številni teoretiki; predvsem pa bo prispevek odziv na konceptualizacijo premen tega koncepta v navezavi na sodobni ples in scenske prakse v besedilu Bojane Cvejić in Ane Vujanović *Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije?* Srečanje med konceptom odprtega dela in sodobnimi besedilnimi praksami za gledališče je lahko produktivno, v kolikor nam pomaga misliti, kako te prakse (I) s formalnimi strategijami inkorporirajo zavest o avtonomiji gledališkega medija in njegovi imanentni dogodkovnosti, (II) nagovarjajo gledalca k aktivnemu sopomenjenju dogajanja, a ne z iztekom v popolno arbitrarnost pomena, ter (III) razpirajo ustaljene protokole pojmovanja in dojetanja tako narave gledališkega medija, pisanja za gledališče kot tudi širšega družbeno-ekonomskega konteksta ustvarjanja.

## 2 Od reprezentacije k dogodkovnosti

Če je gledališče razumljeno kot avtonomni medij, ki ne služi več reprezentaciji besedila, se status besedila v razmerju do njegove odsrke dogoditve spremeni. Odnos besedilo/uprizoritev se dehierarhizira, to pa pomeni emancipacijo vseh gledaliških tekstov (scenskega, vizualnega, zvočnega, gibalnega itn.), nad katerimi verbalni tekst ne terja več nadvlade v procesu semioze (opomenjenja) dogajanja, temveč stopa z njimi v konstruktivni dialog na množstvo načinov. Ti presegajo tradicionalno (esencialistično) razumevanje gledališča kot semiotičnega stroja, kot dispozitiva reprezentacije pomena, katerega nosilec naj bi bilo besedilo.

Ta premik ima produktivne posledice tudi za samo besedilno produkcijo, saj slednjo razveže predobstoječih normativov dramske forme, vsebine in namena; besedilo lahko tako zavzema najrazličnejše oblike in nastaja iz zavesti o množstvu različnih možnih načinov rabe besedila v procesu izvedbe. Nekatere sodobne besedilne prakse, ki jih lahko mislimo prek koncepta odprtega dela, pa niso le posledica te dvojne osvoboditve (forme in namembnosti), temveč to osvoboditev prakticirajo »na lastnem besedilnem tkivu« z razpiranjem svojih formalnih besedilnih postopkov gledališki dogodkovnosti. Tu se kaže tudi produktivnost rabe koncepta odprtega dela, v kolikor tudi sam nastopi kot del procesa dematerializacije umetniškega dela in obrata k izvedbenim praksam oz. dogodkom sredi minulega stoletja, ki so tudi same vplivale na osvobajanje gledališča izpod jarma njegove klasične funkcije – reprezentacije dramatike.

Bojana Cvejić in Ana Vujanović tri uvodoma omenjene aspekte odprtega dela (I, II, III) historizirata oz. jih navežeta na tri obdobja snovanja odprtih del. Naravnost k dogodkovnosti na ravni produkcije odprtega dela navežeta na zgodnji pojav

»happeningov« ter drugih izvedbenih umetnosti v ZDA v 50. in 60. letih, npr. v delih Cagea, Cunninghama in Rauschenberga. Ti so se s strategijami naključne produkcije in kombinatorike različnih izvedbenih tekstov (glasba, gib, vizualna podoba) skušali odpovedati avtorski funkciji in njenemu monopolu nad pomenom dogodka ter razpreti svojo strukturo procesualnosti izvedbene situacije.

Ta procesualnost, načelna nedokončanost umetniške forme, ki terja svojo kreativno dopolnitev v dialogu z uprizoritelji in gledalci, je značilna tudi za mnoga sodobna gledališka besedila, četudi ta ne nastajajo kot produkt operacij naključja in pogosto tudi ne predvidevajo nujno mesta za improvizacijo. *Še me dej* je sicer besedilo, pisano v 1. osebi in namenjeno izvedbi avtorice same (in treh najetih igralk, kot nam pove v besedilu) – izvajalec je torej tudi avtor besedila. A četudi je za avtorico značilno, da v vseh svojih besedilih neposredno naslavlja dogodkovno razsežnost in izziva uprizoritelje h kreativnemu dialogu, je prav v tem besedilu najbolj eksplicitna njegova procesualna narava oz. nedokončana razprtost k dopolnitvi v dogodku. K tej napeljuje že oznaka beta spektakel kot parafraza beta oz. nepopolnih verzij računalniških programov, prosto dostopnih na spletu. Besedilo je bilo pisano eksplicitno za ta dogodek in je najbolj neposredno zvezano s premislekom o dogodkovnosti situacije, ki je – zlasti na ravni poetičnih in humornih (torej verbalizirani izvedbi namenjenih) didaskalij – nenehno predmet eksplicitne refleksije. Didaskalije (ki to po funkciji več niso) postanejo stroj performativnega izjavljanja tega, kar avtorica izvaja, npr. na začetku: »spoštovani publikum, medtem ko prihajaš, te opazujem / zagledam te prej, kot ti mene / sedim ob oknu, pri blagajni gledališča«; ali pa v opisih njenega branja (»berem, kot da zares berem«). Poleg tega besedilo samo sestoji predvsem iz svoje genealogije: avtorica opisuje rojstvo ideje za projekt, proces pisanja prijav producentom in prošenj za sredstva ter izvedbo, za katero ji je »zmanjkalo cajta«. A bolj kot na ravni same vsebine tovrstnih avtoreferencialnih izjav je te izjave, celotno besedilo, pa tudi izvedbeni dogodek treba obravnavati kot performativne geste znotraj dispozitiva produkcije in recepcije gledaliških dogodkov. Povedano drugače: besedilo, nastalo onkraj tradicionalne reprezentacijske dramske prakse, je treba tudi obravnavati onkraj njegove znotrajtekstualne semiotične funkcije, onkraj golih diskurzivnih pomenov, ki jih proizvede. Tovrstna besedila, ki ne prikazujejo (reprezentirajo) več neke fikcije, temveč izvajajo lastno umeščenost v konkretno odrsko situacijo izjavljanja, je treba obravnavati z vidika materialnih učinkov, ki jih proizvedejo (pragmatični vidik). Če torej prenesemo teoretski poudarek s semiotične na pragmatično funkcijo besedila, lahko rečemo, da je celotno besedilo po svoji formalni strukturi svojevrstni performans/izvedba pomanjkanja časa za to besedilo oz. projekt sam: ker je avtorici (kot slutimo prav zaradi morja razpisov) za pripravo projekta zmanjkalo časa, izrabi sam gledališki dogodek za njegovo pripravo, predvsem za popravljanje besedila, izdelavo gledališkega lista itn.: »planiram izvesti še tri ali štiri ponovitve, vsakič z malo drugačnim, upam, da vsakič boljšim tekstom, in na koncu izdati gledališki list z integralnim besedilom / kar bo v tem primeru skupek besedil, od verzije beta, torej te verzije, dalje.« Gledalec na koncu tudi dobi natisnjen list s celotnim besedilom: »medtem ko ti nosim vampe, printam besedilo / medtem ko ješ vampe, ti dam besedilo v roke /

besedilo, ki je hkrati tudi gledališki list in letak, na koncu, poglej / gledaš me, kaj s tem / ja, beri, ne, kaj me gledaš / glej v besedilo, ne vame / to je del predstave, da zdaj lepo v miru poješ vampe in da v miru prebereš besedilo.« Gledališki dogodek tako postane sam proces pisanja besedila (oz. njegovega dodelovanja), in sicer prav besedila o tem dogodku samem in lastnem nastajanju v njem. Težko si zamislimo bolj radikalno perverzijo ustaljenih vzorcev produkcije in recepcije gledaliških tekstov ter gledališkega dogodka, ki se tu izvrši tako na ravni same kronologije produkcije – recepcije, kot tudi njene ontologije: besedilo ni več zaključeno delo in na voljo nekim uprizoriteljem, da ga reprezentirajo, temveč fluidna tvorba, proces pisanja o gledališkem dogodku, ki je ta gledališki dogodek sam.

### 3 Aktivnost gledalca – arbitrarnost pomena?

Odrpta dela so zaradi svoje izvedbene/dogodkovne narave vselej nastajala prav z zavestjo o vlogi gledalca v procesu semiotizacije (produkcije pomena) dogodka, pogosto so to vlogo maksimizirale z uvajanjem participacije občinstva pri sami konstrukciji dogodka. Če so performativne prakse v tem pogosto videle emancipatorno dehierarhizacijo in transformatorni potencial, danes nekaterim teh procedur naslavljajo številne očitke, od eksploatacije dela gledalcev do neupoštevanja njihove apriorne kognitivne aktivnosti (tako npr. Rancière v *Emancipiranem gledalcu*). Kritika Bojane Cvejić in Ane Vujanović pa je naperjena proti samemu konceptu participacije gledalca pri semiotizaciji dogodka, kadar se ta izide v popolno arbitrarnost pomena dogajanja. Njun očitek temelji na problematizaciji pojmovanja arbitrarne zveze med označevalcem in označencem pri de Saussuru (ki so ga prevzeli mnogi strukturalisti in poststrukturalisti), medtem ko, sklicujoč se na Benvenista, Levy - Straussa in Pêcheuxa, avtorici trdita, da sicer obstaja zgolj konvencionalna zveza med označevalcem in označencem, a to ravno pomeni, da »pomen determinira družbeni konsenz [...], znak je zgolj *apriori* arbitrar, a ne tudi *aposteriori*. *Aposteriori* tu označuje individualne interpretacije. Mnogi eksperimentalni pristopi, ki so se odrekli ustaljenim relacijam pomena, so naleteli na to oviro« (Cvejić, Vujanović 2005: 15).

Tu spet stopi v igro uvodni Burrowsov citat. V nasprotju z eksperimentalnimi pristopi postmodernega gledališča 70. in 80. let, kot ga razumeta Bojana Cvejić in Ana Vujanović, pri obravnavanem besedilu kot odprtem delu – kljub njegovemu razpiranju situacijski nedoločenosti in procesu opomenjanja v dejanju recepcije – nikakor ne gre za poljubnost produkcije ali interpretacije. Četudi avtorica ni več vezana na normativ dramske forme in lahko potencialno izbira iz neskončnega spektra možnosti besedilnih formatov, so besedilni postopki izbrani zavestno, z namero doseganja določenih učinkov. V samo besedilo je sicer vpisana zavest o tem, da ti učinki nikoli ne morejo biti apriori in popolnoma določeni vnaprej, s strani pisca, pa tudi s strani uprizoritelja ne (čemur Rancière pravi *estetska zarez* med vzrokom in učinkom, namenom in recepcijo). Pa vendar to ne vodi kar v arbitrarnost pomena dogodka. Besedilo se nenehno poigrava z že obstoječim nearbitrarnim *aposteriornim* pomenom, s pričakovanji gledalcev; na osnovi svoje mejne narave med realnostjo (odrskega dogodka oz. situacije, ki jo naslavlja) in fikcijo pa te predobstoječe konvencije pomena

subvertira od znotraj s postopkom *shizofrenizacije* (ki ga Deleuze pripiše *manjšinski literaturi*) ustaljenih pomenov – tako na ravni vsebine kot tudi na ravni predpostavk o gledališki/besedilni formi in o gledaliških protokolih. Nevarnost arbitrarnosti pomena tako nadomesti pragmatična delna določitev učinka: znotrajtekstualno režiranje situacije, v kateri je gledalec potisnjen v izkustvo *con nedoločenosti* (Massumi 2002: XX) končnega učinka dogodka.

Še me dej nenehno eksplicitno nagovarja gledalca samega in njegov proces recepcije ter se poigrava z njeno aktivacijo s postopki epizacije (akcije niso podane na način didaskalij, temveč kot poetično-humorni opis, namenjen glasnemu verbaliziranju), a v točno določeni, nepoljubni smeri – npr. pri opisu neobstoječe predstave na temo, ki jo je avtorica pod istim naslovom prijavljala na razpise (temo incesta). Tako izvedba kot recepcija te fiktivne predstave se odvijeta v zavesti gledalca, ki je povabljen, da opisano aktivno dopolni. Vendar pa pri tem ne gre za poljubnost, saj so akcije popisane natančno in z jasno agendo: humorna kritika hipokrizije gledalcev predstav o zlorabljenih otrocih, ki se naslanjajo nad vsebino (gospod v peljcmanteljnu) ali si z njo perejo lastno vest z donacijami kaki varni hiši (gospa v peljcmanteljnu). Avtorica tako ostro in neposredno naslavlja (a)politično pozicijo gledalca in nanj obrača vprašanja o etiki recepcije (kar naj bi bilo po Lehmannu tudi politično poslanstvo postdramskega gledališča), hkrati pa nikoli ne zapade ukinitvi Rancièrovske *estetske zarez* med namero in učinkom – neposrednemu didaktiziranju. Besedilo izvaja dvoumno operacijo vsiljevanja določenih recepcij gledalcu, obenem pa naslavlja njegovo relativno svobodo doživljanja. Pri tem pa ga nenehno sooča z mejami gledališke konvencije: »*mislim, če hočeš / če hočeš, zaploskaš, če nočeš, pač ne zaploskaš / hočem rečt, da ti ni treba zaploskat, če tega ne želiš, čeprav v didaskaliji tako piše.*«

#### 4 Imanentna subverzija protokolov gledališkega dispozitiva

Oba postopka razpiranja besedila, ki ju izvede obravnavni tekst – razpiranje produkcije k dogodkovnosti na formalni ravni ter razpiranje procesa semiotizacije k aktivni, a nearbitrarni recepciji gledalca oz. predvsem prenos poudarka od semioze k učinku, pa nista zgolj dejanji formalnega in pomenskega odpiranja zaradi same odprtosti, temveč imata eksplicitno (politično) funkcijo: razpiranje protokolov gledališkega dispozitiva in njegovega ekonomskega konteksta. Bojana Cvejić in Ana Vujanović to funkcijo pripisujeta sodobnim scenskim praksam, ki spodmikajo tla esencialnim pojmovanjem medijev in širijo prostor možnosti razumevanja tega, kaj ples ali gledališče je: »Če danes rečemo, da neko delo izvedbenih umetnosti uporablja koncept odprtega dela, je s tem mišljeno, da podaja predlog/izjavo, ki je materializacija pogleda o tem, kaj umetnost je in kaj bi lahko bila.« (Cvejić, Vujanović 2005: 16.) Tudi obravnavano besedilo širi meje razumevanja tega, kaj je gledališče, zlasti pa besedilna praksa ter kakšen je njun odnos. V kontekstu neinstitucionalne produkcije, ki že nekaj desetletij poteka v znamenju postdramskega gledališča, to nemara niti ni tako radikalno razpiranje, četudi je po drugi strani res, da tudi v okviru slednje pri nas večinoma primanjkuje premisleka o novih besedilnih postopkih, zlasti pa njihove konkretizacije v izvedbi. A resnični potencial razpiranja meja obstoječih protokolov,

ki ga opravi obravnavano besedilo, gre iskati drugje. Tudi Bojana Cvejić in Ana Vujanović opozarjata, da nominalna gesta afirmacije drugačnih praks v času, ko prevladujejo institucionalne definicije tega, kaj je lahko posamezna umetniška praksa, in v ekonomskem kontekstu, ki eksplicitno terja nenehno (hiper)produkcijo heterogenih praks (zavoljo pretočnosti umetniškega trga), ni več nujno tako ostra zarez. Ali drugače: zgolj izjava »tudi to je gledališče« ali »tudi to je gledališki tekst«, ki jo izvede obravnavano besedilo, danes znotraj neinstitucionalne produkcije niti ni glavni lokus *politike estetike* (Rancièrov pojem) njegove odprte forme (tako kot je to veljalo npr. za projekt *9 lahkkih komadov* skupine Preglej l. 2007, ki je zarezal v takrat dejansko še zelo zaprto pojmovanje tekstualnosti v gledališču). Obravnavano besedilo se s svojimi besedilnimi postopki, še bolj pa na metaravni protokola svoje produkcije in na pragmatični ravni proizvedenih učinkov – z imanentno subverzijo v obliki svojevrstne nadidentifikacije – kakor virus zavrtja v razmerja moči, ki prežemajo sodobno gledališko produkcijo. S tem problematizira določene postopke financiranja, ki umetnike primorajo k nenehni hiperprodukciji in njihov čas strukturirajo s horizontom projekta (Kunst 2011: 15), nenehno naperjen v prihodnost, v pisanje prijav za prihodnje projekte ali poročil za pretekle, zaradi česar se jim izmika sedanost, potrebna za dejansko realizacijo teh projektov. S tem besedilo sega tudi k prevpraševanju razmerij moči in posledičnih pogojev življenja in ustvarjanja, ki marginalne prakse ločujejo od dominantnih oz. institucionalnih. Kot beremo v besedilu, gre za še eno »nočem-vračatidenarja predstavo«:

opomba – za tiste, ki ne veste – nočemvrnitidenarja predstave so tiste predstave, ki jih ustvarjalci na hitro oddelamo samo zato, ker smo zanje dobili sredstva od financerjev in ta sredstva po pogodbi moramo porabiti do konca leta, predstave pa zaradi tega ali onega razloga nismo bili sposobni speljati

meni je zmanjkalo cajta

ampak res, res mi je zmanjkalo cajta

saj vem, da vsem zmanjka cajta

ampak meni je zmanjkalo cajta iz objektivnih razlogov

in pol, in pol je edini material, k mi je ostal in ga loh na hitro razstavim oz – natančneje – predstavim, simona semenič

se pravi, tu smo, da ne bi kršili pogodb, po katerih moram ta projekt realizirat do konca tega leta,

kar zdaj z vašo pomočjo počnem.

Avtorica torej s svojim projektom izvede točno to, kar od nje zahteva obstoječi sistem financiranja scenskih umetnosti (del besedila je tudi tekst, poslan na razpis, in ironični komentar tega, kako celotni dogodek izpolnjuje vse obljube, navedene v prošnji za sredstva), hkrati pa prav te zahteve z besedilnimi postopki, še bolj pa s samo odprto, nedokončano formo besedila, nenehno problematizira. Gre za humorni preobrat poznomodernistične geste, ki nemožnost ustvarjanja spremeni prav v gonilo ustvarjanja samega. Ta nemožnost v obravnavanem primeru ni več posledica kake zavesti o vse-že-ustvarjenosti ali o umanjkanju navdiha, temveč je posledica pomanjkanja časa zaradi nuje prijavljanja na razpise, pisanja poročil in obenem vpetosti

v preštevilne druge projekte, da bi si zagotovili minimalne pogoje preživetja. Avtorica izvede projekt tako, da polovico celotne izvedbe opre na branje poslanih prošenj za sredstva, ki dejansko vselej zasedajo večino časa priprave nekega projekta, v tem primeru pa ta čas eksplicitno monopolizirajo. Hkrati pa samo izvedbo projekta, torej javni dogodek, uporabi za to, da sam projekt pripravi – da sproti piše in popravlja tekst, za kar ji je prav zaradi pisanja razpisov in množstva drugih projektov zmanjkalo časa. Procesualnost tako ni zgolj namerno razpiranje besedila dogodkovnosti, temveč pragmatična posledica kroničnega pomanjkanja časa za pisanje in pripravo projekta in obenem konceptualna gesta subverzivne podreditve temu pomanjkanju.

## 5 Zaključek

Variacija na temo o nemožnosti ustvarjanja, ki sama postane ustvarjalno gonilo, ki jo izvede *Še me dej*, je torej danes, ko je prav diktat hiperprodukcije na umetniškem trgu tisti, ki paradoksalno onemogoča, kastrira in krni produkcijo, implicitno tudi politična gesta, ki jo lahko mislimo v navezavi na številne geste odtegnitve od produkcije (npr. samoizbris lastnega arhiva projektov medijskega umetnika Igorja Štromajerja) ali fiktivne produkcije kot problematizacije sistema umetnosti (projekt neobstoječega umetnika Darka Mavra, ki ga je izpeljal kolektiv 0100101110101101.org). V tej luči se obravnavano besedilo pokaže kot eden od možnih odgovorov na sodobni diktat hiperprodukcije umetniškega (pa tudi širše ekonomskega) sistema. Gre za gesto odtegnitve od produkcije prav s paradoksalno podreditvijo diktatu hiperprodukcije, ki pa tukaj postane produkcija *procesa* produkcije (in ne produkta), ki je zaradi diktata hiperprodukcije ustvarjalcem odtegnjen. Nemara je to deleuzevska imanentna subverzija, ki vstopa v obstoječe protokole produkcije umetnosti, da bi jih notranje potisnila k spremeni:

Ta tretja pozicija ima največji kreativni potencial, saj intervenira v polje umetnosti, ne z grožnjo, da ga pretrese, ampak z nenehno transformacijo tega polja prek ponovnega premisleka, raziskave in problematizacije dispozitiva njegovih institucij. Vpisana je vanj tako, kot je virtualno vpisano v aktualno [...] To je edina pozicija, ki ima danes potencial odprtosti na ravni umetniške prakse in ki nemara ohranja možnost »umetnosti kot odprtega koncepta« tudi na ravni institucije. To pa zato, ker je nedvomno performativna, celo na način »ekscesa«. (Cvejić in Vujanović 2005: 23.)

Obravnavana imanentna subverzija res ni prinesla sistemskih učinkov, je pa pripeljala lastno uporniško gesto do konkretnega rezultata: avtorica je od zunaj diktirano zahtevo po izvedbi projekta uporabila za to, da si je povrnila tisto, kar ji sam sistem diktatov krade: čas za ustvarjanje, ki je delo.

## Literatura

- BLISSETT, Luther, 2001: *Velika umetniška potegavščina – imate kdaj občutek, da ste bili prevarani?* Ljubljana: Založa I/\*cf.
- BURROWS, Jonathan, 2011: *Koreografov priročnik*. Ljubljana: Maska.
- DELEUZE, Gills, 2010: *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba.

- CVEJIĆ, Bojana, VUJANOVIĆ, Ana, 2005: Odprto delo – ali ima danes pravico do teorije? *Maska* 20/5–6. 5–12.
- ECO, Umberto, 2008: The Poetics of the Open Work. Claire Bishop (ur.): *Participation*. London: Whitechapel. 20–40.
- FISCHER - LICHTER, Erica, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založa.
- KUNST, Bojana, 2011: The Project Horizon. On the Temporality of Making. *Le Journal des Laboratoires* sep–dec 2011. 14–19.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- MASSUMI, Brian, 2002: Introduction. Like a Thought. Brian Massumi (ur.): *A Shock to Thought. Expression After Deleuze and Guattari*. London: Verso. XIII–XXXIX.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. Tomaž Toporišič, Petra Pogorevc (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 97–116.
- RANCIÈRE, Jacques, 2005: *The Politics of Aesthetics: the Distribution of the Sensible*. London: Continuum.
- RANCIÈRE, Jacques, 2010: *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
- ŠORLI, Maja, 2011: *Vloga besedila v slovenskem postdramskem gledališču*. Doktorska disertacija. Mentorica Barbara Sušec Michieli. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.
- Virtualna baza Intima*: [www.intima.org/](http://www.intima.org/)

## DRAMATIKA IN IDENTITETA: SLOVENSKA SITUACIJA – BOLGARSKI VPOGLED

**Ljudmil Dimitrov**  
Slavjanski fakultet, Sofija

UDK 792.06(497.4:497.2):316.647.8

Prispevek predstavlja nekaj konceptualnih vizij o tem, kako na spremembe, ki so nastale v globalnem svetovnem redu v zadnjih triindvajsetih letih, reagira ideja o nacionalnem in kako se odraža v drami (in temu primerno v gledališču) v Sloveniji in Bolgariji prek modusa identitete. Sledijo še osnovni družbeni kulturni stereotipi v obeh državah in njihove transformacije v gledališkem prostoru. Postavlja se vprašanje, ali nacionalni in tuji kanon vstopata v interakcijo ali si konkurirata pri modeliranju naše sodobne identitete.

dramatika, kanon, predstava, nacionalna identiteta, bolgarsko/slovensko gledališče

The paper presents different conceptual visions of how, after changes in the global world order over the last twentythree years, the idea of a national response and how it is reflected in drama (and thus in the theatre) in Slovenia and Bulgaria through the mode of identity. The author traces the main socio-cultural stereotypes in both countries and their transformations in the theatrical space and considers also the question of how far the national and international canon interacts and how far they compete each other in the shaping of our modern identity.

dramaturgy, canon, performance, national identity, Bulgarian/Slovene theatre

V prispevku bom premišljal o tem, kako je na spremembe, ki so nastale v globalnem svetovnem redu v zadnjih triindvajsetih letih, reagirala ideja o nacionalnem in kako se je odrazila v drami (in temu primerno v gledališču) prek modusa identitete. Zanima me, kako je to potekalo v dveh državah, ki sta mi blizu in sta del moje osebne identifikacije, in sicer v Sloveniji in Bolgariji. Ali natančneje, kako severozahod in jugovzhod južnega slovanstva, tampon zoni nekdanjega avstro-ogrskega in osmanskega imperija, ki sta gravitirali k poznejšima, prav tako totalitarnima formacijama SSSR in SFRJ, ohranjata svojo aktualno avtentičnost kljub stoletnim asimilacijskim politikam večnacionalnih skupnosti z dominirajočo eno nacijo, v katerih skupnost sta vstopili. Dobesedno in simbolno so se prek zaporednega rušenja dveh simbolnih trdnjav oblasti, Bastilije l. 1789 in berlinskega zidu l. 1989, sesuli tudi temelji tradicionalnega razumevanja nacij, kakršno se je gradilo, razvijalo in razpadlo v natanko dveh stoletjih. Gledališče, kot eden od trdnih stebrov nacionalnega, pa je preživelo in ravno raziskovanje njegovih notranjih procesov bi lahko odgovorilo na vprašanje, ali so strategije za emancipacijo Slovencev in Bolgarov v težko predvidljivem sodobnem svetu učinkovite. Kot vemo, je bila med Bolgarijo in Jugoslavijo postavljena druga,

*majhna železna zavesa*, ki nas je ločevala ter omejevala komunikacijo in kulturno izmenjavo, kar je privedlo do resnega oddaljevanja, vse do stopnje popolne nevednosti in celo nezainteresiranosti. »Železno zaveso« raje razumem kot gledališko metaforo, kajti dejstvo je, da se je z njeno odstranitvijo ob padcu totalitarizma odprl oder za vzajemno spoznavanje, tudi prek dramsko-gledaliških iskanj in praks.

Če je vloga nacije ustvarjati in proizvajati občo kulturno identiteto v službi njenih političnih interesov za vse državljane, potem je drama po Heglovi definiciji (1969: 701) »produkt nekega že v sebi razvitega nacionalnega življenja«. Hegel je med prvimi klasičnimi filozofi dokazal, da je dramatika konstruktiven element nacije, ki zagotavlja njeno polnovrednost. Nujno pa je treba dodati, da sta bili naši izhodiščni situaciji precej različni: Slovenci pripadajo Slavii Romani, v okolju katere (v katolicizmu) je bilo gledališče zaželeno, vzpodbujano in razvito, Bolgarija pa se kot del Slavie Orthodoxe pojavlja v pravoslavni sredini, ki je bila sovražno nastrojena do gledališča in je nanj gledala s sumničavostjo, strahom in celo praznoverjem. Sicer pa je obdobje, o katerem govorim, čas po l. 1989, izenačilo ti dve izhodiščni situaciji in ponudilo obema kulturama enak začetek in priložnost. Takrat so se vse – stare, mlade in celo novorojene nacije v Evropi znašle v razmeroma enakih pogojih, ki jih v družbenopolitičnem smislu označuje problematiziranje in ponovno določanje dejavnikov za skupno identifikacijo (za novo *zamišljevanje skupnosti*, če citiram naslov znane študije Benedicta Andersona), v družbeno-kulturnem in ožje gledališkem pa *konec drame*. V zadnjih dveh desetletjih se je gledališče pretvorilo v postdramsko, ki vzpodbuja *družbo spektakla* (po tezi Guya Deborda). Gre za pojav, ki je privedel do krize osebne in skupinske identitete (ali jo samo odkrito pokazal), saj si drama po predpostavki *zamišlja* svojega prejemnika, dokler ga gledališče ne *materializira* v gledališki dvorani.

Kakršnekoli so že spremembe v sodobnem gledališču, pa ostaja ena stvar ista, in sicer korenine v samem bistvu gledališča – v njegovi refleksiji sedanosti, v iskanju odgovora na vprašanje, kdo smo in kam gremo, in vse to v kontekstu skrbi za identiteto in ohranjanje jaza. Seveda obstaja gledališče, ki informira in seznanja gledalce z nagrajenimi dramami, novitetami, maturitetnim izborom ipd. – namenjeno zlasti dijakom in študentom –, postopno pa drame iščejo in si večkrat agresivno utirajo pot na nacionalni repertoar. Obstaja pa še druga vrsta gledališča, o katerem govorim in ki se je pokazalo kot pomembno v obravnavanem času. To gledališče si je zadalo nalogo, da pojasni aktualni kontekst in da v nekakšni abstraktni, sintetizirani obliki obravnava probleme in perspektive, ki stojijo pred družbo. V ta namen se pogosto izbirajo drame iz nacionalne dramatike, vendar pa lahko vsaka izvirna in umestna režiserska koncepcija ustrezno uporabi tudi tuje besedilo, klasično ali sodobno, katerega ideološki potencial se ponovno odkrije prav v konkretnih in nepričakovanih okoliščinah, ki jih ponuja realnost. Primere enega in drugega bom omenil v nadaljevanju, zdaj me namreč še vedno zanima, kako izgleda nacija skozi vzajemno prežemajoči se instituciji drame in gledališča, zato bom postavil eno od ključnih vprašanj: ali se slovenska in bolgarska družba identificirata z gledališčem oz. ali sta Slovenec in Bolgar po naravi dialoška? To vprašanje se mi zdi temeljno, saj se iskanje odgovora nanaša na

več družbeno-kulturnih področij, vključno z *jezikom*, ki v tem primeru ni le sredstvo za komunikacijo, pač pa tudi osnovni dejavnik za obstoj nacije in gledališča. Gledališče je celo tista imanentno konzervativna (in na nek način izobraževalna) institucija, ki je poklicana, da varuje in razvija visok knjižni jezik.

Najprej bi rad podal avtentično mnenje človeka, ki se posveča tej umetnosti. L. 2008 sem se pogovarjal z znanim slovenskim igralcem Igorjem Samoborjem. Intervju je nato izšel v pomembnem sofijskem tedniku *Kultura*. Na vprašanje, ali se po njegovem Slovenec identificira preko gledališča, je odgovoril:

Samo delno. Problem je drugje. Tudi naše gledališče, kot vse ostalo, je prostor, ki napeljuje zelo malo ljudi k razmišljanju, k iskanju odgovorov. Dramo na primer letno obiše do sto tisoč gledalcev, Mestno gledališče ljubljansko tudi približno toliko, in to je vse. Ostalih približno dva milijona ljudi ne konzumira gledališča. Precej več časa posvečajo televiziji, in to njenim najmanj kakovostnim deležem, kar je za našo družbo trenutno velik problem.

Podobnost z bolgarskimi razmerami je neverjetna. Na moje vprašanje, ali je v tem primeru Slovenec zaprt človek (v primerjavi z Bolgarom) in ali je gledališče test za dialoškost, je Samobor dejal:

Slovenci smo res zaprti ljudje in težko sprejmemo koga v svoj krog. A kljub temu ostaja gledališče test za dialoškost, kajti v njegovem izmišljenem svetu lažje izrazimo tisto, kar nosimo v sebi kot svojevrstno skrivnost; opazna pa je tudi naša želja po večji komunikativnosti od tiste, ki jo srečujemo v realnosti. Vsak zase lahko razmišlja kolikor in kjer hoče, toda prostor, v katerem se pojavi kakšno določeno mnenje, ki vzpodbudi diskusijo, čeprav le molčečo – s pogledi, reakcijami –, je samo gledališče. Zato se mi zdi, da gledališče poleg svoje komunikativne funkcije skriva še eno vlogo, in sicer da ohranja razmišljanje, da vzpodbuja k razmišljanju.

K takšnemu stališču lahko dodam še nekaj dejavnikov, ki kodificirajo stereotip odprtost/zaprtost v skupinskem obnašanju naših družb. Prostor, na katerem se nahajamo, na križišču med Vzhodom in Zahodom (»Nations on the best locations«), vzbuja pri Bolgarih in Slovencih nasprotno kompenzacijske komplekse, ki se pojavljajo v dramih. Ti variirajo od (upravičenega) nagona za samoohranitev in strahu pred asimilacijo, ki predpostavljata zaprtost Slovencev, do (neutemeljene) ravnodušnosti in pretiranega navduševanja nad tujim, ki meji na nihilizem – pri Bolgarih. Obe skrajni obnašanji pa najdeta kompromisno razlago v klasičnih sižejih iz nacionalne dramatike. V njih se namreč pojavlja metarefleksija – zrelo in kritično (pogosto tudi skeptično) osmišljanje – identifikacijskih mitov. Če se v sodobnem odprtem svetu poezija, ki je »okužena« z neizbežno (junaško) romantiko, vse bolj spreminja v »domače branje«, pa je drama namenjena »za izvoz«, saj popularizira reprezentativni portret, pa tudi potencialne krize nacionalne narcisoidnosti. Z drugimi besedami: dramo se danes vse uspešneje dojema kot verbalni prostor, v katerem se nacija bolj problematizira kot povečuje. Takšen status je posledica transformacijskih procesov v predstavi o svojem in tujem, velikem in majhnem, bližnjem in daljnem, ki so se razvijali v zadnjih dveh stoletjih.

V tem pogledu sta v bolgarski in slovenski dramatiki emblematični dve klasični drami, napisani v času modernizma, ki vstopata v kontekst tako imenovane mitološke drame in katerih avtorja spadata v nacionalni kanon. Gre za drami *Zmajeva svatba* (Змейова сватба, 1910) Petka J. Todorova in *Lepa Vida* (1912) Ivana Cankarja. V obeh se svet tujega vmeša v svet domačega, pri čemer ga ne skuša toliko prevzeti, pač pa bolj privleči na svojo stran. Oba sižeja sta v bistvu ljubezenska, tuje predstavljata moški dramski osebi Zmaj in Zamorec, domače pa lepotici Cena in Vida. V tem smislu filozofija del kaže začetni matriarhat, ki metonimično predstavlja sami državi, Bolgarijo in Slovenijo, zamišljeni v ženskih kategorijah. Konca pa sta različna. Zgodba o Vidi se razvije iz tragedije v dramo. Medtem ko v narodni baladi junakinja umre (se utopi), v Prešernovi pesnitvi pa ostane neutolažljivo žalostna s tujcem v oddaljeni deželi, se v Cankarjevi drami uspe vrniti v svoj rojstni kraj (v svet trpljenja), misleč, da je hrepenenje gonilo življenja in se mora ohraniti. Šele v drami dobi mit svoj optimistični konec kot zagotovilo za upanje in samozavest nacije. V bolgarski drami, katere siže prav tako izhaja iz ljudske balade, Cena umre, v Zmajevi votlini jo odkrijejo ljudje iz vasi, ubil pa jo je njen mlajši brat, ko je skušala zaščititi svojega zaročenca Zmaja, ki si ga je izbrala prostovoljno. Tako junakinja postane žrtev domačega, ki se je zaradi nezaupljivosti in sumničenja, da ga je izdala prav v njegovi lastnosti domačega, pretvorilo v tuje in sovražno. Ne vem, če je takšen razplet bolj upravičen in prepričljiv od morebitnega srečnega konca, a gotovo je bolgarska miselnost bolj dovzetna za propad, uspeh pa sprejema kot izjemo, ki se je ne da predvideti.

Tako se kmalu znajdemo pred izzivom: ali zdaj, ko smo zagovarjali svoje specifične stereotipe prek drame, razpolagamo s prav tolikimi reprezentativnimi avtorji in deli, s katerimi bi lahko bili na naraven način spuščeni v širši, evropski in svetovni kontekst, ne da bi pri tem zveneli kot eksotika? Ali nas naša dramatika v položaju članic Evropske unije – prostora, drugačnega od prejšnjih, ki *prvič vključuje obe državi* – lahko vpiše med ostale nacije z univerzalnimi in našimi značilnimi lastnostmi? Zahvaljujoč podzavestno razviti nizki samozavesti si tradicionalno odredimo skromno mesto majhnih (mimetičnih) kultur, ki niso pomembne, ki ne ustvarjajo tendenc, pač pa z zamudo in v svoji interpretaciji konzumirajo tisto, kar se dogaja v angleško, nemško, francosko ali špansko govorečem svetu. Nedavno je bila v Veliki Britaniji sprožena pobuda, imenovana *Global Shakespeares*. Vanjo se vključujejo gledališča, univerze, mediji, ki jih združuje Shakespearovo delo, enakovredno svetovnemu literarnemu kanonu. Režiser Peter S. Donaldson o konceptu pravi, da gre za

vzajemni projekt za zagotavljanje on-line dostopa do Shakespearovih predstav v različnih delih sveta, kot tudi študij in srečanj med znanstveniki in predavatelji s tega področja. Po ustanovitvi gledališča Globus je ideja, da je Shakespeare *globalni* avtor, sprejela več oblik. Naše delo upošteva to dejstvo in kaže svetovno recepcijo Shakespeara in produkcijo njegovih dram na način, za katerega upamo, da bo stimuliral izjemno raznovrstnost novih oblik kulturne izmenjave v digitalni dobi [...] in spremenil način, na katerega dojemamo Shakespearove drame in svet. (<http://globalshakespeares.org>)

Ali lahko Slovenci in Bolgari izbrskamo svojega avtorja ali vsaj dramo, ki bi se znašla v globalni izmenjavi? Kljub samoumevnemu odgovoru sem Igorju Samoborju postavil vprašanje, ali obstaja slovenski lastni mit v gledališču. Njegovo mnenje je:

Težko mi je kot insajderju reči, ali obstaja. Nimam kakšnega globalnega pogleda. Ne bi mogel česarkoli poimenovati za center. Takšno pozicijo sprejemam z določenimi pomisleki. Razlog je v tem, da v Sloveniji razpolagamo z razmeroma malo besedili izvirnih dram, ki konstruirajo mit o nacionalni identiteti. Nimamo stebra, okrog katerega bi se zedinili, kot je Shakespeare v Angliji ali Molière v Franciji in še veliko kultur s svojim znanim utemeljiteljem. Imamo recimo Cankarja, ampak to ni isto, ni nekaj, kar je pomembno za cel narod. Verjetno je Slovenija zato tako raztresena.

Ni mi treba posebej opisovati bolgarske situacije. Dovolj je, da v Samoborovi izjavi »Slovenijo« zamenjam z »Bolgarijo« in na primer »Cankarja« z »Vazovim«, pa že dobimo verodostojno sliko. Raje bi opozoril na neko drugo značilnost nacionalnega, ki jo je fiksirala drama. To so *naslovi-formule*. V obdobju nacionalnega izgrajevanja sta literatura in še posebej gledališče kot osnovni komponenti identifikacijskega modela na poseben način »prerokovali« našo usodo z definicijami, ki se jih potem bodoči rodovi niso mogli osvoboditi. Za Bolgare je takšna usoda zapisana v naslovu naše prve komedije *Криворазбраната цивилизация* (Napačno razumljena civilizacija), ki jo je l. 1871, torej še v času turške okupacije, napisal Dobri Vojnikov. Naslov načelno problematizira naš kulturni dialog z Evropo in odkriva nezaupljivost in izkrivljanje tujega modela, ki se je znašel med Bolgari. Še danes se imamo za nezadostno civilizirane, zaostale, fraza »bolgarska stvar« (*българска работа*) pa je samoponižujoča avtoreferenca za nenavaden način delovanja, na kakršen ne bi ravnal noben Evropejec. Za Slovence pa velja druga, za nacionalni narcisizem travmatična formula: *Hlapci* Ivana Cankarja, ki meri na podložnost, nesamostojnost, odvisnost od vsakega, tudi tistega, ki je prišel iz naše lastne sredine, tlačitelja, ki brez našega udejstvovanja diktira našo usodo. Po razpadu totalitarizma pa pozornost v naših sredinah ni bila toliko usmerjena na konkretno dramo, temveč bolj na problem, ki se je najsplošneje osmisлил kot *domač med tujimi – tuj med domačimi*. V bolgarskem kontekstu je njegov najboljši tolmač postala predstava Narodnega gledališča v Sofiji *Хъшовете* (Tujci nezaželeni, 2004), nastala po istoimenski klasični drami Ivana Vazova iz l. 1894. Na ta uveljavljeni in znani siže o žalostni usodi skupine Bolgarov, ki so odšli v Romunijo v 70. letih 19. stol., da bi organizirali osvoboditev Bolgarije, je režiser Aleksander Morfov nastavljal hermenevtičen rakurz, ki odprto korespondira s sodobnostjo. Videl je ponavljanje zgodovine skozi problem emigracije. Njegovi junaki niso samo bivši naivni patrioti, temveč tudi vsi današnji Bolgari, ki iščejo boljšo usodo izven svoje domovine. Predstava skicira zanimive vzporednice med nekdaj in danes preko slike mejnega zidu. Ker ga ne morejo podreti niti preskočiti, junakom ostane le, da izrazijo svoj protest zaradi nesvobode z grafiti, med katerimi srečamo tudi travestiranega: »Fuck the Sultan«. Takšen problem smo videli tudi v predstavi Mladinskega gledališča *Fragile!* (2005) režiserja Matjaža Pograjca po dramskem besedilu Tene Stivičić. Predstavniki večnarodnosti iz bivše Jugoslavije, zbrani v nekem zanikrnem baru v severnem Londonu, katerega lastnik je bolgarski

zvodnik in mafijec Marko (ki na odru tudi govori v bolgarščini), iščejo svojo srečo, toda njihova usoda je ves čas žalostna, polna domotožja in neizpoljenosti. Najzanimivejša in kot gledališki pristop nova pa je bila predstava istega gledališča *Preklet naj bo izdajalec svoje domovine!* (2010) režiserja Oliverja Frljića. Njen avtor je v bistvu celotna ekipa, ki je najprej improvizirala na zadano temo, nato pa improvizacijo postavila v fiksirano besedilo. Tako v nekakšnem neprisiljenem happeningu igralci na odru izživljajo avtentično katarzo in pri tem razkrivajo skrivnejše strani svojega življenja – egoizem, oblastiželjnost, spolno orientacijo – pa tudi zavedanje slovenske nacionalnosti prek svojih hrvaških korenin.

Iskanje sodobnih temeljev identitete v orisani ostri krizi nacionalnega gre lahko tudi v druge smeri. Na primer v interpretacijo tujega dramskega besedila, kjer preko njenega navidez oddaljenega sižeya opazujemo sami sebe. In tu je zanimivo, da so gledališča v Sloveniji in Bolgariji izbrala Čehova – edinega slovanskega *globalnega* dramatika. Različne, a hkratne uprizoritve dram Čehova v Sofiji, Ljubljani, Zagrebu in celo Budimpešti ne pripovedujejo le zgodb treh sester, nekega strica, neke utve ali češnjevega vrta, obsojenega na posek, pač pa osmišljajo podedovane vedenjske stereotipe kot predpostavko za njihove mentalne konvulzije. Tako se pokaže zgodovinsko izmenjavanje travmatičnih mitov z junaškimi in obratno, kjer eni fiksirajo napredek, drugi pa razpad nacije. Gre za uprizoritve naslednjih dram: *Tri sestre* v gledališču Sofija v režiji Stojana Kambareva (1998), *Ivanov* v gledališču Katona József v Budimpešti v režiji Tamasa Ascherja (2004), *Tri sestre* v HNK Zagreb v režiji Ivice Kunčevića (2007) in *Platonov* v ljubljanski Drami v režiji Vita Tauferja (2010). V vseh teh uprizoritvah vidimo na odru nekaj, česar pri Čehovu ni, a režiser to vseeno pokaže, ne da bi spremenil izvirnik dramskega besedila. To ni ne re- ne de-konstrukcija klasike, pač pa aktualizacija. Kako bi jo lahko na kratko opisali?

V bolgarskih *Treh sestrah* je dogajanje postavljeno na sceno, ki spominja na *čakalnico* – neudoben, tesen, mejni prostor, v katerem se dramske osebe zavedajo začasnosti bivanja, dokler se ne realizira osnovni dogodek – odhod, poroka, svetla prihodnost – ki nikoli ne nastopi. Takšna interpretacija se ujema z mitologijo 90. let, ko smo nenehno pričakovali, da nas bodo spustili v boljši svet (Evropo), ki pa se je večno oddaljeval kot horizont, ki se ga ne da nikoli doseči, in nas puščal v stanju predpisane histerične neaktivnosti. Zagrebška predstava prav tako ne pripoveduje o treh sestrah, ki sanjarijo, da bodo odšle v Moskvo, pa nikoli ne pridejo tja. Ta predstava je poudarjeno *moška*, kar se kaže že v kostumografiji: vse dramske osebe so oblečene v vojaške uniforme in zdi se, kot da nenehno čakajo, da bodo vpoklicane. Kunčević razkriva dramo in travmo sodobnega Hrvata, ki je pravkar preživel morda najbolj brezumno vojno v svoji zgodovini in v službi poslanstva, ki zahteva tako strinjanje kot polemiko s publiko, ki se delikatno protipostavi avtorju: si lahko svojo usodo pojasnimo tako, ima Čehov prav, ko pravi, da je to, kar se nam je zgodilo, bilo neizbežno? V *Ivanovu* pa je dogajanje duhovito preneseno v 60. leta 20. stol., v (glede na dogodke iz l. 1956) najbolj okrutno totalitarno obdobje na Madžarskem, in postavljeno v umazan, odvraten salon, ki imitira uradno jedilnico, skladišče in (ponovno!) čakalnico v sanatoriju, iz katere zijajo vrata proti drugim, glavnim prostorom, kamor

nas nikoli ne spustijo. Ko se v takšnem interierju, ki predstavlja obdobje načrtnega socialističnega gospodarstva, ostarele »buržoazne« dame prepirajo o valutnih tečajih, delnicah, hipotekah in bančnih operacijah, spominjajo na zmešane starke, nastanjene v dom za starejše občane, z zelo sklerotičnim spominom. V ljubljanskem *Platonov* je Vito Taufer prav tako ujel nekaj izjemno provokativnega. V iskanju umetniškega zagovora svoje ideje, kaj se dogaja v družbi ta trenutek, je prišel do koncepta *bolezni*, s čimer je glavnega junaka pojasnil preko vedenjskega vzorca kneza Miškina iz romana Fjorda M. Dostojevskega *Idiot*. Že na začetku se usoda vsakega od udeležencev odigrava v partiji šaha, kot da je cilj, da se, če centralne figure ne bi premagali (asimilirali) »kmeti« (kar ni čisto po pravilih igre), izniči tisto, kar se ji dogaja. Ljubljanski *Platonov* je predstava o prevladi nekontroliranih čustev nad dolgom, o nevarnosti, da bi se sprejela nekakšna iracionalna predstava o sebi, namesto pomiritve z nepopolnimi, vendar delujočimi zakoni narave. Neskončni platoničen pir je nevaren in celo kriminalen v situaciji duhovnega brezpotja.

V uvodu sem zapisal, da termin »železna zavesa« raje razumem kot metaforo, zato bom zaključil s še eno frazo, ki jo prav tako razumem kot metaforo. Ta ustreza moji celotni predstavi o ohranjanju identitete. Fraza ni ne politična ne ideološka, pač pa je konvencionalna in se jo da slišati vsak dan pri najavljanju naslednje postaje ljubljanskega mestnega prometa. Osebo pa jo pogosto občutim kot pravilo – kot opomin na to, kdo smo in kaj je rešitev za naše preživetje. In jo sprejemem. To priporočam tudi vam – pomaga! Toda pozabil sem vam povedati frazo, ki se glasi:

Naslednja postaja: Drama!

## Literatura

Хегел, Георг Вилхелм, 1969: *Естетика 2*. София.

Самобор, Игор, 2008: Театърът е нещо локално. *Интервю*. Култура 24. 26.



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

Manca Erzetič

Vrhnika

UDK 821.163.6–2.09"2000/2012":801.73

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

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

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

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

## Uvod

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

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

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

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

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

## Model analitičnega pristopa k trinomu

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

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

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

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

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

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

### Sporočilna govorica sodobnih slovenskih dram

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

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

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

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

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

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

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

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

## Jezik in govornica kot pristopanje k preteklosti ali prihodnosti

V sodobnosti nimamo drame, ki bi literarno opisovala svetovne pokole, imamo pa »življenjsko« dramo tamkajšnjih ljudi. Vzpostavlja se vprašanje, zakaj človek občutja bolečine<sup>5</sup> kot bol človeštva ne prenaša nase, če se lahko vživlja v situacijo »drugega« preko medijev; torej soočenje z realno smrtjo otroka, pokolom ljubljenskih oseb, ki pa se neposredno ne dotika receptienta. Takšna soočenja pa vendarle pripeljejo receptienta do eksistencialnega vpraševanja o pre-bivanju. Sodobne drame vzpostavljajo tudi korelacijo transcendenca – imanenca. Drama *Križ* (2005) prenaša biblični dogodek velikega petka v sodobnost. O *Križu* je žirija za Grumovo nagrado zapisala, da »v sodobno slovensko dramatiko [...] prinaša nov, zelo artikuliran in avtorski razmislek o temeljnem in presežnem« (Pezdir 2005: 519). Dramatik meni, da »resničnost [...] določa človek sam. Jezik tako ostaja v službi odkrivanja resnice, seveda pa se mu pogled do končnega spoznanja neprestano izmika. To ne pomeni, da resnice ni, je le več pogledov nanjo.« (Prav tam: 534.)

Bralec je soočen s prevpraševanjem odnosa do časa, tostranstva, slehernika (tj. Kristus). Iz dialoga<sup>6</sup> v četrtem prizoru je razbrati cikličnost, nenaključnost dogodka v posameznikovem življenju, saj apelira na prevzetost spoznanja, da je tisti »drugi« hkrati »moj« jaz; moja pot je tudi pot nekoga drugega. Umetnost preživetja je hoja po sredini, kjer se *hodnik* (*Hodnik, To*) javlja kot zatočišče pred vdorom t. i. Velikega brata, ki ni teološka instanca, temveč človek sam. Zdi se, da ima v dramah nižji pogovorni jezik prednost pred višjim v tem, da lažje preigrava besede z namero za dosego cilja. Jezik v drami *Razred* (2006) je kot opozicija *Hodniku* speljan na višjo pogovorno raven, čeprav z isto namero za dosego cilja. Na jezikovno duhovit način se izkazuje moč prijaznih, a hlinjenih besed, ki so (za)želene v javnosti.<sup>7</sup> Ta kompleksnost medsebojnih odnosov se zastruje v ljubezenskih razmerjih (*Nora, Nora, Smeti na Luni*). Pri slednji aluzije kažejo na paranoidnost sodobnega človeka v medsebojnih odnosih. Ker so zaznave tako deklice kot astronoma »drugačne« od percepcije razumevanja sveta preostalih (tj. Martha, Paul, Kinooperater), so stigmatizirane kot pedofilska naravnost. Paradoksalni odnosi med preostalimi »normalnimi« osebami<sup>8</sup> so odsev intimnih razmerij družbe, ki ne dopušča nekonvencionalne ljubezni. Njuna ljubezen je označena kot bolečna (tj. Lawrence) ali kot naivna zaljubljenost (tj. Vasilka); kljub temu

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

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

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

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

da ne vsebuje neposredne intimnosti, je njun odnos interpretiran kot preeliminacija pedofilije. Molck Lawrenca v 11. prizoru<sup>9</sup> sicer sproži potrditvene domneve, vendar se »ne-odgovor« kaže kot možnost subjektivne interpretacije; kot možnost ljubezni v variaciji *filije brez erotike*.

### Jezikovna funkcija v dramah in pozicija človeka v svetu

V drami *Smeti na luni* (2008) je prisoten motiv lune oz. veselja, ki pa je le eden od planetarnih elementov v dramah s preloma tisočletja. Avtorica drame *Konec Atlasa* (2009) uporabi vodo (morje) kot element ritualnega obredja. O formalni ravni teksta je rečeno, da »Mirčevska dosega s kratkimi stavki, ponavljanji, paralelizmi, humornimi dovtipi, zvočno sugestijo in poudarjenimi vizualnimi elementi« (Pezdirc Bartol 2010: 16) spoj poetičnega in absurdnega. Preko ritmičnosti so pričarani pravljlični elementi, ki vznikajo v sodobni dramatik. Drama sugerira konec meja in preseganje bivanjskega vprašanja, ki se ne dotika vzročno-posledičnih dejanj, temveč preko jezika upoveduje nihilistično interpretacijo uma. Podobno parcializiranosti v *Koncu Atlasa* je dividualizacija<sup>10</sup> v drami *5fantkov.si* (2009). Jezik ima posebno stilistično funkcijo, ki ne sledi slovničnim zahtevam, ustvarja ga mladostniški sleng. Pet dečkov z igranjem namišljene resničnosti na odru<sup>11</sup> bralcu sugerira fikcijo v fikciji. To igro v igri, ki postavlja na trhle položaje tako stvarnost *kot tako* kakor človekovo stabilnost, nakaže drama črnega humorja *M'te ubu* (2001). Človekova nestabilnost je kot svet brez možnosti za smisel, kot prostor izgub, zapeljujoč v skrajnost hipnega alkoholizma ali preračunljivosti. Drama kaže na ljudi s potlačeni čustvi, razrvane, ujete v diapazon nežnosti in nasilja, kjer labilna oseba (tj. Milče) ne more obstati le na ravni govornice brez nasilnih dejanj ob preračunljivosti ljubljene (tj. Angela). Med »intelektualci« (tj. Polak, Silvek) in neizobraženimi ljudmi (tj. Kurbl, Rašpa) se pokaže razslojenost preko govornice, saj je klošarjeva govornica izrazito narečno zaznamovana. Stilno zaznamovana govornica se pojavlja tudi v *Totenbirtu* (2010), ki se kaže tako na vsebinski kot strukturno-formalni ravni. Dotična drama se navezuje na t. i. dramatik »u fris«.<sup>12</sup> *Totenbirt* je t. i. jezikovni fenomen, saj skuša preko kršenja pravopisa pokazati »neokrašeno, neposredno, brutalno, vsaj jezikovno in besedilno gledano« (Stabej 2010: 23) govornico pristnega življenja. Govornica gostilničarja, nekdanjega muskon-tarja (tj. Štef), kaže na svet »izboljšane preteklosti«; še vedno je pritlehen, a zdaleč ne tako kot svet starega alkoholika (tj. Ivek). Govornica pomembnih javnih uslužbenk (tj. Agate, Marte) je primerna pozicijama. »Ravno jezikovna nepretencioznost besedila

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

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

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

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

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

### **Pričevanje, sporočanje in molk: igra o prihodnjih dneh?**

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

### **Literatura**

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

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

## POLJSKI PREVODI SLOVENSКИH DRAM V LETIH OD 1991 DO 2005

Monika Gawlak

Wydział Filologiczny, Katowice

UDK 821.163.6–2.03=162.1:929Pomorska J.

Med letoma 1991 in 2005 sta bili na Poljskem v celoti natisnjeni samo dve slovenski dramski besedili, in sicer Jovanovičeva *Antigona* in Zupančičev *Vladimir*, obe v prevodu Joanne Pomorske. *Vladimir* je bil na Poljskem večkrat uprizorjen, kar priča o ustreznosti prevajalkine izbire in kakovosti prevoda. Primerjalna analiza izvirnika in prevoda je pokazala, da se je prevajalka izkazala tako z jezikovno kot tudi s pragmatično kompetenco.

Matjaž Zupančič, Joanna Pomorska, *Vladimir*, dramski prevod, poljski prevodi slovenske drame, recepcija slovenske drame

Only two translations of Slovene dramas appeared in the years 1991–2005 in Poland: *Antigona* by Jovanović and *Vladimir* by Zupančič, both translated by Joanna Pomorska. *Vladimir* has been staged several times in Poland which reflects the excellent choice made by Pomorska and the high quality of her translation. Comparative analysis of the original and the translation of the drama reveals the translator's pragmatic as well as linguistic abilities.

Matjaž Zupančič, Joanna Pomorska, *Vladimir*, drama translation, Polish translations of Slovene dramas, reception of Slovene drama

Za dramsko besedilo je značilna ontološka dvojnost, kar ugotavljajo tako dramski teoretiki kot prevodoslovci (Spyrka 2010, Majkiewicz 2005). Drama lahko funkcionira kot literarno delo, namenjeno izključno branju, ali kot scenarij za gledališko uprizoritev, predstavo, zaradi česar je raznorodno delo, delo na meji med dvema ali več umetnostnimi zvrstmi. Problemi pri prevajanju se tako multiplicirajo, saj je prevod takega dela intersemiotičen oziroma avdiovizualen.<sup>1</sup> Če želimo predstaviti navzočnost slovenske dramatike na Poljskem, moramo zaradi te teleološke dvojnosti »upoštevati obe področji, na katerih deluje dramsko besedilo: gledališko in literarno področje« (Spyrka 2010: 184), in, kot poudarja Spyrka, celo tretje področje, tj. »raznovrstne recenzije, kritike in razprave o dramih.« V članku obravnavam predvsem prevode slovenskih dramskih besedil v poljščino, posvečam se v glavnem prvima dvema področjema, podatke o gledališkem področju črпам iz poročil o uprizoritvah in odzivov kritikov, ki so bili objavljeni večinoma v dnevnikih časopisih (razen ene kritike, ki je bila objavljena v literarni reviji *Akant*). Na žalost profesionalnih kritik ni.

V obdobju med letoma 1991 in 2005 sta bili na Poljskem v celoti natisnjeni samo dve slovenski dramski besedili. L. 1994 je izšla *Antigona* (Antygonia) Dušana Jovanovića

<sup>1</sup> Ta pojav je predmet teatroloških raziskav in zato presega okvire mojega zanimanja.

v prevodu Joanne Pomorske (Jovanović 1994), potem pa je moralo preteči deset let, da je izšlo naslednje dramsko delo, *Vladimir* Matjaža Zupančiča v prevodu iste prevajalke (Zupančič 2004). Obe drami sta bili objavljeni v *Dialogu*, eni izmed najstarejših in (poleg revij *Didaskalia* in *Pamiętnik Teatralny*) najpomembnejših gledaliških revij na Poljskem; publikacija se posveča pretežno sodobni dramatik – poljski in tuji – in izdaja »skrbno izbrane prevode najzanimivejših sodobnih tujejezičnih odrskih del.« Omenjeni drami torej nista izšli samostojno, v knjižni obliki.

Če želimo predstaviti stanje slovenske dramatike na Poljskem v obravnavanem obdobju, ne moremo spregledati posebne, tematske izdaje revije *Opcje* l. 2004, posvečene slovenski kulturi. V njej je objavljenih kar deset kratkih odlomkov dramskih del v prevodu Agnieszke Będkowske Kopczyk s spremnim besedilom Lada Kralja. Številka revije *Opcje* je brez dvoma pomembna zato, ker je Poljakom doslej najširše predstavila slovensko kulturo in jim približala več umetnostnih zvrsti – književnost, likovno umetnost, gledališče, glasbo in film. Vendar pa so objavljeni odlomki dramskih besedil zelo kratki, nekateri omejeni le na nekaj replik, zato si bralec težko ustvari mnenje o delu, kaj šele o specifikah dramatikove ustvarjalnosti. V veliko pomoč mu je lahko spremno besedilo literarnega zgodovinarja in gledališkega kritika Lada Kralja *Sodobna slovenska dramatika*, v katerem obravnava »motive in teme« ter »zvrsti in oblike« v slovenski dramatik in na kratko označi drame posameznih avtorjev. Za recepcijo slovenske literature in informiranje o njej v *Opcjah* ni zamenljivo dejstvo, da ima revija, četudi gre za posebno izdajo, krajšo življenjsko dobo kot knjiga in zato prodre do ožjega kroga bralcev.

Ali bo dramski prevod zaživel v ciljni književnosti in gledališču, je v veliki meri odvisno od prevajalca in izbire besedila. Lucyna Spyryka po Jánu Ferenčiku, predstavniku slovaške prevajalske šole, glede na koncepcijo uprizoritve razlikuje dva tipa prevoda dramskega besedila: »tip *po naročilu* (inscenatorja/režiserja) in *informativni tip* [...] (brez takega naročila, kar seveda ne pomeni, da prevedenega besedila ni mogoče uprizoriti)« (Spyryka 1998: 157). Obe slovenski drami, ki sta bili v celoti objavljeni na Poljskem, je izbrala prevajalka,<sup>2</sup> zato gre za *informativni tip* prevodov. Zaradi dobrega poznavanja slovenske dramatike in slovenske književnosti je prevajalki sploh uspelo, in to ne prvič,<sup>3</sup> da je izbrala vrhunski, zanimiva ustvarjalca, ki ju je vsekakor vredno predstaviti sekundarnemu občinstvu. Pri izboru so jo vodili zanimivost druge kulture, zmožnost, da v njej najde dela, ki si zaslužijo pozornost, in želja obogatiti lastno kulturo (Tokarz 1996: 19–24). Tako izbira samih avtorjev kot tudi njihovih besedil priča o izjemno razviti pragmatični kompetenci (Pisarska, Tomaszewicz 1996), za kar ji je treba čestitati. Dela obeh ustvarjalcev so bila do zdaj prevedena že v veliko jezikov, za *Antigono* in *Vladimirja* pa sta avtorja kmalu po objavi dobila Grumovo nagrado. Na prevajalkino odločitev, da prevede Jovanovićevo besedilo, so vplivale tudi takratne zgodovinsko-politične okoliščine. Prevod drame, ki

<sup>2</sup> Informacija, pridobljena v zasebni korespondenci s prevajalko aprila 2012.

<sup>3</sup> Prav po zaslugi prevajalke Joanne Pomorske Poljaki berejo dela vrhunskih slovenskih avtorjev, kot so Drago Jančar, Aleš Debeljak, Jani Virk in Andrej Blatnik.

je izšla skoraj hkrati s slovenskim izvirnikom (l. 1994), je namreč izšel med državljansko vojno v Bosni in Hercegovini, na katero se besedilo tudi posredno navezuje. Za Jovanovića značilna groteska, oprta na absurdnost manipulirane stvarnosti, vpeljevanje nasprotujočih si redov – mitičnega in realnega (Kreon je bivši policist) – ter mešanje prvin tragičnosti in komičnosti in celo norčavosti (starka, ki nadomešča Terezijasa, je snažilka na javnem stranišču) bralca napeljujejo k širši interpretaciji, čeprav zanjo ni direktnih napotkov. Dramo v kontekst omenjene vojne neposredno umeščajo druga besedila, ki so bila objavljena v isti številki *Dialoga*.<sup>4</sup>

Avtorja obeh del sta hkrati pisatelj in režiserja, najbrž imajo tudi zato njune drame velik uprizoritveni potencial. Kljub temu *Antigone* na Poljskem niso igrali na odrih poklicnih gledališč, uprizorili sta jo le dve ljubiteljski gledališki skupini – oktobra l. 2006 je mladinska gledališka skupina BURZA iz Kulturnega centra v Kamienni Góri s predstavo v režiji Katarzynie Bernas nastopila v Walbrziškem kulturnem centru, aprila l. 2010 pa so igro uprizorili študenti Vokalnega oddelka Glasbene akademije Ignacyja Jana Paderewskega v Poznanju. Razen spletnih informacij o samih uprizoritvah nisem našla nobenih zapisov o teh dveh dogodkih. Težko je reči, zakaj so poljski režiserji odklonili Jovanovićevo *Antigono*. Morda se jim je zdelo premalo zanimivo samo dejstvo, da gre še za eno v vrsti prenovitev znanega mita. Najbrž tudi izjave intelektualcev, objavljene v omenjeni številki *Dialoga*, niso spodbudile popularizacije besedila slovenskega avtorja.<sup>5</sup>

Veliko bolj je bila na Poljskem opažena Zupančičeva drama; zaživela je tako v književnosti kot v gledališču. *Vladimir* je bil na Poljskem prvič uprizorjen že nekaj mesecev po objavi, 19. 9. 2004. Delo je uprizorilo gledališče Wybrzeżak iz Gdanska, ki je podružnica gledališča Wybrzeże. Predstavo so igrali na odru Centra za umetniško intervencijo (Centrum Interwencji Artystycznej) v Gdynii, režiral jo je ustvarjalec s psevdonimom K.R.III. S to igro je nastopil tudi na 7. festivalu študentskih gledališč in kabaretov *Wyjście z cienia* v dvorani Teatra Miniatura v Gdanku novembra 2004. Naslednja premiera je bila 14. 5. 2005, pripravil jo je Teatr Polski Hieronima Konieczke v Bydgoszczu v režiji Monike Powalisz.<sup>6</sup> To so najbrž najpomembnejše uprizoritve *Vladimirja* na Poljskem. L. 2004 je bila drama tudi podlaga za diplomsko predstavo v Studiu animatorjev gledališke kulture (Studium Animatorów Kultury Teatralnej) v Varšavi v režiji Katarzynie Rudnicke. Pomenljivo je, da je bilo besedilo v

4 Tomasz Kubikowski omenjeni dvoboj bratov primerja »s tem, kar vsak dan drug drugemu prizadevajo vojskujoči se v Bosni.« (T. Kubikowski, 1994: Nekropolis. *Dialog* 4, 82.) D. J. Cirlić v pogovoru pravi, da se objavljeni deli »neposredno nanašata na vojno v nekdanji Jugoslaviji« (Doświadczenie Sarajewa, 1994, *Dialog* 4, 85).

5 V pogovoru z naslovom Dożivetje Sarajeva D. Cirlić - Staszyńska pravi: »Tako pač je, naša kultura je vedno bila in je še usmerjena na Zahod. Zato najbrž niti Jovanović niti Stefanovski [gre za delo *Sarajevo*] v gledališke dvorane ne bosta pritegnila veliko gledalcev.« K. Gebert se strinja: »Tudi jaz, podobno kot gospa Danuta Cirlić, ne verjamem, da bi danes prišlo veliko ljudi na predstavo o Sarajevu.« T. Bradecki dodaja: »Uprizoritev katerega od teh del bi bilo pogumno dejanje – predvsem s finančnega vidika, ob tveganju, da ostane dvorana prazna.« (*Dialog* 1994, 4, 85–87.) Možno je, da sta enostranska interpretacija, ki upošteva samo že omenjeni zgodovinsko-politični kontekst, in skepticizem sogovornikov v precejšnji meri vplivala na režiserje in jim vzela »pogum«.

6 Eno leto pozneje je režiserka prikazala uprizoritev v okviru 36. tedna slovenske drame.

Sloveniji do l. 2004 uprizorjeno le v Slovenskem narodnem gledališču Drama v režiji samega avtorja (v sezoni 1998/1999); zdi se torej, da je delo na Poljskem (takrat)<sup>7</sup> naletelo na ugodnejše razmere. To po eni strani priča o velikem ugledu strokovne revije *Dialog*, po kateri radi segajo gledališčniki, po drugi strani pa o ustreznosti prevajalkine izbire in kakovosti prevoda, priča pa tudi o tem, da je besedilo našlo svoje »mesto v svetu, ki ga zaznamuje naša kultura« (Culler 1997: 1559), in je zato »domače«, čeprav ne »udomačeno« (Spyrka 2011: 252). Med manj pomembnimi dogodki je bila predstavitev drame na 3. mednarodnem gledališkem festivalu Demoludy v obliki bralne uprizoritve v režiji Julie Pawłowske. Za delo se je zanimal tudi Norbert Rakowski, režiser v Teatru Powszechnem Zygmunta Hübnerja v Varšavi. Čeprav je bila predstava napovedana kot ena od prvih dveh premier v sezoni 2007/2008 in so se že začele vaje za uprizoritev, igre iz neznanih razlogov ni bilo na sporedu.

Največ kritik je bilo objavljenih po premieri *Vladimirja* v Bydgoszczu. Večina jih na kratko povzema fabulo: sobivanje treh mladih prijateljev v najemniškem stanovanju in posledice njihove odločitve, da eno sobo odstopijo novemu sostanovalcu, naslovnemu Vladimirju. Kritike obravnavajo tudi tematiko drame – nasilje (predvsem psihično trpinčenje, manipuliranje, nasilje z dobrimi nameni, v dobri veri – o tem govorijo že sami naslovi kritik). Avtorji omenjajo tudi Zupančičeve izkušnje z režijo<sup>8</sup> in nagrade, ki jih je dobil za omenjeno delo. Nekateri kritiki hvalijo režiserko Moniko Powalisz (Ignasiak 2005), a tudi kritizirajo njene rešitve (Kowalski (2005: 23), ki je sicer v reviji *Akant* objavil najobsežnejšo kritiko). Kritiki opozarjajo na univerzalnost problemov, ki se jih loteva drama, poudarjajo, da se ujema s poljsko resničnostjo, in priporočajo ogled: »Vredno si jo je ogledati, da se nasmeješ in prestrašiš.« (Chmara 2005a.) »Ob tem, da je to ena izmed najboljših slovenskih dram, napisanih v zadnjem času, imamo priložnost videti, kateri problemi vznemirjajo avtorje v drugih državah. In ugotoviti, da smo si res zelo blizu.« (Wirzajtys 2005.)<sup>9</sup> Vredno je omeniti motivacijo samih režiserjev: »a drama me je preprosto očarala, predvsem z dovršenostjo zgradbe – pravi Powalisz. A tudi tema se ji je zdela zanimiva.« (Chmara 2005a.) Drugi režiser pove: »Po tem besedilu sem posegel, ker se mi zdi, da kljub (na videz) preprosti zgradbi skriva v sebi močen čustveni naboj.« (Baran 2004.)

Te izjave potrjujejo ustrezno odločitev Pomorske, da prevede eno izmed Zupančičevih besedil. Tematiko nasilja, ki jo obravnava omenjeno delo, zaznamujeta univerzalnost in privlačnost, doživela je že številne dramske ubeseditve (npr. Pinterjeva *Zabava za rojstni dan*, Molièrjev *Tartuffe*, Mrožkov *Tango*). Univerzalnost problematike drami *Vladimir* koristi ob prenosu v drugo kulturo in postane njen adut. Bralcu ali gledalcu ni treba vnaprej poznati kulturnih posebnosti, zgodovine in političnega položaja Slovenije, ni mu treba premagovati pretiranih razlik v svetovnem nazoru in

<sup>7</sup> L. 2007 je bila ta igra izbrana za maturitetno branje. Takrat je zanimanje za to besedilo narastlo, avtor pa je dramo istega leta ponovno postavil na oder v nekoliko spremenjeni različici.

<sup>8</sup> »Je torej praktik, človek, ki pozna gledališče kot svoj žep. Morda so zato njegove drame tako uspešne?« (Chmara 2005a.)

<sup>9</sup> To je edina kritika, ki problematiko tega dela interpretira v političnem kontekstu.

miselnosti. Ta tematika je najbrž izjemno privlačna tudi zaradi svojega čustvenega naboja, kajti od naslovnika bolj kot enciklopedijsko znanje zahteva občutljivost. Občutje tujosti priklicujejo predvsem imena dramskih oseb – Vladimir, Aleš, Maša – in čeprav je pomembno, da je prevajalka v delu pustila tovrstne sledi kulturne drugačnosti, pa pri povprečnem poljskem bralcu oz. gledalcu žal vzbudijo asociacije na rusko književnost. K univerzalnosti pripomorejo tudi tipičnost likov, dogajalni čas, ki je široko razumljena sodobnost, in prostor – stanovanje brez posebnosti. Že sam žanr sodobne drame omogoča t. i. ekvivalentnost izkustva (Tabakowska 1993), kar poveča možnost uprizoritve v okviru sekundarne kulture. Zlasti za dramo in njene morebitne uprizoritve se zdi še posebej pomembno to, da je njena tematika brezčasna, da jo je mogoče interpretirati na več načinov in s številnih vidikov. Tako je tudi zato, ker so didaskalije omejene na nujne podatke, kar pušča veliko svobode interpretu – bralcu, režiserju, scenaristu, kostumografu. Tovrstna interpretacijska odprtost obenem vabi k uprizarjanju in zdi se, da usoda *Vladimirja* na Poljskem to potrjuje.

Glavne težave, s katerimi se je morala spopasti prevajalka Zupančičevega besedila, izvirajo iz stilistike, natančnejše jezikovne zvrstnosti. Dramske osebe govorijo nedvomno pogovorno, uporabljajo številne pogovorne besede in besedne zveze ter vulgarizme. Strategija prevajanja pogovornega jezika mora nujno upoštevati psihološki, čustveni in tudi sociološki vidik (pripadnost določeni družbeni skupini ter diahrone, dialektološke in stilistične podatke) (Bryll, Nosal: 57). V obravnavanem delu opazimo številne slengizme, npr. *Nakladaś* (83)<sup>10</sup> – *Ściemniasz* (144); *čisto svinjska je – cała wyświniona; tip bo kmalu star sto let* (70) – *facetowi niedługo stuknie setka* (136), ki jih je prevajalka ustrezno prevedla ter pri tem pokazala veliko ustvarjalnosti in izvrstno poznavanje neknjižnih socialnih zvrsti in podzvrsti, upoštevala je torej različne vidike zvrstnosti. Pri iskanju ustreznih ekspresivnih sredstev je morala upoštevati tudi učinkovanje besedila na čustveni ravni in odziv, ki ga vzbudi pri naslovniku. Gre predvsem za izjave, ki jih zaznamuje visoka stopnja ekspresivnosti. Zdi se, da je na primer v repliki *Namesto zajtrka cinizem – Brawo, cynizm na śniadanie* ravno zaradi ekspresivne funkcije vzklika *bravo*, ki je zelo primerna amplifikacija. Morda nekoliko okrepi ironični ton odgovora, vendar je kontekstualno in funkcionalno utemeljena. Podobno je prevajalka v Mikijevi izjavi *Kje pa je avtor te globoko izpovedne umetniške instalacije?* (69) – *A gdzie jest autor tej głęboko konfesyjnej instalacji artystycznej?* (135) pridevnik iz sakralnega jezika »konfesyjna« povežala s samostalnikom iz specializiranega jezika »instalacija« ter tako dosegla ironični in sarkastični učinek, ki je značilen za izvornik. Prepoznala je večino stilno zaznamovanih besed in frazemov ter jim spretno poiskala primeren ustreznik.

<sup>10</sup> Strani izvornika in prevoda navajam v oklepajih za navedkom.

Maša: Aha. To je tvoja karta. Aleš. Pa se motiš. Tudi on te ima <u>poln kufer</u> . Aleš zbira denar, da te izplača. Ja, ja. Kar verjemi mi. V nekaj dneh dobiš cvenk in potem <u>vozi</u> . (108)	Maša: Ach tak? To jest twoja karta. Aleš. Mylisz się. On też ma ciebie <u>po dziurki w nosie</u> . Aleš zbiera pieniądze, żeby ci oddać. Tak, tak. Możesz mi wierzyć. W ciągu kilku dni dostaniesz kasę, a potem <u>wynocha</u> . (159)
--	---

Uporabo čustveno bolj zaznamovanega ustreznika največkrat upravičuje kontekst replike.

Maša: Ne, resno. Povej, če sta se <u>kregala</u> zaradi mene. (88)	Maša: Pytam poważnie. Powiedz, czy <u>pożarliście</u> się z mojego powodu? (147)
--	--

Z gotovostjo je mogoče trditi, da gre v tem primeru za afektivno ekvivalenco, ki je odvisna od afektivnega in ekspresivnega naboja besedila.

Enako dobro se je prevajalka znašla pri prevajanju besedne komike. Z vidika medjezikovnega prenosa je najbrž najzanimivejša komika, ki obenem zajame izrazno in pomensko raven. V naslednjem primeru je tako zaradi uporabe aliteracije *važno – vlažno*. Različnost jezikovnih sistemov je tukaj ovira, ki je prevajalko prisilila v drugačno rešitev, uporabo rime: *istotnie – wilgotnie*. Prevajalka je ohranila ekvivalenco na pomenski ravni replike, hkrati pa je z izvirno rešitvijo ohranila humorni učinek, torej doseglja pragmatično ekvivalenco.

Aleš: A ti sploh veš, kako dišiš ... Maša: ( <i>Se smeje</i> ) Vse bova polila. Aleš: <u>Važno je, da je vlažno</u> . (56)	Aleš: Wiesz, jak pachniesz... Maša: ( <i>śmieje się</i> ) Wszystko porozlewamy. Aleš: <u>Istotnie, ma być wilgotnie</u> . (127)
--	---

Dramske osebe pogosto uporabljajo frazeme in vulgarizme. V teh primerih prevajalka pravilno prepozna kontekst izjav, od katerega je odvisna izbira prevajalske strategije. Pri iskanju ustreznika največkrat upošteva celotno komunikacijsko situacijo.

To so predsodki. (67)	Przesadziłeś. (134)
A: Kaj misliš da si, če si na faksu? <u>Bog i batina?</u> (68)	A: Ty myślisz, że kim jesteś jak studjujesz? <u>Alfą i omegą?</u> (135)
zadeti kot mambe (85)	zalani w trupa (145)
Maša: Včasih rečeš kaj takega, da se mi zdi, kot da si <u>padel z lune</u> . (105)	Maša: Czasem powiesz coś tak dziwnego, jakbyś się <u>urwał z choinki</u> . (157)

Za prevajalkino strategijo je značilna tudi skrb za natančnost tako pri prevajanju informacij v didaskalijah kot tudi izjav dramskih oseb. Na nekaterih mestih je prevod

celo natančnejši od izvirnika. Malenkostni odmiki od izvirnika zaradi amplifikacije so vedno kontekstualno utemeljeni.

Didaskalija: Miki se smeje. (65)	Miki <u>wybu</u> cha śmiechem. (132)
Gre v kopalnico in prinese ven toaletno rolo. (71)	Idzie do łazienki i przynosi stamtąd rolkę <u>filoetowego</u> papieru. (136)
V glavnem besedilu: Vladimir: Hvala lepa. Me zanima. (62)	Bardzo dziękuję. Tak, <u>nadal</u> jestem zainteresowany <u>tym pokojem</u> . (131)

V prevajalski strategiji opazimo tudi svojevrstno interpretacijsko profiliranje. S prevajanjem različnih glagolov oziroma glagolskih besednih zvez z modalnim glagolom, ki (zlasti v Vladimirjevih izjavah, a ne le njegovih) izraža dolžnost, prevajalka dodatno poudari osebnostno potezo naslovne dramske osebe, ki pripisuje pretiran pomen redu (tako v stanovanju kot tudi v življenju).

Vladimir: Žena <u>mora</u> bit doma. [...] Takrat bo več s tabo in manj z njim. Tako je tudi <u>prav</u> . (79)	Vladimir: Żona <u>powinna</u> być w domu. [...] Wtedy będzie więcej z tobą, a mniej z nim. Tak zresztą <u>powinno</u> być. (141)
Aleš: Fen <u>spada</u> v kopalnico, ne pa sem. (91)	Aleš: Suszarka <u>powinna być</u> w łazience, a nie tutaj. (148)

Zdi se, da prevajalka na tak način med drugim izjemno posrečeno uresničuje avtorsko kompetenco, ki pripada njeni vlogi. S tem dokazuje zavest o ustvarjanju likov z besedo, kar je zaradi dvojne vloge besede v dramatikii zelo pomembno.

Če sklenemo, prevajalka se je izkazala tako z jezikovno kot tudi s pragmatično kompetenco, spretno izbira stilno zaznamovane besede, razkriva bogastvo pogovornega, slengovskega govora, ustrezno razbira kontekste frazemov in pravilno odmerja intenziteto vulgarizmov. Nadalje upošteva po Ferenčiku najpomembnejši odrski element besedila, in sicer »odrski govor« in njegovo »vsakdanjost«, podobnost »govorjenemu jeziku« (Spyrka 1998: 157). Replike zato ohranjajo vse odlike izvirnika. Lahko bi rekli, da je prevajalka upoštevala Barańczakove postulate o prenosu uprizoritvenih možnosti izvirnega dramskega besedila v prevod: zvestobo, razumljivost, poetičnost in scenskost (Barańczak 1992: 151–153) – in kar je zelo pomembno, je te (včasih nasprotujoče si) težnje medsebojno tudi uravnotežila. Tako je združila med seboj dva načina funkcioniranja prevoda drame – kot samostojnega literarnega besedila in kot nesamostojnih navodil za uprizoritev. Prevajalkina strategija upošteva posebnosti igralske umetnosti in načela odrskega govora, pa tudi interpretacijske možnosti besedila. V takih primerih upravičeno govorimo o vlogi prevajalca kot kulturnega posrednika, povezovalca med književnostma in umetnostma. To je še posebej pomembno pri prevajanju slovenske književnosti, ki je na Poljskem še vedno malo znana. Zaradi dobrega prevoda je drama *Vladimir* zaživela ne le v književnosti, ampak je

prodrła tudi med gledališko občinstvo. To pa je tudi edini prevod slovenskih dramskih besedil, ki se je uvrstil v repertoarje poljskih gledališč.

Prevedla Olga Tratar

## Literatura

- BARAN, Mirosław, 2004: Spektakl *Vladimir* teatru Wybrzezak. *Gazeta Wyborcza – Trójmiasto*. 17. 9. 2004.
- BARAŃCZAK, Stanisław, 1992: *Ocalone w tłumaczeniu*. Poznanj: A5. 151–153.
- BRYLL, Anna, NOSAL, Iwona, 2006: Ekspresywność slangu a decyzje translatorskie. Piotr Fast, Waclaw M. Osadnik (ur.): *Przekład jako komunikat*. Katowice: Śląsk.
- CHMARA, Anita, 2005a: Toksyczne związki. *Gazeta Pomorska* 110. 13. 5. 2005.
- CHMARA, Anita, 2005b: Udreka domowa. *Gazeta Pomorska* 114, 17. 5. 2005.
- CULLER, Jonathan, 1977: Konwencja i oswojenie. Michał Głowiński (ur.): *Znak, styl, konwencja*. Prevedel Ignacy Sieradzki. Varšava: Czytelnik.
- IGNASIAK, Jakub, 2005: Toksyczny sublokator. *Ekspres Bydgoski* 117. 20. 5. 2005.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1994: Antygona. Prevedla Joanna Pomorska. *Dialog*. 4. 58–77.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1997: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOWALSKI, Wiesław, 2005: O przemocy w dobrej wierze. *Akant*. 10. 5. 2005.
- MAJKIEWICZ, Anna, 2005: Amfibiczność tekstu teatralnego jako problem translatorski. Urszula Kropiwiec, Maria Filipowicz - Rudek (ur.): *Między oryginałem a przekładem*. 10. zvezek. *Między tekstem a obrazem*. Krakov: Księgarnia Akademicka. 49–63.
- PISARSKA, Alicja, TOMASZKIEWICZ, Teresa, 1996: *Współczesne tendencje przekładoznawcze*. Poznanj: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- SPYRKA, Lucyna, 1998: Teoria i praktyka tłumaczenia tekstu dramatycznego. Piotr Fast (ur.): *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*. Katowice: Śląsk. 157.
- SPYRKA, Lucyna, 2010: Polskie przekłady dramatu słowackiego w latach 1990–2005. Bożena Tokarz (ur.): *Przekłady literatur słowiańskich*. 1. knjiga. *Wybory translatorskie*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. 184.
- SPYRKA, Lucyna, 2011: Przekład udomowiony – przekład wyobcowany. Bożena Tokarz (ur.): *Przekłady literatur słowiańskich*. 2. knjiga. *Formy dialogu międzykulturowego w przekładzie artystycznym*. Katowice: Wydawnictwo UŚ. 251–265.
- TABAKOWSKA, Elżbieta, 1993: *Cognitive linguistics and poetica of translation*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- TOKARZ, Bożena, 1996: Polityka w przekładzie, czyli o pragmatyzmie. Piotr Fast (ur.): *Polityka a przekład*. Katowice: Śląsk. 19–24.
- WIRŻAJTYS, Monika, 2005: W piekle bardzo dobrych intencji. *Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz*. 16. 5. 2005.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2004: *Vladimir*. Prevedla Joanna Pomorska. *Dialog*. 2. 126–165.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2007: *Vladimir*. Ljubljana: DZS.

# 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"

Prispevek<sup>1</sup> 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 izvorna 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 dramatiki 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.

<sup>1</sup> V prispevku performativno ali performančno funkcijo uporabljam v smislu angleške besede performance (lat. *performanca*), ki se nanaša na nastop skupine ljudi, ki predstavlja nekaj (pesem, petje, igro, dogodek) drugi skupini ljudi. Performativna (preformančna) 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:<sup>2</sup> '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!'<sup>3</sup> pritegne vsa družba.« (Koblar 1972: 51–52, citirano po Koruza 1997: 69.)

Sinkretizem besedila in melodije ljudske pesmi<sup>4</sup> 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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.)

<sup>4</sup> 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 sedanosti 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 enkratni; 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*<sup>5</sup> (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

<sup>5</sup> 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.«<sup>6</sup> 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 osebah, 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 varianta 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 načenna »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 Vošnjakovi drami 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 drami, 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 zapuša Kogoja in se podaja z zapeljivcem Albertom na njegov grad ob morju in zapuša 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 teksturnega 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 uokvirira 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: »Bognedaj, da bi snedli kakšno tujo jagodo, / bognedaj, 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 dramatiziral s pomočjo režiserja Janeza Pipana ter ki ima za jedrno 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 dramatizaciji, ki ob uprizoritvi ponuja še slušni in vizualni vtis, didaskalije pa nam omogočajo, da si v spomin priključimo 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.<sup>7</sup> 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

<sup>7</sup> Več v Golež Kaučič (2007: 77–115).

naglasom. Povsod migetajoči plameni sveč. Glasno zvonjenje počasi poneha, ostane samo tiho, pritajeno 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*.<sup>8</sup> 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

- ABRAHAMS, 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 dramatizacije Drago Jančar in Janez Pipan. *Gledališki list Slovensko narodno gledališče Drama* 85/6. 45–96.

<sup>8</sup> 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: Receptija 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.



## PODOBA TURKOV V SLOVENSKI DRAMATIKI

Katarina Jaklitsch Jakše

Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija Ljubljana, Ljubljana

UDK 821.163.6–24.09:316.647.8(=512.161)

V prispevku analiziram dramska dela s podobo Turka v osrednji ali stranski vlogi, pri čemer upoštevam ljudske ali čitalniške igre, drame po nemških in francoskih zgledih ali le preproste večerniške dramske zgodbe, ki so po svoji snovi ali vsaj skromni motiviki uvrščene med zgodovinsko dramo. Zgodovinska tematika in s tem motivika Turkov se je najprej pojavila v času čitalniške dramatike z zahtevo, da se napiše drama iz splošne slovanske oz. slovenske zgodovine. Posledica takih zahtev, ki jim je ostro nasprotoval Josip Stritar, ki je trdil, da se ne bi smelo postavljati omejitvenih zahtev, so bile formalno lagodne drame, ki so jim očitali manjšo umetniško vrednost. Pri tem pa se poraja vprašanje, čemu je podoba Turkov tako mračna, zakaj nosi vedno vlogo hudega sovražnika – kako lahko tu prestopimo mejo stereotipa.

Turki, slovenska dramatika, zgodovinska drama, čitalnice, igre

In this article, I analyse dramatic works in which a Turk is the main protagonist or has a supporting role. Different plays and dramas are taken into account: folk or Reading Society plays, dramas written in the wake of German and French plays, and even simple evening drama stories, classified as history plays due to the topics or modest themes. Historical topics and with them images of Turks first appeared in the period of Reading Society drama, when the demand that a play featuring general Slavic or Slovene history should be written emerged. The consequences of such demands, opposed by Josip Stritar who claimed that there should not be any restrictive conditions, were light dramas that for critics have little artistic merit. Several questions arise: Why is the image of Turks so dark? Why are they always presented as the mortal enemy? How can we go beyond the stereotype?

Turks, Slovene drama, history drama, Reading Societies, plays

### 1 Uvod

V okviru kulturologije se je konstituirala posebna disciplina, ki je dobila ime imagologija in se ukvarja s stereotipi. Pageaux (Smolej 2002: 139) jih definira kot posebne oblike podob. Imagologija raziskuje podobo, ki si jo o neki deželi ustvarijo tujci, kot tudi podobo dežele pri domačih avtorjih. Imagologija ugotavlja zlasti stereotipne podobe posameznega naroda v določeni književnosti, jih kronološko razvršča in jih skuša razložiti, hkrati pa jih primerja s stereotipnimi podobami drugih narodov v isti literaturi. V Evropi je bil strah pred Turki globoko zakoreninjen, kar je Osmanom v psihološkem smislu pomagalo tudi v času, ko je njihova moč že zahajala. Stereotipna podoba o turški grožnji je bila globoko zakoreninjena med ljudmi (Jezernik

2012). V času t. i. dolge turške vojne so manipulirali tudi s strahom pred Turki in zavestno povečevali osmanske zmage (Ciglencečki 1992: 19).

Spopadi med Turki in Evropo niso bili le dolgotrajni bojni pohodi in velike bitke. Od srede 15. stol. so enote osmanske vojske nešteto krat vpadle na Koroško in Kranjsko, predvsem pa na Štajersko. Vpade so spremljala neverjetna grozodejstva, Turki so ropali, požigali in vodili ljudi v ujetništvo. Turški vpadi so se globoko vtisnili v zavest preprostih ljudi, rokodelcev in kmetov. Izročilo o turških vpadih se je ohranilo v pripovedkah, pesmih, legendah, na votivnih podobah in kasneje v redkih dramskih besedilih.

Tako je bilo od poznega 15. stol. v Evropi natisnjenih mnogo spisov, potopisov in kompilacij, katerih avtorji so napisali mnogo resnic, pa tudi mnogo izmišljenih zgodb o Turkih. Predstave o Turkih, o njihovem poreklu, vojaški moči, državi in še posebej o veri so bile polne neizmerne pretiravanja in domišljije.

## 2 Slovenska dramatika in zgodovinska drama

Prvi pojav dramskega izraza predstavljajo verske igre, ki so se rodile v evropskem srednjem veku. Glede na zapise v Valvasorjevih sporočilih in tedanje jezuitske zapise je mogoče razbrati, da so od sredine 17. do sredine 18. stol. jezuiti v šolah gojili šolske drame in ob slovesnih priložnostih na prostem uprizarjali gledališke igre, mirakle, ki so imele izrazit versko-vzgojni namen, v njih pa so vpletili tudi dogodke tistega časa, npr. turško obleganje Dunaja l. 1683. Besedila niso ohranjena (Schmidt Snoj 2011: 17). Igre so bile del šolskih proslav in podeljevanja nagrad uspešnim dijakom, po drugi strani pa so bile namenjene tudi preprostim romarjem. Slovenska dramatika ima svoje prave začetke šele proti koncu 18. stol., v obdobju, ki ga označujemo razsvetljenstvo. Sledil je zastoj na področju dramatike (iger), ki pa doživi ponoven vzpon v 19. stol., in sicer je kranjski deželni zbor l. 1870 razpisal nagradni natečaj za izvirne igre, za tragedijo, dramo, oper(et)o in libreto, ki naj bi bile vse iz slovenskega ali slovanskega narodnega življenja, tragediji pa so še dodatno predpisali zgodovinsko snov. Sredi 70. let 19. stol. so Stritar, Jurčič in Levstik posegli tudi na področje dramatike, kasneje se jim je v 80. letih pridružil tudi Josip Vošnjak. Po l. 1870 so se zato mnogi pisci trudili z raznimi zgodovinskimi snovmi: z obdobjem Rimljanov na naših tleh, s Slovani po naselitvi, z bitko na Kosovem polju, s kmečkimi upori ali s turjaškimi plemiči, celjskimi grofi, z upadi Turkov – a brez uspeha. Kljub temu se je nekaj let pozneje pri nas začela tragedija z zgodovinsko tematiko, zasnovana na dogodkih iz slovanske preteklosti.

Kaj je slovenska zgodovinska drama in kako je s tragedijo v 19. stol.? Ivan Macun deli dramatiko »v igro žalostno in veselo« (Koruza 1997: 84). Anton Janežič pri razlagi drame in zgodovinske drame kot posebne dramske vrste pravi: »Tragediji sorodne so drame, to so igre, ki niso ne skozi in skozi žalostnega, pa tudi ne le veselega značaja, in tako rekoč v sredini med tragedijo in komedijo stoje« (prav tam: 86). Tako Macun kot Janežič delita dramatiko po izvoru snovi (zato zgodovinska drama). Izvor dramskega dejanja opredeli Janežič z besedami: »Dejanje more biti zgodovinsko, če

je pesnik svoj predmet iz zgodovine zajel, ali izmišljeno, če si ga je pesnikova domišljija vstvarila« (prav tam: 86). Torej prilastek zgodovinski označuje pri njih le objektivnost in dokumentiranost dramske snovi v nasprotju z izvorno dramsko zgodbo. Iz katere zgodovine pa zajemajo snov slovenski dramatik? To vprašanje so rešili, ko so slovenski kulturni delavci začeli graditi slovensko narodno gledališče in ko je na pobudo Dramatičnega društva kranjski deželni zbor v Ljubljani l. 1870 razpisal natečaj za najboljšo izvorno žaloigro in najboljši izvorni resni igrokaz, kjer je bila zahteva: »Predmeta obeh iger se morata vzeti iz slovenske ali obče slovanske povestnice ali narodnega življenja« (prav tam: 87). Nasprotno stališče je zastopal Stritar, ki je trdil, da se ne bi smelo umetnosti postavljati omejitvenih zahtev niti iz narodnostnega stališča.

### 3 Motiv Turkov v slovenski dramatik

Čitalniške prireditve in vedno glasnejši vzkliki, da Slovenci potrebujejo svoje gledališče, so privedli do ustanovitve Dramatičnega društva l. 1867 (Koblar 1972: 68), ki je objavilo razpis za tragedijo in za dramo iz slovenske in splošno slovanske zgodovine. Od skupaj 11 del so se ohranili *Zeta carja Lazarja*, *Slavomil in Jovana*, *Andrej Turjaški*, *Viljem grof Slavata* in *Kodrova Pavlina*.

V čas čitalniške dramatike konec 60. let uvrščamo delo neznanega Saverjana z dramo *Smrt združi ljubeča srca*. Dejanje temelji na hudobni spletki, neverjetnih naključjih, na junaštvu in žrtvovanju. Berač Jurij nenehno muči kmeta Čamernika z grožnjo, da ga bo izdal, ker je pred leti pahnil v prepad grofa Miroslava. Zaradi groženj bi moral dati svojo hčer Jero Hrastarjevemu Janezu, čeprav ve, da je temu le do njegovega premoženja. Zaradi tega sta Jera in njen ženin Jernej obupana. V deželo vdrejo Turki, ki Jero ujamejo. Vaščani se zberejo pri cerkvi, da bi se rešili. Jerin brat France in Jernej se odpravita v vas, da bi rešila Jero in oba junaško padeta. Na srečo pridejo vaščanom na pomoč obmejni vojaki, premagajo Turke in ujamejo hudobnega Jurija, ki še vedno muči Čamernika. Poveljnik obmejne vojske prepozna v Juriju in Čamerniku tihotapca, ki sta ga pahnila v prepad, a je ostal živ. Čamernik umira, težko breme trpljenja se mu je odvalilo z duše, Jurija pa odpeljejo, da bo odslužil kazen. Čamernik bi rad še enkrat videl hčer, ki so jo uspeli rešiti iz rok Turkov. Jera od žalosti omedli, prikaže se ji Jernejev duh in ji izroči poročni venec, ki si ga da na glavo ter umre (Koblar 1972: 62).

Med ohranjenimi zgodovinskimi igrami je bila *Andrej Turjaški ali Vse za vero, carja in domovino*, delo Jožeta Iskrača Frankolskega, ki je bil le napol šolan človek in tako nikakor ni bil zmožen napisati dobre drame (Koblar 1972: 79). Gre za petdejanško igro, v epskem okviru avstrijsko-turških bojev. Andrej Turjaški l. 1593 odide na bitko pri Sisku proti Turkom. Andrejev sovražnik je oskrbnik Veselič, ki se poturči in ima kot Ahmed paša velike načrte: podjarmil bo vso Evropo in se znebil sultana, podrl vse cerkve in mošeje, bogatim bo vzel vse premoženje in ga razdelil med revne ... Jelica ljubi Turjaškega, a jo nadleguje Veselič; pridejo Turki. Veselič izda vse, da bi si rešil življenje in si pridobil Jelico. Ženske se Turkom upirajo. Omerju ugaja Jelica, ki

se ga otepa s polenom; tu Omer Slovincem naredi velik poklon: »bili bi nepremagljivi, ko bi ne imeli toliko izdajalcev« (Wollman 2004: 86). Turjaški je ujet, Jelica se vrže z okna. Slovenski vojaki vdrejo v pašev grad, osvobodijo Turjaškega in vržejo v ječo Ahmeta, ki se zastrupi in umira v groznih mukah. Igra bi se lahko končala s svatbo Jelice in Turjaškega, kajti Jelica ni mrtva, a se zaplete v ljubezensko prigodo z mladostnim prijateljem, ki pa je ranjen v novih bojih. Turjaški izroči svoj grad Bogomilu, Jelica pa naj postane njegova žena; toda Jelica se hoče zaročiti z obema šele v nebesih. Tako se vsi trije odpovedo zvezi na tem svetu (Koblar 1972: 80). Vse to kaže, da gre za eno bolj romantičnih pesnitev, a z zelo majhno umetniško vrednostjo. V prizadevanju za uspešno dramsko delo je skušal pisec združiti kar največ različnih motivov in umetnih pesniških oblik, prikazal pa je le naivno zgodovinsko idiliko in neverjetne junaške dogodivščine.

Josip Drobnič, duhovnik, ki je l. 1851 ustanovil čitalnico, prirejal gledališke igre ter izdajal prvi slovenski leposlovni list *Slovenska čbela*, je tudi prevajal igre in sestavljal gledališke skupine (Koblar 1972: 59). L. 1850 Franjo Kos izda *Dve igri za slovensko gledališe*, ena ima naslov *Juran in Sofija ali Turki pri Sisku*. Gre za junaško, ilirsko igro v treh dejanjih, ki se dogaja v Zagrebu in v Sisku l. 1539, napisal jo je Ivan Kukuljević Sakcinski, iz hrvaščine pa jo je prevedel Josip Drobnič, čeprav preberemo pri Wollmanu (2004: 44), da je morda igro prevedel Andrej Likar. Izvirni repertoar je nasproti prevedenemu neznaten. Igra Frana Potočnika *Dan slave ali krščansko-turška vojska* iz l. 1878 je na slovenskem odru eden redkih dogodkov iz četrstoletnega izvirnega ustvarjanja, a je žal rokopis te žaloigre izgubljen. Igra je najbrž izviralna iz zapoznelega ilirizma in je bila nekaka proslava zmage, pri kateri so bili udeleženi Slovenci (prav tam: 84).

Žalostno igro v petih dejanjih *Zeta carja Lazarja ali Bitva na Kosovem polji*, ki je bila od poslanih iger na natečaj l. 1872 ocenjena kot najboljša, je napisal Josip Klemenčič oz. Jože Klenič (Koblar 1972: 82, Wollman 2004: 84). Izvirna tragedija se naslanja na Kosovski cikel (vpliv srbskih kosovskih dram), kjer je pisatelj zajel nasprotje med Vukom Brankovićem in Milošem Obilićem. Delo sloni na zapletih v Lazarjevi družini in na tekmi za prestol. V odločilnem času, ko Turki zmagujejo nad Bolgari in pripravljajo napad na Lazarjevo cesarstvo, želi Branković srbsko krono in išče zveze pri Turkih. Branković z zvijačo prepreči srbski napad na Turke in podtakne izdajalske namene Obiliću. Miloš se hoče obrekovanja oprati, poslovi se od žene, odide v turški tabor, zabode sultana Murata in sam umre. Car zve za Miloševo žrtev in strt odide v odločilni boj. Srbska vojska zmaguje, toda sredi boja Branković prestopi k Turkom, vojska je poražena in car pade v roke sovražniku. Pred smrtjo prekolne izdajalce domovine. Mladi sultan Bajazet je odvedel v harem Brankovićevo ženo in bo njegova sužnja, dokler ne najde carične Milice, ki jo sultan ljubi in mu jo je Branković obljubil za ženo. V obupu se Branković zabode. Klenič je iz cele zgodovinske tragedije naredil ljubezensko spletko v skoraj turški opravi.

Nekaj malega je za svojo revijo *Zvon* napisal Josip Stritar. Četudi je sam na Dunaju urejal in izdajal literarno glasilo, ni opravičila za formalno lagodne enodejanke, ki jih je napisal l. 1870 in v letih 1876–1880 (Wollman 2004: 110). Tri enodejanke je

navdihnila takratna avstrijska okupacija Bosne. V *Kosani* se je Stritar vrnil k svojemu priljubljenemu tipu nove ženske, ki jo je tu zavil v bosansko oblačilo. K poturčencu Stojanu begu pride Kosana in ga prosi, naj ne ubije svojih rojakov. Ko pa Stojan beg, ki se je vanjo takoj zaljubil, odkloni, da bi osvobodil njenega zaročenca, zabode njega in sebe.

Čas zgodovinske drame po l. 1870 je vznemirjal vrsto mladih začetnikov, npr. Fran Maselj – Podlimbarski začne l. 1873 pisati tragedijo *Milan in Jele*, a sredi 4. dejanja omaga (Koblar 1972: 116). Drama se godi na Dolenjskem v času luteranov in turških vojsk. Konflikt je ljubezenski, dejanje romantično, edina zgodovinska oseba je Primož Trubar.

Najpomembnejši poizkus zgodovinske tragedije v času okoli *Tugomera* je bila izvirna tragedija iz slovenske zgodovine v petih dejanjih *Zoran ali Kmečka vojska na Slovenskem*, ki jo je v verzih spisal poznejši zgodovinar Ivan Vrhovec. Svetovalec kmetov in njihov prijatelj je stari Bogdan, nekoč srbski knez, ki se je naselil med Slovenci, voditelj kmečkega upora je njegov sin Zoran. Med kmeti srečamo različne značaje, vdane podložnike in odločne upornike, pravične maščevalce krivic in tudi koristoljubce. Po napadu na grad se župnik obrne h kmetom ter obdolži Zorana, da je izdal upor. Junak žalostno konča; oče Bogdan zavrže sina in kmetje ga obsodijo kot izdajalca. Stari Bogdan prepričuje kmete, da so si sami spletli bič, ki jih tepe, sami so priklicali tuje gospodarje: »Trepetala je turčinska kri, ko je slovenski meč zazvenel.« (Koblar 1972: 117–118.) Zoran v ječi pravi: »O gospod, sedaj me ne poznate še. / Sem / tedaj li trepetal, ko je v krvavih / in ljutih turških bojih prežal vsak / trenutek s tisočero smrtjo name?« (Prav tam: 120.) V tej tragediji, ki prva uvaja motiviko kmečkih uporov, se zdi, da čutimo odmeve slovenskih taborov na prelomu 60. in 70. let. Zato se toliko ponavljajo klici o slovenstvu, slovenskih možeh, slovenski domovini in slovenskem jeziku (prav tam: 124).

Najtehtnejše dramsko delo v 80. letih je dramska povest v petih dejanjih Franca Škofiča *Gospod s Preseka*. Dogajanje se godi v času reformacije na gradu Prežeku in v okolici Šentjerneja na Dolenjskem. Stari graščak umre in pride novi, ki je še hujši. Njegov pisar je bivši menih, ki jih sili v novo vero. Kovač Ivan Žar neti upor proti grajskim in ljubi Mino, hčer svobodnega kmeta, ki je ošabna in ga noče. Nekoč jo pri studentu odpeljejo grajski hlapci, vsa vas pa misli, da so jo ugrabili Turki. Mina se na videz poroči z graščakom in misli, da živi kot gospa na nekem gradu na Ogrskem. Kmalu odkrije, da je na Preseku, graščak pa jo pred vsemi osramoti, ko jo pokaže prijateljem kot lepoticu, ki misli, da je grajska gospa. Vsa osramočena zbeži z gradu in se sklene maščevati. Kovač Žar pripravlja napad na grad, a je izdan in na koncu umre. V tem pride Mina in grofa zabode ter zase pridobi hlapce, ki odidejo v svobodo (Koblar 1972: 130). Večji del zgodbe je razvrščanje grajskih zločinov, vmes pa se obravnavajo novi ali že znani dogodki (motiv Turkov).

Roza Kosar l. 1900 v časopisu s podobami za slovensko mladino *Vrtec* objavi kratko in preprosto mladinsko gledališko igro v dveh dejanjih z naslovom *Požigalec*. Otroci posestnika Peneta, Poldek, Milček in Zora, se v sobi na predlog Poldka igrajo vojsko, kjer je Milček francoski cesar, Polde naš cesar in Zora turški. Zora se

pritožuje: »Že spet vojska! Zakaj moram pa jaz biti vedno Turek? Naj bom jedenkrat naš cesar.« (Kos 1900: 138.) Razložita ji, da je le turški tako majhen kot ona. Začnejo se sabljati, nato pride mati, ker je Turek zadet v glavo in začne jokati, Polde materi razlaga, da je treba Turke pobiti, ker niso naše vere. Zgodba se nadaljuje z materino smrtjo, Penetovim pogorijo gospodarska poslopja, očeta pa obtožijo, da jih je zažgal sam. Na sodišče pride Tone Prograr, posestnik z Dolenjske, ki rahlo opit pripoveduje zgodbo o bitki v Sarajevu, kjer se je streljal s Turki. Ob koncu pove, da je ponesreči zažgal Penetova poslopja.

*Turki pred Dunajem ali Zmaga zvestobe* je zgodovinska igra v petih dejanjih, ki jo je poslovenil France Rihar in objavil v *Zbirki ljudskih iger* l. 1910. Primerna je samo za moške vloge. Dogajanje je postavljeno v l. 1683. Prvo dejanje je postavljeno na vrt pred gradom grofa Volka na Kahlenbergu, kjer se pogovarjajo slovenski možje (lovec, pek, oštir, zidar), kako se ne bodo dali Turku nasaditi na kolec, a do njih pride novica, da so turški možje že napadli cesarja in zavzeli Dunaj, čeprav se vsem zdi čudno, »da bi sultan zaradi 40 tisoč tolarjev hotel pomagati ogrskim puntarjem [...], saj vsi trdijo, da so Turki neizmerno bogati« (Rihar 1910: 48). V drugem dejanju se preseli dogajanje v sobo na Kahlenberškem gradu, v tretjem pa se dejanja odvijajo na predmestni dunajski ulici. Kmet Jozel toži, da so vražji Turki vse požgali (samostan) in da mestni prebivalci zapuščajo Dunaj. Četrto dejanje prikazuje odprto turško šotorišče. Na eni strani je šotor velikega vezirja Kare mustafa, na drugi razgled na taborišče. Veliki vezir se pogovarja sam s sabo: »Alah kaznuj trmaste krščanske pse!« (Prav tam: 102.) Končno rešijo Dunaj, z veliko vero v božjo pomoč in borbenostjo. Zidar Nace pravi: »Pod šotorjem velikega vezirja pelje podzemni rov v mesto. Turki so skušali po njem vdreti v mesto, pa so jih odrezali ter vse pobili.« (Prav tam: 113.) Zadnje dejanje se premakne spet na dvorišče gradu, kjer grof Volk modruje:

Ti veš, dragi Kunibert (vitez z Visokega), kako me je užalostila vest, da so Turki poklali ujete kristjane in vse, ki so zašli v bližino turškega tabora ... Ko so Turki v divjem begu divjali proti jugu, so cele množice hitele v turški tabor plenit – med njimi so opazili tudi mojega starega prijatelja grofa Koloniča ... kakšen plen so ugrabili! Našli so 500 krščanskih otrok, ki so se med krvavim klanjem poskrili ... (Prav tam: 127.)

V svojem prvem, klasicističnem zgodovinskem obdobju v 90. letih 19. stoletja je duhovnik Anton Medved napisal tragedijo *Kacijanar*. Celotna drama je velika in enotna pesniška zasnova. V desetih dejanjih s 23 prizorišči je razgrnil vrsto veličastnih zgodovinskih prizorov od posvetovanj vojaških poveljnikov, bojnih premikov, podobe dvora in ječe do prerekanj med služabniki in dvorom (Koblar 1972: 162). *Kacijanar* je vrhovni poveljnik, ob njem pa so Janez Ungnad, Žiga Herberstein in Primož Trubar; nastopajo še podpoveljniki, cerkveni dostojanstveniki, poveljniki turških čet, *Kacijanarjeva* družina, njegova žena Elizabeta in njegova hči Skolasta ter trdna in demonska grofica Salamanka, ki mu z denarjem častihlepno pomaga v neuspeli zaroti proti cesarju (Wollman 2004: 148).

Prvi del, *Zarja slave*, prikazuje *Kacijanarja* v boju zoper Turke, njegov poraz pri Osijeku l. 1537, zamero pri cesarju in pobeg iz ječe. Pesnik ta del zaradi nizanja

zgodovinskih dogodkov enega za drugim označi kot dramo. Po pobegu iz ječe Kacijanar sklene, da bo zbral novo vojsko, potolkel Turke, nato prosil vladarja milosti. Ker Turki vnovič prodirajo, se da pregovoriti, naj Kacijanar pri Osijeku popravi svojo krivdo. Šele drugi del, *Zarja življenja*, vsebuje dejansko dramsko bistvo in razvija junakovo katastrofo: naslonitev na zarotnike zoper cesarja, to sta predvsem hrvaška velikaša, brata Zrinjska, njegovo osamljenost, ko zarota razpade, kajti vsi po vrsti se obračajo na Ferdinandovo stran, ko se le-ta pomiri z ogrskim kraljem, vojaki ga zapuščajo, žena ga prosi, naj se odpove Salamankinemu vplivu. V tej sili išče zveze s Carigradom in dočaka smrt v gradu Kostajnica, kjer mu je nudil zavetje Nikolaj Zrinjski, ki pokliče morilce, da ga napadejo in obglavijo. Kacijanarja nesreča ne spravi samo v spor z vladarjem, temveč v spor z domovino in samim sabo; iskati mora pomoč pri svojem najhujšem sovražniku Turku (Koblar 1972: 159). Je žrtev zavisti svojih nasprotnikov in šibkega vladarja, ob koncu pa doživi premik, da ni samo branilec domače zemlje in avstrijskih dednih dežel, ampak bo s pridobljenim mirom pripravil srečnejše življenje za vse, od velikaša do kmeta. »Takrat bi slava bila mi zadostna; / kadar odložil bi krvavi meč, [...] kadar bi vedel kmet, za koga dela. / A meni bi v uho zveneli glasi: / Ti si rešitelj naš, zahvaljen bodi.« (Prav tam: 161.)

Ko je l. 1910 združil pod naslovom *Kacijanar* dve igri, *Zarja slave* in *Zarja življenja* iz l. 1895, je prvotno delo precej predelal (Schmidt Snoj 2004: 142). Tako predelano delo je bilo v marsičem novo delo. Nova predelava ima za pet dejanj samo pet prizorišč, večinoma v grajskih sobah. V drugi predelavi je dejanje strnjeno in notranje razgibano, Nikolaj Zrinjski je dvignjen do junaka: oprati hoče svojo krivdo v boju s Turki: »Pojdimo na dvor, da jih posekamo do zadnjega moža!« (Medved 1910: 125.)

Za mladino je društvo Pripravniki dom l. 1914 založilo pri Katoliški tiskarni dramsko igrico *Deklica in Turki*. Igra je iz zgodovine turjaških grofov v treh prizorih. Igrajo tri deklice in dva dečka. Pogovarjajo se, kako je grajski gospod rekel, da prihajajo Turki in da nihče ni varen pred njimi. Na Franckino vprašanje, kakšni so Turki, Jurij odgovori: »Jaz jih še nisem videl. Pravijo: Turek ima rdeče hlače, dolge, dolge pa mustače« (Pavšič 1914: 81). Otrok ni strah, če pridejo Turki, bodo vzeli meč in jim kot stari oče posekali glave, Micka pa bo šla zakurit kres na Kurešček, da bo opozorila na nevarnost. Zaupajo v Boga in upajo na Marijino pomoč, a vseeno pridrvijo »grdi obrazi kot peklenšček« (Pavšič 1914: 82) – Turki so našli kristjane, jih pobili brez usmiljenja, žene in dekleta so odpeljali v sužnost. Vzeli so tudi sestrico Micko, očetu pa so odsekali glavo. Takrat otroci sklenejo, da grejo za Turki in se maščujejo. Čez nekaj časa pride Micka nazaj in pove, kako so jih zvezali, dali na konje in odšli v Stambul. Ponoči Turke preseneti mlad, junaški grof Andrej Turjaški in reši vse otroke. Jurij: »No, tedaj bodo pa Turki videli, kaj prenesemo mi: slovenski junaki.« (Prav tam: 83.)

## 4 Sklep

Podoba Turka je v zavesti naših ljudi usidrana kot pojem nečesa slabega, nevarnega, vsaj kakor lahko sledimo redkim dramskim zapisom v slovenski literaturi. Od časa maloštevilnih prvih čitalniških zgodovinskih iger lahko formalno lagodne enodejanke in otroške igre s težavo označimo drugače kot romantično idilične pesnitve, ki imajo, z izjemo velike in enotno zasnovane tragedije *Kacijanar*, zelo majhno umetniško vrednost. Se pa v boju z nevarnim turškim sovražnikom vedno znova s pretiranim pogumom izkaže hraber in zvit slovenski človek.

## Literatura

- CIGLENEČKI, Marjeta (ur.), 1992: *Srečanje z Jutrovim na Ptujskem gradu*. Ptuj: Pokrajinski muzej.
- JEZERNIK, Božidar (ur.), 2012: *Imaginarni »Turek«*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- KOBLAR, France, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KORUZA, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti: literarnozgodovinske razprave*. Ljubljana: Mihelač.
- KOS, Franjo, 1850: *Dve igri za slovensko gledališče*. Ljubljana: J. Gointini.
- KOS, Roza, 1900: Požigalec. *Vrtec* 30/8. Ljubljana. 138–140.
- MEDVED, Anton, 1910: *Kacijanar*. Ljubljana: Katoliška bukvarna.
- PAVŠIČ, Franjo, 1914: Deklica in Turki. *Vrtec* 44/6. Ljubljana. 81–83.
- RIHAR, France, 1910: Turki pred Dunajem. *Zbirka ljudskih iger* 15. Ljubljana: Katoliška bukvarna. 47–132.
- SCHMIDT SNOJ, Malina, 2004: *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- SMOLEJ, Tone (ur.), 2002: *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti: imagološko berilo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.
- STRITAR, Josip, 1870: Kosana. *Zvon* 1/4.
- WOLLMAN, Frank, 2004: *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

## SIMBOLIZEM V ŽUPANČIČEVI DRAMI *NOČ NA VERNE DUŠE*

Alenka Jensterle Doležal

Filozofska fakulteta, Praga

UDK 821.163.6–2.09Župančič O.:82.02"18/19"

V prispevku analiziramo prvo Župančičevo dramo *Noč na verne duše* (1904) v kontekstu evropskega modernizma, predvsem v navezavi na Mauricea Maeterlincka. Enodejanka ima tipične simbolistične značilnosti: večpomenskost, simbole, ki izhajajo iz ljudskega imaginarija in mitologije, in kratko, koncentrirano dogajanje, v katerem se osebe približujejo iracionalnemu prostoru smrti. V slovenski tradiciji se Župančič navezuje na Trdinovo fantastiko, saj povezuje ljudske fantastične motive s krščansko eshatološko perspektivo. Kljub simboličnemu dogajanju je za igro značilna tudi socialna motivika, ki spominja na Finžgarjeve ljudske igre.

dramsko delo Otona Župančiča, slovenska dramatika v moderni, slovenska moderna, simbolizem v dramatiki, slovanska dramatika v 20. stoletju

In this paper we analyse *Noč na verne duše* (Night of All Saints, 1904), the first play by the Slovene modernist Oton Župančič, in the context of European Modernism, in particular the influence of the symbolic plays of Maurice Maeterlinck. This one-act play has typical symbolist characteristics: polysemy, symbols taken from the folk imagination and mythology, and brief concentrated events in which the protagonists come close to the irrational space of death. In the Slovene tradition Župančič refers to the tales of Trdina, connecting folk fantasy themes and a Christian eschatological perspective, and in spite of the symbolic nature of events there are also social themes which remind us of Finžgar's village plays.

plays of Oton Župančič, »Slovene moderna«, Slovene drama in »moderna«, symbolism in Slovene drama, Slavic drama in the 20. century

*Noč na verne duše* je Župančičeva prva drama iz l. 1904,<sup>1</sup> v kateri dramatik že začenja s simbolističnim stilom. V prispevku poizkušamo analizirati elemente simbolizma, ki sestavljajo tako strukturo drame kot tudi njen stil. Dramska enodejanka niti v svojem času niti pozneje ni pritegnila zanimanja kritikov. Z njo so se ukvarjali samo redki literarni zgodovinarji.<sup>2</sup> Franc Zadavec v članku o simbolizmu pri Župančiču podrobno analizira simbolizem v njegovi poeziji, medtem ko *Noč na verne duše* nasprotno opredeli kot impresionistično dramo, za katero je značilno predvsem razpoloženje (Zadavec 1980: 136), čeprav na koncu tudi za to dramo ugotavlja simbolistično poetiko in estetiko.<sup>3</sup> Tudi France Bernik v članku o začetkih slovenskega

<sup>1</sup> Župančič je igro v letu izida objavil tudi v *Ljubljanskem zvonu*.

<sup>2</sup> Jože Mahnič meni, da je *Noč na verne duše* Župančičevo najbolj uspelo dramsko delo (Mahnič 1964: 189).

simbolizma iz l. 1987 analizira predvsem prvo Župančičevo zbirko *Čašo opojnosti* kot impresionistično, dekadentno in simbolistično (Bernik 1987: 75–77).

Župančič je poizkušal slediti valovom simbolizma tudi v dramatik. V drugi polovici 19. stol. je v zahodni Evropi nastopila kriza gledališča. Razvoj modernega gledališča je v tem času v Evropi po Deákovih besedah označevala tesnoba, ki sta jo pogojevali tako stagnacija gledališča kot teatralizacija drugih umetniških žanrov (Deák 1996: 29–32). Simbolizem je na koncu 19. stol. odpiral prostor za težko dostopen irealen svet s pomočjo simbolov. Povezoval se je tudi z dekadenco. Na slovenskih tleh je bil v čistem nasprotju s prevladujočim realizmom in naturalizmom v času, ko sta slovenska drama in gledališče šele nastajala.

V Franciji so l. 1888 simbolizem uveljavili časopisi *Le symbolisme* in *Le decadence*. Jean Moréas je l. 1886 objavil manifest francoskega simbolizma,<sup>4</sup> l. 1889 pa je izšel še Kahnov manifest gledališkega simbolizma.<sup>5</sup> Eden od najbolj vplivnih simbolistov je bil belgijski avtor Maurice Maeterlinck (1862–1941). Konec 19. in na začetku 20. stol. so se po Evropi že razširile Maeterlinckove drame in nekatere so uprizarjali tudi na Dunaju. Posebno usoden je bil Maeterlinckov vpliv na slovanski svet, predvsem na ruski simbolizem.<sup>6</sup> Flamski dramatik, ki je pisal v francoščini, je v prvih dramah, večinoma enodejankah, tematiziral smrt<sup>7</sup> in tudi v Župančičevi enodejanki *Noč na verne duše* zasledimo osredinjen pogled na smrt kot kazen za pretekle grehe – smrt je prikazana kot posebno usodna metafizična kategorija.<sup>8</sup> Župančič se je z Maeterlinckovim delom srečal na Dunaju, nanj ga je dvakrat v pismu opozoril Cankar. V dunajskem časopisu so pred koncem 19. stol. poleg pesmi in esejev objavljali tudi Maeterlinckove drame v prevodu: in sicer enodejanki *Les aveugles*, *L'intruse*, dramo *Pelles et Mélisande* in enodejanko *La mort de Tintagiles*, enodejanko *L'interier* in dramo *Aglavaine et Selysette* (Pirjevec 1964: 104). Slovenskih prevodov v tem času še ni bilo, nastali so veliko kasneje.<sup>9</sup>

Župančičeva drama *Noč na verne duše* je analitična enodejanka,<sup>10</sup> katere tragičen razplet je posledica dogajanja iz preteklosti, nekaznovanega umora vaškega mogotca

3 »Toda če opazujemo *Noč na verne duše* nekoliko natančneje, ne moremo preslišati, da govori iz nje tudi simbolistična poetika in estetika, poleg glasovne simbolike tudi nekakšen iracionalizem, ki ga človek ne more ukrotiti s treznimi, racionalnimi argumenti.« (Zadravec 1980: 140.)

4 Jean Moreas, Un manifeste littéraire, *Figaro littéraire*, Paris, 18. 9. 1886.

5 Gustav Kahn, *Un Theatre de l'avenir: profession de foi d'un moderniste*, september 1889.

6 Svetovna premiera Maeterlinckovega dela *L'Oiseau Bleu* (Modri ptič), ki ga je l. 1908 v Moskvi režiral Stanislavski, je imela do konca 60. let v Rusiji 3000 repriz, zelo intenzivno je Maeterlinck vplival tudi na češko kulturo, saj so njegove drame prevajali skoraj sočasno z originalom. Že l. 1910 je Václav Tille o njem napisal monografijo.

7 Maeterlinck se osredinja na temo smrti predvsem v delih *L'Intruse* (1890, Vsiljivka), *Les Aveugles* (1890, Slepci), in *L'Interier* (1984, Notranjost).

8 Povezavo igre *Noč na verne duše* z zgodnjimi Maeterlinckovimi dramami zagovarja že Jože Mahnič (1964: 190): »V njej morda lahko začutiš maeterlinckovsko mračno navzočnost negibno ždeče smrti ...«

9 *Življenje termitov* je prevedel Božidar Borko l. 1952, *Slepce* Janko Moder l. 1981.

10 Razpoznamo lahko vpliv Cankarjeve dramatike na Župančičevo. V analitični drami *Jakob Ruda* (1900) se dramsko dogajanje sproži in bliža neizogibnemu koncu zaradi usodne krivde v preteklosti. Tudi Cankar – kot Župančič – že od začetka sugerira nujnost smrti. Analitičnega poteka drame sta se oba lahko učila pri

Bahorja. Socialni motivi so prikazani v simbolistični atmosferi, za motive je značilna dvoznačnost in semantična odprtost.<sup>11</sup> Igro samo lahko razumemo tudi kot svojevrsten dramatikov konflikt v razumevanju realnosti, v njegovi perspektivi: v realistični prikaz realnosti vdirajo predstave irealnega sveta, ki je hkrati prostor smrti. V dramskem dogajanju najdemo tipično Župančičevo vizionarnost, znano iz njegove poezije, ki bogati prikaz gole realnosti s slutnjami drugačnih svetov, ki presegajo otipljivo realnost. Tudi ta drama predvsem sugerira: po mnenju Františka Deáka je prvotno načelo simbolistične drame nasploh sugeriranje dejstva, da vidni ter nevidni svet soobstajata (Deák 1993: 375).

Dogajanje je minimalno – še končni zločin se zgodi izven vidnega polja gledalca. Poglavitni je dialog oseb in izmenjava idej, v katerih se razkriva preteklost. Situacije v »lirični drami podob« se gradijo na simboličnih motivih, slutnjah in namigovanjih.

V zvoniku v vaškem okolju Bele krajine<sup>12</sup> je pred dnevom mrtvih zbrana majhna družba vaščanov. V nevezanem dialogu, ki spominja na nehoteni tok asociacij (v katerem naključnost »zori« v usodnost), Mate razkriva prisotnim zločin. Nakaže ga samo v obrisih: Madronič, Ključar in drugi naj bi nekoč v preteklosti preoblečeni v maškare ubili nepravilnega mogotca Bahorja, ki je izkoriščal in uničeval vaščane. V sceno se tako med vaščane vnese osnovna negotovost o preteklosti: ali so Bahorja res ubile »krvave mačkore«<sup>13</sup> in ali je po zločinu Madronič res izkoriščal denar krvavega porekla, ki mu ga v resnici ni pošiljal zet iz Amerike. Madronič se napije in začne sam razkrivati zločin: »Hu – črni smo bili – in vsi krvavi – / sosedje, veste, črni, črni vsi« (Župančič 1967: 24), potem pa razkrije še Ključarja: »Kaj – pusti me! Vsi črni smo bili – / in vsi krvavi – – – roke in sekire – – / o, vse krvavo – – – tudi ti, Ključar – – / O bože moj – – – o kakšen si, Ključar, / ves črn si, črn – in ves krvav...« (Župančič 1967: 25.) To pa je tudi zaključna scena: Ključar pijanega Madroniča odvede po stopnicah in na koncu je ta mrtev. Mate in Stariha sta prepričana, da ga je ubil Ključar, saj naj bi ga v bralcu nevidni sceni potisnil po stopnicah. Mike bo končno cimbelikal in to – ironija usode – svojemu dedu.<sup>14</sup>

Tragično dogajanje sproži usoda. *Noč na verne duše* je v tem podobna Maeterlinckovim dramam, v katerih se dramsko dogajanje koncentrira okrog smrti. Tudi za to tragično fresko je značilna – podobno kot je Tille (1910: 126) zapisal za Maeter-

Ibsenu – za ta primer je značilna drama *Strahovi*, v kateri je tragičen razplet v sedanosti posledica preteklih grehov. Lik ubitega Bahorja je podoben Cankarjevemu Kantorju iz *Kralja na Betajnovi*, neusmiljenemu mogotcu, ki gre v vaškem okolju preko trupel za dosego svojih ciljev. Župančičeve osebe nadaljujejo tam, kjer je končal psihično ne dovolj močen študent Maks: Madronič se upre Bahorju in ga skupaj z drugimi ubije.

<sup>11</sup> Dušan Pirjevec ugotavlja, da tudi v Cankarjeva dela prav pod vplivom simbolizma vdira močan element dvosmiselnosti in večsmiselnosti (Pirjevec 1964: 266).

<sup>12</sup> Bela krajina je za Župančiča mitičen prostor osebnega in kolektivnega spomina – podobno kot to nakaže tudi v tretjem poglavju satiričnega epa *Jerala*. V ta del epa pesnik samo površno uvede kovača Madroniča, brezbožnika in pomagača hudiča.

<sup>13</sup> Vnašanje motivov cirkusa, povečane teatralizacije in karnevalizacije v gledališče je bilo značilno že za simbolizem. Motiv ljudskih maškar je tu lahko prvina karnevalizacije dramskega sveta.

<sup>14</sup> Konec je dvoznačen. Wolman (1994: 224) ga interpretira kot Madroničev samomor. Bolj logična in spremenljiva – glede na moralno strukturo drame – se zdi interpretacija smrti kot umor.

linckove drame: »[...] neznana usoda, proti kateri so ljudje slepi.« Smrt je pri Maeterlincku bolj abstraktna kategorija, v *Vsiljivki* je celo prikazana v personificirani podobi, v Župančičevi drami *Noč na verne duše* imajo zločini in smrti socialno motivacijo. Psihologizacija ljudi je zaradi koncentracije dogajanja minimalna. Mrtvaški ples se v sanjskem, a nujnem ritmu odvija zelo hitro. Dogajanje, ki se osredotoča na razplet, spominja na lutkovno dogajanje: kot da vse osebe gibljejo skrite nitke.<sup>15</sup>

Osnovna pomenska kategorija, ki se pripravlja že od vsega začetka, je smrt. Smrt je na predzačetku drame: zaplet dogajanja sproži Bahorjeva smrt v preteklosti. Drama se tudi konča s smrtjo: Ključar na koncu res umori Madroniča. V dogajanju razkriva dramatik skoraj baročno fascinacijo nad smrtjo. Zmagoslavje smrti sugerirajo že prvi motivi v prvi sceni (motiv lovca in lova). Situacija se dogaja na pokopališču 2. novembra. S smrtjo so povezani tudi glasbeni motivi,<sup>16</sup> ki naglašujejo kompozicijo smrti, ujetosti v konec: motiv zvonov, cimbelikanje in tuljenje volkodlaka. V zvoniku so trije večji zvonovi in eden manjši za zadnjo uro. Že na začetku se iz oddaljene cerkve sliši zvonjenje, ki implicira možno prisotnost smrti. Na sredi dogajanja začne zvoniti iz cerkve svete Barbare, kar spet lahko sugerira pričakovano, bližajočo se smrt.<sup>17</sup> Petletni vnuk Mike hoče »cimbelikati«, zato ga vzame Madronič s sabo v zvonik. Zvonjenje mrtvem, kot želja petletnega otroka, se potem oglašja v ozadju kot spremljevalen akord za prihod smrti, kot njena napoved in spremni motiv dogajanja. Mike lahko »cimbelika« na koncu. V dialogu je značilno glasovno slikanje, ki ga doseže dramatik ne samo z izbiro glasov, ampak tudi z eliptičnimi povedmi in dovršnimi glagoli. (Zadravec 1980: 138.)

Število oseb je minimalizirano in tudi psihologija oseb je minimalna. Glavni protagonist Madronič ni izpostavljen, podobno je tudi opis mizanscene zelo kratek. Značilen je sedanjik dogajanja: drama se dogaja »v noči od vseh svetih na verne duše«, v noči, v kateri se vračajo mrtvi.<sup>18</sup> Čas in prostor oblikujeta temačno, grozljivo, tesnobno atmosfero, ki je tukaj zelo poudarjena, hkrati pa imata tudi simbolično vrednost. Vse ima dvojni pomen in dvojno vrednost, oblikovanje pomenov je dvoznačno. Gotska dekoracija in romantično kulisje zožujeta prostor dogajanja: v stisnjem prostoru zvonika farne cerkve nič ne ostane skrito; izrazijo se strasti, razkrijejo se nekaznovani umori in kot da prostor sam sili ljudi v nov zločin. V dialogu nastopi usoden preobrat iz zunanosti v globine človekove notranosti, ki ima skoraj psihoanalitično moč in katarzičen učinek. Izbira stisnjene prostora spominja tudi na romantične kulise, ponekod že alegorični prostor v Maeterlinckovih dramah, posebno v *Slepcih*, ki se dogajajo na otoku, obdanem z morjem, na katerem se izgubijo slepci. Podobno lahko tudi zvonik jemljemo kot otok ali svetilnik v morju noči, v katerem so osebe eksistenencialno in moralno izgubljene, brez pravega vodstva.

<sup>15</sup> Kritiki so Maeterlinckove drame primerjali z lutkovnim gledališčem, nekatere je avtor tudi napisal za lutkovno gledališče, celo sam je izrazil željo, da naj bi se osebe v sanjskih prizorih gibale po načelu lutkovnega gledališča, osebe v njegovih dramah so neosebne in tipizirane.

<sup>16</sup> Simbolisti so vnesli princip glasbe v dramo in gledališče (Deák 1996: 349).

<sup>17</sup> Sveta Barbara je po etimološkem izročilu varovala pred naglo, nepričakovano smrtjo, hkrati pa je bila priprošnjica za srečno zadnjo uro (Baš idr. 2004: 590).

<sup>18</sup> Kronotop dogajanja spominja na romantično izročilo.

Simbol razkritja sugerira tudi antimonija svetlobe in teme, poigravanje in mešanje teh dveh atributov: noč je svetla ali kot pravi bodoči izvrševalec smrti Ključar: »Je. Mesec – baš kot polna latvica / in čez ves svet je pljusnilo iz nje / nebeško mleko. – Kaj si hočemo.« (Župančič 1967: 11.)

Tudi osebe so minimalizirane: dramsko dogajanje se razvije med šestimi osebami, ki so tipizirane, podobno kot v Maeterlinckovih dramah o smrti.<sup>19</sup> Moški predstavniki so zelo stari in zelo mladi. Starci so Ključar,<sup>20</sup> Kajfež in Madronič, na drugi strani je mladina: Stariha, Mate in Mike – Madroničev vnuk. Tudi v tem je igro mogoče primerjati z Maeterlinckovimi dramami: starci in otroci imajo v že omenjenih dramah posebno funkcijo, saj slutijo prihod smrti: v *Vsiljivki* novorojeni otrok začne jokati pred prihodom smrti, saj jo sluti, tudi v *Slepih* slepi starec sluti smrt in otrok, ki edini vidi smrt, začne kričati. Starec Madronič v Župančičevi igri najbolj intenzivno sluti svojo smrt. Posebno funkcijo naznanjanja smrti nosi njegov vnuk Mike s cimbelikanjem. Starost se ponekod nakaže le v poimenovanju: Stariha je mlajši kmet.

Minimalno dogajanje v statični drami ima skoraj obreden, ritualen značaj: samo na koncu se razvije v končni obračun. Madroničeva smrt je nujna, saj njegova žrtev pomeni spravo s preteklostjo in pravično kazen, ki naj pomiri neravnovesje in porušeno ekonomijo sil v svetu. Drugi zločin lahko jemljemo kot kazen za prvega: Madroniča kaznuje sokrivec.

Dramatik obogati motiviko s krščansko fantastiko, ki jo je v narativno zgodbo uspešno vključil že Janez Trdina. Že noč na verne duše postavlja igro v krščanski eshatološki prostor: sama Madroničeva smrt se lahko jemlje kot kazen za pretekle grehe za osebe, ki blodijo po smrti in še niso čiste.<sup>21</sup>

Drama izhaja tudi iz motivike ljudske igre,<sup>22</sup> saj razkriva socialni red na vasi: cankarjanskega Kantorja Bahorja, ki je neupravičeno bogatel na račun drugih (uničil je Ključarja), so ubili zaradi njegove krutosti in zato »mu kolnejo celo še grob« (Župančič 1967: 15). Nasproti temu dramatik uvede motiv dobrega Uskoka Udmaniča, ki je bogatim jemal, revnim dajal in so ga na koncu obesili v Zagrebu. V dialog prodirajo tudi drugi socialni motivi, npr. izseljevanje v Ameriko (Madroničev sin je v Ameriki). Socialni motiv je tudi pijanost oseb kot znak socialne in drugačne neizpolnjenosti. Deluje tudi kot sprožilni element: Madronič v pijanosti začne razkrivati pretekli zločin in s tem pospeši svojo smrt, zaradi pijanosti se na stopnicah ne more

<sup>19</sup> Po besedah Václava Tilleja (1910: 126) v Maeterlinckovih dramah o smrti nastopajo tipi, ki zastopajo določene pojme in se menjajo v alegorije.

<sup>20</sup> Značilna je tudi simbolika imen nekaterih oseb: Ključar je tisti, ki ima resnico pod ključem, Kájfež je priprava za ugašanje sveč, ki se po navadi uporablja v cerkvah, zlasti pri svečah, ki so zelo visoke in jih ni mogoče upihnniti. Simbolika imena se razkrije na koncu: Kajfež v Župančičevi igri na koncu zaspi, tako da ni udeležen pri dogajanju – se izogiba svetlobi resnice.

<sup>21</sup> 2. november je po katoliškem verovanju čas spomina na vse rajne, ki še ne živijo v nebesih, ampak so še na poti očiščevanja, saj se jih še drži breme greha.

<sup>22</sup> Župančič je lahko dobil navdih pri klasični ljudski igri, ki jo je v naturalističnem duhu tedaj in pozneje razvijal Fran Saleški Finžgar (*Divji lovec*, 1902, *Veriga*, 1914, *Razvalina življenja*, 1920): za njegove drame je značilna specifična, že skoraj stilizirana atmosfera vaške skupnosti, protagonisti so tudi divji lovci in tatovi.

braniti pred Ključarjem. Pijanost pomeni tudi simbolno »rahljanje« realnosti – pijansko stanje oseb je v skladu s sanjsko atmosfero drame, v kateri se meje resničnosti brišejo.

Dialog oseb je prostor slutenj in sugestij, ki se nalagajo v dialogu. V »dialogu druge stopnje«, znanem iz Maeterlinckovih dram, imajo izjave protagonistov vedno še drug pomen. Končna scena nas prepriča, da je realnost mističnih slutenj še kako resnična.

Simbolni motivi izhajajo iz folklornega imaginarija: fantastično atmosfero začnjata dva motiva: na začetku pogled na Klek, kot ga vidita Stariha in Mate, na goro, kjer se zbirajo čarovnice, in iskanje trave samovice – čudežnega zelišča, ki prinaša zdravje in mladost. Najbolj značilen in poudarjen je motiv lova in lovca na jelena,<sup>23</sup> ki ga je treba uloviti. V Župančičevem delu odzvanja zgodba o zlatorogu: lovec mora čudežno žival ubiti v gorah, dramatik vkomponira tudi motiv čudežne rastline, podobne triglavski roži, ki zraste iz krvi in ozdravi vsakogar, ki jo použije. O tem govori prav Ključar, »prihodnji lovec na ljudi: 'V takihle nočeh / ostani lovec vse do vida zunaj, / ne bo mu žal; ker v mesečini jelen / tako zamišljen se po gori pase: / za rep ga zgrabi – on te ne zapazi.'« Jelena v sanjski sceni ne ubije Ključar, ampak sam Bahor v mitični podobi: »Brate, ne bi! / Preveč bi te prevzelo – gleda te, gre proti tebi, gre – in te ne vidi. – / potem se je okrenil – proti križu / je šel počasi – mesečni sanjač – kot čudo božje, pravim vam, sosedje. / A tam od križa – blisk in pok – in jelen / baš sredi jase planil je visoko / in zgrudil se na mestu. Izza križa / pa prikrohoče se v svetlobo Bahor.« (Župančič 1967: 13.)<sup>24</sup> Motiv kaže na ambivalentnost lovca in žrtve: mitični Bahor je lovec, on ubija, hkrati pa postane žrtev, podobno je tudi Madronič najprej lovec, potem žrtev. Ključar noče, a mora biti lovec, on mora utišati Madroniča, ne more se izogniti usodni nujnosti dejanja. Podoba smrti se povezuje s križem, ki še razširi pomensko polje motiva v krščansko eshatološko dejanje. Približevanje smrti se stopnjuje: Madronič proti koncu dogajanja zasliši volkodlaka<sup>25</sup> – nemrtvega Bahorja kot glas vesti zaradi preteklega zločina. Dramatik ponovi ta motiv tik pred koncem: Madronič spet – že drugič – sliši mrtvega Bahorja tuliti in žvižgati okrog hiše. Vsi ti motivi poudarjajo eksistenco drugega sveta, iracionalnost in usodnost dogajanja ter prihod in zmago smrti in druge realnosti.

Sinteza poezije in gledaliških žanrov se je poudarjala od prvih simbolističnih dram v Franciji. Župančič je prav z dramo *Noč na verne duše* kot prvi v slovenskem

<sup>23</sup> Motiv jelena se lahko povezuje z znanim slovenskim motivom o zlatorogu. Podlaga je še starejši, indoevropski mit o živali zlate ali bele barve z zlatimi rogovi ali z enim rogom (Baš idr. 2004: 710). Zgodbo je l. 1868 zapisal v poznoromantični prvi verziji o zlatorogu Karel Deschmann (Karel Dežman) v *Laibacher Zeitung*. Ista pripovedka je bila prav l. 1903 ponovno natisnjena in komentirana v *Slovenskem narodu* (št. 293), kar je spodbudilo Aškerca k novi obdelavi.

<sup>24</sup> V legendah o sv. Hubertu, sv. Evstahiju, sv. Feliksu Valeškem in sv. Julijanu Hospitalitu ti zasledujejo jelena, dokler se ne obrne, med njegovimi rogovi se prikaže križ, s katerega spregovori Kristus. Čudežna žival pooseblja sončno božanstvo, prinaša življenje in varujejo ga vile (Baš idr. 2004: 710).

<sup>25</sup> Verovanje v volkodlake, ki so jih dostikrat istovetili z vampirji, je bilo zelo živo med slovenskim ljudstvom in sploh med južnimi Slovani ter izvira iz predstav o povratnikih in zakletih dušah. Župančič je motiv nemrtvih večkrat uporabil tudi v svoji poeziji: na primer v motivu pesnika, ki ne more umreti v ciklu *Manom Josipa Murna Aleksandrova*.

kulturnem prostoru začel z lirično dramo in v dramskih rešitvah premislil vprašanje poezije na odru predvsem v govoru podob. V igri je tematiziral smrt in v tragičnem dogajanju razkril usodnost človeškega življenja ter se pri tem zgledoval pri zgodnjih dramah Maeterlincka. Podobno, kot velja za Maeterlinckove drame, je lahko tudi ta igra »mistična, negibna slika človeškega življenja« (Tille 1910: 126). Smrt je v igri prikazana kot mistična kategorija, kot primarna usodnost, čeprav so Maeterlinckove drame o smrti bolj abstraktne.

Dramatik je simbolistični stil pozneje izpilil v zgodovinski drami, njegovem naj-obsežnejšem odrskem delu *Veronika Deseniška* (1924), v katerem se je naslonil na slovenski zgodovinski mit in s tem tudi na začetke slovenske tragedije na koncu 19. stol. Wollman prav za to dramo napiše, da je simbolistična v miselnosti in izrazu in jo povezuje z Maeterlinckovim in Claudelovim misticizmom.<sup>26</sup> Tudi v *Veroniki Deseniški* odzvanja poetični stil dogajanja v navezavi na krščanski mit. Prav poetična drama je postala tudi kasneje tako pomembna v ekspresionizmu in v 60. letih 20. stol. Na Župančičevo poetično dramo *Noč na verne duše* se z motiviko ljudske igre in z izpostavljenostjo motiva lova, lovca in žrtve še najbolj navezuje Dane Zajc z drama *Voranc* in *Grmače*.

Podobno kot Maeterlinck v prvih dramah je Župančič v enodejanki *Noč na verne duše* tematiziral usodnost smrti. Vemo, kako skrbno je Cankar prebiral Maeterlinckovo teoretično knjigo *Le Trésor des Humbles* (1896, Zaklad ubogih),<sup>27</sup> zato prav ta knjiga pomeni eno od osnov za razumevanje njegovega simbolizma, malo pa se poudarja prav vpliv Maeterlinckovih enodejank (ki so v svoji filozofski osnovi izhajale tudi iz knjige *Zaklad ubogih*) na Župančičevo prvo dramo *Noč na verne duše*. Dramatik je motive zgradil sicer na socialni osnovi, hkrati pa je z vzdušjem, s fantastičnimi motivi in z grozljivo, tesnobno atmosfero oblikoval tipično simbolistično dramo.

## Literatura

- ALBREHT, Fran, 1928: *Jubilejni zbornik za petdesetletnico Otona Župančiča*. Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- BAŠ, Angelos idr., 2004: *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- BERNIK, France, 1979: *Zbornik Oton Župančič, Simpozij 1978*. Ljubljana: Slovenska matica.
- BERNIK, France, 1987: Konstituiranje slovenskega simbolizma. Alenka Šivic Dular (ur.): 23. *SSJLK*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike Filozofske fakultete. 73–84.
- DÉAK, František, 1996/1993: *Symbolistické divadlo*. Prevedla Danuše Brenčičevá. Bratislava: Tália-Press.
- KŠICOVÁ, Danuše, KLEIN, Pavel, 2001: *Dramatika ruského symbolismu*. Brno: Ústav slavistiky.
- TILLE, Václav, 1910: *Maurice Maeterlinck, analytická studie*. Praha: Ottovo nakladatelství.
- MAETERLINCK, Maurice, 1902: *Theatre 1, 2*. Bruxelles: Lacomblez.

<sup>26</sup> »A tudi trgajoči vrtnec Claudelovega in Maeterlinckovega misticizma in veliko tragičnost njunih oseb ob ozadju Neznanege, bodisi versko ali skeptično pojmovanege, je znal priklicati v svojih besedah ...« (Wollman 2004: 233.)

<sup>27</sup> Cankar naj bi jo kupil januarja 1897 in jo prebiral s »slastjo in razkošjem« (Pirjec 1964: 103).

- MAHNIČ, Jože, 1964: *Zgodovina slovenskega slovstva, Obdobje moderne V*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PIRJEVEC, Dušan, 1959: Oton Župančič in Ivan Cankar. *Slavistična revija* 12/50. 1–94.
- PIRJEVEC, Dušan, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- SLODNJAK, Anton, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva, II. del*. Celovec.
- ZADRAVEC, Franc, 1978: Oton Župančič in impresionizem ter simbolizem. *Slavistična revija* 26/1–4. 321–363.
- ZADRAVEC, Franc, 1980: Impresionizem in simbolizem ter Župančičeva lirika in dramatika. *Elementi slovenske književnosti*. Murska Sobota: Pomurska založba. 117–162.
- WOLLMAN, Frank, 2004: *Slovenska dramatika*. Prevedel Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- ŽUPANČIČ, Oton, 1967: *Noč na verne duše. Veronika Deseniška. Iz nenapisane komedije*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

## PRVI PREVODI CANKARJEVIH DRAM

Pavle Jović

Univerzitetna biblioteka »Svetozar Marković«, Beograd

UDK 821.163.6–2.03=163.4=162.3Cankar I."1900/1914"

Prispevek obravnava zgodnejše prevode Cankarjevih dramskih del, ki so nastali do druge svetovne vojne. Večina prvih prevodov Cankarjevih dram je ostala v rokopisu in ni ohranjena. Najprej je v srbohrvaščino prevedena Cankarjeva drama *Jakob Ruda* (Ignacij Borštnik, 1900; Miloš Ivković, 1901). Čehi so zgodaj in največkrat prevajali Cankarjeve drame: Zdenka Hásková, Karel Hašler, František Lier, Růžena Nosková, Jan Hudec, Vojtěch Měrka, Rajmund Habřina. Pomembno vlogo pri posredovanju Cankarjevih odrskih del v češki kulturni prostor je imela slovenska pisateljica in Cankarjeva sodobnica Zofka Kveder. Prve prevajalce Cankarjevih dramskih del odlikuje večstranska ustvarjalnost: bili so igralci, pevci, pesniki, režiserji, pisatelji, kritiki, publicisti, profesorji, skladatelji in organizatorji. Največ je bilo igralcev in pesnikov. Povezuje jih ideja o slovanski vzajemnosti, južne Slované pa težnja po združitvi v skupno državo; nekateri med njimi so bili socialisti in privrženci jugoslovanskega nacionalizma.

Ivan Cankar, dramatika, prevodi, prevajalci, gledališče

The paper deals with the early translations of Cankar's dramatic works done prior to the Second World War. The earliest Cankar drama translated into Serbo-Croatian was *Jakob Ruda* (Ignacij Borštnik, 1900; Miloš Ivković, 1901). The early translations of Cankar's dramatic works were by Czech authors: Zdenka Hásková, Karel Hašler František Lier, Růžena Nosková, Jan Hudec, Vojtěch Měrka, Rajmund Habřina. The Slovene writer Zofka Kveder (1878–1926) played an important role in the mediation of Cankar's dramatic works into the Czech cultural space. The authors of the early translations of Cankar's dramas were many-sided persons such as singers, composers, writers, publicists, teachers and directors, and particularly actors and poets. They believed that all Slavic nations should maintain a close connection to one another. They included socialists and adherents of Yugoslav nationalism.

Ivan Cankar, drama, translations, translators, theatre

### Uvod

Med prvimi knjižnimi prevodi Ivana Cankarja so bile tudi njegove drame. V slovenski bibliografiji, ki je izšla eno leto po pisateljevi smrti, sta bila zapisana samo dva češka prevoda njegovih dram: *Za narodov blagor* in *Hlapci* (Šlebinger 1919: 23). V obsežni *Bibliografiji literature o Cankarjevi dramatik* Franceta Dobrovoljca, v kateri je avtor popisal izide, uprizoritve, prevode, odmeve v periodiki, kritike in študije pisateljevih odrskih del, ni podatkov o ohranjenosti prevodov in uprizoritvi na tujih odrih, prav tako ne moremo zvedeti kaj več o prvih prevajalcih (Dobrovoljca

1960: 10). Slovenski bibliograf Oton Berkopec (1906–1988), ki je skoraj 50 let deloval na znanstvenem in kulturnem področju na Češkem, obravnava samo češke prevode Cankarjevih dram in odmeve v češki periodiki po njihovi uprizoritvi (Berkopec 1971: 474). To velja tudi za Dušana Moravca, temeljnega raziskovalca Cankarjeve dramatike in slovenskega gledališča, ki se je tudi osredotočil na uprizoritev Cankarjevih dram na čeških odrih (Moravec 1963).

Glavni cilj naše raziskave je pregledati, kaj je doslej napisano o zgodnejših prevodih Cankarjevih dram (do druge svetovne vojne) in o njihovih avtorjih. Raziskali smo tudi ohranjenost in izid prevodov ter časovni odmik med prazvedbo in ponovitvijo. Podan je kratek oris življenja prvih prevajalcev Cankarjevih odrskih del. Pri pregledovanju smo poleg bibliografije Dobrovoljca in Berkopca (Berkopec 1977: 187) pregledali *Bibliografijo knjižnih prevodov slovenske literature v češčino* (Bibliografie knižních překladů slovinské literatury do češtiny, 2005) Petra Mainuša ter periodiko, ki je dostopna na spletnih straneh Digitalne knjižnice Slovenije.

### **Jakob Ruda (1900)**

Po nastanku druga Cankarjeva drama, *Jakob Ruda*, je bila prvič uprizorjena na ljubljanskem odru 16. 3. 1900 pod vodstvom češkega režiserja Rudolfa Inemanna (1861–1907). Do ponovitve na ljubljanskem odru je prišlo šele 29. 1. 1919.

*Jakob Ruda* je prvo v srbohrvaščino prevedeno Cankarjevo dramsko delo (Dobrovoljc 1960: 11). Prevod v hrvaščino z letnico 1900 je ostal v rokopisu in ni ohranjen. Prevajalec je bil slovenski igralec Ignacij Borštnik, ki je dramo postavil na zagrebški oder 22. 12. 1900 ter v njej igral glavno vlogo. Kljub pozitivnim kritikam Cankarjeva drama v Borštnikovi režiji ni doživela ponovitve. Ignacij Borštnik (1858–1919) je bil prvi slovenski poklicni igralec, ki je po mnogih velikih uspehih in še večjih razočaranjih v gledališču v Ljubljani l. 1894 odšel v Zagreb in tam uspešno deloval kar četrto stoletja (1894–1918). Poleg izredne igralske nadarjenosti se je uveljavil tudi kot režiser in pedagog. Pisal je tudi pesmi (Hečimović 2011: 7). Borštnik je bil pobudnik za nove smeri in besedila. S Cankarjem sta bila dobra znanca.

Srbski prevod drame *Jakob Ruda* je nastal l. 1901 izpod peresa srbskega publicista Miloša Ivkovića (Klemenčič 1901: 23). Ivkovićevo prevod je ostal v rokopisu in ni ohranjen. Do uprizoritve na beograjskem odru ni prišlo, čeprav je bila napovedana. Miloš Ivković (1880–1950), gimnazijski profesor, jezikoslovec, publicist in diplomat je študiral srbsko in slovansko filologijo na univerzi v Beogradu (Opsenica 2009: 90). L. 1907 je prevedel tudi Cankarjeve črtice in novele, zbrane v *Vinjetah*. Objavil je tudi več literarnozgodovinskih prispevkov o slovenski književnosti v *Srbskem književnem glasniku*. Ivković je bil član Narodne radikalne stranke.

Češki prevod *Jakoba Rude* iz l. 1927 je prav tako ostal v rokopisu (Dobrovoljc 1960: 10). Prevajalec je bil češki slavist Vojtěch Měrka (1888–1974), ki je bil večstranski ustvarjalec: nadarjeni skladatelj, pianist, glasbeni pedagog, dirigent, organizator, literarni zgodovinar, kritik, publicist in prevajalec (ČBS 1990: 153). Ni znano, ali je bil njegov prevod uprizorjen.

### ***Za narodov blagor* (1901)**

Leto dni po knjižni izdaji drame *Jakob Ruda* je v Ljubljani izšla Cankarjeva satirična komedija *Za narodov blagor*. Krstna uprizoritev je bila na Češkem skoraj dve leti prej kot v Ljubljani (28. 2. 1905), v Pištekovem gledališču v praški četrti Vinohrady in v režiji Jana Pišteka (Mainuš 2007: 144). Uprizoritev v Ljubljani je bila 7. 12. 1906, do ponovitve na istem odru pa je prišlo šele 16. 9. 1920.

Prvi prevod v češčino (*Pro bláho naroda*) je 1. 1905 naredila češka pisateljica, gledališka kritičarka in novinarka Zdenka Hásková (1878–1946), ki je bila tesna prijateljica slovenske pisateljice Zofke Kveder. Prevedla je skoraj vsa njena dela. Študirala je zgodovino in literarno zgodovino, doktorirala je iz naravoslovja (Med 1993: 95). Pisala je predvsem o kulturi in prevajala v južnoslovanske jezike. Bila je soproga pesnika in publicista Viktorja Dyka (1877–1931). Zasluga za prevod gre slovenski pisateljici Zofki Kveder, ki je Haskovo spodbujala in ji pomagala pri prevodu, za uprizoritev pa češkim socialnim demokratom. Čeprav je bila praška praižvedba na hitro pripravljena in igralsko skromna, je doživela lep uspeh. L. 1907 je izšla knjižna izdaja češkega prevoda na pobudo Češkoslovaške socialnodemokratske delavske stranke. Ta najzgodnejši prevod je ohranjen v Narodni knjižnici Češke Republike v Pragi; en izvod hrani tudi Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Ponovna uprizoritev na Češkem je bila 25. 4. 1914 v Narodnem gledališču v Brnu v režiji Aloisa Urbana (Mainuš 2007: 144).

### ***Kralj na Betajnovi* (1902)**

Krstna uprizoritev Cankarjeve socialne drame *Kralj na Betajnovi* je bila 9. 1. 1904 na odru Deželnega gledališča v Ljubljani v režiji češkega režiserja Františka Liera (1875–1911). Drama je doživela prenovitev 25. 3. 1913 na ljubljanskem odru v režiji slovenskega igralca Antona Verovška.

Posebno prevajalsko pozornost čeških gledaliških umetnikov je doživela Cankarjeva socialna drama *Kralj na Betajnovi*. Prve prevode v češčino (*Král na Betajnověj/Betajnovský král*) so naredili Karel Hašler (1909), František Lier (1910) in češka igralka Ružena Nosková, poročena Nasková (1910); vsi trije so bili nekdanji igralci Deželnega gledališča v Ljubljani in tudi osebni znanci slovenskega pisatelja. Njihovi prevodi v češčino, ki so ostali v rokopisu, spadajo med najboljše in so bili uprizorjeni na čeških odrih (v Plznu, Brnu, pozneje tudi v Pragi) (Berkopec 1970: 154). Od praižvedbe je moralo preteči kar 17 let, da je drama prodrla tudi na srbohrvaško jezikovno področje. Krstna uprizoritev drame v hrvaškem prevodu je bila 26. 12. 1923 v Narodnem gledališču za Dalmacijo v Splitu, kar je verjetno zasluga ravnatelja Nika Bartulovića, ki je pokazal naklonjenost do Cankarjeve socialistične usmeritve. Bartulović je verjetno avtor prevoda, ki je ostal v rokopisu (Dobrovoljc 1960: 45). Niko Bartulović (1890–1943) je bil hrvaški književnik in novinar, v mladosti je bil privrženec jugoslovanske nacionalistične mladine ter urednik *Književnega juga* in *Orjune*. Med zgodnejše prevode Cankarjeve drame sodi tudi italijanski, ki je izšel l. 1929 pod naslovom *Il re Betainova* (Calvi). Prevajalec je bil Korčulan Bartolomeo Calvi, učitelj

v Tolminu in raziskovalec slovensko-italijanskih literarnih stikov. Cankarjeva drama *Kralj na Betajnovi* je prvo Cankarjevo delo, ki je bilo uprizorjeno na srbskem odru, in sicer 24. 11. 1933 v Beogradu. Prevod, ki je ostal v rokopisu, je naredil D. V. Popović (Gantar 1977: 189). Nekoliko pred tem pa je Cankarjeva drama doživela uprizoritev na zagrebškem odru (27. 10. 1933), prevajalec ni znan.

Karel Hašler (1879–1941), češki vsestranski dramski umetnik in prvi prevajalec *Kralja na Betajnovi* v češčino, je bil po poklicu igralec (Kudelka 1993: 94). Uveljavil se je tudi kot pevec, skladatelj, tekstopisec, dramatik in režiser. Nastopal je na raznih praških odrih, l. 1902 je bil angažiran v gledališču v Ljubljani, kjer se je osebno seznanil s Cankarjem. Že leto pozneje se je vrnil v Prago in vse do l. 1916 deloval kot član Narodnega gledališča. Hašler je prevedel več Cankarjevih del, za njegov prevod so napisali, da je berljiv, naraven in spada med najlepše prve prevode Cankarjeve proze. Hašler je l. 1909 poskrbel za prvi češki prevod *Kralja na Betajnovi*, ki je ostal v rokopisu in je ohranjen v knjižnici Inštituta za gledališko umetnost v Brnu. Izšel je l. 1952 (Hašler 1952). Hašlerjev prevod v rokopisu hrani tudi Arhiv in knjižnica Narodnega gledališča v Pragi, do uprizoritve po Hašlerjevem prevodu pa ni prišlo.

František Lier (1875–1911), češki igralec, pevec, režiser in prevajalec, je deloval v Ljubljani v letih 1901–1906. Lier je 4. 1. 1910 prvič uprizoril Cankarjevega *Kralja na Betajnovi* v praškem gledališču na Smíchovu in je v predstavi igral Kantorja (Moravec 1963: 253). V njegovem prevodu je bil 18. 8. 1918 uprizorjen tudi v delavski četrti Prage, v gledališču na Žižkovu (Mainuš 2007: 144).

Češka igralka in pisateljica Růžena Nosková (1884–1960; poročena Nasková) sodi med prve in najboljše prevajalce Cankarja v češčino. Cankarja je spoznala kot mlado dekle, ko je prišla v igralski zbor Deželnega gledališča v Ljubljani, kjer je igrala od sezone 1904/05 do konca sezone 1906/07. Njen prevod *Kralja na Betajnovi* je ostal v rokopisu (Gantar 1977: 187). Cankarjevo odsko delo je bilo v njenem prevodu uprizorjeno 11. 10. 1916 v gledališču v Plznu v režiji Josefa Fišerja (Mainuš 2007: 144). *Kralja na Betajnovi* so igrali v istem gledališču še 25. 10. 1916. Poleg *Kralja na Betajnovi* je Nasková prevedla tudi dramo *Hlapci*. Po odhodu iz Ljubljane je v letih 1907–1948 igrala v Narodnem gledališču v Pragi (Moravec 1961: 79).

### ***Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1908)**

Farsa *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* je doživela krstno uprizoritev na ljubljanskem odru 21. 12. 1907, prej kot je izšla. Farsa je na oder postavil češki režiser Vilém Táborský (1880–1935). Do prenovitve na ljubljanskem odru je prišlo šele 20. 5. 1920.

Najprej je bilo *Pohujšanje* l. 1921 prevedeno v hrvaščino (Napast/sablazan u dolini šentflorjanskoi). Prevajalec proznega besedila je bil hrvaški književnik Ćiro Čičin Šain, medtem ko je verze prevedel pesnik Mirko Korolija (Jurišić 1977: 177). Krstna predstava je bila 18. 10. 1921 v Narodnem gledališču za Dalmacijo v Splitu, verjetno po zaslugi intendanta gledališča Nika Bartulovića, ki je zelo cenil Cankarja in je prevajal njegova dela (Jurišić 1976: 17). Cankarjevi sodobniki Korolija, Čičin Šain in Bartulović so začeli pisateljsko kariero kot pesniki, bili so iste politične usmeritve:

privrženci Organizacije jugoslovanskih nacionalistov, znane pod imenom *Orjuna* (ustanovljena 25. 1. 1921 v Splitu), ki je kategorično zagovarjala integralno jugoslovanstvo. Drugi prevod v srbsčino (uprizoritev je bila 12. 10. 1922 v gledališču v Sarajevu) je naredil srbski književnik Borivoje Jevtić. Vsi omenjeni prevodi so ostali v rokopisu in niso ohranjeni. Italijanski prevod *Pohujšanja*, ki je nastal l. 1924 izpod peresa primorskega Slovenca Emila Kralja, je ostal v rokopisu (Dobrovoljc 1960: 73). Prvi prevod v češčino je l. 1926 naredil češki slavist Jan Hudec (Mainuš 2005: 28). Drugi prevod v češčino je nastal l. 1934 in bil uprizorjen 30. 6. 1934 v gledališču v Brnu. Avtor je bil češki slavist Rajmund Habřina (Mainuš 2005: 29).

Mirko Korolija (1886–1934), srbski književnik, pesnik, dramatik, ravnatelj in prevajalec, se je rodil v Kistanju v Dalmaciji. Že kot dijak gimnazije je začel objavljati prve pesmi. Študiral je pravo in bil ravnatelj gledališča v Zagrebu, Splitu in Sarajevu (Stojanović 1987: 265). Napisal je dramsko poemo *Zidanje Skadra*, za katero je prejel Demetrovo nagrado. L. 1921 se je začel ukvarjati s politiko kot pristaš jugoslovanske napredne mladine in predsednik *Orjune*. Ćiro Čičin Šain (1890–1960) je bil hrvaški pisatelj, pesnik, publicist, učitelj in literarni zgodovinar. Rodil se je v Šibeniku v trgovski družini. Študij je začel na Filozofski fakulteti v Zagrebu in nadaljeval v Pragi, Gradcu in Ljubljani, diplomiral je v Firencah (Berić 1972: 495). V različnih revijah je objavljajal pesmi in tudi razprave s področja zgodovine splitskega gledališča. Pisal je tudi drame. Šain je bil pristaš *Orjune*. Borivoje Jevtić (1894–1959) je danes že pozabljeni srbski pripovednik, pesnik, dramatik, režiser, dramaturg, publicist in prevajalec. Rodil se je v Sarajevu, kjer je končal klasično gimnazijo. Kot dijak je sodeloval v mladinskem gibanju Mlada Bosna (Đuričković 1979: 584). Po atentatu v Sarajevu je bil zaprt. Od l. 1918 je deloval kot novinar, od l. 1920 je bil dramaturg Narodnega gledališča v Sarajevu. Napisal je več dramskih del. Slovenski večstranski ustvarjalec Emil Kralj je l. 1924 v italijanščino prevedel *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (*La corruzione nella valle di San Floriano*). Besedilo je ostalo v rokopisu, predstava je bila uprizorjena 28. 11. 1924 v Čitalnici pri sv. Jakobu v Trstu (Dobrovoljc 1960: 81). Emil Kralj (1895–1945) je bil igravec, pevec, režiser in prevajalec. Igrati je začel v Slovenskem gledališču v Trstu, nato je študij nadaljeval v Ljubljani in Celovcu. Režiral je okoli 20 slovenskih in tujih del.

Osem let po Cankarjevi smrti in razpadu monarhije je izšel prvi češki prevod Cankarjeve farse (*Pohoršeni v doline svatoflorjanske*, Praha, Zora, 1926), ki ga je naredil češki slavist Jan Hudec. Cankarjeva drama je doživela krstno uprizoritev v gledališki sezoni 1925/26 v praškem gledališču na Vinohradeh in ponovitev naslednje leto v gledališču v Olomoucu (Mainuš 2005: 28). Hudecov prevod, ki je ostal v rokopisu, je ohranjen v Arhivu narodnega gledališča v Pragi (Moravec 1961: 756). Jan Hudec (1856–1940) je bil Cankarjev sodobnik, ki je preučeval književnost vseh slovanskih narodov, posebej še jugoslovanskih (Kudelka 1993: 352). Končal je študij slovanske filologije in zgodovine na Filozofski fakulteti v Pragi. Bil je član društva Slavia za kulturno sodelovanje med Slovani. Hudec je avtor tehtnejšega prispevka o Cankarjevi dramatik, ki ga je priložil k prevodu *Pohujšanja*. Cankarjeva farsa (*Pohoršeni v údolí*

sv. *Floriána*) je bila ponovno uprizorjena na češkem odru 30. 6. 1934 v gledališču v Brnu, toda v prevodu drugega češkega slavista, Rajmunda Habřine.

### ***Hlapci* (1910)**

*Hlapci* so bili prvič uprizorjeni po pisateljevi smrti na odru Dramskega društva v Trstu (31. 5. 1919). Istega leta je drama doživela praizvedbo v Zagrebu (Batušić 1960: 281) in malo pozneje tudi na ljubljanskem odru. Odlaganje uprizoritve je bil očiten znak nelagodja, ki ga je vladajoča družba čutila ob tej drami.

*Hlapci* so bili najprej prevedeni v češčino (Gantar 1977: 187). Za češki prevod je poskrbela češka igralka Ružena Nosková. Njen prevod ni izšel in ni ohranjen. Arhiv praškega Narodnega gledališča hrani češki prevod *Hlapcev* publicista Jana Hajšmana (1882–1962).

Prevod *Hlapcev* (Slugani) je l. 1919 naredila slovenska pisateljica Zofka Kveder, ki je tedaj živela v Zagrebu. Tudi njen prevod ni ohranjen. Zofka Kveder (1878–1926) je bila dramatičarka, publicistka, urednica, prevajalka in borka za pravice žensk (Haan 2006: 282). Bila je Cankarjeva prijateljica. L. 1900 se je preselila v Prago, kjer je živela in ustvarjala šest let. Glavno oporo, pomoč in možnost sodelovanja v čeških časopisih je dobila v socialnodemokratski stranki, v njihovi založbi pa je izšla prva knjižna izdaja Cankarjeve drame *Za narodov blagor* (Berkopec 1969: 249). Zofka Kveder je v Pragi navezala številne stike z rojaki, študenti, umetniki, kulturnimi delavci (Kavčič 2011: 7). Veliko se je družila s češkimi pisatelji in pisateljicami. Že takoj po prihodu je začela zahajati v prostore študentskega društva Slavia, ki je spodbujalo kulturno sodelovanje med Slovani.

### ***Lepa Vida* (1912)**

Cankarjevo zadnje dramsko delo, *Lepa Vida*, ki je nastalo l. 1911, je bilo uprizorjeno 27. 1. 1912 v Deželnem gledališču v Ljubljani. Do ponovitve na ljubljanskem odru je prišlo šele 11. 11. 1928.

Do prvega prevoda *Lepe Vide* v italijanščino je prišlo deset let kasneje (*La bella Vida*, 1923). Avtor prevoda, ki je ostal v rokopisu, je bil slovenski dramski igravec Silvester Škerl (Dobrovoljc 1960: 131). Delo je bilo uprizorjeno pred novim letom 1925 v gledališču v Novari pri Milanu, kjer je Škerl služil vojaški rok in vodil gledališko skupino *La compagnia dell' ucello azzuro*. Silvester Škerl (1903–1974) je bil prav tako večstranski ustvarjalec: pesnik, režiser, založnik in prevajalec. Rodil se je v Trstu v družini gradbenika. V Trstu je obiskoval nemško gimnazijo. Začel je z objavljanjem lirike v različnih revijah, l. 1919 je začel sodelovati v skupini Milana Skrbinška, najprej v Trstu. Bil je tudi igravec in režiser v mariborskem gledališču, kjer je urejeval gledališko revijo *Drama* in zanjo tudi pisal. Sodi med najplodovitejše prevajalce nemške, francoske in italijanske leposlovne proze (Smolej 1962: 157).

Še en slovenski vsestranski dramski umetnik, Hinko Nučič (1883–1970), je v hrvaščino prevedel Cankarjevo *Lepo Vido* in jo uprizoril 20. 6. 1925 na odru Hrvatskog narodnog kazališta (Batušić 1960: 282). V predstavi so nastopili dijaki

Glumačke šole v Zagrebu pod vodstvom učitelja Hinka Nučiča (Perković 1960: 167). Nučič je zapustil več sledi na odru hrvaškega kot slovenskega gledališča. Hinko Nučič se je uveljavil kot igralec in režiser, pa tudi kot dramski pisec, pedagog in organizator. Kot organizator je bil neposredno udeležen pri začetkih poklicnega gledališča v Ljubljani. L. 1921 se je dokončno opredelil za Zagreb, v katerem je deloval do smrti.

## Sklep

Naša raziskava prvih prevodov Cankarjevih dramskih del je pokazala naslednje: večina prvih prevodov Cankarjevih dram je ostala v rokopisu in ni ohranjena. Cankarjeva dramska dela so zgodaj in najpogosteje prevajali v češčino; največ prvih prevodov je ohranjenih prav v češčini, tudi največ uprizoritev je bilo na češkem odru (časovni odklik med prazvedbo in prenovitvijo je bil krajši kot na domačem odru). Da so se Čehi seznanjali s Cankarjevim dramskim delom skoraj istočasno kakor Slovenci, je zasluga predvsem slovenske pisateljice Zofke Kveder, ki je posredovala Cankarjeve drame v češki kulturni prostor. Prve prevajalce Cankarjevih odrskih del odlikuje večstranska nadarjenost; večino prevajalcev povezuje tudi ideja o slovanski vzajemnosti, predstavniki južnih Slovanov so bili za združitev južnih narodov v skupno državo, enakega mnenja je bil tudi Cankar; med njimi so bili tudi socialisti in privrženci jugoslovanskega nacionalizma.

Kot številni svobodomiselní ustvarjalci je tudi Cankar dobil priznanje najprej v tujini in šele potem doma: Cankarjeva dramska dela so nastajala v tujini in prav tako tudi prvi prevodi; v tujini sta izšla njegov prvi življenjepis in bibliografija njegovih knjižnih del. Nekatere Cankarjeve drame so bile prej uprizorjene na tujih odrih in pod vodstvom tujih režiserjev, pri čemer so jih tujci zelo pogosto ocenjevali razumneje in sprejemali prísrčneje kakor njegovi rojaki. Čeprav je ustvarjal svoja dramska dela v neugodnih in težavnih pogojih, je postal največji mojster besedne umetnosti, znan tudi v evropski literaturi, kar dokazuje veliko število prevodov. To potrjuje tudi nedavni izid drame *Za narodov blagor* v češkem prevodu (Radek Novak, 2010). Cankarjevo ime najdemo v skoraj vsaki monografiji, ki obravnava zgodovino češkega gledališča.

## Literatura

- BATUŠIĆ, Slavko, 1960: Domaći dramski repertoar na zagrebačkoj pozornici. *Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960*. 278–301.
- BERIĆ, Dušan, 1972: Ćiro Ćičin Šain. *Leksikon pisaca Jugoslavije* I. Novi Sad: Matica srpska. 495–496.
- BERKOPEC, Oton, 1970: Delo Ivana Cankarja v čeških prevodih in v luči češke publicistike v začetku stoletja. *Slavistična revija* 18/1–2. 153–160.
- BERKOPEC, Oton, 1971: Ivan Cankar v čeških prevodih in v luči češke publicistike do konca leta 1918. *Slavistična revija* 19/4. 474–478.
- BERKOPEC, Oton, DOBROVOLJC, France, 1977: Bibliografija Cankarjevih besedil v prevodih. *Ivan Cankar v prevodih*. Murska Sobota: Pomurska založba. 187–189.
- CALVI, Bartolomeo, 1929: *Il re di Betainova: dramma in tre atti*. *Ivan Cankar; traduzione integrale dallo sloveno e studio critico di Bartolomeo Calvi*. Torino: Società editrice internazionale.
- Československý biografický slovník, 1990: Měrka Vojtěch, IV. zvezok, Martin: Matica slovenska. 153.

- DOBROVOLJC, France, 1960: *Bibliografija literature o Cankarjevi dramatici*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča. 10–131.
- ĐURIČKOVIĆ, Dejan, 1979: Jevtić Borivoje. *Leksikon pisaca Jugoslavije II*. Beograd: Matica srpska. 584–585.
- GANTAR, Gajetan, JERMA, Frane, MODER, Janko 1977: *Ivan Cankar v prevodih*. Murska Sobota: Pomurska založba. 149–189.
- HAAN, de Francisca, DASKALOVA, Kradssimira, LOUTFI, Anna, 2006: *Kveder Zofka (1878–1926). A Dictionary of Womens Movements and Feminisms*. Budapest: Central European University Press. 282–285.
- HEČIMOVIĆ, Branko, BARBIERI, Marija, NEUBAUER, Henrik, 2011: *Slovenski umetniki na hrvaških odrih*. Zagreb: Slovenski dom. 7–8.
- JURIŠIĆ, Šimun, 1977: Prva gledališka prevoda in predstavi dveh Cankarjevih dram na srbohrvatskem jezikovnem področju. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ljubljana. 177–187.
- JURIŠIĆ, Šimun, 1976: Sablazan u Splitu 1921 godine. *Teatron* 6. 17–18.
- HAŠLER, Karel, 1952: *Betajnovský král/Ivan Cankar*. Přeložil Karel Hašler. Brno: Statní divadlo Brno.
- KAVČIČ, Petra, 2011: *Praga v literaturni perspektivi Zofke Kveder*. Diplomsko delo. Nova Gorica. 7–8.
- KLEMENČIČ ANŽIČ, Ivanka, 1901: Ivan Cankar. *Kolo* 2/1. 23–26.
- KUDELKA, Viktor, 1993: Hašler Karel. *Lexicon české literatury*, Dil 2. Praha: Academia. 94–96.
- KUDELKA, Viktor, 1993: Hudec Jan. *Lexicon české literatury*, Dil 2. Praha: Academia. 352–353.
- MAINUŠ, Petr, 2005: Slovinske drama na českých jevištích. *Bibliografie knižních překladů slovinské literatury do češtiny*. Lublaň: Centrum pro slovinskou literaturu. 28–29.
- MAINUŠ, Petr. 2007: Slovinske drama v českých prekladech a na českých jevištích. *Překlady slovinské literatury v českém prostředí v rozmezí let 1882–2006 s bibliografií knižně vydaných překladů*. Doktorská disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. 106–145.
- MED, Jaroslav, 1993: Hásková Zdenka. *Lexicon České Literatury*, Dil 2. Praha: Academia. 95–96.
- MORAVEC, Dušan, 1961: Cankarjeva drama v pražských gledališčih po letu 1918. *Naša sodobnost* 9/8–9. 753–763, 893–900.
- MORAVEC, Dušan, 1961: Ljubljanska leta Ružene Noskove – Naskove. *Naša Sodobnost* 9/1. 79–83.
- MORAVEC, Dušan, 1963: *Vezi med slovensko in češko dramo. Razprave in eseji*. Ljubljana: Slovenska matica. 252–253.
- OPSENICA, Dragoslav, 2009: Ivković Miloš. *Srpski biografski rečnik IV*. Novi sad: Matica srpska. 90.
- PERKOVIĆ, Mirko, 1960: Slovenski autori na zagrebačkoj pozornici. *Hrvatsko narodno kazalište 1860–1960*. Zagreb: Naprijed.
- SMOLEJ, Viktor, 1962: Škerl Silvester. *Slovenski dramski leksikon*. Ljubljana. 157.
- STOJANOVIĆ, Zora, 1987: Korolija Mirko. *Leksikon pisaca Jugoslavije III*. Beograd: Matica srpska. 265–266.
- ŠLEBINGER, Janko, 1919: *Cankarjevi spisi: bibliografski načrt*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna. 20–32.

## DIDASKALIJE U SUVREMENOJ SLOVENSKOJ DRAMI

**Marina Katnić Bakaršić**  
Filozofski fakultet, Sarajevo

**Vesna Požgaj Hadži**  
Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09"20":792.027.2

Didaskalije kot pomožno besedilo v drami pogosto ostajajo v ozadju raziskovalnega interesa, zato v prispevku poskušamo odgovoriti na vprašanje, kako jih obravnavajo nekateri sodobni slovenski dramatik in kako jih vključujejo v besedilo. Posebna pozornost je namenjena različnim tipom didaskalij, njihovim formalno-jezikovnim značilnostim ter individualnim stilskim razlikam med posameznimi avtorji. Raziskava je pokazala, da imajo didaskalije poleg klasične oz. tradicionalne tudi nekonvencionalno oz. »postmoderno« vlogo.

dramski tekst, didaskalije, vrste didaskalij, avtoritarni glas dramskega pisca

Stage directions as a useful additional text to dramatic works receive insufficient attention. That is why the aim of this paper is to provide an answer to the question of how modern Slovene writers of dramatic works regard and use stage directions. Particular attention is given to various types of stage directions, their formal and linguistic features and individual differences in style among different authors. The conclusion shows that alongside the traditional role, there is also an unconventional, »postmodern« role of stage directions.

dramatic texts, stage directions, types of stage directions, playwright's authoritarian voice

### Uvod

U proučavanju dramskoga teksta obično se najmanja pozornost poklanja didaskalijama budući da se smatra kako glavni tekst u drami čine dijalozi i monolozi, dok su didaskalije zapravo pomoćni tekst (Pfister 1998). Pri tome se ponekad zaboravlja da su u nekim suvremenim dramskim tekstovima dijalog i monolog svedeni na minimum, tako da didaskalije odjednom postaju dijelom glavnoga teksta i poprimaju centralno mjesto u njemu. To su neki od razloga koji pokazuju relevantnost proučavanja didaskalija u drami. Za korpus ovoga rada odabrale smo djela autora sabrana u *Antologiji sodobne slovenske literature* (Zupan Sosič i dr. 2010); riječ je o dramskim tekstovima objavljenima između 1980. i 2010., a odabranima prema kriterijima najprihvatljivijima za naše istraživanje.<sup>1</sup> Na osnovi odabranoga korpusa, pokušale smo odgovoriti na nekoliko pitanja vezanih za didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami:<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Na prvome je mjestu kriterij literarne kvalitete, zatim kriterij žanra i individualnoga stila, a uzeta je u obzir i starost autora te njihovo porijeklo.

a) koji se tipovi didaskalija susreću, b) kakve su formalne jezično-stilske karakteristike didaskalija i c) koliko su one zastupljene, s posebnim osvrtom na individualne stilske razlike u djelima pojedinih autora.

## O tipovima didaskalija unutar dijaloga

Didaskalije se pojavljuju kao dio pomoćnog teksta na početku dramskog teksta, na početku čina, scene ili unutar neke scene između replika, kao scenske upute za lik, zvuk, svjetlo, scenu, mjesto radnje i sl. Pogledajmo kako se u odabranim suvremenim slovenskim dramama didaskalije pojavljuju kada se nalaze unutar replika ili između njih, kao tumačenje načina na koji lik govori (1), odnosno kao govorna karakterizacija lika (2), kao opis radnje koju lik vrši (3) ili kao oznaka kome je replika upućena (4):

(1) POLINEJK: (*histerično*) Masa nima spomina, nima pameti, nima volje. [...] <sup>3</sup> Naslikaj ji zgodovinsko ozadje, daj ji cilj, roko, ki jo vodi, in nosila te bo na ramah. (*popizdi*) Čez noč! [...]

ETEOKLEJ: (*cinično*) Temu se reče »nova stran zgodovine«. <sup>4</sup>

(Jovanović 22–23) <sup>5</sup>

(2) ALAN McCONNELL (*z angleško izgovorjavo*) Kaj ti sedaj govoriš?

VASILIJ (*kar malo užaljeno in v zelo lepi slovenščini*) Jaz sedaj govoriš, da ne vem, kam si dal darilo ...

(Möderndorfer 10)

(3) HELMER 2: Ohhrrr ... (*Si s prsti zatisne ušesa.*)

NORA 2: (*seže po knjigi na mizici*) Slovar novih besed. Kje si pa to dobil? [...]

(Flisar 617)

(4) KREON: (*Antigoni*) Kaj počneš zunaj v tej zimi?

ISMENA: (*vpraša Stražarja*) Je tvoj oče še živ?

(Jovanović 7)

Osim toga, nerijetko se pojavljuju kratke nominativne rečenice kao pokazatelj stanja lika i/ili opće atmosfere (*Smeh.*; *Dolga tišina.*; Potočnjak 2007: 874–879). Prethodni primjeri potvrđuju da didaskalije odgovaraju ne samo na pitanja *tko, gdje, kome, kako i kada* (Gegić 2008: 66) nego i na još jedno, šesto pitanje – *što*.

Komparativna analiza didaskalija odabranoga korpusa tesktova slovenskih dramatičara pokazuje da oni didaskalije tretiraju i koriste se njima na različite načine. Razlike se uočavaju ne samo u dužini didaskalija (kod nekih su autora izuzetno dugačke, a kod nekih ih gotovo nema) već i u različitom korištenju njihovih uloga. Naime, svako odsustvo/prisustvo didaskalija i različite njihove uloge može se promatrati kao stilogeno. Tako neki autori uopće ne posvećuju pozornost tumačenju načina govora

<sup>2</sup> Naravno, rezultati istraživanja relevantni su samo za odabrani korpus, ali oni mogu bar donekle pokazati tendencije u pisanju didaskalija u slovenskoj drami uopće.

<sup>3</sup> Izostavljanja u okruglim zagradama naša su (M. K. B. i V. P. H.).

<sup>4</sup> Svi primjeri dati su onako kako su originalno napisani u citiranim Izvorima bez obzira na ortografska ili neka druga odstupanja od norme.

<sup>5</sup> Navodimo samo prezime autora i stranicu; ostali bibliografski podaci nalaze se u Izvorima.

pojedinih likova, kao npr. u drami Rozmana Roze *Skopuh*, gdje nema nijedne didaskalije o tome, a u Partljičevoj komediji *En dan resnice* javljaju se samo dvije (*Med jeclanjem*. i *Jeclja in tuli.*). S druge strane, u nekim dramskim tekstovima takve didaskalije zauzimaju izuzetno značajno mjesto, kao npr. u komediji Möderndorfera *Limonada slovenica*; u 1. prizoru ovim se didaskalijama govorno karakterizira lik: *zakliče* (2 puta); *z angleško izgovorjavo*; *kar malce jezno*; *kar malo užaljeno in v zelo lepi slovenščini*; *zase*; *v pravilni slovenščini*; *recitira*; *ironično, jasno!*; *ironično*; *skoraj užaljeno*. Nadalje, već se na prvi pogled uočavaju razlike među dramama pojedinih autora u opisivanju radnje koju vrši lik, odnosno u pružanju obavijesti o performativnom aspektu kazališne izvedbe. Lakoničnost opisa radnje lika tipična je za neke autore, npr. Rozman Roza, osim uvodne didaskalije o kojoj će biti riječi nešto kasnije, unutar teksta koristi minimalan broj lakoničnih didaskalija:

- (5) *Pokaže miniaturno stekleničko za parfum.*  
*Vzame z mize dekliški dnevnik.*  
*Ji šepeta.*

(Rozman Roza 50, 53, 67)

Ponekad se performativne obavijesti umeću unutar replika likova razbijajući linearni tijek dijaloga, kao npr. u Partljičevoj komediji *En dan resnice*:

- (6) KRANJC *dvigne slušalko*: Ja. A si ti Jure! *Nemočno gleda Katko in hčerko, ki mu od vrat kaže, da je ni tu.* Pomiri se! Seveda sta tu! Pa kaj si tako tele, da se na tekmi usedeš tako, da te potem kaže kamera. Obe sta tu ... *Da slušalko Katki, ki mu jo hoče vzeti.* Oči, tu sem! Ja. Mami tudi! Ampak lagati je grdo! Zakaj pa si potem lagal, če veš? Jaz in dedi ... Ne, mami noče. Adijo. Adijo, oči! *Odloži.*

(Partljič 71–72)

## Deskriptivne i narativne didaskalije

Drugi tip didaskalija jesu deskriptivne i narativne didaskalije uz imena likova na početku drame, zatim didaskalije na početku drame, čina ili scene kao indikacije za izgled scene, zvučne, vizualne efekte i neverbalnu radnju u drami. Takve didaskalije nalazimo u većini drama koje su nam poslužile kao korpus i one, što se »tehničkih« uputa za scensku realizaciju predstave tiče, uglavnom zadržavaju tradicionalnu ulogu (opis prostora, naznaka atmosfere, uloga likova u tom prostoru i sl.) te vode računa o potencijalnom čitatelju/gledatelju. Međutim, tu se može uočiti razlika u postupku: neki autori daju opširne napomene o likovima na početku drame (npr. Möderndorfer), dok su kod drugih one svedene na minimum (npr. Flisar, Potočnjak); neki autori daju opširne didaskalije na početku i unutar svake scene budući da te didaskalije uvode zasebnu radnju i bitne su za razumijevanje dramske radnje (Jovanović, Potočnjak), dok drugi na početku drame daju opširnu didaskaliju kao indikaciju za izgled scene ili opis događanja, a unutar teksta ima mnogo manje didaskalija (Rozman Roza, v. primjere 5 i 8).

Pogledajmo kako različiti autori variraju dužinu didaskalija koje opisuju prostor, naznačuju atmosferu i uloge likova u tom prostoru. Potpuno izostavljanje indikativnih

uputa za scensku realizaciju i lakonične napomene o godinama i profesiji likova uočavaju se kod Zupančiča. Autor kao da nema potrebu za davanjem detaljnih karakteristika likova, kao ni za obraćanjem redateljlu/čitatelju u svrhu davanja tehničkih uputa koje se uglavnom svode na dvije, odnosno jednu riječ:

- (7) Aleš M., 21 let, trenutno brezposeln  
MAŠA T., 20 let, študentka  
[...]  
PROSTOR: stanovanje  
ČAS: sedanjost

(Zupančič 54)

Može se reći da je kod ovog autora na planu didaskalija riječ o minus-postupku kojim se postiže određeno oneobičavanje (Katnić Bakaršić 2003: 169).

Kao što smo već ranije spomenule, Rozman Roza u uvodnoj didaskaliji daje performativne radnje Harpagona (ozbiljnog i sebičnog pedesetogodišnjaka koji trga ulaznice, kontrolira ih, odgurne zavjesu, ugasi kasetofon itd.), opisuje njegov izgled i ovako opisuje pozornicu:

- (8) *Na odru je ogromno vse mogoče šare, ki izpričuje človeka, ki kopiči vse, kar bi se še dalo prodat. Vmes so seveda tudi vsi predmeti, ki jih naš karakter potrebuje za svoj nastop in jih tu ne bomo posebej izpostavljali, ampak jih bomo omenili takrat, ko bodo prišli na vrsto.*

(Rozman Roza 45)

Svi predmeti koji se spominju u uvodnoj didaskaliji (knjige, telefon, bočica za parfem, šešir s kravljim rogovima itd.) pojavljuju se kasnije u didaskalijskom tekstu, i to u opisima radnje koju lik-karakter vrši te u opisima govorne karakterizacije lika, kao npr.

- (9) *Vzame mobilnik, telefonira.  
Se zmede, ker Eliza tokrat dvigne.  
Pokrije slušalko, reče publiku.  
Neha telefonirat. Strmi najprej nesrečno, potem pa zmeraj bolj zadovoljno.*

(Rozman Roza 68–69)

Neki autori (npr. Möderndorfer) izuzetno detaljno karakteriziraju svoje likove i daju iscrpne upute za scensku realizaciju (npr. opis Vasilija). Autor se poigrava dužinom didaskalija, odnosno ponavljanjem dijelova iz uvodne didaskalije (koja ima jednu stranicu) i onih na početku činova i među pojedinim scenama, i to tako da se dužina didaskalije smanjuje. Evo kako su u različitim dijelovima teksta opisani Vasilijeva soba (primjer 10) i likovi u scenskome prostoru (primjer 11):

- (10) *Zelo urejena soba. Dnevna soba. [...]  
Isto kot v prvem prizoru, samo da je velika dnevna soba spremenjena v delovno sobo.  
[...]  
Isto kot na koncu prvega dejanja. Velika dnevna soba, spremenjena v delovno sobo. [...]  
Soba profesorja Vasilija... isto kot v prejšnjih prizorih... na sredini usnjeni trosed.*

(Möderndorfer 9, 35, 39, 84)

- (11) *Vasilijevo gibanje skozi prostor je elegantno, preračunano, graciozno... Nikakor pa ni običajno, kar takoj opazimo... Vasilij je oblečen v plašč in pripravljen na odhod... zadaj, v okviru vrat, pa vidimo elegantno silhueto sekretarke Helene ...*

(Möderndorfer 9, 39)

## Otvorene i zatvorene didaskalije. Nove uloge didaskalija

U odabranome korpusu slovenskih drama nalazimo i *otvorene* i *zatvorene* didaskalije:<sup>6</sup> prve ostavljaju prostor za slobodnu interpretaciju pri postavljanju na scenu, a druge precizno određuju, zapravo unaprijed režiraju tekst za scensku izvedbu, kao u narednom primjeru:

- (12) *Prečastitega in Državnega tožilca naj igra<sup>7</sup> isti igralec.*

(Potočnjak 864)

Didaskalije u drami ne služe uvijek primarno za opis verbalnih elemenata i davanje njihove karakterizacije, »nego da formiraju jednu radnju koja je radnji sadržanoj u rečima drame komplementarna, ali koja ima vlastiti tok« (Kulenović 1975: 68). Takve primjere nalazimo u drami *Za naše mlade dame* Dragice Potočnjak, gdje naredna scena sadrži isključivo didaskalije, dok verbalni elementi (govor likova) potpuno izostaju, kao i u *Antigoni* Dušana Jovanovića, u sceni *Pogajanja*:

- (13) *Danes – pred nekaj urami.*

### *Občutje irealnosti.*

*Brina, bosa, oblečena v belo dolgo obleko, kot v 1. prizoru, stoji nad svojim truplom, ki še vedno leži v mlaki krvi poleg naslonjača, kot v 4. prizoru (s Policajcem in Inšpektorjem). Dolgo stoji. Z velikim mirom gleda na svoje truplo. Počasi se obrne in se zagleda v ozadje; od tam prodre sijoče bela svetloba in presvetli oder. Glasba. Svetloba se koncentrira v vse ožji pas, Brina počasi stopa po njem. Izgine v daljavi. Njeno truplo ostane na tleh.*

(Potočnjak 880)

- (14) SREČANJE JOKASTE IN POLINEJKA. MATI IN NJEN IZGNANI SIN SE PO DOLGEM ČASU SPET VIDITA. NIČ OBJEMOV, NIČ VIDNIH ZNAKOV LJUBEZNI. SAMO SRAMOTA. ONA MU POSTAVI STEKLENICO S PIJAČO NA TLA, KAKOR PSU. TAKO JO ON TUDI POBERE IN PIJE V DOLGIH POŽIRKIH, KI JIH PREKINJA LE ZATO, DA BI SE OZRL NAOKROG IN SE PREPRIČAL, DA GA NIHČE NE OGROŽA.

(Jovanović 19)

Ovi primjeri odlično ilustriraju promijenjenu ulogu didaskalija u suvremenim tekstovima jer ona preuzima na sebe opis i naraciju cjelokupne radnje u određenoj sceni. Riječ je o svojevrsnom postupku dodavanja na planu didaskalija, a istovremeno i minus-postupku, kojim se dokida verbalni dijaloški element dramskog teksta. Takve didaskalije nisu puka pratnja dramskoj radnji, »pomoćno tkivo« dramskog teksta, već

<sup>6</sup> O tipovima didaskalija v. Pfister (1998) i Gegić (2008).

<sup>7</sup> U svim primjerima podcrtano su istaknule autorice (M. K. B. i V. P. H.).

čine i osnovni dramski tekst kao ravnopravan element dijaloškim segmentima. Prethodno citirane dvije drame predstavljaju model nove uloge didaskalija, nasuprot nekim dramskim tekstovima gdje one dolaze kao pomoćni tekst, na tradicionalan način – često u funkciji opisa realistične scene (v. npr. već opisan početak Mödendorferove komedije *Limonada Slovenica*). Uspostavlja se na taj način i stilska razlika između dvaju načina pisanja didaskalija – uvjetno ih možemo nazvati klasičnim i (post)modernim. Može se čak govoriti o tome da neki suvremeni slovenski dramski pisci, uvodeći didaskalije na nov način, dobivaju *autoritarni glas*; oni ne pišu samo tekst nego zahvaljujući takvu postupku unaprijed režiraju dramu. Pogledajmo kako to izgleda u narednim primjerima:

(15) *(Med Ismeninim »notranjim« govorom si brata podajata Jokasto kot žogo; vsak jo fizično prepričuje v svoj prav in jo potem pošilja k onemu drugemu, da ga pri njem zastopa.)*

(Jovanović 23)

(16) *Štiriletne Brine na odru ne vidimo ali pa jo vidimo le delno. Njen glas je še dodatno ozvočen.  
Deklica Brina lahko nastopa tudi na filmskem platnu, ki je kot belo obzorje razpet za drevesnim deblom.*

(Potočnjak 864)

Jasno je da ovakav autoritarni glas dramskog pisca proširuje i njegovu ulogu i domenu na postavku drame, te kombinira ulogu dramskog pisca s redateljskom, pa i s ulogom dramaturga.

### Jezično-stilske karakteristike didaskalija

Pogledajmo sada neke jezično-stilske karakteristike didaskalija. Na tom planu one mogu biti različite – od jedne riječi (vlastita ili zajednička imenica, prilog, glagol), jedne ili više rečenica, pa čak do teksta od jedne stranice. Budući da je drama po svojoj strukturi uvijek deiktična (*ja – ti – ovdje – sada*) (Katnić Bakaršić 2003: 15–17), i didaskalije su po pravilu pisane u sadašnjem vremenu. Perfekt se obično sreće samo »u značenju anteriornosti procesa čije posledice još uvek važe u trenutku didaskalijskog presenta, a ove posledice objašnjavaju didaskalijski (perferktivni ili imperferktivni) prezent« (Thomas 2010: 147):

(17) *Preden zapre, se ozre in preveri, ali ga je videl.*

(Potočnjak 867)

HELMER 2: *(ki še ni končal merjenja)* Psssst.

(Flisar 634)

*Če kdo slučajno odgovori pravilno, se razburi na ostale, ki niso vedeli.*

(Rozman 57)

Naredni je primjer posebno zanimljiv:

(18) *(Res se je začelo kaditi!)*

(Jovanović 31)

Dramski pisac ovdje *naknadno* komentira radnju koja je već ranije počela, te je tako riječ o svojevrsnoj *didaskaliji post festum*, što je potpuno izniman slučaj; uzvičnik potencira važnost komentara i autorov stav prema napomeni koju daje – kao da se i sam čudi i komentira nešto što se dogodilo gotovo bez njegove namjere.

Kondicional nije svojstven didaskalijama zbog svoje hipotetičnosti (didaskalije traže neutralne indikacije), ali ga nalazimo ponekad u novijim dramama jer i on omogućava »da se čuje glas naratora koji interveniše uporedo sa likovima« (Thomas 2010: 145):

(19) *Brina ostane v luči. Kot da bi gledala Borisa.*

(Potočnjak 882)

Izuzetno se rijetko u didaskalijama nalazi futur jer se one »načelno ne bave prospektivnim vremenom« (Thomas 2010: 149); u korpusu su zabilježena samo dva primjera s tim oblikom, od kojih navodimo ovaj:

(20) *Dvoboj bo potekal kot nekakšna športna tekma [...]*

(Jovanović 29)

Zanimljiva je i upotreba prvog lica množine u dramskoj didaskaliji; ona po pravilu podrazumijeva *inkluzivno mi*, tj. u datom slučaju objedinjava dramskog pisca i čitatelje/redatelje/glumce koje pisac tako čini aktivnim sudionicima u dramskoj radnji:

(21) *Močan trak svetlobe. Po njem počasi stopa Katarina, s hrbtom obrnjena proti nam, v isti obleki kot na koncu drame.*

(Potočnjak 866)

*Na levi vidimo niz vrat, ki vodijo v skupščinsko dvorano.*

(Möderndorfer 23)

*PRVIH PET, ŠEST MINUT PREDSTAVE VIDIMO PANIČNO BEGANJE OD ENE VARNE ZONE DO DRUGE.*

(Jovanović 7)

Preciznije rečeno, prvo lice množine čini da čitatelj gleda scenu onako kako je publika *treba gledati*, tj. onako kako dramski pisac zamišlja da se iz perspektive publike vidi određena scena. Kao kuriozitet treba navesti i jedan primjer tzv. *autor-skog mi* (*nos modestiae*), kada dramski pisac o sebi govori u množini. Ovo je potpuno netipično za didaskalije jer se obično vezuje za znanstveni stil, gdje je također već donekle zastarjelo:

(22) *Vmes so seveda tudi vsi predmeti, ki jih naš karakter potrebuje za svoj nastop in jih tu ne bomo posebej izpostavljali, ampak jih bomo omenili takrat, ko bodo prišli nas vrsto.*

(Rožman Roza 45)

Danas su u dramskim tekstovima česti postupci *flashback*, vremenski skokovi, fragmentarnost, pa oznake za vrijeme gotovo podsjećaju na filmske oznake u scenariju za kadar (npr. *Jutro* ili *Dan* u drami *Vladimir Matjaža Zupančiča*). Neki autori daju svojevrsnu metatekstualnu, tj. žanrovsku karakterizaciju<sup>8</sup> svoga teksta – npr. Möderndorfer definira svoju komediju *Limonada slovenica* ovako: »Ena zelo *hudobna komedija v treh aktih in enim epilogom*.« Ovakva odrednica i sama teži komičnom

efektu, a ujedno oponaša slične žanrovske odrednice književnih tekstova ranijih epoha.

Jedan od čestih postupaka koji se pojavljuje u različitim tipovima didaskalija jest njihova reduplikacija u tumačenju načina govora lika ili u opisu radnje koju lik vrši:

(23) SEKRETARKA HELENA (*dahne*) Dober večer.

[...]

SEKRETARKA HELENA (*senzualno skrivnostno dahne*) Ja.

[...]

SEKRETARKA HELENA (*dahne*) Yes.

(Möderndorfer 39)

Zanimljiv primjer reduplikacije didaskalije (nominativna rečenica *Tišina*. pojavljuje se sedam puta kao pokazatelj stanja lika i opće atmosfere) nalazimo u Zupančičevoj drami *Vladimir* u replici Aleša, koji ne razgovara jer je komunikacija nemoguća zbog prisutnosti nasilnoga Vladimira, što se vidi iz njegovih eliptičnih odgovora:

(24) (*Zazvoni telefon. Aleš dvigne slušalko.*)

ALEŠ: Halo? Ja? ... A ti si. Zdravo. Vem, ja. Ne. Ne. Ja. (*Tišina.*) Bi bilo dobro, da bi se. Ne, jaz sem zatežil. Jaz sem zatežil, pravim. (*Tišina.*) Ja, se strinjam. Prekmalu, ja. Prekmalu je še ... ja (*Tišina.*)

[...]

(*Odloži slušalko. Dolga tišina.*)

(Zupančič 96)

Uz neke nabrojene jezično-stilske karakteristike didaskalija odabranih suvremenih slovenskih dramskih pisaca (oznake za vrijeme, prvo lice množine, reduplikaciju), neki autori i različitim slogom odvajaju tipove didaskalija, npr. Jovanović ima drugačiji slog (v. primjer 14) na početku dramskih scena i unutar njih, čime se sugerira i različita priroda i funkcija tih dvaju tipova didaskalija.

## Umjesto zaključka

Možemo zaključiti da didaskalije u suvremenoj slovenskoj drami pokazuju širok dijapazon varijanti na formalno-jezičnom planu, ali i na planu funkcija koje imaju u tekstu. Neki dramski pisci pišu realistične didaskalije, koje zaista ostaju u sferi pomoćnoga teksta i imaju tradicionalne uloge, a za druge dramske pisce one postaju sve važnije i poprimaju nove uloge, postaju tako ravnopravnim dijelom osnovnog teksta. To se posebno odnosi na drame Dragice Potočnjak i Dušana Jovanovića u kojima didaskalije unose autoritarni glas dramskog pisca i ključne su za praćenje i razumijevanje dramske radnje.

<sup>8</sup> I u tradicionalnim i u suvremenim dramskim tekstovima didaskalija kojom autor definira (određuje, tumači) žanr toga teksta spada u metatekstualne postupke, i to one što bi se mogli svrstati u autointerpretaciju (o autointerpretaciji, ali i o metatekstualnosti općenito v. Moranjak Bamburać 2003: 42–75 i 144–145). Za razliku od tradicionalnih drama, analizirani primjer pokazuje i autoironijski odmak od teksta.

## Literatura

- GEGIĆ, Emina, 2008: *Dida. La didascalìa nel testo drammatico. Didaskalija u dramskom tekstu*. Roma: Infinito edizioni.
- KATNIĆ BAKARŠIĆ, Marina, 2003: *Stilistika dramskog diskursa*. Zenica: Dom štampe.
- KULENOVIĆ, Tvrtko, 1975: *Teorijske osnove modernog evropskog i klasičnog azijskog pozorišta*. Sarajevo: Svjetlost.
- MORANJAK BAMBURAĆ, Nirman, 2003: *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Buybook.
- PFISTER, Manfred, 1998: *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- THOMAS, Paul-Louis, 2010: Glagolski oblici (»vremena«) u didaskalijama. Almir Bašović, Sava Anđelković (ur.): *Drama i vrijeme – vrijeme kao dramska tema i dramsko sredstvo, forme vremena i slike vremena*. Sarajevo: Dobra knjiga. 135–152.

## Izvori

- FLISAR, Evald, 2006: Nora, Nora. *Drame*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG) Sodobnost International. 606–671.
- JOVANOVIĆ, Dušan, 1997: Antigonja. *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 7–39.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2003: Limonada slovenica. *Limonada slovenica*. Štiri komedije. Ljubljana: Knjižna zadruga. 7–90.
- PARTLJIČ, Tone, 2003: En dan resnice. *Izbrane komedije*, 3. knjiga. Ljubljana: Založba Karantanija. 52–102.
- POTOČNJAK, Dragica, 2007: Za naše mlade dame. *Sodobnost 71/7–8*. 864–923.
- ROZMAN ROZA, Andrej, 2009: Skopuh. *Brvi čez morje*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 45–69.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2007: Vladimir. *Vladimir*. Ljubljana: DZS. 53–119.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija idr. (ur.), 2010: *Antologija sodobne slovenske literature*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.



## DESET KOT ENAJSTA ZAPOVED SODOBNEGA SVETA

Krištof Jacek Kozak

Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper

UDK 821.163.6–2.09Möderndorfer V.:27–428–242.6

Tradicionalna oblika družbe ima nekaj ključnih značilnosti, med katere spadajo predvsem prostor, zasebnost in javnost ter skupne vrednote. V sedanjem času so se prav te lastnosti ključno spremenile, med njimi tudi vrednote oziroma natančneje njihova aplikacija. Prav to pa je tema igre Vinka Möderndorferja *Deset*, ki predstavi popolnoma solipsistični in tudi egoistični svet, ki mu vlada zgolj samo še mamon. Gre za temeljni razkroj družbe in veliko vprašanje je, kaj bo ostalo po njej.

deset božjih zapovedi, Vinko Möderndorfer, vrednote, globalizacija, sodobni svet

The traditional form of society includes certain characteristics among which one should count space, its private and public qualities, as well as common values. In the present these properties, most visibly the values and their applications, have changed fundamentally. This is the theme of Vinko Möderndorfer's play *Deset* (Ten) that shows a solipsistic and egotistical world ruled only by the mammon. It describes the essential devolution of society and the question arises what will remain after its demise.

Ten Commandments, Vinko Möderndorfer, values, globalisation, contemporary world

Vse od svojega nastanka se človek srečuje z veliko težavo: ta težava je sočlovek, tekmeč v vseh njegovih prizadevanjih in željah, sledi ji še sobivanje (oziroma sodelovanje) z njim. Z ene strani je bilo človeku lažje preživeti s sočlovekom, a takoj ko se je neposredna nevarnost končala, je ta že predstavljal grožnjo. Dokler smo bili še v raju (če se analogno z osrednjo temo članka osredotočimo na kreacionistično teorijo), si ljudje tovrstnih težav nismo mogli niti predstavljati, ko pa smo se, opeharjeni, znašli na zunanji strani ograje, so naši medsebojni odnosi postali tako zapleteni, da je moral Mojzes takoj dobiti deset pravil, po katerih naj bi ljudje uravnavali svoje življenje. S tem je bil položen temeljni kamen za medčloveško obliko sobivanja, ki ji danes rečemo družba.

Družbene teorije so predstavljale enega osrednjih stebrov našega zanimanja, saj smo si sobivanje hoteli urediti čim bolje in pravilneje. Po vzpostavitvi kartezijskega samozavedajočega subjekta je enega izmed vrhov ponudila novoveška filozofija s Hobbesom, ki je odnose uzrla v nasprotujoči si belo-črni luči, kmalu nato pa še razsvetljenska teorija z Rousseaujevo družbeno pogodbo ter Kantovim kategoričnim imperativom. Ta razsvetljenski »projekt«, kakor ga imenujejo, se je dokončno sesedel l. 1989 s padcem doslej zadnje družbene utopije, komunizma. Odtlej naprej naj bi

človeštvo, odrešeno totalitarne more in prepuščeno zakonitostim samourejujočega se trga, stopalo le po poti blagostanja in napredka. Ekonomski liberalizem se je prelevil v neoliberalizem, ta pa je kritiziral predvsem državno (torej medčloveško) ureditev, saj naj bi stala na poti nadnaravno pravični moči trga: vsakomur toliko, kolikor zasluži. Minili sta dobri dve desetletji in uresničile so se Hobbesove najbolj črne napovedi: solidarnosti med ljudmi ni, ljudje smo drug drugemu volkovi in požrenejšim volkovom je družbena struktura napoti prav zaradi svojih zaščitnih mehanizmov. Prav to so začeli ugotavljati tudi teoretiki, kot so Gilles Deleuze, Félix Guattari, Harry Braverman, Cornelius Castoriadis, Noam Chomsky, Alexander Bard, Jan Söderqvist, Simon Head, če naštejemo le nekatere. Eden bolj izpostavljenih kritikov sodobne družbe pa je bil tudi Zygmunt Bauman.

Tradicionalna oblika družbe, ki je trajala vse do sodobnega časa, torej malodane vso človeško civilizacijo, je imela nekaj značilnih karakteristik. Kot pravi Bauman v svoji knjigi *Globalization: The Human Consequences*, je prva med njimi načelo zaključenega prostora. Omejen geografski prostor vasi, mesta, kvečjemu še pokrajine, definira namreč tudi ljudi, ki na njem živijo. Ker so se ljudje prostorsko večinoma le stežka premeščali, je nastala precej trdno povezana skupnost, v kateri so njeni elementi v precejšnji meri odvisni drug od drugega. Enega od elementov in hkrati tudi porokov takšne tradicionalne skupnosti predstavlja tudi oblast, sicer »skrbnik« norm in zakonov, ki je neposredno vezana na svoje podanike. To pomeni, da jih od blizu nadzoruje, obenem pa s tem prevzema tudi odgovornost za njihov obstoj in s tem tudi obstoj družbe. Takšna družba omogoča ljudem pripadnost, s tem identiteto, z njo pa tudi (*hic!*) občutek varnosti. Prav slednja je namreč za bivanje vsakega posameznika v določeni skupnosti ključna. Seveda je res, da je določena omejitev prostora nudila tudi večjo koncentracijo (nasprotujočih si) interesov in s tem tudi večjo možnost konfliktov, kar je uporabila in pokazala tudi klasična tragedija, vendar je to še po določenih skupnostnih pravilih urejen svet. Vladajoči in vladani so bili združeni, pravi Bauman, v nekakšen gordijski vozle medsebojne odvisnosti in odgovornosti. Ta svet je pripadal ljudem, ki so v njem živeli. Zato tudi drži očitke apologetov sodobnih oblik družbe, da je bila tradicionalna družba toga, malo fleksibilna, zaradi česar naj bi v času svojega obstoja dosegla svoje meje. Nadaljnji razvoj je lahko potekal zgolj v smeri njene demontaže.

Po Baumanu je za tradicionalno družbo prav tako ključno razmerje med javnim in zasebnim, to pa zadeva vprašanje vrednot, po katerih se oboje uravnava. V tradicionalni družbi so bili ljudje njeni organski deli – pripadali so ji kot sestavni deli. Ljudje so tako rekoč bili družba, zato sta bili kategoriji zasebne in javne sfere jasni, pri čemer je bilo bistvo javnega v tem, da je pripadalo vsem. Vsi udje družbe so imeli dostop do mestne agore ali vaške lipe; vsi polnopravni deli družbe so imeli pravico do udeležbe v javnosti, ki je delovala v skladu z določenimi pogoji. To je imelo dvojne posledice: po eni strani so na tak način udeleženci kot posamezniki s podreditvijo svoje zasebnosti dobrobiti skupnosti prevzemali določeno odgovornost za delovanje skupnosti kot celote (praviloma so postavljali dobrobit skupnosti nad osebne koristi, saj je imel posameznik največ koristi prav od pripadanja tej skupnosti), po drugi strani pa jim je

prav ta podreditev omogočila, kot trdi Émile Durkheim v svoji družbeni filozofiji, da so se šele zares osvobodili: »Posameznik se podredi družbi in ta podreditev je pogoj za njegovo osvoboditev. Človekova svoboda je to, da se reši slepih, nepremišljenih fizičnih sil; to doseže tako, da se jim postavi po robu z veliko in razumno silo družbe« (Bauman 1998: 28). Smisel tradicionalne družbe je navezava posameznika na okolje in na ljudi okoli njega, torej »ureditev« njegovega sveta.

Prav navedeno pa je nova, postmoderna družba ovrgla z namenom, da bi se osvobodila omejevalnih »okovov in spon« (Bauman 1998: 10). V imenu »sproščanja zavor« (prav tam) je prihajalo do vse večjega odpiranja prostora (globalizacija) in vse večje deregulacije, liberalizacije in razkroja javnosti. Javnost je izgubila svoje prvenstvo. Prevzela ga je zasebnost. Na mesto javnosti je stopil absolutizirani posameznik, ki zdaj ni bil več zavezan skupnosti (odvezan je bil dolžnosti do soljudi v skupnosti), ter njegove pravice: v imenu človekovih in vseh iz teh izvedenih pravic je postal posameznik v moderni dobi sam sebi namen. Posamezniki niso bili več odgovorni za družbo, temveč je postala družba odgovorna za posameznika. Posameznikova dolžnost kot družbeno vezivo je s tem izgubila svojo moč, tradicionalna družba pa je začela razpadati.

Vse to pa je imelo pomenljive posledice tudi za človeka. Človek kot bitje, opozarja Bauman tudi na Diderotovo mnenje (prav tam: 29), je še bitje rutine. Rutina, bodisi religiozna, liturgična, bodisi vsakodnevna, eksistencialna, s svojim cikličnim ritmom vpeljuje nek red in z njim u-mir-jenost. Ozaveščenje pripadnosti tovrstne skupnosti in občutek urejenosti oziroma rutiniranosti sveta pa osvobajata. Osvobajata posameznika predvsem strahu pred neznanim in tudi nepričakovanim, torej strahu za njegovo eksistenco. Družba, ki temelji na zakonitosti, urejenosti, ponovljivosti in vrednotah, ki jih priznavajo in, kar je še pomembnejše, upoštevajo vsi, omogoča tisto raven, ki človeku odpravlja strah, ga sprošča in pravzaprav dela človeka. Zato tudi je »odsotnost ali le nejasnost norm – anomija – [...] najhujša usoda, ki lahko doleti ljudi v njihovem boju za obvladovanje svojih življenjskih nalog. Norme *omogočajo* s tem, da onemogočajo« (prav tam: 29; dovolj bi si bilo predstavljati promet brez prometnih predpisov). V svoji »osvobojenosti«, opozarja Bauman, se je sodobni človek izgubil. Izgubil je občutek trdnosti, ki mu ga je dajala urejena družba, pa tudi zavezanost normam in vrednotam, ki so začele propadati zaradi vse večje »fleksibilizacije« sveta (prav tam: 10).

Vrednote so predstavljale vezivno tkivo kakršnekoli skupnosti. Pomembne so bile od vsega začetka. Tako je, poleg babilonskega Hamurabijevega zakonika (približno 18. stol. pr. n. št.), predstavljal judovski etični kodeks (5 Mz 5, 2–17, tudi 2 Mz 20, 1–17), za razliko od ritualnega (2 Mz 34, 11–26), enega prvih seznamov družbenih pravil. Gre za seznam desetih zapovedi, katerega namen je prav zgoraj opisano: s predpisovanjem omogočati, z omejevanjem osvobajati, z vzpostavljanjem pogojev organizirati ritualno, harmonično, urejeno in mirno sožitje med ljudmi. Vrednote, na katerih temeljijo zapovedi, so absolutne, in sicer do te mere, da se Judje in kristjani strinjajo, da se je Mojzesu na gori Sinaj v obliki gorečega grma prikazal ter mu plošči z zapovedmi izročil sam Bog. Gre za enega najbolj neposrednih stikov Boga s človekom

v Stari zavezi, zaradi česar je rezultat tega stika še toliko pomembnejši. Absolutnost vrednot pomeni, da niso vprašljive, da v celoti veljajo za vse, so javne, zato ima njihovo kršenje dvojne posledice: ne gre samo za kršitelja, ki mora svoj prekršek seveda poravnati, temveč je mogoče hujše posledice ugotoviti pravzaprav za skupnost. S kršenjem katere od desetih zapovedi se zamajajo temelji njene (harmonične) eksistence. Individualni prekršek se torej intenzivira, »pomnoži« in pusti posledice na vsej skupnosti, zaradi česar je individualno upoštevanje desetih zapovedi tako pomembno za celoto.

Povsem drugače pa se, opozarjata Bauman in Chomsky, vprašanje norm in vrednot postavi v sodobni družbi, kjer sta skupnost in javnost odrinjeni v stran, v ospredje pa stopi posameznik s svojimi čustvi, željami in občutji. Izkaže se, da norme, ki ne služijo več konsolidiranju skupnosti, temveč jih uporabi vsak posameznik v svojo korist, preidejo pravzaprav v svoje nasprotje in dobijo negativni izzven. Prav ta sodobna sprevrženost doslej absolutnih norm pa je tema, ki intrigira Vinka Möderndorferja v njegovi dramski pesnitvi, nekakšni drami postaj, *Deset* (aprila 2012 je bila nominirana za Grumovo nagrado). Möderndorfer je segel po originalno zapisanih desetih zapovedih iz 5. poglavja Devteronomija (5. Mojzesove knjige), s čimer se je ognil uporabi njihove instant katehetske različice iz katoliškega katekizma. Vseeno pa besedila – za razliko od na primer *Dekaloga* Kieslowskega – ni mogoče brati rutinirano in avtomatizirano tako kot katekizem, saj je avtor oblikoval več posebnosti, ki po načelu *V-Effekta* razbijajo avtomatizirano zaznavo. Izbranih 10 božjih zapovedi je namreč zapisanih v kompleksnejši obliki prepovedi z utemeljitvijo ter napovedjo oziroma razlago potencialnih posledic (vselej seveda kazni). Vsako od njih Möderndorfer predstavi v svojem gledališkem prizoru, le da niso razporejene po običajnem vrstnem redu, temveč v skladu z dramaturškim lokom, kakršnega narekuje okvirna zgodba. Za dramo *Deset* je obenem idiosinkratično tudi ponavljanje nekaterih izmed zapovedi – gre za po avtorjevem mnenju, ki ga je izrazil na diskusiji o svoji drami na Tednu slovenske drame letos v Kranju, danes najpogosteje kršene prepovedi – in sicer zapoved »ne kradi«, ki jo ponovi dvakrat, ter trikrat ponovljeno »ne ubijaj«.

A tudi to bi bilo navsezadnje še v mejah običajnega, če ne bi Möderndorfer vpeljal v besedilo še tretje »inovacije«, s katero zaobrne direktno in intuitivno razumevanje predstavljenih situacij in vrednot. Gre za etični obrat, ki v vsaki situaciji prikazovane javne klasične, tradicionalne vrednote uporabi kot njihovo nasprotje, jih prikaže s subjektivno aplikacijo, jih s tem pravzaprav zanika in naredi iz njih anti-vrednote. To ugotovitev nakaže tudi z motom, citatom Chomskega iz knjige *Profit pred ljudmi*: »Najhujši je padec angela vrednot. Vseh vrednot. Mladi ljudje ne bodo vedeli kam. Življenje bo nično. To se že dogaja. Tega nas je lahko strah. [...] Svet, kjer je edina vrednota denar, je mrtev svet.« (Möderndorfer 2012: 2.)

Dramske osebe predstavljajo trije pari: Mladenič in Mladenka, On in Ona ter Starec in Starka, ki s svojo tipkostjo predstavljajo slehernike, utelešajo torej tri generacije, vsako s svojimi željami, načrti in tudi antagonizmi. Möderndorfer tako omogoči sprehod skozi dinamiko celotne družbe, saj v vsaki od skiciranih zapovedi postavi dramske osebe v različne vrste medsebojnih odnosov. Prizore s posameznimi

zapovedmi in njim ustrezajočimi vrednotami vpne v okvirno zgodbo, ki je pravzaprav ogradje iz medgeneracijskih konfliktov. Vsi trije pari sedijo okoli kvartopirske mize in želijo razčistiti skupni problem. Do zapleta pride takoj na začetku, saj se ne morejo dogovoriti pri oz. s kom bodo začeli. Zgodba se kot rdeča nit vije med prizori s posameznimi zapovedmi, na koncu pa se z njimi združi v krutem zaključku. Ta okvir brezšivno preide v prikaz prve simptomatične zapovedi, in sicer 8., »ne kradi«, s čimer se napove Möderndorferjev individualni model uporabe vrednot: med seboj iščejo krivca za občutek, ki ga imajo nekateri protagonisti, češ da so okradeni, okradeni za življenje. Tako zastavljena situacija izzove seveda pričakovan intuitivni odziv publike (kradejo seveda mladi brezposelni pridaniči), ki pa ga dramatik takoj zavrne. Izkaže se, da lopov ni Mladenič, ki ga sprva sumijo, pač pa, da so okradeni pravzaprav vsi. Okradeni so za čas, ki odteka, kar protagonisti egoistično občutijo kot krajo svojih življenj (Starec in Starka se zavedata, da sta okradena bolj kot na primer mladi par). Tudi drugič nastopi motiv zapoved »ne kradi« v podobni konstelaciji: s starko na smrtni postelji, ki verbalno zlorablja svojega moža ter mu očita, da jo je okradel za najboljša leta, še več, ogoljufal za življenje. Ko Starka naposled umre, jo mož, ki je ves čas vse njene izpade stoično prenašal, s solznimi očmi dolgo boža po glavi. V obeh primerih gre za individualno aplikacijo univerzalne vrednote, pri čemer pa ta – obrnjeno – postane opravičilo natančno za tisto, kar prepoveduje.

Sledi 6. zapoved, »ne nečistuj«. Prizor predstavi družino pri kosilu, kjer avtomatično pričakujemo patriarhalno razdeljene vloge in zato zlorabo zakonskega zaupanja s strani moškega. Presenetljiv obrat pa se zgodi, ko žena obvesti sicer čisto dovolj ljubečega moža, da ga bo zapustila in se odselila k bodočemu možu. Ostra je tudi njena lakonična ugotovitev, da mu glede otrok ne bo delala težav. V tem primeru ne gre niti toliko za vprašanje emancipacije, saj je to vsaj od Ibsenove *Nore* odveč, pač pa bolj za hladnokrvno in preračunljivo kršitev zapovedi v imenu zgolj lastne koristi ne glede na ljudi in svet naokoli.

»Ne želi svojega bližnjega blaga« je 10. zapoved, ilustrirana z mladeničem, ki opravlja akvizitersko delo pod grozljivimi izkoriščevalskimi pogoji. Kljub dejstvu, da dela malodane zastonj, prosi lastnika podjetja, naj ga obdrži. Po tem, ko ta verbalno napade mladeniča in ga obtoži nergaštva, postane jasno, da je delodajalec tisti, ki je izgubil objektivnost norme spred oči in jo uporablja izključno za svoje bogatenje, saj izkorišča mladeniča ter mu v bistvu jemlje krvavo zasluženi denar in ne obratno, kot bi lahko pričakovali. Mlada generacija se izkaže za žrtev prekernosti in brezskrupulozne, subjektivne zlorabe sprevrženih vrednot, ki spet branijo tisto, kar v bistvu prepoveduje.

Med zapovedmi, ki se posebej vtisnejo v spomin, pa je tudi 2.: »kajti jaz, gospod, tvoj Bog, sem ljubosumen Bog, ki obiskujem krivdo očetov na sinovih, na tretjih in na četrtih, tistih, ki me sovražijo, toda izkazuje dobroto tisočem, tistim, ki me ljubijo in izpolnjujejo moje zapovedi.« Ta prizor ima za Slovence posebno konotacijo, saj avtor govori o mladeniču, ki je od »dela«, ki ga opravlja, že na smrt utrujen. Ne more več nadaljevati, vendar njegovi nadrejeni od njega to zahtevajo. Seveda publika mladeniču iskreno sekundira in želi, da bi mladenič vendarle zmogel še zadnji napor, vendar ji kri

zaledeni v žilah, ko se izkaže, da je fant krvnik in morilec nedolžnih ljudi na gozdni jasi. Politična aluzija na povojno izvensodno likvidacijo domobrancev je seveda več kot očitna. Vojna je seveda najbolj očitna kršitev te zapovedi, še posebej, če poteka v božjem imenu.

Sprevrženemu utelešenju zapovedi sledijo tudi tri različice 5. zapovedi, »ne ubijaj«. Prva prikaže dekle in fanta na kliniki za odpravo nosečnosti. Dekle je nesrečno in avtomatična reakcija bi bila obtožba fanta, da je prisilil dekle v splav, da ne bi imela tako mlada težav. Möderndorfer v miniaturici obrne položaj tako, da se izkaže, da je dekle pravzaprav tisto, ki si želi poseg, saj ji ga je naročil njen oče, in da bi si fant želel otroka celo obdržati. Oče pa je hčerki zaukazal splaviti, ker je mu je žal, da tega ni naredil tudi sam, ko je bil v enaki situaciji. V drugi različici zapovedi ne upošteva mladenič, ki v daljšem monologu opiše svoje življenje kot sicer polno vseh dobrin, a prazno in zato nepotrebno. Posledično dvigne roko nadse iz pravzaprav popolnoma neustreznega razloga: predvsem zaradi zdolgočasnosti, morda tudi najstniške izgube smisla. Tretja skica zapovedi »ne ubijaj« pa, skladno z začetkom, združi zapovedi z zgodbo rdeče niti. V zapoved vstopijo torej sami protagonisti, ki zdaj ne utelešajo drugih dramskih oseb, temveč sami sebe, s čimer Möderndorfer sproži dokončni krog propada protagonistov. Če je rdeča nit okvirne zgodbe namenjena iskanju načina, kako pravzaprav prelisičiti krajo življenja, se izkaže, da je edini izhod, da nam življenje ne ukradejo, prav uničenje samega življenja, torej smrt. Smrt lahko prelisičimo le tako, da nanjo ne čakamo, temveč umremo že zdaj. Zato se odločijo, da bodo ubili drug drugega, saj je bilo starcema ukradeno več, mlajšim manj, a vse čaka ista usoda. Prva zadavljena umreta Starec in Starka. Kradel jima res ne bo nihče ničesar več. Nadaljnje slike predstavljajo le še dokončanje zdaj združene zgodbe. 1. zapoved, »ne imej drugih bogov poleg mene«, se izteče s smrtjo One. V naslednji, 3., »spominjaj se sobotnega dne in ga posvečuj«, umreta še On in Mladenič. V zadnji sliki, naslovljeni »in je puščava na svetu«, tako ostane le Mladenka, ki se v zaključnem monologu zave: »Sama sem. Eva brez Adama na vsem svetu. V vsem vesolju.« (Möderndorfer 2012: 65.) Vendar, če pogledamo poglobljeje, to ne velja le zanjo, pač pa za nas vse: odpovedali smo se skupnosti, družbo smo individualizirali do te mere, da je v današnjem svetu vsak sam in vsak vselej okraden. Kot posamezniki izgubljam tisto, za kar si najbolj prizadevamo. Smo »muhe enodnevnice (prav tam), še posebej v primerjavi s planetarnimi katastrofami. Mladenka to izpove z naslednjimi besedami:

In je treščil planet v drugi planet in je bilo konec. V sanjah. Na filmu. V trenutku konec vsega. Deset zapovedi. [...] Konec vsega. Ne samo človeka. Vseh ljudi. In smrt vseh ljudi je resničen nič. Nobenega nadaljevanja. Nobene morale. Nobenega Boga, ki bi jokal. Nikomur v vesolju ne bo žal za nami. Kdo? Kaj? Bitje? Bit? Nič. Trpljenje? Nič. Nič. In smisel? Sporočilo? Tisto, kar ostane. Če ostane. Ne ostane. Kaj ima smisel, če je na koncu tema. In bo tema. Večna. Ko preštejem do deset, bo tema. (Möderndorfer 2012: 66.)

Möderndorferjev zaključek je v kozmičnih razsežnostih res apokaliptičen in tak ostane tudi, ko ga prenesemo na mikro, torej družbeni nivo. Sprevrženosti vrednot se

v sodobnem svetu zaradi njihove subjektivne uporabe ne moremo ogniti. Ponovno si moramo zastaviti vprašanje o današnjem svetu ter o ljudeh, ki v njem živijo. Seveda so metafore kot *memento mori* ali *danse macabre* vselej opozarjale na enakost vseh pred poslednjo sodbo (kar kaže na večno neenakost za časa našega bivanja v tej *vallis lacrimosa*), vendar še nikoli ni bil svet tako individualiziran, s tem pa tudi tako relativen. Zrelativizirale so se tudi vrednote, saj ne veljajo več za vse, temveč zgolj za tistega, kakor pravi Möderndorfer, ki jih izreka in uporablja. To pa niso več vrednote. Današnja družba je pripeljala do razkroja ljubezni do bližnjega in v sodobnem človeku zanetila neko drugo »ljubezen«, ljubezen do sebe. Sodobna civilizacija temelji namreč na egoizmu, lastnem interesu in predvsem iskanju lastne »sreče«, zato je tudi subjektivna uporaba absolutnih norm logična. Tako se ponovno osmisli omenjeni črnogledi Hobbesovski model *homo homini lupus*, torej vojna vsakogar zoper vse. Živeti – tudi pri Möderndorferju – pomeni, da nam nekdo krade čas življenja, ne pa, da mi s svojimi življenji sodelujemo pri (so)ustvarjanju nečesa večjega od nas samih, na primer naše skupnosti. Vsak posameznik deluje le zase, tako izolirani posamezniki pa so toliko lažji plen ne-več-ulovljivih vzvodov moči, s katerimi upravljajo odločevalci nekje na drugem koncu sveta.

Sodobni družbi ljudje organsko ne pripadajo več. Niso njen strukturni del, temveč jih moderna družba, kot opozarja Bauman (1998: 41), »opredeljuje kot člane.« To pomeni, da je pripadnost tako rekoč volonterska in ne več organska; lahko smo člani ali pa tudi ne. Prej družba ljudi ni mogla kar tako izvreči, jih izločiti. Danes je to vprašanje ustreznosti, vprašanje izpolnjevanja »klubskih« pogojev. Tiste pa, ki jim zaradi takšnih ali drugačnih razlogov preneha »članstvo« v klubu, opisuje Giorgio Agamben v svoji knjigi *Homo sacer*. To so napol sveti in napol prekleti ljudje, katerih eksistenca nič ne velja in dovoljeno jih je odstraniti. Današnji globalizirani svet se je razvil tudi zaradi »radikalnega taljenja okovov in spon« (prav tam: 10), ki je poleg pozitivnih posledic prineslo tudi negativne. Vstopili smo v svet »tekoče moderne« (kar je proslula sintagma Baumana). Tisti, ki jim je ta razkroj tradicionalne družbene strukture po volji, imajo že novi cilj: »razpustitev sil, ki so znale ohranjati vprašanje reda in sistema na politični agendi« (prav tam: 11). Ljudem pa, ki so objekt izvajanja te moči, se spodmikajo tla pod nogami, grabi jih strah, oprijemajo se vsega, kar je le mogoče, da bi se rešili iz oceana dvoma in splezali vsaj na krpico kopnega. Zaradi panike pa je »dobrodošlo [...] vse, kar obljublja, da bo prevzelo odgovornost za gotovost« (Erich Fromm, *Fear of Freedom*, citirano po Bauman, prav tam: 29). Obenem toliko bolj nagibajo norme v svojo korist in toliko bolj hlastajo po hipnih izpolnitvah svojih želja in (morda tudi namišljenih) potreb. Oboje vodi posameznika v še večjo izolacijo, kar pa spet povzroči, da se začne panično iskanje varnosti in gotovosti. To iz posameznika dela de Tocquevillov negotov in agresivni individuum, ki je zaradi tega največji sovražnik strukturirane družbe (prav tam: 47), v kateri zasebno kolonizira in uzurpira javni prostor (prav tam: 52), katerega razkroj Möderndorfer jasno riše. To pa je prag, ki si ga ne bi smeli želeli prestopiti, vendar, ali nam je sploh še kaj od tega?

## Literatura

- AGAMBEN, Giorgio, 2004: *Homo sacer: suverena oblast in golo življenje*. Ljubljana: Študentska založba.
- BAUMAN, Zygmunt, 1998: *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.
- BAUMAN, Zygmunt, 2002: *Tekoča moderna*. Ljubljana: Založba I\*cf.
- BAUMAN, Zygmunt, 2008: *Does ethics have a chance in a world of consumers?* Cambridge, London: Harvard University Press.
- CHOMSKY, Noam, 2005: *Profit pred ljudmi: neoliberalizem in globalna ureditev*. Ljubljana: Sanje.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2012: *Deset*. Rokopis.
- Sveto pismo. Slovenski standardni prevod* (osnovna izdaja, peti, pregledani natis), 2006. Ljubljana: Društvo Svetopisemska družba Slovenije.

## DRAME JOSIPA TAVČARJA

Bogomila Kravos

Trst

UDK 821.163.6(450)–2.09Tavčar J.

Dramatik Josip Tavčar razvija svoje slovenstvo v skladu z večkulturnostjo lastne identitete in se uveljavi med povojnimi tržaškimi besednimi ustvarjalci ob Borisu Pahorju in Alojzu Rebuli. Po uspehu svoje prve slovenske drame *Prihodnjo nedeljo* (1957) razgrne v drugem delu *Pekel je vendar pekel* (1959) odnos do sodobnega sveta in potrošniške družbe. Tavčarjevo opozarjanje na probleme zahodne civilizacije in na drsenje v brezizhodno situacijo reflektira njegovo samobitnost oziroma odgovorno bivanje v lastnem času in prostoru.

Josip Tavčar, povojna obnova, tržaški diskurz, »drugi« kot del lastne eksistence, večkulturnost, samobitnost

Josip Tavčar, a playwright who developed his Slovene consciousness in accordance with his multicultural identity made his mark among the post-war writers of Trieste, along with Boris Pahor and Alojz Rebula. After the success of his first Slovene drama *Next Sunday* (1957) he used his second work *Hell is After All Hell* (1959) to unfold his relationship to the modern world and the consumer society. In pointing out the problems of Western civilisation and the steady decline into a hopeless situation, Josip Tavčar reflected his personal authenticity or the responsibility of living in his own time and place.

Josip Tavčar, post-war reconstruction, Trieste discourse, the »other« as a part of its own existence, multiculturalism, personal authenticity

Petdeseta leta dvajsetega stoletja so bila zlata doba v razburkanem povojnem življenju. Nekdanji tržaški diskurz<sup>1</sup> se je obnavljal in ambicioznejši ustvarjalci so že ubirali svoja pota ter v svoja dela vnašali predvojne in vojne izkušnje.<sup>2</sup>

Josip Tavčar<sup>3</sup> se je uveljavil skupaj s pisateljema Borisom Pahorjem in Alojzom Rebulo. Predhodne objave in ugledališčenje enega od italijanskih besedil so vplivale

1 Prim. Kravos 2011.

2 Italo Calvino pravi: »Allora, cosa doviamo fare, ora che la guerra era finita, se volevamo continuare a scrivere? [...] solo da ciò che si è vissuto senza intenzioni letterarie si può far poesia, solo là dove si è avute vere radici si può buttar foglie e frutti.« [Torej, kaj smo lahko naredili, da bi še pisali, ko je vojna končala? [...] samo iz tega, kar smo doživeli brez literarnih namenov, je lahko nastajala poezija, samo tam, kjer so resnično pognale korenine, lahko poženejo listje in sadeži.] (Calvino 2005: 8.)

3 Josip Tavčar (Dutovlje, 1920–Trst, 1989) je bil učitelj angleščine na slovenskih višjih srednjih šolah, dramatik, esejist, prevajalec in umetniški vodja SSG – Trst. Nekaj mesecev po njegovem rojstvu se je družina preselila v Trst. Njegov oče je bil prvi ladijski intendat in tako je družina dobivala informacije o dogajanju v svetu (Tavčar 1992: 90). Med šolanjem se je brez težav vključil v razredno skupnost in tudi pozneje gojil prijateljske vezi s sošolci in kolegi z univerze. Bil je levičar brez strankarske pripadnosti in

na njegov odnos do prostora in do narodne pripadnosti. Zelo zgodaj je namreč osvojil zavest o večplastnosti tržaške kulture (Tavčar 1992: 103–105). Pred vojno je obiskoval italijanske šole in se slovenščine naučil v družinskem krogu. Svojo prvo enodejanko je napisal pri devetnajstih letih v tržaškem italijanskem govoru, doživel z njo velik uspeh (prva nagrada na natečaju igralske skupine Cecchelin in uprizoritev dela) in pozneje ob študiju germanistike pisal drame v italijanščini.<sup>4</sup> Med vojno je bil vpoklican v vojsko in je po razsulu Italije prestopil k zavezniškim četam, doživel bitko pri Montecassinu in »tedaj prvič prišel v stik s potrošniško miselnostjo, pa čeprav se tedaj potrošništvo kot socialni pojav še ni omenjalo« (Tavčar 1992: 99). Opazil je, da je tujčeva pomoč samo na videz dobronamerna. Primerjal je svojo tržaško, večkulturno identiteto s sorodnima in vendar tako različnima modeloma večplastne kulture – angleškim in ameriškim. Vzorec je bil lahkotno zapeljiv in takrat je Tavčar zaslutil, da bo tuji miselni vzorec postopno sesul tiste vrednote, na katerih se je konstituiral njegov svet.

Tavčar se je v slovenščini lahko preizkusil šele po vojni, ko je izpopolnil svoje poznavanje maternega jezika, toda že prva drama *Prihodnjo nedeljo* (1957) je imela izjemen uspeh.<sup>5</sup> Govori o malem človeku, meščanu, ki je dvajset in več let čakal na svobodo in enakopravnost. Ko spozna, da je vodilni imperativ v novi družbeni ureditvi kopičenje imetja, je on kot učitelj izigran, zato poskuša rešiti svojo zadrego z zadetkom na nogometni stavi ter tako zagotoviti sebi in svojim najdražjim ugled v družbi. Igra na srečo je seveda utvara in družina se razbije. Ob ne-junaku ostaneta razočarana žena in najmlajša hčerka, ki bosta očetu pomagali, da se strezni in preboli razočaranje nad svetom, v katerem živi.

Zgradba drame, ki jo je Tavčar osvojil pri pisanju v italijanščini, je enostavna, trdno zasidrana v tipično italijanski dramski model iz tridesetih let dvajsetega stoletja.<sup>6</sup> Obvladovanje strukture mu je omogočilo, da je že v drugi slovenski drami izpostavil odnos do stvarnosti in z njim razkril svoj pogled na svet. L. 1959 so na odru

imel kritično držo do vsega in vseh. Služba srednješolskega profesorja mu je zagotavljala finančno gotovost, zato je delo v gledališču opravljal brezplačno. Seveda so njegove drame, pisane na kožo ansambla SSG, uprizarjali v tem gledališču.

- <sup>4</sup> »Nekje v mojih predalih še ležijo tri ali štiri drame iz tistega časa. Ostale so se izgubile med Cosenzo, Montecassinom, Frosinonejem in Caserto, Neapljem in Rimom. Ni mi žal zanje. Bile so v italijanščini. Pripadajo torej človeku, v katerem se ne morem več prepoznati.« (Tavčar 1992: 93.)
- <sup>5</sup> »Prvo dramo v slovenščini, in sicer *Prihodnjo nedeljo*, sem napisal za stavo. Alojz Rebula, ki je bil tedaj moj kolega na nižji gimnaziji, je trdil, da ni mogoče napisati literarnega dela, ki naj bi obravnavalo tržaško meščansko tematiko, in to predvsem zaradi jezika, ki bi nujno moral biti slovenski in italijanski hkrati. Po njegovem se namreč v nobeni slovenski meščanski družini ni uporabljala tedaj izključno slovenščina. Teden dni kasneje sem mu izročil rokopis *Prihodnje nedelje* in dobil stavo.« (Tavčar 1992: 93.)
- <sup>6</sup> Tavčar je izhajal iz italijanske poetike imenovane »dei telefoni bianchi« (belih telefonov; Antonucci 1986: 116–125). Avtorji (Bontempelli, De Benedetti, Pugliese idr.) so v dobro grajenih dialogih obravnavali meščansko življenje. V 30. letih je bila to edina realna odslikava italijanske družbe. Tavčar ohrani zgradbo, tematsko pa se nagiba k eksistencialnim vprašanjem, ki jih rešuje na osnovi orientalskih nauk. Od tod previdnost, ki jo Kermauner očita Tavčarju (Kermauner 2001: 88–92). Tavčar je bil vedno pripravljen na dogovarjanje, češ da je »vsak tekst odvisen od konteksta« (Tavčar 1960). O zgradbi italijanske pred- in medvojne dramatike prim. Molinari (2007: 6–9, 71–79).

tržaškega gledališča uprizorili njegovo fantazijo v dveh delih *Pekel je vendar pekel*, o kateri avtor pravi:

Premagati moramo namreč iracionalnost z drugo iracionalnostjo, ne pa z logiko. Logika nas neizbežno pripelje v slepo ulico in v začaran krog. Iracionalnost pa nam daje možnost, da vrnemo človeku notranje bogastvo in da prepričamo ljudi, da so lahko prav tako srečni pod vaško lipo kot pod evkaliptusom razkošne hollywoodske vile. Prisiliti jih torej moramo v pomanjkanje in morda celo v bedo, zakaj samo na ta način jim lahko damo priložnost in možnost, da odkrijejo in pravilno cenijo duhovno plat svojega življenja. Nastal je tako ob koncu petdesetih let moj *Pekel je vendar pekel*. (Tavčar 1992: 101.)

Žanrska opredelitev drame za fantazijo je zaščita pred možnimi identifikacijami dramskih junakov z realnimi osebami. Zamejstvo se namreč izrisuje kot izjemno ozek prostor,<sup>7</sup> Tavčarjev pogled pa se pne preko vseh zamejitev in obravnava vprašanja zahodne civilizacije. Tavčar postavi glavna junaka v brezizhodno situacijo. Mož in žena sta povzpelnika, ki za doseg zastavljenega cilja podirata vse etične pregrade. Njunjo življenjsko vodilo je brezsrčni hedonizem oziroma kopičenje dobrin za brezmejno uživanje, in ker je po njuni logiki denar edino merilo uspešnosti, odpišeta moralo in potlačita občasne očitke vesti. Smrt je prelomnica, ker se na prehodu v onostranstvo neizbežno postavita na tehtnico opravljeno dobro in povzročeno zlo. Jurij Maček in njegova žena pričakujeta kazen, kakršna je vpisana v katoliški tradiciji, s hudiči in telesnimi mukami, čaka pa ju nekaj povsem drugačnega:

Belizar: [...] Vzemite, kar vam da usoda in imejte to za kazen. Ni drugega izhoda.

Marta: Torej hišica v planinah, televizor, avto in ... orgije ... kar naprej orgije ...

Belizar: To bo od vas odvisno ...

Marta: Vem, da bo tako ... drugače ne znam živeti.

Belizar: In to bo za vas najhujša kazen ... vsaj od začetka.

Marta: Kako to mislite, vsaj od začetka ...

Belizar: (Skrivnostno.) Večnost je dolga.

Marta: Ne razumem.

Belizar: Nihče ne razume takoj. Potem pa vsi razumejo.

Marta: Povejte mi jasno, kaj mislite.

Belizar: Ne smem.

Marta: Torej je le neko upanje, da bom kdaj trpela ... (Tavčar 1976: 69.)

V Tavčarjevem peklu ni več greha. Kar je bilo na zemlji prepovedano, je v onostranstvu na dosegu in greh ni več greh. Brezmejno izobilje spodjeda željo po užitku. Ko zlodej Belizar pravi: »Človek ima vendar tudi voljo in vaša volja je tu popolnoma svobodna. Imate torej vse pogoje, da si zgradite veselo večno življenje, zlasti še, ker poznate vir svoje nesreče« (Tavčar 1976: 75), se poudarek v drami prevesi na vprašanje svobodne volje in relativizma. Tavčar trdi, da si je pekel ustvaril človek sam:

<sup>7</sup> Pojma *zamejstvo* in *zamejec* prideta v rabo po razmejitvi l. 1954 in uvajata zunanji pogled na tržaške Slovence. Legenda pravi, da so izraz prevzeli po psevdonimu Ivana Trinka, ki je svojo prvo pesniško zbirko *Poezije* (1897) objavil pod imenom Zamejski, ker so bile takrat vse slovenske dežele, razen Benečije, v Avstro-Ogrski.

večanje ugodja, prekomerno obvladovanje narave in nesmotrna uporaba tehnoloških pridobitev ne zagotavljajo sreče.

Boris Pahor je v svoji oceni vzporejal Tavčarjev *Pekel* s Sartrovimi *Zaprtimi vrati* (Huis clos, 1945) in opozoril na razlike v obravnavi iste tematike:

za Sartra je pekел naš bližnji, sočlovek, ki je ujet onkraj zaprtih vrat svoje individualnosti. Misel, ki jo Camus še razširja, ko ugotavlja, da se nič ne boji onostranstva, ker si ne more misliti na drugem svetu nič hujšega od tega, kar je zmožen storiti na zemlji človek človeku. Tavčar pa si je zamislil svoj simbolični prikaz v bolj pristopni, bolj preprosti obliki, ki naj bi jo poživiljalo duhovito, porogljivo ozračje. (Pahor 1959: 3.)

Pahorjevo opažanje drugačnega jezika upovedovanja je povsem na mestu. Tavčarjeva kritika družbe je prizemljena, intelektualna ostrina junakov pa je prirejena tržaškim razmeram. Teza o svobodni izbiri posameznika ni postavljena v eksistenencialno opomenjen obup, vsaj ne tako kot v Sartrovi enodejanki, v kateri se groza nad bivanjem v svetu gnusa in absurda stopnjuje do nerazrešljive aporije in je človekova težnja po svobodnem odločanju brezupna. V Trstu ni možen metafizični pristop k večnostnim vprašanjem.<sup>8</sup> Tavčarjevi junaki so Tržaçani in Slovenci. Njihov svet premore le jezik njihovega časa in prostora ter je brez odziva, ki bi nudil možnost globljega opomenjanja lastne biti.<sup>9</sup> Provincialni Trst živi na lastni koži problematiko železne zavese, nima pa moči, da bi pogledal vase. Tako kot ostali Tržaçani se tudi Slovenci zatekajo v idealizacijo preteklega življenja, ki jo ponazarjajo operetne arije in uvožena, a nič manj nostalgična slovenska narodno-zabavna glasba. V sistemu, ki spodbuja gojenje videza, se nekdanje vrednote rušijo in brez teh umanjka volja do odkritega soočenja s samimi seboj. Pojava zapiranja v lastni krog in samopomilovanja sta najvidnejša znaka propadanja Trsta in se navezujeta na polpreteklo obdobje, ko je tržaški nacionalizem prerasel v fašizem in se je razvoj mesta ustavil. Nacionalistična matrica subverzivne propagande se namreč vzdržuje s potuho in subvencijami. Nekdanje pristaniško-trgovsko središče je iz golega oportunitizma potlačilo svoji večjezičnost in večkulturnost, se prepustilo najbolj donosnim trendovskim strastem in postalo objekt drugih ambicij.

Tavčarjevi junaki so Slovenci, ker govorijo v slovenščini, obenem pa so Tržaçani. V času nastanka te drame je pisatelj Italo Calvino objavil zbirko pripovedi iz cele Italije in za tipizacijo Tržaçana izbral zgodnico z naslovom *La scienza della fiacca* (Znanstveno utemeljena brezvoljnost, Calvino 1956: 161–162). Z njo je želel izpostaviti oportunitizem, ki je zaradi subsidiarne pomoči prevladal nad podjetnostjo prebivalcev tega mesta. Literarna oznaka opredeli problematiko kompleksnega prostora, ki je od zloma Avstro-Ogrske doživljal poleg nacionalnih in nacionalističnih pretresov še vrsto političnih preobrazb. V različnih zgodovinskih trenutkih si je torej ta prostor

<sup>8</sup> Glavnega junaka *Pekla* Jurija Mačka lahko primerjamo s Svevovim junakom Zenom Cosinijem v romanu *La coscienza di Zeno* (1923). Zeno se nikoli ne dvigne nad svet, v katerem živi, ker je del tega sveta (Maier 1975: 100).

<sup>9</sup> O lažni mitizaciji in brisanju spomina v mestu, ki je nastalo na pragmatizmu, prim. Petronio 1987, Verč 1999.

izdelal različne jezike za upovedovanje stvarnosti, potem je to bogastvo iz politične preračunljivosti zavrgel.

Prisvajanje ustreznih prvin zato ni bilo in tudi danes ni prilagajanje »drugemu«, pač pa je iskanje ustrezne poti za ubesedovanje uravnoveženega zaznavanja lastnega časa in prostora. Močni trki in trenja med dvema izključujočima se kulturama, ki sta v neposrednem stiku, večkrat brišejo znake drugega in s tem nezavedno priznavajo drugega ter utrjujejo večnacionalnost (Chambers 1995: 4). Ob pozitivnem ali negativnem stiku nastajajo novi jeziki, ki odražajo večznačnost in mnogoplastnost opisanega ter so vedno samo delno v skladu z osrednjima tekstoma kulture (slovenskim in italijanskim) (Kravos 2011: 33).

Tavčarjev eksistencializem odraža torej tržaško nezadržno propadanje in posebej izpostavlja posameznika, ki to propadanje omogoča s svojim pristopanjem k izhodiščnemu *hic et nunc*. Svet brez etičnih zadržkov je svet brez upanja na rešitev in vsako zavračanje realnosti pomeni nezaustavljivo drsenje v pogubo.

V *Prihodnji nedelji* avtor prikaže osamljen primer in opozori na nevarnost, ki preti posamezniku, ko privid blagostanja zamaje osnovne vrednote. V *Peklu* doseže potrošniško-povzpetniška ideologija že tako moč, da jo je mogoče določiti za izvor nesreče celotnega človeštva. Brezumna uporaba tehnologije in neuravnovešeno gospodarjenje privedeta namreč do »sesutja zemeljske oble« (Tavčar 1976: 85). S tem bi lahko bil konec vsega. Zavrženi angel Belizar pa opozori na nezaustavljivost vzpostavljenega procesa: katastrofa pomeni za pekel velik priliv grešnikov, ne pa sesutje sistema, ki se takoj obnovi, ker je človeštvo zaradi svoje objestnosti obsojeno na večno obnavljanje avtodestrukcijskega procesa.

Tavčar se v svojih nadaljnjih delih osredotoči na to problematiko in tudi v dramah, v katerih govori o konkretnih vprašanih Slovencev v Trstu, ne zdrсне v ukalupljeni vzorec zamejca kot »trpečega subjekta« (Kravos 2011: 56–71). Junaki Tavčarjevih del ostajajo tržaški Slovenci, ki svojo samobitnost gradijo na poznavanju, sprejemanju in usvajanju komponent »d drugega«.

V slogovni in oblikovni zasnovi se torej raznorodne sestavine v Tavčarjevih delih stapljajo v sintezo, v kateri ni nobene »tuje« prvine (Chambers 1995: 5–6). Zunanji opazovalci opažajo antitetičnost raznorodnih elementov, v recepciji ciljnih gledalcev pa so prav te kontroverznosti del lastnega določanja realnega. To recepcijo so spoštljivo sprejemali nekateri kritiki, drugi so žal spregledali specifiko večkulturnega prostora in ker je niso poznali, so sodili po svoje. Tako je Jože Peterlin<sup>10</sup> zapisal:

*Prihodnjo nedeljo, Pekel je vendar pekel, Nicky – zlati deček*. Brez dvoma je prinesel Josip Tavčar nove motive v slovensko dramsko slovstvo. Razmaknil je okvir polpretekle kmečke problematike naših ljudskih iger. Razbil monotono in brezkončno

<sup>10</sup> Jože Peterlin (Vinje pri Beli cerkvi [Novo mesto], 1911–Trst, 1976) je bil publicist, radijski režiser in igravec, organizator, gledališki kritik in učitelj slovenščine na slovenskih šolah. Po vojni je dobil zatočišče v Trstu, kjer je vse navedene funkcije opravljal istočasno. L. 1947 mu je namreč Zavezniška vojaška uprava poverila kulturni spored v slovenščini na radijski postaji, že prej pa je pisal o gledaliških predstavah v *Glasu zaveznikov*. O prvih dveh tržaških povojnih premierah *Jernejevi pravici* in *Desetem bratu* je pisal pohvalno, ker so besedila in priredbe ponazarjale svet, v katerem je živel (Peterlin 1990: 15–17).

povojno krvavo obračunavanje v črno-belem patetičnem poveličevanju namišljenih junakov. Tavčar je našel povsem nov slog in nova vprašanja. Edino nevarnost vidim v tem, da ne bi Tavčar ostal samo v slovenskem jeziku pisoči dramatik, tako kot postajajo že mnogi tako imenovani slovenski tržaški pisatelji; v njih delih ni ne duha ne mišljenja slovenskih ljudi, ampak le pišejo v slovenščini – navadno slabi.

V tej trojici iger se mi zdi drama *Prihodnjo nedeljo* najresnejše delo, čeprav v tehničnem pogledu najmanj dovršeno. *Nicky* pa je v oblikovnem pogledu najspretnejši, po teži pa najbolj površinski. [...]

Na koncu se vprašaš: kaj je v tem delu slovenskega? Ali je bilo vse to napisano in pripravljeno samo zato, da bi se smejali? Je to satira? Tudi satira mora zapustiti vtis in mora ozdravljati. *Nicky* ne. Rad bi, da bi čutil slovenski dramatik med nami neko višjo nalogo, poklicno gledališče pa višje poslanstvo. (Peterlin 1990: 137–139.)

Kritik je v tržaški prostor vnesel svoje slovenstvo, ki je bilo iz ideološkega in kulturološkega vidika drugačno od tržaškega. Za ohranjanje lastnega kulturnega modela je torej uporabljal netržaške obrambne mehanizme. Tudi zato je bilo Tavčarjevo zatekanje v nedoločen kronotop vsakič na novo trmoglav poskus preseganja ozkosti tržaškega prostora in vzpostavljanje stika z realnim svetom.

V 70. letih se je izoblikovala potreba po gradnji »skupnega kulturnega prostora«, ker so družbene razlike v sosednjih državah že takrat povzročile različno dojetje stvarnosti. Zato se je zlahka začel vzpostavljati vzorec, ki je »zamejskega« Slovenca določil za »trpečega subjekta« in slovenstvo v Trstu vezal na brezupno žrtvovanje za ohranjanje rodne zemlje. Manjšina v enklavi deluje po pravilih zaprtega sistema, ki ne dopušča sprememb, in ta model je ustrezal vsem zamejskim političnim predstavnikom ter se neproblematično vdeloval v osrednji tekst slovenske kulture. Pospešena izmenjava kulturnih dosežkov je širila le enoznačne informacije, sicer pa je veljavnost tega vzorca potrjeval tudi konsenz večjega števila avtoreferenčnih zamejcev. Tako je novi diskurz postavil tržaškega Slovenca in Trst dokončno na obrobje, v pozicijo zatirane/nega/trpečega »objekta opazovanja«.

Teksti drugih avtorjev, ki so poskušali uveljaviti izvorni tržaški diskurz z dekonstrukcijami vzpostavljenega vzorca, so doma želi uspehe, osredneslovenska kritika pa jih ni mogla razumeti. Kontrolirani pretok kulturnih informacij je imel namreč entropični učinek: brez dostopa do vseh podatkov o nepropustno zaprti skupnosti ni mogoče razumeti razvejanega spektra tržaškega diskurza.

Nerazumevanje samobitnosti in potrebe po lastnem jeziku za ubesedovanje stvarnosti, v kateri neka skupnost živi, lahko privede do brisanja obsežnih opusov. Tako je iz naše skupne literarne zavesti izpadel Josip Tavčar. Po l. 1975 je sicer omenjen v razdelku Književnost v zamejstvu in zdomstvu (Pogačnik 2001: 351–401), vendar se ta zapis navezuje na Pogačnikovo poglobljeno preučevanje zamejske književnosti v 60. letih (*Rusi most*, 1967). Tudi Kermaunerjeva obravnava tega avtorja v *Rekonstrukcijah ali reinterpretacijah slovenske dramatike* ne osvetljuje pomena njegovega dela, pač pa potrjuje prej izpostavljene teze (Kermauner 2001).

Josip Tavčar je torej avtor, ki ga bo treba na novo odkriti. Natančna obdelava njegovih dram, esejev, kritiških zapisov in krajše proze bo namreč obogatila in prevrednotila ne le tržaško, pač pa tudi slovensko književnost.

## Literatura

- ANTONUCCI, Giovanni, 1986: *Storia del teatro italiano del Novecento*. Roma: Ed. Studium.
- CALVINO, Italo, 1956: *Fiabe italiane, trascritte dai dialetti di tutte le regioni*. Torino: Einaudi.
- CALVINO, Italo, 2005: *Presentazione. I racconti*. Milano: Mondadori. 5–10.
- CHAMBERS, Iain, 1995: *Dialoghi di frontiera. Viaggi nella postmodernità*. Napoli: Liguori.
- KERMAUNER, Taras, 2001: *Nebo=Pekel. Primorska slovenska dramatika 3*. Ljubljana: SGM.
- KRAVOS, Bogomila, 2011: *Slovenska dramatika in tržaški tekst*. Ljubljana: SGM.
- MAIER, Bruno, 1975: *Italo Svevo*. Milano: Mursia.
- MOLINARI, Cesare, 2007: *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*. Roma, Bari: Laterza.
- PAHOR, Boris, 1959: Fantazija o vsakdanjosti. *Primorski dnevnik* 15/67 (19. 3. 1959). 3.
- PETERLIN, Jože, 1990: *Slovensko tržaško gledališče 1945–1975*. Marij Maver, Mirko Mahnič (ur.). Trst: Mladika.
- PETRONIO, Giuseppe, 1987: Tržaške solze. Ivan Verč, Marko Kravos (ur.): *Ednina, dvojina, množina*. Trst: ZTT. 212–216.
- POGAČNIK, Jože (ur.), 1967: *Rusi most*. Ljubljana: MK, Trst: ZTT.
- POGAČNIK, Jože, 2001: Književnost v zamejstvu in zdomstvu. Jože Pogačnik idr. (ur.): *Slovenska književnost 3*. Ljubljana: DZS. 351–401.
- TAVČAR, Josip, 1957: *Prihodnjo nedeljo*. Trst: Arhiv Bogomila Kravos.
- TAVČAR, Josip, 1960: *Slavospev poeziji*. Trst: Arhiv Radio Trst A.
- TAVČAR, Josip, 1976: Pekel je vendar pekel. *Utvare*. Trst: ZTT. 55–86.
- TAVČAR, Josip, 1992: Največja umetnost je lastno življenje. Franc Pibernik (ur.): *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: MGL. (Knjižnica MGL 114). 89–106.
- VERČ, Ivan, 1999: Trieste 2000/Trst 2000. *Proiezione: la Trieste del terzo millennio/Pogledi na Trst v tretjem tisočletju. Gruppo 85/Skupina 85*. Trieste: Hammerle. 84–89.



# MEJE, KRIZA IN RAZKROJ PREDSTAVLJANJA V DRAMATIKI

## RUDIJA ŠELIGA

Ivana Latković

Filozofski fakultet, Zagreb

UDK 821.163.6–4.09Šeligo R.:792.01

Pričujoči članek skuša s pomočjo analize eseja Rudija Šeliga *Za magijsko gledališče* razjasniti avtorjevo teoretično stališče do pojma dramskega predstavljanja oziroma njegov odziv na sodobna premišljevanja o naravi reprezentacije, predvsem v kontekstu preobrata od mimetičnega k performativnemu razumevanju. V skladu s cilji je v analizi prikazano Šeligovo razumevanje pojmov, kot so jezik in mimezis, avtorjev odnos do proznega in dramskega ter besedila in predstave.

Rudi Šeligo, predstavljanje, jezik, mimezis, performativ

Through an analysis Rudi Šeligo's essay *For a Magical Theatre* this paper attempts to explain the author's theoretical view of dramatic representation and his response to contemporary thought on the nature of representation, especially in the context of the turn from mimetic to performative understanding. The analysis attempts to illustrate Šeligo's understanding of concepts such as language and mimesis, the author's relation to prose and dramatic text, and his interpretation of the difference between text and theatrical performance.

Rudi Šeligo, representation, language, mimesis, performative

V kontekstu govora o raznovrstnih dekonstrukcijskih in destabilizatorskih strategijah dramske forme od 70. let dalje se neredko kot analitična opora predstavlja drugačno ravnanje s kategorijami teksta, časa, prostora in telesa, pri čemer se poudarja preobrat v razlaganju prezenze in reprezentacije ter s tem bistveno povezano razkranjevanje tradicionalnega predstavljanja v dramskem tekstu in dramskega teksta samega. V literarnozgodovinskem in poetičnem smislu bi morda lahko takšne premike navedli pod skupno oznako *postmodernistična drama*, ampak če vzamemo v obzir nejasnost samega pojma oz. njegovo permanentno izmikanje končni in splošno sprejeti definiciji, kot tudi vsesplošno, neredko nekritično nagnjenost k etiketiranju *postmodernega*, bi nas takšna konkretizacija lahko speljala na nepravo pot in odprla napačen predal literarnozgodovinskega sistematiziranja. Primaren interes ostaja problematika reprezentacije oz. predstavljanja, natančneje, določene spremembe v njegovem razumevanju, ki so karakteristične za Šeligovo teoretizacijo drame, in slednje se v širšem estetskem smislu lažje poveže ravno z zapuščanjem modernistične koncepcije, kar se je na področju umetniških praks, pa tudi širše, okvirno odvijalo v 70. letih, in ki se v raznih literarnozgodovinskih sintezah in pregledih imenuje s sintagmo *postmodernistična*

*umetnost*. Ne da bi tu vstopali v širše razlage njene narave, kakor tudi ne v podrobnejše razlaganje njenega razmerja do poetičnih in idejnih predhodnic v raznovrstnih oblikah umetniških praks tega časa, je mogoče za Šeligovo razumevanja reprezentacijske sfere dramskega kot svojevrstne izhodiščne točke postaviti kot primer Lehmannovo misel, ker v tem razmišljanju ni osamljen, o tendenci scenske prakse 70. let, da samo sebe reflektira ter da skozi lastne danosti kaže in problematizira lastni status realnosti, pa celovitost, iluzija in reprezentacija sveta »ne predstavljajo več uravnavajočega načela« (Lehmann 2003: 25). Ustvarjanje iluzije in totalitete sveta je že od 60. let vse bolj moteno z načeli »samorefleksije, dekompozicije in ločevanja elementov dramskega teksta.« V neki meri je to motivirano tudi z Brechtovimi vprašanji o »prezenci in zavedanju postopka predstavljanja v predstavljenem«, ki formulirana na ta način ovržejo tudi razumevanje odra kot »mesto prepisa« (prav tam: 61, 43, 42). V tako postavljenih koordinatah razmišljanja o dramskem bo dejanje reprezentacije doživelo svojevrstne preobrazbe v smislu premika razumevanja od mimetičnega, posnemajočega, proti performativnemu, izvedbenemu. Pojem performativnega svojo izvorno disciplino najde v filozofiji jezika, vendar je svojo uporabo pred nekaj desetletji našel tudi v teoriji kulture, predvsem pod vplivom Johna L. Austina in njegovega zdaj že dobro znanega dela *How to do Things with Words*. Aplikativnost njegovega razlikovanja konstativov (izjave, ki podlegajo kriteriju resnično/neresnično) in performativov (v okviru kriterija uspešno/neuspešno delujejo že s samim izgovarjanjem, dejanje se torej zgodi s samo govorno izvedbo) se je na širšem področju kulture pokazala v svojevrstni zastarelosti njenega tradicionalnega razumevanja, »ki se izraža z objasnjevalno metaforo kulture kot teksta«; v skladu s tem so posamezni kulturni fenomeni razumljeni kot »strukturiran sklop znakov, ki jim je treba pripisati določene pomene«, zato je bila primarna naloga znanosti o kulturi razumljena kot dešifriranje in razlaganje tekstov (Fischer - Lichte 2009: 21). V svojevrstnem preobratu raziskovalnih perspektiv, neredko imenovanih *performativni obrat*, se proizvedenim kulturnim delovanjem in dogajanjem dodeljuje poseben karakter resničnosti, ki ni bil zajet v tradicionalnem tekstualnem modelu in ki izhaja ravno iz pojma performativnega ter se lahko opiše z besedami Erike Fischer - Lichte: »predstava ni določena kot reprezentacija ali izraz nečesa predhodnega, danega, temveč kot učinek njene konstitucije in glede na estetske procese implicira spremembo pojma delo v pojem dogodka.« (Prav tam: 35.)

V tako povsem skromno predstavljenih osnovnih tendencah razlaganja dramske reprezentacije v zadnjih nekaj desetletjih se kot povsem upravičeno in predvsem izzivalno vprašanje v okviru slovenske književnosti pojavlja vprašanje o dramatiki Rudija Šeliga, še posebej v kontekstu avtorjeve avtorefleksije lastne dramske pisave in gledališke prakse, povezane z njim. Znotraj tega je ravno problematika reprezentacije oz. predstavljanja lahko oporna točka kazanja na postopno ločevanje dramskih od postdramskih razlag tekstov, jezika, predstave, diskurza in seveda stvarnosti, ampak hkrati lahko pokaže in razjasni ključna mesta avtorjeve avtopoetske in teoretične misli ter njene skladnosti s splošnimi tendencami v dramski in gledališki umetnosti tistega časa.

V kontekstu Šeligovega opusa je nedvomno ključno vlogo v definiranju razumevanja dramske in gledališke umetnosti odigral avtorjev esej *Za magijsko gledališče*, kot tudi celotna knjiga, v kateri je ta spis objavljen – *Identifikacija in katarza* (1988). V navedenem eseju je Šeligov vhod v problematiko predstavljanja vezan neposredno na razlikovanje proznega in dramskega načela, ki kot enotna obstajata v avtorjevem opusu, razliko med njima definira s pomočjo osnovne misli Robbe Grilleta, »[n]amesto sveta, polnega pomenov (psiholoških, družbenih, funkcionalnih), je potrebno narediti čvrstejši, neposrednejši svet, ker se svet stvari in gibov ponuja najprej s svojo navzočnostjo, ki ostajajo še naprej nad vsako eksplikativno teorijo, ki bi jih hotela zapreti v kateri koli sistem«, s čimer skuša Šeligo izpostaviti, da njegovo »vodilo ni bilo v nekakšnem objektivnem prepisovanju zunanje realnosti, temveč v produkciji, strukturiranju posameznih povedi v pisavi, da bi gib, na primer, res zaživel kot gib, in bi v tej produkcijski ravnini tekst postal realnost« (Šeligo 1988: 100–101). Ta neposrednost, o kateri govori Šeligo in ki je svojevrsten lajtmotiv njegove avtopoetske misli, je trdno povezana s konceptom razumevanja časa v proznem oz. dramskem pisanju – neposredno je to, kar je »zdaj prisotno«, in v skladu s tem se avtor sprašuje, »kako se je sploh mogoče izogniti linearni diahroniji, ki nenehno poriva hip pričujočnosti v pretekli čas? Kako vpeljati v pisavo ciklični model časa, ki je stvarnejši od naše (linearne) predstave o njem?« (prav tam: 102). V avtorjevem horizontu razumevanja so odgovori precej enoznačni: »[p]rozna pisava ne razpolaga s tehnikami in s tehnologijo za takšno produkcijo« in zato so navedena vprašanja v okviru proze destruktivna, odgovori nanje pa vodijo v ukinitev prozne pisave (prav tam: 102), najpomembnejša konstitutivna lastnost ali narava literarne pisave, »da je vsaka deskripcija položena v linearni časovni okvir, je diahronična« (prav tam: 104). Šeligo v nasprotju s tem izpostavlja, da »[g]ledališče oziroma predstava oziroma uprizoritev naredi iz nevidnega vidno, iz preteklega sedanje, iz diahronije sinhronijo [...] iz odsotnega in prikritega neposredno pričujoče« (prav tam: 105). To razlikovanje dramskega in proznega je mogoče primarno določiti kot premik od deskripcije k dialogu, kot navaja Ivo Svetina ali kot pojasnjuje avtor, se mu je svet, ki ga je želel prikazati v obliki dialoga, kazal drugačen od tistega, ki je bil ustvarjen s tehniko deskripcije, saj je že v 70. letih med pisanjem *Triptiha Agate Schwarzkobler* in *Ali naj te z listjem posujem* ugotovil, da pri pisanju novel ostaja pomemben del sveta zunaj, da ga enostavno ne more zaobjeti v prozno pisavo (Svetina 2011: 61). To omejenost, ki po Šeligo obeležuje prozo, nadomeščata drama in gledališče s svojo sposobnostjo ustvarjanja svojevrstnega (pra)modela. Aspekt Šeligovega razumevanja dramskih predstav je težko pojasniti izven Artaudovega videnja te problematike, na katero se Šeligo v veliki meri naslanja in obrača in ki v svojem bistvu temelji na močni antimimetični tendenci. V svoji razpravi o Artaudu Šeligo navaja, da je tukaj predvsem pomembno »vprašanje o mimezis in o predmetu posnemanja v tradicionalnem evropskem gledališču. Artaud v takšni obliki zavrne oboje, češ da predstava zmeraj posnema človekovo življenje in je zato zmeraj humanistična, samo mimezis pa razume kot ponavljanje, celo kot pasivni 'odraz', ki je prav zato v ponižujočem položaju glede na življenje« (Šeligo 1988: 77). Da bi razrešil problem oponašanja stvarnosti, Artaud

uvaja pojem avtentičnega življenja, saj je »[e]mpirični svet, ki ga živimo, zanj kot model brez vrednosti, je neavtentičen in kot takšen ne zasluži, da ga gledališče posnema« (prav tam: 81). Iz tega izhaja ključno vprašanje, kaj gledališče pravzaprav posnema. Šeligo kot odgovor pogosto navaja večkrat citirano Artaudovo misel, da »[u]metnost ni imitacija življenja, temveč je življenje imitacija transcendentnega principa, s katerim komuniciramo prek umetnosti« (Šeligo 1988: 81), iz česar izhaja Artaudov zaključek, da ni govora o imitaciji stvarnosti, temveč o »figuraciji modela«. Tukaj seveda ne gre za »model« iz semiološkega binarističnega odnosa do referenta, temveč Artaud z imitacijo »misli na svet arhetipov in na paradigmatične modele, s katerimi se je treba identificirati, da bi mi, gledalci, postali drugačni in zato resnični.« Po Artaudu je »posnemanje v gledališču enako posnemanju (in ponavljanju) arhetipov v ritualih arhaičnih skupnosti« (prav tam: 88). Iz tega je jasno viden Artaudov vpliv na Šeliga in na njegovo definicijo magijskega gledališča, ki ima v osnovi idejo o regresiji (s funkcijo progresije, kot jo precizira Šeligo, nanašajoč se na Marcuseja) in jo definira kot »vračanje na potlačeno« ali kot to razume Šeligo:

[č]e torej trdim, da mora gledališče pristajati na regresijo in gledalcu omogočiti njegovo in človeško regrediranje, ne mislim, da mora človeka te najbolj železne dobe vreči čez krov. Hočem le reči, da mora potlačenega, zavrženega človeka priklicati v prisotnost našega železnega človeka, ki je novoveški človek, torej nihilistični subjekt, ki je z mislimi in ravnanjem usmerjen v gospostvo nad objektom (prav tam: 107).

V skladu s tem magijsko gledališče tega pozabljenega, potlačenega človeka poziva v sedanost in s tem obuja celotno polje iracionalnega, mitsko edinstvenost človeka, narave in kozmosa. To dela po načelih magijskih ritualov, ki temeljijo na simulacijskem modelu, po principu »z ritualnim posnemanjem rasti žita [je] mogoče doseči, da bo žito zraslo v klas« (Šeligo 1988: 114). Tako zamišljeno magijsko gledališče oziroma njegovo »posnemanje predkozmogonijskega stanja« je tesno povezano, enako kot pri Artaudu, z razumevanjem narave jezika v samem dejanju predstavljanja. Tudi tukaj Šeligo deduje Artaudovo misel, da je pomembno predvsem »odrešiti gledališče njegove zaslužjenosti besedilu in znova najti nekakšen edinstven jezik, ki bo na pol poti med gibom in mislijo« (Artaud 1994: 111). Nujnost te prekinitve izhaja iz dejstva, da je bilo »zahodno gledališče zmeraj konstituirano zgolj verbalno, beseda je bila zmeraj dominantna in zato je v njegovem središču ustvarjalec – pisatelj, ki vsiljuje svoje ideje svetu – gledališču, ki bi sicer moralo biti avtonomno.« V skladu s tem, nadaljuje Šeligo, »je celoten smisel uprizarjanja v preverjanju veljavnosti, ali boljše verodostojnosti gledališke predstave glede na predlogo – tekst«, s čimer se ustvarja klasičen paradoks mimetičnega principa – »pisatelj v resnici nič ne ustvarja, temveč samo posnema, imitira« (Šeligo 1988: 77–78). Da ne bi padel v to past tradicionalnega predstavljanja, Šeligo izpostavlja »ne: kaj je jezik, temveč: kako jezik deluje« oz. jezik »[k]ot znakovni sistem ne 'piše' analogije stvarnega sveta na jezikovnem planu, pač pa producira neki *drugi svet*« (Šeligo 1977: 471). Zaradi tega »mora predstava preseči tekst, ga mora nekako 'povoziti'« (Šeligo 1988: 112), ampak Šeligo ob tem previdno poudarja: »[s] tem nikakor ne mislim reči, da je iz magijskega gledališča beseda izrinjena, da je nekako nepotrebna [...] Dihotomija govorice (literature) in

drugih 'nemih' jezikov je nujna in najbrž plodna«, ker »[m]agijsko gledališče samo zanikuje 'kraljestvo literature' v uprizoritvi [...] ali celo njen diktat, in hkrati producira svet, v katerem se vsi posamezni jeziki [...] zlijejo v enovit jezik gledališča« (prav tam: 113–114). Pod tem jezikom, Šeligo ga imenuje »kompleksen gledališki jezik«, se razume zlitje jezika simbolov, mimike, gest, gibanja, celotne mizanscene, maske, svetlobe, intonacije glasu itn. Posledico takšnega razumevanja dramskega predstavljanja je jasno definiral Derrida v svoji razlagi Artauda: »oder *ne bo več predstavljal*, ker kot čutna ilustracija ne bo več pridodan nekemu že napisanemu besedilu, mišljenemu ali doživetemu izven njega, besedilu, ki bi ga zgolj ponavljal ter ne bi konstituiral njegove zasnove« (Derrida 1996: 87–88). Zato je Šeligovo gledališče kot tudi Artaudovo primarno »vrnitev k izvorni predstavi«, ki predpostavlja, da »gledališče ali življenje prenehata 'predstavljati' drugo govorico, da se ne pustita več izvesti iz druge umetnosti« (prav tam: 89). Kot »zlitje vseh jezikov, ustvarjalne volje, inspiracije in slutnje vseh akterjev« (Šeligo 1988: 114) se dramska forma odpira maksimalno v svoji dialogičnosti, prerašča okvire »suhoparne« deskripcije in sama po sebi postane dogodek, ustvarja novo realnost, in ne kvazirealnosti.

Na sledi odmika od posnemovalnega modusa prikazovanja na tem mestu samo obrobno omenimo, da se del Šeligovega opusa oz. njegove posamezne drame v procesu recepcije neredko berejo v koordinatah ujemanja dramske forme in z njo zajete resničnosti. Predvsem se to nanaša na drame *Ana, Slovenska savna* in *Volčji čas ljubezni*, ki so včasih videne kot neposredna kritika komunističnega sistema (Troha 2006: 161) ali pa kot neposredno tematiziranje stalinizma (Borovnik 2005: 17). Takšna vrsta posnemajočega razumevanja odnosa med tekstom in resničnostjo gotovo najde svoja oporišča v samih dramah, čeprav se morda zdi nekoliko bolj prepričljiva Inkretova trditev, da gre tukaj vendarle za kvazirealno dramsko prikazovanje. Precizneje, v primeru drame *Ana* Inkret navaja, da to ni politična drama, saj postavlja kot temeljno prav vprašanje modernega subjekta in išče temeljno resnico njegove eksistencialne in družbene kondicije. Blizu temu je tudi Inkretovo razlaganje pasijonske igre *Slovenska savna*, v kateri je muka pravzaprav le simulirana, saj namesto Golgote nastopa savna, torej se celoten pasijon razkriva kot ironična in satirična igra (Inkret 1987: 99, 113, 114). Izpostavljena simbolična potentnost omenjenih Šeligovih dramskih tekstov je sama po sebi dovolj veliko opozorilo za bralsko in tudi režisersko instanco, ki morata biti previdni, ker če upoštevata avtorjevo prefinjeno teoretiziranje lastne dramske prakse, ju lahko iskanje čistega odraza resničnosti v teh dramah prikrajša za nekatere druge, morda pomembnejše pomene.

V tem krajšem prikazu Šeligove avtopoetske misli o drami in gledališču so bila poudarjena najpomembnejša mesta njenega problematiziranja načina in modusa dramskega prikazovanja. Njihova analiza kaže določeno nagnjenost k tistim sodobnim tendencam, ki so bile omenjene v uvodu in ki se nanašajo na svojevrsten preobrat od konstativno-prikazovalnega k performativno-izvedbenemu delovanju dramske forme ter so lahko, ampak ne nujno, dojemane v okviru Lehmannovega razlaganja *postdramskega*. Takšne tendence kot tudi Šeligovo teoretiziranje drame predpostavljajo, da je učinek teksta veliko pomembnejši od njegove resničnosti, posledično pa

tudi sama dramska forma doživlja določene metamorfoze v okviru njene destabilizacije, in to primarno na relaciji odnosa med prezenco in reprezentacijo, ki sta, kot navaja Fischer - Lichte, v estetskih teorijah dolgo veljali kot nasprotujoča si pojma. Prezenca je bila pri tem dojemana kot neposrednost, avtentičnost, pri čemer je v nasprotju s tem reprezentacija postavljena v odnos do *grand récits*, ki so veljale za instanco moči in kontrole (Fischer - Lichte 2009: 180). Danes je razumevanje nekoliko drugačno: dihotomni odnos se je v veliki meri relativiziral, kar v veliki meri potrjuje tudi Šeligovo premišljevanje o dramski formi. Destruiranje tega odnosa je gotovo tesno povezano z razumevanjem avtorske instance v procesu dramske reprezentacije, pri čemer se Šeligo tudi zelo sklada s sodobnimi bartovskimi tendencami »usmrtnitve« avtorja, in ravno v tem kontekstu Toporišič navaja, da je Šeligovo stališče zelo blizu znani Barthesovi izjavi, da edinstvenost teksta ne obstaja v točki njegovega izvora, temveč v točki njegovega sprejema (Toporišič 2011b: 166). Toporišičeva trditev, da je Šeligo »udejanjil preobrat od literature in gledališča kot umetniškega dela, fiksiranega artefakta, k performativni telesni so-prisotnosti so-subjektov: piscev in bralcev, igralcev in gledalcev« (Toporišič 2011a: 367), nedvomno potrjuje, da je Šeligo s svojo dramatiko kot tudi z njeno teoretizacijo odprl neko novo etapo tega dela sodobne slovenske književnosti, pa tudi nove vidike v poskusu njenega literarno-zgodovinskega sistematiziranja.

## Literatura

- ARTAUD, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojniki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DERRIDA, Jacques, 1996: Gledališče krutosti in zapora predstave. Emil Hrvatini (ur.): *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.
- FISCHER - LICHTER, Erika, 2009: *Estetika preformativne umjetnosti*. Sarajevo, Zagreb: Šahinpašić.
- INKRET, Andrej, 1987: Med historijo in pasijonom (zapiski ob dramah Rudijskega Šeligo). Rudi Šeligo: *Slovenska savna*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- SVETINA, Ivo, 2011: Od deskripcije k dialogu, od novele k drami. Niko Grafenauer (ur.): *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija.
- ŠELIGO, Rudi, 1977: Ne: kaj je jezik, temveč: kako jezik deluje. *Sodobnost* 25/5. 471–474.
- ŠELIGO, Rudi, 1988: *Identifikacija in katarza*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2011a: Performativna dimenzija v slovenski sodobni drami. Božič – Jesih – Jovanović – Šeligo. *Slavistična revija* 59/4. 357–372.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2011b: Šeligovo magijsko gledališče krutosti. Niko Grafenauer (ur.): *Rudi Šeligo*. Ljubljana: Nova revija.
- TROHA, Gašper, 2006: Dilema Šeligove dramatik. *Literatura* 185. 156–169.

# NOVEJŠA (SLOVENSKA) DRAMATIKA NA AVSTRIJSKEM KOROŠKEM

Andrej Leben

Institut für Slawistik, Gradec

UDK 821.163.6(436.5)–2.09"20"

Gledališče sodi med najbolj razvejane kulturne in umetniške dejavnosti Slovenk in Slovencev na avstrijskem Koroškem. Posebnosti političnih, družbenih in jezikovnih razmer, vpetost tako v avstrijski kot slovenski jezikovni in kulturni prostor ter funkcije, ki jih gledališka dejavnost prevzema v kulturnem delu manjšine, prihajajo do izraza tudi v dramskih besedilih, napisanih na Koroškem. Članek osvetljuje njihove zvrstne, žanrske in tipološke značilnosti ter osvetljuje nekatere stalnice in spremembe v novejšem koroškem dramskem ustvarjanju, ki razodeva vse večjo žanrsko in jezikovno hibridnost, pa tudi odprtost.

avstrijska Koroška, gledališče, dramatika

Theatre is one of the most developed and diverse cultural and artistic practices of the Slovene minority in the Austrian part of Carinthia. The political, social and linguistic details, the double affiliation to the Austrian and Slovene space, as well as the functions that theatrical practices have in the cultural sphere of the Slovene minority all find expression also in the playwriting of Carinthian authors. The article sheds light on some of the types, genres and typological features of this writing in an attempt to stress its continuities and modifications and to show its growing generic hybridity and linguistic openness.

Slovenes in Carinthia, theatre, drama texts

Okvirni pogoji, funkcije, oblike, načela in praksa slovenskega gledališkega dela na avstrijskem Koroškem so dokaj izčrpno raziskani, manj pozornosti pa je bilo doslej posvečene dramskemu ustvarjanju, saj je bilo gledališče največkrat obravnavano v luči splošnih kulturnopolitičnih razmer ali lokalne prosvetne dejavnosti.<sup>1</sup> Dokler se je gledališče razvijalo kot tradicionalna ljubiteljska dejavnost, se tudi ni pojavila izrazitejša želja po novi »domači«, kaj šele zahtevnejši dramski literaturi, nova besedila pa so le redko našla širši in trajnejši odmev. Zato nas ne čudi dejstvo, da se je koroška dramatika zapisala sicer v zgodovino starejše slovenske gledališke kulture,<sup>2</sup> medtem ko je v pregledih novejše in sodobne dramatike komaj omenjena.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Franci Zwitter (1984), Maja Haderlap (1988, 2001) in Andrej Leben (2004) so gledališko dejavnost analizirali na ozadju kulturnopolitičnih in drugih okvirnih pogojev, delo vaških gledališčnikov in vaških odrov pa sta mdr. raziskovali Marija Makarovič (1994) in Maja Logar (2000).

<sup>2</sup> Gre za ljudske igre Andreja Šusterja Drabosnjaka, t. i. *Kapelški pasijon* in domnevno prvo izvirno slovensko dramo *Ulrik Graf Zelski* (1817), ki se pripisuje Matiji Schneiderju. Po Antonu Trstenjaku (1892) ju omenja tudi Frank Wollman (1925), ki sicer navaja še dramska dela Filipa Haderlapa in Jakoba Špicarja (Wollman 2004: 55, 88, 132, 136, 261).

Repertoar slovenskih gledaliških skupin na Koroškem je dokumentiran za več kot sto let nazaj, s čimer je v glavnem evidentirana tudi izvorna dramska literatura.<sup>4</sup> Nekatera besedila so izšla revijalno, v knjižnih izdajah in zbornikih, druga so krožila v rokopisih in prepisih, nekaj se jih je porazgubilo. Zaradi te razpršenosti se morda zdi, da je bilo pisanje besedil za gledališko dejavnost na Koroškem bistveno manj razširjeno kot poezija in proza, vendar podrobnejši pogled pokaže, da se je razvijalo vzporedno z drugimi literarnimi zvrstmi in s potrebami prosvetnih društev oz. gledaliških skupin.

Že v tridesetih letih preteklega stoletja je glede gledaliških besedil opaziti določeno žanrsko raznolikost. Pesnica Milka Hartman je sestavljala preproste prizore za otroke in mladino, bogoslovec Hani Weiss pa je tik pred 2. sv. vojno napisal šaljivo enodejanko *Boj za prosveto ... Slika iz zgodovine nekega naroda* (1939), ki namiguje na represivnost nacističnega državnega aparata. Študent, pesnik in prozaist Maks Sörgo je v teh letih snoval žaloigro o koroškem plebiscitu, a fragment ni ohranjen.

Po končani vojni se je z igro *Naša pot* (1947) Blaža in Pavle Singer kot nov žanr pojavila dokumentarna drama, ki je dandanes pomembna nosilka spominske kulture in spominjanja na dobo nacifašizma.<sup>5</sup> Tudi radijska igra si je že kmalu po vojni, ko je avstrijski radio uvedel slovenski spored, pridobila svoje mesto. Sprva so oddajali igre Jakoba Špicarja, Matilde Košutnik, verjetno tudi Milke Hartman, v 70. in 80. letih pa igre Valentina Polanška, Mira Miškulnika, Hermana Germa in drugih, ki so bile največkrat namenjene otrokom. Med avtorji radijskih iger sta tudi Kristijan Močilnik z dramoletom *Oprostite, je kdo slučajno videl otroke* (1982) in Maja Haderlap, ki je po lirski igri *Danes* (1984) napisala še dve radijski igri v nemškem jeziku.

Za potrebe povojne katoliške prosvete je poskrbela Matilda Košutnik z ljudskovzgojnimi igrami, ki jih je napisala deloma v sodelovanju z Rajmundom Greinerjem in so jih uprizarjali predvsem podjunski vaški odri.<sup>6</sup> Produktiven povojni pisec dramskih besedil je bil tudi priseljenc, duhovnik in cistercijanec Metod Turnšek, avtor v jamskem enajstercu napisanih dram o karantanski zgodovini in pokristjanjevanju (*Država med gorami, Kralj Samo in naš prvi vek, Krst karantanskih knezov*) ter misijonarstvu Cirila in Metoda (*Zvezdi našega neba*).

3 Pregled povojne slovenske dramatike Jožeta Koruze vsebuje podrobnejše podatke o Matildi Košutnik in omenja Lipuševo dramo *Mrtvo oznanilo* (Koruza, Zdravec 1967: 51, 148). Oba sta bežno omenjena tudi v tretjem delu *Slovenske književnosti* (Pogačnik idr. 2001), medtem ko v novejših monografijah o dramskem ustvarjanju, npr. Silvije Borovnik (2005) in Maline Schmidt Snój (2010), ne najdemo nobenega sodobnega koroškega dramatika ali dramatičarke.

4 Pregled repertoarja je najti v monografijah Francija Zwittera (1984: 327–398), Maje Haderlap (2001: 207–255) in Andreja Lebna (2004: 283–313) ter od l. 1999 naprej v Koroškem koledarju.

5 Andrej Kokot in Jože Rovšek sta napisala scenarij za igro *Skaljena sreča* (2000), ki obravnava vrnitev koroških pregnancev, Teatr trotamota pa je ob 70-letnici pregona v okviru pohoda *Po sledovih spomina* (2012) po občini Šentjakob in ob osrednji spominski prireditvi v Celovcu insceniral dokumentarne gledališke prizore.

6 Matilda Košutnik je mdr. napisala igre *Miklova lipa, Ema Krška, Trpljenje in vstajenje duhovniške matere, Poplačana ljubezen, Pobiljšljiva mačeha, Rozamunda, Vislavina odpoved, Črni križ pri Hrastovcu, Pot sv. Nikolaja, Rozamunda*, slednji skupaj z Rajmundom Greinerjem (Haderlap 2001: 91).

Najvidnejši premik v tedanjem dramskem in gledališkem ustvarjanju je povezan z uprizoritvijo »dramskega poskusa« *Mrtvo oznanilo* (1962) Florjana Lipuša. Poetično modernistično dramo obeležuje estetsko-umetniški koncept, s katerim je skupina okrog revije *mladje* in odra mladje prenovila in posodobila tako literaturo kakor tudi gledališko prakso na Koroškem. *Mrtvo oznanilo* tematizira smrtonosno letargijo narodnih predstavnikov in je eno redkih besedil, ki se je uveljavilo v Koroškem gledališkem repertoarju. Lipuš je objavil še odlomek iz lirsko-dramskega besedila *Odmev današnjega dne* (1966) in »nonstop dramo« *Škorenj* (1973), ki je nekakšno navodilo za nenehno uprizorjanje poboja pri Peršmanu aprila 1. 1945 kot turistične atrakcije, gledališču pa se je posvetil še ob agitki *Ekstremist Matija Gubec* (1973).

*Dramski prizori za politično vzgojo*, kot se glasi podnaslov besedila, ki ga je Lipuš napisal v sodelovanju z Jankom Messnerjem, so nastali na pobudo dunajskih študentov in so občinstvo ob uprizoritvah pozivali na demonstracijo za pravice koroških Slovencev v Celovcu. Vsebinsko je igra povezovala napisne akcije mladine z začetka 70. let s kmečkimi upori in tradicijo avstrijskega delavskega gibanja ter kritizirala oportunitizem slovenskih političnih zastopnikov. Kompozicijsko je bila uporabljena tehnika besedilnega kolaža, ki je značilna za vse politično gledališče 80. let.<sup>7</sup>

V žanr družbenopolitično angažirane gledališke literature sodi tudi delo najvidnejšega koroškega dramatika Janka Messnerja, od *Pogovora v maternici koroške Slovenke* (1973), ki jo je uprizorilo gledališče Glej v režiji Dušana Jovanovića, in nagrajene televizijske drame *Vrnitev* (1976) do avtobiografske ljudske drame *Obračun* (1992) in monodrame *XY-nerešeno* (1995). Iz narodnostno-političnega vrenja, ki sta mu sledila tako razmah gledališke dejavnosti kot dramskega ustvarjanja, se je porodil tudi politični kabaret pisateljice in režiserke Anite Hudl. Kot odziv na tedanje dogajanje je za pliberško skupino Oder 73 napisala programa *Šel je popotnik skozi koroški vek* (1974) in *1 x 1 = 1* (1976) ter »repliko« *Na Koroškem nič novega* (2006).

Z delom mentorjev iz Slovenije, novo generacijo domačih režiserjev in igralcev, novimi skupinami in osrednjimi projekti so se v gledališču 90. let začele močnejše uveljavljati umetniško-estetske in profesionalne težnje, medtem ko je število novih izvernih dramskih besedil upadlo. Tematizacija manjšinskih in družbenih problemov sicer ostaja ena od značilnosti gledališkega dela, izrazito kritiko in politično ostrino pa je odslej najti predvsem v projektih Plesnega gledališča Ikarus (1990–1998) Zdravka Haderlapa.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> K političnemu gledališču štejejo skeč s songi *Teror in gamsbart* (1977) in kolaž *Prizori iz nemških noči* (1980) Kluba slovenskih študentov na Dunaju ter tekstni kolaž *Moritat o ogroženosti/Die Moritat von der Bedrohung* (1981) Mirka Messnerja in Michaela Stockerja, ki ga je v nemškem in slovenskem jeziku uprizorila Erste Kärntner Theaterengreiftruppe »Kaktus«. 1987 je skupina političnih aktivistov med demonstracijo v Celovcu iz protesta proti ločevanju otrok v dvojezičnih ljudskih šolah uprizorila ulično gledališče Nemškonacionalna inkvizicija. Mirko Messner (ps. Štefan Jordanovski) je bil tudi pisec scenarija eksperimentalne igre *Buge waz primi, gralva Venus* (1989), ki je tematizirala vlogo koroškega slovenskega političnega vodstva v zgodovinsko pomembnih trenutkih in je spodbudila nastanek Plesnega gledališča Ikarus Zdravka Haderlapa.

<sup>8</sup> Haderlap je bil tudi vodja produkcije predstave *Auf uns kommt es an/Ta roka bo kovala svet* (2009) Christophä Klimkeja o Juriju Soyferju, ki jo je v Pliberku insceniral domačin in utemeljitelj političnega plesnega gledališča v Nemčiji Johann Kresnik.

Nekaj novih gledaliških besedil je nastalo v sklopu delovanja študentskih, mladinskih in otroških igralskih in lutkarskih skupin. Napisali so jih avtorice in avtorji otroške in mladinske književnosti ali člani skupin, uveljavilo pa se je tudi svobodno prirejanje in skupinsko oblikovanje tekstnih predlog ali oblikovanje s pomočjo mentorjev in režiserjev.<sup>9</sup> Ta prijem, ki ga je najprej opaziti pri študentskih skupinah, je danes dokaj razširjen v mladinskem in lutkovnem gledališču, z njim pa se je na odre vrnila tudi manjšinska, še zlasti identitetna in jezikova tematika.<sup>10</sup>

V zadnjih letih narašča tudi število šolanih in diplomiranih gledališčenikov. Večina jih redno sodeluje pri koroških gledaliških projektih, ki največkrat potekajo pod okriljem Slovenske prosvetne zveze v Celovcu in prinašajo tudi dramske novosti. Deloma gre za besedila, ki so napisana v nemščini, prevedena v slovenščino in v gledališki izvedbi uprizorjena v obeh jezikih oz. dvojezično. Poskusi tesnejšega sodelovanja z nemško govorečimi gledališčeniki segajo sicer nazaj v 80. leta, vendar kaže, da so se uveljavili šele v novejšem času. K temu so prispevali tudi gledališki dogodki, kot npr. dokumentarna drama *Elf Seelen für einen Ochsen/Enajst duš za enega vola* (2003) avtorice in režiserke Tine Leisch o nezaslišanem procesu proti storilcem pokola na Peršmanovem domu in monodrama *Und schreibe aufs Blatt meine Gefühle* (2004), ki jo je po dnevniških zapisih pregnanke Ljudmile Sticker napisala Laura Ippen, realizirala in režirala pa Nika Sommeregger, ravnateljica dunajskega Theatra Iskra.

Osrednji avtor in režiser najnovejših produkcij Slovenske prosvetne zveze je Bernd Liepold - Mosser, ki je za Mestno gledališče v Celovcu že priredil trilogijo *Das Dorf an der Grenze* (Vas ob meji) Thomasa Plucha. Liepold - Mosser se kot pisatelj, dramaturg in režiser vedno znova vrača k temam, ki zadevajo vprašanje identitete, nacionalizma in sožitja na Koroškem. Nemško-slovensko-angleška drama *Romeo & Julia* (2007), po motivih Williama Shakespearja, govori o sovraštvu in slednjič o zblizevanju med dvema družinama, vendar šele potem ko Romeo, koroški Slovenec, in Julia, nemško govoreča Korošica, umreta. V drami *Partizan* (2008) je obdelal v nemški koroški javnosti slej ko prej neprebavljeno temo partizanskega odpora. Gre za dramski kolaž, ki temelji na spominih in izjavah nekdanjih bork in borcev, na fragmentih iz dokumentov, časopisov in drugih virov. Sedem oseb čaka na železniški postaji na vlak, ki ga ne bo, in druga mimo druge pripovedujejo o svojih travmatičnih izkušnjah in razočaranjih po končani vojni. Drama naj bi sprožila javno razpravo o odnosu dežele Koroške do partizanov in izšla v dvojezični knjižni izdaji, vključno s posnetkom predstave (Liepold - Mosser 2008).<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Besedila za otroške, mladinske in lutkarske skupine so napisali Lenčka Kupper (*Leteča žaba, Pavle v zadregi, Kapljica Mavrinka*), Richard Grilc (*Čarobni piskrč, Asterix*), Niko Kupper (*Mali vitez, Ko pride noč*), Anita Hudl (*Jan in Žan, Zgodbe z ulice, Na Jasi, Zares čudna šola, Dvanajst čarovnic in ena*) in Alenka Hain (*Bus številka 68, Brez predsodkov?/Ohne Vorurteile?, Kdo je Fabio, Jack ali 几个杯咖啡 (Schälchen Kaffee)*) ter vrsta učiteljic in učiteljev, mentorjev in režiserjev.

<sup>10</sup> Ravno mladinske gledališke skupine so žele tudi izjemne uspehe. Glasbeno-gledališka predstava *Koroško kolo – Kärntner Reigen* skupine Sanjelovci iz Šentprimža je na novogoriških Vizijah 2010 prejela nagrado za najbolj angažirano predstavo. Leto zatem je Teater Šentjanž z igro *Jack ali 几个杯咖啡 (Schälchen Kaffee)* Alenke Hain na tem festivalu osvojil nagrado za najboljšo predstavo, na Dunaju pa nagrado žirije za najboljše mladinsko gledališče v Avstriji.

V sklopu čezmejnega projekta EU, ki je zaobjemal še gledališki triptih *Patriot* in film o avstrijsko-slovenski meji na Koroškem, je Liepold - Mosser napisal dramo *Prežihove sanje/Prežih's Traum*. Besedilo je zasnoval na podlagi izvlečkov iz Prežihovih romanov in novel ter kot odrsko upodobitev pisatelja in človeka Lovra Kuharja, ki mu je v igri *Patrioten* kot dvojčka postavil nasproti ikono nemške koroške literature Josefa Friedricha Perkoniga. Drama je bila premierno uprizorjena na Ravnah, nato prikazana še v Mežici, Slovenj Gradcu, Beljaku, Celovcu in Borovljah. Sodeč po oceni Janka Messnerja, je bila na slovenski strani sprejeta dokaj hladno, medtem ko so nemški koroški mediji o njej poročali naklonjeno in z zanimanjem za »nega izmed velikih neznancev koroške literature« (Leben 2010).

Iz nemščine prevedena je tudi *Zala* (2010), drama v sedmih slikah Simone Schönnett in Haralda Schwingerja, s katero je Teatr trotamora iz Šentjakoba v Rožu v režiji Marjana Štikra gostoval mdr. v Mestnem gledališču v Celovcu in na skoraj vseh osrednjih odrih v Sloveniji.<sup>12</sup> Igra je bila napisana po naročilu, vendar na podlagi moderiranih diskusij eno- in dvojezičnih prebivalcev iz Šentjakoba o sožitju v občini. Prizori se dogajajo pred ozadjem spomenika za koroške brambovce, ki ne najdejo miru, in aludirajo na Sketovo/Špicarjevo obdelavo ljudskega mita o Miklovi Zali. Sodobna Zala, ki se je v mladih letih izselila v Turčijo, se iz domotožja vrne v domovino in je šokirana zaradi razmer in ljudi, s katerimi je soočena. V grozovito-groteskni, simbolično zgoščenih slikah se sedanost prepleta s poniževalnimi izkušnjami in travmami slovensko govorečih, ki so se po l. 1920 in po 1945 radikalno asimilirali, pogreznili v molk ali pa se umaknili v kroge enako mislečih. Tudi v tej drami, ki razkriva mehanizme razmejevanja in izključevanja, je jezik uporabljen kot učinkovito dramatsko sredstvo, ko figure govorijo turško, knjižno oz. narečno slovenščino in nemščino.

Poleg besedil, prevedenih iz nemščine ali nastalih v sklopu mladinske gledališke dejavnosti, je v zadnjih letih nastalo tudi nekaj izvirnih slovenskih dramskih besedil, ki jih je napisala v Kranju rojena in v Celovcu živeča koreografinja in režiserka Alenka Hain. Bivša članica Plesnega gledališča Ikarus je sodelovala pri slovenskih in nemških gledaliških in plesnih projektih na Koroškem ter z mladinskimi in otroškimi skupinami, od l. 2003 naprej režira tudi produkcije amaterskih in profesionalnih gledaliških skupin, z monodramo *Njegov pogled* (2007) pa se je predstavila tudi kot dramatičarka. Prvencu je sledilo še več besedil za otroške in mladinske gledališke skupine ter dramski besedili *Vedno ob sobotah* (2008) in *Gulyás ali prvičdrugičtretjič* (2010) ter kolaž *RAZstava – AUSStellung* (2011) po besedilih Janija Oswalda. Vse igre je režirala sama, razen drame *Vedno ob sobotah*, ki je bila bralno uprizorjena v Ljubljani in s katero je tekmovala za Grumovo nagrado.<sup>13</sup>

Čeprav je Alenka Hain izjavila, da so koroški Slovenci s kulturo preobremenjeni, ker mora ta vedno nekaj izpovedati oziroma nositi neko pomembno in resno sporočilo

<sup>11</sup> Temo partizanskega odpora na Koroškem je obdelal tudi Peter Handke v drami *Immer noch Sturm* (Še vedno vihar), ki je bila l. 2011 krstno uprizorjena na Salzburškem poletnem festivalu.

<sup>12</sup> Drama je bila objavljena v dvojezični knjižni izdaji (Schwinger, Schönnett 2011).

<sup>13</sup> Besedilo je objavljeno v zvezku *Dramober* 2008 (Perne 2008).

(Destovnik 2007: 156), obravnava v besedilih za mladinske gledališke skupine družbene probleme.<sup>14</sup> To velja še posebno za večjezično igro *Jack ali 几个杯咖啡* (2010), ki tematizira vprašanje brisanja identitet in mehanizmov, ki človeka v navidezno svobodnem demokratičnem svetu deformirajo v prilagojena bitja, ki se na koncu vsa imenujejo Jack.

Identitetni problemi koroških Slovencev v siceršnjem dramskem ustvarjanju Alenke Hain ne igrajo vidnejše vloge. Glavni lik v tragikomični monodrami *Njegov pogled*<sup>15</sup> je mlada, napol izobrazena ženska, ki se v preiskovalnem priporu pripravlja na zagovor pred porotniki, ker je z avtom povozila moškega (in njegovega psa), ki si ga je zamislila kot svojega izvoljenca. V nemirnem vzhičenem monologu razodeva, kako ga je ljubosumno zalezovala, študirala njegove navade in ga na vse pretege skušala osvojiti. A ob njunem prvem naključnem srečanju je on niti ne opazi in gleda naravnost skoznjo, medtem ko ona z eno nogo stoji v pasjem iztrebku. Za feminizem in emancipacijo se ne zanima, prepričanje vase pa črpa iz svoje privlačnosti, lepote in vere v svoj prav, dokler se ne znajde ob spominu na davno travmatično doživetje z nekim psom na robu živčnega zloma.

Vprašanje emancipacije in peripetij v odnosih med ženskami in moškimi je Alenka Hain tematizirala tudi v monokomediji *Gulyás*, v kateri potujoči kuhar razglablja o tem, zakaj je prihodnost moških v nevarnosti.<sup>16</sup> Njeno zanimanje za psihologijo in življenje ljudi na socialnem obrobju pokaže drama v treh dejanjih z epilogom *Vedno ob sobotah*. Dogajanje je postavljeno v pomenljivo leto 1980 ter v slovenski osamosvojitveni leti 1990/1991. Toda zgodovinski dogodki ne sežejo v stanovanje v bloku, kjer živi vdova Jožica, upokojena tekstilna delavka, s svojim sinom Maretom. Mare, ki je bil nasilen do žene in je zato ločen, se v času inflacije preživlja s slabo plačano službo, včasih tudi na račun skromne materine penzije, vedno ob sobotah pa prihaja njegova hči Mojca, za katero ne njemu ne Jožici ni posebno mar. Odnos med materjo in sinom je napet in hladen, s skoraj vsako besedo si kaj očitata. Socialni kontakti Jožice so se omejili na sosede, zlasti na osamljeno staro Jarčevo, ki prihaja k njej na klepet in posluša njeno godrnjanje o vnukinjini lenobi. Čez deset let je Mare še vedno v stanovanju in umira za rakom. Zanj skrbi hčerka pokojne sosede in kaže, da sta imela skrivaj razmerje. Mojca kdaj pa kdaj pogleda k njemu, ga malo tolaži in se prepira z babico, ki da je nikoli ni imela rada. Pol leta pozneje sluti Jožica, da bo tudi ona umrla. Mojca jo sili, naj ji pove, ali je sploh kdaj imela koga rada, in Jožica se ji izpove o svojih nekdanjih ljubeznih, o tem, da je zanosila z drugim, se samo zato poročila z Maretovim očetom, otroka pa izgubila. Spet leto kasneje Mojca še zadnjič sedi v povsem praznem stanovanju na pručki in kadi na način, ki spominja na Jožico.

Drama *Vedno ob sobotah*, prizori iz proletarskega okolja iztekajočega se realnega socializma, očitno ni bila napisana z mislijo na uprizoritev na Koroškem. Podobno kot iz nemščine prevedena besedila, ki so bila napisana posebej za koroške gledališke

<sup>14</sup> *Posesali te bodo* (2007), *Bus številka 68* (2008), *Brez predsodkov?!/Ohne Vorurteile?., Kdo je Fabio* (2009), *Zgodbe za zgodbo, Črke* (2010).

<sup>15</sup> Premierno uprizorjena 19. 10. 2007 v Šentjanžu.

<sup>16</sup> Premierno uprizorjena 9. 1. 2010 na Radišah.

skupine, se tudi v tem primeru pokaže, da so meje koroške slovenske (dramske) literature postale prehodne, o čemer še posebno zgovorno priča uporaba nemščine in drugih jezikov na koroških slovenskih odrih.

## Sklep

Novejše koroškoslovensko dramsko ustvarjanje, ali bolje rečeno, novejše dramsko ustvarjanje za slovensko gledališko dejavnost na avstrijskem Koroškem se je v preteklih letih v zvrstnem, žanrskem in v jezikovnem pogledu dodobra spremenilo. Vsebinsko se je ohranila vez s temami, ki neposredno zadevajo nekdanji in sedanji življenjski svet pripadnikov manjšinskega, a tudi večinskega naroda. Hkrati je opaziti, da dramsko literaturo za koroškeslovenske odre oz. s koroškoslovensko tematiko vse bolj pišejo avtorice in avtorji, ki sami niso pripadniki manjšine in vnašajo nove impulze v (koroškoslovensko) gledališče.

## Literatura

- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- DESTOVNIK, Irena, 2007: Alenka Hain. *Koroški koledar 2008*. Celovec: Drava. 154–159.
- HADERLAP, Maja, 2001: *Med kulturo in politiko. Slovenska gledališka dejavnost na Koroškem 1946–1976*. Celovec: Drava.
- HADERLAP, Maria, 1988: *Die Grundzüge der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten von 1946 bis 1976 und der Funktionswandel des slowenischen Laienspiels sowie seine Bedeutung für die slowenische Kulturpraxis in Kärnten*. Doktorska disertacija. Wien.
- KORUZA, Jože, ZADRAVEC, Franc, 1967: *Slovenska književnost 1945–1965*. Druga knjiga. Ljubljana: Slovenska matica.
- LEBEN, Andreas, 1998: *Dramatische Literatur und Theaterszene der Slowenen in Kärnten*. Johann Strutz (ur.): *Profile der neueren slowenischen Literatur in Kärnten*. Klagenfurt: Hermagoras. 265–281.
- LEBEN, Andrej, 2004: *Med tradicijo in inovacijo. Sodobno slovensko gledališče na Koroškem*. Celovec: Drava.
- LEBEN, Andrej, 2010: Prežihov Voranc in avstrijska Koroška ali O težavah s Prežihom. *Jezik in slovstvo* 55/3–4. 90–99.
- LIEPOLD - MOSSER, Bernd, 2008: *Partizan. Drama*. Celovec: Wieser.
- LOGAR, Maja, 2000: *Gledališki svet Vinka Zaletela*. Celovec: Krščanska kulturna zveza.
- MAKAROVIČ, Marija, 1994: *Sele in Selani. Narodopisna podoba ljudi in krajev pod Košuto*. Celovec, Ljubljana, Dunaj: Mohorjeva založba.
- PERNE, Ana (ur.), 2008: *Dramober 2008*. Ljubljana: Gledališče Glej.
- POGAČNIK, Jože (idr.), 2001: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- SCHMIDT SNOJ, Malina, 2010: *Tokovi slovenske dramatike*. Prvi in drugi del. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- SCHÖNETT, Simone, SCHWINGER, Harald, 2011: *Zala. Drama in sieben Bildern/Drama v sedmih slikah*. Klagenfurt/Celovec: Heyn.
- TRSTENJAK, Anton, 1892: *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*. Ljubljana: Dramatično društvo.
- WOLLMAN, Frank, 1925: *Slovinské drama*. Bratislava: Filozofická fakulta University Komenského.
- WOLLMAN, Frank, 2004: *Slovenska dramatika*. Prevedel Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

ZWITTER, Franci, 1983: *Grundzüge und Entwicklung der slowenischen Kulturpolitik in Kärnten in den Jahren von 1900 bis 1941. Unter besonderer Berücksichtigung des slowenischen Laienspielwesens.* Doktorska disertacija. Dunaj.

# NOVE TEKSTNE PRAKSE V SLOVENSKEM GLEDALIŠČU IN STRATEGIJE UPRIZARJANJA

Blaž Lukan

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09"20":792.02(497.4)

Prispevek se ukvarja s poskusom opredelitve novih tekstnih praks, ki se v slovenskem gledališču pojavljajo v zadnjih letih in jih uvrščamo v metodološko polje postdramskega, kakor ga je v delu *Postdramsko gledališče* opredelil nemški teoretik Hans-Thies Lehmann. Bolj kot prilagajanje postdramskih praks Lehmannovi teoriji pa ga zanimajo njihovi novi oz. prevrednoteni formalni postopki ter posebno razmerje do scenskega uprizarjanja. V ta namen natančneje analizira dramo Simone Semenič *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*.

postdramsko, uprizarjanje, pripovedovalec, didaskalije, relativizacija

The article attempts to characterize the new textual practices that have emerged in the Slovene theatre over the past few years, and belong to the methodological field of the post-dramatic as defined by the German theorist Hans-Thies Lehmann in his work *Post-dramatic Theatre*. Rather than exploring how these practices adapt to Lehmann's theory the article focuses on their new formal processes and their specific relation to stage performance. To that end, it gives a detailed analysis of Simona Semenič's drama *the feast or the story of a savoury corpse or how roman abramovič, the personage janša, julia kristeva, age 24, simona semenič and the initials z. i. found themselves in a puff of tobacco smoke*.

post-dramatic, performance, narrator, didascalica, relativism

## 1

V zadnjem desetletju smo v slovenskem gledališču pričali pojavu novih tekstnih praks, ki so sestavni del scenske produkcije, pa tudi nekaterih novih pobud v polju dramske proizvodnje, ki nastaja v drugačnih kreativnih okvirih kot tradicionalna, drugačen je njen »videz«, teksti na drugačen način pridobivajo status »dramskega«, novo pa je tudi njihovo razmerje do uprizarjanja. Nove tekstne prakse ne pomenijo radikalnega preloma s tradicionalnim, pa tudi ne z moderni(stičnim) dramskim pisanjem, gre predvsem za radikalizacijo nekaterih formalnih dramaturških postopkov, kakor jih je konec 20. stol. registrirala teorija postdramskega gledališča oz. njen avtor Hans-Thies Lehmann, v nekem smislu pa tudi za njihovo preseganje. Ker nas bolj kakor prilagajanje novih tekstnih praks Lehmannovi teoriji zanimajo ravno novi oz. nekateri prevrednoteni formalni postopki ter njihovo razmerje do uprizarjanja, se

bomo natančnejšemu pregledu Lehmannovih izhodišč odpovedali.<sup>1</sup> Z uprizarjanjem besedil (točneje, enega samega, ki ga bomo vzeli pod drobnogled) pa ne mislimo njihovega neposrednega scenskega uprizarjanja, temveč na uprizoritveni naboj, ki ga nosijo v svoji dramski strukturi in je drugače kakor v modernih teorijah teatralnosti vpisan vanje kot njihov virtualni potencial.<sup>2</sup> Tu izhajamo iz Pavisove misli o težavnosti branja post-beckettovskih in post-koltèsovskih besedil »na papirju«, ki jih je vselej treba »postaviti v položaj izražanja, pa najsi gre za resnično postavitev na odru ali za imaginarno situacijo« (Pavis 2012: 43–44), in to trditev bomo v nadaljevanju skušali dokazati.

V ta namen bomo natančneje prebrali besedilo Simone Semenič *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima* (v nadaljevanju skrajšano *Gostija*) iz l. 2010.<sup>3</sup> Gre za že na prvi pogled nekoliko neobičajen dramski tekst, čeprav njegova zunanja forma ne pomeni radikalne novosti: zapisan je brez velikih začetnic, brez eksplicitnega navajanja dramskih likov oz. njihovih replik z imeni, z naslovom in *dramatis personae*, ki sta v resnici dela glavnega besedila, brez ločenih didaskalij oz. scenskih opomb, deloma v verzificirani obliki, ponekod brez ločil itn. Vse to so postopki, ki jih poznamo že, denimo, iz časa modernizma pa iz obdobja gledališča absurda, zanje pa lahko najdemo zglede tudi v slovenski dramatikii druge polovice 20. stol. Kljub temu si moramo omenjene (in tudi druge) formalne značilnosti ogledati podrobneje, saj smo prepričani, da nam bodo razkrile še nekaj drugega kakor zgolj modernistično razvezavo tradicionalne dramske forme, njeno ideološko kritiko ali parodizacijo. Pri tem izhajamo iz stališča, da v dramskem delu forma v odločilni meri opredeljuje samo vsebino, formalnoestetska zgradba dramskega besedila je namreč v nekem smislu že njegova vsebina, kar pa je enačba, ki v svoj temelj vključuje tudi vsa možna (zgodovinska) protislovja med vsebino in obliko, o katerih v uvodu k *Teoriji sodobne drame 1880–1950* govori Peter Szondi: »Če se vsebinska tematika v primeru, ko si oblika in vsebina ustrezata, giblje tako rekoč v okviru formalnega sporočila kot problematično znotraj neproblematičnega, potem nastane protislovje, saj vsebina postavi pod vprašaj nesporno jasno sporočilo oblike.« (Szondi 2000: 27.) Sami skušamo – prav kakor Szondi v zgodovinskem smislu – to protislovje povsem »nezgodovinsko« odpraviti in pokazati, da »iz oblike umetnine govori vedno nekaj nedvoumnega« (Szondi 2000: 28).

<sup>1</sup> Še posebej to velja za Lehmannovo razpravo o razkolu diskurza besedila in gledališča, ki »se lahko razširi do očitnega nesoglasja in celo do nepovezanosti« (Lehmann 2003: 59), saj nam gre ravno za nasprotno, za iskanje nove »sinteze«. Podobna izhodišča – torej »revizijo pojma drame« in »ločitev« strukture drame od konvencionalne teatralnosti – najdemo tudi v delu Gerde Poschmann (Poschmann 2008).

<sup>2</sup> Če sledimo modernim dramskim teorijam, kakor jih v delu *Drama in gledališče* paradigmatično povzema Andrej Inkret, je tako »dramsko besedilo že v svojem specifičnem jezikovnem ustroju in besedni zgradbi tudi in predvsem 'gledališki tekst' oziroma 'predloga' za gledališko predstavo«, dramsko besedilo ima že kot besedna umetnina »v svoje temelje vgrajeno 'virtualno gledališko predstavo' oziroma 'tekstualne matrice predstavljalnosti'« (Inkret 1986: 25).

<sup>3</sup> V ta krog uvrščamo vsaj še dve besedili, dramsko pesnitev *Ljubljana – Gospa Sveta Petra* Rezmana in *Tik-tak* Simone Hamer.

Pojdimo po vrsti. Prvi element *Gostije* je naslov. Zapisan je pokončno, za razliko od besedila, ki sledi in je zapisano poševno, pravzaprav so pokončno zapisani samo še deli besedila, ki jih govori truplo. V naslovu nastopa ime avtorice, ki pa nepoučenemu bralcu tega, da je »simona semenič« avtorica teksta, še ne pove, to je (vsaj delno in dvoumno) pojasnjeno v nadaljevanju. Negotovost avtorstva sodi v postmodernistični kompleks »smrti avtorja«, ki avtorju zagotavlja mesto zgolj v zasedbi dramskih likov, oz. mu pusti, da kot ena izmed oseb stopi na oder in tam opravi svoje po nareku pripovedovalca. Po grafičnem oz. slogovnem zapisu sodeč je naslov očitno »replika« besedila, ki jo je mogoče oz. treba izgovoriti, uprizoriti, v to pa usmerja tudi zgolj enojni razmik, ki deli naslov od besedila in je del slogovnega sistema zapisa drame, ki dosledno uporablja enojne razmike v ločevanju pripovedovalčeve pripovedi in direktne govora trupla. Pravzaprav je naslov ponujen uprizorjevalcu ali še prej bralcu kot možnost, o kateri mora razmisliti oz. se odločiti: strukturiran je kot integralni del besedila, in to njegovega glavnega toka. Pri tem je treba opozoriti, da delitev dramskega besedila na glavni in stranski tekst, s katero operirajo sodobne dramske teorije, tu ne velja: besedila namreč, kot bo jasno iz nadaljevanja, ne moremo več ločiti na ti dve kategoriji, saj za to nimamo prav nobene opore, razen grafičnega oz. slogovnega zapisa, ki pa se nam izneveri že s »pokončnim« naslovom, ki običajno sodi v kategorijo stranskega teksta in ga praviloma ne izgovarjamo ali uprizarjamo. Ves tekst je tako neločljiva zmes »glavnega« in »stranskega« principa, očitno pa ga usmerja neko drugo, novo načelo.

Na začetku besedila ni običajne navedbe spiska dramskih oseb oz. *dramatis personae*, ki se pojavi šele v nadaljevanju, kot del pripovedovalčeve pripovedi. Spisek oseb ni več nujni uvodni dodatek k besedilu, to lahko preživi tudi brez njega, saj dramske osebe v drami v vsakem primeru nastopijo, in je potemtakem zgolj sumarični, »statistični« povzetek njihovih imen ter poglavitnih lastnosti, ki so v praktično oporo naslovniku. V *Gostiji* postane ta spisek del pripovedovalčeve pripovedi oz. glavnega teksta, v resnici kar dramskega »dejanja«. Tudi sicer so posamezne didaskalije, na nekaj mestih zapisane v oklepajih (»malo psihološke pavze«), sicer pa formulirane kot opisna (pripovedovalčeva) pripoved, ponovno v funkciji glavnega besedilnega toka, tako da jih niti bralec niti gledalec iz njega ne moreta ločiti, izvzeti.<sup>4</sup> Drama se odvije v enem samem zamahu, ni razdeljena na prizore ali dejanja, njen ritem določa pripovedovalčevo uvajanje oseb iz naslova oz. gostov na večerji in pa menjavanje njegove (»epske«) pripovedi z (»dramatično«) izpovedjo trupla oz. trpinčene ženske. Navzven spominja drama na lirično pesnitev (dramska pesnitev je postdramski žanr, srečamo jo tudi pri Petru Rezmanu),<sup>5</sup> intonirana je kot melanholična pripoved, ki na nekaterih mestih dobiva epske in celo alegorične razsežnosti, v svoj okvir pa vključuje tudi gledalca.

<sup>4</sup> Še bolj izrazito funkcijo imajo didaskalije v drami *Tik-tak* Simone Hamer.

<sup>5</sup> Dramaturške strategije Rezmanovega (pravzaprav mu je v drami ime PeteRezman) besedila smo analizirali v spremnem besedilu k njegovi drami z naslovom *Manifest za novo dramo* (Lukan 2010).

»Videz« besedila se sicer, kot že rečeno, ne razlikuje veliko od videza modernistične drame, vendar z izenačenjem različnih nivojev in dramaturških postopkov besedila avtorica ponuja enovit dramsko-uprizoritveni korpus, v katerem ni nič predpisano vnaprej oz. (skoraj) nič ne ustreza vnaprejšnjim predstavam ali dramskim konvencijam, ki naslovniku olajšajo razumevanje. Besedilo je treba šele (raz)ločiti, skozi branje v njem razbrati sestavne dele in jih nato usmeriti v »stransko« ali »glavno« smer oz., točneje, najti načine njihovega bralnega ali uprizoritvenega udejanjenja. Bralca oz. uprizorjevalca v to sili tudi poglobilna črta besedila, to je njegova organizacija v/kot pripoved. Nosilec »dejanja« je namreč pripovedovalec, ki »nastopi« takoj po naslovu oz., kot smo že ugotovili, nemara celo že z njim, se v prvi vrstici predstavi in v drugi nagovori gledalca. Pripovedovalec je »brezimni lik«, mojster ceremoniala, vodnik skozi besedilo, nekdo, ki pozna dogajanje vnaprej, pa kljub temu vanj bistveno ne posega, fiktivna figura, ki v tradicionalnem okviru zgolj uvaja ali ob robu komentira dejanje, v samo dramo pa praviloma nima vstopa. V dramaturškem smislu je pripovedovalec namreč po navadi zgolj didaskalija, del »uvoda« v dramsko dogajanje in njegovega pripovednega (literarnega) okvira, še več, po klasični dramaturški doktrini, kot jo povzema *Teorija drame* Lada Kralja, se mora pripovedovalec povsem umakniti iz drame, da bi ta lahko dosegla svoj namen, torej da bi se pojavila »pred bralcem/gledalcem *in statu nascendi*« (Kralj 1998: 24). *Gostija* ne loči več med pripovedovalcem in dramsko osebo, pripovedovalec in truplo nastopata na isti formalni in vsebinski ravnini, čeprav med njima ni resnične povezave (truplo na pripovedovalca ne reagira, pripovedovalec pa nastopov trupla vsebinsko ne komentira). V zvezi s pripovedovalcem opozarjamo še na dvoje: prvič, njegov neposredni nagovor občinstvu ali *alokucija* je v resnici *ilokucijski* akt, ki sodi v domeno *performativa* oz. teorije performativnosti, s katero pripovedovalec v dejanje vključi še gledalca kot dejavno kategorijo. In drugič, skozi pripovedovalca se drama vzpostavi kot samozavedajoč se (meta)organizem, njegovi avtodeskriptivni in avtorefleksivni trenutki dramo razkrivajo kot dramo oz. jo vzpostavljajo v njeni dvojnosti. Nemara zdaj že lahko registramo poglobilni princip drame oz. njeno notranje gonilo, relativizem, in formalni relativizem, ki ga najdemo v uprizarjanju razmerij realnost – fikcija, glavni – stranski tekst, replika – didaskalija, pripoved – izpoved itn., je del celovite ideološke strukture besedila.

Navsezadnje moramo omeniti še edino »realno« prisotno »osebo« v drami, »slastno truplo«, kakor je opisano v naslovu. Gre za »osebo«, ki v igri edina neposredno govori, če seveda izvzamemo specifično (ambivalentno) funkcijo pripovedovalca, pri čemer pa tudi sama manifestira celo vrsto relativizacij oz. podvojitvev. Paradokсно je, da je edini lik, »oseba« v drami, truplo, čeprav gre v resnici za mrtvo osebo, za njen »preostanek«; in več, truplo kot tako v »fizični« obliki sploh ni prisotno na prizorišču, saj je skuhan v obari, ki jo uporabljajo gostje na gostiji. Truplo, ki govori, je potemtakem izmišljiva, fikcija, utelešena pripoved pripovedovalca, pa čeprav od njegove pripovedi neodvisna. Govor trupla je v igri tudi najbolj neposreden, emotivno nabit, pred bralcem oz. gledalcem nastopi neposred(ova)no, in čeprav ga ne nagovarja tako pogosto ali direktno kot pripovedovalec, pa ima nanj veliko močnejši učinek.

Navsezadnje truplo, še zlasti v uprizoritvi,<sup>6</sup> ko je prisotno neposredno, kot »telo« igralko, tudi nenehno niha med povsem stvarnima funkcijama konkretne zlorabljenosti in usmrčene ženske ter alegorične ženske kot take, zastopnice vseh trpinčenih in pobitih žensk na svetu, torej med funkcijama osebe in simbola, telesa in znaka.

## 2

Kakor je v formalnem smislu »relativna« zgradba oz. dramaturški potek besedila, tako je »relativna« tudi njegova vsebina. Tu gre za nujno zvezo, v kateri ne moremo določiti nobenega hierarhičnega razmerja med formo in idejo, a tudi nobene relokacije, premestitve: druga v drugo segata s svojimi dramaturško-idejnimi strategijami oz. *strategemi*, njihovimi posamičnimi postopki oz. rešitvami. Že v prvih pripovedovalčevih besedah je zaznati neko dvoumnost, negotovost v predstavitvi samega sebe in izhodiščne situacije – vse je tako, kot se kaže oz. kot pripovedovalec pravi, a tudi drugače; še bolj se ta občutek potencira s predstavitvijo dramskih oseb. Poglejmo si, denimo, predstavitev prvega gosta:

roman arkadij abramovič, ruski milijonar in 51. najbogatejši zemljan, ki je lastnik nogometnega kluba chelsea in oče šestih otrok in nima nič opraviti z resnično osebo romanom arkadijem abramovičem, ruskim milijonarjem in 51. najbogatejšim zemljanom, ki je lastnik nogometnega kluba chelsea in oče šestih otrok.

Dramski lik je torej to, za kar ga predstavi pripovedovalec, in hkrati to ni, je lik in ne (realna) oseba; pravzaprav tudi lik ni več, saj v sami drami »realno« ne nastopi, točneje, nastopi samo kot pripoved, kot del pripovedovalčevih pripovednih strategij, *strategem*, ki je v enem od pomenov tudi »zvijača«. Ta »zvijačni princip« se v besedilu nadaljuje z opisom prizorišča, na katerem naj bi bila miza, vendar je lahko »cel oder miza«, lahko pa »tudi nikjer ničesar ni«, pa tudi s potekom »dogajanja« samega, kakor ga naslovniku prezentira pripovedovalec s svojo pripovedjo. Relativen je tudi, kot smo že omenili, nastop trupla, njegova pojavna oblika, v nekem smislu celo njegova funkcija.

Relativizacija je popolna, ob formalni zdaj še vsebinska, vendar se tu avtoričin postopek ne ustavi, saj ravno relativizacijo tematizira kot ključni bralni oz. uprizoritveni izziv. Kako uprizoriti dramsko besedilo, ki pred naslovnikom nastopa v nenehni relativnosti in dvojnosti: kot dramo, ki je v resnici pesnitev, ki se same sebe nenehno zaveda, hkrati pa poustvarja iluzijo; ki svoje osebe in dejanja sproti sprevrača oz. spodkopava, saj jih predstavlja zgolj kot možna; ki svojemu odjemalcu ne ponuja nobene oporne točke, razen besed, ki pa nenehno uhajajo in sproti spreminjajo svojo pojavno obliko? *Gostija* je v resnici težko ulovljivo dramsko besedilo, ki pa kljub temu ponuja neko točko gotovosti, ki je hkrati formalna in vsebinska. Ta se kaže v edini »osebi« drame, truplu. K vsemu, kar smo o njem/njej že povedali, moramo dodati bistveno: truplo je v resnici edina gotovost igre, njegove/njene replike so – poleg

<sup>6</sup> Tu se nanašamo na uprizoritev, ki je nastala v produkciji zavoda Imaginarni v režiji Primoža Ekarta, v njej pa nastopata Branko Jordan in Iva Babić. Premiera je bila 13. 11. 2011, uprizoritev je na Tednu slovenske drame v Kranju l. 2012 dobila Šeligovo nagrado.

naslova – edine zapisane pokončno, v prenesenem pomenu čvrsto, nepremakljivo, v nasprotju z ležečo (in bežečo) kurzivo. Truplo umešča dramo v realno, iz katerega jo izmika pripovedovalec s svojo neulovljivo pripovedjo. Pripovedovalec je v resnici zapeljevalec, mojster iluzije, navidezni stvarnik dejanja oz. pripovedi in v njegovi galantnosti najdemo nedvoumno mimikrijo, še več, manipulacijo. Nismo daleč od tega, da pripovedovalca poistovetimo z oblastjo, vrhovno instanco, ki usmerja in nadzira celotno dogajanje v drami (svetu). Čeprav sam priključuje truplo v »življenje«, na oder, in se zdi, da ga v njegovem odrskem življenju tudi usmerja, se mu truplo edino upre. Upor trupla, mrtvega telesa, neosebe, ta nemogoča, obupana, skrajna gesta, ki mu/ji še edina ostane, pa je – paradokсно – v svojem relativizmu edina resnična. V izpovedi trupla se namreč skriva usoda tretjega (»vzhodnega«, kot je rečeno v igri) sveta, represije, (»zahodnega«) nasilja nad nemočnimi, ne zgolj ženskami, temveč ljudmi na sploh. Ves siceršnji postdramski relativizem dobi v truplu svoj drugi, nasprotni pol, ki je s prvim nezdržljiv, ni ju mogoče misliti na istem nivoju. Ali, če ga pogledamo skozi uprizoritev: trupla ni mogoče uprizarjati enako kakor pripovedovalca, pripovedovalec je uprizoritveni okvir, truplo njeno jedro; pripovedovalec v igri zastopa fikcijo, truplo realnost; pripovedovalec zagovarja nedoločno lepoto, truplo surovo resnico sveta; pripovedovalec uhaja, zavezan je času, truplo je nedvoumno tu in zunaj časa; za pripovedovalca pomeni izpoved trupla »preveliko«, celo »odvečno poanto«, poanta trupla, ki na začetku nima imena, na koncu pa ima nešteto imen, je »želela sem živeti«; in pripovedovalca je mogoče »prebrati«, truplo pa je treba »uprizoriti«.

Znajdemo se sredi razmerja besedilo – oder, branje – uprizarjanje. *Gostija* je, kot rečeno na začetku, primer tekstne prakse, ki od uprizorjevalcev tako rekoč brez-pogojno zahteva odločitev, razjasnitev tega razmerja. Seveda je mogoče dramo tudi zgolj prebrati na bralni uprizoritvi, vendar bi ta premočno izpostavila pripovedovalčev del, kar bi v ideološkem smislu pomenilo eno samo »stran« njene uprizoritvene ideologije. Popolna uprizoritev besedila, torej privedba vseh likov, o katerih pripovedovalec zdaj samo pripoveduje, na oder, pa bi drami odvzela pripovedovalčev del in njegovo »ideološko« funkcijo.<sup>7</sup> Dilema je resna in odločitev nujna, v njej pa se kaže tisto, kar smo tematizirali v uvodu: nove tekstne prakse postavljajo naslovnika pred nujnost odločitve drugače kakor tradicionalno dramsko pisanje; če je moral tradicionalni naslovnik dramo dekodirati oz. iz nje »iztrgati« eno od njenih možnih uprizoritev, mora postdramski naslovnik dramo v izhodišču razrešiti, da se mu nato pokaže v vsej svoji odprtosti. Zaporedje je kontradiktorno samo na prvi pogled: *Gostija* je besedilo, ki razrešitev ponuja v svoji lastni strukturi, v tekstu samem, to pa ne pomeni, da se zapira pred različnimi interpretacijami ali kontekstom; od naslovnika predvsem

<sup>7</sup> Do zdaj edina uprizoritev *Gostije* se je učinkovito odločila za tretjo možnost: namesto gostov je za mizo posedla gledalce, šesterico »nadomestkov« za fiktivne like iz pripovedovalčeve pripovedi oz. naslova drame, ki jim je nevsiljivo podelila trojno vlogo: so s strani pripovedovalca nagovorjeno občinstvo, gostje za mizo, ki sicer za razliko od fiktivnih gostov (še) niso postreženi z večerjo, in pa naslovnik izpovedi trupla, tisti konkretni ljudje in splošno človeštvo hkrati, ki se jih njegova izpoved (v resnici obsojajoči krik) v resnici tiče.

terja obvezujočo odločitev, ne poljubnega uprizoritvenega razmerja, ki se v tradicionalnem režijskem pristopu lahko kaže tudi kot zgolj mehanična »postavitev« na oder; odločitev tako v idejnem kot tudi formalnem smislu: kakor je v naboru dramaturških sredstev in uprizoritvenih strategemov radikalna sama, mora biti radikalen tudi njen režiser in igralec ter »postaviti dramo v položaj izražanja«, je imperativ, ki obvezuje oba, tako avtorja kot naslovnika.

## Literatura

- HAMER, Simona, 2009: »Tik tak«. Ana Perne (ur.): *Dramober 2009*. Ljubljana: Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, Gledališče Glej, Kulturno društvo Integrali.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS. Literarni leksikon.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS. Literarni leksikon.
- LEHMANN, Hans-Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Maska. Knjižna zbirka Transformacije 12.
- LUKAN, Blaž, 2010: »Manifest za novo dramo«. PeteRessman: *Ljubljana – Gospa Sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali. 71–82.
- PAVIS, Patrice, 2012: *Sodobna režija: viri, težnje, perspektive*. Prevedel Jan Jona Javoršek. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica MGL (v tisku).
- PETERESSMAN, 2010: *Ljubljana – Gospa Sveta*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali.
- POSCHMANN, Gerda, 2008: »Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov«. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica MGL 148. 97–116.
- SEMENIČ, Simona, 2010: *gostija ali zgodba o nekem slastnem truplu ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julia kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*. Tipkopis.
- SZONDI, Peter, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prevedel Krištof Jacek Kozak. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. Knjižnica MGL 130.



**ZOFKA KVEDER IN PETKO TODOROV –  
SREČANJE IN RAZHAJANJE SLOVENSKEGA IN BOLGARSKEGA  
MODERNIZMA V DRAMATIKI**

**Ljudmila Malinova Dimitrova**  
Gledališka akademija Ljuban Grojs, Sofija

UDK 792.02(497.1Beograd)"1905":929Kveder Z.:929Todorov P.

Prispevek rekonstruira pozabljeno epizodo iz slovensko-bolgarskih gledaliških stikov. Na Prvem kongresu južnoslovenskih pisateljev in publicistov novembra 1905 sta se v beograjskem narodnem gledališču isti večer igrali enodejanki Zofke Kveder *Ljubezen* in Petka Todorova *Strahil strašni hajduk*. Čeprav se predstavnika modernizma nista srečala na tem forumu (slovenska delegacija ni prišla), sta se na odru srečali njuni dramski deli, ki vstopata v resni in produktivni medsebojni dialog.

drama, dialog, modernizem, Zofka Kveder, Petko Todorov

This paper reconstructs a forgotten episode of Bulgarian-Slovene theatre and cultural relations. At the First Congress of South Slavic writers and newspaper commentators in the Belgrade Drama Theatre in November 1905, on the same evening were performed the one-act plays Zofka Kveder's *Love* and Petko Todorov's *Strahil Terrible Rebel*. Both authors are representatives of modernism, and although they did not meet at this forum (the Slovene delegation did not arrive), their works encountered each other on stage, engaging in serious and productive dialogue each other.

drama, dialogue, modernism, Zofka Kveder, Petko Todorov

V prispevku bom osvetlila eno zanimivo in manj znano epizodo iz slovensko-bolgarskih gledaliških stikov z začetka 20. stol., ki sicer ni imela kakšnih vidnih posledic, pa vendar napeljuje k razmisleku o razmeroma neizkoriščenem potencialu za komunikacijo med dvema kulturama. Zgodila se je 1. 1905 v beograjskem narodnem gledališču (Beogradsko dramsko pozorište). Med 6. in 10. 11. je potekal prvi kongres južnoslovenskih pisateljev in publicistov. 8. 11. je bil organiziran gledališki večer, ki ga je kritika opredelila kot »dramsko manifestacijo« južnoslovenske ideje o enotnosti. V kulturnem programu se je vsaka udeleženka – Srbija, Hrvaška, Slovenija in Bolgarija – predstavila s svojo enodejanko. Drame so bile izbrane brez kakšnih vnaprejšnjih zahtev, edini pogoj je bil, da jih je napisal sodobni avtor. Razvrščene so bile po latiničnem abecednem redu, in sicer: prva je bila bolgarska drama *Strahil strašni hajduk* Petka J. Todorova, druga hrvaška *Venus Victrix* Milana Begovića, tretja po vrsti je bila slovenska *Ljubezen* Zofke Kveder, zadnja pa drama srbskih gostiteljev *Pesnik* Vojislava J. Ilića. Drame so predstavljale svoje narode ter so

odslikavale zahteve in raven gledališke miselnosti v vsaki od štirih držav v času ostrih sporov med konservativnim tradicionalizmom ter že popularnim in uveljavljajočim se modernizmom. Čeprav je bilo v časopisu *Odjek* izrecno poudarjeno, da ne gre za »dramsko tekmovanje«, torej da večer ni konkurenčnega značaja, je prisotna kulturna publika ocenjevala in razvrščala drame glede na neposredno pridobljene vtise o predstavah, kakor so si sledile.

Morda je zato dva dni kasneje (10. 11.) drugi gledališki večer potekal s *spremenjenim vrstnim redom predstav*. Namesto komedije *Venus Victrix* je bila takoj po *Strahilu* Petka Todorova uprizorjena *Ljubezen*. Tretja je bila hrvaška drama, gostitelji pa so nastopili z drugo dramo, in sicer z dramo *Adembeg* Svetozarja Đorovića. Sprememba ni bila naključna, temveč ima svoj impliciten pomen. Najbrž se je publiki drama Zofke Kveder zdela najbližja bolgarski, in sicer glede na emocionalno vzdušje, ustvarjeno na odru, kot tudi glede na sorodne eksistencialne probleme in tipologijo dramskih situacij. Tako sta se ti dve deli neopazno znašli v naravni notranji konkurenci. Ampak najprej posvetimo nekaj pozornosti samemu dogodku, njegovim ciljem in udeležencem.

Srečanje med Petkom Todorovim in Zofko Kveder, dvema od najizvirnejših in drznih predstavnikov bolgarskega in slovenskega modernizma v literaturi in še posebej v drami, ne bi bilo nič posebnega, če ne bi bili slovenski delegati edini, ki niso prišli na kongres. Za svojega zastopnika na tem dogodku so izbrali Milana Pluta,<sup>1</sup> dopisnika *Slovenskega naroda* v Beogradu, ki ni le pojasnil vzrokov za odsotnost svojih rojakov, ampak je bil tudi pooblaščen, da v njihovem imenu poda nekaj predlogov. Med vsemi idejami, ki so bile obravnavane na kongresu, je najbolj izstopala prav slovenska: glavna gledališča v balkanskih slovanskih prestolnicah naj vzpostavijo med seboj tesnejše stike, saj bodo tako dramatik dosegli večjo popularnost med gledalci in večjo ustvarjalno izpolnitev. V razpravi, v kateri so sodelovali predstavniki vseh delegacij, je Jovan Skerlić podprl Plutov predlog, naj se v gledališčih igra več dram južnoslovanskih avtorjev in naj sama vodstva gledališč poskrbijo, da se takšne drame uvrstijo na repertoar.

Beograjski oder je bil prostor, kjer sta se srečali drami dveh najobetavnejših modernistov v južnoslovanski dramatik. Pred tem sta se Petko Todorov in Zofka Kveder sicer v različnem času znašla še v naslednjih istih mestih njune osebne in ustvarjalne biografije: v Bernu, kjer sta v različnem času študirala, potem pa še v Münchnu in Pragi. Oba sta vpijala duh nove drame v gledališčih nemško govorečega sveta, oba sta bila »okužena« z nemirnim vzdušjem konca stoletja, ki je vzpodbujalo eksperimentalna ustvarjalna iskanja. Na južnoslovanskem kongresu l. 1905 v Beogradu sta imela priložnost, da bi se srečala tudi osebno, kar se žal ni zgodilo. Sta se pa druga ob drugi znašli njuni drami. Obe sta doživeli svojo dvojno premiero: prvič sta bili postavljeni na oder in prvič v tujini. Odigrani sta bili v srbskem prevodu.<sup>2</sup>

15. 11., teden dni po predstavi, je beograjski časopis *Odjek* takole povzel vsebino drame Zofke Kveder:

<sup>1</sup> Milan Plut (1881–1925), časnikar, dopisnik *Slovenskega naroda* iz Beograda, sodelavec raznih srbskih listov in slovenski zaupnik l. 1908 v Srbiji ustanovljene Narodne odbrane.

O *Ljubavi*, od Zofke Kvedrove, dalo bi se govoriti mnogo više, kad bi bilo prostora. To je stvarčica koja je ovoga večera proizvela najviše utiska, osećanja, koja su bila veoma različna. Zainteresovanost je kod publike bila opšta, ali je sud bio različan. Siže u ovoj stvari je žrtvovanje roditelja zarad sinovlje sreće. Dve čestite stare duše, nekada izmučni ljudi, postali su puki siromasi i došli su do toga da ih sin hrani. Sin je novinarski reporter, zarađuje malo, i ne može, zbog toga što ima roditelje na vratu, da se oženi devojkom, krasnom ali siromašnom, koju je verio pre nekih osam godina. Roditelji primećuju da su teret svome sinu, i odzimaju sebi život, puštajući da ih uguši gas peći. (*Odjek* 265: 3.)

Obnova drame je naivna in lakonično opisuje dramsko dogajanje. Ocena gledališkega gledalca časopisa *Odjek* poudarja sentimentalno-presunljivo interpretacijo teme o predani ljubezni v družini: »Kvedrova je ovde dala osobitu lepu, može biti idealizovano sliku roditelja, ali neobično prijatnu« (prav tam).

Raven kritiške miselnosti tistega časa odslikava kriterij »prijetna« z različicama »lepa«, »simpatična« drama, s katerim so označene tudi ostale tri drame, uprizorjene istega večera. Takšen postopek ne more biti prava kritika in ocena, temveč ostaja na ravni emocionalne recepcije. Očitno je gledališki program na kongresu spremljalo vzneseno in srčno vzdušje s prevladujočim občutkom za skupnost, ki je izključevalo objektivnejšo profesionalno oceno. Kljub temu pa so, čeprav plaho, na koncu odmeva omenjene nekatere pomanjkljivosti drame:

Kvedrova je dala nešto što nam izgleda i suviše neverovatno. Mi ne može da pojмимо da jedan pametan, školovan, čestan i vredan mladić ne može da najde načina da održi jednu tako krasnu i skromnu porodicu [...]. To je ono što je učinio da je kod publike, pored sve simpatije, ova stvarčica ostala neku neodređenost i nezadovoljstvo. (Prav tam.)

Kritik je ocenil, da sta dana psihološka motivacija v ravnanju dramskih oseb in razplet drame neprepičljiva. Ni opazil kompleksnosti situacije in njene polisemantičnosti, temveč je raje komentiral, ali se razplet dogajanja ujema z običajnimi življenjskimi dejstvi.

V nasprotju s splošnim povzetkom v časopisu *Odjek* pa je avtoritativna literarna revija *Srpski književni glasnik*, katere uredniki so bili eni najaktivnejših pristašev južnoslovsanske enotnosti, podala odločnejšo oceno in *Ljubezem* izmed vseh štirih dram izpostavila kot »sasvim drukčijeg tipa komad«. »Ona ima specialnih pretensija na modernost, na dubinu, na jednu 'filosofiju života', i ima nečega što podseća na Meterlinka i slične ...« (*Srpski književni glasnik* XV/10: 770.) Pisec s psevdonomimom Provizorni je pokazal visoko gledališko kulturo in sposobnost, da oceni konkreten gledališki produkt na podlagi aktualnih pojavov v dramatik in odrski praksi. Avtor je torej odkril tisto gledališko kompleksnost dela, ki je ostala popolnoma

<sup>2</sup> Napoved predstave je bila naslednja: režiser drame *Strahil strašni hajduk* je g. Gavrilović; igralci: Ljuba Stanojević (Strahil), ga. Milojevička (Milkana), g. Milojević (Pop Nikola), gdč. Petkovićeva (Kalina), g. Iličić (Ludo mlado, Kalinin dragi), ga. Todorović in gdč. Jurkovićeva (prva in druga soseda). Iz bolgarščine prevedel Miodrag Ibrovac. *Ljubezem* je tudi režiral Gavrilović, igrali so: g. R. Petrović (stari Koder), gdč. Petrovićeva (ga. Koder), g. Bogoboj Rucović (Dušan), gdč. Bojićeva (Jelva); g. Popović (Branko). Iz slovenščine prevedel Vlad Stanimirović.

neopažena pri avtorju v *Odjeku*, vendar pa zaradi svoje konservativnosti tega ni hotel sprejeti za njeno odliko. Ob opaženi podobnosti z Maeterlinckom je namreč hitro dopisal: »i to mi nije mnogo simpatično« (prav tam). Takšna spontana subjektivnost precej zmanjša profesionalnost njegove ocene, čeprav je skušal svoje neodobravanje argumentirati z neprepričljivostjo poteka dramskega dogajanja. Po njegovem mnenju manjka logika v dokončni odločitvi staršev, da naredita samomor in na ta način rešita sina in njegovo zaročenko. Na koncu recenzije je kritik spet izrazil neodobravanje, a tokrat popustljivejše in rahlo ironično: »Lepo bi bilo kad bi se roditelji ubijali čim jim je sin nervozan jedno večje!« (Prav tam.)

Ko primerjamo potencial besedila z načinom, na katerega je tolmačena njegova odrska realizacija, opazamo razhajanje, značilno za tisti čas. Konec 19. in v začetku 20. stol., ko se je pojavila »nova drama«, je raven publike, gledališke kritike in odrske prakse zaostajala za razvojem dramatike. Gledališki režiserji še niso organizirano pristopali k ustvarjanju predstave. Režija je temeljila predvsem na izkušnji igralca. Očitno je Zofka Kveder to prakso dobro poznala, saj je natis *Ljubezni* pospremila s kratko opombo, s svojevrstnim predgovorom k besedilu. Avtorica je hotela poudariti, da je njena drama, »prosta vsake boleznoljive sentimentalnosti«, zato je ne gre brati dobesedno. Osnovni problem, odnosi med starši in otroki, je v golem sižejskem skeletu, ki ga morajo za polnovredno odrsko realizacijo razviti igralci. Iz tega se da razbrati, da je ustvarjena kompleksna, eksperimentalna dramska situacija z zapleteno psihološko motivacijo, ki vključuje igralca kot soavtorja, režiserja in interpreta. Zofka Kveder je pokazala precej smel, nepričakovano moderen postopek, netipičen za dramatiko tistega časa. V njenem predgovoru je izražena zahteva, da mora gledališče »dopisati« besedilo, jezikovnim izraznim sredstvom pa je treba vdihniti življenje z »mimiko in kretnjami«, torej s prepričljivim odrskim nastopom. Ne vem, koliko lahko upoštevamo, da je bila slovenska avtorica ena redkih žensk, ki je zasedla mesto v moderni evropski dramatici na začetku 20. stol., vsekakor pa je upravičila svoje ime svobodomiselnega ustvarjalca in eksperimentatorja.

Ni težko opaziti, da je beograjska odrska verzija izkoristila predvsem sentimentalne možnosti sižeja, kar je privedlo do njegovega enoplastnega eksponiranja, v ozadje pa potisnilo zapletenejše psihološke plasti, med katerimi bi bila lahko vsaka izvedena v vodilni performativni poziciji in bi ostale tako podpirala kot jim nasprotovala. V tem pogledu *Ljubezen* za sodobnega bolgarskega bralca nima samo zgodovinske in kulturne vrednosti zaradi srečanja z »dramskim epilogom« *Strahila strašnega hajduka*. Menim, da je ta drama še danes zanimiva za gledališče zaradi svoje provokativnosti, notranje smiselne variantnosti in abstraktnosti. Že sam naslov izdaja večpomenski smisel, ki se ga da urediti v pestro semantično paradigmo. Lahko gre za ljubezen med straši in otroci, med moškim in žensko, med prijatelji, pa tudi za ljubezen so sebe, do življenja; ljubezen kot konstruktivno energijo za prihodnost, ljubezen kot odpoved prihodnosti. Tako pomeni naslovnega parateksta nihajo med pozitivnim in negativnim ter s tem ustvarjajo nenehno napetost med sugestijo in tolmačenjem, med tem, kar običajno razumemo pod »ljubeznijo«, in tem, kako se ta kaže v neposrednih odnosih.

Stara zakonca Koder nenehno kažeta ljubezen do svojega sina in željo, da bi mu pomagala, hkrati pa se zavedata, da ne moreta zanj narediti ničesar; še močneje ga čustveno navežeta nase, ko postaneta odvisna od njegovega denarja. Njun občutek krivde se prenese na Dušana, zaradi česar ni sposoben narediti ničesar za svojo prihodnost. To vse drži v nenehnem čustvenem vakuumu, v začaranem krogu, iz katerega se ne da izstopiti. Z odločitvijo za samomor starša le še okrepi eksistencialno brezpotje njunega sina in njegove zaročenke. Lepa, a postarana Jelva, ki že osem let čaka na poroko z Dušanom, je prepričana, da jo imajo vsi v družini Koder radi, a so pozabili na njen god, njen zaročenec pa je iz malomarnosti razbil vazo, ki ji jo je v opravičilo podaril njegov oče. Razigrani prizor vsesplošnih priznanj ljubezni ni prepričljiv prav zaradi teženj po iskrenosti: nekatere replike, najbolj pa didaskalije, diskretno nakazujejo na trpljenje dramskih oseb, na njihovo naveličanost življenja, na inercijo, na katero so se navadili. Zato ima ta navidez ključni prizor poseben parodičen odtenek, saj se v njem kompromitira sama ideja o ljubezni kot odrešitvi. Zofka Kveder raziskuje usodo modernega človeka z zanj značilnim stanjem samote, nemoči, potopljenosti v kaos življenja, prevzetosti s strahom in nemirrom. Njene dramske osebe so v nenehnem depresivnem stanju in podlegajo občutku popolne krivde. Zato je odločitev staršev za samomor vse prej kot nemotivirano dejanje, kar je poudarjala takratna kritika. Drama, ki nam privlačno namiguje, da bo govorila o ljubezni, raziskuje spremembo osnovnega eksistencialnega čustva in delikatno sugerira, da v tej družini brez prihodnosti, kar je običajna tema nove drame, prevladuje vzajemna odtujitev. Podzavestno dojemanje tega dejstva namreč ubije stara zakonca Koder. Tudi v naslovu drame se skriva nekakšna problematičnost. Če bi za njim postavili vprašaj, ne bi dobil samo ironičnega odtenka, pač pa bi napeljeval na to, da je lahko uprizoritev zasnovana na zunanjem pomenu besedila, kot je nakazala avtorica v svojem kratkem predgovoru.

Glede »neprijetnega presenečenja« za gledališkega kritika revije *Srpski književni glasnik*, da *Ljubezen* »podseća na Meterlinka i slične«, moram povedati, da se takšno povezavo, čeprav le splošno, seveda da narediti. Dela, ki sestavljajo celotni korpus pojava »nova drama«, med katerimi sta tudi besedili Zofke Kveder in Petka Todorova, kažejo zavestno medbesedilno navezovanje na topiko in probleme, tehniko in stil vodilnih predstavnikov tega aktualnega dramskega diskurza, med katerimi je tudi Maeterlinck. Čudno le, da »Provizorni« ni »sprevidel« močnega maeterlinckovega vpliva v bolgarski drami *Strahil strašni hajduk*.

Petko Todorov se je v svoji drami odpovedal tradicionalni interpretaciji mita o junaku in svojo dramsko osebo spremenil v človeka z modernim eksistencialističnim razmišljanjem. Hajduk Strahil se, razočaran zaradi neuresničene ljubezni z Milkano, umakne v junaško prostranstvo Balkana in prav tam preseže svojo socialno funkcijo maščevalca, s čimer poruši arhetipsko konvencijo o junaškem ravnanju. Prek panteističnega spoja z naravo pride do pomirjenja kot oblike višjega duhovnega življenja. To delo je tipična razpoloženska drama, v kateri so implicirane filozofske ideje Maeterlincka iz njegovega eksistencialističnega traktata *Zaklad ponižnih* (*Le Trésor des humbles*, 1896).

Hajduška tema je imela bogato tradicijo tako v srbski dramatiki kot v njihovem nacionalnem gledališkem repertoarju. Morda je bil zato *Strahil* prepoznan kot tradicionalni zgodovinski siže in uprizorjen po interpretacijskem stereotipu. Prav zaradi tega je prišlo do razhajanja med zamisljivo bolgarskega avtorja, ki je ustvaril svoje delo v kontekstu modernizma, in konvencionalno odrsko miselnostjo, ki je gledališka ekipa ni mogla in tudi ni skušala preseči.

Pri raziskovanju tega obdobja južnoslovanske kulturne integracije sem tako nepričakovano odkrila nadvse pomembno ime moderne slovenske literature. Omeniti moram, da je srbska kritika na začetku 20. stol. prav *Ljubezen* ocenila kot najboljšo od vseh štirih dram, ki so se znašle na kulturnem programu pisateljskega kongresa l. 1905 v Beogradu. A prav toliko upravičenih teženj po kompleksnosti in modernosti je vsebovala tudi bolgarska drama, ki pa se je pokazala kot težje premostljiv analitični izziv. Kljub temu ju je drugi gledališki večer, 10. 11., postavil neposredno drugo za drugo, ju »srečal« in nam tako dal možnost, da ocenimo še več njenih kvalitet in aktualiziramo njun pomen, s tem ko ju postavimo v primerjalni dialog.

Ko se je jeseni l. 1905 v Zagrebu igrala drama *Tuje oči*, v Beogradu pa *Ljubezen*, s čimer se je popularizirala slovenska dramatika, so bolgarski bralci Zofko Kveder že poznali. Njena novela *Sjećajte se!* je ravno takrat izšla v Pragi v zborniku kratke proze *Iskre*. Novela tematizira ljubezen med glavno junakinjo in mladim bolgarskim študentom, ki je pustil neizbrisne sledi v njenem življenju. Besedilo je bilo objavljeno v eni od najprestižnejših literarnih revij v Sofiji *Българска сбирка*. Prevajalec A. Bonkin je predstavil avtorico kot »danes zagotovo edino Slovenko [...], ki stoji ob rami najslavnejših pisateljev slovanskega Juga«.

In tako sta se Petko Todorov in Zofka Kveder razšla v Beogradu, naši literaturi pa sta se srečali v periodičnem tisku. Škoda le, da se pobuda, ki jo je dal Milan Plut pred več kot sto leti, v naših nacionalnih gledališčih še dandanes ni uresničila.

## Literatura

- ANTULA, Nikola, 1905: Beleške. *Srpski književni glasnik* XV/10 (16. 11. 1905). 781–796.
- Б[ОНКИН], А., 1906: Из хърватско-словенската книжевност. *Българска сбирка* 8. 516–517.
- KVEDER, Zofka, 1901: *Ljubezen*. Ljubljana. 125–155.
- KVEDER JELOVŠKOVA, Zofka, 1906: Спомняйте си! *Разказ*. *Българска сбирка* 8. 518–521.
- КВЕДЕР, Зофка, 2007: Любовь. Драма в едно действие. Прев. от словенски Людмил Димитров. *Годишник на Театрален колеж »Любен Гройс«* I/1. С. 77–93.
- МЕЛИСАВАЦ, Живан, 1966: Культурное сотрудничество между южнославянскими народами во второй половине XIX и начале XX в. *Etudes Balkaniques* 4. 53–69.
- Provizorni*, 1905: Pozorišni pregled. *Srpski književni glasnik* XV/10 (16. 11. 1905). 768–771.
- ROL, 1905: Pozorišna hronika. Jugoslavensko veče. *Odjek* 265 (15. 11. 1905). 3.
- ТОДОРОВ, Петко Ю., 1980: Страхил страшен хайдутин. *събрани съчинения в четири тома* 2. *Драми*. С. 131–153.
- TODOROV, Petko, 2008: Strahil, strašni hajduk. Prevod iz bolgarščine Borut Omerzel. Ljudmil Dimitrov in Borut Omerzel (ur.): *Antologija bolgarske književnosti 1*. Ljubljana: Znanstvena založba. 297–313.
- U., 1905: Pozorište. Četiri komada. *Politika* 657 (9. 11. 1905). 3.

# 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.<sup>1</sup> Podobno izmuzljiva se je izkazala ločnica med uprizoritvami za odrasle ter tistimi za mladino in otroke,<sup>2</sup> ki jih v analizo nisem vključila.

<sup>1</sup> Podobno kot Pavis bom v prispevku sopsomensko 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 dramatizacij 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 dramatizacij 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.

## Dramatizacija

Dramatizacija je transformacija nedramskega besedila v dramsko obliko, namenjeno uprizorjanju. 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 preobrazi, zlasti zaradi prehoda v dispozitiv izjavljanja. Rezultat postopka je avtonomno besedilo, ki obenem funkcioniira kot uprizoritveni tekst.

Prirejanje besedil sega od tradicionalnih načinov, ki bolj ali manj zvesto sledijo izvorniku, na način tehničnega, linearnega prepisa dialoškega materiala iz nedramske v dramsko, dialoško ali kako drugače gledališko uporabno obliko z ustrežno interpretacijo, razumevanjem in obvladovanjem večine 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 dramatizacijo povezuje izključno z besedilom. Lukan pa izraz dramatizacija 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

Upoštevač Pavisa,<sup>3</sup> smemo umestiti dramatizacije na sam začetek slovenskega gledališkega izročila. Kalan navaja zapiske iz šolskega dnevnika ljubljanskega jezuitskega kolegija, ki omenja pet repriz *Igre o paradizu*. 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 prvina mi 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 igravec 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.

Levstik je avtor še treh dramatizacij, katerih uprizoritve po slovenskih gledališčih so več desetletij predstavljale prodajne uspešnice. Skupni imenovalec 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 Levstikove 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,<sup>4</sup> 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

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

<sup>4</sup> 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 dramatizacij 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 dramatizacije 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 dramatizacij, 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 dramatizirali priljubljene romane. Na slovenskih gledaliških odrih (Ljubljana, Maribor) najdemo tudi dve Zolajevi priredbi lastnih pripovednih besedil, in sicer *Ubijača* (dramatizacija *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 dramatizacij. 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 ptuj-skem in celjskem odru povprečno manj kot sedem dramtizacij 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 narodnoprbudne in prosvetljalne cilje« (Predan 1996: 95). Podobno kot na eksperimentalnih odrih se v 60. letih začnejo pojavljati kot predloge dramtizacij neliterarna ali polliterarna besedila; stalnica ostajajo ruski klasiki v dramtizacijah tujih prirejevalcev, če ne štejemo Zornove priredbe povesti Dostojevskega *Sanje smešnega človeka* ter Pirjevčeve dramtizacije 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 dramtizacije, 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 epsko/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 dramtizacij 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*, dnevniki 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 besedilih 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

Opravljen 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.



# SLOVENSKE IGRE NA ČEŠKIH ODRIH

Radek Novak  
Emona servis, Praga

UDK 821.163.6–2.09:792.02(437+437.1/2)

Za raziskovanje uprizoritev slovenskih dramskih besedil na čeških gledaliških odrih lahko uporabimo raznolika merila. Prvo merilo je zgodovinski pogled, ki uvršča predstave v posamezna obdobja, drugo merilo je možnost predstavitve prostora in okolja v družbenem kontekstu – mesta in odri, v katerih so bile gledališke igre izvedene, tretje merilo pa je možnost predstavitve »slovenskega repertoarja« na čeških odrih. Prispevek je del nekoliko globlje raziskave, ki še poteka.

slovenske drame na čeških odrih, češka gledališča, Ivan Cankar, Bratko Kreft

Research into performances of Slovene plays on Czech theatres could be carried out on the basis of several criteria. The first is a historical aspect that places individual dramas into a timeframe. The second is a local aspect – mapping localities and specific stages in Czech with Slovene plays. The third aspect is the actual »Slovene repertoire« on Czech stages. This is merely a part of a yet unfinished wider piece of research.

Slovene plays in Czech theatres, Czech theatres, Ivan Cankar, Bratko Kreft

## 1 Uvod

Razlika med slovenskimi dramskimi besedili, ki so bila prevedena v češčino, in besedili, ki so bila objavljena ali uprizorjena, je predvsem v količini – prevedenih in objavljenih tekstov za gledališče je veliko več, kot jih je bilo uprizorjenih, in v posameznih arhivih se včasih najdejo prevodi v rokopisih, ki niso bili niti objavljeni niti uprizorjeni.<sup>1</sup>

Kljub temu da splošni vpliv slovenskih gledaliških iger na češko kulturno življenje na videz skoraj ne obstaja, gre za pomemben element v češko-slovenskih kulturnih stikih ter hkrati priložnost za zanimiv in sodoben način predstavitve ter odmev slovenske kulture v češkem prostoru.

O kulturnih stikih med Čehi in Slovenci ter političnem ozadju je bilo napisanega že veliko,<sup>2</sup> zato splošni uvod ni predmet tega prispevka. Predmet prispevka je lahko obravnavan z več zornih kotov. Prvi vidik je zgodovinski: uprizoritve, kot so si sledile

<sup>1</sup> Npr. Institut umění – Divadelní ústav v Pragi.

<sup>2</sup> Zadnje tri publikacije, ki se ukvarjajo s to tematiko, sta zbornika *Slovenci in Čehi v dobi moderne*, ur. J. Gašparič, E. Kubů, Ž. Lazarevič, J. Šouša, Praga, Ljubljana 2010, in *Vzájemným pohledem – V očeh drugega*, ur. A. Jensterle Doležal, Praga 2011, ter publikacija *Dějiny Slovinska*, J. Rychlík et al., Praga 2011.

v časovnem zaporedju. Drugi vidik je lokalni – po kraju uprizoritve, vključno z družbenim kontekstom, ki se večinoma nanaša na osebe konkretnega gledališča ali osebne stike. S tem je najbrž povezan tudi tretji vidik – motivacija za izbiro določenih besedil za uprizoritev ter uvrščanje v repertoar. To merilo lahko označimo kot dramaturški pogled. Četrti vidik je povsem prevajalski: glede na kakovost prevoda ali priredbo besedila po določenih okoliščinah; slednji vidik je režiserski in scenografski. Zadnji vidik predstavlja odmev uprizoritve med publiko in kritiki. Temo je mogoče obravnavati s predstavljenimi metodološkimi kriteriji, vendar je prispevek v bistvu otvoritev te teme, saj raziskava še poteka.

Največja težava, s katero se sooča raziskovalec te problematike, je težak pristop do arhiviranega gradiva. Nekaj ga je bilo med 2. svetovno vojno ali po njej uničenega – ali iz ideoloških razlogov ali celo na podlagi administrativne napake. Poplave l. 2002, ki so prizadele velik del Češke, sicer niso preveč posegle v gledališke arhive; dostop do teh je deloma omejen zaradi dolgoročnega renoviranja (npr. arhiv gledališkega oddelka Narodnega muzeja v Pragi), slabe ureditve arhiva ali celo zaradi ukinitve določene institucije.

## 2 Zgodovinski vidik

Zgodovinski vidik lahko razdelimo na posamezna obdobja, ki bolj ali manj opisujejo obdobja družbeno-političnih sprememb na Češkem.

I. 1898–1938: obdobje lahko razdelimo na dva dela, prelomnica pa je 1. svetovna vojna. Pred njo, v obdobju »skupne države« Avstro-Ogrske, je bilo sodelovanje na področju gledališča najbolj tesno, med drugim zaradi dobrih prometnih povezav, ki so bile zelo pomembne za razvoj neposrednih kontaktov in vzajemnih obiskov; tudi na drugih področjih. Po l. 1918 se intenzivnost stikov med Čehi in Slovenci ni dosti spremenila, tudi dramska besedila so se prevajala in uprizarjala, umetniki so gostovali na obeh straneh, čeprav prisotnost češkega elementa v slovenski kulturi ni bila več tako močna kot prej. Spoznavanje slovenske kulture sta poleg čeških umetnikov, ki so delovali na slovenskih tleh v času Avstro-Ogrske, podpirala tudi veleposlanika Kraljevine SHS oz. Jugoslavije v Pragi Ivan Hribar in Albert Kramer.

II. 1945–1948: obdobje novega upanja in novega začetka. Na podlagi sodelovanja iz prejšnjega obdobja se je začelo graditi tudi »novo, povojno« sodelovanje.

III. 1948–1989: problematično obdobje, ki bi ga lahko razdelili na posamezne dele, čeprav jih ne moremo strogo ločevati. V prvem delu tega obdobja je bilo na Češkoslovaškem strogo prepovedano vse, kar je bilo povezano s Titovo Jugoslavijo, česar ni bilo mogoče prepovedati, pa je bilo strogo nadzorovano. Tako so s čeških odrov popolnoma izginile slovenske gledališke igre. Po l. 1960 je nastal prelom v odnosih med Jugoslavijo in Češkoslovaško, politični sistem na Češkoslovaškem pa je omogočil tudi nov kulturni razvoj in mednarodno sodelovanje. Cenzura je sicer – s kratkim premorom l. 1968 – vztrajno in strogo delovala vse do konca l. 1989, za kulturno izmenjavo z Jugoslavijo (na primer za avtorske pravice) pa so bila potrebna devizna sredstva, ki so bila okrnjena. Jugoslavija je bila z vidika Češkoslovaške

vključena v skupino ne-socialističnih držav, za potovanje v Jugoslavijo in za kulturne izmenjave pa so bila potrebna potrdila in zajamčena devizna sredstva; kot je veljalo za t. i. kapitalistične države. To je bil lahko eden od vzrokov, da so se slovenske igre na čeških odrih pojavljale še redkeje kot v prvem obdobju, drugi vzrok je lahko generacijska izmenjava in zaradi premora pretrgane osebne povezave, na katere se je lahko »sicer bolj redko« navezovalo; hkrati so se v 70. letih začeli graditi stiki v novi mladi generaciji. Gledališke igre so bile v tem času prevajane in objavljane ali v samostojnih brošurah (npr. l. 1975 Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, ki ga je prevedel Dušan Karpatský) ali v revijah (npr. Jančarjev *Disident Arnož in njegov*, ki pa je bil zaradi »nevarnosti« naslova preveden in objavljen kot *Profesor Arnož a ti jeh*); prevajalec je bil František Benhart).<sup>3</sup>

IV. obdobje – po l. 1990: obdobje iskanja nove identitete, zlasti po nastanku novih držav. Hkrati so bile odpravljene ovire za slovensko in svetovno dramatiko ter tudi češke avtorje, ki so bili prepovedani. Na Češkem je prišlo do t. i. gledališke krize, ko so se zaradi razširjene kulturne ponudbe gledališča izpraznila. V tem obdobju se je slovenska dramatika promovirala tudi z gostovanji na čeških odrih (npr. Mestno gledališče ljubljansko v Pragi) ali gledaliških festivalih, redko pa so se pojavile tudi uprizoritve čeških ansamblov. Zanimivo je (in bo tudi v prihodnosti) delovanje slovenske igralka Nataše Burger, ki živi v Pragi in uprizarja svoja dramska besedila v češčini – takšno dramatiko lahko prištevamo k češki in slovenski hkrati.

### 3 Kraji uprizoritev

Kraji uprizoritev slovenskih iger niso bila samo gledališča v Pragi ali Brnu. Tamkajšnje uprizoritve so deloma že znane in opisane, a za boljšo sliko je treba posamezne odre in gledališke hiše v teh dveh mestih predstaviti natančneje. Treba je izpostaviti dejstvo, da k praškim odrom prištevamo tudi gledališke odre v takratnih praških predmestjih, ki so imela vse do l. 1922, ko je nastala t. i. Velika Praga, status samostojnih mest. Gledališča v predmestjih so bila na prelomu 19. in 20. stol. pomembni izletniški cilji prebivalcev Prage, zato je njihovo število postopoma naraščalo.

Vodilno vlogo med praškimi in češkimi gledališči je imelo (in ima do danes) Narodno gledališče v Pragi, ki je ob nastanku delovalo pod imenom Královské české zemské a národní divadlo (Kraljevsko češko deželno in narodno gledališče). Vse od nastanka l. 1881 oz. po dograditvi nove stavbe l. 1883, ker je prejšnja pogorela, se je orientiralo na zahtevnejše gledalce iz višjega družbenega sloja. Zaradi tega so se sprožile zahteve po drugi češki sceni. Tako je nastalo gledališče Urania, ki je bilo lesono in je bilo zgrajeno l. 1898 v arealu praškega Razstavišča kot javna predavalnica. Gledališče so kasneje demontirali in sestavili na drugem mestu, na vrtu Meščanske pivovarne v Holešovicah, kjer je bilo do požara 2. 1. 1946.

<sup>3</sup> Josef Kodet, 2011: Receptce slovinské literatury v revue Světová literatura (1956–1996). Alenka Jensterle Doležal (ur.): *Vzájemným pohledem. V očeh drugega*. Praha: Národní knihovna České republiky, Slovenská knihovna. 173.

Vsa gledališča in številni ljudski odri, ki so igrali drame v češčini (poleg teh so bila v Pragi takrat tudi nemška gledališča in zabavni centri za nemško govorečo publiko), so bili odvisni od števila obiskovalcev in glede na konkurenco so se trudili uprizarjati čim bolj privlačen repertoar, hkrati pa so posebej uprizarjali tudi prevode avtorjev slovanskih narodov. Slovenske drame so bile uprizorjene na odru v Narodnem gledališču, štiri v gledališču Urania in po ena uprizoritev v Pištěkovi areni na Kraljevskih Vinohradih, v Intimnem gledališču na Smichovu in v Žižkovskem gledališču. Poleg navedenih praških gledališč sta v času Avstro-Ogrske slovenske drame uprizorili še gledališči v Plznu (Mestno gledališče) in Brnu (Narodno gledališče v Brnu).

V prvem desetletju po 1. svetovni vojni, v času nove Češkoslovaške, so bile uprizorjene tri dramske igre v Češkem gledališču v Olomoucu, eno igro pa je uprizorilo Ljudsko gledališče Urania. V tridesetih letih se je odrskega postavljanja slovenskih dram lotilo več gledaliških ekip – v Plznu, Brnu in Pragi. Najverjetneje je bila med njimi tudi najmanj ena amaterska skupina, ki je nastopala na festivalu amaterskega gledališča »Jiraskuv Hronov« (ki ga pripravljajo vse do danes). V Mestnem gledališču na Kraljevskih Vinohradih (do l. 1922 peto največje mesto takratne Češkoslovaške, od l. 1922 del Prage) je uprizoritev *Kreatur* režiral avtor igre Bratko Kreft (pod češkim naslovom *Velezrádce*).

V letih 1945–1948 so bile slovenske aktualne povojne drame in tudi drame slovenskih klasikov uprizarjane v Pragi, in sicer v Stanovskem gledališču, ki je druga scena Narodnega gledališča, v gledališču D (kasneje Gledališče E. F. Buriana) in v Brnu (v Deželnem narodnem gledališču). V pripravi je bilo več predstav, a zaradi političnih sprememb (komunistični državni udar na Češkoslovaškem in konflikt z Jugoslavijo l. 1948) ni prišlo do njihove realizacije. V Brnu je prišlo do prve znane uprizoritve šele l. 1964, v 70. letih so z uprizarjanjem nadaljevala gledališča v Šumperku, Čeških Budjejevicah in Divadlo E. F. Buriana v Pragi. Nekaj predstav je bilo predvajanih tudi kot absolventske predstave na dramskih šolah.

Po l. 1990 so slovenska gledališča gostovala ali v čeških gledališčih v okviru medsebojnega sodelovanja (npr. Mestno gledališče ljubljansko in Divadlo Komédie, ki je bil eden izmed odrov Mestnih gledališč praških, ter nekatera druga sodelovanja) ali na gledaliških festivalih (npr. Divadlo Plzeň), večji del s svetovnim repertoarjem, čeprav so včasih češki gledalci lahko gledali tudi slovensko dramo, dopolnjeno s češkim prevodom. Gledališka skupina Apropo je l. 2005 na prostem, na ostankih praškega obzidja pod hribom Petrin, uprizorila dramo Matjaža Briškega *Nori časi*. Uprizoritev predstav igralke Nataše Burger in glasbenika Andraža Poliča bi lahko predstavljale samostojno poglavje tega prispevka, saj ob različnih priložnostih gostujeta po celi državi, njuni domači sceni pa sta praško Strašnické divadlo in Divadlo Čertovka. Eno uprizoritev slovenske drame je doživelo tudi gledališče v Ostravi.

#### 4 Slovenski repertoar

Slovenski repertoar čeških gledališč je bil večinoma aktualen. Opiral se je na besedila, ki so bila napisana malo pred postavitvijo na oder. Prva uprizoritev slovenske

igre v Narodnem gledališču v Pragi je bila enodejanka Antona Funtka *Za hčer* (Pro dítě), ki je doživela premiero 10. 2. 1898. Gledališče Urania je v letih 1904–1914 uprizorilo *Red svetega Jurija* Antona Aškercarja, *Ljubezen Zofke* Kveder Jelovšek ter *Divjega lovca* in *Našo kri* Frana Saleškega Finžgarja.

Najpomembnejše so seveda uprizoritve komedij Ivana Cankarja. Teh je bilo vseh skupaj devet; najpomembnejša je prva, sicer krstna predstava komedije *Za narodov blagor*, ki je prišla na češki oder še pred premiero v Ljubljani, 28. 2. 1905. Krstna uprizoritev je bila v Pištčkovi areni na Kraljevskih Vinohradih – kot je bilo že rečeno, je bilo to takrat administrativno izven Prage, ampak uprizoritev vsekakor lahko šteje mo med uprizoritve v Pragi, saj je mestna četrt Vinohrady danes del širšega centra mesta. Isto delo je bilo uprizorjeno še v Brnu, premiera 25. 4. 1914, in v praškem gledališču D46 (kasnejše Divadlo E. F. Buriana), 22. 9. 1945. Cankarjev *Kralj na Betajnovi* je bil v češčini uprizorjen štirikrat v dveh prevodih. Prevod F. Liera sta uprizorili praški predmestni gledališči Intimní divadlo na Smichovu, premiera 4. 1. 1910, in Žižkovska činohra, 18. 8. 1918. V Mestnem gledališču v Plznu so l. 1916 uprizorili *Kralja na Betajnovi* v prevodu igralke Růžene Naskové, ki je poleg angažmaja v ljubljanskem in kasneje Narodnem gledališču v Pragi tudi veliko prevajala iz slovenščine. Igro so uprizorili še l. 1921 v Ljudskem gledališču Urania. Od Cankarjevih dramskih besedil je bil uprizorjen tudi prevod dela *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*: l. 1926 v Češkem gledališču v Olomoucu (prevod Jan Hudec) in l. 1934 v Brnu (prevod Rajmund Habřina), kjer ga je režiral Branko Gavella. Rajmund Habřina je prevedel še *Hlapce*, ki so bili uprizorjeni pod naslovom *Učitel Jerman* v praškem gledališču Unitaria.

Samo v Češkem gledališču v Olomoucu so uprizorili dve drami Antona Novačana, igri *Veleja* in *Herman Celjski*, ki ju je prevedel Bohuš Vybíral. Od ostalih avtorjev so bile uprizorjene še naslednje drame: *Vdova Rošlinka*, Cetko Golar, Ljudsko gledališče Urania in Mestno gledališče Plzeň (v obeh l. 1934); *Glavni dobytek*, Fran Lipah, češki naslov *Hlavní výhra*, društvo Umělecká beseda (l. 1934); *Blodni ognji*, Ivo Šorli, društvo Umělecká beseda (l. 1935); *Princeska in pastirček*, Pavel Golia, Deželno gledališče Brno (l. 1937).

V 30. letih je bil zanimiv in tudi pomemben za nadaljnja obdobja vstop dramatike Bratka Krefta na češke odre. Zgodil se je z zgodovinsko dramo *Celjski grofje*, ki je bila prvič uprizorjena na odru društva Umělecká beseda, katerega člani niso bili (in še vedno niso, saj je društvo aktivno še danes) samo amaterji. Krstna predstava te drame je bila 19. 2. 1934. Še leto in pol kasneje jo je društvo predstavljalo v okviru gledališkega festivala Jiraskuv Hronov. Zelo opazen je bil tudi drugi vstop Kreftove dramatike. Dramo *Kreature* (Velezrádce) je režiral sam avtor v Mestnem gledališču na Kraljevskih Vinohradih, krstna predstava je bila 27. 10. 1937, večer pred državnim praznikom nastanka samostojne Češkoslovaške. Za tretje delo bi lahko rekli – če ne bi poznali družbenega konteksta njegovega uprizarjanja – da je bilo celo zelo popularno. Gre namreč za dramo *Balada o poročniku in Marjetki*, ki je bila v 60. in 70. letih 20. stol. uprizorjena v najmanj štirih poklicnih gledališčih, in sicer v Gledališču Juliusa Fučíka v Brnu, Severnomoravskem gledališču v Šumperku, Južnočeškem

gledališču v Čeških Budějovicah in v Gledališču E. F. Buriana v Pragi. Uprizoritve so potekale večinoma novembra ali decembra, ker je bilo obdobje namenjeno čaščenju češkoslovaško-sovjetskega prijateljstva. Izkoriščali so predvsem tematiko drame, ki se dogaja v Rusiji v obdobju državljanske vojne po oktobrski revoluciji, pa tudi stroški za uprizoritev so bili nizki: enostavna scenografija, malo nastopajočih. S tem so gledališča nadomestila nizke prihodke zaradi manjšega obiska in izpolnila obveznost, da predstavijo v tem obdobju, novembra in decembra, tematsko primerno dramo, ki za češke kulturne razmere ni bila preveč ideološko obremenjena. Brez poznavanja okoliščin bi lahko sklepali, da je bila prav ta Kreftova drama pri češki publiki najbolj priljubljena.

Po drugi svetovni vojni so na češke odre prišle še drame *Noč v Globokem – Raztrganci* Mateja Bora v Stanovskem gledališču v Pragi, *Svet brez sovraštva* Mire Mihelič (takrat še Puc) v Deželnem narodnem gledališču v Brnu in *Kastelka* avtorjev Vladimirja Levstika in Herberta Grüna v Severnomoravskem gledališču v Šumperku. Te drame so mogoče uprizarjala tudi druga gledališča, vendar bi bilo treba za zanesljivost trditve podatke ponovno pregledati. O tem je v svoji razpravi *Vezi med slovensko in češko dramo* poročal že Dušan Moravec (1963).

Po preobratu l. 1989, ko se je kulturno življenje na Češkem odprlo svetu, slovenska dramatika težko prodre na češke odre, a se občasno vseeno pojavi kakšno delo, npr. komedija *Limonada* Iztoka Lovriča v Gledališču Petra Berzuča v Ostravi, krstna uprizoritev je bila 29. 1. 2010. Gledališki dramaturgi so sicer v tem obdobju izbirali tudi med slovenskimi dramskimi besedili, a se na koncu zanje niso odločali. O prvenecu Matjaža Briškega *Nori časi* je bilo že zgoraj zapisanih nekaj besed, predstava pa je bila na sporedu maja in junija 2005. Posebno mesto v utripu slovenske gledališke ustvarjalnosti na Češkem predstavlja delo igralko Nataše Burger, ki je uprizorila besedila *Voda puščave* (avtorja Andraža Poliča), *Valovi* in *Ti dve, ki kosita skupaj*.

## 5 Zaključek

Poudaril bi dejstvo, da slovenska dramatika ni nikoli masovno vplivala na češko kulturno življenje, kljub temu pa je bila, in upajmo, da bo tudi v prihodnosti, pomemben del kulturnih stikov med obema narodoma. Prispevek predstavlja širšo raziskavo, ki bo končana predvidoma do konca l. 2013.

## Literatura

- DOSTAL, Adolf Bohuslav, 1911: *Čtyřicet let divadla na Smíchově*. Praha: Ředitelství smíchovských divadel.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk (ur.), 1997: *Divadlo na Vinohradech (1907–1997)*. Praha: Divadlo na Vinohradech.
- JAVORIN, Alfréd, 1958: *Pražské arény. Lidová divadla pražská v minulém století*. Praha: Orbis.
- KODET, Josef, 2011: Recepte slovinské literatury v revue Světová literatura (1956–1996). Alenka Jensterle Doležal (ur.): *Vzájemným pohledem. V očeh drugega*. Praha: Národní knihovna České republiky, Slovanská knihovna. 169–177.
- MORAVEC, Dušan, 1963: *Vezi med slovensko in češko dramo*. Ljubljana: Slovenska matica.

- NOVAK, Radek, 2003: Vpliv čeških umetnikov na gledališče v Sloveniji 1894–1907. Ivo Svetina (ur.): *Vidiki slovenske gledališke zgodovine*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 99–111.
- PECHAROVÁ, Vilemína, VRANÁ, Helena, 1971: *Divadlo Uranie v dokumentech I., II.* Praha: Divadelní ústav a Divadelní oddělení Národního muzea v Praze.
- TELCOVÁ JURENKOVÁ, Jiřina, 1958: Jihoslovanská dramatika v Brně v letech 1918–1938. *Časopis moravského musea* 43/1–2. 113–128.
- VĚTROVEC, Josef, HOŘÍNEK, Zdeněk, LEXOVÁ, Irena, 1984: *50 let Divadla E. F. Buriana*. Praha: Divadlo E. F. Buriana.
- WOLLMAN, Frank, 1925: *Slovinské drama*. Bratislava: Filozofická fakulta University Komenského.
- ZAHIROVIĆ, Hasan, 2008: *Jugoslávští dramatikové v inscenacích Národního brněnského divadla (1918–1941)*. *Magisterská diplomová práce*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.



## KRIŽIŠČE DRAMSKEGA, POETIČNEGA, POLITIČNEGA IN INTIMNEGA: DRAMATIKA IVA SVETINE

Irena Novak Popov

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09Svetina I.

Svetinova dramatika je svojevrsten fenomen v jezikovnem, tematskem in medbesedilnem smislu. Raziskovanje etičnih, seksualnih, političnih in eksistencialnih problemov avtor umešča v eksotične in delirične svetove ali prelomne zgodovinske situacije. S tako potujitvijo razpira tabuizirane, v nezavedno potlačene impulze, ki jih je v daljni preteklosti urejal mit, danes pa jih je mogoče izreči v poetični govorici literature.

Ivo Svetina, poetična drama, medbesedilnost, politično in zasebno, spolni in družinski odnosi

Ivo Svetina's dramatic work is an original phenomenon in terms of language, content and reference to other texts. His exploration of ethical, sexual, political and existential problems is set in exotic, delirious worlds or decisive historical situations. By means of such estrangement the dramatist deals with taboos and unconscious impulses that were in the remote past regulated by myths and can in modern times be articulated by poetic literary discourse.

Ivo Svetina, poetic drama, intertextuality, politics and privacy, sexual and family relations

Ivo Svetina (1948) je plodovit pesnik s prepoznavno osebno pisavo, uspešen dramatik<sup>1</sup> in esejist. Njegova dramska dela so označena kot poetična: nadaljevanje, razvijanje in modifikacija dosežkov G. Strniše, D. Zajca in V. Tauferja (Poniž 2001: 336; Borovnik 2005: 167).<sup>2</sup> Izhodišče je klasična dramska struktura, poetičnost pa je rezultat oblikovanja v svobodnih verzih in vzvišenega, z bogato metaforiko in arhetipsko simboliko prežetega jezika z umetnim besednim redom, paralelizmi, antitezami idr. figurami. Tak jezik označuje izbrance, tematiko predstavlja v subjektivističnem ključu in gradi razkošen, eksotičen dramski svet.

### Inovativne sposoje

Pregled avtorjevih podnaslovov<sup>3</sup> in žanrskih umestitev kaže dvosmerne težnje: vsebine zajema iz pravljic, mitov, ljudskega izročila ter politične in kulturne zgodovine,

<sup>1</sup> Piše izvorna dramska besedila za odrasle in otroke (lutkovne igre), dramtizacije in prevaja. Samo pet iger ni bilo uprizorjenih, sicer pa so ga igrali na odrih osrednjih slovenskih gledališč, pod vodstvom odličnih režiserjev; svetovno uspešna je bila uprizoritev *Šeherezade* v režiji Tomaža Pandurja. Štirikrat je prejel Grumovo nagrado.

<sup>2</sup> Za *Biljard na Capriju* in drame zadnjega desetletja se ta oznaka ne prilega več v celoti.

življenja izjemnih osebnosti iz sveta umetnosti in revolucije. Snovni vir obeh tipov je bolj ali manj znana zapisana predloga, literarna ali dokumentarna, samo *Grobnica za Pekarno* črpa tudi iz osebnih spominov, doživetij ob ponesrečenem poskusu uprizoritve novele Danila Kiša *Grobnica za Borisa Davidoviča* v gledališču Pekarna. Toda ne glede na žanr je Svetinova dramatika resnobna, reflektivna, pogosto tragična. Razpira temeljne bivanjske in ontološke aporije: razmerje med telesom, spolnostjo, smrtjo in oblastjo, politiko, mesijanizmom, utopično revolucionarnostjo. Motivno-tematsko se navezuje na naslednje, z naslovi, imeni likov, empiričnimi citati in aluzijami priklicane predloge: pravljico Jeanne-Marie LePrince de Beaumont *Lepotica in zver*, korespondenco med V. I. Leninom in M. Gorkim (*Biljard na Capriju*), zbirko arabskih pravljic *Tisoč in ena noč* (*Šeherezada*), babilonsko-asirski *Ep o Gilgamešu* (*Vrtovi in golobica*), Nietzschejevo filozofsko-poetično delo *Tako je govoril Zaratustra* (*Tako je umrl Zaratustra*), Sofoklovo tragedijo *Kralj Ojdip* (*Ojdip v Korintu*), poetično prozo *Maldororjevi spevi* grofa Lautréamonta (*Maldoror: o svitu zlo*), medvojni dnevnik Edvarda Kocbeka *Slovensko poslanstvo, Dnevnik s poti v Jajce 1943* (*Pasijon po Edvardu Kocbeku*), romantični roman v pismih *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji* Friedricha Hölderlina (*Stolp*). Najbolj ezoterično in skrivnostno je ob izidu delovala dramatizacija tibetanskega svetega obrednika *Bardo Tödol* (*Tibetanska knjiga mrtvih*),<sup>4</sup> a tudi nadrealistični imaginarij Lautréamonta in antični idealizem Hölderlina sta doživela kanonizacijo več desetletij po smrti avtorjev.

Svetinove igre so predstavitev izvornih dispozitivov in hkrati moderne, filozofske, psihoanalitske in kulturološko zasnovane (re)interpretacije. Niso namreč le obujanje spomina na prehodno besedilo, ampak premišljena aktualizacija, pomnožitev integriranih kontekstov, v primeru sklicevanja na dokumentarno literaturo pa vzporejanje zgodovinske situacije s sodobnostjo. V »orientalskih« *Šeherezada* in *Vrtovi* je poleg pravljličnih prvin in epskih avantur, ki vodijo v katastrofo, slikovito in precizno predstavljen mehanizem delovanja orientalskega despotizma iz *Strukture seraja* (Grosrichard 1985), v drami *Stolp* pa ob usodi pesnika Hölderlina segregacija, zapiranje in metode zdravljenja norosti iz *Zgodovine norosti v času klasicizma* (Foucault 1998).

Pogosto dramatik predloge kontaminira, vanje vnaša nove prvine, podobe, vrednostne poudarke in koncepte. Tako dramska prepesnitev *Tibetanska knjiga mrtvih*, v kateri potovanje nadfizičnega duha od smrti do ponovnega rojstva individualizira in konkretizira v dialogih Bukrija in Učitelja, vključuje širšo vednost o naukih, zgodovini in kulturi budizma (legendo o Budovem rojstvu, sedež čustev v telesnih organih, agregatna stanja dezintegriranega telesa, kundalini, opis t. i. nebesnega pokopa, tibetanske prakse darovanja posmrtnih ostankov jastrebom mrhovinarjem itn.) ter išče

<sup>3</sup> Pravljlična igra (*Lepotica in zver*), vzhodno-zahodna opera (*Šeherezada*), pravljlična igra v verzih (*Vrtovi in golobica*), dramska fantazija (*Maldoror*), dramska prepesnitev (*Stolp*), neohistorična igra (*Biljard na Capriju*), skoraj dokumentarna drama (*Grobnica za Pekarno*), oslovska žaloigra (*Tako je umrl Zaratustra*); dramatizaciji sta *Tibetanska knjiga mrtvih* in *Pasijon po Edvardu Kocbeku*; dopolnitev antične tragedije je *Ojdip v Korintu*.

<sup>4</sup> Svetina je svojo *Tibetansko knjigo mrtvih* imenoval dramska prepesnitev, saj je iz izvornika posnel le nekatere predstave, pojme in sistem prehajanja ne več utelešenega uma skozi različne faze, kmalu zatem pa je sveto knjigo tudi prevedel.

stičišča (Ojdipov kompleks) ali razlike med Vzhodnimi in Zahodnimi koncepti smrti (Praznina, Osvoboditev, Popolnost, reinkarnacija nasproti niču in koncu). V *Stolpu* je dramatisirana biografija Hölderlina podkrepjena z imeni likov in razmerji iz njegovega romana, verzi elegij in himen, motivi nedokončane tragedije *Smrt Empedokla* in s citati ali povzetki prevodov Pindarja in Sofokla.

Intertekstualne strategije postajajo sčasoma kompleksnejše. Prve drame so refleksivno dopolnjevanje, konkretizacija, individualizacija, polemična nadgradnja, problemska izostritev predlog, v katerih je vidna intelektualna suverenost, večvednost poznejšega interpreta. Drame zadnjega desetletja so večravninski teksti, v katerih se realno (zgodovinsko) in imaginarno (sanjsko, delirično, fikcijsko) prelivata in stapljata, iz česar izhaja spoznanje o diskurzivni konstruiranosti realnosti in zdrsljivi meji med razumom in norostjo. Tako v *Maldoroju* Isidore v krdelih psov prepoznava orodje zla, po smrti matere še vedno komunicira z njo kot Snežno kraljico, sopotnik in obiskovalec Maldorores je hkrati izmišljen ter deluje kot zapeljivo temno dno njegove duše. Naslovni junak Kiševe novele se utelesi in protestira proti literarnemu in gledališkemu potvarjanju svojega življenja: »Boris Davidovič: A ne moreš si, tudi v imenu literature, življenje nekoga, ki ga sploh ne poznaš, popolnoma izmisliti. Življenje ni izmišljotina!« (G: 955.)<sup>5</sup> Hölderlinova psihična dezintegracija se iz mešanja kronotopov in oseb stopnjuje v pomensko nedoločeno, zunajsystemsko besedo: »*Palaksch! Palaksch!* Vam, vsem vam, / ne naklonim več ene same besede!« (S: 868.)

S takim razvojem se spreminja tudi dramski govor. Poetični, bohotno razraščeni v *Lepotici*, *Šeherezadi* in *Vrtovih*, je pozneje rezerviran za izrekanje protagonistovega sanjskega, čustvenega, utopičnega, umetniškega sveta, veristična govorica pa je rabljena za prikaz realnih okoliščin, ki jih skušajo protagonisti spremeniti v skladu s subjektivnimi vizijami. Uporabljajo jo pragmatično, racionalno in materialistično usmerjeni liki: Osel in predstavniki »sodrgce« v *Zaratuštri*, oče, služabnik, priležnica v *Maldororju*, tiran in krušni oče Polib, njegova žena Merope v *Ojdipu*, partizanska tovarišija, Peter, Saša, Andrej, Krištof, Hrast v *Pasijonu*, partijski uradnik Mitja in sovjetski zasliševalec Fedjukin v *Grobnici*, bankir Gontard in psihiater Authenrieth v *Stolpu*. V teh dramah je poetična govorica postavljena v prolog (ljubezensko slovo iz Wagnerjeve opere Lohengrin v *Maldororju*) ali osredotočena v posameznih prizorih (govor Pitije v delfskem preročišču v *Ojdipu*, ljubezenski dialogi med Hiperionom in Diotimo v *Stolpu*, prividi v interludijih o oskrunjenem Hermafroditu in posiljeni Isabele v *Malodorju*).

## Politika in intima

Pod površino bogatega tkanja literarnega, eksotičnega in fantastičnega podobja dramatik razpira univerzalno antropološko problematiko, medčloveške odnose in psihološke mehanizme (potlačitve). V heterogenih kontekstih ga zanima njihov neulovljivi pomen, označevalci želje, užitka, strasti, fantazem, groze pred smrtjo, predanosti ideji/ideologiji, umetniški ustvarjalnosti. Najgloblje jedro pa so večna etična

<sup>5</sup> V citatih so naslovi skrajšani na prvo črko, v opisih na prvo ali jedrno besedo.

vprašanja: razlikovanje zla in dobrega ter odločanje v specifičnih situacijah. Svetinove drame se dogajajo na presečišču javnega in zasebnega. Javno je dramski prostor kraljevega dvora/sultanovega seraja, na skriti rob sta potisnjena institucija zapora in norišnice, na tujem otoku in v podzemlju se konspirativno zbirajo družbeni prevratniki, marginalizirano je tudi alternativno gledališče. Oblastni vrh v središču obvladuje sistem družbenih norm, ritualov, konvencij, hierarhičnih umestitev, tako da podrejenim odmerja svobodo mišljenja in uživanje (materialnih dobrin, teles), zarisuje obseg dovoljenega, kaznuje kršitelje, vzpostavlja in brani ozemeljske meje, ohranja privilegije, v ambicioznih načrtih prihodnosti reproducira lastni simbolni red, čeprav je od znotraj razjeden z nihilizmom, odsotnostjo metafizičnih temeljev etike in morale.<sup>6</sup> Drugačen svet so majhne skupine revolucionarnih zanesenjakov s projektom rušenja starega sveta in grajenjem novega. Prikazani so v trenutku zamišljanja še neuresničenega – pravične družbe (*Biljard, Pasijon*), višjega človeka (*Zaratuštra*), nove gledališke estetike, ustrezajoče uničevalni realnosti (*Grobnica*). Izboljševanje sveta je že v svoji potencialnosti ogroženo z ideološkim redom, ki bi mu morali vsi slepo slediti, pri tem žrtvovati idealizem, dušo, religioznost, čustva ter izločiti sumljive individualiste, jih celo likvidirati kot nevarne odpadnike. Razvoj iz začetne povezanosti »tovarišije« v nezaupanje in osamitev je izrisan v *Pasijonu po Edvardu Kocbeku*. Edvard se popolnoma žrtvuje za boljši svet, vendar dvomi, da bi bilo mogoče zgolj z voluntaristično akcijo odpraviti zlo, utelešeno v nasprotniku, okupatorju, klavcu. »Edvard: Zlo je v človeku. Zla ne uničimo, če uničimo krivca, uničimo ga, kadar ga ubijemo v samem sebi.« (P: 840.) Sicer pa že *Biljard* prikazuje, da se poraz revolucionarnega zanosa začenja na osebni, intimni ravni, ko pisatelju v tujini usiha telesna in ustvarjalna moč in se pozitivna načela, ljubezen, vera, upanje sprevržejo v destruktivnost, rušenje ljubezni med moškim in žensko, očetom in sinom. Modifikacija te sheme je Zaratuštrova potlačena sramota iz časa, ko še ni bil samotarski asket, ustanovitelj nove vere, ampak nagonom vdan moški, ki je zapustil nosečo žensko. Nietzschejev amoralizem izjemnih, onkraj dobrega in zlega, je postavljen ob nemoralno dejanje, ki ga modra kača strne v spoznanje: »Človek greši, ker je dobrota zanj nepopolna« (Z: 212).

Socialni mikrokozmos, erotični par in nuklearna družina, v principu ne pomeni sreče in izpolnitve povezanih članov. Razlika med širšo skupnostjo in družino je le v tem, da je v slednji teže prepoznati laž, zavajanje, skrivanje resnice in manipulacijo. Prebujenje in konec naivnosti je prav spoznanje, da sta žena in otrok lastnina, objekt razpolaganja, in ne subjekt, drugi, s katerim je možno vzpostaviti vzajemno ljubezen, razumevanje in dopuščanje svobode. To, da se izboljševanje sveta začenja pri spreminjanju sebe, družbena filozofija pri etosu posameznika, je bistveno povezano s smrtjo. Smrt je dokončno in grozljivo soočenje s sabo, svojo sebičnostjo, samoljubjem, pohlepom, ljubosumjem, sovraštvom in gnevom. Zato je tibetanski kodeks moralno-etičnih

<sup>6</sup> Skoraj v vseh dramah se pojavlja misel o svetu, ki so ga bogovi zapustili. Če Ojdip, Zaratuštra, Isidore, Edvard, Hölderlin še hrepenijo po svetem, čistem, naravnem, vzvišenem, je to le subjektivni projekt, ki se konča s porazom.

vrednot zrcalo, ob katerem se vsi Svetinovi dramski liki izkažejo za nepopolne, če ne celo docela negativne.

### Razmerja med moškim in žensko, starši in otroki

Avtorjeva pozornost je pogosto osredotočena na odnose med moškim in žensko in za vse velja, da »seksualno razmerje ne obstaja«,<sup>7</sup> čeprav obstajata želja in užitek. To ilustrira Zaratuštrovo filozofsko (retorično) vprašanje: »O ljubezen, si res bog, / ali samo slepa strast, / ki vid izpije in otroka zaplodi? / Si roža uboga ali privid vonjiv, / med katerima je razpeta vrv, / po kateri se plazi žival, / skrita za človeško podobo?« (Z: 211.) Neobstoj oz. spodletelo razmerje lahko izvira iz neplodnosti, ki je vzrok za očitane krivde ženi (*Biljard*) in prikrivanje identitete posvojenemu otroku (*Ojdip*). Eros je prepovedan, ker je ljubljena ženska poročena, ali prekinjen, ker se je odločila za drugega. V zakonu je zanemarjen zaradi važnejših opravil, pridobivanja denarja in vojskovanja. V seraju je multiplicirana seksualnost dokaz spolne moči nad mnogimi ženskami, ki se gospodarju iz strahu prilizujejo in ponujajo, zato je brez čustvene podlage in zavezujoče zvestobe. Redukcija erotike je tudi obredno urejena prostitucija, prodajanje telesa iz ekonomske prisile in osebne koristi. Moško poželenje se udejanja kot siljenje v predanost, posilstvo, žensko kot istospolnost, najbolj ekscenčna pa so incestna razmerja med materjo in sinom, ki se končajo v norosti ali simbolični smrti zapeljivke.<sup>8</sup> Posedovanje in obvladovanje drugega telesa ne prinašata vzajemnega uživanja svobodnih subjektov, ampak užitek enega, ki mu ustvarja privid popolnosti. Dramskim svetovom ljubezen manjka zato, ker jih naseljujejo samoljubni moški, samozvani zakonodajalci in izvajalci okrutnih dejanj (ubijanja, pohabljanja, izločanja), gospodarji življenj, zaničevalci žensk, ki so zaradi laži, napuha in samoljubja nižja bitja.<sup>9</sup> Ženski liki delujejo kot podrejeni objekt in izmaknjeni predmet želje. Neljubeča žena je izdajalka, nasprotnica in obsedenka, manjvredno in zapuščeno bitje ter šele mrtva angel. Zelo redke so dobre, ljubeče, lepe in modre: Danica ob prihodu v Zverino palačo, epizodna Šeherezada, nesojeni, žrtvovani nevesti Shala, Isabele, nedosegljiva Susette/Diotima.

Analogija hierarhičnih medosebnih relacij – tiran : suženj = moški : ženska – je podaljšana še z dvema členoma, straši : otroci. Razlika je v tem, ali gre za odnos oče – sin ali mati – sin. Matere skušajo s čustvenim izsiljevanjem vplivati na ravnanje sinov: glasbeno nadarjeni Hölderlin mora študirati teologijo (*Stolp*); posvojeni Ojdip naj ne bi vrtal po zamočlani preteklosti, raziskoval pomena obsesivnih sanj in izvora svojega imena, ampak brez vprašanj nasledil korintskega kralja; oslepljeni prvorojenec

<sup>7</sup> Znameniti citat iz Lacanovih psihoanalitskih seminarjev je postal obče mesto in se nanaša na tezo, da sta moška in ženska spolna pozicija neprimerljivi zaradi simbolnega, falokratičnega reda jezika, zato odnos ne more biti recipročen ali simetričen, ljubezen pa je iluzija, ki nadoknadi odsotnost harmoničnih odnosov med spoloma.

<sup>8</sup> To je transformacija kraljice Šamuramate v golobico v trenutku, ko bi jo zabodel zapeljani sin. Zaradi posnemanja hermetičnega simbolizma je incest v *Maldororju* le nakazan: v 8. prizoru mama z zlom obsedenega Isidorja potolaži tako, da ga golega umije s solzami.

<sup>9</sup> Mizoginost Zaratuštre je iz Nietzscheja: *O starih in mladih ženičkah. O otroku in zakonu* (Nietzsche 1999: 75–77, 80–83), Svetina pa jo dopolni z moškim strahom pred žensko.

Šahzeman naj bi se zadovoljil s kraljestvom teme in srebra in ne hlepel po »pavjem« prestolu sončnega brata Šahriarja, ta pa bi se moral odpovedati ubijanju žensk po razočaranju nad prvo (*Šeherezada*). Dokončno materino polaščanje je zapeljevanje v seksualnost, ki se ji sin upre z odhodom oz. umorom. Razmerje oče – hči je predstavljeno le v pravljici *Lepotici*, kjer ima hči vrednost blaga: njeno življenje je odkupnina za očetovo. Spolno zlorabo doživi Shala, ki se travmatizirana zateče v Ištartin tempelj in je na koncu žrtvovana za utrditev kraljestva pod novim vladarjem. Drugačno vlogo ima očetovo polaščanje sina, saj sin očetu omogoča trajanje onkraj lastne smrti, tako da nadaljuje očetove funkcije in ideje, hkrati pa sin lahko odraste in sam postane oče šele, ko umre neposredni prednik. Svetinovi sinovi se mukoma osamosvajajo, upirajo se biti replika svojih očetov, prelamljajo z njihovimi utopičnimi projekti, nočejo nadaljevati življenja brez idealov, odrekajo se sodelovanju v tiraniji, imajo lastne sanje in hrepenenje. Samo v smislu preloma so zrcalo očetov: »Vodja zbor: Kadar sin stopi pred očeta, / ta v njem sebe uzre, ko bil je sin, / ki odvrnil se je od očeta.« »Zbor: Kadar sin stopi pred očeta, / ta v njem ugleda svojo smrt. / Ker oče je prestol, na katerem sin / ne more sedeti poleg očeta.« (O: 19.)<sup>10</sup>

## Jezik

Specifičnost dramskega besedila je posredovanje celotnega sveta v govornih dejanjih oseb, zato je na vsaki točki jezik pomensko obtežen, dodatno pozornost pa zbuja, če dramatik poudarja materialne vidike označevalca, zvočno, ritmično in slikovno razsežnost. Težišče Svetinove poetičnosti je v metaforah in simbolih, semantična polivalentnost pa je v službi upodabljanja eksotičnega razkošja in povezna z rabo poimenovanj iz oddaljenih kultur: arabske, babilonske, tibetanske. Večstoletna tradicija prezentacije Orienta na Zahodu je proizvedla stereotipe o bizarnem uživanju, senzualnosti, razkošju, despotizmu, fatalizmu, iracionalnosti itn. (Said 1996). Svetinov začudeno očarani pogled, ki se ustavlja ob čutnosti, lepoti in krutosti, pravzaprav ne ruši Zahodne prilastitve.

Razkošje predstavljajo kultivirani prostori in impozantne zgradbe (stolp zigurat, terasasti vrtovi, astronomski observatorij, tempelj), dragocena gradiva (rožnati porfir, snežni alabaster, marmor, žad, emajl, lazuritne plošče, les iz ive, oljke, aloje, tise), razvita astronomija, filozofija, vojaška organizacija (z rezili in bodali za kastracijo, obglavljanje), drage kovine, žensko okrasje (tančice, svila, biseri), dišave, olja, sadeži, cvetovi, vladarske insignije (pavji prestol, prestol bikovih rogov). Pač pa Orientu manjkajo umetnosti, knjiga in zapis le simulirata zakonitost. Vtis eksotičnega krepri raba lastnih imen, predvsem oseb: Šahrijar, Šahzeman, Parisada, Morgjana, Šeherezada, Dunjesada so iz pravljič *Tisoč in ena noč*; Nin, Šamuramata, Adad, Shala, Gula, Uraš, Gudeja so imena asirskih božanstev in vladarjev; Zaratuštra, Ameša, Zurvan iz

<sup>10</sup> Vračanje k Ojdipovemu kompleksu ali njegovi modifikaciji (očetov uboj sina, sinov uboj matere) je Svetina pojasnil v avtokomentarju (Svetina 2000), kjer je svoje drame navezal na mite, ne le na antično tragedijo, ko se začanja linearni, zgodovinski čas, ampak na mit o oploditvi Velike pramatere, ko je še vladal ciklični čas.

staroperzijskega zoroastrizma in zurvanizma. Literarna in zgodovinska so imena krajev (Babilon, Ur, Elam), pokrajin, duhov, bogov in epskih likov (Džin, Ištar, Lilit, Ahura Mazda, Gilgameš) ter usodnih znamenj (Pasja zvezda, Tištar, Sirius). Tujo kulturo zastopajo tudi funkcije in institucije (sultan, princesa, veliki vezir, mutasti pisar, skopljenec, črni suženj, odaliska, derviš, astronom, harem, tempelj). Čarobnost še dodatno krepijo čutno zaznavne kvalitete, ki jih vnašajo številni prilastki.

Dramatik uporablja univerzalne, kulturno nespecifične simbole, puščava, gora, votlina, reka, poplava, deževje, blato, kača, ptica, žito, slepota, sonce, mesec, ali pa jih prevzema iz predlog: Zaratustrovemu orlu (ponos) in kači (modrost) dodaja ambivalentnega Osla (lucidnost, neumnost) in Senco (dvojnika, vest, spomin, nezavedno); pes je pri Lautréamontu povezan z razkrojem, boleznijo, kaosom, krutostjo, kača konotira gnus in grozo; simbol želje po nedosežnem v *Lepotici* je modra vrtnica. Bogata in precizna metaforika poudarja témo, npr. pojme iz marksističnega diskurza v govoru ruskih revolucionarjev: vlak zgodovine, laboratorij družbe, vulkan revolucije. V *Šeherezadi* metafore maskirajo vladarjevo telesnost in jo estetsko povzdigujejo: »Zbor odalisk: Ambra, mošus, žafran – / so njegov znoj, ki biseri v naše dni kapljajo!« (Š: 96), spolnost spenjajo z živalskostjo in pohabo, oblast s kozmičnimi silami. Načeloma je neznano, novo, konceptualno in čustveno posredovano s slikovitimi, dinamičnimi izrazi za naravne in nebesne pojave. Značilna struktura je dvočlenska samostalniška metafora: »Tvoje srce, Adad sin, bo temeljni kamen jutrišnjega babilonskega kraljestva« (V: 141) in še posebej pogosta pristavčna, brez kopule: »nevihta, morje nebesno, pregrne mesto ursko« (V: 22). Ob metaforah s kognitivno vlogo so tudi konvencionalne analogije (mlado drevo, ki bo donosilo strupene plodove, za svojeglavega sina; streha sveta, deželca snegov za Tibet), redkejšje so slikovite »mandljasta lepota hčera puščave«.

Zelo opazna je skladenjska izoblikovanost: družbeno in psihično konfliktnost ponazarjajo globalna nasprotja,<sup>11</sup> ki kristalizirajo v antitetične stavčne strukture: »Na pesku sem zgradil dom svojega ljudstva, / v blatu se odpira njegova grobnica« (V: 113). Privzdignjenost soustvarjajo pogoste inverzije prilastka in premestitve pomožnega glagola. Retorična izdelanost je znamenje iracionalnosti, strasti, norosti in preroškega govora. Strastni gon po mladosti in materinstvu Marija Fjodorovna izrazi s ponavljanjem in stopnjevanjem: »Poljubi, reci! Reci tisočkrat 'mama', poljubi tisočkrat! Reci, da od tvojih milih besed zanosim. Da znorim in se v tvojo polt spremenim.« (B: 28.) Zaznamovan besedni red, paralelizmi, ponavljanja, ritmičnost in rima so sredstvo intenzifikacije izpovedi »od bolesti obnorele« Merope: »Dež! Zaplodi! Dež! Zaplodi! / Odpri Nebo se, da dež rodi se! / Razpri se rodna prst, da zlato seme / vate leže.« (O: 86.) Po obisku preročišča se Ojdip znajde v duševnem precepu, identitetno krizo označujejo antitetize in paradoks:

<sup>11</sup> Globalne opozicije so tema – svetloba, videnje/vedenje – slepota, jug – sever, trdnost – razkroj, skrita preteklost – lažna sedanost, sodrga – izbranci, Francija – Urugvaj, mobilnost – zaprtost, fikcija – resničnost, racionalnost – brezumje/norost.

In vem, da nisem, kar mislil sem, da sem!  
In vem, da nikdar ne bom, kar upal sem, da bom!  
In vem, da tisto, kar bilo je moje,  
ni več moje!  
In vem, da tisto, kar bilo mi tuje je,  
nič več ni tuje!  
Sem in nisem in to modrost je  
najstrašnejša [...] (O: 84.)

V *Zaratuštri* so priredne zveze antitetičnih pojmov, v katerih se ukinjajo vse dihotomije, ubeseditev novega nauka o »smrti boga in rojstvu novega človeka, ki je presegel samega sebe« (Z: 202). V obeh dramah srečamo duhovite besedne igre (etimološko: pleteničiti in plesti košare; zvočno: Pitija in piti gorjupo čašo), dvojno pomenjenje besed (duhovno in telesno seme, »novi« čas in sin Zurvan, ki v jeziku Aveste pomeni čas). Leksično bogastvo, semantične in skladijske figure, neobičajen besedni red, občasne rime, ritmizacija in ponavljanja so dekorativni ustreznik orientalskim arabeskam in manifestirajo užitek v verbalni spretnosti. V poznejših dramah so taki postopki povezani z razkrivanjem nezavednega, iracionalnimi ustvarjalnimi impulzi, pogosto skupaj z zagovorom transcendentalne narave umetnosti in svobodne imaginacije.

## Viri in literatura

- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- FOUCAULT, Michel, 1998: *Zgodovina norosti v času klasicizma*. Ljubljana: Založba \*cf.
- GROSRICHARD, Alain, 1985: *Struktura Seraja*. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta (Studia Humanitatis).
- HÖLDERLIN, Friedrich, 1978: *Hölderlin*. Prevedel Niko Grafenauer. Ljubljana: Mladinska knjiga (Lirika).
- HÖLDERLIN, Friedrich, 1998: *Hiperion ali Puščavnik v Grčiji*. Prevedel Matej Šetinc. Ljubljana: Nova revija.
- KIŠ, Danilo, 1978: *Grobnica za Borisa Davidoviča: sedem poglavij skupne pripovedi*. Prevedel Ferdinand Miklavc. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, 1985: *Maldororjevi spevi; Poezije*. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- NIETZSCHE, Friedrich, 1999: *Tako je govoril Zaratustra*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PONIŽ, Denis, 2001: *Dramatika. Sodobna slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS.
- SAID, Edward W., 1996: *Orientalizem: zahodnjaški pogledi na Orient*. Ljubljana: ISH, Fakulteta za podiplomski humanistični študij (Studia humanitatis).
- SVETINA, Ivo, 1985: *Lepotica in zver ali Kaj se je zgodilo z Danico D*. Maribor: Obzorja (Slovensko mladinsko gledališče, 1985, D. Jovanović).
- SVETINA, Ivo, 1989: *Biljard na Capriju*. Maribor: Obzorja (skupaj s Šeherezado).
- SVETINA, Ivo, 1989: *Šeherezada*. Maribor: Obzorja (skupaj z *Biljard na Capriju*) (Slovensko mladinsko gledališče, 1989, T. Pandur).
- SVETINA, Ivo, 1992: *Tibetanska knjiga mrtvih (Smrt, sanje, rojstvo)*. Ljubljana: Mihelač.
- SVETINA, Ivo, 1994: *Vrtovi in golobica*. Ljubljana: Mihelač (SNG Maribor: Babylon, 1996, T. Pandur).
- SVETINA, Ivo, 1999: *Tako je umrl Zaratuštra*. Maribor: Obzorja (skupaj z *Ojdip v Korintu*) (SNG Drama Ljubljana, 1997, J. Pipan).

- SVETINA, Ivo, 1999: *Ojdip v Korintu*. Maribor: Obzorja (skupaj s *Tako je umrl Zaratuštra*) (SNG Drama Ljubljana, 2006, I. Buljan).
- SVETINA, Ivo, 2001: *Maldoror: o svitu zlo*. *Sodobnost* 65/7–8. 981–1043.
- SVETINA, Ivo, 2009: *Pasijon po Edvardu Kocbeku*. *Sodobnost* 73/7–8. 806–890. (Prešernovo gledališče Kranj, 2010, S. Horvat.)
- SVETINA, Ivo, 2010: *Grobnica za Pekarno*. *Sodobnost* 74/7–8. 922–1006.
- SVETINA, Ivo, 2011: *Stolp*. *Sodobnost* 75/7–8. 779–871. (Slovensko mladinsko gledališče, 2011, S. Omerzu.)
- SVETINA, Ivo, 2000: »Uganka naj uganke rešitev bom!« *Sodobnost* 48/7–8. 1197–1215.
- Tibetanska knjiga mrtvih*, 1994. Posmrtna izkustva na ravni Barda, kot jih je iz tibetanščine v angleščino prevedel lama Kazi Dava Samdup, zbral in uredil W. Y. Evans - Wentz. Prevedel Ivo Svetina. Ljubljana: Mihelač.



## DUH BAROKA V HIENGOVEM OSVAJALCU

Špela Oman

Gimnazija Škofja Loka, Škofja Loka

UDK 821.163.6–24.09Hieng A.:94(460:72)"15"

Glej tu zidovje moje Domovine,  
mogočno nekdanj, zdaj je le še prah,  
sesuje se in v bitki z vekni mine,  
pogum nekdanji zdaj obrašča mah.

F. de Quevedo

Prispevek predstavlja tematsko-motivno navezavo na obdobje baroka v Hiengovi tragi-komediji *Osvajalec*, ki nastavlja ogledalo času svojega nastanka s pomočjo zgodovinskega okvira španskega osvajanja Mehike. Andrej Hieng evocira duha baroka z vrsto baročnih konvencij, od tem minljivosti, nestalnosti, ničevosti in utvare, prek baročnih topik, kot sta »življenje je sen« in »svet kot gledališče«, do upodobitve za barok značilnih kontrastov, ki razodevajo napetosti in protislovja sveta v krizi.

Andrej Hieng, *Osvajalec*, slovenska povojna dramatika, zgodovinska drama, barok

This paper analyses thematic reference to the Baroque era in Andrej Hieng's tragicomedy *Osvajalec* (The Conqueror) which holds up a mirror to the period of its creation by using the historical context of the Spanish conquest of Mexico. Hieng evokes the Baroque spirit through a series of Baroque conventions, ranging from themes of transience, inconstancy, vanity, illusion, and Baroque topics such as »life is a dream« and »the world as a stage«, to the depiction of some characteristic Baroque contrasts that reveal the tensions and contradictions of a world in crisis.

Andrej Hieng, *Osvajalec*, Slovene post-war drama, historical drama, Baroque

### 1 Uvod

Hiengova drama *Osvajalec*, podnaslovljena kot tragikomedija v treh dejanjih, sodi v cikel t. i. iger o Špancih, v katerih avtor posega po snovi, ki je na tak ali drugačen način povezana s špansko kulturo in zgodovino. Dogajanje v *Osvajalcu* je postavljeno v novi svet, v obdobje španskega zavojevanja Mehike oz. v čas tik po konkvisti, ko na novo vznikajoča baročna kultura na ladjah zavojevalcev doseže tudi obale Amerike. Prav v siloviti geografski ekspanziji, ki Evropo pahne v hudo gospodarsko krizo in v temeljih zamaje številne dotedanje postavke, gre iskati začetek zatona renesanse in postopno rojstvo baroka. Ta naj bi po besedah Carlosa Fuentes (2001: 150) predstavljal celo enega izmed imen latinskoameriških začetkov, saj »so graditev, obnavljanje in zakrivanje tega prostora dobili svoje zavetje in ime prav pri baroku«. Evropejci s seboj namreč niso prinesli le umetnostnega sloga, pač pa tudi svojstveni vrednostni

sistem ter značilno, v silovite kontraste razpeto občutje človeške eksistence in sveta, ki odločilno zaznamuje duha časa.

Vsesplošna duhovna in eksistencialna kriza, ki po obdobju renesančnega zanosa in vedrine človeka pahne v brezno deziluzije, negotovosti, strahu in nelagodja, proseva tudi iz Hiengove drame. Zlagani blišč gostije, ki jo osvajalec don Felipe prireja ob obletnici krvave zmage nad Indijanci, se namreč razblini ob novici, da Felipe kljub svojim zaslugam ni bil imenovan za vicekralja. *Horror vacui*, ki se konkvistadorja polasti v trenutku, ko se zave efemernosti svoje oblasti ter jalovosti osvojene dežele, v njem sproži upor, da se po donkihotsko odpravi nad novoimenovanega vicekralja, a se vrne spremenjen in resigniran, iščoč uteho v Bogu in veri. S takšnim potekom dogodkov pa se ne more sprijazniti Felipejev sin Baltasar, ki se iz ciničnega kritika očetovega vojnega klanja prelevi v tragikomičnega upornika ter v vnaprej odločenem boju s kolesjem Časa, Usode in Zgodovine konča na vislicah nasprotnikov svojega očeta.

Čprav Hieng že v uvodu poudari, da gre za psevdohistorično dramo, ki govori predvsem o času svojega nastanka, z domišljeno upodobitvijo zgodovinske snovi do podrobnosti poustvari vzdušje ter idejne težnje obdobja baroka. S temo časnosti vsakršne posvetne oblasti ter nemoči posameznika pred obličjem Časa poseže naravnost v jedro baročne misli, v dramo pa na skoraj enciklopedičen način vključi vrsto baročnih konvencij, od najpogostejših tem in motivov ter značilnih tópick, ki izrisujejo miselni okvir 17. stol., prek elementov krščanske teologije in moralistike do tehnike ostrih kontrastov, ki odslikavajo dualistično pojmovanje sveta in napetosti dobe. Ogledalo svojemu času tako nastavlja prav s pomočjo baročnega imaginarija, ki predstavlja vezno tkivo, ogrodje njegove tragikomedije, marsikatera motivno-tematska prvina *Osvajalca* pa se zato osmisli šele, ko jo interpretiramo skozi prizmo baroka.

## 2 Baročne teme in motivi v *Osvajalcu*

Duhovnozgodovinsko ozadje baročne dobe zaznamuje globok prepad med opustošenjem, ki ga za sabo puščajo kriza, lakota, bolezni in verske vojne, na eni strani ter razkošjem in bliščem monarhične in cerkvene oblasti, ki dekadentno sliko propada in razkroja zakrivajo z masko pompoznih in izumetničenih zabav, na drugi strani (Maravall 1996: 88–91, 488–494). Iz teh nasprotujočih si teženj, ki zabrisujejo mejo med videzom in resnico, vznikne nabor tem in motivov, ki na skoraj obsesiven način prežemajo vso baročno umetnost in literaturo. Slike poraženega življenja, kakršnim je baročni človek priča na vsakem koraku, vodijo v poglobljeno razmišljanje o času, nestalnosti in smrti, ki daje podton celotni dobi, pri čemer se barok nenehno ukvarja tudi z vprašanji ničevosti, dvoma, slepila, deziluzije, sprevida resničnosti ipd. (Hatzfeld 1966: 425).

Skozi Hiengovo dramo, ki z zgodbo pozabljenega osvajalca zaniha od pompoznega slavja preko padca v praznino nič do iskanja absolutnega v svetu transcendence, se prepletajo vse naštete teme. Čprav naj bi Hieng značaj Felipeja osnoval na osebnosti Hernána Cortésa (Pintarič 1993), se v njem nesporno zrcali – o tem zgovorno

priča že ime Hiengovega junaka – tudi podoba španskega kralja Filipa II, s katerim se imperij, v katerem naj bi sonce nikoli ne zašlo, na višku svoje moči prevesi v zaton.

## 2.1 Tema minljivosti in smrti

»Čas, oče! Čas« (Hieng 1980: 187), odgovarja Baltasar na očetovo vprašanje, kdo je zoper njega napletel spletko čez morje, ko ne dobi pričakovanega imenovanja za vicekralja. Za resničnega nasprotnika Felipejeve prvobitne sle po oblasti in želje po krojenju zgodovine se tako izkaže čas, ki ga Frits Strich (1947: 93) pomenljivo imenuje »die unheimliche Göttin des Barock« (grozljivi bog baroka). Da bi očetu, ki še naprej noče sprevideti resnice, ponazoril uničujoče učinke časa, Baltasar vzame iz vaze rožo in jo začne smoditi na sveči (Hieng 1980: 189). Hieng tako uporabi dva značilna simbola minljivosti, rožo in svečo, ki ju pogosto srečamo na baročnih tihožitjih, neredko v spremstvu lobanje.

Da je čas tisti, ki neumorno ustvarja in sesiplje v prah tako ljudi kot cesarstva, se Felipe ponižno zave šele po svojem neuspelem poskusu upora, ki stre njegov napuh in mu pokaže nesmiselnost njegovih dejanj. Iz besed, ki jih izreka po vrnitvi, veje za barok značilen moralizirajoči ton, s kakršnim minljivost zemeljske slave zoperstavlja božji brezmejnosti in priklicuje v spomin neizbežnost smrti: »Cesarstva grejo včasih v nič hitreje kakor mi sami, mesta postanejo tuja znotraj enega življenja. Bog pa neviden hodi med nami s svojim velikim zlatim srpom in žanje, žanje ...« (Prav tam: 248.)

Mnogo višjo ceno za svojo prevzetnost pa mora plačati Baltasar, ki ne more sprejeti dejstva, da bi se oče pokoril »kar tako zavoljo nekakšnih zvezd« (prav tam: 249), in nadaljuje njegov absurden boj brez upa zmage: spopad posameznika s kolešjem zgodovine ima zanj lahko le tragične posledice, kakršna je nasilna smrt, ki doleti Baltasarja. Ime osvajačevega sina tako ne more biti naključje, saj jasno aludira na biblijsko zgodbo o Baltazarjevi oz. Belšacarjevi gostiji,<sup>1</sup> ki prav tako kaže, da je tisti, ki upravlja zgodovino ter odloča o usodi kraljestev, Bog. Tako biblijski kot Hiengov Baltasar sta bila, ker tako kot njuna očeta nista ohranila ponižnosti, na koncu kaznovana s smrtjo.

Tudi sicer so aluzije na smrt v drami nadvse pogoste: Felipejeva nečakinja Caetana naj bi ob prihodu iz Španije v pristanišču najprej videla crknjenega psa, Baltasar pa tri obešene indijanske poglavarje (prav tam: 221). V tem oziru je simboličen tudi opis maternice Felipejeve indijanske žene Margerite, za katero sama pravi, da je »nagnita goba« (prav tam: 261). Hieng je Indijanki »vtisnil pečat jalovosti, ki po eni strani simbolizira jalovost dežele, [...] hkrati pa nepreklicno minevanje vsega, linearno pojmovanje časa, ki so ga v novi svet zanesli prav Evropejci, saj so indijanski staroselci, kakor zapiše Octavio Paz, čas dojemali ciklično v neprestanem izmenjavanju življenja, smrti in ponovnega rojstva« (Oman 2007: 72). Z vidika gotovosti smrti tudi zadnje Felipejeve besede v drami, »Pojdi dojit, Caetana!« (Hieng 1980: 289), ne

<sup>1</sup> Kralj Baltazar je na svoji gostiji ukazal prinesiti dragoceno posodje, ki ga je njegov oče Nebukadnezar odnesel iz templja v Jeruzalemu, med slavljenjem pa zagledal prste človeške roke, kako na zid kraljeve palače pišejo znameniti »mene, tekel, fares«, napis, ki sporoča, da je Bog njegovemu kraljestvu odredil konec, kralj pa je bil še isto noč umorjen.

zbujajo optimizma, temveč v kontekstu odtekanja časa odzvanjajo kot grozeč *memento mori*.

## 2.2 Tema nestalnosti

S temo minevanja je neločljivo povezana tema nestalnosti in nenehnega spreminjanja, ki ga baročna filozofija dojema kot enega temeljnih principov delovanja sveta in človeka. Nemir, ki se v obdobju preminjanja renesančne trdnosti in gotovosti poljšča človeka, se v umetnosti odraža v silovitih torzijah ter sproženosti telesa v gibanje – po Berninijevih besedah naj si človek nikoli ne bi bil bolj podoben kot takrat, ko je v gibanju (Rousset 1954: 139) –, medtem ko dramske like zaznamuje napeta notranja dinamika, pogosto pa tudi nestanovitnost karakterja. Hieng nemirnega Baltasarja, ki ima »žerjavico na duši« (Hieng 1980: 169), zanimivo označi kot lik, ki »se ves čas spreminja, en hip je zaprt kot žepni nož, v naslednjem se blešči kot njegovo rezilo« (prav tam: 170). Njegova sprememba iz pasivnega mladeniča v besnega upornika, ki ga žene v boj, pa je le ena v nizu preobrazb, ki smo jim priča v *Osvajalcu*.

Spremembe drugih dramskih oseb, za katere Baltasar pravi, da iz velikega osvajalca nastane starec v copatah, iz divje Indijanke mamica v predpasniku, iz ostroumne kastiljske princese pa sentimentalna pijanka (prav tam: 249), grejo v smeri pasivizacije, kot bi življenje za zidovi razpadajočega Felipejevega dvora, ki se ga vse bolj poljšča vlaga, da goba ponekod že privzdiguje pod (prav tam: 207), usihalo skupaj z izgorevanjem sveč, za katere Hieng pomenljivo opozori, da so »na kandelabrih, kjer so nekoč goreli celi šopi sveč, [ki so jih služabniki prižgali ob začetnem slavju,] zatakjene kvečjemu še po dve, tri lojenke« (prav tam: 252).

Če padre Suanza k Felipejevemu spoznanju, da »ni nič stalnega na svetu«, v baročno pridigarskem tonu pristavlja, da je stalno »tisto, kar je zunaj nas« (prav tam: 277), s čimer razpira eno najznačilnejših baročnih nasprotij med tu in onstran, pa Hieng temo podvrženosti sveta in življenja nenehnim spremembam nadgradi še z za barok značilnima motivoma vode in vetra. »Tukaj zmerom piha« (prav tam: 192), eden od konkvistadorjev že v prvem dejanju spregovori o vetru, ki odnaša smrad, Caetana pa omeni fontano pod dvorcem, ki ima povsem človeško govorico, »da vidiš pregibajoča se usta med curkom« (prav tam: 180): prav fontana naj bi z igro vodometov in môtih odsevov ter s cikličnim kroženjem vode utelešala baročno vizijo nihajočega nereda (Rousset 1954: 154–55).

## 2.3 Tema ničevosti

»V nič« (Hieng 1980: 183), pristavlja Baltasar k očetovim besedam, da bi Caetana s spremstvom lahko jahala dlje kot le okrog mesta, ter se obenem sprašuje: »Je mogoče uprizarjati slavja v puščavi?« (Prav tam: 189.) Razkol med videzom in resnico, ki ga s tem nakaže, ne meri le na jalovost osvojenega cesarstva, v katerem tonejo in propadajo, da jim je močvirje do ust (prav tam: 219), temveč do obisti razgalja tudi iluzornost Felipejeve oblasti. Prav strah pred praznino, ki pred osvajalcem zazeva v trenutku, ko njegovo deželo razglasijo za puščavo, ga pahne v besno hlastanje za časom in prostorom, ki se konča z uvidom lastne prhkosti in ničevosti sveta, ki ga

obdaja. Iz odziva, ki sledi, ponovno veje ambivalentnost baročnega občutenja sveta, razklanega med religiozno transcendenco na eni in strašljivo *vanitas* na drugi strani: če se Felipe pod težo let in spoznanja zateka k Bogu in veri – v tem oziru je pomenljivo njegovo prebiranje Joba in psalmov –,<sup>2</sup> se obenem spogleduje tudi z občutji nesmisla in z nihilizmom: »Svet, moj dragi padre, je eno veliko, črno, kužno sranje!« (Prav tam: 285.)

Baročno artikulacijo sveta je med drugim mogoče prepoznati tudi v neprestanem omenjanju preperevanja in gnitja, ki ustvarja atmosfero soparne zadušnosti, v kateri nemir in občutje razkroja stopnjuje še brenčanje muh, za katere Pablo ne pomni, »da bi [jih] bilo kakšno leto toliko« (prav tam: 252). Trohnoba ne načenja le dežele, za katero se Felipe sprašuje, zakaj so jo zavzeli, »če zdaj pušča[j]o, da [jim] gnije pred očmi« (prav tam: 159), temveč tudi dvor in življenje v njem: »Vsi gnijemo« (prav tam: 239), pravi Baltasar, Felipe pa opazuje, kako v »sadovnjaku gnije sadje« (prav tam: 259). Podoba gnijočega sadja, ki s svojim razkrajanjem opominja na prehodno naravo pozemeljske stvarnosti, je eden prepoznavnih motivov baročnih tihožitij, ki nam jih Hieng skozi dramo večkrat slika pred oči.

Najlepši primer takšnega prenosa slikarskega platna v dramo oz. na oder je začetek drugega dejanja, kjer je »[p]o podu [...] razsuta vsake vrste šara: skrinje, lestenci, sedla, polomljeni stoli, ure, posodje, slike, kipi, grbi, zastave in obleke« (prav tam: 207), komornika Pedro in Pablo pa popisujeta nered ter razpravljata o preperelosti in črvivosti predmetov. Rzsuta ropotija skoraj do potankosti ustreza motivom, ki jih najdemo na t. i. *vanitas*, tihožitjih, ki vzniknejo in svoj vrhunec dosežejo prav v dobi baroka in iz katerih veje sporočilo: *sic transit gloria mundi*.

## 2.4 Tema utvare

»Kot bi ne bilo čisto zares ...« (Hieng 1980: 180), Pablo že v prvem dejanju komentira tujo deželo, v kateri so pristali. Občutje nesmisla in negotovosti, ki zaradi nepomirljivih nasprotij in zavesti o bežnosti življenja vdira v baročnega človeka, kulminira v topiki življenja kot sna, ki se med drugim napaja pri kartezijanstvu in pod vprašaj postavlja celo resničnost obstoja samega. Kakor se Descartes sprašuje, ali ga kakšen zvit in hudoben varljivec morda ves čas ne slepi, tudi Felipe ni prepričan, ali osvajalska ekspanzija res poteka pod božjim varstvom ali so nemara zašli v usta neke neznane grozljive pošasti: »Imamo oltar nad deželo? Se spreletavajo angeli nad nami? – Kaj pa, če nas je pošast le požrla in smo v njenem trebuhu.« (Prav tam: 191.) Če je na začetku še zatrdno prepričan, da so tla pod nogami trdna, da živijo in ne sanjajo (prav tam: 200), pa ob koncu podvomi tudi v resničnost življenja samega, češ da se bo morda vendarle zbudil: »Hude sanje so dolge sanje ... Morali bi me uščipniti, padre! Dajte!« (Prav tam: 278.)

<sup>2</sup> Izbira biblijskih besedil je še eno od sredstev, s katerimi Hieng izrisuje duhovno ozračje baročne dobe: občutja ničevosti in časnosti ter življenja kot neprestanega boja književnost 17. stol. namreč nemalokrat evocira prav s pomočjo navezav na Jobovo knjigo, ki s svojimi motivi in obdelavo snovi uteleša baročno doživljanje sveta, nič manj pogosto pa ni sklicevanje na Knjigo psalmov.

Temo slepila Hieng pospremi z značilnim simbolom zrcala, priljubljenim motivom baročnih slikarjev, ki kaže na iluzornost resničnosti in dualistično pojmovanje sveta. Baročni človek je, kot pravi Jean Rousset (1954: 27), zaprt v palači ogledal, katerih odsevi ga zavajajo in razdvajajo, da, sprožen v neprestano gibanje, bega v iskanju resnice. Prizorišče v *Osvajalcu* je, zanimivo, prav dvorana z ogledali, ki ožive v soju sveč (Hieng 1980: 166) in ki jih Hieng v drugem dejanju pomenljivo umakne, Pedro pa v tretjem celo opozori, da so po vsej hiši izginila zrcala (prav tam: 254), kot bi njihova odsotnost simbolično ponazarjala konec utvar, ki so se s Felipejevim sprevidom dejanskosti razblinile v deziluzijo.

### 3 Gledališče znotraj gledališča

V skladu z baročno miselnostjo, po kateri je življenje kratko, navidezno in polno hipnih sprememb, se kot eden glavnih postulatov dobe uveljavi predstava o vélikem odru sveta, na katerem se odvija komedija človeškega življenja. Pri Calderónu, ki metaforo sveta kot gledališča prižene do skrajnosti, ljudje (od)plešejo svoj mrtvaški ples pod režijsko taktirko Boga, ki razdeljuje vloge in odloča o njihovem trajanju. Novo pojmovanje človekovega bivanja v svetu, po katerem so ljudje obenem igralci in gledalci, Bog pa vrhovni gledalec, porodi še en postopek, ki odraža baročno afiniteto do podvajanja struktur, igre zrcal, ustvarjanja iluzij ipd. Gre za t. i. gledališče v gledališču, umestitev ene predstave v drugo, kjer se igralci znotraj igre prelevijo v gledalce, obenem pa vedo, da jih opazujejo še drugi gledalci, pri čemer ne gre le za prevpraševanje meja resničnosti in fikcije, ki tako vznemirja baročno literaturo in dramatiko, temveč navsezadnje tudi za vprašanje stvarnosti človekovega obstoja (Andrés - Suárez 1997: 11–13).

Tehniko gledališča znotraj gledališča Hieng uporabi v drugem dejanju svoje drame, duhovni okvir baročne dobe pa slika tudi z vsebino igre v igri. »To je živa slika! Gledališče!«, cinično vzklika Baltasar, ko se nameni z Indijanci uprizoriti versko igro, t. i. auto sacramental, eno najbolj reprezentativnih stvaritev baročne kulture (Abellán 1996: 224). Kot bi si nadel vlogo Boga, Indijancem divje razdeljuje vloge od hlapcev prek škofov do svetnika, svetega Lovrenca, čigar nasilno smrt naj bi uprizorili. Podobno kot v posttridentinskem slikarstvu,<sup>3</sup> ki se z upodabljanjem rabljev in smrtnih muk njihovih mučnikov s čim bolj naturalističnim prikazom trpljenja in bolečine trudi ganiti srca vernikov, se tudi v baročni religiozni dramatiki razmahnejo prizori krutosti, nasilja in mučenj, ki jih Hieng v drami naveže na usodo Indijancev v novem svetu, z oblačenjem le-teh v škofe in svetnike pa se dotakne še ene značilno baročne topike, tj. predstave o »narobe svetu«.

<sup>3</sup> Prizor mučenja sv. Lovrenca sodi med priljubljene motive baročnega religioznega slikarstva: med drugim ga najdemo pri Tizianu in Riberi ter celo na platnih mehiških baročnih slikarjev. Eden izmed slednjih, Hipólito de Rioja, upodobi še mučeništvo sv. Uršule, ki jo skupaj s sv. Lovrencem v drami omeni tudi Hieng (Hieng 1980: 235).

#### 4 Baročna nasprotja ter kontrast svetlobe in senc

Nasprotja med videzom in resnico, nestalnostjo in stanovitnostjo, časnostjo in večnostjo, posvetnim in svetim, ki se, kakor smo videli, razpirajo v *Osvajalcu*, jasno izrisujejo baročni dualizem v pojmovanju sveta in človeka, še dodatno podčrtan z vrsto silovitih kontrastov, ki jih Hieng naniza skozi dramo. »Pošten Te Deum se raztegne kot škofovski prdec« (Hieng 1980: 169), pravi Pablo, Baltasar pa ob pojedini pripomni, da »je treba svetim užitkom pridružiti še kaj posvetnih[, saj] pobožnost spodbuja apetit, ali pa nabasan trebuh vodi v globoke meditacije« (prav tam: 171), ter se na ta način poigra z antitezo med čutnim in duhovnim, medtem ko naricanje pijanega Indijanca, ki se meša v Caetanino uspavanko (prav tam: 215), ali hkratna omemba mrtvaškega odra in otroškega joka (prav tam: 289) ob koncu drame življenje tako rekoč izenačujeta s smrtjo.

Bipolarni ustroj baročnega »narobe sveta«, ki korenini v kartezijski razločenosti materialnega in duhovnega, dobi izraz v t. i. tehniki *chiaroscuro*, močnem kontrastu svetlobe in senc, značilnem za baročno umetnost. Pogoste omembe teme in svetlobe v Hiengovi drami tako odslikavajo atmosfero baročne napetosti ter obenem nakazujejo metafizični *chiaroscuro*, v katerem se gibljejo dramske osebe. Če se svečani Španci v črnini na začetku še »svetijo [...] v srebrno zlatem soju zrcal in svečave« (prav tam: 173), se s postopnim dogorevanjem sveč svetloba vedno bolj umika temi, ki razodeva deziluzijo ob spoznanju izpraznjenosti in nesmisla posvetnega življenja. »V temno klet smo zaprti. Ne vidimo se. Zadevamo se drug v drugega. [...] Tema bo zmeraj bolj gosta, sovraštvo zmerom bolj črno« (prav tam: 263), napoveduje Margerita, Felipe pa čuti, da jih nekaj nevidnega tišči v temo (prav tam: 277).

#### 5 Sklep

Čeprav v pričujočem prispevku še zdaleč nismo izčrpali Hiengove večplastne navezave na barok in baročno umetnost, ki med drugim sega tudi na raven forme in *Osvajalca* mestoma celo približa baročni dramatik, pregled tematskih in motivnih prvin tragikomedije jasno kaže, da baročni duh veje iz vseh por dramskega teksta. Kot bi prizor za prizorom slikal veličasten portret dobe 17. stol., Hieng skozi *Osvajalca* razodeva dekadentno podobo sveta v krizi, ki ne korespondira zgolj s časom nastanka drame, ampak močno spregovori tudi v naš čas, pa ne le zaradi univerzalnosti sporočila, ki ga podaja, temveč zaradi številnih vzporednic, ki jih je mogoče potegniti med dobo baroka in današnjim časom.

#### Literatura

- ABELLÁN, José Luis, 1996: *Historia del pensamiento español de Séneca a nuestros días*. Madrid: Espasa Calpe.
- ANDRES - SUÁREZ, Irene et al., 1997: *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- FUENTES, Carlos, 2001: *Pogumni novi svet*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- HATZFELD, Helmut, 1966: *Estudios sobre el barroco*. Madrid: Gredos.
- HIENG, Andrej, 1980: *Osvajalec. Može na meji*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 163–289.

- MARAVALL, José Antonio, 1996: *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Áriel.
- OMAN, Špela, 2007: Vsak s svojega brega: Hiengovi drami *Cortesova vrnitev* in *Osvajalec* v kontekstu Fuentesove zgodbe. Carlos Fuentes: *Oba bregova*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti – revija Mentor.
- PINTARIČ, Damjana, 1993: Los motivos españoles en los dramas del »ciclo español« de Andrej Hieng. *Verba Hispanica* 3. 77–82.
- ROUSSET, Jean, 1954: *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: Librairie José Corti.
- STRICH, Fritz, 1947: *Der Dichter und die Zeit*. Bern: Francke.

## RAZISKAVE BESEDE IN ZVOKA V SKUPINI NOMENKLATURA

Barbara Orel

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 792.054:792.95(497.12)"1972/1978"

Članek preučuje neoavantgardistične eksperimente na presečišču literature in glasbe, ki jih je v 70. letih minulega stoletja izvajala skupina Nomenklatura. Raziskave besede in zvoka, utemeljene v Saussurjevi lingvistiki in Heideggerjevi filozofiji, so obravnavane v kontekstu literarnega avantgardizma, ki predstavlja plodno izhodišče v estetiko performativnega in je pomembno prispeval k redefiniranju vloge besedila in same forme (dramske) pisave v slovenskem gledališču.

neoavantgarda, eksperimentalno gledališče, literatura, glasba, lingvistika

This article deals with the neo-avantgarde experiments at the intersection of literature and music performed by the Nomenklatura group in the 1970s. Their research of word and sound (underpinned by Saussure's linguistics and Heidegger's philosophy), is explored in the context of literary avantgardism. As a good platform for a discussion of the aesthetics of the performative, literary avantgardism importantly contributed to the redefinition of the role of the text and form of (dramatic) writing in Slovene theatre.

neo-avantgarde, experimental theatre, literature, music, linguistics

Skupina Nomenklatura je svoje delo začela kot literarno gibanje (l. 1973, s skupinsko zbirko v reviji *Mlada pota* v obsegu šestnajstih, likovno in vsebinsko posebej oblikovanih strani v sklopu revije *Mladina*). Postopoma se je razvila v »laboratorij za alkimijo umetnosti« in prerasla v gledališko skupino, ki je uprizarjala intermedialne gledališke dogodke in predstave.<sup>1</sup> Vodila jih je težnja po raziskovanju literature in glasbe, pri čemer beseda in zvok stopita v vzajemni dialog kot dva enakovredna partnerja. Za konceptualna izhodišča v pokrajinah besede je skrbel Boris A. Novak, v krajinah zvoka pa Bor Turel. Nomenklaturine raziskave pomenijo eno od plodnih izhodišč, ki so v slovenskem prostoru vodile v estetiko performativnega in so

<sup>1</sup> Literarna skupina Nomenklatura je bila sicer ustanovljena l. 1972. Jedro skupine so sestavljali Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek. Objavljali so v reviji *Mlada pota*, ki se je l. 1973 preimenovala v revijo *Nomenklatura*. Takratni urednik Boris A. Novak je k sodelovanju med drugimi povabil tudi Brino Švigelj (pozneje Mérat in Svit), Iva Prijatelj, Andreja Rozmana Rozo, Vladimirja Memona. Literarna avantura – kot se izrazi Novak – je prerasla v gledališko in v letih med 1972 in 1978 se je v skupini zvrstila vrsta sodelavcev, med njimi: slikarka Marija (Ejti) Štih, kitarist Jerko Novak, igralki Bara Levstik in Maja Boh, igralca Aleš Valič in Metod Pevec, plesalki Jasna Knez in Jana Borštnar, filozofinja Maja Milčinski, literarna zgodovinarica Irena Novak Popov, sociologa Vito Flaker in Andrej Škerlep, arhitekt Miloš Florjančič, fotograf Dušan Arzenšek, novinar Dušan Rogelj idr. (Novak 2012: 455).

prispevale k redefiniranju vloge (dramskega) besedila na odru in same forme (dramske) pisave oziroma tekstov za uprizarjanje.

Kot ugotavlja Tomaž Toporišič, so 70. leta izjemno razprla polje raznolikih možnosti odnosa med tekstom in uprizoritvijo ter dokončno ukinila vzročno in hierarhično razmerje med njima (Toporišič 2004: 106). Vzročna povezava med dramo in gledališčem je bila dokončno prekinjena v znamenitem prizoru v Gledališču Pupilije Ferkeverk, ko so Pupilčki v Viteški dvorani Križank l. 1969 obredno zaklali kokoš: njena smrt je prinesla tudi smrt literarnega gledališča na Slovenskem (Taufel 1977: 42). Raznolikost uprizoritvenih pristopov je segala vse od zanikanja teksta kot literature, dialoga med modernim pisarjem in režiserjem do montaže izbranih besedilnih fragmentov in manipulacije s pisljivimi teksti, ki so razmerje med tekstocentrizmom in scenocentrizmom na slovenskih odrih preobrnilo v prid slednjega.<sup>2</sup>

Skupino Nomenklatura lahko uvrstimo med tiste neoavantgardne skupine, ki so izhajale iz raziskav literature. Skupina pesnikov 441/442/443 je v gledališču našla poeziji »ustrezen prostor za svoj javni 'performance'« (Svetina 2008: 86). Prav tako mariborska skupina LKB – Literarni klub Branik, ki je svoje literarne proizvode (kot so jih imenovali sami) prvič odmevno predstavila na malem odru SNG Maribor l. 1968.<sup>3</sup> To so bile heterogene skupine posameznikov, ki so jih družila skupna zanimanja (in ne filozofski nazori, umetnostne ali ideološke usmeritve). V primerih vseh treh skupin so bili teksti za uprizarjanje ustvarjeni kolektivno, v procesu samega nastajanja predstav. Obenem so bila to prva kolektivna avtorstva tekstov za predstave v slovenskem prostoru. Besedila so bila sestavljena iz gradiv, ki z vidika tradicionalnega gledališča veljajo za nedramatična.

Gledališki eksperimenti skupine Nomenklatura temeljijo na preiskovanju odnosa med literaturo in glasbo oz. besedo in zvokom, pri čemer črpajo iz prelomnih Saussurjevih spoznanj v jezikoslovju. Odnos Nomenklaturinih sodelavcev do besede je mogoče natančneje opredeliti s pesniškim credom Borisa A. Novaka, po katerem »zven besede pomeni in pomen besede zveni!«<sup>4</sup> (Novak 2005: 193.) Pesnik je svoj ustvarjalni postopek pojasnil takole: »Biologi raziskujejo osmozo kot temeljni proces življenja; jaz raziskujem osmotično prenikanje pomena v zven in zvena v pomen kot temeljni proces življenja jezika, kot temeljni proces poezije.« (Prav tam: 193.) Vprašanje o razmerju med zvenom in pomenom besede je v bistvu Saussurjevo vprašanje o razmerju med označevalcem (to je zvočno oz. likovno podobo besede) in označencem (pomenom besede).

V vsakodnevnem življenju, kjer jezik služi le medsebojni komunikaciji, smo ponavadi pozorni zgolj na označence, na pomen besed, pri tem pa povsem ignoriramo nosilca

<sup>2</sup> O razmerju med besedilom in uprizoritvijo v 70. letih glej študijo Tomaža Toporišiča *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* (Toporišič 2004: 79–106).

<sup>3</sup> O raziskavah literature kot plodnem izhodišču v estetiko performativnega glej študijo Barbare Orel *K zgodovini performansa na Slovenskem* (Orel 2010: 289–296).

<sup>4</sup> Novakov pesniški credo se vse od njegovih zgodnjih del do današnjih dni ni spremenil. Citat je vzet iz zapisa *Poezija jezika*, ki ga je Boris A. Novak objavil ob izidu svojega pesniškega prvenca *Stihožitje v Ljubljanskem dnevniku* 31. 12. 1977.

pomena, samo zvočno oz. likovno telo besede. Jezik uporabljamo zgolj kot sredstvo. Le pri pesniški rabi jezika se zavemo glasbene in likovne vrednosti besede. (Novak 1997: 317.)

To je Boris A. Novak zapisal v premisleku o reistični poeziji Iztoka Geistra Plamna, ki je odločilno zaznamovala neovantgardistične projekte skupine OHO. Skupino Nomenklatura z ohojevci povezuje preiskovanje označevalne ravni jezika, ključna razlika med njimi pa je ta, da je bila Nomenklatura usmerjena v preiskovanje zvočnega temelja besede, OHO pa v raziskovanje njenega likovnega temelja.

Binarna opozicija med zvokom in pomenom je obenem tudi različica nasprotja med obliko in vsebino. V tradicionalni estetiki je oblika le posoda vsebine, avantgardistična poezija pa je v obliki odkrila konstitutivni element vsebine in razgrnila sporočilno vrednost glasovnega in likovnega označevalca besede. Tudi za Novaka in skupino Nomenklatura zven besede »ni zgolj zunanja embalaža ali okras besede, temveč tista moč, ki poglobi in razširi pomen do ne(za)slišanih območij, do območij, kakršnih beseda v vsakdanji govorici nikoli ne doseže.« (Novak 2006: 194.)

Razmerje med pomenom in zvenom besed so začeli igrivo preiskovati na glasbeno-literarnih dogodkih, na katerih so – tedaj še kot literarna skupina – uprizarjali svojo poezijo.<sup>5</sup> Naj bo posebej izpostavljena inscenacija poezije na 3. kulturnem maratonu na Filozofski fakulteti l. 1973. Boris A. Novak, Igor Likar, Milan Kleč in Jure Perovšek so okrog prizorišča razpeli vrvi in po vzoru boksarskega ringa ustvarili svojevrsten pesniški ring, v katerem so sočasno »brali« vsak svoje pesmi. Natančneje, pesniki so si izmenično podajali verze svojih pesmi, se z njimi teatralno »bojevali« in si jih – kot udarce pri boksu – vračali po načelu »verz za verz«. Tako je do polnega izraza prišla zvočna podoba pesmi. Čeprav je bilo v igri iskanje jezika, v katerem sta zven in pomen kar najtesneje prepletena, je bil pomen pesmi dekonstruiran. Teatralna forma javnega predstavljanja poezije je bila nadvse privlačna za občinstvo in se je obdržala tudi na naslednjih kulturnih maratonih. Tovrstna teatralizacija poezije je bila le eden od načinov uprizarjanja zvočnega telesa besede, sporočanja njene glasovne vrednosti oz. izpostavljanja označevalne ravni jezika v razmerju do označene vsebine.

Povsem drugačno in temu nasprotno strategijo pa prinaša notranji prelom med vsebino (označencem) in obliko (označevalcem), ko se pomen besede poruši in se preoblikuje v zven tišine. Ta strategija je natančneje razvidna iz besedila *Manifest tišine*, ki je bilo kot besedno ogrodje za intermedialno gledališko predstavo s tem naslovom; l. 1976 je bila uprizorjena v eksperimentalnem gledališču Pekarna. Boris A. Novak je takrat zapisal:

Tišina ni nasprotje zvoka, tišina ni odsoten zvok.  
 Tišina je resnica, je bit zvoka.  
 In vendar tišina ni nič slišnega. Tišine ni. So le zvoki.  
 Tišina je izvor, temeljna določitev in notranja meja zvoka.

<sup>5</sup> Nomenklatura je tudi pozneje, kot gledališka skupina, občasno prirajala glasbeno-pesniške večere (tako so jih imenovali sami), med njimi *Ogledalo tišine* oktobra 1974, poskus totalne improvizacije *Uho trenutka* decembra 1974, *Zven, ki vene* februarja 1976 itn.

Skozi tišino in po tišini zvok je. Če in samo če zvok je skozi tišino in po njej, zvok zares zvoči, kajti le takrat zvoči iz samega sebe, zvoči svojo resnico.<sup>6</sup> (Novak 2005: 285.)

Ta misel se neposredno navezuje na Heideggerjevo filozofijo, ki je zavezana »pustiti biti«, razprtju tega, kar zgolj »je«, pri čemer se resnica razgrne onkraj razumsko opredeljenega mišljenja in pokaže »kot to, kar je«. Tu ne gre za tradicionalno razumevanje resnice v »naravnem« smislu, se pravi resnice »kot ob bivajočem izpričano soglašanje spoznavanja z bivajočim«, kot »gotovost vedenja o biti«, kot poudarja Martin Heidegger v *Koncu filozofije in nalogi mišljenja*, temveč za alétheio, mišljeno kot neskritost, kot element jasnine, ki šele dopušča možnost resnice. »Kajti resnica sama je, tako kot sta bit in mišljenje, lahko le v elementu jasnine to, kar je.« (Heidegger 1995: 48.) Skupini Nomenklatura je šlo prav za uzrtje resnice, ki naj se udeležencem gledališkega dogodka razpre v jasnini tišine. Iz tišine namreč »vzklijeta zvok in beseda kot iz svojega nič«, kot se izrazi Boris A. Novak: »Tu se zgodi *luč*, ki zvok in besedo obrne navznoter, da ničesar več ne izražata in odražata, da ničesar več ne označujeta razen samih sebe.« (Novak 2005: 286, poudarila avtorica.) Nomenklaturi ni šlo za prepoznanje resnice kot skladnosti misli s predmetom, na katerega bi se nanašala, temveč za to, da gledalci uzrejo resnico v *vsej jasnini* – da se jim pokaže kot nekaj primarnega, in sicer še pred tem, ko jo utegnejo povezati s pomenom, na katerega naj bi napotovala.

Izkušnja tišine, ki jo je z gledalci želela podeliti Nomenklatura, je nemara najboljše razvidna iz hepeninga *Publika*. To je bil dogodek, ki ga je skupina izvedla v krogu (približno tridesetih povabljenih) prijateljev in kolegov okrog novega leta 1974. Za ta hepening je ohranjeno tudi »navodilo za dogodek«, ki nosi naslov *Pogovor s tišino* in pravi takole: »Navodilo natančno preberi in si ga zapomni. Nehaj komunicirati. Pojdi v dvorano in si poišči mesto v prostoru, ki ti najbolj odgovarja. Obrni se proti najbližji steni. Nato bodi v tišini 10 minut. Kuverto odpri šele potem.« (Nomenklatura 1974b.) V tišini naj bi gledalci izkusili dar jasnine in doživeli razkritje biti – resnico, ki se kaže zgolj kot to, kar je. Nomenklaturina tišina ne sporoča izpraznjenosti pomena: to ni praznina, temveč tiste vrste tišina, ki prinaša »udejanjenje neizrekljive celovitosti, kakršno je nagovarjal tok lirike od Novalisa, francoskih simbolistov do modernistov 20. stoletja.« (Jovanovski 2006: 248.)

Skupina Nomenklatura je uprizorila več intermedialnih gledaliških predstav (s to oznako so jih poimenovali sami): *Spati v barvi* junija 1975 v Mali Drami, *Manifest tišine* marca 1976 v Pekarni, *Skrivnost Venere* l. 1979 v ŠKUC-u, vse tri pa je režiral Igor Likar.<sup>7</sup> Z uprizoritvenega vidika je zanimiv predvsem *Manifest tišine*, saj je – tudi po presoji Jerneje Lenard (pozneje imenovane Kos) – ponudil nov pristop k plesnemu izrazu, ki sta ga oblikovali članici ljubljanskega Studia za svobodni ples Jana Borštnar in Jasna Knez: »Nastop ni bil prikaz vnaprej pripravljene, do potankosti izvežbane kompozicije, marveč je temeljil na improvizaciji, podobni tisti, ki jo uporablja tudi

<sup>6</sup> Besedilo predstave je bilo prvič objavljeno l. 2005 v monografiji Borisa A. Novaka *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*, in sicer kot dodatek, priložen v zadnjem poglavju (Appendix).

<sup>7</sup> Rekonstrukcije intermedialnih predstav prinaša razprava Anje Rošker (Rošker 2012: 9–22).

sodobna jazz glasba« (Lenard 1976). Gib, zvok (Bor Turel) in na magnetofonski trak posneti človeški glas (*Manifest tišine* Borisa A. Novaka) so v »skupnem intermedialnem dogajanju nastopali kot enakovredni fenomeni in ne le kot pojavi, ki so podrejeni ali literaturi [...] ali režiserjevemu konceptu ali igralcu« (Peršak 1976).

Nomenklatura je raziskovala zvočno telo jezika in glasbo besed ob permanentni odprtosti v prostor gledališča, pri tem pa je izkazovala težnjo po enakopravnosti različnih področij umetnosti, ki jih je vodila v interaktivni dialog v mediju gledališča. Za našo razpravo je še posebej zanimiv hepening *Zvok, ne jezi se* (1974), saj je iz dokumentarnega gradiva dobro razviden laboratorijski način preiskovanja odnosa med besedo in zvokom. To je bil eden redkih pravih hepeningov, ki so bili izvedeni v slovenskem prostoru. Konec 60. in v začetku 70. je bilo pri nas izvedenih več dogodkov, ki so bili označeni za hepeninge, vendar je po doslej znanih podatkih le hepeninge skupin OHO in Nomenklatura mogoče uvrstiti med prave primere tega žanra.<sup>8</sup>

*Zvok, ne jezi se* je bil izveden le enkrat (v Festivalni dvorani v Ljubljani) in ni dobil medijskih odzivov. Kot pove že naslov, je bil hepening organiziran po pravilih igre Človek, ne jezi se. Izvajalci so bili razdeljeni v dve skupini (eno so sestavljali člani Nomenklature in drugo publika), ki sta se pomikali po poljih, označenih s samolepilnim barvnim trakom. Njihovo gibanje je določal naključni met kocke (metal jo je izbrani član Nomenklature), na vsakem polju pa so izvedli nalogo, kot jo je narekovalo tam čakajoče jih navodilo. »Dogajanje poteka od spočenjanja osnovnih zvočnih akcij preko vključitve pomensko še neformiranih glasov do glasbenega posredovanja pesmi, najvišje zvočne oblike pomensko razčlenjene govornice.« (Nomenklatura 1974a: 1.) Tako je skupina zapisala v Konceptu in pravilih igre happeninga *Zvok, ne jezi se*. Na kakšen način so se lotili preučevanja razmerja med besedo in zvokom, je dobro razvidno iz naslednjega odlomka:

Osnovna vokalna akcija je zvočna obdelava teksta. Produciran zvok je podobno kot pri instrumentalu rezultat izbire posameznega vokala, konsonanta, vokalno-konsonantne skupine, besede, manjše ali večje tekstovne enote in določene zvočne akcije. Možne so naslednje glasovno-zvočne obdelave teksta: glasovno-zvočna obdelava iz teksta izbranih vokalov in konsonantov, vokalno-konsonantnih skupin, zlogov, besed, stavkov, tekstovnih enot, obdelava celega teksta. Branje teksta (karikirano branje, branje v različni hitrosti, jakosti, višini); petje teksta. (Nomenklatura 1974: 5.)

Vsak izvajalec je bil hkrati instrumentalist in vokalist. V tem dokumentu so natančno razdelani »elementi zvočnega dogodka in osnovne zvočne akcije« (glede na trajanje, višino tona in jakost zvočil, med njimi tudi glasu, pri čemer so navodila za instrumental in vokal posebej opredeljena). Pridružujejo se jim t. i. »zvočne akcije s telesom« (kot je denimo plosk z rokami: plosk z ravnimi dlanmi, zaokroženimi dlanmi, plosk po vrhnji strani zapestja; udarec dlani ob druge dele telesa, ob tla itn.). »Tako se zvočno dogajanje rojeva iz 'tišine', ki je onstran igre, prihaja pod oblast

<sup>8</sup> O razumevanju žanra hepeninga pri nas glej razpravo Barbare Orel *Hepeningi in slovenske scenske umetnosti*.

kocke, ki določa zvoke in njihove kombinacije ter odhaja v notranji krog igre, prostor svobodne improvizacije.« (Nomenklatura 1974: 1.)

V slovenskem prostoru se je zanimanje za hepeninge pojavilo v času, ko je bil žanr razširjen tudi v Evropi in Ameriki, segalo pa je še globoko v 70. leta, ko je trend hepeningov drugod že usihal.<sup>9</sup> Svoj izzven je imel v življenjskih skupnostih, ki so radikalno uresničevale avantgardistične težnje po zlitju umetnosti z življenjem, novo senzibilnost v zarisu igre in svobodnega duha pa udeležanje kot življenjski slog. V to smer so raziskave besede in zvoka vodile tudi skupino Nomenklatura. O tem priča dogodek, ki so ga priredili v soboto, 15. 5. 1974. Na Radiu Študent (kjer je takrat delal Bor Turel) je Nomenklatura objavila povabilo k udeležbi na umetniškem dogodku, z začetkom ob 9. uri na ljubljanski železniški postaji. Sešli so se na znanem zbirnem mestu – pod uro in sedli na prvi vlak, ki je prispel na postajo. Takšno je bilo (že v vabilu napovedano) organizacijsko načelo te igre in naključje jih je odpeljalo na Mirno na Dolenjskem. To je bil umetniški dogodek kot vidik življenja, kakršnega so v duhu hipijevske kulture uresničevale in živele tudi druge slovenske skupine tistega časa – še posebej izrazito tiste, ki so se povezovale v komune (kot na primer skupina OHO v Šempasu, udeleženci Šavovih srečanj oz. delavnic, ki so ustanovili komuno v Petkovcu pri Logatcu, nasledniki Gledališča Pupilije Ferkeverk, ki je pod vodstvom Tomaža Kralja uresničevala koncept t. i. neprevedljivega gledališča<sup>10</sup>). Z ritualnimi oblikami gledališča in njim sorodnimi umetniškimi in družbenimi praksami so vsaka s svojo značilno poetiko zarisovala estetiko performativnega.

Skupina Nomenklatura je v gledališki in literarni neoavantgardizem prispevala raziskave besede in zvoka, ki so v 70. letih minulega stoletja izoblikovale same temelje estetiki performativnega na Slovenskem. Obenem je v slovenske uprizoritive umetnosti prinesla novo rabo besedila, ki nastane zunaj načel tradicionalne dramaturgije in opredeljuje vlogo besede onkraj sporazumevalne funkcije jezika.

## Literatura

- HEIDEGGER, Martin, 1995. *Konec filozofije in naloga mišljenja*. Prevedel Tine Hribar. Ljubljana: Fenomenološko društvo (Phainomena). 13–14.
- JOVANOVSki, Alenka, 2005: Lepota ruševin: premislek o poeziji Borisa A. Novaka. Boris A. Novak: *Dlaneno platno. Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 240–277.
- LENARD [KOS], Jerneja, 1976: Govorica gibov in glasbe. *Naši razgledi*, 8. 10. 1976.
- NOMENKLATURA, 1974a: *Koncept in pravila igre happeninga »Zvok, ne jezi se«*. [Hepening je bil izveden 18. jun. 1974 v Festivalni dvorani v Ljubljani.] Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- NOMENKLATURA, 1974b: *Pogovor s tišino*. [Navodilo za dogodek – hepening *Publika*, izveden v Ljubljani 1974.] Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- NOVAK, Boris A., 1997: *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

<sup>9</sup> Lee Baxandall upadanje trenda hepeningov locira celo v zgodnje l. 1967 (Sandford 1995: XX–XXI).

<sup>10</sup> Predstavo *Zaspanček Razkodranček* so l. 1971 pripravljali v skupnosti – komuni na dalmatinskem otoku Srakane in zanimivo je, da si je pozneje ta otok za prizorišče svojih ustvarjalnih srečanj izbrala tudi Nomenklatura.

- NOVAK, Boris A., 2005: *Zven in pomen. Študije o slovenskem pesniškem jeziku*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- NOVAK, Boris A., 2006: *Dlaneno platno. Izbrane pesmi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- NOVAK, Boris A., 2012: Dvojci, trojke in četvorke ali Intimna srečanja s Klečem in sodobniki. Milan Kleč: *Trojke*. Ljubljana: Študentska založba. 440–466.
- OREL, Barbara, 2009. Hopeningi in slovenske scenske umetnosti. Happenings and Slovenian Performing Arts. *Maska* 24/123–124. 50–67.
- OREL, Barbara, 2010: K zgodovini performansa na Slovenskem. Eksperimentalne gledališke prakse v obdobju 1966–1996. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: UL AGRFT in Maska. 271–327.
- PERŠAK, Tone, 1976. Manifest tišine. *Mladina*, 25. 3. 1976.
- ROŠKER, Anja, 2012: Laboratorij za alkimijo umetnosti – Nomenklatura. Nina Šorak (ur.): *Gledališka alternativa sedemdesetih in osemdesetih*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, AGRFT. 9–22.
- SANDFORD, Mariellen R., 1995: Preface. Mariellen R. Sandford (ur.): *Happenings and Other Acts*. London, New York: Routledge. I–XXIII.
- SVETINA, Ivo, 2008. Gledališče Pupilije Ferkeverk ali vprašanje rituala. Gašper Troha (ur.): *Literarni modernizem v »svinčenih« letih*. Ljubljana: Študentska založba in Društvo Slovenska matica. 79–99.
- TAUFER, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstem in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.



# POIMENOVANJA DRAMSKIH OSEB V SLOVENSKI DRAMATIKI S KONCA 18. STOLETJA IN DANES

Irena Orel

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09"179":81'373.23

UDK 821.163.6–2.09Möderndorfer V.

Prispevek podaja tipološki prikaz lastnoimenskih in občnoimenskih poimenovanj dramskih oseb v slovenski dramatik s konca 18. stol. (Dev, Linhart, Mure), ki so z njimi skladno s tematiko in žanrom dramskih besedil družbeno, značajska in pragmatično opredeljene. Primerjava z današnjo izbiro imen in ljubkovalnih vzdevkov v Möderndorferjevi komediji *Nežka se moži* [...] omogoča vpogled v psihosocialne razlike treh Linhartovih likov.

slovenska dramatika, 18. stoletje, poimenovanja dramskih oseb, Linhart, Möderndorfer

The paper presents a typological view of proper and common names of protagonists in Slovene drama in the late 18<sup>th</sup> century (Dev, Linhart, Mure) which, according to the theme and genre of dramatic works, are socially, psychologically and pragmatically defined. Comparison with today's choice of names and nicknames in Möderndorfer's Comedy *Nežka se moži* [...] (Nežka is Getting Married) provides insight into the psychosocial differences of three of Linhart's characters.

Slovene Drama, 18<sup>th</sup> century, name of characters, Linhart, Möderndorfer

## 1 Poimenovanja dramskih oseb in njihove vloge

Lastna in občna poimenovanja družbeno, narodnostno, statusno, značajska določajo dramske osebe kot nosilce dramskega dejanja in tipizirane predstavnike dobe. Ob drugih jezikovnih sredstvih prezrcaljšajo tako dramatikovo družbeno-psihološko projekcijo medsebojnih razmerij kot konkretne odzive v določenem govornem položaju.

## 2 Poimenovanja oseb v slovenski razsvetljenski dramatik konca 18. stol.

### 2.1 Obravnavana dramska besedila

Prva slovenska dramska besedila zadnjih 20 let 18. stol. sledijo antičnim mitološkim vzorom z alegoriziranjem, so priredbe drugih dramskih besedil ali imajo zgolj didaktično moralno-vzgojni namen. Poimenovalna izbira bo obravnavana v štirih dramskih delih različnih žanrov: v libretu za opereto *Belin F. Deva* (= D) (Pisanice 1780), komedijah *Županova Micka* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1790) A. T. Linharta (= L) in rokopisnem *Pogovaru od pijače inu ventočenja tiga vina* (1791) Silvestra Mureta (= M). Ugotovljene bodo razlike v družbeno razslojenem poimenovanju in naslavljanju ter spoznana pragmatična vloga priložnostno čustveno

obarvanih ljubkovalnih ali zmerjalnih vzdevkov. Dramski zaplet v obeh Linhartovih igrah stopnjujejo tudi sprememba ali nepoznavanje imena ter zamenjave in neprepoznavnost oseb in imen.

## 2.2 Tipologija poimenovanj oseb v slovenski razsvetljenski dramatiki

### 2.2.1 Lastnoimenska poimenovanja

Dramske osebe, predstavljene v seznamu nastopajočih, na začetku replik in v besedilu, so označene z lastnimi in občnimi imeni. Lastna imena so v dramatiki specifična, neindividualizirana, saj izražajo družbeni položaj in lastnosti njihovih nosilcev, celo vodilni zaplet oz. njegov izid (baron *Naléte* se večkrat ujame v mišnico). Osebe opredeljujejo podomačena osebna svetniška imena (npr. L: baronica *Rozala*, delavec *Gašper*; M: *Mathia*, *Lenard*) oz. ljubkovalne izpeljanke iz njih (L: *Anže*, *Jaka*, *Micka*; *Matiček*, *Tonček*, *Nežka*; M: *Mica*) ali priimki predvsem tujega izvora, ki izkazujejo narodno pripadnost (L: *Tulpenheim*, *Monkof*), za ženske osebe feminativne oblike (L: *Šternfeldovka*; *Smrekarica*). Tvorjena iz občnoimenskih vzdevkov smešijo značajske lastnosti (L: *Glažek*; *Budalo*, *Zmešnjava*). Posamezno osebo označuje le ena oblika imena, zveza imena in priimka se razkrije le v uradni rabi pri podpisu pogodbe (L). Ime lahko izraža značajske poteze oseb (*Nežka* vzbujata konotacije nežnosti ali zbadanja, *Žužek* neprijetne golazni). V Devovi opereti so izbrana domača poimenovanja bajeslovnih bitij iz rimske mitologije. Pri Linhartu ima slabšalno vlogo tudi ime prebivalcev sedeža Kranjske (*Ljubljančan* je v obeh igrah oznaka za mestne gospod(ič)e). Ime lahko dopolnjuje ljubkovalni/zmerjalni pridevnik (L: (*moj*) *lubi*, *lubeznivi* – *šentani Matiček*).

### 2.2.2 Občnoimenska poimenovanja

So nevtralna in osebe natančneje opredeljujejo ali so ustaljeni ogovorni obrazci, frazemi. Določajo jih po stanovski pripadnosti, nazivu (L: *baron*, *žlahtni gospod*, M: *Fajmašter*, *kmet*); naslavljanju (L: *gnadliva gospa*, *Vaša gnada*, *gospod*, *gospa*; M: *G. Ozha* 'župnik'); funkciji ali poklicu (L: *župan*, *šribar*; *študent*, *hišna*, *delovc*; M: *gospodina*, *šoštar*); sorodstvenem in zakonskem razmerju (npr. L: *hči*, *moje dekle*, *oča*; *sin*, *žena*, *mož*, *moj gospod*, *oča*, *očka*, *ženem*, *nevejsta*; D: *sestrice* (nimfe med seboj); starostni opredelitvi po spolu (L: *fant*, *dekelca*, *punč(e)ka*, *fant*, *fantiči*, *otrok*, *mladenč*, *možak*, *deklič(i)*; D: *dekelce* (nimfe)). Značilna je raba čustveno zaznamovanih priložnostnih poimenovanj, ki je položajno in razpoložensko spremenljiva; od ljubkovalnic, pomilovalnic za prisrčno, naklonjeno občutje (*moj ljubi*, *ljubka*, *srcece*; *božec/božček*, *siromak*) do zbadljivk, posmehljivk, zmerjavk za odklonilen, sovražen odnos (L: *fantalin*, *goljuf*, *grdež*; *paglovec*, *kurbe sin*). Vsa imena nastopajo kot pragmatična poimenovanja v ogovoru ali samogovoru ali se pojavljajo posredno v pripovedi drugim; navadno se ujemajo (*Nežka* – *dekle*, *Tonček* – *fant*, *gospod*, *gospa*), pa tudi razlikujejo (L: *milostljivi gospod* : *baron*). Razširjene so tudi s svojilnimi (*moj*, *tvoj*) in lastnostnimi določili (npr. *ljuba*, *lepa*, *prekleti*, *predrti* ...).

### 2.3 Poimenovanja v Devovi opereti *Belin*

Poseben tip lastnoimenskih poimenovanj z antičnega rimskega mitološkega olimpa je izkazan v Devovi opereti *Belin*, kjer so dramske osebe alegorizacija človeških odnosov, dobrega in zla, svetlobe in teme. Belina preganja neukrotljivi uničevalec »Burja, tuje ta hude vetr«, sprevrženo v lastno ime moškega spola. Latinska imena božanstev so v seznamu *Pojočih peršon* (14/68) poslovenjena in razen pri Apolonu (»Bellin, tuje: Sonze«) navedena ob njih: boginje blagostanja (»Nymfe teh Bogov Gospodične«) so: *Sejvina*, *Ceres*, staroitalska boginja poljedelstva, *Rožnecvitarca*, *Flora*, rimska boginja cvetja, *Sadjanka*, *Pomona* sadnega drevja, ogovarjajo se ljubkovalno s sestrico. Belin jih kliče z »o, dekelce moje«, sam sebe in one njega z lastnim in občnim imenom: »Ti boš naš Belin, naš nam buh sam tedej; Nej bo vaš Belin vaš vam buh on vselej.« (28/97.) Polarizacijo oseb na svetlo, cvetoče z Belinom in divje, peklensko z Burjem ustvarjajo tudi ogovorni vzdevki: npr. niz zmerjavk v recitativu jeznega Burja: »Tumpe! Tape!<sup>1</sup> Macafure!<sup>2</sup> / Šeme, buče brez mužgan! / Fefle! Cujne! Cape! Gure! [...] Lajne! Cajne!« (22/85), s katerimi ošvrka njihovo neumnost, zani krnost, strahopetnost, klepetavost in nemoralnost. Nimfe označijo Burja s »Peklenska furija! Nasrečne Burija!« (21/83) in *trinog* (21/83, 23/87), sam se pohvali: »Burja je moš« (20/82, 21/83).

### 2.4 Poimenovanja v Pogovaru od pijače S. Mureta

V *Pogovaru Od pijazhe, inu ventozhejna tega Vina med enim G: Fajmaštram, inu shterjim Farmanim, katerih imena so tukej le ismislene*,<sup>3</sup> ki ga je zapisal kurat Silvester Mure s Kolovrata, je eksplicirana neistovetnost imen z resničnimi osebami.<sup>4</sup> G. Fajmašter je za svoj god povabil štiri farane, *farmane*, da bi jih odvrnil od pitja: označeni so z domačimi oblikami svetniških imen in poklicem: *Miha*, kmet, *Mica*, gospodina, *Lenard*, šoštar 'čevljar', *Mathia*, oštir ali *Wirt* (prevzeti sopomenki za krčmarja).<sup>5</sup> Ogovarja jih po imenih, tudi z določilom: *moj Micha, moj/lubeznive Lenard* (2). Ob zvezi s prevzetim izrazom *G. fajmašter* ga naslavljajo tudi z *G. Ozha*. *Mica* ozmerja *Lenarda* z *gerdež* (5v). V pogovoru so omenjeni še: *vy Možaki, za nas kmete, luštna kompanija 'družčina', Gospodji, gmein 'preprosti' človek* ter številna poimenovanja za pijance.

### 2.5 Poimenovanja v Linhartovi Županovi Micki

V *Županovi Micki* (1790), priredbi nemške Richterjeve komedije, so *Pershone* plemiškega rodu označene s priimki nemškega izvora, ženska oblika ima slovensko obrazilo: *Tulpenheim* (= T), en zlahtni gospod, *Šternfeldovka* (= Š), ena mlada bogata vdova, *Monkof* (= Mo), *Tulpenheimov prijatelj*, za druge pa so v rabi domača

1 Prim. Pleteršnik *tapa, lajna, gura* (kor., bav. nemško).

2 Legiša v opombah razloži: »Tumpe: tepke, butaste ženske; Tape: neumnice, trape; Mazafure: zanemarjene ženske. – Fefle: feflje, čenče, žlobudre. – Gure: mrhe.« (Legiša 1977: 433.)

3 Rokopis je na spletu med *Neznanimi rokopisi slovenskega slovstva 17. in 18. stoletja* (Ms 035) predstavil Matija Ogrin. Besedilo je v Nadškofijskem arhivu v Ljubljani.

4 Pogovor je značilna vrsta pesmi v *Pisanicah*, npr. Devova Pogovor med Špelo in Meto (1780) idr.

5 Ogovorjen je še Tone (morda kaplan?), ki toči vino in ni na seznamu oseb.

ljubkovalna osebna imena: Jaka, župan (= Ž), uradno s priimkom Zanetovec, Micka, njegova hčer (= M), ur. M Zanetovka, Anže, Micken ženen (= A), ur. A Hudoba, kar Glažek označi za grozno ime, edino Glažek, šribar (= G), je metonimični izvzdevčni priimek nemškega izvora z domačim manjšalnim *-ek*. Občna imena za Ž-a so še: *oča župan*, G ga ogovarja z *očka, lubiček*, tako še Mo-a in T-a; M je (*lubezniva*) *Micka*, (moje) *dekle, ti šentanu dekile (Ž); dekile, lubca, lubka, srota, Angelček, županova Micka, ta punčeka (Š); rožca, cvet, krajlica ženskiga spola (G)*, Š-o ogovarjajo z *žlahтна gospa* (kar želi biti tudi M), le T z *gnadliva gospa*, posredno *bogata/moja vdova*, M jo sprva spozna za *golfigo*, za Mo-a je na koncu *hudič od ene žene*, T se M-i predstavi kot *Schönheim*, ironično ga tako imenuje Š, pa tudi *O ti goluf nesramni, o zapelivc gerdi*.<sup>6</sup>

## 2.6 Poimenovanja v Linhartovi komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*

### 2.6.1 V prvi izdaji

Poimenovalna struktura v komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* v petih aktih je zelo razčlenjena, saj nastopa v njej 12 oseb in skupina godcev ter fantov in deklet, enega od zapletov pa povzroča odsotna Marija Smrekarica, ključarica na Gobovem gradu. Ugotovimo lahko precejšnjo izvornost poimenovanj, saj se izbira imen oseb ne ujema z Beaumarchaisovo predlogo. Naslavljanje barona (= B) in njegove gospe (= G) je določeno s tedanjo ustaljeno zvezo s prevzeto sestavino: *Vaša gnada, gnadlivi(a) gospod/gospa*.<sup>7</sup> V priredbi iz l. 1840 je prva opuščena, prevzeti pridevnik pa nadomešča *milostljivi/a*. V seznamu so osebe (*Peršone*) označene z osebnim imenom (*Rozala, Matiček (= M), Nežka (= N), Tonček (= T), Jerca, Jaka, Gašper*), samo z izvzdevčnim priimkom: *Zmešnava (= Z), Žužek (= Ž), Budalo (= Bu), Nalétel* ob plemiškem nazivu *baron*, brez lastnega imena je poleg množice *fantov/ fantinov* in *dekličev* še *rihtni hlapec*, ki je v didaskalijah imenovan *Marka* (90, 91). Vse osebe so označene še poklicno, razen B-a, G-e (*»njegova gospa«*) in Jerce (*»županova hčer«*), župan pa ne nastopa. B izreče največ zmerjavk, T, imenovan *fant*, je deležen največ zmerjalnih (*B ta prekleti fant, Ta prekleti/nesrečni paglovec, beštja (mala), ti marčes, lažnivi tat, paperk*<sup>8</sup>) in sočutnih izrazov (*G lubi moj Tonček, (boterca), bošček ...; N ti serboritnek, (pel boš) šinkovček, bošček, božec, sromak*). B in G sta imenovana z *Vaša gnada, gnadlivi gospod/gospa, gnadlivi baron* (M in N), *lubi moj Baron* (M ironično), *naš baron (Nalétel)*,<sup>9</sup> G ga kliče *lubi moj, moj lubi/lubeznivi/perserčni mož*, o njem še *moj Gospod*, G je možu *gospa, žena, Rozalka* (tolazeče), *»De bi zlodej še gnadlivo gospo«* (98), hišni (*moja*) *gospa*.

<sup>6</sup> Podroben prikaz je v Linhartovih dramah zaradi omejenega obsega izpuščen.

<sup>7</sup> Beaumarchais v *Figarovi svatbi* grofa Almavivo naslavlja z *Monseigneur*, grofico Rozino z *Madame »gospa«*.

<sup>8</sup> T pove, kako ga je pri županu B ozmerjal z *»o ti paperk inu še eno drugo besedo, al me je sram povedat«* (13).

<sup>9</sup> M ga tudi razkrinka: *»Ha, ha, ha! Ta se je nalétel«* (28), glagol uporabi tudi G (73) in še sam: *»Tukej sim se nalétel!«* (55).

Matiček je v obtožbi *N. N. vulgo Matizhek*, (po razkritju) pa *Jurček* (97), *Žužkov sin*. N ga naziva: *lubi moj* (*Matiček*), *lažnivec*, *nesramnež*, *perliznec*, *trapež* oz. *moj Matiček/možiček*, B pa *lubi moj* (*Matiček*), *jezičnik*, *vlačugar*, *kurbe sin*, *beštja*, G (*lubi moj*) *Matiček*, *ta prederti Matiček*, *tvoj žen* (N-i), Ž ga ozmerja z *jezičnik*, *šentani tat*, po razkritju se razneži: (*moj*) *Jurček*, *lubi moj sin Matiček*, *lubi otroci* (N in M); Z-i je *Perjatelj*, *Fantalin*, sebe N-i predstavi kot »*pervi hišni služabnik*, *perjatelj baronov*«. Nežko imenuje M (*moja*) *Nežka*, *moj Angelček*, *dekelca*, *moji ženi(ci)*, *mojo lubzo*, *moja nevejsta*, *lepa nevejsta* (ironično), B *Nežka*, *lubka*, *serček moj* oz. (*prederto*) *dekle*, *nevejsta Matičkova*, *hišna* (G-e), G še *luba moja*, Ž (M-u) *ena punčka*, sama pa omenja: *Jest boga srota*, *ta hišna*, *per tvoji ženici* (M-u). Ž je za M-a *ta prekleti Žužek*, *stara lažniva beštija!* *Perlizneni Žužek*, nato *očka*, za B-a *kanclir*. Advokat je *gospod Zmešnava* (M, Ž), *perserčni gospod*; *Gospod žlahtni*, v omembi *Zmešnjava* (M), druge naziva *visoku vučeni gospodje*, *častitliva gospodska*.<sup>10</sup> B nadere Bu z *žvina*, M pa *Jaka* z *zjalo*. *Marija Smrekarica*, *ključarica*, ni prisotna (Ž jo omenja: »*od moje te stare*« (Z-i), *vašo mamko*). Nastopajo še *kmeteški fantje inu dekličiči*, *godci*, *cigovci* (B).

## 2.6.2 V priredbah

Priredbe Linhartovega *Matička* (Primičeva v delnem prepisu (1810),<sup>11</sup> Vodnikova v slovnici Franula de Weissenthurna (1811), Prešeren-Smoletova (1840)) se med seboj razlikujejo po slovnični, vsebinski prilagoditvi in aktualizaciji, zato tudi v spremembi poimenovanj. V izdaji iz l. 1840 se imena razlikujejo tudi glasovno in besedotvorno: *Rozala* je *Rozalija*, *Nežka Nežika*, *Jerca Jerica*, *Zmešnava Zmešnjava*. Prevzete poklicne izraze zamenjajo z domačimi (že Primic (= P), Vodnik (= V), sicer Prešeren-Smole (= S)): L: *Advokat*, P: *Doktar za pravde* – V, S: *Besednik*; L: *Gartnar* – P, V, S: *vertnar*; L: *Šribar* – P: *pisár* (*šribar*), V, S: *pisar*; L: *Pershone*, P: *Osebe ali Pershone*, V: *Ponashavzi*, S: *Osébe*; L, P: *Lakaj* – V: *saplezchnik* – S: *služabnik*; L, V: *študent* – S: *učenec* (Orel 2006: 581–582). Med izdajami so še besedotvorne stilistične spremembe pri naslavljanju oseb po spolu: *deklizh* (L, V) S izrazi z *deklina*, *sheni* (L, V) manjšalno *ženici*, *fant* (za T-a) s *fantič*. Tudi naslavljanje je posodobljeno: *gnadljiva gospa* in *Vaša gnada* nadomešča *milostljiva gospa*.

## 3 Poimenovanja v Möderndorferjevi komediji *Nežka se možič, Matiček pa ženi* (2011)

Komedija iz slavističnih logov z monološkimi zastranitvami<sup>12</sup> se omejuje na tri družbeno, starostno, poklicno, značajsko različne osebe, povezane z Linhartom le po imenih, ki razen v ogovorni rabi (*Než-ka/-ika/-ica*, *Matiček*) nimajo manjšalne oblike: Matija (= M), slavist, Neža (= N), ljubiteljica literature, in Tonči (= T), avtomehanic.

<sup>10</sup> Na sodni obravnavi so imenovani tudi drugi udeleženci: *Juri*, *Anže Kopriva*, *oča Jurjov*, *Matija Zatilnik*, *Andre Zakrilovic*.

<sup>11</sup> Primic je dodal celo nekaj slabšalnih vzdevkov: npr. N zmerja T-a: »Tiho bode, *neslanc*«, »Tiho bodi, *čenča*«.

<sup>12</sup> To je avtorjev podnaslov igre (GL 2011: 17).

Ohranja se en sam ljubezenski trikotnik (od vsaj štirih pri Linhartu), ki se na koncu razplete v sožitni trojček. Družbeno razslojevanje zamenja razlika med izobraženci in obrtniki. Težišče se iz družbenega dogajanja prevesi v subjektivni svet. Naslavljanja z *gospod*, *gospa* ni. Linhartov skopi besednjak ljubkovalnih izrazov (*ljubi (moj)*, *ljuba*, *ljubka*, *srčece*) ali rastlinskih primer Mickine lepote se razbohota v razneženem gruljenju N-e in M-a, ki si namenjata stereotipne in izvirne (obrazilno) različne (manjšalne: *-ek*, *-ec*, *-ček*; *-ica*, *-ka*, *-ika*; *-ko*) metaforične in metonimične vzdevke, ki so osamosvojena povedkova določila brez primerjalne sestavine (*Ti si (kot) kužek*) in nastopajo samostojno ali z večinoma zapostavljenim zaimkom *moj* in/ali ljubkovalnimi določili (*ljub(ljen)i(a)*, *navihana*, *sladki(a)*, *zrela ...*, prevzetima *luškani(a)*, *cartkani(a)* itn.); učinkujejo predvsem čustvenostno, manj lastnostno opredeljevalno:

- znani že Linhartu: *moj ljubi*, *ljubi moj*, *ljubek moj* (vampasti); *srček*, *srčko*; *ljubica/ljub(i)ka (moja)*, *srčica* itn.;
- običajni: *lumpika (navihana)*, *sončica*; *miška moja*, *miškica navihana/cartkana*, *mučica*; *kužek moj* (*debelčkani*), *muček moj*, *golobček moj*, *dvoumni medek sladki*;
- manj običajni živalski: *morski prašiček ljubljani*, *bolhec*, *O glodalček luškani/sladki*, *pujsek/pujček moj*; *srakica moja*, *luskinica ljubljena/draga*;
- rastlinski: *artičokica moja (zrela)*, *gobica*, *hortenzija ljuba*, *koprivica ljubljena/cartkana/sladka/cvetoča*, *krompirčica moja*, *mandarinica luškana*, *pšenička moja*, *sladkorna pesica ljubljena*, *zrela sončnica moja*;
- v povezavi s hrano: *špehek ljubi*, *grumpek sladki* (narečno 'ocvirkec'), *pirhek moj* (odziv na njeno rdečico), z dostavkom *sladkorček moj*, *s čokoladico oblit* itn.;
- predmetom (ironično): *kahlica moja cartkana*;
- telesno lastnostjo: *kožušček moj kosmatkasti*, *pleško moj* (v igri zamenjan z *nosko*).

Imajo tudi strokovni namen: profesor slovenščine želi z družico sestaviti enciklopedijo ljubezenskih izrazov. Ob obilju ljubkovalnic se redko pojavljajo (hudomušne) zmerjavke. N jih izreče T-ju: »Pa kaj ti je, *butelj avtomehanični!* [...] *Kreten zahojeni*« (30); *izsiljevalec*; »Ti si tak *štor*« (31). Užaljeni M imenuje T-ja *gumpec* (N-i).

Sorodstveni izrazi (razmerje *mamica – sin*, *brat – partner*, *oče – otrok*) imajo komično vlogo. Duhovno prisotna je mrtva mati v žari, ki jo M enostransko ogovarja z *mamica (moja, mila)*, drugim jo omenja z *moja mama*, »*uboga slavistka, učiteljica samohranilka*« (27), ostali jo (ne)ogovorno imenujejo *mama/mamica*. M v odnosu do mame sebe imenuje *tvoj edinec* (34), N pa v ogovoru mame *tvoj sin* (23). Mama ga je v otroštvu imenovala »*Matiček, sinko moj, sinek moj zlati*«. Zaplet stopnjuje lažni (*moj*) *brat(ec) (moj)* (31), ko N M-u predstavi svojega bivšega partnerja T-ja in postane *sestrica*. T se deloma razkrije z izbiro vprašalne povedi in ponovitve Nežkine sintagme: »*Jaz sem moj brat?*«, dokončno šele pri zasačenem poljubu in po Tončijevem priznanju, da je njen *partner* (31), a ne poslovni, kot sprva razbere pomen M.<sup>13</sup> Očetovstvo je tudi sporni ključni element zapleta, ki se ob koncu ne razplete, čeprav T zaradi ugotovljene neplodnosti M-u sporoči: »*Oče boš.* [...] *Rekel ti bo: »Ata! Ati!*

<sup>13</sup> Prevara pri Linhartu temelji na zamenjavi oseb s preobleko. Obe komediji družni igra skrivalnic za naslanjačem.

Očka! Oči!« (43), N pa ga zamenja z metaforičnim *avtor*: »Ja, Matiček, mislim, da si ti ... *avtor*« (42). V epilogu N in M otroka imenujeta *mali* (pri L je tako imenovan Tonček: »ta mali« (tudi ob študent, fant)). M sebe in N-o materi predstavi za *fant in dekle*, namenoma ne uporabi imena, temveč zaimsek *ona* (34). T N-i izjavi, da se mu M zdi »kar *fejst poba*« (33).

Poimenovalne posebnosti so še: a) predstavljanje na uradni in prijateljski ravni ter po poklicu: »Jaz sem *Tonči*. Za prijatelje *Toni*. *Avtomehanik* [...]«, enako gostitelj: »Jaz pa *Matija*. Za prijatelje *Matiček*. *Slavist* [...]« (29); b) ogovor v 3. osebi: M: »*Imamo dekle, ljubko ovčico, Nežico*« (29); c) raba samooznačitvenih izrazov: N: *samohranilka, neporočena mati* (43), M (N-i): »*Tvoj bajsek plešasti* je pameten!« (27).<sup>14</sup> Preobilje čustvenega izražanja s paleto bioloških ljubkovalnic lahko odraža hlepenje po nežnosti, besedoljubni odnos ali ludistično, pomensko izpraznjeno vlogo poimenovanj.

#### 4 Sklep

Dramske osebe kot pomembna sestavina dramskega dogajanja niso opredeljene samo z uradnimi lastnimi imeni in naslavljanjem, značilnim za določeno obdobje, temveč tudi s čustveno obarvanimi ljubkovalnimi in slabšalnimi vzdevki, ki vzbujajo komične učinke. Imena imajo pomembno vlogo pri dramskem zapletu in razpletu: pri Linhartu so klasične prvine komedije zmešnjav zamenjava, sprememba ter nepoznavanje imen in priimka. Izbira oseb in njihovih poimenovanj je v dramatiki premišljena sestavina idejne zasnove, s posebnim namenom in pomenom, saj niso le »nomen«, temveč tudi »omen« s posebno sporočilno, ekspresivno in simbolno vrednostjo.

#### Viri in literatura

- BEAUMARCHAIS, Pierre Augustin Caron de: *Mariage de Figaro de Beaumarchais*. <http://www.bacdefrancais.net/mariagedefigaro.php>
- DEV, Damascen Janez, 1780 (1977): Belin. Lino Legiša (ur.): *Pisanice 1779–1782 = Die Gedichtsammlungen Pisanice 1779–1782*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 66–99 (13–29).
- LINHART, Anton Tomaž, RICHTER, Joseph, EGER, Janez Friderik, 1790: *Šhupanova Mizka*, stiskana per Joan. Frideriku Egerju. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YWFO03B0>.
- LINHART, Anton Tomaž, 1790: *Ta vešeli dan ali Matizhek se sheni: ena komedia v' pet aktih. Obdelana po ti franzoški: La folle journée, ou le mariage de Figaro par M. de Beaumarchais*. Stifkana v' Lublani v' leti 1790 per Ignazi od Kleinmayerja.
- LINHART, Anton Tomaž, 1810: *Veseli dan ali Matizhek se sheni*. NUK, Rokopisni oddelek, Ms 361, mapa H. (Primic).
- LINHART, Anton Tomaž, 1811: *Vešeli Dan ali Matizhik se sheni*. Vincenzo Franul de Weisenthurn: *Saggio grammaticale italiano-cragnolino*. Trst: Antonio Maldini. 200–349.
- LINHART, Anton Tomaž, 1840: *Veseli dan ali Matiček se ženi*. Uredila Andrej Smole in France Prešeren. Ljubljana: J. Blaznik.

<sup>14</sup> V monologu se označi: »[N]isem čudak ali posebnež ali zblojenec [...] perverznež« [...] *Popolnoma normalen slavist sem* [...] *neke vrste znanstvenik*«. Materi izrazi svoje dvome o očetovstvu s protipomenkami: »Sem *avtor* ali samo *uporabnik*? Sem *oče* ali samo *prijazen striček*?« (42).

- MÖDERNDORFER, Vinko, 2011: Nežka se moži, Matiček pa ženi. Eva Kraševc (ur): *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, XC/11, sezona 2010/11, uprizoritev 12. 4. 2011. 17–48.
- OREL, Irena, 2006: Jezikovne posodobitve Linhartove komedije *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* skozi čas. Marko Jesenšek, Zinka Zorko (ur.): *Jezikovna predanost: akademiku prof. dr. Jožetu Toporišiču ob 80-letnici*. Maribor: Slavistično društvo, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU. 572–584.
- PLETERŠNIK, Maks 1893/94: *Slovensko-nemški slovar*: <http://isjfr.zrc-sazu.si/pletersnik/>
- REGISTER SLOVENSКИH ROKOPISOV 17. IN 18. STOLETJA: Ms 035. Silvester Mure: *Pogovar od pijače inu ventočejna tega vina*. [http://nl.ijs.si:8080/nrss:nrss\\_ms\\_035/VIEW/](http://nl.ijs.si:8080/nrss:nrss_ms_035/VIEW/)

## JUŽNOSLOVANSKE TEME V SLOVENSKI DRAMATIKI 19. STOLETJA

Vladimir Osolnik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09"1890/1899":94(497.1)

Prispevek obravnava delež južnoslovanskih motivov in vsebin v slovenski dramatikii v drugi polovici 19. stol. S predstavitvijo del Viktorja Lipeža *Car Lazarjeva smrt* (1860), Josipa Klemenčiča *Zeta carja Lazarja ali Bitva na Kosovem polji* (1870), Josipa Jurčiča *Veronika Deseniška*, Ivana Vrhovca *Zoran* ali *Kmečka vojska na Slovenskem* (1877) in Antona Aškerc *Tujka* (1899) potrjuje, da so slovenski avtorji slovanskim in predvsem južnoslovanskim zgodovinskim temam namenjali veliko pozornost ter da so pomenile del takratnega slovenskega kulturnega obzorja.

slovenska književnost, južnoslovanska zgodovina, Dramatično društvo, 19. stoletje

This paper discusses certain South Slavic themes in Slovene dramatic writing from the second half of the 19<sup>th</sup> century. Through a presentation of the works Viktor Lipež *Car Lazarjeva smrt* (The Death of Tsar Lazar) (1860), Josip Klemenčič *Zeta carja Lazarja* (Tsar Lazar's Son-in-Law) *ali Bitva na Kosovem polji* (The Battle of Kosovo Field) (1870), Josip Jurčič *Veronika Deseniška*, Ivan Vrhovec *Zoran* ali *Kmečka vojska na Slovenskem* (Peasant Army in Slovenia) (1877) and Anton Aškerc *Tujka* (Foreign Woman) (1899) it affirms that Slovene authors paid considerable attention to Slavic, especially South Slavic historical topics, and that these topics formed an important part of the Slovene cultural horizon.

Slovene literature, South Slavic history, Dramatical Society, 19<sup>th</sup> century

V bogatem in izvirnem južnoslovanskem ustvarjanju lahko skozi pretekla stoletja zasledujemo vse oblike umetniške besede: nastale in razvile so se lirске, epske, dramske in poučno zabavne umetnine in besedila.<sup>1</sup> Iz prvotnih spontanih lirskih in skromnejših glasovnih in besednih skupin so se v ritmu, po obliki in po vsebini postopoma uveljavili danes znani literarni sklopi, zvrsti in žanri. Dramske oblike in vsebine so se skozi znane zgodovinske procese uveljavljale v končnem obdobju konstituiranja dvatisočletnega evropskega aristotelovskega slovstva<sup>2</sup> in kot skupni nasledek dotodnjega razvoja ter sinkretičnega ustnega izročila v razgibanih kolih in rejih, jurjevanjih in kresovanjih itn. na tračansko-ilirsko-slovanskem polotoku Haemosu<sup>3</sup> ter hkrati kot

<sup>1</sup> Besedilo je nekoliko skrajšana oblika obsežnejšega besedila, ki je dostopno pri avtorju.

<sup>2</sup> Na temeljih tedanjih znanih spoznanj je nastal humanistični ideal judovsko-grškega civilizacijskega kroga v spoznanjih grških mislecev, ki jih je strnil in uveljavil filozof Aristotel iz Stagire v obliki antičnega ideala, nerazdružljivega trojstva Resnice, Dobrega in Lepega, h kateremu stremi sleherno človeško bitje. Zavestno ali ne so temu napotku, »kalonu«, sledili tudi naši predniki.

<sup>3</sup> Največji evropski polotok med Črnim morjem, Donavo, Sočo, Ilirskim in Belim morjem so Grki imenovali Haemos.

nadaljevanje danes pozabljenega slovanskega starocerkvenega srednjeveškega prikazovanja nekaterih dogodkov iz Kristusovega življenja, ki se je pod imenom »raprezentacija«, pozneje (skozi 19. stol.) »crkveno prikazanje«, dokončno uveljavilo v nekdanjih antičnih kulturnih središčih na vzhodni oz. slovanski obali Ilirskega morja v 13. in 14. stol.; na severozahodnem južnoslovanskem oz. današnjem ožjem slovenskem etničnem ozemlju (na takratnem Kranjskem in Koroškem) pa se je v 17. stol. uveljavila latinska (jezuitska) verska drama in nato v predelu Alp tudi izvirna slovenska ljudska dramska oblika: slovenska besedila *Raj ali Hoja s paradižem*, *Škofjeloški pasijon* in raznotera dela koroških bukovnikov.<sup>4</sup>

Navezavo na klasično grško gledališko tradicijo je v Evropi spodbudilo obdobje razsvetljenstva in tako je v tem obdobju nenadomestljivi mentor in mecen celotnega novejšega slovenskega duhovnega razvoja, baron Žiga Zois pl. Edelstein, v svojem ljubljanskem znanstvenem laičnem krogu spodbudil tudi ustvarjalno dramsko delovanje v slovenskem jeziku (Jernej Kopitar, Valentin Vodnik, Anton Tomaž Linhart idr.), ki se je nato nadaljevalo z raznovrstno dejavnostjo Dramatičnega društva za Kranjsko (od 1867 do 1892)<sup>5</sup> oz. z avtorskimi odzivi na njene pobude in razpise.<sup>6</sup>

V obdobju slovenskega narodnega prebujanja in romantičnega literarnega ustvarjanja so se ob številnih pesniških umotvorih pojavila tudi dramska besedila: ob »volji do prisvojitve klasične dramatike« (Koblar 1972: 46) tudi »želja po domači zgodovinski drami, ki bi vzporedno s političnimi prizadevanji budila slovensko narodno zavest« (prav tam). Tako je v drugi polovici 19. stoletja<sup>7</sup> nastalo več dramskih del predvsem z zgodovinsko vsebino, v njih pa so se najpogosteje pojavljali usodni slovenski in slovanski dogodki in ljudski junaki. Ob prevodih najpomembnejših tujih dramskih besedil je nastalo več izvirnih besedil, med njimi nekaj del z južnoslovansko tematiko, ki je bila Slovencem dobro znana in med bralci zelo priljubljena. Taka je bila tragedija

li Haemos, kar pomeni Krvavo gorovje. Od 1463 do 1887 je bil skoraj cel pod oblastjo Turkov, ki so njegovo starodavno grško ime prevedli in ga poimenovali Bal-Kan; po prenehanju njihove nadvlade se je zaradi različnih pobud, predvsem pa zaradi nepoučenosti, to turško ime ohranilo in se še vedno uporablja. Slovensko se imenuje Hem ali Hemos, tudi Hejmos.

<sup>4</sup> Primerjaj tudi France Koblar, 1972: *Slovenska dramatika* I. Ljubljana. 8–9.

<sup>5</sup> Prav tam: 68.

<sup>6</sup> Kordeževi pobudi za slovensko narodno gledališče (1848 in 1850) je sledilo delovanje slovenskih čitalnic v Trstu in Mariboru (1861), nato v Tolminu, Gorici, Ptuj in Celovcu, ki so prirejale tudi gledališke prikaze; velik premik je prinesla ustanovitev, razpisi in delo Dramatičnega društva (1967–1892). Poklicno in trajno delovanje slovenskih gledališč lahko spremljamo od l. 1892, ko je bilo ustanovljeno prvo slovensko narodno oz. deželno gledališče v Ljubljani, sledilo je drugo slovensko poklicno gledališče v Trstu (1907) in tretje v Mariboru (1919). Med ustvarjalne nadaljevalce ljudske in verske tradicije (rej, prikazanja, jezuitski kolegiji, Linhartovi kranjski komedijanti, Drabosnjakov ljudski oder, kompanija Franca Jožefa Gogale) so se v Ljubljani, Trstu, Mariboru in drugod zapisali številni nadarjeni dramaturgi, ravnatelji, režiserji in igralci, na primer Ignacij Borštnik, Rudolf Inemann, Fran Govekar, Friderik Juvančič, Anton Verovšek, Milan Skrbinšek, Hinko Nučič, Osip Šest, Ciril Debevec, Bratko Kreft, Oton Župančič, Branko Gavella, Bojan Stupica, Pavel Golia, Josip Vidmar in mnogi drugi ugledni slovenski in tuji ustvarjalci.

<sup>7</sup> »Vprašanje zgodovinske dramatike se odpre v 60. letih, se nato ponavlja v desetletje, zdaj kot narodnopolitična osveščенost, zdaj kot težnja posameznih ustvarjalcev, da bi po svetovnih zgledih ustvarili tudi slovensko klasično dramo.« (Koblar 1972: 46.)

v verzih v šestih dejanjih Viktorja Lipeža z naslovom *Car Lazarjeva smrt* (*Slovenski glasnik* v Ljubljani 1860), ki prinaša snov iz srbske književnosti, ustnega izročila in junaških pesmi, ki jih je v prvi polovici 19. stol. na Dunaju (1815) pod naslovom *Prostonarodna slavenoserbska pjesnarica* in *Narodna srbska pjesnarica* ter v Leipzigu (Lipskem) (1823) pod naslovom *Srpske narodne pjesme*, I–IV, objavil Vuk Karadžić in so bile med Slovenci dobro znane.

Lipež v delu, v katerem »na klasiko spominjata zgodovinska snov in jamski verz« (Koblar 1972: 46), prikazuje družbene razmere na dvoru srbskega kneza Lazarja Hrebeljanovića pred znano Kosovsko bitko l. 1389. Boj, ki je določil dolgoletno usodo srbskega in drugih južnoslovanskih ljudstev, je postal osrednji dogodek njihove narodne zgodovine, narodni mit, literarna legenda. O njem govori ustno ljudsko izročilo, pojejo številne pesmi, poročajo cerkveni spisi, žitja, kronike, rodoslovi, popisuje ga Benedikt Kuripešič (1531), opevajo ga junaške baročne in romantične pesnitve; znani in neznani avtorji poudarjajo nenavadne podrobnosti in vzroke za nesrečo in žalost po tej krvavi in okrutni bitki, ki je spremenila usodo krščanskih in južnoslovanskih prebivalcev Hema za več stoletij.

Dr. France Koblar je v svoji znani študiji *Slovenska dramatika* (1972) o Lipeževi tragediji zapisal:

Dejanje je bolj podobno pretrganim prizorom kot zapletajoči se drami, vse je prepojeno z romantično čustvenostjo, zlasti ko pesnik pripoveduje o tragični usodi južnega slovanstva ob porazu na Kosovem 1389. [...] Lipež imenuje svoje delo »dramatiško drobtino v enem dejanju«, vendar ima ta enodejanka šest prizorišč, obstaja iz samogovorov in poročil v starem klasičnem načinu.

In dalje:

Delo je nastalo ob zanimanju za srbsko ljudsko pesem, predvsem pa iz čustvovanja tedanje mladine, ki jo je osvajala jugoslovanska ideja. Ni brez pomena, če vemo, da je Lipež zaradi svojega narodnega mišljenja leta 1860 izgubil službo kot profesorski začetnik v Mariboru; pozneje je našel namestitev na Hrvaškem, kjer je ostal do upokojitve. (Koblar 1972: 46.)

Omembe vredni so tudi pisateljski poizkusi nemškega literata, gledališkega igralca v nemščini in slovenščini ter prevajalca Prešernovih pesmi, Franza Penna iz Ljubljane, ki je o slovanskem, slovenskem in hrvaškem zgodovinskem dogajanju napisal žaloigro v štirih dejanjih *Der Untergang Metullums* (Padec Metula)<sup>8</sup> in za našo temo zanimivejšo tragedijo *Ilja Gregorič*, v kateri je na zgodovinsko snov iz srednjeveške dobe naslonil sodobne narodne in politične ideje ter v besedilo vključil priljubljene slovenske in južnoslovanske ljudske pesmi: Hajd'mo, bratje, hajd', junaci; Naprej, zastava Slave; Prijatli, obrodile so ...; Živi, živi duh slovenski.

Kronološko je tem dogodkom sledilo obdobje čitalniške dramatike, ki je izbirala rodoljubne in domovinske slovenske teme,<sup>9</sup> v katerih je slavila predvsem slovanstvo,

<sup>8</sup> »Nekdanji Japodi so bili prirojeni tako, da so v njih odmevala jugoslovanska politična gesla.« (Koblar 1972: 49.)

zvestobo narodu in slovenski jezik. Učitelj Ljudevit Tomšič je v Karlovcu napisal »ideološko dijaško dramo« (Koblar) *Lahkounna Emica ali mladost – norost* in jo objavil v *Slavjanskem Jugu* v Zagrebu l. 1868. Zgodba se razvija v Zagrebu, kjer dva slovenska študenta dvorita istemu dekletu.

Idealistično dramsko delo kot izraz slovenske narodne manifestativnosti v 60. letih 19. stol. je spisal mladi bogoslovec Anton Jeglič, poznejši rimokatoliški škof v Ljubljani, pod naslovom *Slavija*. To je alegorična gledališka igra: »Ta idealistična melodramska alegorija obsega velik del naše miselnosti v 60. letih: človečansko zavest in spravo med narodi. Vendar vse bolj čutimo tedanje politične razmere: nemško oholost in osvajalnost, nemškutarsko sebičnost in potuhnjenost, pa tudi slovensko teženje po napredku.« (Koblar 1972: 65.)

Obdobje verske dramatike, ki je sledilo v takratnih slovenskih pokrajinah, je prineslo hkratno nadaljevanje jezuitske drame, škofjeloškega pasijona in Drabosnjakovih ljudskih iger, vendar ni prineslo južnoslovanskih tem: usmerjeno je bilo v svetopisemske prizore in življenje božje družine. Nov zagon je v slovensko literarno ustvarjanje prineslo Dramatično društvo (1867), ki je pod predsedstvom Luke Svetca nadaljevalo zamrle poskuse Leopolda Kordeža in njegovega Gledališkega društva (1848/1850). Sprejelo je pet programskih nalog, na prvem mestu pospeševanje slovenske dramske književnosti in izdajanje besedil izvornih slovenskih iger: Fran Levstik je zato k sodelovanju vabil Frana Erjavca, Josipa Jurčiča in Josipa Stritarja. Najprej se je odzval Stritar kot ocenjevalec prispelih dramskih rokopisov. Njegovo stališče do usmerjenosti Društva lahko strnemo v maksimo »Lep predmet v čisti narodni obliki – to je dovolj«; iz pisnega poročila o prejetih rokopisih (skupaj 11 dram) pa, da so bile južnoslovanske vsebine v njih živo prisotne: med njimi *Zeta carja Lazarja ali bitva na Kosovem polji*, žaloigra v 5 dejanjih, in *Veronika Desenička*, žaloigra v 5 dejanjih (*Slovenski narod*, 1874, št. 231).

Ob južnoslovanskih in slovanskih temah in likih, ki so takrat naravnost preplavili slovenski kulturni, literarni in dramski prostor, je tudi v delih, ki so prihajala iz slovanskega sveta ali so se omejevala na ožji slovenski, kranjski teritorij, razvidno dominantno slovansko čustvo, kot nam to izpoveduje tragedija *Slavomil in Jovana*, ki jo je pod imenom Jaka Premisl vložil Jakob Bedenek. Ljubezensko povest ob naslovnih imenih Jovane in Slavomila napolnjujejo stara slovanska imena: Zvonimir, Rodoljub, Zagorska, Jerica, Prostoslav ...

Iz Stritarjevega poročila ob prvem nagradnem razpisu Dramatičnega društva za Kranjsko sledi, da je velik uspeh dosegla tragedija *Zeta carja Lazarja ali Bitva na Kosovem polji*, ki jo je v Ljubljani spisal gimnazijec Josip Klemenčič pod psevdonim Josip Klenič.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ob francoskih, angleških, nemških, poljskih in čeških delih romantičnega realizma, ki jih navaja prva slovenska dramska bibliografija Josipa Nollija iz l. 1868, je narodni buditelj Janez Bleiweis natisnil in nekoliko priredil *Županovo Micko*.

<sup>10</sup> Iz Kovorja na Gorenjskem, poznejši klasični filolog z Dunaja in gimnazijski profesor v Petrogradu.

Tragedija je zložena v peterostopnih jambih in se po snovi naslanja na Lipeževo *Car Lazarjevo smrt*, le da so motivi razširjeni in razpleteni. V bistvu se je pisatelj oprl na Kosovski cikel ter zajel iz njega nasprotje med Vukom Brankovićem in Milošem Obilićem [...] Miloš se obrekovanja hoče oprati, se poslovi od žene, odide v turški tabor, zabode sultana Murata in sam umre (Koblar 1972: 82).

In dalje:

Verzi so dokaj lepi, prepleteni z mnogimi izreki [...] Vrednost dela ni toliko v umetniško dovršeni zgradbi kakor v zadovoljivi rešitvi široko razpotegnjene zgodovinske drame. (Prav tam.)

Vsa predstavljena dramska besedila je preseglo umetniško besedilo drugega Levstikovega prijatelja, Josipa Jurčiča, odmevna tragedija *Tugomer*, »iz dobe bojev Polabskih Slovencev s Franki«, ki nadaljuje slovansko motiviko v slovenski dramatiki in pomeni osrednje delo slovenske dramatike v drugi polovici 19. stol.

Ne vemo, ali je Jurčič poznal Klemenčičevo rokopisno tragedijo Zeta carja Lazarja – zelo verjetno jo je poznal – očitno je, da se tragedija izdajalca in tragedija ljudstva v Tugomerju ponavlja podobno kakor pri Klemenčiču in da mu je bila snov, ki jo je našel v Giesebrechtovi zgodovini, kakor nalašč, da ustvari novo, sodobnejšo prisposobo iz slovanske preteklosti, ki je privedla do usodne narodne smrti. (Koblar 1972: 109.)<sup>11</sup>

In:

Pravo dramatično središče je dogodek, ki ga je Jurčič izoblikoval samo v pripovedi, Levstik pa v mogočni neposrednosti. To je pobjo in pokol slovenskih odposlancev v nemškem taboru [...] Ta tragedija slovenske zaupljivosti in lahkovernosti z vsemi nasprotji prevare in odpora zajema celotni narodni položaj [na Slovenskem, opomba avtorja] sredi sedemdesetih let, njegovo politično in družbeno problematiko, od tedanje vladne Cerkve do zasebne družine ter se postavlja za zgled in opomin sodobnemu in prihodnemu rodu. Ni čudno, da za časa Avstrije ni smela biti nikoli uprizorjena in da so jo v nekem času prepovedali tudi v šolskih knjižnicah. (Koblar 1972: 113.)

Jurčič se je z dramskim besedilom oglasil znova z *Veroniko Deseniško*. V njej je uresničil

načrt, ki ga je spremljal od začetkov njegovega pisanja [...] Tragično usodo ljubezni nosi tukaj predvsem ženska, vendar drugače kot v prvotnem Tugomeru; ženska se na svojo veliko nesrečo vda moški nasilni volji in propade [...] Sledi tragični konec in nasilna Veronikina smrt, ki to besedilo potrjuje kot prvo resnično slovensko zgodovinsko tragedijo. (Koblar 1972: 116.)<sup>12</sup>

Kronološko je sledila nedokončana tragedija *Milan in Jele* (1873) izpod peresa mladega Frana Maslja Podlimbarskega ter najpomembnejše delo po *Tugomeru*, *Zoran ali Kmečka vojska na Slovenskem* (prav tam), ki jo je v verzih spisal poznejši

<sup>11</sup> Levstik je tu razkril tragično razdvojenost svojega časa in tudi tragično zmoto svojega mladoslovenskega rodu (Koblar 1972: 110).

<sup>12</sup> »Čeprav vemo, da se tega dela drži že sled Jurčičeve bolezenske in smrtne sence, čutimo v njem veliko oblikovalno moč. Veronika stoji visoko nad njegovim Tugomerom.« (Koblar 172: 116.)

zgodovinar Ivan Vrhovec (1877). V njej prvič zasledimo motiviko kmečkih uporov; odmevajo slovenski tabori s preloma 60. in 80. let; dogajanje je razgibano, zapleteno in nepredvidljivo, spopadi neusmiljeni, razmerja med sovražnima stranema, fevdalno in uporniško, so krvava in okrutna: edina rešitev iz krivde brez krivde je samomor glavnega junaka.

Nastopajo ljudje različnega socialnega stanu, graščak, župnik, kmetje, in iz sosednjih pokrajin, predvsem kmetje iz Dolenjske, Hrvaške in srbske Like:

Slovenci iz vseh pokrajin, tudi poslanci s Hrvaškega pridejo na zborovanje kmetov ter sklenejo, da se upro zoper nasilje fevdalcev [...] Svetovalec kmetov in njihov prijatelj je stari Bogdan, nekoč srbski knez, ki se je naselil med Slovenci, voditelj kmečkega odpora je njegov sin Zoran [...] Po napadu na grad se župnik obrne h kmetom ter obdolži Zorana, da je izdal upor. Junak žalostno konča. (Koblar 1972: 117.)

Samoumevno južnoslovansko sožitje, enake zgodovinske izkušnje, družbene razmere in skupna domoljubna politična stremljenja, ki se kažejo kot miselna podstava opisanih besedil, so nenadomestljivi sestavni elementi takratnega literarnega in kulturnega življenja na Slovenskem. Patronimi, toponimi, hidronimi južnoslovanske provenience, zgodovinski dogodki, jezik, prav vse nas prepričuje o spontani zavezanosti slovanski in južnoslovanski skupnosti ter njeni visoki vlogi v oblikovanju družbenih idealov tedanjega časa. Hkrati so pričujoča besedila pomenila pomembne kakovostne korake na poti k izpopolnjevanju izvirne slovenske književnosti in dramatike:

Tako je v drugi polovici 70. let po *Tugomerju* nastalo dvoje zgodovinskih del, ki začenjata vrsto poznejših dram iz časov kmečkih uporov in zgodovine Celjanov. Z Vrhovčevim *Zoranom* in Jurčičevo *Veroniko Deseniško* se začenja zgodovinska drama na študiju preteklosti in sodobni narodni ideji, vanjo pa se vključuje tudi socialna tematika. Nasproti romantiki že stopa v ospredje realizem, ki pa je še ves prepleten z romantičnimi primesmi. (Koblar 1972: 124.)

V zadnjem četrtletju 19. stol. sta se med dramske pisce zapisala tudi Janko Kersnik<sup>13</sup> in Jakob Alešovec,<sup>14</sup> vendar nista pisala o južnoslovanskih dogodkih. Prisotnost južnoslovanskega duha v slovenski literaturi prinaša poznejša dramatika Josipa Vošnjaka, ki stoji na »prehodu med starimi domoljubnimi snovmi in vprašanji novega časa« (Koblar 1972: 136), ter Ivana Robide, ki je s tragedijo *Erazem Tatenbach* ponovil zgodbo Jurčičevega nesrečnega štajerskega junaka v znani južnoslovanski proticesarski, zrinjsko-frankopanski protiaavstrijski zaroti.

Tudi v literarni dejavnosti pesnika Antona Medveda se je znašlo dramsko delo, ki se dotika južnoslovanskega obzorja: tragedija *Za pravdo in srce* nekoliko obuja vsebino Vrhovčeve žaloigre *Zoran ali Kmečka vojska na Slovenskem*.

<sup>13</sup> L. 1878 je o Bleiweisu in *Kmetijskih in rokodelskih novicah*, v katerih so od l. 1843 redno izhajali prispevki iz južnoslovanskega sveta, spisal slavnilo besedilo. *Novice* so (n. p.) o pesniku (in vladarju) Črne gore, Petru II. Petroviću Njegošu, s spoštovanjem pisale kar petkrat, v nekrologu l. 1851 pa so objavile celo njegovo sliko.

<sup>14</sup> Avtor štirih slovenskih iger in prevajalec kar 29 tujih gledaliških del.

Naslednji slovenski avtor, ki je odločno segel po južnoslovanski tematiki, je bil pesnik Anton Aškerc. »Aškerc je hotel domačo dramatiko premakniti iz provincialnosti na neko širše obzorje, predvsem pa skušal slovenski dramatiki dati slovanski značaj.« (Kobljar 1972: 136.) S tem namenom je napisal tri drame s slovansko snovjo: *Izmajlov*, ki se dogaja na Poljskem, *Red sv. Jurija*, ki se dogaja na Ruskem, in *Tujka*, ki se dogaja na Hrvaškem. Opisujejo nenavadne življenjske usode, strasti, zločine, razočarane, nesrečne ljubezni in žalostne smrti.<sup>15</sup>

Kot vidimo, se prisotnost južnoslovanskega sveta, ljudi in pokrajin, zgodovine in politike, vojskovanj, junaštva, izdajstva, ponosa, trpljenja, spletkarjenja, ljubezni in tragičnih usod v slovenskem kulturnem prostoru tudi na področju dramatike izpisuje v vseh obdobjih bogatega in raznovrstnega literarnega življenja na Slovenskem. Prav vsi pomembnejši avtorji, Josip Jurčič, Fran Levstik, Anton Aškerc, Oton Župančič, pozneje Pavel Golia in Bratko Kreft, so segali po južnoslovanski tematiki, ki so jo šteli za del svojega slovenskega in slovanskega obzorja, južnoslovanske like in pokrajine pa za naravno zaledje svojih literarnih in dramskih raziskovanj. Prav tako so tudi avtorji, pripadniki drugih južnoslovanskih narodov, spontano in z velikim zanimanjem opisovali slovenske ljudi in slovensko zgodovino.<sup>16</sup>

## Literatura

- KOBLAR, France, 1972: *Slovenska dramatika I/II*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KORUZA, Jože, 1967: *Dramatika. Slovenska književnost II (1945–1965)*. Ljubljana: Slovenska matica. 5–192.
- MORAVEC, Dušan, 1980: *Slovensko gledališče od vojne do vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- MORAVEC, Dušan, 1995: Mejniki v razvoju slovenskega gledališča. Martina Orožen (ur.): *Informativni kulturološki zbornik*. Ljubljana: Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 233–242.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2004: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo* 49/5. 13–21.
- PONIŽ, Denis, 2001: *Dramatika. Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 203–349.

<sup>15</sup> »Vse tri drame temeljijo na poudarku rase, okolja in danega trenutka« (Kobljar 1972: 189).

<sup>16</sup> Tudi v prvi polovici 20. stol. se slovanska in južnoslovanska prisotnost v slovenski drami nadaljuje, najprej s tridejanko *Kato Vranković* Etbina Kristana, ki se godi na Hrvaškem, nato z *Veroniko Deseniško* Otona Župančiča, ki se navezuje na Jurčičevo istoimensko delo, z narodno pravljico v šestih dejanjih *Pepeluh* Ivana Laha, z delom *Herman Celjski* Antona Novačana, prvega dela načrtovane trilogije o celjskih knezih, vladarjih velikega južnoslovanskega prostora, v zgodovinski podobi *Kralj Matija Gubec* Frana Lipaha in poetični enodejanki *Cvetje bajam*, ki se godi v Albaniji in Makedoniji, v tridejanki *Kasija* Stanka Majcna, ki se godi v Beogradu, in v enodejanki *Za novi rod*, ki se godi na nekem otoku na Kvarnerju; vanjo je posegel dramatik Ivan Mrak z dramo o *Karadjordju*, Pavel Golia z dramo *Kulturna prireditel v Črni mlaki*, v kateri nastopajo Rusi in Poljaki, in nenavadnim spominskim dramskim delom *Dobrudja* (pokrajina ob Črnem morju), ob dvajsetletnici nastanka prve Jugoslavije, posvečeno »vsem Srbom, Hrvatom in Slovencem, ki so padli v težkih in krvavih bojih za svobodo« (prav tam), Bratko Kreft z zgodovinsko dramo *Velika puntarija*, prisotna pa je tudi v novejših dramah Alojzija Remca *Volkodlaki* in *Talci v Kraljevem*, ki se godita v Srbiji v času okrutne 2. svetovne vojne (»naslonjeni neposredno na polpretekli čas, na nemška grozodejstva v Sloveniji in Srbiji [...] Pisatelj je v njih upodobil svoja doživetja kot izgnanec v Srbijo« (Kobljar 1973: 130)), in tudi drugih literarnih besedil.



# ТЕАТАРСКАТА ПОЕТИКА НА АЛТЕРНАТИВНИТЕ ТЕАТРИ ВО МАКЕДОНИЈА И ВО СЛОВЕНИЈА ВО 60-ТИТЕ И 70-ТИТЕ ГОДИНИ НА ДВАЕСЕТТИОТ ВЕК

Nada Petkovska

Fakultet za dramski umetnosti, Skopje

UDK 792.9(497.12:497.17)"196/197"

Gledališka alternativa v Sloveniji in Makedoniji je bila v 60. in 70. letih 20. stol. zelo pomemben nosilec novega gledališkega izraza. Kljub nekaterim razlikam so prisotni identični procesi in poetike, ki pomenijo deliterarizacijo, reteatralizacijo gledališča na podlagi del Artauda, Grotovskega, ameriške alternative.

alternativa, gledališče, poetika, deliterarizacija, reteatralizacij

Alternative theatre in Slovenia and Macedonia was particularly important in the Sixties and Seventies as a carrier of the new theatrical expression. Though there are certain differences, generally it is a matter of identical processes and poetics: deliteralisation and retheatralisation of the theatre on the basis of the works of Artaud, Grotowski, the American alternative.

alternative, theatre, poetic, deliteralisation, retheatralisation

## 1 Вовед

Алтернативата е еден од клучните поими во новата епоха. Таа се дефинира како шанса, можност, односно како процес, активност, определба да се »одбере помеѓу две нешта, патишта или дејства или тие да се променат« (Dictionary 2003: 32). Алтернативата во културата и особено во театарот е дело во тек/прогрес, активност во развој.

Според М. Карлсон,

Модерниот концепт на алтернативниот театар своите почетоци ги бележи во Европа некаде кон крајот на деветнаесеттиот век, кога голем број од театарските професионалци и од театарските аматери успеваат да оформат мали продуцентски, најпрвин здруженија, а потоа и организации надвор од постојниот театарски естаблишмент, со цел одбегнување на цензурата, истражување на нови идеи и можности во драматургијата и обраќање кон нова или поспецијализирана публика. (Вилмет, Бигзби 2009: 117.)

Овие процеси, особено на почетокот на дваесеттиот век, во историјата на западноевропскиот театар значат прекин на традицијата поврзана со драмскиот текст, делитерализација, односно reteatralizacija на театарот, што ја изведоа авангардните движења. Главниот импулс за делитерализацијата на театарот, покрај кризата на индивидуата и кризата на јазикот, доаѓа од идејата дека

театарот претставува уметност *sui generis*, што не служи за медијација на драмските текстови (Fisher Lihte 2002). Според истиот извор, реакцијата на авангардата доведува до театарско превреднување на јазикот и на телото. Јазикот се повлекува во позадината, додека човечкото тело станува театарски знаковен систем, и ги изразува и ги претставува различните феномени, состојби и процеси (Fisher Lihte 2002).

Точно на овие исходишта се базираат и реформаторите на театарот, кои во пресвртот од текстовната во перформативната култура поаѓаат од неколку значајни исходишта: А. Арто со неговите залагања за нов вид театар по примерот на источниот, Ј. Гротовски со идејата за сиромашен театар, во кој ќе доминира актерот, потоа ставовите на П. Брук, Р. Шекнер и американските авангардисти. Иако сè до 1945 година (според М. Карлсон), американскиот театар сè уште е свртен кон Европа, веќе во шеесеттите, токму тој почна да претставува модел-образец и инспирација за алтернативните модалитети на театар ширум светот, па и во Европа. Терминот »алтернативен театар« во шеесеттите се користи за определување многу разнообразни театарски експерименти.

Најпознатиот американски алтернативен театар, *Ливинг театарот* на Џ. Бек и Џ. Малина, е тесно поврзан со најголемиот број прашања што се однесуваат на алтернативното движење во целост. Особено силно влијание врз сфаќањата за театарот и за ослободување на уметноста кај идните творци на алтернативниот театар на овие простори изврши нивнотот учество на БИТЕФ во 1967 година, како и соопштението од Авињон, 1968.

Основните принципи на нивната работа се отфрлањето на актуелниот модалитет на реалноста, наклонетоста кон експериментирање (најмногу со апстрактни текстови, адаптација на поезија, визуелни експерименти). Централната идеја на Бек и Малина е дека конвенционалната уметност, модерната уметност воопшто, успеала да постави еден вид граница помеѓу човековите суштества и нивните најдлабоки и најавтентични чувства, желби и потреби, а улогата на театарот е да ја сруши таа бариера преку еден болен, но ослободувачки процес. Тие внесуваат и политичка димензија и критика кон естаблишментот, што е актуелно особено во шеесеттите и раните седумдесетти години, а тоа ќе биде и основна идеја и на други театарски групи (*Герила театар*, *Леб и кукли*, *Отворен театар*). Подоцна се јавуваат и нови видови алтернативни театри (етнички, феминистички, геј театри).

Друг значаен извор на алтернативата е Џ. Кејџ, со неговите ставови за нагласената перформативност, т.е. за изведувачката природа на уметноста и на самиот процес на креација, кој според него е побитен од производот, креацијата.

Според Д. Пониж, точката на пресвртот во драмската и во театарската уметност во Југославија е поврзана со неколку значајни политички настани: судирот Тито-Сталин, Третиот конгрес на југословенските писатели (Љубљана 1952), рефератот на М. Крлежа против доктрината на социјалистичкиот реализам, исчезнувањето на »железната завеса«, по што доаѓа до промена на односот кон

Западот и приближување до западните демократии, што за културата и уметноста одигра многу значајна улога (Sušec Michieli 2010).

## 2 Алтернативниот театар во Словенија

Во Словенија процесот на распадот на комунистичката доктрина е поотвоорен и полиберален во споредба со другите републики на Југославија, и посебно со другите средно и источноевропски држави. Д. Пониж нагласува дека

вистинскиот процут на словенечката драматика и театар започнува релативно рано, при крајот на педесеттите, кога се појавуваат првите експериментални театри (поточно театарски групи), кои не само што обликуваат нови перформативни естетики, туку обликуваат и нов однос кон театарскиот текст. (Sušec Michieli 2010: 242.)

Меѓу алтернативните, односно експериментални театри на прво место доаѓа *Експериментално гледалиште/Експерименталниот театар* (1955–1967) на режисерката Б. Бателино, значајна со првата југословенска претстава на С. Бекет (*Крајот на играта*), во 1961 год.<sup>1</sup> Потоа се формира и Ад хок-групата на Д. Ахачич. И во двата случаи се работи за неинституционални театри, без сопствен простор за игра, што прикажуваат современи словенечки и западноевропски текстови (од типот на драма на апсурд, егзистенцијалистичка драма), со нови режисерски пристапи. Една од значајните новини на Бателино е театарот во круг, реализиран уште во 1953 година. Друга битна одлика е ангажирањето млади актери, режисери и други практичари што не си го нашле местото во институционалните театри, или пак што не се согласуваат со нивниот начин на работа.

Значајна улога во развитокот на словенечката алтернатива одигра *Oder 57/Сцена 57* (1957–1964), еден вид театарска лабораторија каде се испробуваат нови модели, се користат модерни театарски средства.<sup>2</sup> *Сцена 57* е укината поради претставата *Топла греда* од М. Рожанц, во 1964 година. Битно е да се нагласи обидот за воспоставување нова театарска естетика и поетика, различна од догматското разбирање на уметноста, како опозиција на владејачкиот културен модел. Но, точно таа различност ќе биде причина за укинувањето на оваа интересна група.

Според Пониж, и покрај споменатите негативни искуства (укинување на театрите, полициските прогони и судски процеси), шеесеттите години, особено по студентските немири од 1968 год. носат и позитивни новини во повеќе сфери на уметноста: во поп музиката, во концептуалната уметност, оп-артот, конкретната поезија, хепенинзите и други неконвенционални форми на презентација на ликовната, литературната и театарската уметност. Овие промени се карактеристични за цела Југославија.

<sup>1</sup> Всушност, истовремено во Белград е реализирана претставата на Бекетовата драма *Чекајќи го Годо*, од тогаш формираното *Атеље 212*.

<sup>2</sup> Значајни се претставите на *Лекуција* и *Келавата пеачка* од Е. Јонеско, во режија на Ж. Петан.

Уште во 1966 година се формира групата ОНО/ОХО како и движењето ОХО Каталог. Како што истакнува Д. Пониж, во нејзиното дејствување може да се открие влијанието на неоавангардата, нео-дада, движењето флукус, реизмот, односно лудизмот (според Т. Кермаунер). Првиот хепенинг на ОХО, определен како »какофоничен концерт« е одржан на 29 ноември 1966 – со учество на публиката, што носи различни предмети за произведување звук. Во тригодишното делување (1966–1969) користи интермедијални средства од визуелната, филмската, театарската уметност (односно постапка на вкрстување на медиумите), но и од секојдневниот живот. Заради определбата за реизмот, според кој човекот нема попривилегирана положба од другите нешта во светот, погрешно е протолкувана и обвинета за алиенација, nichilizam, напуштање на хуманизмот. Последниот хепенинг, работен според библиски мотиви, под наслов *Пасијон*, изведен е на БИТЕФ во Белград и се смета за еден од првите југословенски хепенинзи.

Има доста сличности меѓу активностите на ОХО и многу други поединци и групи што делуваат во тоа време, но и подоцна, како на пример постапката на самопретставување, користењето на ритуалните форми (групата на В. Кралј, *Бел круг*, *Ветерница* на В. Шав, уличните настапи на *Попатниот театар*, *Предраспадот*, *Папагал*, *Театарот на Ана Монро*, мултимедијските проекти на студентската алтернатива, *Театар перформансе* на Д. Пирих Хуп, *FV 112/15*, *Претпријатие за производство фикција*). Репрезентациските постапки и начините на соработка/учество со гледачите воделе настрана од уставените естетски начела: најзначајно е инсистирањето на не-играта, вклучувањето непрофесионални актери. Заради »инструментализацијата на аматеризмот« дејноста на овие трупи не се прифаќа сериозно, иако тие во 70-тите и на почетокот на 80-тите го трасираа патот на перформансот низ мултимедискиот театар, како сосема нови исходишта.

Во театарска смисла позначајна е *Групата 441/442/443*, што во 1968 година подготвува неконвенционална поетска вечер со елементи на хепенинг, додека во следната, 1969 година, го формира *Театарот на Пупилија Феркеверк*. Овој театар со спонтано, а потоа и свесно користење на искуствата на американската алтернативна и улична сцена, отвори нови можности во театарот, како спој на хепенингот и action theatre, според Б. Орел (Sušec Michieli 2010). Всушност, со појавата на оваа театарска група започнува период на радикално поинакво разбирање на театарот, како што истакнува В. Тауфер (Pibernik 1992: 245).

Разгледувајќи ја експерименталната театарска практика во периодот од 1966–1968 година, Б. Орел зборува за

ризомско преплетување на поедини уметности и медиуми [...] кога разновидни дисциплини, секоја со своите различни карактеристики, структурни начела, методологија и историја, се стопуваат во взамен дијалог и на полето на театарот и на сценските уметности внесуваат изобилство постапки и начини на сценско претставување, што го отворија патот на перформансот (Sušec Michieli 2010: 273).

Според неа, продирањето на маргиналните уметнички и субкултурни општествени практики во полето на доминантната култура, постепено преминува во »mainstream« (Sušec Michieli 2010: 274).

Континуитетот со истражувачката практика е систематски воспоставен дури во 1970 година, кога се формирани *Eksperimentalno gledališče Glej/Експерименталниот театар Глеј* и *Peکارنا/Пекарна*- театар на заедништвото, или »групен театар«, врз основа на ритуалниот театар на Гротовски, амбиенталниот театар (environmental theatre) на Р. Шекнер. *Глеј* гради нов, т.н. литерарен експеримент. Првите реализирани претстави се врз дела на Д. Зајц, И. Светина, Р. Шелиго, но и на дела од современи странски автори (Хандке, Витрак, Бонд), епопејата *Гилгамеш*. Заедничка одлика им е обредниот карактер, т.е. заедничкиот обред во кој учествуваат и изведувачите и публиката, при што битен е самиот експеримент, сфатен како своевидна терапија, а не како конечен продукт. Една од причините за распаѓањето на *Пекарна*, како и на некои други театри (*Номенклатура* и др.) е губењето на границата меѓу уметничкото дело и секојдневието.

Веќе во осумдесеттите по промената на политичката клима, ваквите движења немаат проблеми, односно го заземат своето место во културниот и театарскиот живот во Словенија, но и пошироко.<sup>3</sup>

### 3 Алтернативниот театар во Македонија

Во книгата *Алтернативен театар во Македонија*, Љ. Никодимовски- Биш, инаку еден од најактивните учесници на алтернативните театарски процеси во Македонија, истакнува дека таквите процеси во Македонија започнуваат со *Театарот кај »Св. Никота Голтарот« (Голтарите), Театарот на Ромите »Пралипе«, Отворениот театарски универзитет на Естетичката лабораторија* на Филозофскиот факултет, во чии рамки делува и *Театарската работилница*, фестивалот *Млад отворен театар (МОТ)*, но и со многу други театарски форми, посебно на младинското театарско творештво. Според него, алтернативата секогаш има филозофско етичко значење, а во овој случај и мошне значајна естетска димензија.

Првите пројави на алтернативен театар во Македонија, наспроти традиционалистичката театарска тенденција, сакаат да покажат дека има и поинаков театар. Според Никодимовски, алтернативниот бран започнува кон крајот на 50-тите.<sup>4</sup> Особено значајно е што по 1950 год. се јавува развој на аматерски

<sup>3</sup> Во 1980 год. групата *PGRP/Пред распадом*, е поканета на Дубровничките летни игри, за првпат е организиран Пролетен фестивал, потоа Меѓународен фестивал на уличниот театар, а нов импулс на алтернативните движења им дава појавата на женски авторки – со што се добива посебен аспект на алтернативното движење. Новите смерници во уметноста се неразделно поврзани со воведувањето поинакви животни стилови, како феминизам, геј и лезбичка култура (друштвата *Магнус* и *Лилит*).

<sup>4</sup> Како прв обид Никодимовски го смета формирањето на Малата сцена во рамките на МНТ, во 1959 година, како *Естрада 59*, што како своевидна алтернатива работи во Домот на градежните работници во Скопје.

драмски друштва во повеќе градови на Македонија. Битно е да се истакне и делувањето на *Академската сцена Мирче Ацев*, како најконзистентна театарска алтернативна група до појавата на автентичните алтернативни театари во Македонија (Никодимовски 2009).

Вистински придонес во заживувањето на идејата и потребата за алтернативен театар во Македонија даде новата генерација театарски режисери, академски едуцирани во Белград и Загреб, што придонесе за појава на авангардни претстави во рамките на институционалните театри (режиите на Љ. Георгиевски). Но, сепак, за вистинска појава на алтернативна дејност можеме да зборуваме во врска со појавата на *Театарот »Кај Свети Никита Голтарот«*, во годините на развиеното алтернативно движење на младите во светот – крајот на шеесеттите.

*Театарот »Кај Свети Никита Голтарот«* е прва македонска театарска група која вистински ги најави и ги оствари своите алтернативни концепции: засновани врз *Проектот за еден театар 70*, од основачите В. Милчин, С. Унковски, М. Панчевски, студенти на Академијата за филм, театар и ТВ во Белград. Со овој осмислен театарски манифест се најавува »пробивање на сидините на институционалниот театар« и вклучување во современите уметнички процеси (Никодимовски 2009). Новата експериментална театарска група доби поддршка од многу македонски интелектуалци. Групата, според актуелните примери на алтернативните групи, е организирана во форма на комуна, замислена како театар – школа/работилница.<sup>5</sup>

Основа на првата претстава *Скици од преданието Каинавелско* се стиховите на С. Јаневски. Покрај успешното прикажување во Скопје, на повеќе локации, претставата гостува во Белград, Нови Сад и Суботица, учествува и на БИТЕФ (1971), како и на *Фестивалот за драмски аматери на Југославија* на Хвар, на кој е добитник на наградата за најдобра претстава на *Вјесник* (1971), на *Вечерњи лист* за најдобра претстава на *ИФСК* (Загреб, 1971). Критиката го препознава ритуалниот карактер на претставата, влијанието на Готовски, на *Ливинг театарот*, физичкиот транс, физичката експресија на актерите, колективната игра. Нападите врз овој театар започнуваат по изведбата во Охрид, во црквата *Св. Софија*, во рамките на фестивалот *Охридско лето*, кога ритуалот на оплодувањето актерот Н. Стојановски го изведе гол, акт што беше протолкуван како провокација, и причина за поригорозен однос кон групата. Скандалот во *Св. Софија*, приведувањето на неколку членови од полицијата заради ненајавено јавно рекламирање на претставата, недовршената претстава *Зелената гуска*, и секако настанатите несогласувања околу естетскиот аспект на новиот проект – резултираа со згаснување на оваа мошне интересна театарска група. Но,

<sup>5</sup> Тоа подразбира заедничко живеење во конаците на манастирот *Св. Никита* во околината на Скопје, стриктна програма на активности за целиот ден. Меѓу другото, учесниците се запознаваат со делото на Готовски, се дискутира и за групата ОНО и за разни театролошки прашања, се изведуваат вежби, се изработуваат костимите и тн.

причините за распаѓањето на групата треба да се бараат и во општествената констелација. И покрај воодушевеното прифаќање, беше обвинувана за либерализам, па дури и за непочитување на моралот и сл. Треба да се напомене дека оваа група учествува и во една претстава на институционалниот МНТ – *Фарса за храбриот Науме* (1971) од Р. Богдановски, во режија на еден од »Голтарите«, В. Милчин. Нејзините членовите ги среќаваме како активни учесници скоро во сите понатамошни алтернативни активности во Македонија.

Во 1966 година се формира и театарот *Чекори*, значаен со поставувањето текстови од светски авангардни автори, пред сè делата на С. Бекет.

Мошне значајна во овој период е и дејноста на *Отворениот театарски универзитет* што се одвива на Филозофскиот факултет во Скопје. Тука спаѓа и естетичката лабораторија, која развива широка дејност на организирање разновидни културни манифестации што се одржуваат во аулата на факултетот, а мошне значајна е и *Театарската работилница*, што претставува своевиден алтернативен театар. Покрај недовршената претстава *Ана* (варијација на Брехтовата *Мајка Храброст*), нејзините членови ќе постигнат најголем успех со претставата со метатеатарски карактеристики *Зелената гуска на нашата лудост*, работена според текстовите на полскиот поет К. И. Галчински. Изведувана е од 1980 до 1982, со вкупно 73 претстави. Како најава за претставата изведен е и првиот вистински хепенинг во Македонија – *Вансај зелено*, а подоцна и сликарско-поетскиот хепенинг *Големото езеро*.

Својот успех *Театарската работилница* го потврди и го зацврсти со претставата *Како трупата »Сина блуза« ќе ја прикажеше »Животинската фарма«*, изведена во 1981 година, со која учествува на повеќе фестивали низ Југославија. Негативната утопија на Џ. Орвел во оваа претстава е двојно кодирана, бидејќи судбината на животните/луѓето се прикажува истовремено со историјата на најмасовното театарско движење – советската *Сина Блуза*.

Скоро истовремено со *Театарот кај Св. Никита Голтарот*, започнува и работата на театарот на Ромите, *Pralipe/Братство*. Инспирацијата на оваа група како во културолошко-социјална, така и во театролошка смисла е иста-бунтот на младите, што се изразува според театарските принципи на А. Арто, Ј. Готовски, на *Ливинг театарот*. Но, како што истакнува Љ. Никодимовски-Биш, колку што *Театарот кај Св. Никита Голтарот* тие сознанија ги манифестираше како израз на развиена политичка и културна самосвест, толку творците на *Пралипе* истите идеи ги изразуваа со нагласена етничка и социјална самосвест (Никодимовски 2009). Театарот *Пралипе* произлезе од истоименото културно-уметничко друштво за негување на ромскиот фолклор. Од 1969 година духовен водач им е Р. Бурхан, одличен познавач на традиционалната ромска култура, но и на новите театарски тенденции, посебно на алтернативниот театар. Карактеристика на дејноста на *Пралипе* е нагласувањето на етничките корени, што се стреми да ги изразат со модерните театарски форми од најновиот алтернативен тренд. Првата претстава, под наслов *Не, не*, е работена врз антивоени документарни текстови

од Дрофник. Следната, *Vibahtalil/Кобна жена* (1976), е експериментална претстава/адаптација на стара ромска песна, збогатена со ромски ритуали (погребен ритуал, ритуал на оплодување, ритуал за дожд, ритуал против чумата), со соодветна сценографија и музичка илустрација. Претставата триумфираше на Првиот фестивал *МОТ (Млад отворен театар)* во 1976 година. Врз ритуалниот принцип е градена и претставата *Soske/Зошто*, од 1979, што го третира универзалниот проблем на насилството од човек на човек, што трае од почетокот на историјата, низ целата Земјина топка. Претставата доживува педесетина изведби, повеќето надвор од Скопје.<sup>6</sup> И со следните претстави овој театар ќе го заокружи своето истражување и барање автентична театарска форма, во која доминира ритуалниот, физичкиот театар, но и лирската интонираност.

Во овој преглед треба да се истакне и значењето и активностите и на многу други алтернативни групи кои го дополнуваат мозаикот на случувањата – како на пример специфичниот поетски театар *Скрб и утеха*, со долга традиција (од 1988 до денес), аматерската алтернативна драмска група *Сцена 71* од Винаца, наградувана на многу фестивали на аматерски театри, драмското студио *Зер* од Пробиштип, драмското студио од Штип и др.

#### 4 Заклучни согледувања

На трибината на тема *Алтернативен театар во Југославија*, во рамките на десеттото *Стерионо Позорје*, во 1982 година, Д. Клаиќ и О. Миличевиќ ја дадоа следнава оценка:

Последниве години нашиот театарски живот значајно е изменет и збогатен со дејноста на самостојните театарски групи со претстави кои се создаени и се прикажуваат вон од театарските институции, со работата на привремените ансамбли, оформени околу заеднички проект. Многубројни групи основани последните десет години, се наоѓаат во самото средиште на јавноста (Никодимовски 2009: 33).

Самиот факт на организирање ваква трибина во рамките на најпрестижниот југословенски театарски фестивал, доволно зборува за значењето што го доби алтернативниот театар. Во период од нешто повеќе од две децении, алтернативното театарско движење ја истакна својата определеност за барање нови начини на изразување, нови театарски форми, со кои ќе се срушат старите театарски конвенции.

Истражувањето на клучните, најзначајните и најнеобичните форми на алтернативното театарско творештво во Македонија и во Словенија, овозможи да се потврдат сознанијата за нивната оригиналност, нивната вредност и значење. Тие претставуваа вистинска новина во разбирањето на театарот, во ширењето на театарската комуникација, како и во унапредувањето на театарската експресија

<sup>6</sup> Учествува на *Денови на младиот театар* во Загреб, каде ја добива магратата на *Пролог* за најдобра претстава, потоа на *Недела на млади* во Задар, *БРАМС* во Белград, *Фестивал на мали цени*, Нова Горица, на фестивал во Палермо, сараевски *МЕСС*. Добитник е на многу награди.

и вклучувањето во актуелните светски креативни насоки. Во времето на нивната појава, активностите на алтернативните театри спаѓаат во најзначајните театарски пројави, во кои беа вклучени многу талентирани творци од различни домени на културата и уметноста, кои подоцна остварија значајни резултати и во институционалните театри, придонесувајќи за нивната ревитализација, за модернизација на нивната естетика и поетика, со што дадоа несомнен придонес во развитокот на театарот.

## Литература

- АРТО, Антонен, 2009: *Театарот и неговиот двојник*. Скопје: Евро Балкан прес и Факултет за драмски уметности.
- ВИЛМЕТ, Дон. Б., Кристофер, БИГЗБИ, 2009: *Историја на американскиот театар*. Скопје: Табернакул.
- Dictionary of English Language and Culture*, 2003. London: Longman.
- DRAGIČEVIĆ ŠEŠIĆ, Milena, ŠENTEVSKA, Irena (ur.), 2000: *Urbani spektakl*. Beograd: Clio.
- FISHER - LICHTER, Erika, 2002: *History of European Drama and Theatre*. London: Routledge.
- GROTOVSKI, Ježi, 1976: *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: ICS.
- КАРЛСОН, Марвин, 2009: Алтернативен театар. Дон. Б. Вилмет, Кристофер Бигзби: *Историја на американскиот театар*. Скопје: Табернакул. 322–372 .
- KLAIĆ, Dragan, MILIČEVIĆ, Ognjenka (ur.), 1982: *Alternativno pozorište u Jugoslaviji*. Novi Sad: Sterijino pozorje. 10. Pozorje mladih.
- НИКОДИМОВСКИ, Љубиша-Биш, 2009: *Алтернативен театар во Македонија*. Скопје: Магор.
- PIBERNIK, France, 1992: *Razmerja v sodobni slovenski dramatik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- SUŠEC MICHELI, Barbara, LUKAN, Blaž, Maja, ŠORLI (ur.), 2010: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Maska.
- ŠEKNER, Ričard, 1992: *Ka postmodernom pozorištu*. Beograd: FDU.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2007: *Ranljivo telo teksta in odra. Kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devedesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.



## ODRSKA GOVORNA ESTETIKA V SLOVENSKEM DRAMSKEM GLEDALIŠČU (DVA PRIMERA)

Katarina Podbevšek

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 808.55:792.02(497.4)

Odrsko govorno estetiko posamezne uprizoritve ustvari sinergizem različnih govorov posameznih igralcev, z režijskim konceptom povezanih v uprizoritveno (govorno) celoto, umeščeno v gledališke okoliščine. S tega stališča vsaka uprizoritev oblikuje svojo govorno estetiko. V širšem smislu pa se odrskogovorna estetika nanaša na različna gledališkozgodovinska obdobja in je odvisna od raznovrstnih gledaliških estetik ter zgodovinskih, političnih, kulturnih, jezikoslovnih idr. kontekstov. Kaže se kot skupek podobnih govornih strategij v več uprizoritvah nekega obdobja. V prispevku skušam na dveh odlomkih iz dveh časovno precej odmaknjenih uprizoritev (*Tugomer*, 1947, *Fužinski bluz*, 2005) pokazati nekatere razlike v oblikovanju odrskega govora.

odrski govor, odrskogovorna estetika, glasovni govorni sloj, besedilni govorni sloj, vidna nebesedna izrazila

The stage speech aesthetics of an individual performance is created by the synergism of the different speeches of individual actors which are connected by the director's concept to the presentational (speech) whole and embedded within the theatrical situation. From this perspective each performance shapes its own speech aesthetics. In the wider sense, stage speech aesthetics relates to different periods of theatre history and is dependent on diverse theatrical aesthetics and historical, political, cultural, linguistic and other such contexts. It appears as a unit of similar speech strategies in several performances from an era. In this paper, the author attempts to show differences in the shaping of stage speech using excerpts from two performances from different time periods (*Tugomer*, 1947, *Fužinski bluz*, 2005).

stage speech, stage speech aesthetics, voice speech stratum, text speech stratum, visible non-verbal expression

### O lepem v odrskem govoru

Dramska besedila živijo dvojno življenje: na eni strani pripadajo literaturi in se pustijo bralcem oživljati z branjem (»V času branja obstaja besedilo v očeh enega samega, v mentalnem gledališču« (Novarina 2010: 134)), na drugi so del uprizoritvenih umetnosti, kjer pred publiko oživijo v čutno dojemljivi obliki. Kadar je dramski tekst izhodišče za gledališko uprizoritev, se dialoški del slišno-vidno udejanja kot govor igralcev na odru. Govor lahko na različne načine korespondira z drugimi gledališkimi izrazili: se jim prilagaja, jih nadvladuje, se jim podreja, jim je enakovreden, se umakne v molk – odvisno od zgodovinskega časa, vrste gledališča, žanra,

različnih uprizoritvenih strategij idr. Dramsko besedilo v procesu nastajanja uprizoritve polagoma zapušča svojo literarno obliko (»njegovo zvočno meso nenadoma pride sem in vse zazveni drugače« (prav tam)) in se spreminja v uprizoritveno besedilo, dramatikov slog pisanja (jezikovna oblikovanost) pa se pretvarja in nadgrajuje v govorni slog, ki ga uresničujejo igralci kot »govoreča telesa« (Novarina 2010: 135) s svojimi individualnimi psihofizičnimi lastnostmi in interpretacijo vlog. Sinergizem različnih govorov posameznih igralcev, z režijskim konceptom povezanih v uprizoritveno (govorno) celoto, umeščeno v gledališke okoliščine, ustvari odrsko govorno estetiko posamezne uprizoritve. S tega stališča ima vsaka uprizoritev svojo govorno estetiko. V širšem smislu pa se odrskogovorna estetika nanaša na različna gledališkozgodovinska obdobja in je odvisna od raznovrstnih gledaliških estetik ter zgodovinskih, družbenopolitičnih, kulturnih, umetnostnih, jezikoslovnih idr. kontekstov. Kaže se kot prepoznavna odrskogovorna matrica oz. skupek podobnih govornih strategij v več uprizoritvah nekega obdobja.

Izraz estetika se sicer navezuje na lepo, načela o lepem v gledališki umetnosti in kriteriji za vrednotenje igralčevega govora pa se skozi zgodovino spreminjajo;<sup>1</sup> kar je nekoč veljalo za umetniško, danes zveni patetično, kar je bilo včasih vulgarno, je danes naravno, kar je bilo včasih znamenje slabe dikcije, je danes znak spontanosti itn. V sodbah o lepoti odrskega govora se vedno zrcali vrednostni sistem celotne družbe, njenih norm, meril, s katerimi laiki in strokovnjaki zavzemajo stališča do umetnostnih in neumetnostnih pojavov. Za ponazoritev relativnosti lepega si – kot Umberto Eco v svojem razmišljanju o lepem in grdem – sposodimo citat iz Shakespeareovega *Macbetha*, kjer večje v prvem dejanju vreščijo: »Lepo je grdo, grdo je lepo« (Eco 2008: 20).

### Besedilo in glas v slušnem prostoru gledališča

Gledališče ni samo prostor gledanja, pač pa tudi prostor poslušanja. Kot slušni prostor se »vzpostavlja z glasbo, z govorečimi, pojočimi, ihtečimi, kričečimi glasovi in z različnimi vrstami šumov« (Fischer - Lichte 2008: 201), pri čemer ima govor, zlasti v dramskem gledališču, poseben pomen.

Odrski govor je vrsta »govorjenega jezika, ki ga izvaja igralec v odrskih okoliščinah pred neposredno prisotno publiko kot ustvarjalni, individualno oblikovani preplet besedila in glasu ter vidnih nebesednih izrazil« (Podbevšek 2010: 199). Glas je zvočni nosilec besedila, hkrati pa je tudi sam sporočilo (Škarić 2003: 7). Gledališče je to dejstvo začelo zavestno izkoriščati v naturalizmu,<sup>2</sup> ko je igralec lahko svoj glas uporabil tako, da ni več sovpadal »z izgovorjenimi besedami«; besede so npr. bile

1 J. W. Goethe se npr. v svojih *Pravilih za igralce* (1803), enem prvih igralških priročnikov v evropski gledališki zgodovini, zavzema za gledališko idealizacijo resničnosti: ni dovolj, če igralec »zgolj posnema naravo, ampak jo mora predstavljati idealno; torej mora v svoji prezentaciji združiti resnico z lepoto« (Goethe 2002: 39).

2 Še sredi 19. stol. naj bi igralec zgolj tolmačil avtorjeve besede ter glasovno sledil »idejam pesnika in vtisu, ki ga ta z nežnim ali grozečim, prijetnim ali neprijetnim opisom predmeta ali dogodka poda« (Goethe 2002: 22).

prijateljske, glas (tudi mimika, geste) pa je izražal »strah ali celo agresijo«. Po l. 1960 so nekatere vrste gledališča glas poskušale popolnoma osvoboditi iz oklepa govora (Fischer - Lichte 2008: 208).

Razumevanje govora kot sinteze glasu in besedila omogoča uvid v dejavnike, ki oblikujejo odrski govor. Za kreiranje govorne estetike pomembne zvočne prvine so namreč včasih bolj izpostavljene v besedilni, včasih pa v glasovni govorni plasti.

Zvočnost odrskega govora semantično dopolnjujejo nezvočna izrazila: mimika, pogled, geste, drža, gibanje telesa. Ta so na eni strani odvisna od realnega igralčevega telesa oz. (kot bi rekla Erika Fischer - Lichte) »fenomenalnega telesa«, na drugi pa od nebesednega izraznega koda določenega obdobja.<sup>3</sup> »Medtem ko je psihološko-realistično gledališče od 18. stol. naprej zahtevalo, da bi moral gledalec igralčevo telo zaznavati zgolj kot telo nekega lika«, lahko v sodobnem gledališču gledalčevo »zaznavanje fenomenalnega telesa preskoči v zaznavanje lika in obratno« (Fischer - Lichte 2008: 144).

### **Dve različni uprizoritvi v dveh različnih zgodovinskih časih**

Za ponazoritev spreminjanja odrskogovorne estetike skozi čas sem izbrala odlomka iz dveh tematsko, žanrsko, jezikovno zelo različnih uprizoritev, ki sta bili, vsaka v svojem času, precej odmevni: Levstik-Kreftov *Tugomer* iz l. 1947 in Skubičev *Fužinski bluz* iz l. 2005. Med njima je več kot polstoletna razdalja, v kateri so se spreminjale družbenopolitične in kulturne razmere, dramsko gledališče je doživljalo krize, tradicionalnemu odrskemu prostoru so »začeli konkurirati odri na prostem in druga alternativna prizorišča« (Puncer 2010: 208), v gledališče so vstopile nove tehnologije, rodile so se tudi nove jezikoslovne teorije, spreminjal se je družbenopolitični status slovenščine, govorna praksa Slovencev je postala zelo raznolika – skratka, v 58 letih se je drastično predrugačil celoten kontekst, znotraj katerega nastaja (gledališka) umetnost.

### **Vrnitev v prejšnje stoletje: *Tugomer* (Marija Vera v vlogi Vrze)**

*Tugomer*,<sup>4</sup> zgodovinska tragedija v verzih, ima razgiban literarnozgodovinski historiat,<sup>5</sup> ki pa za naše razpravljanje ni bistven. Uprizoritev iz l. 1947 (Narodno gledališče v Ljubljani) je izhajala iz Levstikovega besedila, ki ga je režiser Bratko Kreft precej popravil (sčrtal, dopisal, spremenil vrstni red prizorov),<sup>6</sup> zapisal pa je tudi svoje stališče do arhaičnosti jezika in njegove govorne podobe. Čeprav se bo jezik komu »zdel [...] čuden«, meni, da bi z modernizacijo uničil »starosvetno zvenečnost [...], ki

<sup>3</sup> Goethejev napotek igralcu: »Gibi rok naj bodo postopni. Najprej dvignemo ali premaknemo zgolj roko v zapestju, potem v komolcu, šele nato celo roko. Nikoli ne premikajmo cele roke drugače [...], kajti v nasprotnem primeru bi se zdel gib trd, tog in grd« (Goethe 2002: 54).

<sup>4</sup> Prikazuje boj med Slovani in Franki v 10. stol. *Tugomer*, ki je nedavno pobegnul iz nemškega ujetništva, po posvetu s starešinami odide na pogajanja s Franki. Zaradi izdaje slovanske odposlanca pobijejo, *Tugomer* se reši in se vrne. Imajo ga za izdajalca. V boju s Franki *Tugomer* pade, blazna starka Vrza pa ob njegovem trupu prerokuje, da bodo Slovani čez 1000 let maščevali ta poraz.

<sup>5</sup> Gl. Koblar 1972.

naj ustvarja 'iluzijo' govornice starih Slovanov« (Levstik-Kreft 1946: 192). Na »svečan«, »poetičen in dramatičen« jezik se je treba navaditi, »odkriti njegov ritem in mu dati pravi govorni poudarek, ki pa nikoli ne sme ubiti melodije stiha.« Igralec naj se izogiba »tosega enakomernega poudarjanja«, poišče naj »misli in metrumu ravnovesje, harmonijo«, nikar naj ne sprevača verzov v »spakedrano prozo« (prav tam: 193).

**Marija Vera** (1881–1954) je vlogo Stare Vrze odigrala v skladu s Kreftovimi priporočili in z igralsko konvencijo svojega časa. Na Dunaju šolana igralka, ki je nastopala v nemškem, srbohrvaškem in slovenskem jeziku, je slovela kot izjemna govorka, zlasti dramskega verza. Kreft je ob njeni smrti zapisal, da je njen glas v vlogi Vrze zvenel kot »glas Usode vseh časov in svetov«. Omenil je tudi njen odnos do govora: »Neutrudno [...] je iskala estetski in zvočno-jezikovni izraz za svojo upodobitev in ni odnehala prej, dokler ga ni odkrila v individualno ustvarjeni harmoniji misli in melodije« (Sušec Michieli 2005: 283).

Odlomek je del Vrzinega monologa ob koncu 5. dejanja.

Vi samogoltni, krvogledi Franki!  
 Volkovi gorski vi, nikoli siti!  
 Uho odprite, v grozi trepetajte.  
 Ko bode vam preteklo tisoč let  
 na tleh ukradenih, do zdaj slovenskih,  
 prešine vse vas drgetanje smrtno  
 od mnogih vnukov naših okrog sebe,  
 ki rastli bodo, kakor v vesni trava,  
 na jugu, severu in vzhodu ravnem,  
 dokler ne zagrmi usoda vaša:  
 slovenski dan! Gorjé tedaj nad vami,  
 kadàr na vas naš rod razjarjen plane!<sup>7</sup>

Pesniška organiziranost jezika (inverzije: *volkovi gorski vi, drgetanje smrtno, vnukov naših, kakor v vesni trava*; metonimija: *Uho odprite*; komparacija: *ki rastli bodo kakor v vesni trava*; dramatični sedanjik: *prešine vse vas*; štiri vzklične povedi od petih) in verzi (kot ritmične, intonacijske in semantične enote) so govorki narekovali pridvignjen način govorne realizacije. Marija Vera je glasovni govorni sloj oblikovala po temeljiti pripravi, o čemer pričajo »vestni zaznamki za ton, barvo in stopnjevanje glasu – steigernd im Ton, spannend, im tiefsten Ton, Tief Tragisch, trdo – tragično, halbton, Mystisch« (Sušec Michieli 2005: 274). S prefinjenim občutkom za ustvarjalno rabo prozodije (postopno naraščanje jakosti in višanje glasu, spreminjanje tempa, ustrezno razporejanje premorov in odmerjanje njihove dolžine, blagi vibrato)

<sup>6</sup> Predelava *Tugomerja* je kot 5. zvezek *Knjižnice Slovenskega gledališča* (1946) izšla pod avtorstvom Levstika in Krefta. V knjigi je tudi Kreftov članek Režijske opombe s skicami odra, ilustracijami Slavka Pengova in Slovarčkom manj znanih besed. Kreft je za prepesnitev in režijo *Tugomerja* dobil Prešernovo nagrado (1948).

<sup>7</sup> Besedilo je zapisano po posnetku iz dokumentarnega TV-filma *Slovenska drama 1919–1949* (režiral Jože Gale, 1949).

je polagoma stopnjevala dramatično napetost. Zavestno oblikovana glasovna dramaturgija z vrhom v končnih treh verzih, ki se začnejo z upočasnjem tempom in vibratom<sup>8</sup> (*dokler ne zagrmi usoda vaša:*), nadaljujejo z višanjem registra (*slovenski dan! Gorjé tedaj nad vami*) in sekanjem zadnjega verza z dvema premoroma – dierezama (*kadâr na vas || naš rod || razjarjen plane!*), ustvari učinek demonične preroškosti. Glasovni govorni sloj je usklajen z besedilnim (podaljševanje samoglasnikov (*tiisoč leet, sloveenski daan*), izpostavljen izgovor soglasnika r (*krvogledi Franki, v grozi trepetajte, rod, razjarjen*), metrumu primerno realizirani naglasi (*doklèr*), ustrezno razporejeni in intenzivni poudarki (*na tleh ukradenih, do zdaj slovenskih*), izraziti intonacijski loki).

Vidni nebesedni izraz intenzivira slovesnost in vzvišenost govornega dogodka. Takratna kritika je opazila ostrino »v govoru in kretnjah« (Sušec Michieli 2005: 274). Igralkina drža je statična, monolog začne s počasnim pomikanjem glave od desne proti levi, pogled fiksira na sovražne vojake, pri verzu *Uho odprite* počasi dvigne iztegnjeno levo roko do višine ramen, z dlanjo navzdol, in jo tako drži do verza *na tleh ukradenih, do zdaj slovenskih*. Isto roko spet dvigne ob verzu *dokler ne zagrmi usoda vaša* in jo dviguje nad glavo (*slovenski dan*), kjer jo rahlo trese in z njo gibno ilustrira nakopičene govorne poudarke (*nàš ród razjârjen pláne*).

### Časovni preskok v 21. stol.: *Fužinski bluz* (Aleksandra Balmazović v vlogi Janine)

*Fužinski bluz* je roman<sup>9</sup> Andreja E. Skubica,<sup>10</sup> ki ga je Ana Lasić dramatzirala za uprizoritev z istim naslovom. Roman o življenju v ljubljanskem naselju Fužine je bil uspešnica, prav tako tudi uprizoritev v ljubljanski Drami.<sup>11</sup> Vzrok za uspeh je zlasti jezikovna oblikovanost obravnavane teme. Fužinsko jezikovno stvarnost sestavljajo štiri prekrivajoče se ravni: »urbani lokalni govor z vsemi redukcijami, sleng rokofske generacije 80. let in dvojezičnost, preplet slovenskega s srbskim/črnogorskim/hrvaškim jezikom ter [...] knjižna slovenščina« (Glušič 2005: 17). Avtor je »prvovrsten jezikovni artist«, ki meni, da se skozi način ubesedovanja »razkriva tudi vsebina« (Čander 2005: 15). Časopisna ocena uprizoritve poudarja izziv, »ki ga predstavlja njena jezikovna bogatost in razplatenost« (Jurca Tadel: 2005), dramatzikatorka pa meni, da jezik nastopajočih »živi avtonomno, skoraj kot značajska poteza, kot nekaj, kar je vredno spoštovanja, kar je vse, kar imajo. Kot osebna izkaznica legitimnih pripadnikov multikulturne družbe« (Lasić 2005: 13).

<sup>8</sup> Vibrato ustvarjajo drseče spremembe tona, nekakšno drhtenje grla, semantično pa je znak poetičnosti in patosa.

<sup>9</sup> Izšel je 1. 2001 in bil nominiran za nagrado kresnik. Dogaja se v Fužinah na dan nogometne tekme med Jugoslavijo in Slovenijo junija 2000. Glavne osebe so pripadniki različnih socialnih razredov, poklicev, generacij, spolov, različne izobrazbe in nacionalnosti. Štiri zgodbe tečejo druga ob drugi, v ospredju je srednješolka Janina, hčerka črnogorskega priseljencea.

<sup>10</sup> Skubic (roj. 1967) je slovenist, anglist in prevajalec, zanimajo ga zlasti sociolekti.

<sup>11</sup> Premiera je bila 1. 10. 2005 (režiserka Ivana Djilas, lektorica Tatjana Stanič, jezikovni svetovalec Andrej E. Skubic).

**Aleksandra Balmazović** (roj. 1976 v Celju), ki je po mnenju kritike odlično odigrala Janino, je gledališka in filmska igralka z diplomom beograjske Akademije za dramsko umetnost, študirala pa je tudi na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Igralkina dejanska dvojezičnost je pripomogla h govorni avtentičnosti vloge.

Odlomek je iz 3. dejanja (18. prizor) in je monološki vstavek v Janinin dialog z Dašo, s katero sta se sprli zaradi Mirsada.

Ful je nežen, ja. Mmmm. Take nežne tipe je treba jebat, da se razmnožujejo. Niti en let ni od unga žura, k se je Mirsad okomio na Dašu. Hoče, da je vređa, šta ja znam, kako je debela, zajebana. A ona tamo samo sjeđela, nije puno ni odgovarala. Mislila sam, da će svakoga časa da zaplače. Prije mi je rekla, kako ju je otac prije koji dan pretuko ko mazgu, kad je saznao za njene ocjene. Tad je šio?? i onaj konj od Mirsada. Samo još to trebalo. Sem mu rekla, da naj spizdi, da ga ne vidim, če se misl tko obnašat. On (je) pa še kar neki siku nazaj. Ej, tko sem ga porinla, da je odletu po tleh. A on? Ništa. Ništa. Valjda mu se činilo to samo (totalno) otkaćeno, da ga je žensko tako gurnulo. Pijan ko mazga. To je taj čovjek, koji za mene priča, da sam nešto puno pametna.<sup>12</sup>

V besedilnem govornem sloju je najbolj opazna prisotnost dveh jezikov, ki pa se ne mešata: začetne tri povedi so v slovenščini. Tretja poved je nekakšen postopen prehod v črnogorščino – točka jezikovnega preobrata je sredi povedi (*k se je Mirsad*). Sledi šest povedi v črnogorščini, nato tri v slovenščini (*Sem mu rekla [...] je odletu po tleh*), potem spet šest v črnogorščini. Oba jezika sta govorjena v svoji slengovski varianti s tipičnim jezikovnim inventarjem (*ful, tipi, jebat, žur, spizdi*), izgovarjanim v prepoznavni najstniški govorni maniri z vrsto glasovnih redukcij (*en let, unga, se misl tko obnašat, neki siku*). Ponekod je izreka nerazločna (*k se je, Tad je šio??*). Opazne so stereotipne komparacije (*Pijan ko mazga, ju je [...] pretuko ko mazgu, konj od Mirsada*). Izstopa naglas v besedi *debêla*. V začetni povedi je opazen nazalni izgovor in dodani medmet (*mmmm*), v zadnji eksploziven izgovor p-jev (*puno pametna*); izstopa podaljševanje samoglasnikov (*neeežen, sjeđeela, odleetu*), opazen je dodani diskurzni označevalec *ej* (*Ej, tko sem ga porinla*).

Zelo dinamično glasovno plast govora intenzivirajo izrazita mimika (dviganje obrvi, razpiranje oči, stiskanje ustnic), poudarjena gestika (veliki gibi rok) in nenehno gibanje telesa, čeprav igralka ves čas stoji na istem mestu ob mizi z namiznim nogometom. Vizualna izrazila in glas (register, jakost, barva) ilustrirajo besedno semantiko. Na začetku npr. igralka z višjim glasom, nazaliziranjem in podaljševanjem vokalov ter premikanjem gornjega dela telesa desno-levo ponazarja »nežnost« in izraža svoj ironičen odnos do govorjenega. Sledi hitra sprememba mimike (ostrejši izraz) in tempa (hitreje) z dvema izrazitima poudarkoma (*jêbat, se razmnožújejo*). Za drugo povedjo je daljši premor, ki ga zvočno napolni udarec ob mizo. Izstopa izrazita sprememba barve (zasttra, hrapava) in registra (nizek) v pridevnikih *debela, zajebana*, pospremljena s širokima vodoravnima krožnima giboma roke. Sledi hiter prehod v popolnoma drugo glasovno barvo (nasmejan glas) in višji register (*a ona je tamo*

<sup>12</sup> Odlomek je zapisan po DVD-ju, posnetem 30. 9. 2005 (Arhiv SNG Drama Ljubljana). Govorjeni tekst se razlikuje od zapisanega v Gledališkem listu (izpusti, zamenjava besed, besedni red) (Skubic 2005: 52).

*samo sjeđela, nije puno ni odgovarala*) ter drugo držo (dlani kot v čaši držijo glavo). Nato spet hiter prehod v nižji register (*Mislila sam, da će*) in trije izraziti poudarki (*svákoga ↓ čása ↓ da zapláće ↓*), dirigirani z roko, pred daljšim premorom. Sledi poved v hitrem tempu do premora pred *konj od Mirsada*. Slovenski del se začne z visoko dvignjeno brado in hitrim tempom, v nadaljevanju pa sta najbolj opazna upočasnjen tempo in nasmejana privoščljiva barva glasu v zadnji povedi (*Ej, tko sem ga porinla, da je odletu po tleh*). Sledi izrazito rastoča intonacija v vprašanju *A on?* in dva kratka odgovora z navzgor stopnjevanim tonom v naglašeni zlogih (*Níšta. ↓ Níšta. ↓*). Pred sklepno mislijo je opazen daljši premor (*Pijan ko mazga. || ↓ To je taj čovjek ...*), ki mu sledi z gibom roke pospremljena poved s tremi različnimi tempi.

## Sklep

Slušna analiza dveh igralskih govornih interpretacij je potrdila veliko razliko med starejšo in sodobno odrskogovorno estetiko. V času uprizoritve *Tugomerja* (1947) je slovensko gledališče želelo uveljaviti realistično estetiko, Marija Vera pa je s svojo stilizirano igro predstavljala »branic pred razvodenenjem realizma v banalnost« in pred depoetizacijo gledališča (Sušec Michieli 2005: 278). Kot je razvidno iz njene interpretacije Vrže, je težišče njene govorne kreativnosti v glasovnem sloju govora, smiselno podprtim s statičnim vizualnim izrazom. V interpretaciji opazimo burgtheatrske igralske konvencije (Sušec Michieli 2006: 20) ter telesno in govorno disciplino, izhajajočo iz psihične napetosti, ki jo sproža semantika govornega sporočila. Igralkin način govora je hoteno odmaknjen od vsakdanjega resničnega govora in učinkuje estetizirano.

Ob uprizoritvi *Fužinskega bluza* (2005) so na Slovenskem soobstajale najrazličnejše odrskogovorne prakse, izvirajoče tako iz heterogenosti gledaliških estetik kot iz multikulturne jezikovne stvarnosti. V govorni (igralski) interpretaciji Aleksandre Balmazović so prepoznavni elementi jezikovnega obnašanja iz vsakdanjega življenja in težnja k avtentičnemu, spontanemu (neodorskemu) izrazu. Navidezno govorno nonšalanco v besedilnem govornem sloju podpira raznoliko in dinamično oblikovanje glasu. Verizem govorne izvedbe še stopnjuje količinsko opazno in intenzivno vizualno izražanje. Zvočno enakovredno učinkujeta obe govorni plasti: besedilna s preklapljanjem iz slovenske jezikovne zvočnosti v črnogorsko in s slengovskimi izgovornimi manirami, glasovna s pestro dinamiko prozodije, podprte z izrazitim uličnim vizualnim jezikom. Telesno-govorni igralski izraz zavestno teži k ukinjanju razlike med odrskim in vsakdanjim, k banalizaciji, povsakdanjanju odrskega govora.

Kljub majhnima in zelo različnima (tematsko, žanrsko, jezikovno) vzorcema lahko sklenemo, da je razlika med preteklim in sodobnim odrskogovornim oblikovanjem posledica različnega pojmovanja estetskega, kar se v naših dveh primerih izraža kot estetizacija in banalizacija igralčevega govora. Za posplošitev ugotovljenih razlikovalnih govornih značilnosti bo potrebna podrobnejša analiza večjega raziskovalnega korpusa in navezava na teatrološki kontekst.

## Literatura

- ČANDER, Mitja, 2005: Fenomen Skubic. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 14–16.
- ECO, Umberto (ur.), 2008: *Zgodovina grdega*. Ljubljana: Modrijan.
- FISCHER - LICHT, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba. Knjižna zbirka Koda.
- GLUŠIČ, Helga, 2005: Mavrična barvitost fužinskega bluza. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 17–20.
- GOETHE, Johann Wolfgang, 2002: *Pravila za igralce*. Maribor: Drama SNG.
- JURCA TADEL, Vesna, 2005: U Fužinama. *Delo*, 4. 10. 2005.
- KOBLAR, France, 1946: Spremnna beseda. *Tugomer, tragedija v petih dejanjih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod. (Knjižnica Slovenskega gledališča 5). 1–16.
- KOBLAR, France, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica. 105–113.
- KREFT, Bratko, 1946: Režijske opombe. *Tugomer, tragedija v petih dejanjih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod. (Knjižnica Slovenskega gledališča, 5). 192–205.
- LASIČ, Ana, 2005: Fužinska drama karakterjev. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 10–13.
- NOVARINA, Valère, 2010: *Govorjeno telo. Izbor besedil 1989–2009*. Uredil Primož Vitez. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega. 153.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska. 195–239.
- PUNCER, Mojca, 2010: *Sodobna umetnost in estetika*. Ljubljana: Publicistično društvo ZAK, Društvo za proučevanje zgodovine, antropologije in književnosti; Maribor: Pedagoška fakulteta. (Zbirka EOS 1).
- SUŠEC MICHIELI, Barbara, 2005: *Marija Vera. Igralka v dinamičnem labirintu kultur*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- SUŠEC MICHIELI, Barbara, 2006: Patetično, patološko, naravno. Nekaj opomb o govoru in glasu Marije Vere. Katarina Podbevšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor. 18–27.
- ŠKARIČ, Ivo, 2003: Određenje glasa. Gordana Varošaneć Škarić (ur.): *Glas/Voice, zbornik radova 1. znanstvenoga skupa s međunarodnim sudjelovanjem, 26.–28. 2. 2001, Opatija*. Zagreb: Odsjek za fonetiku Filozofskog fakulteta, Hrvatsko folološko društvo. 4–21.

## Viri

- Fužinski bluz*, posnetek predstave v SNG Drama Ljubljana, 2005/2006. Arhiv SNG Drama Ljubljana.
- LEVSTIK, Fran, KREFT, Bratko, 1946: *Tugomer, tragedija v petih dejanjih*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod. (Knjižnica Slovenskega gledališča 5).
- SKUBIC E., Andrej, 2005: *Fužinski bluz*. Dramatizacija Ana Lasić. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 37–65.
- Slovenska drama 1919–1949*, dokumentarni TV-film, režija Jože Gale, posneto leta 1949. Center za teatrologijo in filmologijo, AGRFT.

## POETIČNA FUNKCIJA REMINISCENC (GREGOR STRNIŠA, *BRAT HENRIK*)

Gizela Polanc Podpečan  
Gimnazija Velenje, Velenje

UDK 821.163.6–2.09Strniša G.

Reminiscence predstavljajo v Strniševi dramatiki poseben dramaturškostilni element. Dramatik jih vpleta v dramsko dogajanje kot »spomin duše« in tako ustvarja posebno relacijo med bivanjem in nebivanjem v prostoru, kjer se gibljejo dramski junaki. Razmišljanje želi opozoriti na poetično funkcijo reminiscenc, ki so povezane s človekovim »pesniškim domovanjem« in s smrtjo kot ponovno vrnitvijo v otroštvo.

reminiscence, Gregor Strniša, *Brat Henrik*, Martin Heidegger, Helena Blavatsky, Šri Aurobindo, Marcel Proust

In Strniša's dramas reminiscences represent a special dramaturgic'stylistic element. The dramatist includes them as »soul memories« in dramatic events, thus creating a special relation between being and not being present in a place where heroes of the drama are engaged. The aim is call one's attention to the poetic function of reminiscences which are linked with a man's »poetic dwelling« and death as a re-return to childhood.

reminiscences, Gregor Strniša, *Brat Henrik*, Martin Heidegger, Helena Blavatsky, Šri Aurobindo, Marcel Proust

V Strniševi drami *Brat Henrik*, ki je nastala kot radijska igra, nastopajo reminiscence kot poseben element ubeseditvene estetike; njihova poetičnost je namenjena smrti kot ponovnemu rojstvu v drugačnih časovnih in prostorskih dimenzijah. Temeljna poteza reminiscenc je otroštvo, najizvirnejši način »pesniškega domovanja«, čas čudenja nad rečmi sveta. Zato ne preseneča, da so nosilci dramskega dogajanja pesniško domujoči Otroci – umetniki in sanjači, ki so ubežali pred racionalno urejenim bivanjem. Egiptolog, slikar, Amerikanec in pomorščak imajo v drami vsak svoje poslanstvo, povezuje pa jih skupno spoznanje: v racionalno zasnovanem bivanju je intuitiven odnos do reči osamela blodnja, iz katere se porodi želja po vrnitvi v smrt, k »bratu Henriku«. Poetičnost reminiscenc je zato namenjena smrti kot posebni obliki domovanja v brezčasni svobodi Kozmosa. Za razumevanje reminiscenc kot »spomina duše« se bo treba odmakniti od racionalnosti zahodne metafizike in se približati spoznanju fenomenologije in teozofije, ki izhajata iz vzhodne filozofije.

Fenomenolog Martin Heidegger je v eseju *Pesniško domuje človek* opozoril na razmerje med pomenoma »naseliti se« in »domovati«. Medtem ko je naselitev povezana z racionalnimi vidiki prostora kot nasebine, pa je domovanje posebna oblika

eksistence, ki jo Heidegger imenuje »pesniško domovanje«. Domovanje je pesniški način bivanja, kar pomeni, da vsi pesniško domujoči ukinjajo racionalne dimenzije do vsega bivajočega. Človek pesniško domuje tedaj, kadar je v emocionalnem razmerju do reči sveta, kadar zna prisluhniti njihovi govorici. Pesniško domovanje je zavedanje istosti z rečmi Kozmosa s pomočjo intuicije kot intimne govorice emocije. Heidegger ne zanika, da je pretanjeno poslušanje govorice reči dano pesnikom, izbrancem, sanjačem, ki s pesniško besedo odkrivajo skritost reči, med katerimi so nekoč že domovali in kamor se z intuicijo ponovno vračajo. Zato je pesniško domovanje vselej prežeto z emocionalnim spominom, ki povezuje smrtnika s časom onkraj realnega bivanja.

Emocionalni spomin imenuje teozofinja Helena Blavatsky »spomin duše«. V spisih *Ključ k teozofiji* je opozorila na intuicijo, ki poteka izven našega fizičnega telesa, zato je ni mogoče racionalno opredeliti. Helena Blavatsky enači intuicijo s »spominom duše«, ki opozarja vsakega človeka, da je nekoč že živel; v smrti je bil vrnjen med reči sveta, da se je nekje lahko ponovno rodil.

Indijski filozof Šri Aurobindo se je v svojem temeljnem delu *Integralna joga* obširno posvetil emocionalnem spominu, ki vrača smrtnika na kraje njegovega prejšnjega bivanja, med reči sveta. Aurobindo ugotavlja, da ima intuicija zmožnost videnja, ki razodene resnico; intuicija je prisluškovanje resnici.

O nemoči racionalnega spomina je spregovoril Marcel Proust v romanu *V Swannovem svetu*, kjer takole razmišlja o človeški preteklosti:

Zaman bi se trudili, če bi si jo klicali v spomin, vsi napor razuma ne zaležejo nič. Skrita je tam, kamor njegova oblast ne seže – v kakšnem stvarnem predmetu, v občutku, ki ga zbudi ta predmet, v katerem je niti ne slutimo. Le od naključja je odvisno, ali bomo predmet srečali, preden umremo, ali ga ne bomo srečali nikoli. (Proust 1987: 146.)

V eseju, namenjenem kot predgovor pesniški zbirki *Vesolje*, je Strniša spregovoril o pesniškem odnosu do sveta. Njegova misel odkriva že omenjeno Heideggerjevo razkritje o pesniškem domovanju. Strniša opozarja, da je bistvo človekovega prebivanja na zemlji odnos do reči sveta, »ki kličejo, da bi jih odkrili in imeli radi.« (Strniša 2007: 616.)

Emocionalni spomin, ki povezuje reči domovanja, je poetično predstavil francoski fenomenolog Gaston Bachelard v svojem delu *Poetika prostora*. Zaradi obširne interpretacije se bomo osredinili samo na tiste elemente, ki nastopajo tudi v Strniševi drami. Najvidnejše mesto je posvečeno hiši kot domovanju otroštva. Bachelard imenuje hišo »dežela Otroštva«, saj varuje vse davne in dragocene spomine; v svojem najglobljem pomenu je zavetje emocionalnosti, zavetišče sanjačev, vélikih Otrok, ki lahko ohranjajo poetičnost minulega časa. Naslednji element pesniškega domovanja je kót: stičišče sten ali dveh hiš, ki obrnjeni druga k drugi ustvarjata zatočišče sanjaču. »Kot je prostor,« ugotavlja Bachelard, »kamor se zateče razočarano bitje, ki ga je takega naredil svet.« (Bachelard 1999: 167.) Koti predstavljajo »vmesni počitek« med bivanjem in nebivanjem.

V prostoru pesniškega domovanja zavzema posebno mesto miniatura – Bachelard jo imenuje »počivališče velikega«; je krhka drobnarija, v kateri je ujeta emocionalnost izdelovalca. Miniatura je pomanjšan prostor domovanja, pomanjšan svet, ki si ga je sanjač izdelal zato, da lahko biva v njem s svojimi sanjami in spomini. Poleg reči, ki določajo pesniško domovanje, je treba omeniti tudi emocionalne vzgibe, ki jih določajo sile narave. Menjava letnih časov, Bachelard jo imenuje »igra Vesolja«, na poseben način posega v pesniško domovanje. Pomembno funkcijo ima zima, »osrčje sanjarjenja«. Za sanjače in poete je zima letni čas, ki s snegom zabriše meje sveta in prekrije hiše, da lahko ohranijo svojo skrivnostnost. Spanje pod snežno odejo pa je tudi simboličen prehod v mirnost in smrt.

V Strniševi drami *Brat Henrik* so zastopani vsi navedeni elementi pesniškega domovanja, poetično ujeti v reminiscence glavnega junaka Paulusa, poeta, Otroka in sanjača, večnega tujca v racionalnem svetu. Drama ima svojevrstno kompozicijo: začetek in konec dramskega dogajanja predstavlja monolog glavnega junaka. Uvodni del je vezan na trenutek Paulusovega pogreba, ko dramski junak sliši iz krste pogovor pogrebcev, čeprav je že prestopil časovno mejo realnega sveta. Iz krste, »podmornice«, ki potuje v novo domovanje, se porajajo »spomini duše« na čas otroštva, ki je bilo povezano tudi s starim vaškim pokopališčem, kjer so bili pokopani ljudje, ki so s svojim načinom bivanja zaznamovali Paulusovo pesniško domovanje. Drugi del monologa pa je vkomponiran v zaključek drame in izzveni kot hvalnica bratu Henriku, večnemu mornarju, ki odpelje smrtnike s seboj zato, da bi jih nekoč ponovno vrnil bivanju.

Celoten uvodni del ima naslov *Spomini Paulusa Palouca*. Takoj je mogoče opaziti, da junak ne razvija miselnega procesa spominjanja na preteklost, ampak subtilno razkriva »spomin duše« v solilogu, ko na lastnem pogrebu posluša pesem *Lipa zelenela je*. V Paulusovem emocionalnem spominu je pesem zapisana kot večna resnica rojstva in smrti, saj pravi, da je to pesem poslušal v času, »ko se je rodil spomin in morda še prej, ko me še ni bilo.« (Strniša 1976: 3.) Preprosta sporočilnost pesmi se skriva v misli na umiranje in prerajanje v večni in nespremenljivi resnici Narave. Zaradi tega je pesem o lipi izhodišče za Paulusovo reminiscenco na otroštvo, ko je dojemal okolje začuden nad rečmi sveta. Bivanjski prostor junaka je bil ujet med žalost in veselje, med življenje in smrt, med jasnino in temačnost; je prostor metafizičnega dualizma, v katerem ima smrt še vedno eshatološki pomen. Povsem drugačno pa je Paulusovo razumevanje smrti; razkriva se v njegovem odnosu do vaškega pokopališča, ki mu predstavlja prostor živih in mrtvih, njihovo skupno bivanje, kajti smrt je samo ne-vidna oblika življenja. Svet je torej en sam: sobivanje vidnega z nevidnim.

Pesniško domovanje želi Paulus prenesti tudi v realno bivanje; končati želi študij egiptologije, ker ga vodi misel, da bi raziskovanje pokopanih kultur in mitskega časa oplemenitilo njegovo življenje. Junakova bivanjska zmeta zareže v dramsko dogajanje z intermezzom, ki pahne Paulusa v svet meščanske potrošniške družbe. Reminiscence so pretrgane na mestu, kjer je prikazan vstop v racionalni svet, ki ga simbolizirajo sanje o »ribji hiši«. »Ribja hiša« predstavlja past determiniranega sveta, ki preži na

Otroka; je materializirana podoba bivanjske groze, eksistenciala, ki mu je mogoče ubežati samo s podmornico brata Henrika. »Ribja hiša«, prostor motne vode z oprezujočimi očmi orjaške vodne živali, zaznamuje junakovo bivanje: kot prikrit strah živi v njegovi zavesti, se širi in razrašča do usodne noči, ko neznan vendar čudno domač in vabeč glas pokliče po telefonu Paulusa, utrujenega od bivanja.

Vstop v meščansko družbo uvaja zvočna reminiscenca: orkestrska izvedba pesmi *Lipa zelenela je*. Didaskalija zahteva, da mora biti melodija odigrana v hitrem tempu, z živahnostjo, ki ni primerna za pesem slovesa. S to zahtevo se popolnoma spremeni značaj pesmi; pesem slovesa se prevesi v ironijo, v prezir do smrti in umiranja. S skoraj neznatno didaskalijo je uspelo dramatiku ustvariti etično podobo malomeščanske družbe, v katero je vstopil Paulus po poroki. Zanimiv je tudi preobrat dramskega govora: člani družine postavljajo izključno poizvedovalna vprašanja v nepretrganem ritmu, ki spominja na udarce. Zahteve, ki jih postavljajo tast, tašča, stric in žena, so nesprejemljive za sanjača, ki želi živeti na način pesniškega domovanja. Materialna trdnost je edino merilo družbe, ki nima posluha za Paulusovo raziskovalno delo. Ujetost v malomeščansko potrošništvo postaja iz dneva v dan bolj travmatična, stopnjuje se tudi Paulusova alienacija, dokler se ne zgodi usoden prelom: uradno je izgnan iz službe, umikati se mu začne tudi družina. V tragično bivanjsko zarezo vstopi brat Henrik; najprej kot glas iz slušalke, ki sprašuje, kdo ga potrebuje, kasneje pa kot »večni mornar«.

Glas brata Henrika, zvok davne reminiscence, je glas Smrti, ki povabi v novo bivanje. Nezmotljiva intuicija vodi Paulusa na kraj pesniškega domovanja, v stariarno. Prodajalka, Dekle, ga pozdravi z besedami: »Kako kmalu si prišel!« (Strniša 1976: 16.) Junak postane pozoren na Dekletov obraz; igra svetlobe ga prikaže v spreminjajoči se podobi: nežnost se prepleta z ostrimi obrisi lobanje, lasje zažarijo v sveži barvi prsti, prikupen nasmeh izginja v močni goli čeljusti. Dekle zaupa Paulusu, da sta z bratom Henrikom dvojčka. Njen namig je simbolen, izraža pa preprosto resnico: najprej nastopi konec zemeljskega bivanja in fizični razkroj, šele potem je odprta pot v prerajanje. Toda Paulusa ni strah Dekletovega obraza. Pomirja ga prisotnost smrti, zavest, da se je lahko vrnil v pesniško domovanje. Z Dekletovim darilom, glasbeno skrinjico, se poslovijo od starinarne, ki je kasneje ne more več najti. V popolni alienaciji lahko mirno posluša glasbeno skrinjico; v njej so shranjene pesmi otroštva, ki se v svoji preprosti sporočilnosti gibljejo na meji življenja in smrti: *Lipa zelenela je, Sijaj, sijaj, sončece, Zagorski zvonovi ...* Ko skrinjica odzveni pesem *Šumi, šumi, gozd zeleni*, se dogodi dramaturški premik: vstop Paulusa v pesniško domovanje, saj njegova intuicija ponovno najde starinarno, osvetljeno z belo svetlobo zimske noči. Razveseli se ob pogledu na Dekle, ki ga je že čakalo, da ga odpelje na pomol, mornarju Henriku naproti. Njegova podmornica, ki simbolizira Haronov brod, vselej odpelje sanjače, da bi jih vrnila pesniškemu domovanju. Paulus najde v kajuti vse znane reči reči iz otroštva: stare citre, harmoniko, podmornico v steklenici in porumenelo sliko rajске ptice.

Oster preobrat prekine poetičnost vrnitve in preusmeri dramsko dogajanje v determiniran svet, na Brodarsko ulico, kjer so v novoletnem jutru našli mrtvega človeka,

ki je v premrlih rokah oklepал steklenico z miniaturno podmornico. Prizor zaključí krajši solilog Paulusa Palouca; v krsti, globoko pod zemljo, sliši pogovor ljudi, ki se na pogrebu pripravajo o njegovi smrti. Vendar za sanjača ni smrti; ropot prsti, ki pada na krsto, je hrup ladijskih motorjev. Ladja brata Henrika potuje v ocean, pred njo se odpirajo neskončne poti. Ko bo izplavala, bo stopil na krov Otrok, sanjač, Paulus, da si poišče novo domovanje, ki bo spet zapisano v spominu duše, ko se bo končalo zemeljsko življenje.

V čas in prostor Paulusovega pesniškega domovanja so vključeni naslednji dramski junaki: sanjač Amerikanec, slikar Hinko in mornar Harry. Amerikanec nastopa v Paulusovih reminiscencah kot tragičen človek. Njegova temeljna bivanjska poteza je trpljenje. Socialno poreklo ga je prisililo, da je odpotoval v svet ter postal za domačo vas skrivnostni Amerikanec. Toda trpljenje ga je utrdilo v spoznanju, kako pomembna je etična poteza skrb za sočloveka. Od to je izviralá njegova znana gostoljubnost: vrata hiše so bila vedno vsakomur odprta, na mizi pa je bil pripravljen hlebec kruha. Ta poteza, Heidegger jo imenuje »prisrčnost«, je temeljna značilnost pesniškega domovanja, oblika eksistence, zasnovane na emocionalnem odnosu do vsega bivajočega. Ker je Amerikanec človek pesniškega domovanja, postane tako kot vsi Strniševi emocionalni junaki žrtev zgodovinske Ideje. Paulusovo reminiscenco na Amerikanca pospremi zvočni učinek: zborovska pesem *Šumi, šumi, gozd zeleni*, saj je v njenem sporočilu prisotna misel o večnem tujstvu sredi determiniranega sveta.

Slikar in muzikant Hinko je zaradi načina svojega pesniškega domovanja predstavljen kot dionizičen junak. Bivanjski prostor umetnika je preplavljen z zeleno barvo, Hinko pa nastopa v vlogi satira, ki je v svoj vrt pričaral podobe bakanalij in bil kaznovan s popolno družbeno izolacijo. Svoje pesniško domovanje je ovekovečil s sliko Rajska ptica. Slika zavzema zaradi svoje izjemnosti osrednje mesto v Paulusovih reminiscencah. Rajska ptica ni prisotna; slika predstavlja podobo dekleta, ki navidezno spi in poslušá »angelski glas« ptice. V simboliki glasu je ujeta misel o glasu transcendence; zvok pomirja in vabi v spanje, ki bo nekoč prebujenje. Tudi umetnik Hinko se je na svoj način uprl zgodovinski Ideji ter z nasmehom in posmehom sprejel nasilno smrt. Slikar Hinko, ki nosi mnogo potez znanega umetnika Hinka Smrekarja, nastopa v dramskem dogajanju kot Otrok in sanjač, nenehno v sporu z normirano družbo in njenim nasiljem. V Paulusovih reminiscencah ostaja slikar Hinko človek pesniškega domovanja: s smrtjo kaznovan Dioniz.

Pesniško domovanje Paulusovega strica Harryja je povezano s samotnim bivališčem, ki dokazuje junakovo družbeno alienacijo pa tudi umik v imaginativni svet med miniaturne modele ladij, kjer zavzema posebno mesto podmornica, »čudno grozljiva igračka črnkastosrebrne barve«. Paulusove reminiscence prikažejo strica Harryja kot izrazito emocionalnega človeka, izdelovalca miniaturnih in ljubitelja narave. Harry je občudovalec naravnih lepot in strasten alpinist, človek tveganj, hkrati pa sanjač in mornar. Harryjev umik iz racionalnega sveta predstavlja samotna sobica, napolnjena z miniaturnimi modeli ladij, kjer je posebno mesto zavzemala podmornica. Ta »slepa pošast« je izginila takoj po njegovi tragični smrti. Vrtinec prve vojne zajame Harryja še kot mladega fanta; kljub mladosti je znal ukaniti poveljnike, ostala

pa je tragična izkušnja nasilja, ki se ji je Harry ponovno uprl, ko je v kaosu druge vojne izvedel za napad na Poljsko. Davna groza se je prebudila z vso silovitostjo, le da je bil zdaj Harry prileten mož, samotar, zato je reagiral groteskno: začel je streljati na nevidna letala, nato pa planil v boj skozi okno tretjega nadstropja. Njegovo smrt dopolni slušna reminiscenca pesmi *Oj, ta vojaški boben*. S stričevno smrtjo je izginila miniatura podmornica, vendar se je zopet pojavila, ko je strah popolnoma ohromil Paulusovo eksistenco in je junak zahrepenel po morju, po Haronovem brodu. Zato je v Paulusovi reminiscenci ves čas prisoten dvom, ali je Harry res sam izdelal podmornico; preveč prefinjena, preveč umetniška je bila za človeško roko. Skrivnostno ladjo ponovno odkrije v noči svoje smrti, ko ga brat Henrik povabi na potovanje. Henrikovo povabilo konča Paulusov strah in mu podeli mir pesniškega domovanja. Glas, ki predstavlja varnost, ga pokliče z imenom »Mali«, kar naj bi bil pravi pomen imena Paulus. V Henrikovem nagovoru ni ironije, je samo ugotovitev človekove majhnosti, nebogljenosti, ko se spopada s pastmi racionalnega sveta; še posebej če je to Otrok in sanjač. Ljudje, ki so na novoletno jutro našli mrtvega Paulusa, ne bodo nikoli izvedeli, da se je vrnil v svoje pesniško domovanje.

Strniševo dramo *Brat Henrik* bi lahko imenovali poetična ubeseditvev smrti s pomočjo reminiscenc. Reminiscence so kot »spomin duše« vselej povezane s smrtjo, ki ohranja pesniško domovanje. Samo v smrti, ki konča tujstvo v racionalnem svetu, lahko ponovno zaživi otroštvo, edino pravo pesniško domovanje emocionalnega človeka: Umetnika, Otroka, Sanjača. Raziskovalec pokopanih kultur, Paulus, slikar in muzikant Hinko, v trpljenju preizkušen Amerikanec in skrivnostni mornar Harry so junaki pesniškega domovanja, saj razumejo smrt kot večno vračajoče se otroštvo; zato pred njo ne poznajo strahu. Za človeka pesniškega domovanja smrt nima eshatoloških razsežnosti, ampak je kot ustvarjalna sila življenja večno prisotna v reminiscencah. S to mislijo je Strniša pospremil poslanstvo besedne umetnine, ko je v eseju *Transcendentna pesnitev* zapisal:

Svet in smrt predstavljata dialektično celoto vsega, saj morata resnično obstajati oba in hkrati, ker bi enega brez drugega ne moglo biti. Vse živo pa je v sorodstvu z vsem živim in neživim: z vsem svetom. Brez takega odnosa do sveta, češ da stvari kličejo, da bi jih odkrili in imeli radi, ker so si z ljudmi v rodu, ne bi mogla nastati nobena besedna umetnina. (Strniša 2007: 590.)

V estetskem pogledu predstavljajo reminiscence svojevrsten dramaturškostilni element, ki je prisoten tudi v drami *Mavrična krila*. Glavni junak je Egiptolog, utrujen od blodnje po racionalnem svetu. Samo v reminiscencah se lahko vrača na kraj davnega bivanja, zapisanega v emocionalnem spominu. V svojem iskanju nekdanjega domovanja in mitskega časa se poda na tvegano podmorsko potovanje; nikoli več se ne vrne. Zelo subtilno je občutil usodo Strniševih sanjačev Niko Grafenauer, ki je v eseju *Odisej v labirintu* zapisal:

Strniševo poetsko hierofanijo je nemara mogoče še najbolj razvidno osvetliti z razmerjem, ki njegov pesniški jaz povezuje na eni strani z domom kot vesoljnim prostorom in časom, v katerem se je naselil s svojo enkratno človeško eksistenco, na drugi strani pa z odisejsko usodo te eksistence v profanem svetu. (Grafenauer 1988: 402.)

Drama *Brat Henrik* je bila napisana kot radijska igra, ki omogoča zvočne razpone in z njimi dopolnjuje poetičnost. Omeniti pa velja, da je dramatik poetično vlogo reminiscenc dopolnil z zborovskimi pesmimi (*Lipa zelenela je, Sijaj, sijaj, sončece, Šumi, šumi, gozd zeleni ...*), ki so povezane z bivanjsko resnico tujstva in minevanja pa tudi s svetlobo prerajanja. Največji poudarek je namenjen glasbi – prvinski govoricni emocije, edini pravi govoricni pesniškega domovanja.

### Viri in literatura

- AUROBINDO, Šri, 1990: *Integralna joga*. Ljubljana: Slovenska Matica.
- BACHELARD, Gaston, 1999: *Water and dreams*. Dallas Institute of Humanities Publications. USA.
- BACHELARD, Gaston, 2001: *Poetika prostora*. Ljubljana: Študentska založba.
- BLAVATSKY, Helena, 1994: *Ključ k teozofiji*. Ljubljana: Teozofsko društvo Slovenije.
- GRAFENAUER, Niko, 1988: *Odisej v labirintu*. Ljubljana: Nova revija. 71–72.
- HEIDEGGER, Martin, 1986: *Pesniško domuje človek*. Ljubljana: Nova revija. 50–51.
- PROUST, Marcel, 1987: *V Swannovem svetu*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- STRNIŠA, Gregor, 1976: *Brat Henrik*. Ljubljana: tipkopolis Gledališkega muzeja.
- STRNIŠA, Gregor, 2007: *Transcendentna pesnitev. Zbrane pesmi*. Ljubljana: Študentska založba.



## KNJIŽEVNOST SLOVANOV IN JUŽNOSLOVANSKA DRAMATIKA V DELU FRANKA WOLLMANA

Ivo Pospíšil

Filozofická fakulta, Brno

Miloš Zelenka

Pedagogická fakulta, Česke Budějovice

UDK 821.16(497.1)–2.09:929Wollman F.:821.163.6–2.09

Avtorja pričujočega članka se ukvarjata z Wollmanovim pojmovanjem *Književnosti Slovanov* ter z južnoslovanskimi in slovenskimi dramskimi deli v splošnem slovanskem kontekstu zaradi nekaj knjig, v katerih je slavni češki slavist, literarni zgodovinar, teoretik in specialist za primerjalno književnost analiziral fenomen slovanskih književnosti in položaj dramatike v njihovih okvirih. Zanimanje za Wollmanova dela o primerjalni slovanski književnosti, o dramski umetnosti južnih Slovanov in za njegovo posebno pojmovanje slovenske dramatike se je pred nedavnim odrazilo v nemškem prevodu in izdaji njegovega dela *Književnost Slovanov* ter komentirani slovenski izdaji njegove *Slovenske dramatike*.

Frank Wollman, *Književnost Slovanov*, južnoslovanska in slovenska dramska dela v slovanskem kontekstu, slovanska dramatika, posebnosti slovenske dramatike

The authors of the paper deal with Frank Wollman's concept of the *Literature of the Slavs* and South-Slav and Slovene dramatic creations in general Slavic contexts due to several books in which the famous Czech Slavist and literary historian, theorist and specialist in comparative literary studies analysed the phenomenon of Slavonic literatures and the position within them of the drama. The interest in Wollman's works on comparative Slavic literatures, on the dramatic art of the South Slavs and his special concept of the Slovene drama was quite recently expressed by the German translation and edition of his *Literature of the Slavs* and the Slovene translation and commented edition of his *Slovene Drama*.

Frank Wollman, *Literature of the Slavs*, South-Slavic and Slovene dramatic creations in general Slavic context, Slavic drama, specifics of Slovene drama

Prispevek je pisan z vidika dveh knjig, ki sta nastali v začetku tega stoletja: slovenske izdaje knjige Franka Wollmana *Slovenska dramatika* (2004; *Slovinské drama*, 1925) in češke reedicije *Književnost Slovanov* (2012; *Slovesnost Slovanů*, 1928) istega avtorja z ozadjem nemške izdaje te knjige z naslovom *Die Literatur der Slawen* (2003).

*Slovinské drama* (1925) Franka Wollmana je organsko vpeta v knjižno zbirko iz prve in druge polovice 20. let in izkazuje raziskovalčevo sistematično in dolgotrajno zanimanje za gledališče. Po treh knjižnih monografskih študijah *Srbohrvaška dra-*

*matika. Pregled razvoja do vojne* (Srbochorvatské drama. Přehled vývoje do války, 1924), *Slovenska dramatika* (Slovinské drama) in *Bolgarska dramatika* (Bulharské drama, 1928), h katerim spada še glavna študija *Desetletje srbohrvaške dramatike* (Desetiletí srbochorvatské dramatiky, 1925), izide celovito primerjalno delo *Dramatika slovanskega juga* (Dramatika slovanského jihu, 1930). Kot je znano, naj bi se v začetku 20. let – po prihodu na Slovaško l. 1919 – Wollman kot obetavni slavist in Polívkov učenec osredotočil na zbiranje slovaške folklore. Obremenjenost z visoko srednješolsko obveznostjo in pomanjkanje finančnih sredstev sta botrovala nihanju med znanostjo in umetniško dejavnostjo: poleg basni, potopisov in priložnostne publicistike so bili to predvsem poskusi lastne dramatike, ki so jo igrali v na novo ustanovljenem Slovaškem narodnem gledališču v Bratislavi. V 20. letih je v primerjavi z Wollmanovo znanstveno dejavnostjo in njegovim trudom, da bi si se raziskovalno uveljavil in si zagotovil obstoj na bratislavski univerzi Komenskega, njegovo lastno umetniško ustvarjanje padalo. Habilitacija na področju primerjalne zgodovine slovanskih literatur in ljudskih tradicij novembra 1922 z nalogo *Vampirske povesti na srednjeevropskem področju* in potem izredna profesura oktobra 1925 sta intenzivneje profilirali Wollmanovo znanstveno usmeritev. Ravno izvolitev v izredno profesuro, za katero se je Wollman nameraval potegovati že v l. 1924, je zastajala zaradi kolebanja profesorskega zbora filozofske fakultete bratislavske stolice: do uradnega imenovanja je prišlo šele 1. 11. 1925, saj so imeli nefilološko usmerjeni člani pridržke zaradi ozke specializacije zgodovine slovanskih književnosti in ljudskega slovstva, katerih težišče je v duhu Polívkovega izročila temeljilo v razvoju folkloristično-etnoloških študij. Murko, s katerim se je Wollman seznanil na praški habilitaciji l. 1922, je raziskovalcu glede na svoje praktične izkušnje z dramatiko svetoval, naj svojo slavistično strokovno kvalifikacijo razširi z južnoslovansko dramatiko. Ko je po pridobitvi redne profesure Wollman prešel na Masarykovo univerzo v Brnu, je ob tem predvideval, da bo iz Brna prestopil v Prago, kjer bo po Murku v začetku 30. let kot vodja prevzel Katedro južnoslovanskih jezikov in literatur na FF Karlove univerze. Wollman je zato Murku predstavljal najprimernejšega in strokovno najbolje pripravljenega kandidata, ki naj bi postal »dober posrednik kulturnih stikov s slovanskim jugom« (Stanovisko 1921, Zelenková 2006).

*Slovenske dramatike* (Slovinské drama) se je lotil metodološko dobro opremljen in po obsežnih revijalnih študijah (Zelenková 2006), ki so dopolnile naklonjen odziv prve »teatrološke« monografije *Srbohrvaška dramatika* (skupno je izšlo okrog 10 domačih in tujih referatov) (Zelenková 2006: 20–21). Čeprav je *Slovenska dramatika* v zgodovinskem prerezu časovno zaobjela kontinuirano zgodovino od začetka z Antonom Tomažem Linhartom (tej utemeljiteljski osebnosti slovenskega gledališča je Wollman posvetil svoje delo kot opomnik, spomin na češko-slovensko kulturno sodelovanje) in vse do prve svetovne vojne, je Wollman svojo metodo poimenoval eidografsko, torej jo je zavestno omejil na »nauk o obliki«, na iskanje »shematskih struktur« kot sinhrono primerjalnih žanrskih enot, ki se najizraziteje pojavljajo, izražajo prav v dramatiki, kjer se »snov in oblika močnejše pogojujeta in se pogosto zlivata« (Wollman 1925: 5). Wollmanu zato ne gre za klasično, faktografsko izčrpno

in sintetično zajeto zgodovino gledališča, ki jo tvori tradicionalni teatrolog. V uvodu svojo metodo karakterizira kot »celostno razvrstitev snovnega bistva in razvoja« (prav tam: 5), iz katerega izhaja »prva sinteza motivov in idej v slovenski dramatik« (prav tam: 5). V sintetizirajoči *Dramatiki slovanskega juga* raziskovalec to misel razvija: svoje teatrološke tekste koncipira ne kot splošno zgodovino dramatike v splošnem, mnogopomenskem smislu literarne zgodovine (Wollman 1930: V), ampak kot eidološko raziskavo, ki kaže na genetsko odvisnost snovi, idej in form ter je v tesnem stiku z zgodovinskimi dejavniki (Wollman 1981: 308), psihološkimi ali sociološkimi, ki rastejo iz snovne osnove kateregakoli literarnega žanra, vključno z dramatiko kot »duhovno vedo«. Prav ta zaradi svoje avtonomnosti omogoča raziskovanje spremenljive »strukture glagolskega razreda in funkcije enot na določenem pomenskem polju pri posameznih vrstah« (Wollman 1930: VI). Iz Wollmanovih razmišljanj je očitno, da eidologija predstavlja oblikoslovno primerjalno raziskovanje, ki povezuje horizontalne in vertikalne odnose, zato je tudi dramatski tekst predvsem glagolska oblika, materialna eksistenca in namenska danost, izposojena iz primerjalnega študija razvijajočih se oblik na ozadju imanence oblike in zunanjega pritiska zgodovinske realnosti.

V *Slovenski dramatik* je v petih obsežnih, detajlno strukturiranih poglavjih Wollmanov historični načrt, v katerem več kot polovica teksta obravnava obdobje od odprtja Novega deželna gledališča v Ljubljani (1892), torej z avtorjevega vidika gre v osnovi za sodobnost in zadnje razvojno obdobje moderne, integrira dominantno žanrsko in zvrstno stališče (npr. poučne igre, prevajalski in domači repertoar, tragedije, veseloigre, romantiko, realizem, ekspresionizem ipd.). Zato biografske portrete in življenjepisne karakteristike slovenskih dramatikov omejuje na nujno potrebno, prav tako tudi omenjanje igralskih in režijskih dosežkov ali problematiko dramaturgije in scenografije. Nasprotno, z eksistenco dramskih tekstov oblikuje njihove recepcijske usode: od tod poudarek na formativni funkciji gledaliških odzivov. Wollman na primeru slovenskih gledaliških iger hkrati izpodbija tezo, da imajo Slovani malo smisla za gledališče. Če je bil najmanjši samostojni slovanski narod sposoben ustvariti lastno bogato gledališko kulturo, naj ne bi – kot Wollman malce ostro proklamira z bojno vnemo – na slovanskem odru igrali »niti enega tujega kosa, ki ga je mogoče nadomestiti s slovanskim kosom enake vrednosti« (Wollman 1925: 6). Smisel slovenske dramatike Wollman izpeljuje iz eidološke analize razvoja, motivov in dramskih idej, ki so sociološko determirane z geografskim položajem (sosedstvo s slovanskimi in neslovanskimi narodi), z zavestjo državotvornosti in psihološko sposobnostjo dohitevati kulturni razvoj ter se kritično spopasti z evropskim gledališčem. S tem je mogoče obrazložiti npr. veliko število prevodov ali absenco teme, ki izraža željo po politični osvoboditvi ali združitvi kot v češki in srbohrvaški dramatik. Ravno obratno, frekvenca socialnih snovi in literarne satire je bila dokaz, »kako se je moral izvorni slovanski individualizem in anarhizem premagovati [...] na robu slovanske čustvenosti, tam, kjer se srečujeta ljubezen do svobode [...] in potreba družbe kot nujne oblike.« (Wollman 1925: 301–302.) Zato se je umetniški vrhunec slovenske dramatike najbolj izrazito pokazal v delih Ivana Cankarja in Otona Župančiča, ki sta

idealno zaobjela oblikovanje slovenske družbe kot socialni problem: »Cankar je bil v slovenski dramatiki ogenj, ki je požigal gotsko rjo na slovenski duši [...] Župančič je njen prvi svetli žarek. Oba sta jasna dokaza slovanskosti slovenske dramatike, ki išče prizadevno in v neskladju z germansko-romansko obliko lastnega izraza [...] za svoje poraze in duhovne zmage.« (Prav tam: 303.)

V svojem temeljnem delu, poskusu prve večje sinteze Wollman (1928, 2012) razlaga primerjalno zgodovino slovanskih književnosti po kulturnih in idejnih epohah, v katerih se realizira t. i. slovanski duh; mogočen, enoten, vendar notranje diferencirani tok njegove razlage v *Književnosti Slovanov* občasno deli glede na zvrstno in žanrsko stališče na liriko, epiko, dramatiko, pogosto tudi prozo in roman. Dramatika izhaja iz tradicionalnih aristotelovskih zvrsti v slovanskih literaturah, čeprav je Wollman vedno trdil nekaj drugega in je o tem pogosto polemiziral tudi v svoji naslednji pomembni knjigi (Wollman 1936), verjetno najslabši; to pa ne pomeni, da tu ne bomo našli vrhuncev pogosto zasenčenih pesniških del ali romanov. Vrsta slovanskih dramatikov se je uvrstila med svetovne dramatike, njihova dela pa so del nepisanega kanona svetovne književnosti.

Slovenska dramatika se v Wollmanovem delu znajde na razpotju njegove koncepcije slovanskih literatur, umeščenosti južnoslovanskih literatur med slovanskimi literaturami in dramatike v njegovem lastnem literarnem in literarnovednem delu. Wollman poudarja folklore in južnoslovansko-balkansko-mediteranske smeri, ki določajo slovanske literature, kar po eni strani izhaja od njegovih učiteljev Polívke in Murka in po drugi strani iz njegove lastne dramske tvorbe ter analize dramatike južnih Slovanov (Wollman 1930).

Wollmanova naklonjenost dramatiki je izhajala tudi iz njega samega, njegove močne emocionalnosti in ekspresije, ki je ni dal v ozadje niti v svojih znanstvenih študijah in ki se izraža tudi v jezikovnih posebnostih, arhaizaciji in hkrati leksikalni in stilski inovaciji, kar se je pokazalo kot problematično pri prevajanju *Književnosti Slovanov* v nemščino (Wollman 2003). Frank Wollman sodi k ustvarjalcem, ki so svojo lastno umetniško tvorbo povezali z znanstvenim in teoretskim delom.

Začel je kot pesnik z zbirko *Bludný kámen* (1918) in nadaljeval z dramskim delom, v katerem se je gibal na meji ekspresivnega realizma in modernističnega ekspresionističnega historizma, kar se kaže tudi v tragediji v petih dejanjih *Bohokrál* (1921), v ljubezenskem »dejanju o ljubezni« *Stará hádanka* (1923), v »groteski in politični utopiji« *Člun na moři* (1923) in predvsem v njegovi dramski trilogiji *Velká Morava* (1924).

Trilogija, ki je sestavljena iz treh relativno avtonomnih dramskih delov, najmanj obsežen od njih je *Mojmír*, izhaja iz Wollmanovega koncepta plodnega kulturnega in civilizacijskega prepletanja in mešanja pogansko-krščansko-romansko-germansko-slovanskega sveta. Vrednote se rodijo v bolečinah, narodnih žrtvah in osebnih tragedijah: novo uniči staro, vendar nikoli popolnoma; nekaj od starega preživi, čeprav se mora kot celota umakniti. To se nanaša na stik poganstva s krščanstvom, slovanske in latinske liturgije, Vzhoda in Zahoda. Po Wollmanu so Slovani stoletja poskušali pripraviti sintezo teh tokov, tradicij in korenin. Trije velikomoravski vladarji –

Mojmir, Rastislav/Rostislav in Svatopluk – so kot simboli te etape tragičnega formiranja zahodnoslovanskega imperija, ki se po napadih Zahoda in nomadskih Madžarov simbolično umika v gore, pod Kriváň, v kraje starih poganskih kulturnih mest. Wollmanov dramski zgodovinski cikel je bolj mistična slika ali ekspresionistična drama, polna romantičnih kontrastov, eksklamacij, krčev, zlomov, tragičnih ljubezenskih strasti in smrti. V svojo dramsko trilogijo je Wollman uvrstil tudi svojo slovaško usodo (pojavljajo se Nitra in slovaške gore); njegov sin Slavomír, ki je umrl l. 2012 (1925–2012), je nosil ime ključnega lika, ki naj bi velikomoravske Slované vodil naprej tudi po vdoru Madžarov. Niti strasten boj za preživele vrednote (*Mojmír*) niti krut pragmatizem oblasti (*Svatopluk*) nista izhodišče; razsvetljeni Rastislav izraža svojo sintezo pri Wollmanu takole:

Proti oblasti oblast in proti nasilju moč. Tako zahteva življenje. Ti si povedal Metodu: Car Boris je pregnal latinske kneze. Slavitah, šel boš k Borisu: ponudiš prijateljstvo naše in moči proti Azijatom. Vse na življenje in smrt. Hčerko kagan ima. Potem boš šel v Carigrad k carju bizantinskemu in k patriarhu. Vladivoj in Borislav te bosta pospremila, udeleženca prvega poslanstva. Zavezništvo in pomoč Bizanca sta potrebna proti Frankovskemu kraljestvu ter Zahodu (*premišljuje*). V starih mejah ostati in pri ureditvi očetov, to smrt je in suženjstvo frankovsko. Torej naprej! Rim, Bizanc, dvojni Rim zahodni in vzhodni. Vstati mora tretji Rim, Rim polnočni, iz Devina mojega, in uresničiti to, česar ni znal ne Rimljan ne Frank, ne zna Bizantinec: lepoto in moč povezati s pravico, svetostjo. Iz slovanskih narodov ne bo naredil ne Rimljanov ne Grkov, z lastno prirojeno barvo jih pusti razcvetati se in poveže z vezjo sorodne krvi ter z enim jezikom slovanskega bogoslužja Severno moje z Južnim in Črnim od alpskega visokogorja vse do hrvaških step do dežele prednikov praočeta Čeha. Oblast je potrebna, da življenje zacveti. (Wollman 1934: 31.)

Razvrstitev likov dramske trilogije spominja na delo Dostojevskega *Bratje Karamazovi*.

Mentalne, umetniške in znanstveno-konceptualne predpostavke so vodile Wollmana k omenjeni seriji del o južnoslovanski dramatik, skupaj z omenjenim sintetičnim zvezkom. Vsa ta dela so bila deležna širokih kritičnih odmevov v češkem in jugoslovanskem okolju (recenzenti so med drugimi bili F. Govekar, F. Vodák, V. Lunaček, J. Kršić, T. Debeljak (*Dom in svet* 40/7–8, 252–255, 284–287), I. Lah, P. Váša, L. Beaulieux, J. Páta, J. Gołąbek idr.).

Izdaja *Književnosti Slovanov* v letu Wollmanovega prihoda v Brno (1928) se torej nahaja med posameznimi zvezki o južnoslovanski dramati in združitvijo le-teh l. 1930. Drama, kot je bilo že povedano, v *Književnosti Slovanov* nima najpomembnejšega mesta, pojavlja se bolj v valovih. Prvi je nedvomno dubrovniška renesančno humanistično-baročna dramatika 17. stol., kjer Wollman poleg drugih navaja M. Držića, I. Gundulića, J. Palmotića, piše o dobi, ki jo sintetično imenuje reformacija-humanizem-rekatolizacija-barok, in tudi tukaj navaja slovansko idejo, ki presenetljivo in paradoksnost povezuje *disjecta membra* postgotske, postmedievalne parcializacije:

Reformacija, humanizem in rekatolizacija so čudežno povezani s slovansko idejo! Bolj pravilno: občutek slovanske pripadnosti se izraža tudi pod temi različnimi vplivi.

Nacionalizirajoča reformacija je imela živ slovanski občutek, vodila je dejansko k češko-poljski povezavi, k številnim osebnim stikom, ustvarila je teorijo o češki reformaciji kot prenovi pravoslavlja sv. Cirila in Metoda (poslanstvo Rokyte v Moskvo leta 1570, Bílejovský, Komenský) in čudovito kulturno zadevo Trubarja in Ungnada, ki jo je kmalu prevzela unionistična propaganda. Tudi v internacionalizirajočem bistvu je imel humanizem slovanske pojave: v naučni pisavi primerjalni slovarji Zikmunda Hrubega iz Jelenjega, Petra Loderekerja, poskusi vseslovanske zgodovine Mateja Stryj-kowskega (1592), kmalu potem St. Sarnickega, kalvinskega pridigarja, Bartolomeja Paprockega idr. Toda to je izviralo iz občutka pripadnosti, kot fevdalno obarvano praznovanje Slovanov v *Praporci* Kochanovskega in njegove skrbi za usodo Čehov in Rusov; morda je isto še pri jezuitu St. Grochowskem. Vendar je nenavadno zanimanje na Poljskem v 17. stol. za usodo južnih Slovanov razen občutka slovanske solidarnosti in predvsem turške nevarnosti izzvano z uniatskimi prizadevanji, katerih nosilci so bili jezuiti. Ti so perspektivo odpirali ne samo proti jugu, ki so ga v njihovih sanjah osvobodili od Turkov Poljaki in ki je bil združen z Rimom, ampak tudi proti vzhodu, ne le na Ukrajino, temveč tudi na uniatsko Moskvo, združeno s Poljsko [...] (Wollman 2012: 143–144).

Naslednji vrhunec je romantizem, bolj pa romantično-realistični kompleks, ki mu Wollman – za razliko od površnega tendenčnega realizma – pravi romantična sinteza in kosmopolitizem, tj. pravzaprav visoki filozofirajoči realizem, neoromantizem in zgodnja moderna. Tu se tudi začenja obrazložitev specifično slovenske drame (Josip Jurčič, Fran Levstik), ljudske veseloigre, del Josipa Vošnjaka, Josipa Stritarja in predvsem Ivana Cankarja (1876–1918) z vrhuncem v moderni, v kateri vidi tudi vrhunec slovenske socialne drame (Wollman 2012: 432), od tod do Frana Govekarja (1971–1949) in drugih.

Wollman dojema moderno kot originalno, ne le kot umetniško in literarno smer, ampak bolj kot heterogeno idejno in estetsko gibanje ali duhovno atmosfero, kamor sodi tudi visoki ruski realizem. Wollman je s tem anticipiral dosti poznejše poskuse raziskovanja sinteze realizma in moderne, iskanja korenin moderne v visokem realizmu kot tipičen slovanski pojav.

Če je drama v *Književnosti Slovanov* vseeno samo »mlajša sestra« epike in lirike oz. romana, se slovenska drama nahaja v okviru slovanske drame na meji srednje-evropske/zahodnoslovanske in južnoslovanske/mediteranske dramske tradicije s podarkom na socialnem aspektu; moramo se zavedati, da Wollman konča svojo razlago v bistvu na začetku 1. svetovne vojne in da se je nato slovenska dramatika znašla v naraščajočem toku ruske, poljske, delno tudi češke, hrvaške in srbske dramatike, katerega moč potem v medvojnem obdobju še narašča.

Wollmanova dela o južnoslovanski dramatiki in posebej o slovenski, na katera se je po svoje v češkem okolju navezal komparativist, slavist in balkanist z makedonskimi koreninami Ivan Dorovský (Dorovský 1995), in v češkem okolju vse doslej nikakor nepresežena *Književnost Slovanov*, so uvrstila slovensko dramatiko v širok slovanski in evropski kontekst kot obliko, ki se nahaja na vrhuncih kulturnih in idejnih valov, ki so jih slovanske književnosti ustvarjale od renesančno humanistično-baročne do moderne dobe. Visoka priznanja, ki jih je njegovo delo *Slovinské drama* dobilo prav

v sodobnem slovenskem teatrološkem okolju, se tu oblikujejo s kontekstnostjo tega pojava, z akcentacijo njegovih širših literarnih in zgodovinskih diahroničnih pa tudi sinhroničnih medsebojnih odvisnosti.

## Literatura

- DOROVSKÝ, Ivan, 1995: *Dramatické umění jižních Slovanů. I. část (1918–1941)*. Brno: Masarykova univerza.
- Stanovisko Komise pro obsazení stolice pro jihoslovanské jazyky a literatury Ministerstva školství a národní osvěty v Praze 10. 2. 1921* (shranjeno v Arhivu Karlove univerze v Prazi, fond F. W., inv. št. 896).
- WOLLMAN, Frank, 1920, 1921, 1923: Vampyrické pověsti v oblasti středoevropské. *Národopisný věstník československý* 14, 1920, št. 1, str. 1–16; št. 2, str. 1–57; 15, 1921, št. 1, str. 1–58; 16, 1923, št. 1, str. 80–96; št. 2, str. 133–149.
- WOLLMAN, Frank, 1925: *Desetiletí srbochorvatské dramatiky. Slovanský přehled 1914–1924*. Praga: Orbis. 351–364.
- WOLLMAN, Frank, 1925: *Slovinské drama*. Bratislava: Filozofska fakulteta Univerze Komenskega s podporo Ministrstva za šolstvo in narodno omiko.
- WOLLMAN, Frank, 1928: *Slovesnost Slovanů*. Praga: »Vesmír«. Nakladatelská a vydavatelská společnost s. r. o.
- WOLLMAN, Frank, 1930: *Dramatika slovanského jihu*. Praga: Nákladem Slovanského ústavu – v komisi Fy Orbis, tiskem Státní tiskárny.
- WOLLMAN, Frank, 1936: *K metodologii srovnávací slovesnosti slovanské*. Brno: Filozofska fakulteta.
- WOLLMAN, Frank, 1981: Srovnávací věda slovesná v poměru k slovanské filologii (Stav a úkoly slovanské filologie v Československu. Část literárněvědná). *Slavia* 50/4.
- WOLLMAN, Frank, 2003: *Die Literatur der Slawen*. Herausgegeben von Reinhard Ibler und Ivo Pospíšil. Aus dem Tschechischen übertragen von Kristina Kallert. Vergleichende Studien zu den slavischen Sprachen und Literaturen. Herausgegeben von Renate Belentschikow und Reinhard Ibler, Bd. 7. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- WOLLMAN, Frank, 2004: *Slovenska dramatika*. Uredil Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- WOLLMAN, Frank, 2012: *Slovesnost Slovanů*. Eds: Ivo Pospíšil, Miloš Zelenka, red. Eva Niklesová. Brno: TRIBUN EU, Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky FF MU, Středoevropským centrem slovanských studií a Slavistickou společností Franka Wollmana.
- ZELENKOVÁ, Anna, 2006: Bibliografia Franka Wollmana. *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru I*. Bratislava, Brno. 19–76.
- ZELENKOVÁ, Anna, 2006: Osobnosť a dielo Franka Wollmana. Ed. H. Hlôšková, A. Zelenková: *Slavista Frank Wollman v kontexte literatury a folklóru I*. Bratislava, Brno.



## SLOVENSKI DRAMATIČARI NA SCENI RIJEČKOGA HNK IVANA PL. ZAJCA U RAZDOBLJU OD 1946. DO 1960.

Iva Rosanda Žigo, Dejan Durić  
Filozofski fakultet, Reka

UDK 821.163.6–2.09"18/19":792.02(497.5Rijeka)"1946/1960"

Obdobje po 2. svetovni vojni je obeleženo s splošno politizacijo kulturnega življenja, tudi gledališkega. Eksplicitne ideološke tendence so se kazale tako v organizaciji repertoarne politike kot v funkcioniranju tatrškega mehanizma nasploh. Zato so se tudi izvajala književna dela, ki so popolnoma zadovoljevala tiste napotke, ki jih je proklamirala socrealistična estetika. To je bila obče nacionalna situacija, ki je ni moglo zaobiti niti reško gledališče, v tem kontekstu pa se omenjajo tudi izvedbe slovenskih dramatikov, kot so Ivan Cankar, Bratko Kreft, Jože Zemljan, ki se po dominantnih režijskih karakteristikah popolnoma vklaplajo v korpus predstav primarno naturalistične stilske usmeritve. Svojevrstno odstopanje, tako v repertoarski organizaciji kot v nekih temeljnih inscenatorskih načelih, kaže predstava Cankarjeve farse *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* v režiji Lea Tomašiča (1956). Zato jo imamo za enega od primerov, ki so kazali na potrebo po ukinjanju enoličnih in monotonih režijskih konvencij, ki so dolgo let preprečevale razvoj in modernizacijo reškega institucionalnega igrilstva.

HNK Ivana pl. Zajca, Ivan Cankar: *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, Leo Tomašič, repertoarna politika, slovenski dramatik

The post-Second World War period was marked by the universal politicisation of cultural life, and consequently theatrical life. Explicit ideological tendencies were evident in the organisation of repertory policy, as well as in the functioning of the theatre mechanism. For this reason, the performed literary works complied in full with instructions proclaimed by socialist realist aesthetics. Of course, this was a nationwide situation that could not be avoided at the theatre in Rijeka. In this context, we can note the performances of Slovene playwrights, for example Ivan Cankar, Bratko Kreft and Jože Zemljan, whose dominant directorial characteristics fit completely into the corpus of primarily naturalistic plays. However, a certain departure in repertory organisation, as well as some basic staging principles, is evident in Cankar's farce *Scandal in the Valley of St. Florian*, directed by Leo Tomašič (1956). It is consequently considered to be an example of the need to go beyond the uniform and monotonous directorial conventions which for years prevented the growth and modernisation of the Rijeka institutional theatre scene.

Croatian National Theatre (HNK) Ivan pl. Zajc, I. Cankar: *Scandal in the Valley of St. Florian*, Leo Tomašič, repertory policy, Slovene playwrights

Repertoarna politika riječkoga HNK Ivana pl. Zajca, osobito tijekom prvih petnaest godina nakon osnutka institucionalnoga glumišta,<sup>1</sup> nije se u mnogome razlikovala od ostalih onodobnih nacionalnih teatar. Prikazivačka se organizacija gotovo svih kazališta na prostoru bivše Jugoslavije temeljila na postojanju dvaju bitnih segmenata – »odvojak nacionalne drame s dvjema podskupinama – klasičnim i suvremenim djelima, te prijevodni dio koji bismo također mogli promatrati kao spoj starije i novije dramatike« (Batušić 1978: 484). Odabir autora u ovim četirima spomenutim odjeljcima temeljio se na opreznoj klasifikaciji bilo ideološki primjerenih ili pak politički aktualnih pisaca. Riječ je o rasponu od Držića, Cankara, Šenoe, Nušića, Krefta i Krleže, odnosno sovjetskih dramatičara Ostrovskega, Gogolja, Leonova, Simonova do svjetskih klasika, primjerice Shakespearea, Molièrea, Balzaca, Goldonija. Izbor je dakle autora bio izravno determiniran sveopćom političkom klimom u zemlji koja je nakon Drugoga svjetskoga rata nametnula socrealističku estetiku<sup>2</sup> kao normativnu poetiku i na taj način očitovala svoje eksplicitno uplitanje u organizaciju kazališnoga mehanizma.

Stoga i ne čudi kako je svako odstupanje ne samo u ideološkom nego i u estetskom pogledu od temeljnih načela tada dominantne socrealističke doktrine ujedno predstavljalo i znak političkoga neprijateljstva. Kazalište je ukazivalo na svoju »sposobnost da upirući se na čuvstva gledalaca na najlakši, nenametljiv način širi među njima misli, da propagira među ljudima ideje. Širenjem ideja u toj emocionalnoj formi ukazuje se dakle kazalište kao umjetnost najširih narodnih masa« (Govor intendanta Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta). Redateljske poetike koje su obilježile riječku scensku umjetnost u prvim poslijeratnim godinama, u potpunosti ograničene ideološki orijentiranom repertoarskom politikom, pridonijele su stvaranju teatra kojemu je osnovni cilj bio proklamiranje političkih ideja, odnosno zastupanje vladajuće gospodarsko-političke strukture.<sup>3</sup> Nakon ratnoga razdoblja socijalna klima u zemlji gotovo je opsesivno iznosila potrebu za potvrdom, identifikacijom i priznanjem, a što je u nas rezultiralo mahnitim shvaćanjem sveopće prihvaćenoga realizma kao nekoga izvora slike ili pak boje kojom će se oličiti, dekorirati modeli. Takav režijski i uopće scenski diskurs kao odraz brižljivoga vjerovanja u zadane dogme onemogućio je razvoj i modernizaciju riječkoga glumišta.

Sveprisutni nedostatak suvremenoga domaćega dramskoga teksta što je, uporava Batušić, potrajao sve do 1953. godine (Kulundžić, *Čovjek je dobar*), odnosno

<sup>1</sup> Riječko je Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca započelo s djelovanjem svečanom izvedbom Gundulićeve *Dubravke* 16. listopada 1946. godine.

<sup>2</sup> U poslijeratnoj hrvatskoj književnosti i književnoj kritici razdoblje uvjetno ograničeno godinama 1945. i 1952. predstavlja dominaciju socijalističko-realističkoga književnoga koncepta. Jednako tako, potrebno je upozoriti kako se teorija socijalističkoga realizma nije oslanjala na djela klasika marksizma ili pak na temeljne postulate njihove filozofije. Radi se o svojevrsnoj reviziji marksizma za kojega Mataga ističe kako nije ništa drugo nego *vulgarni materijalizam*. Socijalističko-realistička književna kritika, kao ni u tom kontekstu građen književni koncept koji se u potpunosti reflektirao i na kazališnu umjetnost spomenutoga razdoblja, u principu nije naša autonomna pojava. Ona je više ili manje prisutna u većini europskih književnosti pred Drugi svjetski rat i neposredno nakon njega (Mataga 1987: 13).

<sup>3</sup> »Revolucija i umjetnost su u tezi socijalističkoga realizma pretvorene u 'napor u poznatom', a ne u napor u nepoznatom, u produblivanju krajnjeg, a ne u ispitivanju i postavljanju beskrajnog« (Lasić 1971: 49).

do Marinkovićeve *Glorije* 1955.<sup>4</sup> i Matkovićeve *Herakla* 1958. – uvelike je utjecao kako na organizaciju repertoarne politike tako i uopće na stilsko-estetsko uobličavanje scenskoga čina (usp. 1978: 477). Repertoarnu okosnicu predstavljali su prvenstveno ideološki prihvatljivi pisci, pa nam u tom kontekstu svakako valja istaknuti i tekstove slovenskih autora, odnosno sljedeće izvedbe: Cankarevu komediju u četiri čina *Za dobro naroda* premijerno prikazanu u Rijeci 7. svibnja 1947. godine (redatelj: Anđelko Štimac), potom *Noć u Globokom* Mateja Bora (premijera: 4. listopada 1947, redatelj: Marijan Lović), Kreftove *Celjske grofove* (premijera: 27. siječnja 1951, redatelj: Leo Tomašić), nadalje, njegovu dramsku kroniku iz 1573. godine u pet slika naslovljenu *Velika buna* (Velika puntarija) (premijera: 2. ožujka 1953, redatelj: Leo Tomašić), političku dramu u dva dijela *Odluka* Jože Zemljana (premijera 26. studenoga 1953., redatelj: Edo Verdonik). Riječ je, dakako, o tekstovima kojima se tijekom prvih poslijeratnih sezona nije dopuštao odmak od čvrsto zadanoga formalističkoga konteksta pa su u potpunosti i zadovoljavali kriterije novoga, odnosno socijalističkoga realizma. Takva je situacija priječila prodiranje tada sve evidentnijih egzistencijalističkih scenskih strujanja pa je prvo poratno desetljeće, poradi povijesnih i društvenih razloga, i bilo obilježeno strogo usmjeravanim dramskim, tj. kazališnim stvaralaštvom. Bilo je ono podređeno pragmatičnim potrebama trenutka, i kako tvrdi Frajnd, prilagođeno jednoj društvenoj i kulturnoj sredini što se po izlasku iz rata tek konstruirala (usp. 1984: 342).

Spomenute su izvedbe slovenskih dramatičara nerijetko stremile organizaciji na pozornici onoga modela što je prostorno i vremenski nastojao udovoljiti vjernom odrazu zbilje – i to od »boje, građe, dimenzija i oblika pojedinih rekvizita ili dijelova dekora do ekspresivnih i impresivnih vrijednosti govornoga, mimičkog i gestovnog izraza« (Senker 1983: 17). Težilo se ostvarenju skladne strukture s izrazito čvrstom unutrašnjom organizacijom kako bi ona pridonijela vjernom prikazu dramske radnje (usp. isto). U principu pozorički izričaj što ga pratimo u ovim predstavama pokazivao je naznake bliske onim Antoineovim idejama prema kojima je scenska slika tek pomna rekonstrukcija stanovite društvene sredine »u kojoj se od početka do kraja predstave neprekidno ostvaruje 'organsko' jedinstvo radnje, značajeva, govora, dekora, kostima, svjetla, zvukova i drugih elemenata imaginarnoga svijeta drame (isto: 19). Vrlo slično naturalističkom teatru« (Mejerholjd 1976: 66), stvarala se ovdje metoda kopiranja stila komada koji se pripremao za pozornicu pa su primjerice maska i šminka glumaca konstantno težile kreiranju uvjerljivosti i tipičnosti.

Godine 1953. započinje se u riječkome glumištu s polaganim pomacima k sustavnom promišljanju teatarskoga čina, kao i pokušajima, kako je suditi po novinskim napisima, prodiranja Vilarovih odnosno Brechtovih inscenatorskih načela. Zasebno je, doduše, pitanje koliko se u takvim nastojanjima doista i uspjelo pa pokušaj reorganizacije repertoarne politike postaje prvi korak u estetizaciji teatarske umjetnosti. Jednako tako, realistički scenski kod kao stilsko usmjerenje svojstveno

<sup>4</sup> Uz Držićeva je *Dunda Maroja* u režiji Anđelka Štimca, Cankarevu *Sablak u dolini Sentflorijanskoj* u režiji Lea Tomašića – za sezonu 1956./1957. bila predviđena i Marinkoveća *Glorija*, no ona je u Rijeci izvedena samo za vrijeme gostovanja Ansambla zagrebačkoga HNK, 8. i 9. prosinca 1956. godine, u režiji Bojana Stupice.

hrvatskom glumištu uopće, odnosno tijekom pedesetih godina i ovom riječkom, ipak je postao tek »prosti rekvizit i prozirna tehnika, iza koje zjapi pustoš prazne teatralnosti« (Gavella 1970: 97), pa se s vremenom sve češće i ozbiljnije počinje polemizirati o promjenama koje je bilo nužno provesti radi modernizacije scenskoga izričaja. Začetke nam ovih nastojanja valja tražiti u sve češćim zanimanjima za psihologiju individue, odnosno za međuljudske odnose, a što je potom utjecalo na potrebu uključivanja u repertoarni program i onih tekstova u kojima se očitivalo napuštanje »shematiziranih i uopćenih prikazivanja crno-bijelih likova i standardnih, također crno-bijelo obojenih situacija« (Frajnd 1984: 340).

Drugu tako polovicu pedesetih, odnosno početak šezdesetih godina, uz evidentne promjene u tretiranju scenskoga prostora<sup>5</sup> karakteriziraju i prva odstupanja u odabiru dramskih tekstova u kojima se, bez obzira na neposredni politički angažman, implicite ipak uočavaju pomaci od realizma k primjetnoj simboličkoj ili pak fantastičnoj komponenti. U tom nam kontekstu valja istaknuti premijeru drame u četiri čina *Zvijezde su vječne* Mateja Bora, prikazanu na sceni HNK Ivana pl. Zajca 8. listopada 1960. godine u režiji Anđelka Štimca.<sup>6</sup> Spomenuti dramski tekst zapravo potvrđuje u tim godinama sve očitiji odmak od onoga prethodno toliko naglašavanoga zanesenjaštva, kritike kapitalističkoga i buržujškoga društva, veličanja zajedništva pa shodno tome i socijalističkih ideja. Mladi i nadareni slovenski kompozitor Andrej Brinar, glavni junak Borove drame, predstavnik je zapravo one grupacije intelektualaca koje je u »redove boraca za slobodu odveo prvenstveno njihov ljudski ponos« (Bor 1960), a njegova se tragika pak krije u činjenici što je vlasito djelovanje (u jednom »iznimnom vremenu«) nastojao ograničiti isključivo na umjetničko stvaralaštvo (usp. isto). Govorimo, dakle, o čovjeku (introvertiranom subjektu) gotovo ikarovskih, sanjarskih nagnuća, kako bi to rekao Hećimović, koji uviđajući nemoć u povlačenju konkretnih i društveno važnih poteza postaje zarobljenikom vlastitoga sebstva (usp. 1976).<sup>7</sup>

Međutim, režijska rješenja Anđelka Štimca u ovoj predstavi nisu pokazala odstupanje od ustaljenih realističkih stilskih konvencija<sup>8</sup> pa nam je iz toga razloga važnije

<sup>5</sup> Osobito zahvaljavajući scenografskim rješenjima Doriana Sokolića koji je u Rijeci djelovao u kontinuitetu od 1954. do 1980. godine.

<sup>6</sup> Glumačka podjela: Dagarin, župnik: Stevo Meandžija; Marjana, župnikova gazdarica: Mia Sasso; Andrej Brinar, kompozitor: Danilo Maričić; Gindovec, kaplena: Dušan Dobrosavljević; Fonza, orguljač: Edo Verdonik; Mokorel: Slavko Šestak; Kajetan: Boris Lucić; Anton: Josip Zappalorto; Dr. Karmin, liječnik: Dragan Bednarski; Jasna, studentica, njegova kći: Edita Karadžole; Partizan: Dragan Blažeković; Bostjan: Đuro Turinski; Kurir: Fred Cajdler; Bjelogardist, ministrant: Ivo Popović; Dominik, bjelogardist: Željko Frelič; Partizan II: Alois Usenik.

<sup>7</sup> Otuda vjerojatno i moment fantastike što ga je i sam Matej Bor opravdao sljedećim navodima: »Fantastike je tu toliko koliko u životu samom. Nije potrebno unašati u život fantastiku, ima je ionako u njemu dovoljno. Pogotovo, ako život promatraš iz vidnih kuteva, do kojih se umorno i prezasićeno oko svakidašnjice ne uspinje lako« (Bor 1960., prevedeno iz *Gledališkoga lista ljubljanske Drame 1958/1959*, br. 9).

<sup>8</sup> Za što potvrdu i nalazimo u kazališnoj kritici: »U režiji Anđelka Štimca nije se mogao zapaziti neki njegov značajniji udio, onaj izvan redovne redateljske djelatnosti, pa stoga i on u okviru svoje kompetencije podjednako konkurira s ostalim umjetničkim i tehničkim osobljem u uspjesima i nedostacima predstave. Među najizrazitije nedostatke treba ubrojiti 'predstavljanje' većine glumaca, igru samo vanjskim izrazom, osobito u I. činu gdje je blijeda igra Steve Meandžije u tumačenju lika župnika Dagarina prijetila da dovede u pitanje uspjeh predstave u cjelini [...] (Rošić 1980: 108).

spomenuti jednoga drugoga slovenskoga dramatičara – Ivana Cankara, tj. izvedbu njegove farse *Sablazan u dolini sv. Florijana*, premijerno izvedenu 3. studenoga 1956. godine.<sup>9</sup> Privlačan je to tekst za svojevrsni režijsko-glumački eksperiment, a kojemu kao poticaj svakako mogu poslužiti postojanje kako sadržajne tako i izražajne podvojenosti.<sup>10</sup> Prožimajući realističku dramaturšku tehniku tek fino umetnutim simboličkim intonacijama, a s ciljem sadržajnoga uobličavanja dviju drama, one društvene s jedne, odnosno osobne s druge strane – predložak je uz spretnost režijskoga postupka uistinu imao potencijala za otvaranje jednoga sasvim novoga stilskoga strujanja i kao takav mogao je usmjeriti razvoj riječkoga glumišta u drugačijem pravcu. Komad je to koji, doduše, »groteskno simbolizira vlastitu domovinu i ovjekovječuje lažno malograđansko rodoljublje i filistarski odnos prema umjetnosti i umjetnicima« (Hećimović 1982: 16) pa je kao takav posvema i odgovarao još uvijek prisutnoj eksplicitnoj ideologizaciji scenskih događanja. Međutim, Cankarev nam dramaturški postupak potvrđuje ovdje ne samo sklonost prema ukidanju determinirajućih izražajno-žanrovskih odrednica nego i nastojanje za korespondentnošću i međuprožimanjem zbilje i mašte, jave i sna, (približava se) »psihološkoj analizi, apstrakcijama, satiri i svjesnom potenciranju« (isto: 15).

Jednako tako, i scenski postupci redatelja Lea Tomašića daju nam ovdje naslutiti tendenciju stvaranja intimnijega i komornijega teatra, težnju k potpunom uklanjanju rampe koja, napokon, i omogućuje silazak u gledalište i ima sposobnost pridonijeti stvaranju intimnijega i prisnijega odnosa s recipijentom.<sup>11</sup> Scenska je pak aktualizacija ove farse ukazala i na neke temeljne, u prvom redu režijske nedostatke i aporije što su se očitovale u potpunom zaobilaženju one specifičnosti koja je proizlazila iz samoga predloška. Zadano ravnomjerno preplitanje realističko-simboličkoga elementa Tomašić je, kako upozorava kritika, zaobišao postavljajući u prvi plan realističko-satirički postupak pa je u središte scenske zaokupljenosti dopirao ton burlesknih situacija što su se tek povremeno preplitale s prizorima bolnih ispovijedi. Interferencijom satiričnosti s jedne, odnosno simboličnosti s druge strane mogao je aktivirati u riječkome glumištu dotada gotovo nepoznati, lirski i poetizirani moment u organizaciji pozorničkoga izričaja.

Nadalje ovom se predstavom aktualizirala i potreba za neizostavnom koordinanošću između režijskih postupaka s jedne i onih scenografskih s druge strane, a što je nerijetko poradi inventivnijih rješenja u kontekstu prostorne dramaturgije otvaralo problematiku posebne vrste. Bez obzira na Sokolićevu sklonost kubističkom detalju (usp. Dubrović 1998) što se i očitovala u pozadinskim slikama, kao i na tendenciju

<sup>9</sup> Glumačka podjela: Krištof Kobar, zvan Petar: Zvonko Đukes; Jacinta, njegova družica: Marija Drgaović; Načelnik: Dragan Bednarski; Načelnikova: Zlata Nikolić; Dacar: Miodrag Lončar; Dacarica: Draga Stiplošek - Pregarc; Ekspeditorka: Neveka Benković; Učitelj Sviligoj: Josip Zappalorto; Bilježnik: Nikola Smederevac; Trgovac: Ivan Popović; Njegova žena: Mara Kaitas; Crkvenjak: Dušan Dobrosavljević; Debeljko: Željko Frelić; Putnik: Danilo Maričić.

<sup>10</sup> Navodimo kao historiografski podatak činjenicu kako se ova predstava istovremeno izvodila i u ljubljanskom Ljudskom gledališću, ljubljanskom Mestnom gledališću, odnosno u HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci.

<sup>11</sup> Za što eksplicitnije potvrde nalazimo već u njegovoj režiji Kamovljeve *Tragedije mozgova*, koja je kao koncertna izvedba premijerno prikazana 1956. godine, tj. osobito u režijama Salacrouove *Margarete* i Sartreove *Obzirne bludnice*, objema prikazanima u Rijeci 19. siječnja 1963. godine.

rekvizitima osiromašenoga dekora – režijsko inzistiranje na realističkome momentu, sudimo na temelju dostupnih fotografija, postaje dominantna i u promišljanju prostora. Postavljeni stolovi sa stolicama pokazuju tako sklonost stvaranju, ponovno, salonske atmosfere u kojoj je smještena scenska radnja i koja u na taj način koncipiranoj izvedbi, nije mogla zaokrenuti u ozbiljniji nerealistički diskurs. Doduše, takvim su se namjerama, mišljenja smo, ponajviše približili Zvonko Djukes, Marija Dragović, Danilo Maričić i Jozo Martinčević, kojima je režija otvorila prostora za stvaranjem unutarnje drame s više-manje naglašenom sklonošću k simboličkom. Spomenutom tako svjedoči i onodobna kritika:

Nečastivi Jozе Martinčevićа uspjelo je ostvarenje baš zato što je piščev simbol i simbolički je shvaćen i tumačen. Putnik Danila Maričićа nije tako naglašeno rađen kao simbol, a ipak tako djeluje, jer je saopćen upečatljivo i lirski. Zvonko Djukes kao Petar bio je vrlo pokretljiv, lepršav, ali je mogao biti i još više ironičan i više humorističan, mogao je biti simbol ironije. Ovako ponekad realistički tumačen postao je na momente nejasan. Marija Dragović je u svom postupku težila više nekoj realističkoj lirici nego prema simbolu i zato s njezinim likom Jacinte nismo načisto; je li to ženstvenost u kojoj malograđani vide blud, ili je to grješnica koja igra čistu, bijelu ljubav? Ovako ostvaren lik Jacinte najevidentnije dokazuje da se Sablazan u dolini sv. Florijana mora raditi dvostrukim načinom, simboličko realističkim, ali podjednako i ravnopravno (Tomić 1956).

Inzistiranje pak na iznošenju dramske radnje u svoj njezinoj konkretnosti, i to psihološkom objektivacijom pojedinih glumaca od kojih se zahtijeva doživljavanje vlastitoga sebstva, a sve s ciljem stvaranja, rekao bi Krležа, unutrašnjega psihološkoga volumena – u ovoj predstavi, a u prvom redu poradi spomenute nedovoljno promišljene prostorne dramaturgije, nije u potpunosti i uspjelo (usp. 1975: 249). Spomenutom se tendencijom ukidanja dekora (koja kao takva i otvara prostor psihologizaciji glumačke igre) i otvorila mogućnost kreiranja pozornice u svoj njezinoj estetskoj moći i vrlini, tj. »igri koja će u originalnom scenskom prostoru na originalan način preobražavati, preobražavajući i duh gledalaca« (Misailović 1988: 218). Nažalost, neinventivnost redateljskoga postupka umnogome je spriječila mogućnost razvoja scenskih događaja u tom smjeru.

Izvedba se Cankareve farse stoga priključuje svim onim scenskim tvorbama što su obilježile povijest riječkoga glumišta tijekom druge polovice pedesetih, odnosno početkom šezdesetih godina prošloga stoljeća. Značajnija idejno-ideološka skretanja i dalje su bila zabranjivana, odnosno kažnjavana. No, na pozornici su se ipak osjećali stanoviti pomaci pa se tu konačno i smjelo »sanjati, sanjariti, optuživati, prosvjedovati i sumnjati« (Senker 2001: 22). Napokon, očituju se i prvi glasovi potrebe za dijalogom »umjetnosti sučeljene politici« (isto), pa iz toga dijaloga kojim se napokon afirmira individualizam postupno i nastaje poslijeratna kazališna umjetnost.<sup>12</sup> I bez obzira na

<sup>12</sup> Značajnija ostvarenja iz redova slovenske kazališne umjetnosti na riječku su pozornici postavili redatelji, Ferdo Delak (u poslijeratnom razdoblju), odnosno Janez Pipan i Vito Taufer (osobito tijekom druge polovice osamdesetih godina prošloga stoljeća). Međutim, riječ je o temi koja zahtijeva posebnu studiju i, svakako, otvara prostor za neko buduće istraživanje.

ukazane nedostatke u izvedbi Cankarove farse *Sablazan u dolini sv. Florijana*, riječ je o jednom od rijetkih primjera kojima se s jedne strane ukazalo na neophodne promjene u repertoarnoj politici, a s druge pak sve eksplicitnije inzistiralo na potrebi napuštanja jednoličnih naturalističkih stilskih konvencija koje su priječile razvoj riječkoga glumišta dugi niz godina.

## Literatura i izvori

- ANTOINE, André, 1989: Behind the Fourth Wall. T. Cole, H. K. Chinoy (ur.): *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*. New York, London: Macmillan Publishing Company. 89–103. *Arhiv Hrvatskoga narodnoga kazališta Ivana pl. Zajca* u Rijeci.
- BATUŠIĆ, Nikola, 1978: *Povijest hrvatskoga kazališta*. Zagreb: Školska knjiga.
- BOR, Matej, 1969/1961: Telegrafski intervju s Matejom Borom: *Kazališni list*.
- DUBROVIĆ, Ervin, 1998: *Scena i kostim. Dorian Sokolić i Ružica Nenadović-Sokolić*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- FLAKER, Aleksandar, 1986: *Stilske formacije*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- FRAJND, Marta, 1984: Drama u Jugoslaviji 1955–1975. i inovacije u suvremenom evropskom teatru: *Dani hvarskog kazališta. Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955–1975). Eseji i građa o hrvatskoj drami i teatru*. Split: Književni krug. 337–346.
- GAVELLA, Branko, 1970: *Književnost i kazalište*. Zagreb: Biblioteka Kolo 8.
- Govor intendanta Narodnog kazališta na Rijeci Dr. Djura Rošića povodom svečanog otvaranja Kazališta, *Kazališni list* 1., sezona 1946./1947.
- HEĆIMOVIĆ, Branko, 1982: *Izabrane slovenske drame*. Zagreb: Znanje.
- HEĆIMOVIĆ, Branko, 1976: *13 hrvatskih dramatičara*. Zagreb: Znanje.
- JINDRA, Ivan, 1968: Stanje u riječkom teatru. *Prolog* 1/2. 75–79.
- KRLEŽA, Miroslav, 1975. Osječko predavanje: *Rađanje moderne književnosti. Drama*. Priredila M. Miočinović. Beograd: Nolit. 247–251.
- LASIĆ, Stanko, 1971: *Sukob na književnoj ljevici 1928–1952*. Zagreb: Liber.
- MATAGA, Vojislav, 1987: *Književna kritika i teorija socijalističkog realizma. Neki aspekti hrvatske književne kritike u razdoblju od 1945. do 1952. i njihov odnos prema teoriji socijalističkog realizma*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- MEJERHOLJD, Vsevolod Emiljevič, 1976: *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- MISAILOVIĆ, Milenko, 1988: *Dramaturgija scenskog prostora*. Novi Sad: Sterijino pozorje – »Dnevnik«.
- Repertoar hrvatskih kazališta: 1840–1980*, 1990: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti. Zagreb: Globus.
- ROŠIĆ, Đuro, 1980: *Iz gledališta, riječki kazališni zapisi*. Rijeka: Liburnija.
- SENKER, Boris, 2001: *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941–1995*. Zagreb: Disput.
- SENKER, Boris, 1983: *Redateljsko kazalište*. Zagreb: Prolog.
- TOMIĆ, Vojislav, 1956: Nova premijera u riječkom Narodnom kazalištu. Ivan Cankar: *Sablazan u dolini sv. Florijana. Novi list*, 8. studenoga.



## SLOVENSKA ANTIGONA U INTERTEKSTUALNOM ZRCALU

Jakov Sabljic, Tina Varga Oswald  
Filozofski fakultet, Osijek

UDK 821.14'02–21.09Sophokles:821–21.091

UDK 821.163.6–21.091Smole D.

V prispevku se v središče pozornosti postavlja razmerje med dramskimi teksti, katerih naloga je reinterpretirati znano antigonsko tematiko. Znan primer antigonske tematike v slovenski dramatik je vsekakor *Antigona* (1959) Dominika Smoleta. Večkratno zrcaljenje slovenske *Antigone* v drugih antigonskih intertekstih je metodološko gledišče, s pomočjo katerega bomo opazovali vrste preobrazbe klasičnega teksta skozi literarno tradicijo. Sistematiziranje spoznanj medknjiževne vrste bo mogoče doseči s primerjavo Smoletove *Antigone* z naslednjimi dramskimi teksti: Jean Anouilh, *Antigona* (1947), Drago Ivanišević, *Ljubav u koroti* ili *Antiantigona* (1957), Tonči Petrasov Marović, *Antigona, kraljica* (1980), Miro Gavran, *Kreontova Antigona* (1983), Ljubomir Đurković, *Tiresijina laž* (2010). Na podlagi izbranih primerov se bodo pokazale razlike v intertekstualnih postopkih in njihova vloga v razlagi antigonske književne teme in osebnosti.

sodobna slovenska drama, Dominik Smole, antigonska tematika, sodobne obdelave *Antigone*, intertekstualnost

The paper focuses on the relationship between plays that reinterpret the well-known Antigone theme. The most famous example in Slovene drama is Dominik Smole's *Antigone* (1959). The multiple reflecting of the Slovene *Antigone* in other Antigone intertexts is a methodological starting point for determining the kind of transformations of the classical text in literary tradition. A systematic analysis of intertextual type will be accomplished by comparing of Smole's *Antigone* with the following plays: Jean Anouilh *Antigone* (1947), Drago Ivanišević *Love in the Time of Sorrow* or *Antiantigone* (1957), Tonči Petrasov Marović, *Antigone, the Queen* (1980), Miro Gavran, *Creon's Antigone* (1983), Ljubomir Đurković *The Lie of Tiresias* (2010). Selected examples will suggest different intertextual procedures and their role in interpretations of the Antigone theme and character.

contemporary Slovene drama, Dominik Smole, Antigone theme, modern interpretations of *Antigone*, intertextuality

Oživljavanje motiva klasične grčke književnosti u drami *Antigona* (1961) Dominika Smolea značilo je vrhunac egzistencijalne tematike unutar slovenske književnosti koja se time iznova potvrdila dijelom svjetske književnosti. Radnja te drame, koja se temelji na neriješenom sukobu dvaju glavnih likova, Antigone i vladara Kreonta, oko pokapanja Antigonina brata Polinika, ne razlikuje se mnogo od Sofoklove. Ipak, Antigoninu ulogu u opravdavanju vlastitih, a osporavanju tuđih misli i osjećaja samo djelomično preuzima njezina sestra Izmena, dok se dosljednost

Kreontovih načela višestruko preispituje. Takvi Sofoklovi beskompromisni i karakterni likovi pogoduju interpretaciji onodobne slovenske političke scene na kojoj su sve etičke vrijednosti relativizirane, baš kao i u vrijeme sofista kada je publika oko sebe mogla vidjeti samo mlitave vojskovođe, prevrtljive političare, potkupljive demagoge.

Osim osnovnih značajki grčke tragedije koje su vješto preuzete u strukturi Smoleove *Antigone* – jednostavna i cjelovita kompozicija, napetost od zapleta do raspleta, replike koje likovi izmjenjuju, intenzitet izraza – ipak postoje i neke po kojima se ona razlikuje odnosu na Sofoklovu *Antigonu* kao i na ostale njezine inačice.<sup>1</sup> No na temelju postojećih sličnosti može se govoriti o tragediji kao posebnoj dramskoj vrsti u svim književnim razdobljima. Kako upozorava književni teoretičar Milivoj Solar u *Teoriji književnosti*, riječ je o općim karakteristikama tragedije – tragični junak, tragična krivnja, tragičan završetak i uzvišen stil (Solar 1996: 236) – koje će se u radu primjenjivati kao paradigma u proučavanju i analiziranju književnih obrada antigonske tematike. Istraživanje intertekstualnosti komparativnom metodom, koje se usredotočuje na dramske elemente tragedije, potvrdit će kulturnopovijesnu važnost Smoleove *Antigone* unutar svjetske književnosti kao najsloženijeg interteksta među ostalima.

### **Obrtanje Antigone (Jean Anouilh, *Antigona*, 1947)**

Već je po naslovu vidljivo da su Anouilh<sup>2</sup> i Smole dramatzacijom antigonske tematike kao intertekstualnom transpozicijom<sup>3</sup> ukazali na zajednički uzor. Sofoklova se *Antigona* razlikuje od tih dviju sadržajno i formalno. Sofoklova se tragedija sastoji od sedam činova, Anouilheva od *Prologa* u čijem nastavku slijedi tekst bez navedenih činova, dok u Smoleovoj drami nema formalne podjele. U Smoleovoj *Antigoni* Antigona odlazi tražiti Polinika i stoga nema izravnu ulogu u drami. Kreont najprije pristaje na Izmenin, odnosno Antigoinin zahtjev da pokopaju Polinika, a potom se predomisli zbog javnosti, bez moralnog obrata. U Anouilhevoj *Antigoni* Antigona pokapa Polinika i prije početka same tragedije, dok je Kreontova uloga tiranina znatno ublažena. Kreontov Paž i u Anouilhevoj i Smoleovoj *Antigoni* ima ključnu ulogu u interpretaciji drame: Anouilheva Antigona, u trenutku kada pred smrt ostane sa stražarom, shvaća da je potpuno sama u ogoljenom svijetu, dok se u istom trenutku s Pažem Smoleova Antigona preobražava u univerzalnu heroinu koja se bori za individualnu samorealizaciju. Isto tako, obje drame uspijevaju dovesti u pitanje ulogu dramskih elemenata u nastajanju tragedije i njezinu konačnu interpretaciju i to raspo-

<sup>1</sup> Sofoklovu *Antigonu* književno su obradili i Janusz Glowacki (1992), Jean Cocteau (1934), Aleksander Maliszewski (1939), Bertolt Brecht (1947) kao i Dušan Jovanović (1995), ali njihovi tekstovi neće biti predmet komparativne analize radi sužavanja analitičkog obzora.

<sup>2</sup> Jean Anouilh (1910–1987) je francuski dramatičar.

<sup>3</sup> Pod intertekstualnom transpozicijom podrazumijeva se književni (inter)tekst u kojem se nalaze brojne referencije na pojedino književno djelo, odnosno njegove likove, radnju, teme, ideju i jezik/stil. Pri tom se taj postupak preuzimanja realizira u doslovnom obliku, ali i s određenim preinakama elemenata polazišna djela kako bi iz pomaknute perspektive ti elementi dobili drugačije značenje.

lažući istim likovima s (ne)znatnim odstupanjima (Anouilheva tragedija ne poznaje Tiresiju, a Smoleova, paradoksalno nazvana, ne poznaje Antigonu) i, sličnim sadržajima kompozicije (u uvodnom dijelu Antigona se odlučuje na bratov pokop, slijedi Kreontova odluka o Antigoninu progonu, kulminacija nastaje njihovim suočavanjem, peripetija dolaskom treće osobe, Tiresije, Kora ili Polinika, a rasplet završava smrću/životom) u kojoj varira poredak (Anouilheva *Antigona* započinje retrospekcijom kojom se odgađa neizbježan sukob Antigone i Kreonta, dok se u Smoleovoj sukob potpuno izbjegava neuvođenjem glavnoga lika u tragediju).

Smoleov i Anouilheov tragični junak, kao i kod Sofokla, tvrdoglavo ustraje u svojoj odluci makar i po cijenu vlastita života. Upornost Sofoklove Antigone ide toliko daleko da je čak i kor napušta jer smatra da se »zanijela preko granica dopuštenoga« (Sofoklo 2005: 214). U Anouilhevoj *Antigoni* ulogu pregovarača preuzima sam Kreont. Susret na početku čak ni ne slični na sukob: Kreont Antigonu pokušava uvjeriti u besmislenost njezina postupka što mu u jednom trenutku i pođe za rukom, ali Antigona se ipak pred kraj razgovora budi i odbija biti dijelom birokratskog aparata: »Ja mogu reći *ne* svemu što ne volim i sama sam sudac. A vi me, sa svojom krunom, sa svojom stražom, sa svojim sjajem možete samo pogubiti, jer ste kazali da« (Anouilh 1963: 42). U Smoleovoj *Antigoni* nema pregovarača te je Antigona naposljetku proglašena luđakinjom, što je prikladan način njezina isključenja. Mogućnost izbora Anouilhevu i Smoleovu Antigonu čini još tragičnijim likom jer, za razliku od Sofoklove kojoj su moralna načela zadana, te su dvije slobodne. Međutim, i njihova je sloboda, odnosno tragična krivnja, samo prividna jer je riječ o neopozivim odlukama na koje nitko ne može utjecati, čak ni one same.

Naposljetku, Sofoklov uzvišen stil u Anouilhevoj *Antigoni* zamijenjen je kolokvijalnim, odnosno jezikom u kojem se mogu pronaći i prostački izrazi. Primjer je tomu Kreontovo obraćanje Antigoni s »mala furijo« (Anouilh 1963: 40) ili »mala moja« (isto: 55), Stražarevo Kreontu sa »šefe« (isto: 55), itd.

### **Antigona kao Kreont (Tonči Petrasov Marović, *Antigona, kraljica*, 1980)**

Ono što Marovićevu<sup>4</sup> *Antigonu, kraljicu* kao intertekstualni nastavak<sup>5</sup> veže preko Sofoklove za Smoleovu Antigonu, osim *tradicionalne* antigonske teme koja se odnosi na prikaz ljudskog položaja u društvu, jest rasprava o upletanju politike i ideologije kao alternative moralnim zakonima. Marovićeva *Antigona, kraljica* više se ne doživljava kao kritika onodobnog totalitarnog sustava, kao što se ni Smoleova *Antigona* danas ne čita u svjetlu ideoloških podjela među Slovencima nakon Drugog svjetskog rata (npr. pokušaji pokapanja onih koji su se našli na suprotnim stranama).

Već u paradoksu sadržanom u naslovu *Antigona, kraljica* s podnaslovom *Apokrifna tragedija u šest slika s međuigrom i epilogom*, Marović je odredio daljnji slijed intertekstualnih preobrazbi Sofoklove tragedije: Polinikovu ulogu zauzima Telamon,

<sup>4</sup> Tonči Petrasov Marović (1934–1991) je hrvatski pjesnik, prozaik, dramatičar i kritičar.

<sup>5</sup> Pod intertekstualnim nastavkom podrazumijeva se književno djelo u kojem se prikazuje daljnji slijed zbivanja i sudbine likova iz nekog drugog djela.

a Kreontovu Antigona, sada kraljica Tebe. Umjesto Tiresije Kreontu, Antigoni dolazi mlada proročica, Tiresijina kći Manta, koja kraljicu upozorava na pogrešnu odluku i uspoređuje ju s Kreontom ne bi li se ova prisjetila svojega nekadašnjega podčinjenog položaja. Manta završava u zatvoru, a kao prekršitelj kraljičina naređenja o Telamonovu nepokapanju otkriva se kći sestre Izmene – Mlada Antigona. Izmjena ne uspijeva doprijeti do Antigone, a Mlada se Antigona vješa o pojas svojega pogrebnoga ruha. Izmjena proklinje Telamona čije tijelo poprima fantastične razmjere. No, Marović nudi i drugi završetak u kojemu se pojavljuje Sfinga s vojskom malih sfinga.

Iako glavna junakinja čak i prema naslovu drame, nije ovaj put i klasični tragični junak – bila ona smoleovski *prešućena* ili marovićevski *okrunjena* – ona poput Kreonta postaje žrtva vlastite ambicije i želje za moći. I Antigona i Mlada Antigona sukobljene su s okolinom zbog svojih ideala od kojih ne mogu odustati, bilo da je riječ o moralnim, bilo da je riječ o političkim uvjerenjima. Blizina dvaju istoimenih likova potencira pitanje tragične krivnje pa tako i relativizaciju cijele tragedije. Tragična krivnja Mladog Antigoni sudbinski je dodijeljena ne samo polaznim mitskim prokletstvom, pa i Sofoklovim, nego je uvećana obračunom između Antigone i Izmene. U želji da pokopa brata kraljičina nećakinja, Izmenino dijete, istodobno je breme prošlosti kao i ironija budućnosti.

Ključna razlika u odnosu na Smolea očituje se u tragičnom završetku. Nakon što Smoleova Izmjena shvati da u totalitarnom sustavu ne može istodobno biti na Kreontovoj i Antigoninoj strani, odlučuje živjeti prema pravilima sustava: »Čovjek je velik kad zna za svoje granice« (Smole 1962: 272), dok se Marovićeva Izmjena njemu/njoj napokon suprotstavlja. Ona je najprije pregovarateljica i glas razuma koji pokušava zaustaviti slijed smrti i biti dosljedna svojoj ulozi kao ni jedan Marovićev lik, ali se, kada sazna za tragičan završetak Mlade Antigone, osvećuje. I bez obzira na zavidni pomak, Marovićeva tragedija ostaje samo jedna u nizu potvrda trajnih ljudskih osobina: »Zato što se ne može ubiti / nešto što raste / i kad ga ubiješ« (Marović 1992: 186).

Smoleova je *Antigona* uz neka odstupanja ipak ostala u granicama dostojanstvena i uzvišena stila, dok je Marovićeva kolokvijalizirana. Valja navesti »Šefa polisije« (isto: 154) koji obavještava Antigonu da je proročica Manta »u ćuzi« (isto: 156), Zapovjednikovo »Brojutro!« (isto: 129) dok je budi iz sna, popraćeno jezičnom igrom: »Dobro jutro, Anti-Antigono!« (Isto: 130.)

### **Antigona u tamnici Kreontova interteksta (Miro Gavran, *Kreontova Antigona*, 1983)**

Kao varijacija, odnosno intertekstualna adaptacija<sup>6</sup> antigonske teme nezaobilazna je Gavranova<sup>7</sup> *Kreontova Antigona*. Već posvojnost u naslovu upućuje na prisvajanje

<sup>6</sup> Pod intertekstualnom adaptacijom podrazumijeva se (inter)tekst u kojem se transformiraju npr. likovi, radnja, tema, ideja ili jezik/stil polazišnoga teksta s ciljem postizanja određenoga efekta naročitom izmjenom sastavnih elemenata originalnog teksta.

<sup>7</sup> Miro Gavran (1961–) je hrvatski dramatičar, romanopisac i pripovjedač.

Antigone kao junakinje, ali i na Kreontovo autorstvo nad književnim djelom. Naime, Kreont se želi riješiti svih pet članova svoje obitelji kao mogućih prijestolonasljednika. Zato je napisao dramu koja zapravo odgovara originalnom tekstu Sofoklove *Antigone*. Kako bi zataškao svoje makinacije, manipulacijom činjenicama na pisanom predlošku planira sebe prikazati kao tiranina koji spoznaje svoju pogrešku uzrokovanu pretjeranim ponosom. Unatoč početnom kolebanju i posvemašnjoj nezainteresiranosti, Antigona prihvaća namijenjenu joj ulogu. Ujedno, ona prevladava svoj strah od smrti te ispijanjem otrova namjerava upropastiti Kreontovu režiju. No, nakon što je već progutala otrov, Kreont joj priopći kako njegove namjere ne mogu biti pomućene, jer mu preostaje Antigonina sestra blizanka, Izmena, koja će pristati odigrati Antigoninu ulogu do kraja. Za razliku od Smoleove *Antigone* u kojem je Izmena prikazana kao antigonski lik koji se preobražava u kolebljivu i društveno prilagodljivu Izmenu poznatu iz klasične tragedije, Gavranova Antigona postaje tragična junakinja koja se pod utjecajem čitanja Kreontove tragedije iz konformističkoga, Izmeni sličnoga lika, pretvara u iskonstruiranu heroinu.

Gavran i Smole napisali su intertekstualne transpozicije posuđujući poznate likove i motive kako bi pokazali inovativnost obrade te suprotstavljenost vrijednosnih kriterija svojega vremena onima iz prošlosti. Zbog toga u dramsku radnju uvode *oslabljene* Antigone i prevrednuju uzroke i posljedice tragične krivnje. Junak tragedije obično stradava zbog svojih izuzetnih moralnih i karakternih osobina, vlastite nesretne sudbine i/ili sukoba s društvenim konvencijama s ciljem postizanja katarze. U novim obradama uočljivo je suprotstavljanje tom načelu i to odustajanjem od općevrijedećih ideala: Smoleova Izmena i Gavranova Antigona likovi su promjenjivoga karaktera koji ne dostižu aristotelovski propisanu uzoritost. Tragični završeci obiju drama ne iscrpljuju se u kolektivnom samoubojstvu, nego u proglašenju uzaludnosti Antigoninih postupaka i žrtve. Kreont u Smoleovoj drami podupire Antigonino i Izmenino nastojanje da pokopaju brata, nazivajući ih »djevojčicama ljupkih glavicica« (Smole 1962: 220), naravno, ako obred ostane javno neprimijećen, a prikazujući se pritom kao obiteljski čovjek koji je ujedno i kralj čiji je zadatak mukotrпно održavanje reda. Bitna zajednička odrednica svakako je i deziluzionizam jer Gavran okosnicu dramske fabule temelji na Kreontovoj režiji predstave u predstavi, a Smole na umješnosti Kreonta, Tiresije i Hemonu koji zastupanjem svojih stavova dovode do apsurdna sve bitne sastavnice antigonske predstave u kojoj je Kreont također u svojevrstnoj ulozi redatelja, no svoj posao ne obavlja zato što želi ili hoće, nego zato što mora.

Uzvišen stil klasične tragedije nadomješten je kod Gavrana posve razgovornim rječnikom bez mitoloških reminiscencija. Kod Smolea su uz poetski uzvišene fraze i metaforiku u govoru likova zamjetni i kolokvijalizmi, čime se u raspravama prožetim svečanim pjesničkim tonom postiže realističnost u prikazivanju intimne strane protagonista.

Dok je *Kreontova Antigona* jednočinka sazdana od dramske napetosti ostvarene dijalogom isključivo dvaju likova iz naslova, u Smoleovoj se drami napetost uspostavlja sučeljavanjem Izmene kao antigonske glasnogovornice ideala i obiteljske dužnosti te Tiresije (zagovornika konformizma), Kreonta (utjelovljenja vlastodržačkoga biro-

kratizma i despotizma) te Hemonu (predstavnik hedonističkoga načela). Zato je Gavranov tekst problemska drama s tezom o dijaboličnoj korumpiranosti diktatora, a Smoleova *Antigona* poetska i egzistencijalna drama u kojoj se miješaju jezik filozofske rasprave, ironija i sarkazam, elementi tragedije, parodije i simbolične drame.

### Mitološke preobrazbe (Ljubomir Đurković, *Tiresijina laž*, 2010)

Klasična grčka tragedija u intertekstualnoj izvedbi Ljubomira Đurkovića,<sup>8</sup> podnaslovljena *porodična hronika u dva čina*, preobražena je u dramu intrige s parodijskim sastavnicama.<sup>9</sup> Kompozicijska podjela na dva dijela istodobno je i tematska podjela na vrijeme vladavine kralja Edipa i na vrijeme u kojem ga na prijestolju zamjenjuje Kreont, potom sinovi Eteoklo i Polinik pa opet Kreont. Prava je tragična junakinja Antigona jer se, kao i svi ostali likovi, ubija mačem ponajprije zbog »zakona srca« (Đurković 2010: 95) koji je obvezuje prema bratu. Antijunak Đurkovićeve drame svakako je prorok Tiresija pa se zbog prostora koji mu je dan u drami može usporediti s Tiresijom u Smoleovoj *Antigoni*. On relativizira idealističke težnje Antigone/Izmenen opisujući ih kao pogrešku Antigonina karaktera koji Izmena neuspješno pokušava oponašati. Jednak je lik u Smoleovoj drami Kreontov službenik koji svojom filozofijom pragmatizma i zagovaranja nesmetana funkcioniranja države poništava mogućnost tragične krivnje zbog uzvišenih razloga pa time i tragičnoga završetka kao smislenoga čina. Izvorno je Tiresija slijepi prorok i vrač koji osvještava Kreontovu krivnju. U *Tiresijinoj laži*, nasuprot tome, njegova je uloga da širi *sljepilo* lažuci da je Edip Jokastin i Lajev sin što pokreće lanac nesreća, te je zla kob Edipove obitelji zapravo posljedica ostalih Tiresijinih spletki i manipulacija. U Đurkovićevoj imitaciji uzvišenoga izričaja grčke tragedije ostvaren je, još jače nego u Smoleovu djelu, kratki spoj između svečanoga govora likova te razgovornih fraza, psovki, ali i seksualnih aluzija.

U *Tiresijinoj laži* iznesena je cijela kronika Edipove obitelji, odnosno njezina reinterpretacija ispunjena fabularnim obratima, podmetanjima, ucjenama i intrigama. Iako su zadržani temeljni likovi i njihov sukob, Kreontov i Antigonin, mitske ličnosti i motivi prevrednovani su u skladu sa zakonitostima drame intrige po čemu se ta crnogorska drama približava Gavranovoj intertekstualnoj transpoziciji. Međutim, za razliku od Gavranova i Smoleova teksta, gdje su likovi, makar i privremeno, eksponenti određena pogleda na svijet, Đurković razotkriva sveopću utemeljenost mita na laži. Tako su u drami prevrednovane mnoge mitske situacije te prikazane kao plod dosjetke, ucjene, laži, krivoga tumačenja ili podmetanja. Iako Antigona postupa kao u originalnom tekstu, njezina žrtva u biti je uzaludna jer je posljedica Tiresijina plana da Kreont preuzme prijestolje. U Đurkovićevoj drami svi se likovi ubijaju ili su ubijeni mačem kraljevskoga oficira Frontisa. U Smoleovoj drami jedini stradava Stražar koji je Antigonu uhvatio na djelu: Kreont ga daje ubiti kako javnost ne bi

<sup>8</sup> Ljubomir Đurković (1952–) je crnogorski dramatičar i pjesnik.

<sup>9</sup> Pod parodijom se podrazumijeva književno djelo napisano s ciljem humorističnoga, satiričnoga ili ironičnoga komentiranja nekoga drugoga djela, njegove teme, stila, autora i slično.

saznala za njezin prekršaj. Smoleova je drama kao prerada antigonske tematike inovativna jer nije tragedija u pravom smislu riječi, nego filozofska razrada tema već naznačenih kod Sofokla. Međutim, likovi nisu samo međusobno polarizirani (Tiresija – Izmena, Hemon – Izmena, Kreont – Izmena), već su tragično raspolučeni iznutra, ponajprije Izmena i Kreont, jer svatko od njih pokušava ponuditi svoj odgovor na vječno pitanje smisla života. Đurkovićeva Izmena prikazana je kao žena koja bježeći od prokletstva roda odlazi za Adrastom, neprijateljem Tebe, a Hemon u ulozu bibliofila i istraživača te Antigona odaju sliku romantičnoga ljubavnoga para. Smoleov je Hemon mladić opsjednut ženama i odjećom, a Izmena u početku odlučna Antigona pristalica, preobražava se pod utjecajem Kreontova i Tiresijina pragmatizma/ racionalizma u kolebljivicu koja se počinje slagati s dijagnozom da ja Antigona luda.

### **Antiantigona (Drago Ivanišević, *Ljubav u koroti ili Antiantigona*, 1957)**

Drago Ivanišević<sup>10</sup> autor je antigonske kontrafakture.<sup>11</sup> Njegova drama *Ljubav u koroti* svojim je podnaslovom određena kao intencionalno antiantigonska jer protagonistkinja Marta, za razliku od Sofoklove Antigone, izdaje brata neprijatelja i predaje ga u ruke revolucionarne pravde. Ivan, Marijin i Martin brat, nije nazočan u radnji, no ima tematsku ulogu. Marta je za vrijeme rata bila zaljubljena u Ognjena kojemu je predala rođenog brata zato što je pripadao suprotnoj političkoj struji. Bratsku ljubav istiskuje dogmatska svijest, a Marta je predstavница takve svijesti pa se zbog toga može nazvati Antiantigonom. Njezina tragična krivnja proistječe iz preokretanja Antigona načela. Marta je zakon krvnog srodstva podredila zakonu društva, a zakon krvi ne može iznevjeriti bez posljedica. Antigona zatečeni poredak napada idealom. Nasuprot zakonima i dužnostima prema državi, ona čuva krvno srodstvo i slavi rod. Njezin ideal nije u neposrednoj prošlosti ni u jasnoj svijesti, on je u nekom dalekom vremenu, u starini. Marta se isto tako okreće idealima, samo što su njezini ideali političke naravi i zbog njih izdaje brata i uništava obitelj. U Smoleovoj drami Izmena preuzima ulogu svojevrsne Antiantigone jer se na kraju odriče zahtjeva krvnoga srodstva u korist državnih normi. I u Smoleovoj i Ivaniševićevoj drami tematizira se vjernost idealu, odnosno propituje njegova opravdanost ako vodi samouništenju. Obojica autora o Antigoni govore kao o liku koji je javnu sferu privatizirao svojim jezično/politički/spolno skandaloznim činom pa su drame samo povod za preuzimanje toga provodnoga motiva i njegovo filozofsko i ideološko pretresanje u suvremenosti.

### **Zaključak**

Analiza antigonskih djela pokazuje sličnosti i razlike u tipovima intertekstualnosti i njihovim ulogama. Riječ je o sljedećim tipovima: intertekstualna transpozicija

<sup>10</sup> Drago Ivanišević (1907–1981) je hrvatski pjesnik, dramatičar, prevoditelj, urednik, slikar i kazališni djelatnik.

<sup>11</sup> Pod kontrafakturom podrazumijeva se preispisivanje i preobrazba izvornoga djela njegovim prebacivanjem u povijesno-estetski okvir autorove sadašnjice čime se ostvaruje osuvremenjeni pandan klasičnoga teksta.

(D. Smole, *Antigona*; J. Anouilh, *Antigona*), intertekstualna adaptacija (M. Gavran, *Kreontova Antigona*), intertekstualni nastavak (T. P. Marović, *Antigona, kraljica*), parodija (Lj. Đurković, *Tiresijina laž*) i kontrafaktura (D. Ivanišević, *Antiantigona*). Iako postoje preklapanja određenih tipova međuknjiževnoga povezivanja, valja izdvojiti njihove dominantne uloge. Funkcija intertekstualnih transpozicija problematiziranje je identiteta, što je ujedno i glavna odrednica filozofske drame. Nastavak i parodija kao intertekstualni tipovi ponajviše reinterpreteraju antigonsku temu/likove i predočavaju stilske opreke. Analizirana kontrafaktura funkcionira kao oštar kritički komentar aktualizirane društvene i političke zbilje. Osim navedenih glavnih intertekstualnih uloga književnih djela antigonskoga niza, svakako se mogu navesti i one, zajedničke većini međutekstualnih povezivanja: književna montaža, antiiluzionizam, otklon od književne tradicije i persiflaža.

Opisani tipovi nisu definirani u odnosu na citat ili aluziju, odnosno pojedinačne elemente djela, nego u odnosu na cjelovit antigonski predtekst te Smoleov, od svih najkompleksniji, intertekst. Osim toga, tipovi su nabrojani i s obzirom na stupanj variranja teme, stila, likova i kronotopa originala, ali i s obzirom na Smoleovu dramu kao ogledni intertekst. U literarnim transpozicijama najmanja su odstupanja od Sofoklove *Antigone*, a teme naznačene u dvjema transpozicijama proširuju se ili osvjetljavaju iz filozofskoga kuta gledanja. Gavranova literarna adaptacija primjer je antigonske prerade s ciljem znatnijega prevrednovanja književnih konvencija u književnoj tradiciji i stereotipiziranih likova u kolektivnoj svijesti. U antigonskom nastavku prikazano je što se sa *starim* protagonistima dogodilo poslije završetka *službene* tragedije izvrtanjem njihovih idejnih pozicija te uklapanjem njihovih potomaka u radnju. U parodiji su poveznice s izvornim tekstom još uvijek prisutne, no sastavnice mitske priče tako su preoblikovane da u konačnici dobivaju komičan smisao. Napokon, međuknjiževne su poveznice u kontrafakturi najviše oslabljene zbog izmijenjenoga kronotopa, jezika/stila, imena pa i karaktera likova.

## Literatura

- ANOUILH, Jean, 1963: *Antigona*. Zagreb: Zagrebačko dramsko kazalište.
- CESAR, Ivan, POGAČNIK, Jože, 1991: *Slovenska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.
- ĐURKOVIĆ, Ljubomir, 2010: *Tiresijina laž (Porodična hronika u dva čina)*. Cetinje: Ivpe.
- ESHIL, SOFOKLO, EURIPID, 2005: *Grčke tragedije*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- GAVRAN, Miro, 2001: *Odabrane drame*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- IVANIŠEVIĆ, Drago, 1981: *Izabrana djela: pjesme: novele: Ljubav u koroti*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- JUVAN, Marko, 2009: *History and Poetics of Intertextuality (Comparative Cultural Studies)*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press.
- MAKOVIĆ, Zvonko (ed.), 1988: *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti.
- MAROVIĆ, Tonči Petrasov, 1992: *Odrbrana djela 2: proza, drame*. Split: Književni krug Split.
- ORAIĆ TOLIĆ, Dubravka (ed.), 1993: *Intertekstualnost & autoreferencijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- SMOLE, Dominik, 1962: *Antigona*. Zagreb: Dramska biblioteka *Scena*.
- SOLAR, Milivoj, 1996: *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.

# NAREČNA IGRA KOT SREDSTVO OHRANJANJA ŽIVE KULTURNE DEDIŠČINE

Vera Smole

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Darinka Suljević

Gimnazija in srednja šola Kočevje, Kočevje

UDK 792.25(497.4):811.163.6'282

Ustvarjalnost v narečju je prisotna v vseh časih; spreminja se le moda, s pomočjo katere pride v širšo javnost. Ta tudi določa, ali se v nekem času (in prostoru) z njo ukvarjajo samo »ljudski« in priložnostni ustvarjalci, ali pritegne tudi (že) uveljavljene. V prispevku bomo prikazali primer »nastanka« priložnostne ustvarjalke narečnih iger, analizirali bomo namen teh iger ter priložnosti in kraje za uprizoritev – metodološko kot študijo primera. S pomočjo ankete smo ugotavljali, kako so bile igre sprejete pri gledalcih.

živa kulturna dediščina, ustvarjalec narečne igre, študija primera, percepcija narečne igre, anketa

The creative use of dialect is present at all times – only fashion, through which it comes to a wider public, changes. Fashion also defines whether – over time and across space – it engages only »popular« and amateur creators or also attracts established ones. This article presents an example of the creative work of an amateur playwright and discusses the purpose of her plays, and the places and opportunities for staging them – methodologically as a case study. With the help of a survey, we establish how well these plays have been received by audiences.

living cultural heritage, creator of a dialect play, case study, perceptions of dialect plays, survey

## 1 Uvod

Razmah narečne ustvarjalnosti ali vsaj njen prodor v (širšo) javnost,<sup>1</sup> v Sloveniji značilen za zadnji desetletji, naju je napeljal na misel, da bi na konkretnem primeru predstavili začetek in trajanje priložnostne narečne dramske ustvarjalnosti in njen sprejem pri gledalcih. Prvi del bo prispevala ustvarjalka sama, drugi del, anketiranje<sup>2</sup> in komentar rezultatov, ter povezavo pa narečjeslovka. Obe avtorici sva slovenistki, a se z literarno zgodovino ne ukvarjava raziskovalno; k temi o dramatikii želiva pridati

<sup>1</sup> Prim. npr. že letošnji 3. festival narečne književnosti Dialekta 2012; o njem: <http://www.zivljenjenadotik.si/info/tekst/prikaz/article/dialekta-2012-narecje-je-del-osebne-in-skupnostne-identitete/>.

<sup>2</sup> Za pomoč pri izvedbi ankete se zahvaljujeva študentki slovenskega jezika s književnostjo, Maruši But iz Ribnice. Lepa hvala pa tudi vsem anketirancem.

le pogled z nekega drugega zornega kota in v obravnavo vključiti dramska besedila, ki jim sodobna literarna veda (zaenkrat) še ne posveča pretirane pozornosti. Ne upava si soditi (tudi nisva kompetentni), ali gre samo za »fabuliranje ljudskih običajev in spominov starih staršev ali zgolj humorno dramtiziranje« ali za »resno« literarno ustvarjanje z estetsko prepričljivimi besedili, ki imajo vse attribute »visoke« književnosti« (citat iz besedila, h kateremu dostop je v op. 1), lahko pa trdimo, da ljudje (vključno z intelektualci) potrebujejo tudi tako ustvarjalnost: morda manjšo estetsko funkcijo dopolnjuje vrsta drugih funkcij (gl. točko 4), za zadovoljno življenje v neki skupnosti ravno tako potrebnih.

S povečanjem prizadevanj za ohranjanje kulturne dediščine in seznanjanjem, kaj to sploh je,<sup>3</sup> po drugi strani pa z lastnim zavedanjem o hitri spremenljivosti načina življenja in s tem vsega, kar nas obdaja, se v marsikom porodi želja raziskati kakšen delček preteklosti lastnega okolja, ga obuditi in ga na svoj način predstaviti drugim. A uničljiva ni samo snovna (materialna) kulturna dediščina, ampak z njo prav tako zamira (še zlasti če ni zapisana in na ta način materializirana) nesnovna kulturna dediščina,<sup>4</sup> imenovana tudi živa kulturna dediščina,<sup>5</sup> ki po Unescovi konvenciji o njenem varovanju

pomeni prakse, predstavitve, izraze, znanja, veščine in z njimi povezane orodja, predmete, izdelke in kulturne prostore, ki jih skupnosti, skupine in včasih tudi posamezniki prepoznavajo kot del svoje kulturne dediščine. Skupnosti in skupine nesnovno kulturno dediščino, preneseno iz roda v rod, nenehno poustvarjajo kot odziv na svoje okolje, naravo in zgodovino, in zagotavlja občutek za identiteto in neprekinjenost s prejšnjimi generacijami, s čimer spodbuja spoštovanje do kulturne raznolikosti in človeške ustvarjalnosti.

Poleg tega ima (skoraj) vsak kraj ali ožje območje tako v snovni kot nesnovni kulturni dediščini svoje posebnosti, ki še zdaleč niso (dovolj) raziskane, ali pa so raziskave dostopne le strokovni javnosti. To je naravnost raj za intelektualca z nekoliko umetniške žilice, seveda pa tudi z veliko volje, delavnosti in sposobnosti organizacije. V povezavi z vsem naštetim od l. 2007 nastajajo daljše in krajše igre Darinke Suljević, pisane v širše znanem ribniškem govoru dolenjskega narečja, ki oživljajo in s tem ohranjajo prav to, kar pomeni živa kulturna dediščina. S tem pojmu Ribničan, ki je v naši predstavi izdelovalec in veseli prodajalec suhe robe (krošnjar), dodaja povsem nove, širše dimenzije (samo)poznavanja.

3 Prim. Vladni portal za otroke in mladino, 20. 4. 2012: [http://www.otroci.gov.si/index.php?option=com\\_content&task=view&id=23&Itemid=255&mId=403](http://www.otroci.gov.si/index.php?option=com_content&task=view&id=23&Itemid=255&mId=403).

4 V Sloveniji je vlogo Koordinatorja varstva žive kulturne dediščine l. 2011 prevzel Slovenski etnografski muzej. Med nekaterimi že registriranimi dediščinami je v postopku registracije tudi eno od slovenskih narečij, in sicer kostelsko narečje, zaradi neustreznega poimenovanja prijavljeno pod oznako Govori ob Čabranci in zgornji Kolpi.

5 Nesnovna dediščina: <http://www.nesovnadediscina.si/>.

## 2 Uporabljena metoda

Za metodo obravnave smo si izbrali študijo primera, ki je po Yin (1989)<sup>6</sup> »[...] empirična raziskava, ki preiskuje sodobni pojav v njegovem realnem življenjskem kontekstu; ko meje med pojavom in kontekstom niso evidentne; in v kateri se uporablja več virov empirične evidence.« Za etnografsko študijo primera, kamor dejansko spada tudi naša, je značilno, da se pri zbiranju podatkov najpogosteje uporablja opazovanje z udeležbo (v našem primeru deloma celo samoopazovanje). Z vidika namena in metodologije pa bi jo lahko uvrstili med intrinzične študije primera, ki jih zanimajo posamični primeri.

Cilji raziskave so v povsem praktičnih ugotovitvah, ki jih narekuje že sama raziskava tega tipa (gl. definicijo), tj. za pojav priložnostnega dramskega ustvarjanja v narečju ugotoviti: 1) kakšne so bile realne okoliščine za njegov nastanek; 2) kako je do pojava prišlo; 3) kakšen je bil odziv pri naslovnikih/gledalcih; 4) ali je narečna igra res lahko sredstvo ohranjanja žive kulturne dediščine in 5) povezava ugotovitev v novo spoznanje.

## 3 Gradivska osnova

V letih od 1997 do 2011 je Darinka Suljević, doma z Brega pri Ribnici, po poklicu srednješolska profesorica slovenskega jezika in književnosti, napisala osem različno dolgih dramskih besedil, jih zrežirala in skupaj z zainteresiranimi domačini v domačem okolju tudi uprizorila. Vsa so napisana in uprizorjena v ribniškem krajevnem govoru dolenskega narečja – z odstopi, ki jih občasno zahteva vsebina. Vsebinsko zlasti prva, druga, četrta in osma obujajo nesnovno kulturno dediščino (že pozabljene lokalne dogodke in opravila), druge pa humorno zrcalijo sodobne pojave. Čeprav so nekatera dramska besedila znana širšemu krogu ljudi, druga manjšemu (odvisno od ponovitev ter vrste in obiskanosti prireditve), so v anketi upoštevana prav vsa, v obravnavo pa vzeta tista, ki vsebinsko ustrezajo obravnavani temi. Po vrstnem redu uprizoritev si sledijo takole:

1. *Puot h tabakavə hruškə* (enodejanka, 1997), prvič uprizorjena ob otvoritvi obnovljene gozdne ceste v Mali gori, nato na trgu v Ribnici in še enkrat v Športnem centru v Ribnici (ter v Ljubljani in Portonu nad Pobegi pri Kopru).
2. *Willingrain ali grad na Bregu. Trubar obišče Willingrain* (igra v dveh dejanjih, 2008), prvič uprizorjena v dvorani v Ribnici (zaradi dežja), nato na Bregu pri Ribnici na prostem kot občinska počastitev 500-letnice Trubarjevega rojstva ter v zelo okrajšani različici še na osrednji prireditvi na Ribniškem semnju suhe robe in lončarstva 2008.
3. *Globalizacija na podeželju* (enodejanka, 2009), uprizorjena v ribniškem gradu, na 1. festivalu glasbe, plesa, gibanja ob 10-letnici Društva Joga v vsakdanjem življenju Ribnica.

<sup>6</sup> Citat je vzet iz Mesec: *Študija primera v socialnem delu* (študijsko gradivo), [brez navedbe letnice in oštevilčenih strani].

4. **Ribniške zgodbe** (z veznim besedilom povezane zgodbe in anekdote o Ribničanih, ki jih je zapisal Miha Mate, 2009), uprizorjene za občinski praznik v Športnem centru v Ribnici.
5. **Telefonski pogovor: Všeč si mi** (trije kratki prizori v slengu, splošnem pogovornem jeziku in narečju ljubezenske vsebine, 2009), uprizorjen na božično-novoletnem koncertu v Športnem centru v Ribnici.
6. **Pri Francetovi jami** (enodejanka, 2010), uprizorjena ob ponovni otvoritvi koč pri Francetovi jami (ob nastanku je bila prva jamarska koča v Jugoslaviji) v vznožju Male gore, ki zapira Ribniško dolino na severovzhodu na nadmorski višini 594 m.
7. **Frenk se odpravi na jago namesto k zobozdravniku** (enodejanka, 2010), uprizorjena v ribniškem gradu na 3. festivalu glasbe, plesa, gibanja.
8. **Promenada po ribanški** (enodejanka, 2011), prvič uprizorjena pred Miklovo hišo v Ribnici v okviru javne prireditve Kulturna promenada na prostem v organizaciji JSKD, nato pa še večkrat (Kočevje, Velike Lašče, Breg) v različnih krajših ali daljših različicah; 2012 je bila v Ribnici v gradu na Bregu še **Promenada po ribanški II**.

#### 4 Začetek in posledice nekega ustvarjanja<sup>7</sup>

Junija 2007 naj bi bila slavnostna otvoritev okrog štiri kilometre dolge prenovljene gozdne poti od vasi Breg do domačinom znane Tobakove hruške. V duplo hruške so tihotapci, tako pravi izročilo, skrivali tobak že od 16. stol. dalje. Takratni predsednik vaškega društva Veter Breg Andrej Klun me je prosil, če bi o tem kaj napisala. Ponarejati zgodovine nisem hotela, ustreznih podatkov nisem našla. Vsi starejši vaščani so zgodbo zaokrožili v samo dva stavka. Pregledala sem Jurčičeva dela o tihotapljenju tobaka, vendar niso bila primerna za takšno priložnost. Predsednik društva je pričakoval odgovor. Spomnila sem se na sovaščanko Julko, dovolj odprto in praktično žensko, po poklicu vzgojiteljico, in z njo povezano »rešitev«: obe skupaj bi prikazali delo v gozdu, npr. grabljenje listja, jaz bi bila tašča, ona snaha (*ta mlada*). Od tu je bil le še majhen korak do boljše ideje: prikazati popravljanje poti po starem, z *bətci*, ki so postali že muzejsko orodje, saj jih ne uporablja nihče več. Zadnjega popravljanja vaške poti po starih, ustaljenih navadah v letih 1957–1958 sem se spomnila celo sama. Sovaščan Alojz Lovšin se je spomnil še na izmenjavo tobaka med dvema tihotapcema. Podrobnosti je dodal moj oče Jože Pakiž, p. d. Lukčev, rojen 1921. leta, saj je večkrat popravljaj pot, katere odsek so vaški možje določili vsaki hiši v vasi. Tudi žandarji, ki so lovili tihotapce, so mu dobro ostali v spominu. Iz teh motivov je hitro nastalo narečno dramsko besedilo, sestavljena je bila tudi ekipa igralcev, vaje so se začele. Sama sem postala tudi igralka, režiserka, scenaristka, poskrbela za kostume in vse ostalo za uprizoritev igre – seveda z veliko pomočjo cele igralske ekipe in članov društva Veter Breg.

<sup>7</sup> Morda bo razdelek za strokovno zahtevnega bralca nekoliko esejističen, vendar je s stališča avtentičnosti tak skoraj edino možen, če hoče poleg golih podatkov ohraniti tudi občutja ustvarjalca. Iz istega razloga in zato, ker je soavtorica prispevka istočasno tudi avtorica obravnavanih narečnih dramskih besedil, je pisan prvoosebno.

Ta dogodek je vzpodbudil druženje, ki je v vasi že zamrlo, s sovrstniki, starejšimi in mlajšimi, priženjenimi oz. primoženimi na Breg. S slednjimi smo se spoznavali. Začelo se je novo obdobje sobivanja, spomini so kar vreli iz nas. Mlajši so poslušali, sprejemali, čeprav navajeni na povsem drugačen način življenja. Zdelo se jim je zanimivo, poučno, tudi neverjetno zaradi preprostega načina življenja nekoč, a povsem sprejemljivega. Bili smo si enotni, da bi lahko še marsikaj povedali in prikazali.

Posebno vlogo pri vsem je imel domač jezik, naš narečni govor. Poiskati je bilo treba stare besede, jezik iz časov dogajanj naših iger. Popravljali smo se in bili presenečeni, kako se naš govor spreminja, kako marsikaj izginja. Hitro je bila potrjena rečenica, da ima vsaka vas svoj glas in to smo tudi upoštevali.

Naenkrat smo mi, domačini, ki smo tu odrasli, narečje zaznali kot pristno komunikacijsko sredstvo, ki ljudi odpira, ustvarja občutek domačnosti, povečuje samozavest, prijetno počutje, smisel za humor. To ni nič nenavadnega, saj je bilo narečje prvi jezik oz. zvrst, v katerem smo spoznavali svet, dobivali informacije. Zaznali smo globoko, nenavadno moč te socialne zvrsti, ki se vse močnejše vrača originalna v naš vsakdan, čeprav jo je izobraževanje ali bivanje v večjih mestih že v marsičem preoblikovalo.<sup>8</sup> Knjižni ali splošni pogovorni jezik smo vedno dojemali kot nekaj več, kot nekaj višjega, ki pa prav zato zahteva tudi drugačen način vedenja, predvsem nekoliko bolj zadržan, resen, omikan. Narečje pa nas je popeljalo v brezskrbna leta otroštva, obudilo radoživost, odprtost, spontanost v izrazu, s tem pa humor. Ta je lahkoten, prizanesljiv, zato pa vzpodbuden in ima moč povezati ljudi, tudi različnih generacij, za nadaljevanje neke tradicije, seveda v novi preobleki.

Razen domačega ribniškega govora smo glede na vsebino vpletali tudi govore drugih krajev in po potrebi dodali še druge socialne (pod)zvrsti slovenščine, pa tudi kak tuji jezik. Za nadaljevanje takšnega dela je bil odločilen sprejem naših nastopov pri gledalcih. Večinoma so bili to domačini, *Willingrain* pa si je ogledalo tudi veliko ljudi iz raznih krajev Slovenije, tudi iz zamejstva. Po obrazni mimiki in odzivih ter kasnejših pogovorih sodeč so uživali in nas s tem vzpodbujali k nadaljnjemu delu, tako da od l. 2007 vsako leto odigramo kaj novega. Običajno gre za priložnostna dela, uprizorjena na občinski ravni (včasih predstavljena tudi v drugih občinah), ki so največkrat vnaprej časovno omejena, zato ponovne uprizoritve (npr. *Promenada po ribniško*, *Telefonski pogovor: Všeč si mi*) dobivajo še dodatne vsebine ali nadaljevanja.

Prišli smo do ugotovitve, da morajo igre upoštevati priložnost, za katero nastanejo, biti lahkotne, da tudi poučni vsebini ne sme manjkati humorja, saj si skozenj preprostejši ljudje v vseh časih občasno dajo duška, se sproščajo. Osrečuje jih zavest, da s svojo zvijačnostjo (dejansko ali namišljeno) znajo obvladati gospodo in oblast ter se vsaj za kratek čas počutiti pametnejše od njiju. Ribniškemu človeku, ki je moral s trebihom za kruhom s suho in lončeno robo v Evropo že od 15. stol. dalje, je humor

<sup>8</sup> Kakšna obujena stara beseda, npr. *pærdobitæn*, lahko na novo zaživi izven igre, čeprav morda z nekoliko drugačnim pomenskim prizvokom.

postal nuja za premagovanje lastnih težav in zabavo drugih; slednje pa mu je odprlo marsikatera vrata.

## 5 Vsebina, aktualnost in uprizoritve narečnih iger

Živo ali nesnovno kulturno dediščino lahko narečna igra ohranja skozi svojo vsebino in uprizoritev, tj. z izborom motivov in tem, prav tako z uporabo rekvizitov in jezikovne zvrsti. Dodaten učinek igra doseže, če se vsebinsko povezuje z dogodkom, kateremu v čast je prireditev, na kateri je uprizorjena. V nadaljevanju je prikazan nastanek iger (izbor teme, pridobitev gradiva, ubeseditev in uprizoritev) v povezavi z aktualnimi dogodki.

*Willingrain ali grad na Bregu. Trubar obišče Willingrain*<sup>9</sup> (2). Igra v dveh dejanjih je bila napisana v letu praznovanja 500-letnice Trubarjevega rojstva. Posega v čas Lambergov ali Lambergarjev<sup>10</sup> oz. v Trubarjev čas v drugi polovici 16. stol., natančneje v l. 1562 na grad Willingrain. Snovno se naslanja na dobljene zgodovinske podatke.<sup>11</sup> Razkošno življenje na gradu je prikazano z gostijo, ki jo je ostarela Uršula pl. Lamberg priredila za sorodnike pokojnega moža Gregorja, ki bodo po njeni smrti podedovali grad in ostalo premoženje. Protiutež temu so tlačani, ki nastopajo vmes v dveh prizorih, v katerih kritizirajo gospodo in si s tem lajšajo svoje težko življenje. Drugo dejanje, ki ravno tako temelji na resničnih zgodovinskih podatkih, se začneja z Uršulino smrtjo (l. 1562, gl. op. 13), ki mu sledi drugi osrednji motiv, tj. Trubarjev prihod z namenom, da opravi posmrtni obred.<sup>12</sup> To pa ni bilo enostavno, saj mu naddiakon in župnik Andrej Majer ni dovolil vstopiti v cerkev; obred je nato opravil na samem gradu.<sup>13</sup> Dodan je motiv tlačanov, ki so jih takšna dogajanja vznemirila, saj niso bili prepričani, katera vera bolje skrbi za svoje ljudi (luterani v nasprotju s kristjani vernikom niso zaračunavali odpustkov).

Poleg dogajanja je bil kot »oseba« ali »motiv« pomemben tudi sam grad in njegov obstoj, do tedaj v ožjem in širšem okolju premalo poznan. Igra je oživila spomin nanj

<sup>9</sup> Najprej pristava, nato grad na Bregu pri Ribnici, omenjena že v listini iz l. 1241. (Več: *Skupščina občine Ribnica* 1982: 81.) Danes obstajajo še komaj vidne sledi.

<sup>10</sup> »[P]lemiški rod Lambergov je prišel na Kranjsko iz Nižje Avstrije.« (Skubic 1976: 339.)

<sup>11</sup> »Ko so se po smrti zadnjega celjskega grofa Ribničani l. 1457 prostovoljno podali cesarju, je ta dal takoj ribniško graščino v zastavščino bratoma Juriju in Andreju pl. Lamberg. Ta dva pa nista dolgo bivala skupaj v Ribnici. Andrej se je ločil od svojega brata in si zgradil okoli l. 1470 na Bregu, komaj dobre četrte ure od Ribnice, svoj lasten grad, ki ga je utrdil z močnim obzidjem in s stolpi ter ga obdal z jarkom, v katerem je napeljal vodo iz bližnje Bistrice.« (Skubic 1976: 481.) Za njim se navaja kot gospodar na Bregu Ivan pl. Lamberg, zatem pa Gregor pl. Lamberg, ki je bil poročen z Uršulo pl. Rasenharz. Otrok nista imela, ona je po njegovi smrti gospodarila na Bregu. »V tej dobi pa so bili Lambergi že odločni luterani in so dajali v svoji kapeli pribežališče vsem novovercem. Pa tudi v gmotnem položaju jim je šla čedalje bolj trda, tako da niti davščin niso več oddajali [...].« (Skubic 1976: 483.)

<sup>12</sup> »Vsa gospoda v okoli Ribnice je bila še posebej naklonjena Primožu Trubarju, kar sodimo tudi iz povabila, naj bi Trubar v Ribnici opravil posmrtno slovesnost na trideseti dan (trizma) po smrti za pokojno Uršulo pl. Lamberg z Brega.« (Gestrin 1982: 97.)

<sup>13</sup> »Nato je Trubar s plemiči in gospemi, ki so se hoteli udeležiti mrtvaškega opravila, jezdil v graščino na Breg, kjer je tudi pridigoval. Dne 4. 5. 1562 je Trubar pisal baronu Ungnadu, da je to, kar je na Bregu pridigal, 'farje' tako razjezilo, da so pridrli celo za njim na Breg in mu pretili, da ga bodo ustrelili, kar pa njega (Trubarja) ni dosti vznemirilo.« (Skubic 1976: 484.)

tudi tako, da so bili domačini vključeni v izdelavo notranje opreme in posode, ki so ju izdelali ročno, čas pa je bil prikazan tako, da je gospoda jedla tedanje jedi,<sup>14</sup> bila oblečena v kolikor se je dalo originalna oblačila<sup>15</sup> in plesala tedanje plese.<sup>16</sup>

Vsekakor je bila med vsemi deli najzahtevnejša prav uprizoritev *Willinggraina*. Delo je najdaljše (uprizoritev traja dobro uro) in najobsežnejše; l. 2008 je bil to projekt za celo vas, saj so se vključile tako rekoč vse hiše: s pripravljanjem terena, kostumov in drugih rekvizitov, peko peciva, postavitvijo stojnic ... Sodelovalo je okrog 40 igralcev, vključeni so bili tudi konji. Nekateri posamezniki so prvič nastopili na odru in s svojim značajem, govorom in igro prispevali k še večji avtentičnosti dela. Izbor jezikovne zvrsti je bil prilagojen socialni pripadnosti oseb: za tlačane domače narečje z nemškimi popačenkami, za gospodo pogovorni, tudi prefinjen jezik z elementi umetnostnega jezika in tujimi, predvsem nemškimi izrazi. Uprizoritev na prostem, v avtentičnem okolju (pogosta tudi pri ostalih delih) je omogočila tudi take rekvizite, kot je kočija s konjsko vprego ali vsaj konje.

**Ribniške zgodbe** (4). Nastale so po naročilu organizatorja občinske prireditve. Njegova želja je bila, da naj prikazujejo domačega človeka na humoren, vesel način. Tako je nastala kombinacija igre, tj. dramatizacije šaljivih zgodb premalokrat predstavljenega domačega pisatelja Miha Mateta iz knjige *Široka usta* (1972), in narodnozabavne glasbe domačega ansambla Zdomar (oblečeni so v kariraste srajce in delavne predpasnike), katerega besedila opevajo zdomanje (prodajo suhe robe po domačih in tujih krajih), srečo in življenje preprostega človeka ter obujajo domače šaljive pesmi (npr. od Ribnice do Rakitnce). Ansambel je v poskočnem ritmu dopolnjeval in povezoval govorjeno besedo z domačijskimi motivi. Tako so nastopajoči z glasbo, besedo, igro, domačim jezikom, kostumi<sup>17</sup> in suhorobarskimi izdelki – krošnjo – predstavili gledalce najmanj 60 do 100 let nazaj v zgodovino.<sup>18</sup>

**Promenada po ribniško** (8). Čas dogajanja seže na začetek prejšnjega stoletja, dogajalni prostor pa je omejen na obrežje Bistrice na ribniškem trgu. Snov izhaja iz avtoričinih otroških spominov in spominov domačinov iz časa, ko še ni bilo pralnih strojev in se je na Bistrici še pralo ročno, milo pa izdelovalo doma, saj so (za) prašek imeli redki. Perice so prihajale tudi iz Loškega Potoka, prale za gospodo in se s tem preživljale. Tema pranja ali »žehte« se motivno razširi na pogovor med pericami samimi, v katerega pa so hitro vključile tudi mimoidoče. Šalile so se med sabo in si še bolj privoščile tržno gospodo, ki so jo prav dobro poznale. Tako spoznamo nekaj

14 Pripravljene po knjigi *Santonini, Srednjeveške jedi*, avtorjev H. G. Kugler in B. Maier.

15 Za kostume smo dobili največ avtentičnih informacij na razstavi v občini Škofljica Oblačilna kultura 16. stoletja, katere mentorica je bila izred. prof. Vesna Gaberščik z NFT v Ljubljani, Oddelek za tekstilstvo; nekaj pravih gledaliških kostumov smo si izposodili na turjaškem gradu in drugod; pri izdelavi Trubarjevega plašča nam je svetovala šivilja iz Etnografskega muzeja v Ljubljani, gospa Jožica Mandelj Novak, ki ga je v tem letu sešila za njihovo razstavo.

16 V ta namen je bila v igro vključena plesna skupina Galiarda iz Celja z že izdelanimi kostumi, plesi in glasbo, ki je tako dodala popoln prizvok 16. stol.

17 Kostume si je gospa Alenka Pakiž sposodila pri plesni skupini Tine Rožanc v Ljubljani.

18 Poleg vseh, ki poznajo to domačo dejavnost, je bil posebno dober svetovalec že priletni Metod Jaklič, ki se sam ukvarja s suhorobarstvom, tudi v predstavi zdomar ali krošnjar.

ribniških rodbin iz preteklosti, njihove vsakodnevne navade in razvade ter tudi ob pomembnih življenjskih dogodkih. Vključen je tudi motiv tržnega nočnega čuvaja,<sup>19</sup> ki še posebej dobro pozna obiskovalce gostiln in reakcije žena ob prihodu domov.

V prvi varianti je nastopalo okrog osemnajst igralcev skupaj z otroki. Med seboj so se razlikovali po kostumih, delih, razmišljanju. Zaradi priložnostnega nastopanja so s predelavo ostale le še tri perice, ki so prevzele vse besedilo. To je predstava, ki se najbolj spreminja in se v zadnjem delu vedno prilagodi gledalcem – ti po naročilu lahko slišijo še kaj o sebi in o svojih prednikih. Dobila je nadaljevanje v *Promenadi po ribniško II*, kjer nastopata samo še dve perici, ki pa sta že bolj preračunljivi, izobraženi, saj se učita poslov od svoje gospode in razmišljata o boljšem zaslužku. Ob koncu odideta med gledalce in jih na zabaven in prijazen način vključita v igro.

Enodejanka *Pri Francetovi jami* (6) seže v čas po velikih razvojnih spremembah, nekako v 60. leta prejšnjega stoletja, vsa ostala dela, kot so *Globalizacija na podeželju* (3), *Frenk se odpravi na jogo namesto k zobozdravniku* (7), *Telefonski pogovor: Všeč si mi* (5), odražajo sodobnost, posebno prva tudi nekaj skokov v bližnjo preteklost. Snovi in teme del so avtentične, pridobljene s pripovedovanjem domačinov po spominu, nekatere podatke pa je bilo treba poiskati v zgodovinskih delih. Največkrat so v igro vključene vse generacije, od predšolskih otrok do upokojencev, seveda z različno zahtevnimi vlogami. Pogosto je bila vloga pisana za znanega igralca. Ta ima pri uprizoritvi dovolj svobode, da lahko doda svoje besedilo. Poglavlje zase so vedno kostumi, saj je treba iz nič ustvariti čim bolj adekvatna, originalna oblačila. To najpogosteje dosežemo z izposojjo, pri sodobnejših delih pa se kaj primernega najde doma ali na novo sešije. Podobno je z rekviziti. Pri igri o popravljanju poti smo na podstrešjih poiskali zaprašene *bātçè*, iz shramb pa še *kramp*, *macolo* in *štango*, medtem ko smo težje dobili *ənčkè* in *žakle*. Tudi brez znane ribniške *krošnje* in *škafov* ter *čebra* pri uprizarjanju ne gre. V sodobnejših delih so nepogrešljivi mobilni telefoni, armafleksi ali podloge za izvajanje joge, časopis kot prepoznavni pripomoček, nakupovalna vrečka in torba, metla, rože, kanglica, jogi ...

## 6 Gledalčev sprejem iger v domačem narečnem govoru (rezultati ankete)

Anketa je bila izvedena konec aprila in začetek maja 2012. Anketiranci so bili pretežno domačini (iz Ribnice in širše okolice), ki so si ogledali vsaj eno od osmih iger. Anketa je bila naslovnikom poslana po elektronski pošti ali vročena na papirju; na enak način, poleg tega pa še po navadni pošti, so prihajale tudi izpolnjene ankete, skupaj 60.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> »Nočni paznik, ki je skrbel za red v trgu, je imel številne naloge. Umirjal je 'veseljake', ponoči se je sprehajal po kraju in varoval tržane pred ognjem in tatovi ter vsako uro obveščal ljudi, koliko je ura [...]« (Gradišnik 2007: 48).

<sup>20</sup> Kar nekaj ljudi je anketiranje zavrnilo. Tudi odgovori niso bili vedno precizirani, kot je bilo zaproseno (prim. vpr. 2–6), zato je bilo treba te rezultate združevati in jih s tem posplošiti. Pomotoma je bila na veliko naslovov poslana anketa brez zahteve po opredelitvi spola in starosti.

V povprečju si je vsako igro ogledalo 33,37 ali 55,61 % anketiranih gledalcev; med njimi jih je 15 ali 25 % videlo vse, 4 ali 6,66 % pa le eno igro.

Vsebina iger je bila v 56 primerih ocenjena z odlično, v 13 primerih s prav dobro in v dveh z dobro. Najslabše (1-krat 3 in 3-krat 4) je bila ocenjena igra št. 5, *Telefonski pogovor: Všeč si mi*.

Igre so gledalce največkrat zabavale – v 49 primerih, pogosto poučevale – v 35 primerih in jim obujale spomine – v 34 primerih.

Domače narečje igre dela bolj zabavne – 44 odgovorov, jih bolj postavlja v domač prostor – 43 odgovorov, so bolj všečne od nenarečnih – 28 odgovorov in imajo večjo težo tako po vsebini kot po sprejemu pri gledalcih – 26 odgovorov. Nihče ne nasprotuje narečni zvrsti in nihče zato nima težav z razumevanjem.

O uporabljenih originalnih oblačilih in rekvizitih anketiranci menijo, da vsebino igre ne samo popestrijo – 37 odgovorov, ampak pomagajo pri obujanju starodavnih del in navad in jih približajo mladim – 43 odgovorov. Nikomur se to ne zdi »semhljenje« ali pretiravanje.

Večina, tj. 56 anketirancev, ocenjuje igralce kot zelo dobre in le 6 kot zadovoljivo dobre.<sup>21</sup> Nikomur se ne zdijo slabi.

Na vprašanje, ali bi v igri nastopili tudi sami, jih je z *da* odgovorilo 23, z *ne* 35, 2 se nista izjasnila.

Anketiranci so imeli priložnost predlagati vsebine za morebitne igre v prihodnosti – njihove želje so:<sup>22</sup> domače teme; o domačih krajih, navadah; stare navade, običaji, dela; v narečju, humorne vsebine, aktualne za današnji čas; vsebine na domačo temo; kmečka opravila, ki grejo v pozabo (mlatenje, žetje žita); o vitezih in vojaki; dogajanje na vasi; kako so se stari Ribničani zabavali, sprehod po trgu; kako so Brežani v starih časih prišli do denarja; iz vsakdanjega življenja; iz domačega okolja; iz življenja nekoč; veliko je ribniških zgodb, ki bi jih lahko uprizorili; tudi sodobni čas; igrajo naj starejše igre (npr. Veriga), ki so mnogo kakovostnejše kot »moderne« – zlasti na grajskih večerih bi radi gledali dobro igro; klovn. (?); o čemerkoli; za nasmejati; igre so dobre, le tako naprej!; o Ribničanih.

Podatke o spolu in starosti smo dobili le za 16 anketirancev, tj. za 6 moških in 10 žensk. Največ je starih od 20 do 50 let (4 M, 6 Ž) in nad 60 let (4 M).

*Komentar:* Rezultati izvedene ankete nedvomno potrjujejo izjemno dober sprejem narečnih iger pri gledalcih. Glede na vsebino so manj naklonjeni sodobnim temam (ali pa so bile te slabše predstavljene), iz predlogov je razbrati, da si želijo humorne in domačijske igre. Zdi se, da je dober sprejem iger posledica v prvi vrsti zabavnosti, nato poučnosti in obujanja spominov; vse skupaj pa je tesno povezano z avtentičnostjo uprizoritev, k čemur spada izbor narečne zvrsti jezika ter originalnih oblačil in rekvizitov. Zelo dobro ocenjujejo igralce in bi jih bilo 23 oziroma 28,33 % pripravljenih

<sup>21</sup> Glede na to, da so nekateri obkrožili obe možnosti, lahko sklepamo, da ocena velja ali za posamične igralce ali za posamične igre.

<sup>22</sup> Predlogi vsebin so zapisani dobesedno, podpičja zamejujejo avtorje predlogov.

tudi nastopiti. Kljub skromnejšim podatkom o starosti in spolu gledalcev lahko sklepamo, da sta dobro zastopana oba spola in različne generacije.

## 7 Sklep

Raziskava, v kateri smo z metodo študije primera želeli osvetliti pojav priložnostnega dramskega ustvarjanja v narečju na konkretnem primeru, nas je pripeljala do naslednjih ugotovitev: 1) realne okoliščine za njegov nastanek so izhajale iz potreb krajevnih (kulturnih) prireditev, na katerih so želeli prikazati premalo poznano krajevno nesnovno kulturno dediščino – temu bi lahko rekli tudi »domačijska« osveščenost; 2) pojav se je začel, ko je potencialni avtor sprejel »občinsko« ponudbo in s tem (nehote) odgovornost za izbiro konkretnih vsebin, za ubeseditev, režijo in uprizoritev; 3) nadaljevanje (do sedaj osem del) je pogojeval in spodbudil izjemno dober odziv pri naslovnikih/gledalcih (potrjujejo ga tudi rezultati ankete); 4) z izborom ustreznih vsebin, jezikovnih zvrsti, kostumov in drugih rekvizitov, celo avtentičnih krajev uprizoritev, imamo narečno igro lahko za sredstvo ohranjanja žive kulturne dediščine in 5) narečna igra domačega avtorja z domačimi igralci z domačijsko, lahko poučno, a tudi humorno predstavljeno vsebino je lahko za gledalce veliko več kot to. Pisanje in uprizorjanje iger se lahko začne slučajno, a vsekakor močno in pozitivno poseže v ustvarjalčevo življenje, življenja sodelujočih pri uprizoritvah, celo v celo ožjo skupnost (celo vas in širše). Sodelovanje v igri in še bolj množično pri pripravi prizorišča in rekvizitov ter seznanjanje mlajših s polpreteklo zgodovino vplivata na midsosedsko in medgeneracijsko zblíževanje in razumevanje. Skozi igro in priprave nanjo oživlja prevečkrat zatajeni prvi materni jezik (narečni govor), ki dobiva nov smisel in nov zagon, še posebej v tem okolju – ni Ribničana brez njegove prepoznavne govornice, šaljivosti, zvitosti. Zato igra, ki združuje vse te prvine, gledalcem in ustvarjalcem nudi občutek pomembnosti, zadoščenosti in sproščenega zadovoljstva, kakršnega doživijo le malo kdaj.

## Literatura in viri

- GESTRIN, Ferdo, 1982: Reformacija v Ribnici in okolici. Peter Vodopivec (ur.): *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino. Ribnica na Dolenjskem*. 30/2. Ljubljana: Zveza zgodovinskih društev Slovenije. 95–101.
- GRADIŠNIK, Marina, 2007: *Ribnica, veličina majhnosti*. Ribnica: Miklova hiša Ribnica.
- MESEC, Blaž, (brez letnice): *Študija primera v socialnem delu* (študijsko gradivo). Dostopno na: <https://sites.google.com/site/kvalitativnametodologija/kvalitativna-metodologija/studija-primera>.
- Ribnica skozi stoletja*, 1982. Uredili Drago Zdunić, Janez Debeljak, France Grivec. Zagreb: Skupščina občine Ribnica in založba Spekter Zagreb.
- SKUBIC, Anton, 1976: *Zgodovina Ribnice in ribniške pokrajine*. Buenos Aires: EITORIAL BARAGA S.R.L.

## OD PRECIOZE DO BORKE ZA EMANCIPACIJO. KOMEDIJA ROZA FRANA CELESTINA

Tone Smolej

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–22.091Celestin F.

Članek se ukvarja s tujimi vplivi, ki so oblikovali prvo slovensko komedijo v verzih *Roza* (1869) Frana Celestina.

Fran Celestin, Molière, prva slovenska komedija v verzih

The paper deals with the foreign influences which shaped the first Slovene verse comedy *Roza* (1869) by Fran Celestin.

Celestin, Fran, Molière, the first Slovene verse comedy

Leta 1869 je John Stuart Mill s sodelavko objavil prelomno knjigo *Podrejenost žensk* (The Subjection of Women), v kateri ugotavlja, da je bila v najzgodnejših časih večina moških sužnjev in sužnje so bile vse ženske. Ob pomoči splošnega napredka družbe je bilo suženjstvo moškega spola odpravljeno vsaj v vseh deželah krščanske Evrope, suženjstvo ženskega spola pa se je postopoma preoblikovalo v blažje oblike odvisnosti, kar je pravzaprav prvotno stanje suženjstva, ki še kar traja. Sicer pa Mill poudarja, da je v angleški zakonodaji položaj žene še slabši kot položaj sužnjev v pravnem redu številnih držav. Noben suženj ni suženj tako zelo in v tako dobesednem pomenu te besede, kot je žena. Podrejenost žensk moškemu je splošna navada in vsak odmik od nje se zdi nenaraven. Ženske se že od najnežnejših let uči, da je njihova dolžnost živeti za druge; da nimajo lastne volje, ne odločajo o sebi, temveč se podrejajo in dopuščajo, da drugi odločajo o njih. Mill je tudi mnenja, da ni pričakovati, da se bodo ženske posvetile lastni emancipaciji, dokler se jim pri tem ne bodo pripravljene pridružiti številni moški.

Istega leta, ko je Mill objavil svoje teze, je v slovensko književnost vstopila povsem nova literarna junakinja – Roza Frana Celestina,<sup>1</sup> ki pravi:

Dà! Jaz vem,  
Užé od nékdaj je bila ženska  
Možú podložna, sužinja njegova.

<sup>1</sup> Celestinova komedija je nastajala na koncu njegovega dunajskega obdobja. Tedaj je na univerzi poslušal predavanja iz latinske in grške književnosti, pa tudi Miklošičeva predavanja o primerjalni skladnji slovenskih jezikov. V času ko je nastajala komedija, je Celestin opravljal rigorozo iz avstrijske zgodovine, matematike in fizike ter filozofije.

In le besede, puste prazne le  
 Besede vaše nas slepé, da bi  
 Nosilé jarem vašega gospostva  
 Tim dalje [...] (Celestin 1869: 15).

Junakinja torej uporablja tipične pojme (sužnja, podložnost, jarem), ki jih je najti tudi pri Millu. A sodobniki so bili prepričani, da je Celestin, ki je Milla dobro poznal,<sup>2</sup> svojo Rozo zasnoval ob drugačnih zgledih. V zvezi s tem velja omeniti zlasti kratki Stritarjev zapis v *Pogovorih*: »Gospod pisatelj si je izvolil, če se ne motimo, Molièra za zgled, sijajen, klasičen, a nevaren zgled! Življenje je zdaj čisto drugače nego za Molièra. Iz Molièra se nam je učiti, posnemati ga je nevarno«. (Stritar 1955: 141.)

Uvodoma očrtajmo dunajsko recepcijo Molièrovih komedij.<sup>3</sup> V glavnem mestu cesarstva je Théâtre français près de la Cour že v 50. letih 18. stol. uprizarjal Molièra v izvorniku (Haeussermann 1975: 17). Molière v nemški preobleki pa je na oder Burgtheatra stopil l. 1776, ko so igralci uprizorili *Skopuha* (L'Avare). V času vladavine Jožefa II. sta bili uprizorjeni še dve komediji, tudi *Tartuffe*. V obdobju med francosko revolucijo in Napoleonovim ustoličenjem se dunajski gledalci s francoskim komediografom niso srečali, so pa v času vojnih konfliktov med Avstrijo in Francijo v Burgtheatru na oder postavili dve komediji (*Šola za žene*, *Skopuh*), po njegovem padcu pa še *Tartuffa* (1818). L. 1837 se je Molière po skoraj dvajsetletni odsotnosti s *Šolo za žene* v Kotzebuejevem prevodu za dolgo let poslovil od Burgtheatra, med letoma 1837 in 1858, torej v času Metternichovega in Bachovega absolutizma, so uprizorili le nemško priredbo *Mojstra Zgaga* (L'Etourdi). Po več kot dvajsetih letih se je vrnil šele 1858 s *Skopuhom*, nato pa spet za dvajset let izginil. L. 1878 je Meinigenova skupina dunajskemu občinstvu ponudila *Namišljenega bolnika* (Le Malade imaginaire) v prevodu grofa Wolfa Baudissina, za katerega se zdi, da je bil ključen nemški posrednik Molièra v 60. letih 19. stol., ko so izšli kar štirje zvezki njegovih prevodov. Ob tem velja poudariti, da je Baudissin prevajal Molièrove verzne komedije v nerimanem peterostopičnem jambu oz. v blankverzu (Keck 1996: 50–51). Takšnega Molièra so torej poznali tudi slovenski študenti na Dunaju, verjetno tudi Celestin.<sup>4</sup> V nadaljevanju nas bo zanimalo, v kolikšni meri se v *Rozi* zgleduje pri znamenitem francoskem komediografu.

Frank Wollman je že v 20. letih 20. stol. ugotovil, da je Celestin posrečeno povezal značilnosti molièrovske precioze z moderno bojovnico za emancipacijo in s tem

<sup>2</sup> Celestin je, kot poroča že Boršnikova, v svojem opusu večkrat citiral Milla. V monografiji *Rusija po odpravi nevoljnštva* (Russland seit Aufhebung der Leibeigenschaft, 1875) navaja njegovo *Politično ekonomijo* (tudi v zvezi s kritiko Černiševskega) ter znameniti govor ob nastopu rektorske službe na univerzi St. Andrews. Od drugih slovenskih intelektualcev je Milla omenjal še Pavel Turner, ki je angleškega ekonomista videl v Londonu.

<sup>3</sup> Ljubljansko občinstvo je morda Molièra spoznavalo že v drugi polovici 18. stol. Ludvik (1957: 45) predvideva, da je Bernerjeva gledališka skupina l. 1768 uprizorila *Šolo za može* (L'École des maris) in *Izsiljeno ženitev* (Le Mariage forcé). Vse to bi pomenilo, da smo v Ljubljani omenjeni komediji spoznali dobrih sto let po nastanku. L. 1787 pa je Friedel menda uprizoril *Tartuffa* (Ludvik 1957: 139).

<sup>4</sup> Generacija slovenskih študentov si v 60. letih 19. stol. Molièra na dunajskem odru ni mogla ogledati. So pa tedaj v Burgtheatru igrali poleg klasične evropske (Calderon, Shakespeare) in nemške (Lessing, Schiller, Grillparzer) tudi moderno francosko dramo (Dumas sin, Sardou).

napravlil konflikt verjetnejši: Roza zavrne snubitev barona Mirka, ker hoče ostati svobodna <sup>5</sup> (Wollman 2004: 74–75):

[...] Pa še vi, ki iščete  
Pravíce vsem, sovražite krivico,  
Ne morete premagati predsodkov,  
Ki nas oklepajo v verige trde,  
Kar svet stoji! Vi nam očitata,  
Da iščemo igrač le kot otroci,  
Recíte rajši, kot ubogi sužnji!  
Svobódo dajte nam, saj ona je  
Beseda čudotvorna, ki imá  
Vam prerodíti svet! Svobodo dajte,  
Potém sodite! – Nečem pa prosé  
Poniževati se, samé jo čemo  
Si priboríti! Vže doní po svetu  
Emancipacije rešilno geslo,  
Odmeva se v najblažih ženskih srcih! (Celestin 1869: 16–17.)

Nekoliko konservativni baron pa njene ideje takole zavrne:

[...] Novo geslo je: prostóst  
Vsestranska, in po njem se vestno svet  
Ravná! Zvestó ljubíti? Smešno! Kdo  
Bi vezal se? Otroci, nékedaj  
Poroštvo vse ljubezni, so sedaj  
Le brême sitno, materam prostóst  
Ovirajoče! [...] (Celestin 1869: 17.)

Ker Roza vztraja, da bo ostala zvesta borkam za pravice zatiranega žentstva, se baron poslovi. Junakinjo, ki kritizira zakonsko zvezo, pa je v komediji *Učene ženske* (Les Femmes savantes) ustvaril že Molière. Takole pravi Armanda svoji sestri:

Da ne zaslužnji vse te mož-gospod,  
s filozofijo se poroči raje,  
ta dviga nas nad ves človeški rod,  
oblast zaslužno razumu daje,  
da gospoduje naši čutni nravi,  
ki med živalsko tvar peha človeka. (Molière 1974: 247.)<sup>6</sup>

Strah pred poroko je veljal za bistvo precioznosti. V romanu *Precioza ali skrivnosti alkov* (La Précieuse, ou les Mystères des ruelles, 1656–1658) Michela de Pura so sinonimi za poroko »jarem«, »verige«, »okovje«, »suženjstvo« in »tiranija«. Marsikdo je v takšnih stališčih junakinj prepoznal ideje Mme de la Suze (Büff 1979: 276–78). V njegovem romanu je tudi brati, da je poroka namenjena le sovraštvu in trpljenju,

<sup>5</sup> Koblar (1972: 89) v teh verzih prepozna odmev markiza Pose iz Schillerjevega *Don Carlosa*.

<sup>6</sup> Navajamo še Baudissinov prevod: »Statt sklavisch eines Mannes Magd zu sein, / Vermähle dich mit der Philosophie, / Die uns emporhebt über diese Erde, / Und unser fleischlich Ertheil niederkämpfend / Des roher Trieb den Tieren uns gesellt, / Der Herrschaft Zepter der Vernunft erteilt.« (Molière s. a.: 84.)

zato junakinje diskutirajo o reformi institucije zakona, predlagajo celo časovno omejeni zakon: po rojstvu otroka bi ženska dobila nazaj svojo samostojnost (prav tam: 291–94). Junakinje razmišljajo celo o odpravi institucije zakona. Precioznost je zagovarjala pravico žensk do osebne neodvisnosti, zato je marsikdo videl že kali feminizma (prav tam: 122). Z drugimi besedami, francoske precioze so bile nekakšne prednice bojevnic za žensko emancipacijo, tako jih je prepoznal tudi Celestin. Stritar se je torej motil, ko je zapisal, da ni mogoče primerjati 17. in 19. stol.

Wollman (2005: 76) je tudi mnenja, da so tipi služabnikov v *Rozo* prišli preko Molièra. Pri francoskem komediografu so znamenite zlasti služabnice, ki govorijo iskreno in s svojo zdravo razumskostjo smešijo meščansko ekscentričnost (Jacques 1957: 140). Že Martina v *Učenih ženskah* (*Les Femmes savantes*) s svojo preprosto govorico smeši preciozno govorico svoje gospodarice. Nikolaja pa se g. Jourdainu v *Žlahtemu meščanu* (*Le Bourgeois gentilhomme*) odkrito posmehuje in se vpleta v gospodarjeve načrte. Toaneta se v *Namišljenem bolniku* (*Le Malade imaginaire*) norčuje iz Arganove hipohondrije, kritizira izdatke in junaku razkrije lažna čustva njegove druge žene. Podobna je tudi zgodba Dorine v *Tartuffu* (*Tartuffe ou l'Imposteur*), ki kmalu spregleda svetohlinca in opozarja družino na Orgonovo obsedenost z njim. Tudi Celestinova Marjetica se pošteno norčuje iz idej svoje gospodarice:

Ha, há, smijáti moram se na glas! –  
 Kakó je čudna gospodična!  
 Sovražen, gnjusen jej je moški rod,  
 In to sovraštvo šteje si v ponós.  
 Pa vendar se barona veseli  
 Na tihem vže dva dni, poznam jo dobro. (Celestin 1869: 3.)

A pozneje prav služabnica pokaže gospodarici, da je zaljubljena v barona.

Baronov sluga Anže ima večjo vlogo kot Marjetica. Podobno kot služabnice se pri Molièru tudi služabniki vpletajo v usode svojih gospodarjev. Med njimi je najpomembnejši gotovo Sganarelle, ki stoji ob strani svojemu gospodarju Don Juanu. Mascarille pa se v *Smešnih preciozah* (*Les Précieuses ridicules*) celo preobleče v plemiča in tako razkrije plehkost gospodarjeve zaročenke. Naslovni junak *Scapinovih zvijač* (*Les Fourberies de Scapin*) svojemu gospodarju preskrbi denar, ki ga izmakne njegovemu očetu. Celestinov Anže pa prepriča Rozinega varuha in strica, da se je nečakinja vnela zanj.

Koblar (1972: 87) je menil, da je motiv, kako star samec in varuh preži na bogato dediščino, a se mu ženitni načrti z mladim dekletom ponesrečijo, morda povzet iz Molièrove *Šole za žene* (*L'École des femmes*). A zdi se, da zgodba Arnolfa, ki pošlje svojo revno rejenko v samostan, kjer naj bi jo vzgojili v nevednosti, ni bila zgled za ostarelega strica, ki, ohrabren z napačnimi podatki, osvaja svojo izredno izobraženo nečakinjo, polno sodobnih nazorov.<sup>7</sup> V nasprotju s premožnim Arnolfom stric hrepeni tudi po Rozini dediščini:

Jurij: Na mestu tvojem bi se svetu vsaka  
 Udala, –

(Na stran:)

bil milijonček bi zgubljen!

Roza: Nemara bi ravnala vendar dobro?

Jurij: Ravnala dobro? In besedo slišim  
Iz tvojih ust, oj golobica moja  
Preljuba ti! Ti sama pripoznavaš:  
Ljubezni in zvestobe v rodu tem  
Ne najdeš, –

(Na stran:)

bil milijonček bi zgubljen! –

(Rozi:)

Sebičen, brez srca je svet sedánji.

Roza: Gotovo strjč je to!

Jurij. Ne vpraša se  
Po čednosti nič več ni po kreposti –

(Na stran: )

In ah, pa bil milijonček bi zgubljen!

Roza: Preveč skrbite zame, ljubi strjč! (Celestin 1869: 29–30.)

V tem prizoru je Celestin uporabil ponavljanje, ki ga ima Henri Bergson (1977: 50) za pomemben postopek klasične komedije: »Pri smešnem ponavljanju besed sta nasplošno udeležena dva člena, zgoščeno čustvo, ki se razteza kakor vzmet, in ideja, ki se kratkočasi s tem, da čustvo vnovič stisne.« Poglejmo si podoben postopek še v Molièrovi komediji *Skopuh* (*L'Avare*), ki je tudi povezan s ponavljanjem neke vsote.<sup>8</sup>

Harpagon: Zame pomeni to lep prihranek.

Valerij: Pa ja, temu ne more nihče ugovarjati. Je že res, da bi vam hčerka utegnila reči, da je oporoka vse drugače resna zadeva, kakor bi kdo mislil, in da je od nje odvisna sreča ali nesreča vsega njenega življenja; in da zveze, ki naj traja do smrti, ni mogoče skleniti drugače, kakor le z največjo previdnostjo.

Harpagon: Brez dote.

Valerij: Imate prav. To odloča o vsem, se razume. Sicer bi vam utegnil ta ali oni reči, da je v takih primerih nagnjene deklice prav gotovo stvar, na katero se je treba ozirati; in da ima taka velika razlika v letih, v značaju in v čustvih lahko za zakon zelo usodne posledice.

Harpagon: Brez dote.

Valerij: O, na to sploh ni nobenega ugovora, to je jasno. Le kdo bi se mogel postavljati temu po robu, vraga? No ja, sicer je res kar precej očetov, ki bi jim bilo v večje veselje zadovoljstvo njihovih hčerk kakor pa denar, ki bi ga morali dati; očetov, ki bi bili pripravljeni žrtvovati dobiček, samo da bi

<sup>7</sup> Med možnimi viri bi veljalo upoštevati tudi starega zdravnika Barthola, ki se v Beaumarchaisovem *Seviljskem brivcu* (*Le Barbier de Séville*) zaljubi v svojo varovanko Rozino, plemenito siroto. Kot je zapisal že Wollman (2004: 76), je v ozadju tudi *commedia dell'arte*.

<sup>8</sup> Ponavljanje najdemo sicer pri Celestinu tudi v 8. prizoru 2. dejanja, ko Anže v dialogu z Rozo na vprašanje, če jo baron še omenja oz. po njej žaluje, večkrat ponovi »zelo ne več«.

ogli doseči pred vsem drugim v zakonu tisto dobrodejno skladnost, zaradi katere ves čas ostaja v njem čast, mir in veselje in zaradi katere ...  
 Harpagon: Brez dote. (Molière 1973: 274–275.)

Ko Valerij dopoveduje Harpagonu, da bi bilo narobe, če bi svojo hčer poročil z možem, ki ga ne ljubi, mu vedno znova sega v besedo očetovo skopuštvu (Bergson 1977: 51). Stavek »brez dote« se avtomatično vrača.

Zgrožena nad nenavadno in celo incestozno ljubeznijo se Roza vrne v objem svojega barona in se nekoliko distancira od idej emancipacije. Roza torej s poroko preneha biti sovražnica moškim, takšno izvedbo pa je Marja Boršnik (1951: 41) razglasila za primitivno. Stric napove svoj odhod v samostan, a ga baron prosi, naj mu pomaga upravljati s premoženjem.

### Uprizoritev in recepcija

Celestin se je sodobnikom pohvalil, da je napisal prvo in tedaj edino slovensko komedijo v verzih (Tomić 1895: 715). Stritar je že kmalu sodil, da igri ni na korist, da je spisana v verzih. Bil je prepričan, da je tudi tu Celestin sledil Molièru. Tako kot Baudissin je tudi slovenski komediograf izbral neriman blankverz oz. peterostopični jamb, v katerem je zelo pedantno pazil na realizacijo iktov na sodih zlogih. Poseben problem so bile tudi stihomitije (Kobler 1972: 88). Konec 60. let 19. stol. so bile verzne komedije redke in sodobniki so se verjetno spraševali, kako bo igra delovala na odru. Tudi Stritar je menil, da se bo, šele ko pride igra na oder, pokazalo, ali imajo Celestinove osebe dovolj krvi v sebi.

Roza je bila uprizorjena v soboto, 14. 1. 1871.<sup>9</sup> Od prvih predstav Dramatičnega društva jeseni 1867 je bila to pravzaprav šele druga sodobna izvorna igra.<sup>10</sup> Medtem ko so *Novice* zapisale, da se igra odlikuje po lepem jeziku v vezani besedi, poslušalec pa se mora zadovoljiti z zanimivimi dialogi, ker da se v igri ne godi veliko,<sup>11</sup> je *Slovenski narod* prav te dvogovore označil za predolge, da skoro dolgočasijo.<sup>12</sup> Čeprav sta Roza in strica igrala najboljša interpretata tistega časa, pa bi si kritik *Naroda* zaželel boljše porazdelitev oseb.<sup>13</sup>

Celestin je sodobnikom priznal, da se je zgledoval pri Molièru (Tomić 1895: 715). Poleg motivov zaljubljenega starca in premetenih služabnikov, ki sicer pripadajo že

<sup>9</sup> Fran Celestin: Roza. Plakat št 40. Ikonoteka SGM.

<sup>10</sup> Na tedanjem repertoarju sta bili poleg Ogrinčeve komedije *V Ljubljano jo dajmo* (1870) še Linhartovi *Županova Micka* (1869) in *Matiček se ženi* (1870).

<sup>11</sup> Dramatičnega društva enajsta predstava. *Novice, gospodarske, obrtniške in narodne* 29 (1871). 23.

<sup>12</sup> Iz Ljubljane. *Slovenski narod* 4/7 (19. 1. 1871). 2.

<sup>13</sup> Roza je igrala tedaj devetnajstletna Ivanka Jamnikova (1852–1884), ki je bila po ustanovitvi Dramatičnega društva v letih 1867 in 1874 med prvimi slovenskimi igralkami. Barona je igral kar režiser Josip Nolli (1841–1902), ustanovitelj Dramatičnega društva, kritika pa mu je očitala, da vloga zaljubljenca »ni nikakor njegov genre.« Strica je interpretiral Peter Grasselli (1841–1933), predsednik Dramatičnega društva in poznejši prvi slovenski župan Ljubljane (1882–1895). Kritik *Naroda* mu je bil zelo naklonjen: »Pred vsemi gre posebno častno omeniti varuha gosp. Grassellija, ki je z govorom in igro navduševal občinstvo.« Anžeta pa je igral tedaj najbolj znani karakterni igralec Peregrin Kajzelj (1844–1892), znan po svojih zabavljivih kupletih.

predmolièrovski komediji, zlasti glavni ženski lik veliko dolguje tipu Molièrove precioze. Celestin je očitno sodobno preciozo prepoznal v borkah za žensko emancipacijo.<sup>14</sup> Slovenski komediograf je Molièru sledil tudi pri smešenju njenih idej; pri obeh komediografih pri tem igrajo pomembno vlogo služabnice. Celestin pa se je zgledoval tudi pri molièrovskih postopkih, zlasti pri ponavljanju.

Čeprav je ustvaril prvo slovensko komedijo z aktualno tematiko, pa je bila Celestinova igra deležna le redkih interpretacij. Marja Boršnik (1951) jo je zavrčala zaradi zasmeha ženske emancipacije, Koblar (1972) pa zaradi uporabe verzov. Zanimivo je, da komedijo ignorira tudi Kermaunerjeva rekonstrukcija in/ali interpretacija slovenske dramatike.

## Literatura

- BERGSON, Henri, 1977: *Esej o smehu*. Prevedel Janez Gradišnik. Ljubljana: Slovenska matica.
- BORŠNIK, Marja, 1951: *Fran Celestin*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- BÜF, Renate, 1979: *Ruelle und Realität. Präzise Liebes- und Ehekonzeptionen und ihre Hintergründe*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- CELESTIN, Fran, 1869: *Roza*. Ljubljana: Dramatično društvo, Slovenska Talija 11.
- CELESTIN, Fran, 1875: *Russland seit Aufhebung der Leibeigenschaft*. Laibach: Ign. V. Kleinmayr & Fed. Bamberg.
- CELESTIN, Fran, 1884: Žensko vprašanje. *Ljubljanski zvon* 5. 89–92, 161–165.
- HAEUSSERMANN, Ernst, 1975: *Das Wiener Burgtheater*. Wien: Molden.
- JACQUES, P. J., 1957: The originality of Figaro. *Modern Languages* 38. 139–143.
- KECK, Thomas A., 1996: *Molière auf deutsch*. Hannover: Revonnah Verlag.
- KERMAUNER, Taras, 2001a: *Čitalniška dramatika 1*. Ljubljana: SAZU.
- KERMAUNER, Taras, 2001b: *Čitalniška dramatika 2*. Ljubljana: SAZU.
- KERMAUNER, Taras, 2001c: *Svoji-naši. Čitalniška dramatika 3*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- KERMAUNER, Taras, 2001d: *Pena. Čitalniška dramatika 5*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- KERMAUNER, Taras, 2002: *Pogodba. Čitalniška dramatika 4*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- KOBLAR, France, 1972: *Slovenska dramatika I*. Ljubljana: Slovenska matica.
- LUDVIK, Dušan, 1957: *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- MILL, John Stuart, TAYLOR, Harriet, 2005: *Podrejenost žensk. Zgodnja eseja o zakonu in ločitvi*. Prevedla Zdenka Erbežnik. Ljubljana: Studia humanitatis.
- MOLIÈRE, s. a.: *Die gelehrten Frauen. Sämtliche Werke VI*. Übersetzt von Wolf Grafen Baudissin. Leipzig: Hesse und Becker Verlag.
- MOLIÈRE, 1973: Skopuh. Prevedel Janko Moder. *Dela III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MOLIÈRE, 1974: Učene ženske. Prevedel Josip Vidmar. *Dela IV*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- SMOLEJ, Viktor, 1961: *Slovenski dramski leksikon I*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- SMOLEJ, Viktor, 1962: *Slovenski dramski leksikon II*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- STRITAR, Josip, 1955: Pogovori. *Zbrano delo 6*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- TOMIĆ, Veljko, 1895: Dr. Fran Jurjević Celestin. *Vienac* 27. 714–718.
- WOLLMAN, Frank, 2004: *Slovenska dramatika*. Prevedel Andrijan Lah. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

<sup>14</sup> Petnajst let pozneje je objavil esej *Žensko vprašanje*, na koncu katerega poziva moške, naj si prizadevajo za razvoj ženstva. Ženskam, ki pa izgubljajo svojo ženstvenost, pa tudi tu ni naklonjen.



## DOJEMANJE SVETA V SODOBNI SLOVENSKI DRAMATIKI (POT K RUSKEMU BRALCU)

Julija A. Sozina

RAN, Institut slavjanovedenija, Moskva

UDK 821.163.6–2.09"20":316.752.4

Sodobni svet, ki je prežet z agresivnostjo, spet in spet sili dramatike, da mu posvetijo svojo duhovno energijo in ustvarjalno razmišljanje. Paradoks se pojavlja že na ravni dramskega junaka, saj je v sodobni slovenski drami nosilec čiste ljubezni lahko le družbeni obrobnež, obenem pa se v njej pojavlja tudi problem popolnega nesporazuma med sočlovekoma. V sodobni slovenski dramatik prevladuje depresivno vzdušje, za (sodobni) svet, ki ga opisuje, pa je značilno, da se avtoriteta takoj spreobrne v avtoritarnost.

drama, sodobnost, dojetanje sveta, sorodna slovanska kultura, problem izbire

Playwrights are frequently compelled to dedicate their spiritual energy and creative thinking to the aggressive modern world. The paradox is that in the modern Slovene drama only a socially marginalised person can take the role of the medium of empyrean love. There is also the general problem of misunderstanding between people. In modern Slovene drama a mood of depression prevails and the modern world is characterised by authority that soon becomes authoritarianism.

drama, modernity, the perception of the world, shared Slavic culture, the problem of choice

Zadnjih nekaj let se po dolgem zatišju<sup>1</sup> spet izjemno dobro razvija prevajanje slovenske književnosti v ruščino. Poleg posameznih publikacij in redkih knjig je k popularizaciji slovenske literature v Rusiji zelo veliko prispevala antologija slovenske poezije v zbirki *Из века в век. Славянская поэзия XX–XXI*<sup>2</sup> (Iz stoletja v stoletje. Slovanska poezija 20. in 21. stol.), ki je izšla l. 2008 – po skoraj 20 letih od izdaje antologije slovenske poezije 20. stol., ki jo je pripravil Tone Pavček (Pavček, Romanenko 1989). Nova antologija ponuja predstavo o razvoju in smereh slovenske poezije v drugi polovici 20. stol., izbor pa odslikava dejansko stanje, saj ne vključuje le del priznanih mojstrov, temveč tudi relativno mladih avtorjev. V lanskem letu je začela izhajati zbirka *Словенский Глагол*<sup>3</sup> (Slovenska beseda), ki naj bi v 15 knjigah

<sup>1</sup> Posebno raziskavo na tem področju sva izvedli s Tatjano Ivanovno Čepelevsko (Čepelevskaja, Sozina 2011).

<sup>2</sup> Ideja projekta, ki si ga je zamislil pisatelj in prevajalec S. N. Glavjuk že sredi 90. let, je povezala pesnike, prevajalce in raziskovalce različnih slovanskih držav. Pred izdajo slovenske antologije so v zbirki že izšle antologije, posvečene poeziji Makedonije (2002), Srbije (2003), Belorusije (2003), Ukrajine (2004), Češke (2005), Bolgarije (2005), Slovaške (2006) in Hrvaške (2007), kasneje pa tudi Poljske (2012).

predstavila sodobno slovensko prozo. Izšli sta že dve knjigi kratke slovenske proze,<sup>4</sup> proti koncu leta pa pričakujemo še tri romane. Februarja 2012 smo se prav tako na pobudo JAK RS odločili, da pripravimo še *Antologijo sodobne slovenske dramatike*, ki naj bi zaživela v okviru zbirke svetovne dramatike, ki izhaja pri založbi NLO (*Новое литературное обозрение* (Nova literarna obzorja)).

Stanje prevodne dejavnosti, vsaj kar se tiče prevodov slovenskih dram v ruščino, bi še pred kratkim lahko označili kot katastrofalno. Po koncu sovjetskega obdobja (v katerem je bilo prevedenih le malo dram – omenimo lahko Ivana Cankarja ali Andreja Hienga) je bila l. 2001 delno natisnjena drama *Jutri bo lepše* Evalda Flisarja v prevodu Nadežde Starikove in lani še *Kassandra* Borisa A. Novaka v prevodu Žane Perkovske. Dalj časa se je malokdo od ruskih založnikov sploh lotil tiska prevedene dramatike, ker se jim je to zdelo izguba časa. Vendar se je v zadnjih nekaj letih situacija spremenila. Gledališča so začela iskati nove vire. Kot kaže usoda svetovne dramske zbirke, ki se je začela l. 2008 pri založbi NLO z *Antologijo sodobne britanske dramatike*, potem pa nadaljevala z dvema knjigama francoske in eno knjigo poljske dramatike, tuja sodobna drama danes v Rusiji vzbuja posebno zanimanje, marsikaj pa se tudi uprizori.

Pred sestavljalvce tujih literarnih antologij je postavljen cilj, da svojim sodržavljanom čim bolj ustrezno predstavijo značilnosti življenja, tradicije in posebnosti značajskih potez predstavljenega naroda, da bi si bralci lažje ustvarili splošno podobo o nekem drugem ter prav zato zanimivem dožemanju sveta. Ko pa gre za jezikovno in kulturno bližnji narod, kot smo v našem primeru Slovenci in Rusi, se sam po sebi poveča problem iskanja in prikazovanja medkulturnih stikov in križišč. Hočeš nočeš primerjaš razmerja, ki so uprizorjena v delih, delaš vzporednice, opažaš, da smo se na nekatere situacije, ki so jih izbrali avtorji, že zdavnaj navadili, pridobili smo tako rekoč nekakšno imuniteto, kar pa nam prinaša izgubo ostrine, ki je prav zaradi navedenega dejstva skoraj že ne opazimo več, pa čeprav je lahko to resnično škodljivo. Na drugi strani pa nekatere prikazane situacije še niso tako razprostranjene in prepoznavne, da bi se nam lahko zdele nevarne – v tem primeru gre za aktualizacijo problema, kar lahko pripomore k njegovi hitrejši rešitvi. Prav zaradi socialnega pomena je lahko preučevanje nam bližnjih literarnih praks bolj koristno kot preučevanje eksotičnih, oddaljenih. Kot primer prvega tipa lahko navedem dramo *Shocking Shopping* Matjaža Zupančiča, za drugi tip pa *5fantkov.si* Simone Semenič (več v

<sup>3</sup> Pobudnik tega mednarodnega založniškega projekta je Javna agencija za knjigo Republike Slovenije, ob tej priložnosti pa izražam iskreno hvaležnost njenemu direktorju Vekoslavju Preglu. Udeleženci na ruski strani so: Vseruska državna knjižnica tuje literature M. I. Rudomino, Inštitut za slavistiko RAN, založba Center knjige Rudomino. Na slovenski strani projekt podpira tudi Društvo slovenskih pisateljev.

<sup>4</sup> V okviru projekta sta v l. 2011 izšli dve knjigi slovenske proze v ruskem prevodu. Prvi zbornik *Против часовой стрелки: Словенская новелла. Избранное* (Proti toku časa: Slovenska novela. Izbor) je zaobjel tako rekoč stoletno obdobje razvoja slovenske novele, v njem pa so predstavljeni pisatelji različnih generacij in umetniških smeri. Druga knjiga *Словенская новелла XX века в переводах Майи Рыжовой* (Slovenska kratka proza 20. stoletja v prevodih Maje Ryžove) vključuje prevode del Ivana Cankarja, Prežihovega Voranca, Miška Kranjca, Franceta Bevka in Juša Kozaka, ki jih je v različnih obdobjih prevajala starešina ruske slovenistike.

nadaljevanju). Omeniti velja, da sta oba dramatika Grumova nagrajenca – Zupančič za l. 2011 in Semenič za l. 2009.

12. in 13. marca 2012 smo v moskovskem gledališču Школа современной пьесы (Šola sodobne drame), zahvaljujoč Maksimu Rejnu in njegovim kolegom, doživeli kar dve premieri slovenskih dram (v komorni verziji): *Shocking Shopping* Matjaža Zupančiča v režiji Jevgenija Kočtкова in *Pir*<sup>5</sup> Simone Semenič v režiji Mihaila Jegorova. Pred tem je bila prav tako po zaslugi Maksima Rejna v ruskem mestu Vladimir uprizorjena drama Matjaža Zupančiča *Vladimir*. Ob tem lahko povemo, da je Maksim Rejno prevajalec iz angleščine, ki veliko potuje po gledaliških festivalih po celem svetu in se navdušuje nad slovansko dramo, ki je danes po njegovem mnenju zanimivejša od drugih nacionalnih enačic. Pri tem mu lahko le zaupamo.

Na ogled ruske uprizoritve drame *Shocking Shopping* sem šla z določeno skepso, saj sem ob poznavanju originalnega besedila razmišljala, da smo Rusi že v 90. letih trpeli zaradi praznih obljub in vsiljivcev, kar ponazarja eden od Zupančičevih likov (varnostnik Folker), ki v sebi uteleša takraten stereotip oboroženih moških, ki jim vladajo nagoni, ne pa možgani. Tudi po Rusiji so se že v 90. letih razrasle vsemogočne svetovne korporacije, ki so kot pajki razpele svoje mreže po celem svetu, s ponujanjem ugodja pa so si podrejele človeka – prav njim se upre dramatik. Treba pa je omeniti, da je v Rusiji šlo predvsem za naše lastne, »sovjetske« ljudi, ki so si hitro pridobili denar in so ga tudi radi trošili ter uporabljali orožje, obenem pa so ti ljudje pozabili na zakone in izgubili človeški obraz. Postali so celo osrednji liki nešteti šal, kjer so prikazani kot nespametni ljudje.

Zupančič svoje besedilo začenja z epigrafom iz *Pekla* Alighierijeve *Božanske komedije*: »Opustite vsako upanje, vi, ki vstopate!« Glavni junak Jožef, povprečnež od glave do peta, sodobni »majhen človek«, ki se je slučajno zapletel v tragično zgodbo in od katerega se, da lahko preživi, zahtevata le molk in soglasje, se nenadoma prelevi v junaka, ki žrtvuje svoje življenje, ko spozna, da mu nikdar ne bo uspelo utišati svoje vesti. Zadnja avtorska pripomba drame je: »(Folker mu položi roke na vrat in mu zlomi tilnik.)« Avtor s to gesto svojemu gledalcu ne nakaže nobenega izhoda, še več, vzame mu vsak up.

Ruska interpretacija obravnavane drame ponuja pravzaprav popolnoma drugačen pristop k isti situaciji. Režiserska in igralska iznajdba je zasnovana prav na humornem odnosu do dogodkov – Folkner, zgoraj omenjeni, je »pravi« junak iz priljubljenih vicev, ki celo vzbuja določeno sočutje, kar pa se pojavi tudi pri drugih osebah, saj je celotna situacija tako »domača«. V ospredju ostane povzdigovanje »majhnega človeka«. Konec drame pa se v interpretaciji vendarle spremeni – režiser izbriše zadnji odločilni stavek, saj noče zapasti v avtorski brezup, in tako gledalcu pusti še nekaj možnosti.

<sup>5</sup> Tako sta prevajalca okrajšala naslov drame Simone Semenič *Zgodba o nekem slastnem truplu ali gostija ali kako so se roman abramovič, lik janša, štiriindvajsetletna julija kristeva, simona semenič in inicialki z. i. znašli v oblaku tobačnega dima*, ki je po enem mesecu – aprila – v režiji Primoža Ekarta in produkciji Zavoda Imaginarni prejela Šeligovo nagrado za najboljšo predstavo vsakoletnega festivala v Kranju – 42. teden slovenske drame.

Moč »novih bogatašev« prav tako stopa iz ozadja osnovnih dogodkov in se nekako »blešči« v igri v treh dejanjih *Na dnu*<sup>6</sup> Vinka Möderndorferja, kar je bila v času zrelega socializma popolnoma neverjetna situacija, ki s svojo ponovitvijo vrže našo družbo stoletje nazaj – k junakom velikega ruskega pisatelja Maksima Gorkega iz istoimenske drame, ki je bila napisana v letih 1901 in 1902. Vendar je situacija absolutno sodobna: »Nekdo na dnu, da je lahko nekdo zgoraj?« (Mama) Ljudje s samega dna, ki jih prikazuje Möderndorfer, so nekako ohranili svoje dostojanstvo in posebno notranje vzdušje prave družine, vendar pa ne vzbujajo naše simpatije, saj želijo izboljšati svoj položaj na povsem enak način kot tisti, ki so zgoraj – z nesrečo drugega. Z veseljem bi prodali svojo ničvredno svobodo in družino samo zato, da bi trikrat na dan normalno jedli. Nimajo prihodnosti, ne le zato, ker so na dnu, temveč tudi zato, ker nimajo visokih želja in sanj. Pomembno simbolno vlogo igra otrok, ki se noče roditi. Na koncu igre zavlada popolna vdanost v usodo. Gesli Gorkega »Človek – kako ponosno to zveni!« in »Vse je v človeku, vse je za človeka«, ki sta navduševali milijone ljudi, se spremenita v: »Notranji smeh [...] to je moja zmaga« (brat) in »Vse je za novodobnega Kraljeviča Marka«.

Mladi Rom Kalea iz istoimenske drame<sup>7</sup> Dragice Potočnjak pa se nasprotno poskuša prebiti skozi vse življenjske težave, ne da bi komu dovolil, da oskruni njegovo notranjo izvorno dobroto, celo plemenitost. Omenjeni »babičin angelček«, skoraj že odrasel človek, je eden od redkih likov v sodobni slovenski dramatiki, ki vztraja v imenu prihodnosti, čeprav je zanj in njegovo družino najverjetneje pravzaprav ni. Bori se tudi Flisarjeva Klara iz drame *Antigona zdaj*, a njene misli so ostale zasidrane v preteklosti, saj se bori za spomine, ki so temelj tradicije in duhovnega razvoja ljudi.

Izjemna po koncentraciji najostrejših vprašanj sodobne slovenske družbe je otroška drama za odrasle *5fantkov.si* Simone Semenič. Pet majhnih prijateljev, starih od 10 do 11 let, se je zbralo nekega sobotnega popoldneva, da bi se igralo sodobne različice iger, ki so nam vsem dobro znane iz lastnega otroštva. Vendar so mesto junakov iz ljudskih pravljic prevzeli junaki iz ameriških risank – iz *Justice League of America* (označena s kratico JLA, ki bi kaj lahko pomenila tudi Jugoslovansko ljudsko armado, toda eden od dečkov od svojih prijateljev jasno zahteva, da kratico izgovarjajo pravilno, z angleško izgovorjavo »džej–el–ej«), kar pa ni nič čudnega, saj so bili ameriški risani vojaki dolgo časa najuglednejši branilci pravičnosti. Zakaj pa Slovenci pozabljajo, podobno kot drugi narodi, na svoje viteze? Otroško igranje fantkov spremljajo splošni hrup, vriskanje, kletvice, ponavljanje zvokov, ki so značilni za bojišče. Pravica kot vedno zmaga, zločinci pa odnehajo.

Naslednja igra, ki bi bila bolj primerna za deklice, je vzpostavljanje modela družine (mnogi narodi jo poimenujejo po svoje) – oče, mati in trije otroci različne starosti ter tudi značaje. Vendar prikazana družinska idila takoj začne razpadati od znotraj: sebičnost otrok, ki poskušajo ubogati histerično mamo in napadalnega očeta,

<sup>6</sup> Nominacija za Grumovo nagrado za l. 2006.

<sup>7</sup> Prvič je bila drama natisnjena l. 2001 v reviji *Sodobnost*.

uporaba agresije kot sredstva za reševanje problemov – vsi so pravzaprav že od malega družinski razgrajachi. Obenem se pojavi tudi problem popolnega nesporazuma, celo vojne med obema spoloma: »dej tisto, k jo primeš za lase in jo butaš ob tla / tisto mi je super« (Jurij). V tem na prvi pogled spontanem igračkanju se zrcali resen problem sodobne slovenske družbe. Zanimivo je, da se slovenski dramatik, lahko celo rečem, da predvsem moški, preveč posvečujejo problemu razumevanja lastnosti in posebnosti predstavnic ženskega spola, iščejo v njih slabe in tudi dobre strani, vendar ostaja nekje na obrobju vprašanje, kaj je pravzaprav danes pravi moški.

Navedemo lahko še eno (socialno) igro, ki razdeli udeležence na dva nasprotujoča si tabora. Ruska različica se imenuje »kozaki in razbojniki«. Semeničevi slovenski fantki se razdelijo na pedre in neonacije (najmodernejša sodobnost), partizane in Nemce (čeprav so še prejšnje generacije z veseljem igrale to igro, so za sodobne otroke »to same neumnosti« (Jurij)), zraven so celo »hare krišna«. Konec koncev pa tudi na koncu drame izberejo prvo varianto igre, ki pa je spet le odraz agresije sodobne družbe proti drugačnim – prikazuje vztrajanje pri določenem redu, ne pa ohranitev človeškega dostojanstva in duhovne tradicije. Junaki se poistovetijo z nasilneži, da vzbujajo nasprotovanje. Igra se konča v trenutku, ko morajo fantki domov – pa »itak so vsi mrtvi« (Krištof).

Zanimiva je tudi projekcija prihodnosti fantov, ki jo prikaže avtorica: Krištofa bo doletela prezgodnja smrt pri 23 letih zaradi samomora; računalniški programer Jurij bo umrl pri 27 letih zaradi prometne nesreče; karikaturista Vida bo smrt dohitela pri 45 letih, po štirih porokah – enkrat tudi z moškim – je obkrožen s petimi otroki; direktor Blaž bo nadaljeval družinsko tradicijo in »srečno živel do konca življenja«; biokemik Denis bo s partnerjem posvojil otroka, umrl pa bo v spanju pri 83 letih (mar ni to srečna smrt?). Na začetku pa avtorica poudarja, da so fantki dobili imena po svetnikih in mučencih, ki so bili obglavljeni. Mogoče je to aluzija za današnji obglavljeni svet, kjer si avtoritete kaj hitro nadenejo masko avtoritarnosti.

Požrešen, agresiven svet, kjer poskuša preživeti sodoben človek, spet in spet sili dramatike, da mu posvetijo svojo duhovno energijo in ustvarjalno razmišljanje. Paradoks je skrit v dejstvu, da je v sodobni slovenski dramatik nosilec tako rekoč očiščujočega načela ali čiste ljubezni lahko le obrobnež, ki ni vključen v družbeno življenje: Rom (*Kalea Dragice Potočnjak*), bolnik (*Čisti vrelec ljubezni* Saše Pavček), petletna deklica (*Smeti na luni* Rokgreja), upokojenci v domu za ostarele (komedija Toneta Partljiča *Čaj za dve* – eno od najbolj »življenja željnih« sodobnih dramskih del) – čeprav takih junakov tudi ni prav veliko. Bertold Brecht je v *Življenju Galilea* zapisal: »Nesrečna je država, ki potrebuje heroje!« – če to prenesemo na slovensko »brezherojsko« situacijo, ali lahko potemtakem trdimo, da je Slovenija »srečna« država? V sodobni slovenski dramatik, na žalost, prevladuje depresivno vzdušje (tako se zdi ob pogledu od zunaj), med redkimi komedijami pa prednjačijo predvsem »fatalne« ali »črne« komedije. Vendar je znano, da lahko pomagata le pristni humor in dobra šala – tudi na svoj račun. In čeprav delež komedije v sodobni slovenski dramatik resnično ni velik, bi mu zaradi tega v ruski *Antologiji* radi namenili opaznejšo vlogo.

## Literatura

- ČEPELEVSKAJA, Tatjana I., SOZINA, Julija A., 2011: *Библиография российской словенистики (1990–2010)* / Авторы-сост. Ю. А. Созина и Т. И. Чепелевская. Москва: Исл РАН. (Серия «Slavica et Rossica»)
- FRIDŠTEJN, Jurij G., SOZINA, Julija A. (ur.), 2011: *Словенская новелла XX века в переводах Майи Рыжовой*. Москва: Центр книги Рудомино. (Серии «Мастера художественного перевода» и «Словенский Глагол»)
- FRIDŠTEJN, Jurij G., SOZINA, Julija A. (ur.), 2011: *Против часовой стрелки. Словенская новелла. Избранное*. Москва: Центр книги Рудомино. (Серия «Словенский Глагол»)
- GAŠI, Nataša, PONIŽ, Denis, 2010: Postsocialistični in tranzicijski smeh – Slovenska komedija po letu 1991, izbrani primeri. Alojzija Zupan Sosič (ur.). *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 2010. 69–75.
- JOVANOVIČ, Dušan, 2007: *Svet je drama*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PAVČEK, Tone (ur., prev.), ROMANENKO, Aleksandr, 1989: *Поэзия Словении: XX век* / Предисл. Т. Павчека; составление и справки об авторах А. Романенко. Москва: Художественная литература.

## Viri

- BARTOL, Vladimir, JOVANOVIČ, Dušan (dramatizacija), 2005/06: *Alamut*. Ljubljana: Drama.
- BOŽIČ, Peter, 2009: *Šumi*. Ljubljana: Študentska založba, Slovensko mladinsko gledališče.
- BRIŠKI, Matjaž, 2010: Križ. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo 2003–2005*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče: Zelolepo. 246–290.
- ФЛИСАР, Эвальд, 2001: Завтра будет лучше. (Перевод Н. Стариковой.) Ольга Плотникова (ред.): *Словенско-русский альманах. История, языкознание, публицистика, художественная литература Словении. Справочные материалы по Словении, карты*. Москва–Зеленоград: Журналистское издательское агентство «ЖАГ–ВМ»; Люберцы: Производственно-издательский комбинат ВИНТИ. 214–226.
- FLISAR, Evald, 2006: *Drame* (Jutri bo lepše; Kaj pa Leonardo?; Stric iz Amerike; Nora Nora idr.). Ljubljana: KUD Sodobnost International, Vodnikova založba (DSKG).
- FLISAR, Evald: *Antigona zdaj*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- FLISAR, Evald: *Mefistovo poročilo*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- JOVANOVIČ, Dušan, 1997: *Balkanska trilogija* (Antigona; Uganka Korajže; Kdo to poje Sizifa). Ljubljana: Cankarjeva založba.
- JOVANOVIČ, Dušan, 1999: *Klinika Kozarcky*. Trst: Slovensko stalno gledališče.
- JOVANOVIČ, Dušan, ČANDER, Mitja, MAHKOVIC, Eva, 2011/12: *Bobby in Boris*. Ljubljana: Drama.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 1989: *Camera obscura*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2009 (uprizoritev Prešernovo gledališče Kranj): *Lep dan za umret*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2011: *Limonada slovenica*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- MÖDERNDORFER, Vinko: *Na dnu*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- NOVAK, Boris A., 2000/2001: *Kassandra*. Ljubljana: Drama.
- НОВАК, Борис А., 2011: Кассандра. (Перевод Ж. Перковской.) *Из века в век. Литературное содружество. Поющие письма. III Межд. фестиваль славянской поэзии*. 100–150.
- PARTLJIČ, Tone, 2003: Čaj za dve. Tone Partljíč: *Izbrane komedije II*. Ljubljana: Karantanija. 87–137.
- PAVČEK, Saša, 2005: *Na odru zvečer* (Čisti vrecel ljubezni; Al' en al' dva?; Arija). Dob pri Domžalah: Miš.
- PAVČEK, Saša, 2006: *Pod snegom*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- PETAN, Žarko, 2006/07: *Fatalna komedija*. Ljubljana: Drama.
- POTOČNJAK, Dragica, 2009: Za naše mlade dame. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo 2006–2008*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, Zelolepo. 87–132.

- POTOČNJAK, Dragica, 2010: *Drame* (Metuljev ples; Alisa, Alisa; Hrup, ki ga povzročajo živali, je neznošen; Kalea; Za naše mlade dame). Ljubljana: Knjižna zadruga.
- ROKGRE, 2009: Smeti na luni. *Grumova nagrada za najboljše dramsko 2006–2008*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, Zelolepo. 195–258.
- SEMENIČ, Simona, 2009: 5fantkov.si. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, Zelolepo. 122–312.
- СЕМЕНИЧ, Симона: *Пуп*. (Перевод М. Рейно, Б. Горанцева.) Текст от переводчиков в электронном виде.
- SVETINA, Ivo, 2004: *Ojdip v Korintu*. Avtorska redakcija v digitalni obliki.
- SVETINA, Ivo, 2009: *Grobница za Pekarno*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.
- ZAJS, Dane, 2007/08: *Jagababa*. Ljubljana: Drama.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2007: *Vladimir*. Ljubljana: DZS.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2009: Razred. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo 2006–2008*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, Zelolepo. 9–42.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2010: Hodnik. *Grumova nagrada za najboljše dramsko besedilo 2003–2005*. Kranj: Javni zavod Prešernovo gledališče, Zelolepo. 12–102.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2011: *Shocking Shopping*. Avtorsko besedilo v digitalni obliki.



## TEMA STALINIZMA V SLOVENSKI DRAMATIKI (RUDI ŠELIGO, ANA)

Nadežda Starikova

RAN, Institut slavyjanovedenija, Moskva  
Filologičeskij fakultet, Moskva

UDK 821.163.6–24.09Šeligo R.:94(47:497.1)"193"

Stalinistična tema, ki je posebna predvsem za rusko literaturo 20. stol., najde odziv tudi v delih tujih avtorjev. V sodobni slovenski dramatikii se je k temu groznemu času sovjetske zgodovine obračal Rudi Šeligo. Njegova politična drama *Ana* (1984), ki prikazuje tragično usodo poklicne revolucionarke iz Jugoslavije v Sovjetski zvezi ob koncu 30. let, je bila uprizorjena še pred prvo rusko gledališko uspešnico na to temo – igro *Strma pot* (1989) po romanu Jevgenije Ginzburg.

stalinistična tema, politična drama, Sovjetska zveza, represije

The theme of Stalinism that is most particular to the Russian literature of the 20<sup>th</sup> century finds response in the works of foreign authors. In the modern Slovene drama, this terrible period of Soviet history has explored by Rudi Šeligo. His political play *Ana* (1984), showing the tragic fate of a professional revolutionary from Yugoslavia in the Soviet Union in the late 1930s was staged before the first Russian theatrical hit on this theme – the play *A Steep Road* (1989), based on the novel by Jevgenija Ginzburg.

theme of Stalinism, political playwright, the Soviet Union, repression

Мы живем, под собою не чуя страны,  
Наши речи за десять шагов не слышны,  
А где хватит на полразговорца,  
Там припомнят кремлевского горца.  
Его толстые пальцы, как черви, жирны,  
И слова, как пудовые гири, верны,  
Тараканьи смеются глазища  
сияют его голенища.

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,  
Он играет услугами полулюдей.  
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,  
Он один лишь бабачит и тычет.  
Как подкову, дарит за указом указ –  
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.  
Что ни казнь у него – то малина  
И широкая грудь осетина.

(Осип Мандельштам, 1933)

Stalinistična tema v sodobni javni zavesti je predvsem akt razkrinkavanja tragedije naroda v času tako imenovanega velikega terorja – masovnih represij in političnega preganjanja v ZSSR v letih 1937–1938. Tema, ki je seveda posebna za rusko literaturo, najde odziv v delih evropskih avtorjev, med drugimi tudi slovenskih. Na Slovenskem sta najbolj izrazit primer dramski deli Rudija Šeliga *Ana* (1984) in *Volčji čas ljubezni* (1988). Prva je politična drama, ki prikazuje tragično usodo poklicne revolucionarke iz Jugoslavije v Sovjetski zvezi ob koncu 30. let in je bila uprizorjena še pred prvo rusko gledališko uspešnico na to temo (l. 1984 v Slovenskem mladinskem gledališču v Ljubljani), igro po romanu Jevgenije Ginzburg *Strma pot* (režirala jo je Galina Volček l. 1989 na odru gledališča Sovremenik). Drama Rudija Šeliga ni samo poskus interpretacije sovjetske zgodovine, ampak tudi filozofski pogled na odnos posameznika in družbe, ženske in revolucije. Zanimivo je, kako tuji avtor vidi konkretne realije stalinističnega sistema in sovjetske družbe, v kakšni meri obvlada dokumentarno gradivo ali je seznanjen s tradicijo razvoja te teme na ruskem področju.

V ruski (sovjetski) literaturi se je Stalinov genocid proti lastnemu narodu in bratom komunistične ideje kot ustvarjalna tema pojavil skoraj istočasno s samimi represijami – pesnica Anna Ahmatova je začela pisati svoj *Rekvijem* že v sredini 30., prvo povest *Sofja Petrovna* je avtorica Lidija Čukovska v glavnem končala l. 1940. Seveda sta bili obe besedili izdani že po Stalinovi smrti, v času hruščevske »odjuge«. Danes so svetovno znana imena A. Solženicin, V. Šalamov, A. Ribakov – prozaisti, za katere je osebna izkušnja spopada s stalinizmom postala glavna motivacija literarnega ustvarjanja. Posebno mesto v tej vrsti zavzema že omenjen avtobiografski roman Jevgenije Ginzburg (1904–1977) *Strma pot* (1988), ki ga je avtorica imenovala »kronika časov kulta osebnosti«. J. Ginzburg, znana novinarka in publicistka, mati prozaista Vasilija Aksjeneva, je bila z Vojaškim kolegijem vrhovnega sodišča kaznovana z zaporem v skladu s členom 58 (kontrarevolucionarni zločini), obtožena vpletenosti v trockistko teroristično organizacijo: deset let zapora, izguba državljske pravice ter odvzem premoženja. Deset let je preživela v zaporih in kolimskih taboriščih, potem je bila osem let v izgnanstvu. Mlada ženska je bila odrezana od družine in otrok, prijateljev, dela, preživela je noro obtožbo v teroristični zaroti proti sovjetskemu režimu in realno nevarnost, da jo bodo ustrelili, nekaj let je bila vsamici, potem skupaj z drugimi kaznjenci in v taborišču – skupaj osemnajst let – in o tem je povedala resnico. Prvi del njenega romana s simboličnim naslovom *V sencih Luciferjevega krila* je izšel v Milanu l. 1967 (zvočni posnetek so tajno prinesli v Italijo) in je postal prva prozaistična lastovka, ki je širši evropski javnosti odprla oči o tragediji v ZSSR. V celoti je knjiga izšla po smrti pisateljice. Slavni sovjetski prozaist in vojni heroj Vasil Bykov je v predgovoru k izdaji romana iz l. 1990 zapisal:

[...] to ni roman, ali katera koli druga izmed popularnih zvrsti literature, to je odmev, poln bolečine naše bližnje preteklosti, na katerega se mora najti odziv v človeški duši, napolnjeni s strahom in na pol pozabljenim drhtenjem. Stvari, ki so tukaj obravnavane, je običajno težko razumeti navadnemu človeškemu razumu, medtem ko berete te vrstice, se ne pojavlja nobena senca dvoma o njihovi iskrenosti in pristnosti – resnica pride iz vsake besede v vsej svoji goloti in neizogibnosti (Ginsburg 1990: 3).

Svetovno znana je odrska varianta spominov J. Ginsburg, ki jo je v moskovskem gledališču Sovremennik postavila režiserka Galina Volček (po priredbi A. Getmana) – premiera je bila 15. 2. 1989. Na sovjetskem odru sta bila prvič ponovno prikazana nadrealistična strahota stalinističnega zapornega sistema in celotno psihološko vzdušje nasilja teh let skozi ženske oči.

Za svojo zamisel tudi Šeligo izbere žensko s tragično usodo, ki razblini mit o visoki romantiki revolucije. Dejanje se dogaja v Sovjetski zvezi – v Moskvi, v sibirskem taborišču in tajgi. Drama predstavlja življenjsko pot in grozno smrt glavne junakinje Ane Ivanković. Mlada ženska, ki se raje odloči za poklic revolucionarke kot za gospodinjo, je zbežala iz Jugoslavije in se v Sovjetski zvezi uči komunističnih idej in uresničuje svoje ideale. V Moskvi so z njo mož Mirko in dva sinova, Veljko in Darko. S polnim zagonom sodeluje pri raznih akcijah, pri tem pa je strogo nadzorovana s strani NKVD-ja (Narodnega komisariata za notranje zadeve). Ko je mlajši sin Darko sprejet v Pionirsko organizacijo, ga ji vzamejo zaradi prezaposlenosti in zaprejo v »elitni otroški dom Ivanovo«. Starejšega sina Veljka pa vase potegne kriminalna združba, postane črnoborzijanec. Na dan žena se je odreče mož, ker se je odpovedala otrokoma, Ano aretirajo in jo obtožijo vohunstva. Po znanih stopnjah stalinističnega sistema samoobtoževanja in priznanja izmišljenih zločinov se Ana znajde v gulagu. Kazensko jo pošljejo v sibirsko taborišče, kjer jo mučijo z namenom, da bi priznala, s kom je sodelovala kot vohunka. A tudi tu še verjame v boljše in lepšo prihodnost. Od tam skupaj s prijateljem in poklicnim revolucionarjem Friderikom Wallensteinom pobegneta, stražarji pa za njima spustijo lačne kriminalce. Znajdeta se v snežnem metežu in že vnaprej vesta, da ju čaka smrt, saj so jima kriminalci že za petami. Ana tik pred smrtjo sprevidi svoje zgrešeno prepričanje, in sicer uvidi, da bi bilo bolje, če bi bila bolj predana družini in tradicionalni veri in ne toliko revolucionarnim idejam, nakar ju kriminalci dohitijo, ju zakoljejo in na koncu celo požrejo, tako da od njiju ostanejo samo še krvave cunje, žlica in lonček. Ta naturalistični, skoraj ekspresionistični konec ni samo avtorska umetniška rešitev, ampak tudi dokumentirano dejstvo: posamezni primeri kanibalizma so bili v času spopadov kriminalcev in političnih zapornikov fiksirani v poročilih gulaga. Podhranjenost zapornikov je bila posledica pomanjkanja hrane na splošno, lakota je bila ne samo v taboriščih, ampak tudi po vsej državi. Sovjetska zveza je imela sistem bonov za hrano in stražarji pogosto niso bili veliko boljše nahranjeni kot zaporniki. V taboriščih, kjer je bilo strogo prisilno delo, in glede na ostre klimatske pogoje so bile prehranjevalne razmere katastrofalne.

V drami najdemo nekaj podrobnosti tedanjega moskovskega načina življenja – pionirji, črnoborzijanci, predstavniki NKVD-ja in na splošno ruske »avre« – Lermontova pesem *Jadro*. Zunaj avtorjevih oči ostanejo v igri realni razmah represij, krutost pred 2. svetovno vojno in tudi t. i. jugoslovanska sled – realna zasledovanja komunistov Jugoslavije v ZSSR. V poststalinističnem obdobju so leta velikega terorja imenovali »ježovščina« po narodnem komisarju za notranje zadeve Nikolaju Ježovu. Vlada je na podlagi načrtov Ježova izvajala množična zatiranja za prepoznane in kaznovane t. i. sovražnike naroda. Aretirani so bili mučeni in obsojeni na smrt brez

sojenja, stavke so se izvajale brez pritožb. Kot je razvidno iz arhivskih podatkov, je skupno število oseb, obsojenih na smrt z NKVD-jem, v letih 1937–1938 znašalo 681.692 ljudi (Zemskov 1995: 126). Ideološka podlaga za veliko čiščenje 1937–1938 je bila Stalinova doktrina »krepitve razrednega boja kot dokončanja izgradnje socializma«, ki jo je prvič predlagal na plenumu CK VKP (b)-ja 9. 7. 1928. Poleg »svojih« – vidnih političnih osebnosti, vojskovodij, predstavnikov znanosti, literature in umetnosti (v času 1937–1938 so bili zatirani »ljubljenec stranke« Nikolaj Buharin, maršal Mihail Tuhačevski, fizik Mark Bronštejn, pesnik Osip Mandeljštam in številni drugi predstavniki inteligence) ter navadnih državljanov – obsojeni ali z omejenimi pravicami so bili številni tujci, in sicer politični begunci, tuji komunisti in člani kominterne. Sredi 30. let je bilo v Sovjetski zvezi nekaj deset tisoč tujih komunistov. Nekateri izmed njih so delali v kominterni, profinterni, komunistični internacionali za mlade in drugih mednarodnih organizacijah. Drugi so delali v sovjetskih podjetjih in ustanovah. Z izjemno krutostjo je bil zasledovan aparat kominterne. Stalin je izvajal stalni pritisk na njihove vodje, da bi jih prisilil voditi in ideološko opravičevati dejanja političnega terorja. V najbolj težkih razmerah so bili komunisti iz držav s fašističnimi ali polfašističnimi režimi, kjer so komunistične partije delovale na skrivaj (v 30. letih so obstajali diktatorski, totalitarni in avtoritarni režimi že v več kot v polovici držav Evrope). Člani komunističnih partij Nemčije, Avstrije, Madžarske, Italije, Romunije, Bolgarije, Jugoslavije, Finske, ki so tedaj prebivali v Sovjetski zvezi, so bili izpostavljeni brutalnemu uničenju. Glede na podatke Trepperja je bilo med čiščenjem zatrtih 80 odstotkov političnih beguncev, ki so živeli v ZSSR (Trepper 1990: 59). Julija 1937 je bil v Moskvo povabljen generalni sekretar Komunistične partije Jugoslavije, član izvršnega odbora kominterne Milan Gorkić. Nekaj mesecev kasneje so zaposlenim na političnem sekretariatu KPJ, ki je bil v Parizu, sporočili, da je Gorkić aretiran »kot britanski vohun«, ostalo vodstvo KPJ se razpusti in finančna pomoč s strani kominterne se zaustavi. Bil je ustreljen s stavkom Vojaškega kolegija Vrhovnega sodišča RSFR / ZSSR 1. 11. 1937. Naslednji, ki je izpolnjeval obveznosti izvršnega sekretarja Centralnega komiteja KPJ, je postal Tito. Ko je avgusta 1938 prišel v Moskvo, je bilo aretiranih že 800 jugoslovanskih komunistov (Girenko 1991: 55). V Moskvi je bil Tito obtožen za »trockistična izkrivljanja«, ki je jih naredil pri prevajanju IV. poglavja *Kratkega pregleda zgodovine VKP (b)* v srbohrvaščino. Obtožba je bila odstranjena šele tedaj, ko je Titovo obtožbo osebno pregledala nadzorna komisija kominterne. Nasilja nad jugoslovanskimi »trockisti« so se nadaljevala v času vojne. Ena od njihovih žrtev je bil najbližji sodelavec Gorkića J. Pavlović, ki je bil 1. 1937 izključen iz KPJ in je tri leta kasneje objavil knjigo *Uravnoveženje sovjetskega termidorja*, kjer so opisane represije jugoslovanskih trockistov in »gorkičevcev«.

Šeligova junakinja deluje v svoji življenjski izkušnji, kot da stoji med Komisarjem iz igre *Optimistična tragedija* (1932) V. Višnevskega in glavno osebo Ginzburginega romana *Jevgenijo* – med človekom, ki fanatično verjame v revolucionarno idejo in srečno prihodnost, in tistim, ki ga ta prihodnost v obliki Stalinove diktature uniči. Ženska-komisar, ki pomirja anarhističen morski polk in iz njega ustvarja junaški red

rdeče armade, v igri nima imena ali priimka. Njen prototip je bila resnična oseba, revolucionarka, udeleženka civilne vojne Larisa Reisner (1895–1926): predstavnica kulturne elite Sankt-Peterburga (njen oče je bil redni profesor na sanktpeterburški univerzi in potomec nemških markgrofov), pisateljica in novinarka, prijateljica N. Gumiljeva, l. 1917 je bila na strani boljševoikov, nato pa poročena s F. Raskolnikovim, imenovanim za poveljstvo sovjetske flote. Predstavljala je »muzo« revolucije in njena zgodnja smrt je postala pravo gorje za sodobnike. Navdušen odnos do Larise je bil značilen za Borisa Pasternaka, ki je bil prepričan, da ima ta ženska »posebno karizmo«, to mu je dalo razlog, da glavno junakinjo svojega romana *Doktor Živago* poimenuje po njej. Mnogi sodobni zgodovinarji so prepričani, da če bi Larisa Reisner doživela l. 1937, bi jo prav tako uničil stalinistični moloh. Ana kot Komisar verjame v zmago svetovne revolucije, njena fanatična predanost vodi k temu, da svojemu »živemu bogu« – revoluciji – žrtvuje svoje sinove. Tako se v zgodbo o usodi ene od številnih žrtev stalinističnega terorja vpleta motiv starogrške tragedije o materi-detomorki – Medei. Drugi dve svetovno znani »muzi« ruske revolucije, Inessa Armand in Aleksandra Kollontaj,<sup>1</sup> sta dajali prednost revolucionarni dejavnosti, ne pa družinski sreči: obe sta pustili dojenčke in može, da bi služili visokemu namenu osvoboditve proletariata.

»Revolucija požira svoje otroke« – je preroško dejal pred izvedbo eden od neposrednih udeležencev francoske revolucije J. Danton. Logika postrevolucionarnih dogodkov je taka, da boj med samimi revolucionarji postane neizogiben in ponavadi osebe, ki jih revolucija povzdigne na vrh državne vlade, umrejo prve. Problem je v tem, da so pri Stalinovem režimu poginili ne le storilci državnega udara, ampak tudi milijoni navadnih državljanov – diktator, ki je imel manj preganjanja, je prenesel metode borbe za čistost in moč revolucionarnih načel na vso civilno družbo. Mnogi zagovorniki ideje spregledajo, toda to v ničemer ne spremeni njihovega življenja. Prijatelj Ane Wallenstein, ki je bil skupaj z njo raztrgan za lačno množico, kot Danton pred smrtjo razume cinizem vsega, kar se dogaja: »Štiri petine slehernika smo vrgli psom zgodovine v lačne gobce, iz ene petine smo zidali monumentalne spomenike sedanjosti,« vendar je že prepozno.

Šeligo v glavnem izkorišča red stereotipnih pojavov, skoraj arhetipov, ki asociirajo na velik Stalinov teror, in sicer aretacijo, vohunstvo, lažne obtožbe, mučenje. Življenje in smrt junakinje simbolizirata strašno uničevalno moč absolutizirane ideje, ki lahko privede do izgube človeštva, če ji slepo sledimo. Kot piše Denis Poniž, je igra *Ana* »klinična študija revolucionarnega fanatizma in strašljive eshatologije revolucije do alegorično infernalnega konca, v katerem postane človek samo še meso za lačne ljudi zveri« (Poniž 2001: 322). V slovenski igri se sliši glas groznega obdobja, kaže se zlitje človeka in zgodovine, prikazana sta napetost in brezup sovjetskega pekla. Napisana v sredini 80. let na predvečer temeljnih političnih sprememb je Šeligova

<sup>1</sup> Njej je posvečeno drugo delo Rudija Šeliga *Volčji čas ljubezni z oznako drama s prologom po nekaterih motivih A. Kollontajeve*.

*Ana* drama-opozorilo, ki je, upoštevajoč tragično izkušnjo sovjetske zgodovine, apelirala na razum ter občutek samoohranitve sodobnikov.

## Literatura

- GINZBURG, Jevgenija – Гинзбург, Евгения, 1990: *Крутой маршрут: Хроника времен культа личности*. Moskva: Советский писатель.
- GIRENKO, Jurij – Гиренко, Юрий, 1991: *Сталин – Тито*. Moskva: Политиздат.
- KERMAUNER, Taras, 1988: *Vračanje mita v sodobni slovenski dramatiki*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- PONIŽ, Denis, 2001: Dramatika. Jože Pogačnik idr.: *Slovenska književnost III*. Ljubljana: DZS. 203–348.
- ROGOVIN, Vadim – Роговин, Вадим, 1997: *Партия расстрелянных*. Moskva.
- TREPPER, Leopold – Треппер, Леопольд, 1990: *Большая игра*. Moskva: Издательство политической литературы.
- ZEMSKOV, Viktor – Земсков, Виктор, 1995: *Социологические исследования* 9. 118–127.

## UVOD V KERMAUNERJEVO UMEVANJE SLOVENSKE DRAMATIKE

Ivo Svetina

Slovenski gledališki muzej, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09:929Kermauner T.

Taras Kermauner je v več kot štirih desetletjih raziskoval slovensko dramatiko. Pri tem je poskušal zapustiti uhojena pota tradicionalne univerzitetne znanosti (literarne zgodovine in teorije) in ustanoviti novo znanost, znanost Drugosti, ki je vse bolj preraščala v teologijo Drugega, saj se mu je identitetno mišljenje izkazalo za neustrezno pri raziskavi slovenske dramatike. Pri tem je uporabil sistem micelija, ki med seboj v vseh smereh povezuje posamezna dramska besedila. Tako je ustvaril svoj »čezčloveški« projekt Rekonstrukcija in/ali reinterpretacija slovenske dramatike.

dramatika, struktura, mišljenje, drugost, micelij

Taras Kermauner was one of the most important Slovene literary theorists and philosophers of the second half of 20<sup>th</sup> Century. He first researched Slovene post-war avantgarde poetry, but later dedicated himself exclusively to Slovene dramatic texts. He wanted to establish a new form of university literary studies that would differ from the traditional (literary history and literary theory) by focusing on Otherness, because he was certain that identity thought was not appropriate to research into literary phenomena. Thus he elaborated his gigantic project Reconstruction and/or the reinterpretation of Slovene drama.

drama, structure, thought, Otherness, mycelium

Kermauner je vstopil v slovensko literarno kritiko in znanost l. 1949, ko je v *Novem svetu* objavil kritiko Cankarjevega *Blagra*, l. 1951 pa analizo-interpretacijo *Pohujšanja*, v kateri se je že ukvarjal s sociologijo slovenstva, torej ne le z imanentnimi literarnozgodovinskimi oz. literarnoteoretičnimi vprašanji. Že na samem začetku svoje znanstvene poti se je odločil, da se odvrne od tradicionalne univerzitetne znanosti, kar je bilo povezano tudi z njegovo kratkotrajno asistenturo pri marksistu Borisu Zihlerlu sredi petdesetih let. Kajti tradicionalno univerzitetno znanost in znotraj nje slovensko literarno zgodovino je razumel kot popolnoma neustrezen okvir za svoje raziskovanje besedne umetnosti. Zakaj?

Tradicionalna literarna zgodovina se je formirala in udejanjila v modelu, ki so ga vzpostavili Ivan Prijatelj, France Kidrič, Ivan Grafenauer, Izidor Cankar in nazadnje še Josip Vidmar, ki je vse bolj prehajal v literarno esejistiko in kritiko. Ta model še vedno traja in zdi se, da se z njim da vstopati v celoten slovenski literarni korpus. Kermauner ne zanika možnosti tega modela, ki na eni strani »razlaga« literaturo kot socialno historičen »konstrukt, po drugi strani pa uvaja »zavestno razlikovanje med znanstveno objektivnim in umetniško subjektivnim«. Kot najbolj reprezentativni deli

tega modela sta Prijatelj *Slovenska kulturnopolitična in slovstvena zgodovina 1848–1895* in *Duševni profili naših preporoditeljev*. Tudi marksizem in njegov najvidnejši predstavnik Boris Zihlerl ni uspel razrešiti temeljne dileme: ali je besedna umetnina »proizvod« socialnih in ekonomskih silnic ali gre za prevlado umetniško subjektivne želje po ustvarjanju novih svetov; t. i. kvaziresničnosti. Marksizem le reducira tradicionalni model, in sicer tako, da izpostavi njegov družbenoekonomski, tj. marksistični vidik. To je najbolj nazorno v Zihlerlovih analizah Cankarjevih dram, v katerih se jasno kažejo vsa protislovja dobe prvobitne akumulacije kapitala in prvih slovenski kapitalistov (Kantor), njegove celo zločinske nasilnosti, s tem negativnosti družbe in politike kot sistema ter prakse kapitalizma in liberalnega-klerikalizma.

Že ta shematični prikaz Kermaunerjevega razumevanja tradicionalne literarne znanosti na Slovenskem od njega terja, da krene – že v 50. letih prejšnjega stoletja – po svoji poti. To pa mu omogoča nenazadnje tudi ali predvsem sočasna slovenska literatura, ki se je osvobodila socrealističnih kanonov in začela graditi obdobje t. i. intimizma in njegovega razvoja v sentimentalni humanizem, ki že v svojem jedru nosi kal uničenja (nihilizma), saj je gradil na pesku, na utopični ideji o možnosti izboljšanja sveta, ki se končno udejanji kot raj na zemlji, najboljši vseh možnih svetov.

Vera, da je z znanostjo mogoče »prevesti pesniški jezik v logičnega«, pa pri Kermaunerju nikakor ni brezpogojna; kot v resnici ni nobena (prava) vera, ki je toliko vera kot dvom. Kajti Kermaunerju je vseskozi jasno, da je znanost tako rekoč »realna utopija«, kot je tudi naslov enega njegovih predavanj, ki ga je imel l. 2004 na Fakulteti za družbene vede. Svoje predavanje bodočim družboslovcem začne z mislijo:

Če znanosti manjka sistem, ki osmišlja človekovo življenje, se znanost sama obsodi na sredstvo, kot taka pa ima svoj smisel zunaj sebe in se kar ponuja osmišljevalnim sistemom kot ideologijam, da jo naredijo za instrument, da z njo manipulirajo.

Torej je znanost samo zato, da »osmišlja človekovo življenje«. In taka mora biti tudi literarna znanost (zgodovina in teorija). Znanost ne sme biti »sredstvo«, ampak mora biti »svobodna in samostojna človekova teoretično-praktična dejavnost«. Iskanje smisla pa je, po Kermaunerju, slej ko prej utopija. Saj smisel, ki ga mora najti znanost, ni nekaj fizikalno-fizičnega, ampak mora zaobsegati tako realnost kot vizijo. To od znanstvenika zahteva, da se odpove identitetnemu mišljenju in se preda iskanju Drugosti. Drugost je novo, je tisto, kar ne izvira iz danega, ampak prihaja od drugod. In tu se začne Kermaunerjeva graditev nove znanosti, znanosti Drugosti, ki ne odseva drugega-znanega, ampak »konstruira česar (še) ni, glede na to, kar je drugo, ali glede na tistega (Boga), ki je Drugi«. Šele takšna znanost je zares »pristno ustvarjalna«. In Taras Kermauner jo poimenuje teologija Drugosti.

Pot do nove znanosti, do teologije Drugosti, je bila dolga, vijugava, predvsem pa je terjala, da se ji je Kermauner popolnoma, brez preostanka, predal. Le tako je lahko ustvaril svoj projekt RSD (*Rekonstrukcija ali/in reinterpretacija slovenske dramatike*), ki je nastajal več desetletij in znotraj katerega je Kermauner natančno analiziral 765 slovenskih dram in napisal več deset knjig.

L. 1968 je Kermauner izdal razpravo *Trojni ples smrti ali samorazdejanje humanizma v slovenski povojni dramatiki*, v kateri je analiziral (rekonstruiral in reinterpretiral) tri drame, tri vogelne kamne slovenske dramatike druge polovice 20. stol.: *Otroka Reke* Daneta Zajca, *Samoroga* Gregorja Strniše in *Antigono* Dominika Smoleta. To je bil čas velike utopije o svobodi in prihodnosti, ki se je kazala kot zaupanja vredna. In tudi perspektivovci in odrovci (skupina, ki je ustanovila Oder 57) so navkljub ukinitvi Perspektiv in prepovedi Rožančeve *Tople grede*, s čimer je bilo konec Odra 57, bili del generacije, ki se je po vojni prva (še pred t. i. svinčenimi leti, ki so nastopila na začetku 70. let) zavzemala za demokratizacijo tedanje partijske države, saj je svoje kulturno (umetniško) delovanje razumela tudi kot upor zoper vladajočo ideologijo. Po ukinitvi revije in gledališča se je del te generacije zbral ob novoustanovljeni reviji *Problemi*, ki je navkljub partijskemu nadzoru odprla novo poglavje v slovenski umetnosti, zlasti v literaturi s pojavom ohojevcev, razmišljanj o slovenskem narodnem vprašanju (Pirjevec 1978: 63), in nenazadnje pomenila tudi začetek strukturalizma na Slovenskem. V znameniti številki *Problemov Katalog*, ki je izšla avgusta 1968 (v času, ko so sile varšavskega pakta okupirale Češkoslovaško), je Taras Kermauner objavil razpravo z naslovom *Dve interpretaciji*, ki je bila prva strukturalistično zasnovana analiza slovenske poezije (Kajuh, Menart, Šalamun, Strniša).

Kermauner postavi tezo, da se v poeziji – v besedni umetnini nasploh – srečujeta struktura in zgodovina. Ob zavestni opustitvi vsakršnih socioloških, psiholoških, političnih in celo literarnozgodovinskih kontekstov išče v izbranih verzih Kajuha, Menarta, Šalamuna, Strniše, ki se povezujejo v celoto in tako tvorijo »telo« pesmi. Kermauner izhaja iz predpostavke, da »če ne odkrijemo celote, enotne strukture, ne moremo odkriti pomena nobene posamezne kategorije, ki jih ravno struktura povezuje v celoto«. Kermauner odkriva »notranji kontekst« pesmi, ki da je pesmina »podzavest«. In če hočemo neko pesem, besedno umetnino razumeti, se moramo dokopati prav do te »neočitne, skrite strukture«. Hkrati pa moramo razbirati tudi »zgodovino pesmi«, ki je zgodovina poezije; je torej čas, »ki ga tvorijo pesmi same, ko izhajajo druga iz druge in se povezujejo«. Tako Kermauner pride do »temeljnih časovnih struktur« neke pesmi/poezije, okrog katerih »kot okrog idealnega središča variira cela vrsta drugih pesmi«. Pesmi – strukture – tako tvorijo mikro- in makrostrukture, s čimer se pravzaprav ukinja tradicionalna literarna zgodovina, ki se utemeljuje na »socialnem času«. Po Kermaunerju je čas poezije v nasprotju s tem »naturačnim«, »mehaničnim« časom. Če torej odmislimo »socialni kontekst literarnih del«, se moramo pri proučevanju poezije ukvarjati z makro- in mikrostrukturami, s »spremembami pomenov«, ki se ne dogajajo »zgolj v prostoru, se pravi ena ob drugi, nevezano, naključno, temveč so notranje pomensko povezane in tvorijo diferencirano, mnogostransko celoto – te spremembe so pravzaprav enote časa, dogajanje literature v celoti pa je čas te literature«.

Že v razpravi, ki kasneje preraste v obsežno delo *Strukture v slovenski poeziji*, se nakazuje smeri, po katerih bo potekalo tudi Kermaunerjevo raziskovanje slovenske dramatike. Zato lahko zapišemo, da je *Trojni ples smrti* tudi uvod v RSD, saj avtor v uvodu eksplicitno zapiše, da je to »del širše obravnave«, četudi si verjetno tedaj ni

mogel niti zamisliti svoje epohalne raziskave slovenske dramatike. Analiza treh dram, najvidnejših avtorjev druge polovice 20. stol., že nakazuje tisto, kar kasneje preraste v micelijsko mišljenje, s pomočjo katerega Kermauner reinterpretira in rekonstruira na stotine dramskih besedil. Četudi je znamenito delo Gillesa Deleuza in Felixa Guattaria *Rizom – Micelij* izšlo šele l. 1976, pa lahko trdimo, da je Kermauner bil tako rekoč na isti sledi kot francoska filozofa, na sledi rizoma, pojma, ki se je »v svetovnih razsežnostih uveljavil kot ena najustreznejših metafor za razumevanje sodobnih dogajanj na področju umetnosti in literature, pa tudi družbenih gibanj in formacij«, kot zapiše Andrej Medved ob slovenskem prevodu *Micelija*.

*Otroka reke, Samorog in Antigona* so drame, ki tvorijo četrto stopnjo slovenske povojne dramatike. Prva je dramatika NOB in OF (revolucije), katere predstavniki so Zupan, Bor in Miheličeva, druga je socialni realizem, katerega najvidnejši predstavnik je Potrč, tretja pa sentimentalni humanizem, ki doseže vrh s Torkarjevo in Borovo dramatiko. Razdelitev povojne dramatike na te štiri faze je potrebna ne zaradi tega, da bi raziskovalec pokazal na njihovo ločenost, ampak ravno obratno – na njihovo povezanost, prepletanje in prepletenost. Tri obravnavane drame so »kulminacijske točke prejšnjih treh stopenj, saj se vse tri prejšnje stopnje v njih po svoje združujejo, realizirajo in razrešujejo«. A so tudi konec nekega obdobja oz. »temeljnega odnosa do sveta«. Kermauner torej ne išče tistega, kar bi posamezne faze povojne slovenske dramatike raz-ločevalo, ampak po-vezovalo. In to ne linearno (horizontalno in vertikalno), ampak predvsem »krožno«, micelijsko: vsaka točka na obodu se lahko poveže s katerokoli točko na obodu. Ali kot Umberto Eco pojasnjuje Deleuzev in Guattarijev *Micelij*, da je značilnost micelijske strukture ta, »da vsaka točka micelija more biti (in mora biti) povezana s katerokoli drugo točko«. Micelij je nesrediščen, kar pomeni, da v miceliju ni mogoča hierarhija, torej nastopa doba demokracije, ne kot najboljšega sistema med slabimi, ampak kot enakopravnosti vseh točk (literarnih del) micelija. Prav zaradi tega je Taras Kermauner v RSD lahko raziskoval tako *Brižinske spomenike* kot dramo *Pipin Mali* Krištofa Dovjaka. Ne gre ne za vrednotenje ne za raz-vrednotenje; ne za iskanje identitete, ampak drugosti (ne drugačnosti).

V času pisanja *Trojnega plesa smrti* je bil Taras Kermauner strukturalist, če kar najbolj poenostavimo, četudi je njegovo razumevanje zlasti t. i. eksistencialnih kategorij (Narod, Ljubezen, Pravica, Pogum ...) v »funkciji« določanja »razmerja med eksistencialno in ideološko strukturo teksta«. V tem vidimo tudi zasnutek Kermaunerjeve »avtentične literarne zgodovine«, ki je nasprotje tradicionalne univerzitetne znanosti, ki literaturo razvršča in vrednoti (ocenjuje) z zgodovino, z dogajanjem časa, ki ga imenujemo zgodovina. Seveda nimamo opraviti le z načelnim, apriorističnim zanikanjem tradicionalne literarne zgodovine, ampak z globljim vpogledom v samo strukturo literarnega dela, pa naj gre za pesem, roman ali dramo. Analiza socialnih, zgodovinskih in nenazadnje političnih ter tudi stilnih, zvrstnih in drugih prvin obvisi v zraku, če ni utemeljena na jasno in trdno izdelanih eksistencialnih kategorialnih strukturah.

Če je za vse tri drame značilno, da se ukvarjajo z miti, da upesnjujejo mit, to ni le pretveza, krinka za kritiko družbenega sistema, ampak gre z veliko več: »ti miti so

globok izraz notranje pesnikove nuje, njegovega sveta, ki ni več zgolj in predvsem aktualna kritika določenega obdobja, temveč razmišljanje o temeljih obdobja samega, o problematičnosti zgodovine kot take«. Kermauner se zaveda tako pasti literarne kritike kot literarne zgodovine, tako nenadzorovanega subjektivizma, ki si jemlje vse, kot da je samo zanj, kot tudi (navideznega, pozitivističnega) objektivizma, ki svojih idealov objektivnosti nikdar ne more doseči, saj raziskovalec ne more izstopiti iz sebe. Kermauner se zavzema tako za subjektivni kot objektivni vpogled v literarno delo, pri čemer je prepričan, da le s subjektivnim pristopom ali bolje rečeno z vstopom lahko zaznava in razume eksistencialne kategorije, ki so sama »srčika« nekega literarnega dela, pri tem pa te kategorije prevaja »iz skritosti v očitnost«.

Ko Kermauner formulira ta temeljna določila svoje metode, upošteva tudi (s strani tradicionalne univerzitetne znanosti spregledano dejstvo), da so posamezne ravni literarnega dela med seboj povezane, a ne le to, povezani so tudi posamezni »nivoji« (Deleuze in Guattari govorita o platojih) različnih in v različnih obdobjih nastalih tekstov. »Interpretator,« piše Kermauner, »stopa v tekste, iz njih samih, iz njihove notranjosti išče vez naprej in nazaj«. To počne le zaradi tega, da teksti pridejo v svoje racionalno bistvo, pri čemer se iz umetnin spremenijo v racionalne modele. Ta skica za načrt, po katerem je Kermauner v naslednjih desetletjih »pregledal«, vstopil in izstopil v stotine slovenskih dramskih tekstov, nosi v sebi tudi zelo daljnosežne posledice, ki jih bo morala Kermaunerjeva »metoda« upoštevati (in s tem potrjevati svojo ločenost od tradicionalne univerzitetne znanosti – TUZ), in sicer da so »pota literature nepredvidljiva«, torej zunajzgodovinska, kar pomeni, da se »stopnje«, TUZ bi rekla obdobja, med seboj oplajajo in to v vseh straneh: neka poznejša stopnja se bo vrnila k prejšnji, starejši, uporabila tisto, kar bo »potrebovala«, in jo tako »aktualizirala«. Ali obratno: odgovor na vprašanje, ki si ga zastavlja dramski tekst Emila Filipčiča, je »skrit« v *Brižinskih spomenikih* (v delu, ki ga Kermauner obravnava kot »dramskega«, saj se v njem pojavi dialog).

Eksistencialne strukture (imenovane tudi kategorije) so temelj nove literarne znanosti, ki jo Kermauner inavgurira konec 60. let prejšnjega stoletja. Vendar moramo biti pri razumevanju teh struktur zelo previdni, saj bi na prvi pogled lahko razumeli, kot da gre za nekaj, kar je usodno vezano na človekov (ustvarjalčev, pesnikov) psihofizis, »avtorjevo duševnost«, ki je »sama v sebi avtonomna«, ni je mogoče reducirati na nobeno drugo realnost zunaj drame. »Je drama sama, gledana s stališča racionalnosti.« Prav v določanju eksistencialnih kategorij (kot nekaj racionalnega, samega v sebi zaključenega) so kali tistega, kar bo Taras Kermauner kasneje razvil v svoji raziskavi RSD, ko bo »ustanovil« nize in podnize, modele, organigrame, modelne skice, »geometrijo redov« itn. S pomočjo teh »matematičnih« modelov bo rekonstruiral in reinterpretiral slovensko dramatiko; ne bo je razvrščal po njenih estetskih ali idejnih normativih, ne bo »meril« njene uspešnosti ali celo priljubljenosti (popularnosti), četudi se ta hočeš nočeš kaže skozi njeno uprizarjanje, njeno mesto v repertoarjih slovenskih (poklicnih) gledališč, ampak bo iskal (in našel) tiste »prikrite« vezi, kanale in nenazadnje Ariadnino nit, ki vodi skozi labirint dramskih tekstov. Pri tem je posebno pozornost posvečal neuprizorjenim, nenatisnjenim, neobjavljenim,

spregle danim in pozabljenim dramskim besedilom, saj je prav v njih ugotavljal, da navkljub temu, da odstopajo od priznanih kanonov tradicionalne univerzitetne znanosti, izrekajo kar najbolj avtentično resnico slovenskega duhovnega in družbenega občestva.

Prepričan, da je v vsakem literarnem delu položen »kategorialni sistem, ki na enkrat in trdno sklenjen način povezuje med seboj elemente teksta«, je sklepal, da je prav ta »sistem« ali »struktura« (mikro, ki se povezuje v makro) tisti, ki umetnino loči od drugih »realnosti«. Pri tem se Kermauner ne sprašuje o resnični resničnosti oz. kvaziresničnosti (Ingarden) besedne umetnine, ampak mu gre v prvi vrsti za odkrivanje in »popisovanje« umetniških »prototipov«, torej »izvirnih tvorb«, ki pravo umetnino tudi ločujejo od epigonskih ali eklektičnih (umetniških) del, ki le ponavljajo »prototipe«.

Pri tem Kermauner predpostavlja (in nenehno, znova in znova potrjuje), da med »eksistencialno strukturo«, ki je racionalen model in je nastal po volji znanstvenika, in tistim, kar je v umetnini »umetniškega«, obstaja neposredna korespondenca. In kaj je ta korespondenca? Kako se manifestira? Jo lahko detektira le znanstvenik, ki vendarle ni naravoslovec, eksaktni znanstvenik, ki bi proučeval kamnine ali rastline, ampak je človek, subjekt, ki na noben način ne more popolnoma »izstopiti« iz sebe? Na tem mestu se že na samem začetku snovanja, izdelave načrta, po katerem bo Kermauner v naslednjih desetletjih izdeloval svoj RSD, pojavlja temeljno vprašanje, in sicer: ali je takšna znanstvena, popolnoma objektivna metoda sploh mogoča?

V kasnejših letih raziskovanja slovenske dramatike je Taras Kermauner vedno bolj subjektiviziral svoj reinterpretacijski in rekonstrukcijski sistem, saj mu je postalo jasno, da lahko opravi tako zahtevno in temeljito nalogo samo, če se popolnoma preda »predmetu« svojega raziskovanja. Da vstopa v »predmet«, da postaja del njega, da tako rekoč postaja on sam – torej raziskovalec – tista vez, korespondenca – med racionalnim modelom in umetniškostjo umetniškega dela, ki hočeš nočeš vedno ostaja vsaj delno prikrita, saj gre za »skrivnostni in iracionalni umetniški čut«. Že zgodnja odločitev, da zapusti varno področje TUZ, mu je narekovala, da literarnih del, zlasti dramskih besedil slovenskih avtorjev, ne proučuje od zunaj, le kot »objekt«, ker bi to pomenilo, da opazuje in opisuje nekaj, kar je zunaj same besedne umetnine, »odseve«, ne pa »bistva«.

Potreben je bil izjemen napor, da se je iz začetne, izhodiščne točke, ki jo je definiral v Uvodu k *Trojnemu plesu smrti*, postopoma pomikal k dokončnemu spoznanju, da šele identificiranje z umetnino omogoča tudi njeno formalizacijo in klasifikacijo. Stopal je po poti k »filozofiji umetnosti«, ki je dozorela v teologijo Drugega. Njegova nova znanost, bolj teologija kot znanost, mu je služila za iskanje resnice in smisla. Na resnico in smisel je prisegala tudi TUZ, saj čemu drugemu – razen Ideologiji, ki pa jo je v hipu razveljavljala, ko se je z njo skušala poistiti – bi pa lahko služila? Vendar je poseben pomen in veljava Kermaunerjeve »nove« znanosti-teologije, ki je – mimogrede – na nek način premostila mejo med literarno zgodovino in literarno teorijo – v dejstvu, da se je ves čas zavedal, da če človek ne predpostavlja resnice in smisla kot »absolutni vrednoti«, potem postane človek le »reč-stvar, le

predmet premočevanja užitkov, tudi lastnih, s tem na poti v avtodestrukcijo in v avtizem«. Brez transcendence se človeku svet nikdar ne »razpre« kot »pravi svet«, kot je zapisal maja 2006 v svojem predavanju z naslovom *O enem izmed vidikov mojega literarnega zgodovinopisja – s posebnim ozirom na slovensko dramatiko*.

Vendar – vedno je kakšen vendar – pa je Taras Kermauner, kljub svojemu izjemnemu opusu (več kot 200 knjig) nenehno preiskoval, ne le literaturo, poezijo, dramatiko, ampak predvsem samega sebe. Kot tisti, ki je človeka prepoznaval (predvsem) kot SAPO, samostojno avtonomno posamezno osebo, ki ne more in ne sme biti ne član črede ne hlapec, in ki je svoje delo zmožal le zaradi skrajnega erotizma, neusmiljenega žrtvovanja svojemu projektu. Zato je sredi prvega desetletja 21. stol., kot da bi čutil, da se nekje že svita konec, smrt, lahko zapisal tudi pretresljivo misel, in sicer: »Med mano in ljudmi so vesoljne razdalje. Z mojo smrtjo bo postala RSD osamljen, nerazumljen, zamolčan, zmanipuliran kolos, ki se bo potopil v morju-kaosu kot Pharos.«

Pričujoči Uvod, zares samo Uvod, v Kermaunerjevo *Rekonstrukcijo in /ali reinterpretacijo slovenske dramatike*, je imel namen biti predvsem glas v siceršnjem molku. Lahko je v njem tudi kal manipulacije, ki pa je le posledica mojega lastnega (subjektivnega) odnosa do tega »kolosa«, okrog katerega je že popolnoma razdivjano »morje-kaos«.

## Literatura

DELEUZE, Gilles, GAUTTARI, Felix, 2000: *Micelij*. Koper: Hyperion.

ECO, Umberto, 2001: *V labirintu*. Koper: Hyperion.

KERMAUNER, Taras, 1968a: Dve interpretaciji. *Problemi* 67/68. 17–23.

KERMAUNER, Taras, 1968b: *Trojni ples smrti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

KERMAUNER, Taras, 1969: Trpljenje kot ideologija in trpljenje kot eksistenca. *Problemi* 80.

KERMAUNER, Taras, 1971: *Strukture v slovenski poeziji*. Maribor: Obzorja.

PIRJEVEC, Dušan 1978: *Vprašanje o poeziji, vprašanje naroda*. Maribor: Obzorja.



# ŽUPANOVA MICKA – PRENAREDBA, POSLOVENITEV, PREVOD, PONAŠITEV ALI ŠE KAJ?

Urban Šrmpf

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–22.09Linhart T.:821.112.2–22.09Richter J.

Prispevek po eni strani obravnava, kako sta slovenska literarna zgodovina in slovensko slovstvo pojmovala Linhartovo *Županovo Micko* v primerjavi z Richterjevo *Die Feldmühle*, po drugi pa skuša prikazati, kako je mogoče besedilo, ki predstavlja prvo slovensko posvetno gledališko predstavo, plodno uzreti v prevodoslovni luči.

Linhart, Richter, slovensko gledališče/literatura, prevajanje, ponovni zapis

The article aims to show how Slovene literary history and scholars have approached Linhart's *Županova Micka* in comparison with Richter's *Die Feldmühle*, and how Linhart's text, which represents the first Slovene secular theatre play, can be usefully formulated in terms of Translation Studies.

Linhart, Richter, Slovene theatre/literature, translation, rewriting

## 1 Uvod

Decembra 2011 je minilo 222 let, odkar je dal Anton Tomaž Linhart na odskih deskah ljubljanskega stanovskega gledališča uprizoriti prvo posvetno gledališko predstavo v slovenskem jeziku. Predstavo je organiziral in režiral, igralci so bili njegovi prijatelji iz Društva prijateljev gledališča,<sup>1</sup> katerega idejni oče je bil, z njimi je vadil, bil pa je tudi sufler predstave. Ali je poskrbel za sceno in kostume, puščamo na tem mestu odprto, zanima pa nas ključno dejstvo, da je izbral in pripravil tudi besedilo. Pravi, da je »tvegal poskus sestaviti kranjsko veseloigro z imenom *Županova Micka*.«<sup>2</sup> Linhartovi označbi glede tega, kaj je pravzaprav storil z besedilom izpod peresa malodane pozabljenega avstrijskega avtorja Josepha Richterja (1748–1813), ki ga je slišal iz ust dunajskih igralcev in bral, ko je tam študiral, je sledilo še mnogo sodb, a še zmeraj kaže, da imamo Slovenci določene probleme s tem, kako opredeliti in predstaviti, tudi poučevati, Linhartovo *Micko*. Namen tega prispevka je prikazati, kako sta literarna teorija in zgodovina pojmovali Linhartovo prvo slovensko dramsko besedilo,

<sup>1</sup> Ena od glavnih pobud za ustanovitev so bili gotovo njegovi in Zoisovi prevodi italijanskih arij, ki so jih nato prepevale gostujoče skupine italijanskih opernih pevk in pevcev.

<sup>2</sup> Pismo K. G. Antonu, z dne 26. 1. 1790: »Ich habe den Versuch gewagt, ein krainisches Lustspiel unter dem Namm[en] shupanova Mizka, Marie, die Tochter des Supans, zu ververtigen und in dem hiesigen städtischen Theaster vorstellen zu lassen [...]«. (Gspan 1966: 147–152.) Linhart za *Matička* piše, da ga je nacionaliziral (*nationalisiert*). Velja dodati, da slovenski prevod pisma (z dne 6. 10. 1790) navaja, da je Linhart *Matička* poslovenil – posledica popolnoma drugačne rabe besede sredi 60. let v SFRJ.

ter soočiti njune izsledke s konceptualnim aparatom sodobnega prevodoslovja, ki poudarek postavlja na drugi konec. Uvodoma velja še dodati, da ni dvoma o tem, da gre pri *Micki* za prevod – poustvarjeno delo, sekundarno po svojem izvoru in obstoju. Linhart ni tega nikdar tajil, saj je na naslovnico knjižne izdaje (z l. 1790) jasno postavil: »Shupanova Mizka. Ena komedia v' dveh akteh. Prenarejena po tej nemshki: Die Feldmühle«. Da je Linhart zamolčal izvorno avtorstvo, ne omaja priznanja, da je ustvaril prevedeno, sekundarno besedilo, zlasti ker se tudi sam ni nikdar podpisal pod svojo stvaritev. V istem duhu tudi recenzent premierne izvedbe v svoji oceni ne omenja avtorja izvirnika. Čeprav na splošno drži, da razsvetljencem v novi epohi ni bilo bistveno razmišljati o načelnem statusu izvirnika ali prevoda in so jim bile ljube »vmesne tvorbe, ki so pogosto ostajale medbesedilno neoznačene« (Stanovnik 2005: 42–51), Linhart v *Mickinem* primeru, kljub temu da sta bili v prvem planu tehtnejši pobudi – rojstvo slovenskega teatra in, kakor polaga na srce članom obujene Akademije delavnih mož, nič manj kot razsvetljevanje naroda,<sup>3</sup> precej natančno označi izvorno besedilo. Četudi s tem ni zadostil današnjim merilom avtorskih pravic ali etičnim načelom prevajanja, povleče jasno mejo med originalom in prevodom.

## 2 *Micka* v virih

V nadaljevanju sledi reprezentativen, vendar gotovo ne popoln seznam (glavnih) proučevalcev Linharta, slovenskega gledališča in literature, a tudi drugih virov, ki krojijo védenje občestva. Raziskovalni namen niza je prikazati, za kaj naj bi imeli *Županovo Micko*. Prvi poskus opomenjanja Linhartovega prevajalskega postopka je bilo mogoče prebrati že naslednji dan po krstni uprizoritvi, ki je bila 28. 12. 1789. Baronu **Žigi Zoisu** pripisano (Gspan 1950: 469, Koblar 1967: 120) besedilo<sup>4</sup> pravi, da je *Micka* »pravzaprav znana veseloigra *Die Feldmühle*, svobodno in čisto po običajih kranskega naroda **prenarejena**,« in dodaja: »Izvrsten **prevod** je dal tej igri vso notranjo polnost [...].<sup>5</sup> Prva ocena, malodane slavospev, je za označbo prevoda uporabila glagol »bearbeiten«, ki po skoraj dobesednem prevodu ustreza temu, kar stoji na Linhartovi naslovnici – pre- ali obdelati oz. pre-narediti. Istočasno pa vzpostavlja to, na kar smo opozorili zgoraj – da je *Micka* prevod – »eine trefliche Übersetzung«, prevod – izvrsten ali tak, ki zadene. Glagol ali iz njega izpeljan samostalniki in obenem vprašanje, za kakšne vrste prevod gre, pa sta vse do danes burila duhove. Temu se bo pridružilo še dejstvo, da bo *Micka* v enem dihu in zamahu pogosto združena z drugim Linhartovim prevodom – z »obdelanim«, kot določa Linhart (naslovnica iz l. 1790), *Matičkom*. Z združevanjem začne **Jernej Kopitar** v svoji *Slovnici* iz l. 1808. V opombi k primerom rabe »kateri« pravi: *Županova Micka*, še bolj pa *Matiček*, našega žal prehitro preminulega zgodovinarja Linharta, si kot

<sup>3</sup> Govor na prvi seji obnovljene Ljubljanske akademije delavnih (5. 4. 1781). »[...] ein Bündniß, dessen Absicht nichts weniger, als die Aufklärung Ihrer Nation [...].« (Linhart 1950: 323–448.)

<sup>4</sup> *Laibacher Zeitung* 53, 29. 12. 1789.

<sup>5</sup> »[...] eigentlich ist es das bekannte Lustspiel: die Feldmühle, frey und ganz nach den Kostume der krainischen Nation bearbeitet. Die trefliche Übersetzung gab diesem Stücke alle innerliche Vollkommenheit [...].«

edina omembe vredna **spomenika** naše posvetne literature še kako zaslužita drugo, *izboljšano* izdajo. (Kopitar 1808: 295.)<sup>6</sup> **Matija Čop** l. 1831 nadaljuje Kopitarjev zgled: »Za slovensko narodno književnost si je Linhart pridobil zaslug zlasti s **predelavo** dveh veseloiger v domačem jeziku [...]« (Čop 1983: 96), a hkrati reagira na Kopitarjevo kritiko (glede izboljšave), s tem da Šafařiku za njegovo *Zgodovino južno-slovenskega slovstva* pošlje predelavo slovečega prvega poročila, v katerem poudarja, da je v *Micki* (torej zgolj v *Micki*) pristen kranjski zven tak, kot v le redkih kranjskih knjigah (Kalan 1979: 101–102). V revolucijskem l. 1848 je o *Micki* poročal novičar **Janez Bleiweis**, ki meni, da je bila *Micka* »**poslovenjena**«. <sup>7</sup> L. 1905 o še eni uprizoritvi poroča *Slovenski narod*.<sup>8</sup> Gre za recenzijo predstave, ki poleg predelane *Micke* vključuje pred- in poigro, ki želi podoživeti okoliščine, ko je nastalo prvo dramsko besedilo. Recenzent pohvali robna dela, a graja anahronistično predelavo *Micke* in meni: »Igra *Županova Micka* bi se morala podati v isti obliki, kakor jo je **spisal** Linhart [...], predočiti bi se nam moralo **pristno** Linhartovo **delo**« (Koblar 1967: 124–125). Če je Kopitar nedoločen, Čop in Bleiweis pa natančna pri navajanju dejstva, da gre za prevod, se vsaj l. 1905, v iskanju nacionalnega literarnega kanona in v klimi, ko je nastajal npr. narodnozavedni roman *Pod svobodnim soncem* (1906/07), Linhartova *Micka* izenači z izvornim delom. Kot bomo videli spodaj, ta odmev še zmeraj ni zamrl. L. 1925 se oglasi bratislavski profesor **Frank Wollman**. V svoji (Linhartu posvečeni) knjigi *Slovinske drama* o dramskem prvencu zapiše, da »se je priljubljena dunajska veseloigra **lokalizirala** v *Županovi Micki*« (Kalan 1979: 104). V *Zgodovini slovenskega slovstva* (1929–1938) **France Kidrič** sprva sledi zgledu Kopitar-Čop in zapiše: »Z *Županovo Micko* in *Matičkom*, ki sta bila oba srečno izbrana in spretno **ponašena**, so dobili Slovenci prve dramske tekste s trajno vrednostjo« (Kidrič 1938: 268), nato pa se korigira in opredeli za delitev glede prevajalske strategije:

Linhartov delež je pri *Županovi Micki* precej drugačen, kakor pri *Veselem dnevu*. V prvi komediji je nemška komedija Jožefa Richterja, ki jo je videl avtor na Dunaju, le »obdelana,« to se pravi, *Županova Micka* je skoraj dosloven prevod. *Veseli dan ali Matiček se ženi* je pa mnogo več kakor dosloven prevod Beaumarchaisove komedije [...] (Kidrič 1938: 713–714).

Pomembno je, da tukaj ne zanemarimo opombe (št. 423), ki nas privede do Alfonza Gspana, neutrudljivega raziskovalca Linhartovega opusa. Prav njemu gre pripisati izdiferencirano Kidričevo mnenje, ki se najočitneje pokaže v analizi, opravljeni l. 1940. Po primerjavi *Micke* in *Podeželskega mlina* pride do sklepa, da je kljub vsem preobrazbam (dogajanje na Kranjskem, slovenska imena, županova hiša namesto mlina, prstan namesto medaljona s sliko, dramaturške spremembe in krajšave) *Micka* še zmeraj prevod – spremembe se namreč ne dotikajo snovi, vsebine in oblike. Te se pokažejo šele, ko si ogledamo prevajalski postopek, ki ga Linhart aplicira na

<sup>6</sup> Avtorjev prevod.

<sup>7</sup> *Kmetijske in rokodelske novice*, 19. 7. 1848.

<sup>8</sup> 15. 12., št. 286.

*Matička*; tukaj je poleg *Mickinih* sprememb prevajalec združeval po več vlog, jih črtal, petino izvirnika je izvrigel, igro je pripeljal iz Španije (ne pa iz dunajske province), spreminjal je vsebino in vpletal nove ideje in satirične domisleke, ki so usmerjeni proti fevdalizmu in v prid uporabi slovenščine v javnem življenju (Gspan 1940: 96). Najpozneje na tej točki se moramo vprašati o smotnosti takšnega označevanja, ki meji bodisi na relativizem bodisi na pretirano razčlenjevanje. Vendar je Gspanova analiza sprožila malodane nasprotno reakcijo – novo analizo, ki se vrača k staremu pojmovanju. L. 1948 se je na Gspanovo pisanje burno odzval France Koblar. V povojni vihravi študiji se sklicuje na Kopitarja in Čopa ter dokazuje, da gre pri *Micki* za neizvirno, a »našo« igro, ki je to postala s kombinacijo »izredno srečne prireditve in krepkega domačega jezika« (Koblar [1948] 1967: 107). Koblar sicer dodaja dramaturško noto, a poskuša ponovno zabrisati mejo med obema Linhartovima dramskima prevodoma in malodane roti:

Ali ne čutimo, da je že v *Micki* Linhart povedal vse tisto, kar je nato upodobil v *Matičku*? Tam je v graščinski pisarni pokazal, kako gospóska ravna s kmetom in kako misli o njem, tu je povedal, kako kmet misli o gosposki in gospodi, da ni več top tlačan in podložnik, marveč pameten in svobodno misleč človek. (Prav tam: 111.)

**Lado Kralj** v kratki razpravi o slovenski gledališki literaturi iz l. 1956 oba prevoda označi kot **podomačitvi**, vseeno pa trezno ugotavlja, da so predelave v *Micki* že zaradi veliko bolj preproste predloge manjšega obsega (Kralj 1956: 1102, 1105). Temu je nekako pritegnil tudi **Anton Slodnjak**, ko je za nemško beroče občinstvo napisal delo *Geschichte der slowenischen Literatur* (1958). Po njegovem mnenju gre pri *Micki* za predelavo (*Bearbeitung*), ki ji v kaki drugi literarni zgodovini – zaradi borne predloge – ne bi smeli posvečati pozornosti, a v slovenskem primeru pomeni dolgo nedosežen začetek domače dramatike (Slodnjak 1958: 102). L. 1960 tudi **Bratko Kreft**, avtor znamenitih *Kranjskih komedijantov*, skopo zapiše: »v takem ozračju in okolju si je omislil Linhart **prevod in lokalizacijo** Richterjeve dvodejanke *Die Feldmühle*, umetniško danes dokaj skromne igrice« (Kreft 1960: 21). L. 1967 je **Alfonz Gspan** znova izdal *Matička* in mu dodal obširno spremno besedo. V njej ponovno ugotavlja, da za to, kar stoji na naslovnici (prenarejena), danes uporabljamo običajni izraz »**prevedena**«, a dodaja, očitno predvsem zaradi Koblarjeve intervencije, da je »Linhart izpovedal takrat revolucionarno demokratično misel: naše kmečko ljudstvo se hoče otresti miselnosti pasivnega, zaostalega tlačana ter se vzdigniti na položaj svobodnega, polnovrednega človeka« ter se tako precej približal zgornji Koblarjevi dikciji. Vendarle ostaja pri delitvi na prevod – *Micka*, priredba/predelava – *Matiček* (Gspan 1967: 257–292). L. 1972 je **Mirko Zupancič** v zaključku študije o Linhartovem zgodnjem opusu zapisal, da gre pri obeh prevodih za **dramaturški priredbi**, s čimer Linharta jasno postavi v vlogo dramaturga. Zdi se, da **Filip Kumbatovič Kalan** v svoji biografiji o Linhartu iz l. 1979, potem ko povzame nekatera tukaj navedena pojmovanja, soglaša bolj s Koblarjem, da je *Micka* predvsem zaradi rehabilitacije s cenzuro prepovedanega Pavlihe nekaj več kot »le« (gspanovski) prevod. Richterjevo delo je Linhartu služilo kot spodbuda, da **ustvari** živo podobo kranjskega življenja

(Kalan 1979: 105–106), ki meji že na izvorno delo. Pomemben delež k razumevanju *Micke* je prispeval l. 1981<sup>9</sup> (in 1984) **Jurij Fikfak**. Prvi se je od dosedanjih opredelitev distanciral in poskušal Linhartov prevajalski postopek, zavedajoč se polemike Gspan-Koblar, zgolj opisati. Tako pride do ugotovitve, da Linhart prestavi Richterjevo zaustavljajočo se, jezikovno artistično baročno-rokokojsko in metafizično poetiko v novo linearno in imanentno razsvetljensko poetiko, kjer jezik formulira (kranjska) socialna razmerja (Fikfak 1984: 35–36). Ta na novo oblikovani svet pa ga vseeno privede v bližino Kalana, saj zaključí, da je Richterjev izvornik le predloga za osnovno zgodbo, idejo, sicer pa Linhartu uspe v oblikovanju, poimenovanjih in vrednostnih akcentih ustvariti **ново delo** (Fikfak 1981: 40). V istem letu, torej 1984, je **Janko Kos** obe deli sicer označil kot **prevoda** ali **priredbi**, a obenem zahteval, da se preveri delež, ki ga je Linhart vložil v predelavo izvornih del in ki bi pokazal na njegovo izvornost. Ta je razvidna zlasti v *Matičku*. L. 1998 pa lahko v njegovem učbeniku *Književnost* preberemo, da je »izvornika **prevedel**, delno tudi **predelal**, **dopolnil** in **ponašil**, zato ju smemo imeti za **priredbi**« (Kos 1998: 49). L. 2005 **Matjaž Kmecl** navrže, da gre pri *Micki* za »nadvse znano **priredbo**« (Kmecl 2005: 88). Od Kosovega učbenika se lahko za konec ozremo še v dvoje aktualnih in najbolj prodajanih učbenikov oz. beril, in sicer v osnovnošolski *Dober dan, življenje* (osmi razred) in srednješolska *Branja 1* (prvi letnik gimnazij in strokovnih šol). V prvem je za *Micko* dvakrat uporabljen glagol **posloveniti** (*Matiček* je predelan; Honzak 2010: 215), slednji pa se po bežni omembi uspeha *Micke* takoj osredini na *Matička* (zaradi izseka) in se opredeli glede *Micke* šele v kratkem orisu Linhartovega življenja – zanj pravi, da jo je Linhart »**napisal**« (Ambrož 2009: 338).

### 3 *Micka* v prevodoslovni luči

Kot vidimo, pojmovanje precej niha. Z distance dobimo celo občutek, kot bi si avtorji prizadevali naštetí čim več sinonimov za besedi »prevod« in »prevajanje«. Linhart naj bi *Micko* oz. *Die Feldmühle* pre naredil, prevedel, predelal, poslovenil, spisal, lokaliziral, ponašil, obdelal in doslovno prevedel, priredil, podomačil, dramaturško priredil, dopolnil ali kar (na novo) ustvaril in napisal. Namesto da se izgubljam v poplavi označb, katerih skupni imenovalc je dejstvo, da gre za prevod, je mogoče obravnavo v *Micko* uvesti<sup>10</sup> s pomočjo (prirejenega) koncepta, ki ga je v 80. in na začetku 90. let minulega stoletja razvil André Lefevere (Lefevere 1982 [2008], 1992a) in kar je Vinko Möderndorfer kmalu za njim (Möderndorfer 1994) bolj intuitivno formuliral kot ponovni zapis (*rewriting*). Čeprav gre za še eno, novo poimenovanje, je njegov namen povsem drugačen. Odlepi se od starih di- ali trihotomy, novi naziv pa pomeni le vrata v srž tematike, ki jo odpira Linhartova *Županova Micka*, ki zavzema ključno mesto v slovenskem slovstvu, saj vzpostavi nov žanr – dramatikó. Pri tem ni toliko pomembno, katero oznako nadenemo sekundarnemu

<sup>9</sup> Diplomsko nalogo (1981) je tri leta pozneje strnjeno objavil v članku.

<sup>10</sup> Zaradi prostorske omejitve na tem mestu zgolj nakazujemo, kako bo potekala raziskava v prihodnosti. Za primer celostne aplikacije glej npr. Aksoy 2001.

izdelku, ampak kaj je do njega privedlo, v kakšnih okoliščinah in zakaj. Znotraj pojmovanja prevoda kot ponovnega zapisa<sup>11</sup> je za novonastala besedila ključna npr. oblast, vplivni posamezniki ali institucije, vsakokratne poetike in sam prevajalec. V sistemu t. i. patronatov (*patronage system*) so ključnega pomena ideologija, ustaljene navade in priučeni vzorci življenja ali statusna ter tudi finančna razmišljanja, ki nudijo osnovo za diskusijo o razmerjih moči v sestavi (*Gefüge*) prevodnega procesa. Lefevere je razširil proučevanje, da bi lahko odkrito poudarjal ideološko in družbeno-kulturno pogojenost prevajanja in segel po socioloških konceptih (Kocijančič Pokorn 2009: 45). Pri tem se je naslonil na opisno prevodoslovje. Deskriptivizem se je nekaj let poprej izkazal kot izjemno plodno področje v prevodoslovju, saj se po eni strani izmika staremu ekvivalenčnemu kalupu dobesečno/smiselno oz. potujitveno/podomačitveno, ki vse od Cicerona in Sv. Hieronimusa prek Luthra in Schleiermacherja do dandanes trdovratno spremlja študije o prevodih, po drugi pa premika osišče v kulturološke študije. Skupaj s Susan Bassnett si je Lefevere nato prizadeval, da bi se prevodoslovje premaknilo stran od besede in besedila h kulturi in položaju literature v njej. Te se je Lefevere lotil s pomočjo »sistema«, kakor so ga razvili ruski formalisti. Prevajanje in prevod pojmuje kot diskurzivno delovanje, ki je umeščeno v sistem literarnih konvencij, mrežo institucij in socialnih delovalnikov (*agents*), ki pogojujejo produkcijo besedil, prevod pa je nadalje ena o mnogih možnosti (delne) reprezentacije realnosti (Asimakoulas 2009: 241–242). Čeprav se odloči za sistem, pa tega ne dojema v strogih in nemogočih, utopističnih okvirih, saj se obenem opira na M. Foucaulta in R. Barthesa – pri prvem na razlago mehanizmov moči, pri drugem na izpodbijanje samoniklosti besedila in romantičnega avtorja – genija. Prav za *Micko* je analiza, kot jo priporoča Lefevere, še posebej primerna. Linhart prevaja v skladu s svojimi (osebnimi) razsvetlenskimi preferencami in z ozirom na preroditeljski program (poetika), kot se je razvil znotraj Zoisovega kroga, za prevod pa izbere gledališko igralko, ki v miselnem okviru dunajskega dvora zaseda strukturno mesto grško-antične satirske igre (nastane prevod, ponovni zapis, ki izvornik izrine). Zois sodi v patronat, saj ponuja finančno in prostorsko zaledje za delovanje svojega krožka, kakor tudi aktivno spodbuja rojstvo gledališča, napisal naj bi tudi prvo oceno. Prav tako se pokaže razmerje moči in dvoboj med ideologijo vzpenjajočega se janzenizma in razsvetlenskimi spodbudami, kakor tudi tendence izdiferenciranega patronata, ki ga sestavljajo nasprotujoče si tendence Cerkev, Dunaja in prostozidarjev. Različni zorni koti, ki jih uzremo skozi tako obravnavo, pa nakazujejo tudi novo usmeritev – potrebo po razpravi o uprizoritvi kot enem od temeljnih, če ne osnovnih, izhodiščnih (prevajalskih) namenov Linhartove dramske besedilne dejavnosti, ne glede na to, kako je poimenovana.

Za konec velja omeniti še en dejavnik, na katerega opozarja Lefevere: diskurz o delih literature in reproduciranje znanja z različnimi obravnavami (*universe of discourse*), ki jih lahko prav tako pojmujejo kot ponovni zapis. *Micka* je lep primer, kako rigidno, pikolovsko vztrajanje na napačnem poudarku, ne da bi decidirano

<sup>11</sup> Tudi pre-napis; Lefevere uporablja tudi izraz refrakcija – v smislu spremenjene smeri valovanja pri prehodu v/skozi drugo snov.

izpostavilo formativno in historično-specifično vlogo *Micke* kot prevoda, proizvede ravnodušen zapis, da je Linhart »napisal« prvo slovensko posvetno dramsko besedilo.

## Literatura

- AKSOY, Berrin, 2001: Translation as Rewriting: The Concept and Its Implications on the Emergence of a National Literature. *Translation Journal* 5/3.
- AMBROŽ, Darinka idr., 2009: *Branja 1: berilo in učbenik za 1. letnik gimnazij ter štiriletnih strokovnih šol*. Ljubljana: DZS.
- ASIMAKOULAS, Dimitris, 2009: Rewriting. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Uredili Mona Baker in Gabriela Sladanha. London, New York: Routledge.
- ČOP, Matija, 1983: *Pisma in spisi*. Uredil Janko Kos. Ljubljana: Mladinska knjiga. Kondor 206.
- FIKFAK, Jurij, 1981: *Linhartova Županova Micka in Richterjeva Die Feldmühle*. Diplomaska naloga. Ljubljana: Oddelek za slavistiko.
- FIKFAK, Jurij, 1984: Elementi za branje Linhartove Županove Micke in Richterjeve Die Feldmühle. *Slavistična revija* 32. 19–36.
- GSPAN, Alfonz, 1940: Linhartova Županova Micka in Richterjeva Die Feldmühle. *Slovenski jezik* 3 1/2. 84–97.
- GSPAN, Alfonz, 1950: Opombe. Anton Tomaž Linhart: *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS. 453–575.
- GSPAN, Alfonz, 1966: Pisma A. T. Linharta gornjeljužiškemu preroditelju dr. Karlu Gottlobu Antonu. *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja* 8–9. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- GSPAN, Alfonz, 1967: Anton Tomaž Linhart. Njegova doba, življenje in delo. *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*. Maribor: Založba Obzorja. 179–303.
- HONZAK, Mojca idr., 2010: *Dober dan, življenje: berilo za osmi razred osnovne šole*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KALAN, Filip, 1979: *Anton Tomaž Linhart*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- KIDRIČ, France, 1938: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti: razvoj, obseg in cena pismenstva književnosti in literature*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KMECL, Matjaž, 2005: *Tisoč let slovenske literature*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOBLAR, France, 1967: »Županova Micka« v slovstvu in na odru. *Gledališki list SNG Drama* 2/XLVII. Ljubljana: Slovensko narodno gledališče Drama. 107–125.
- KOCIJANČIČ POKORN, Nike, 2009: Prevodoslovno proučevanje literarnih prevodov. Nike Kocijančič Pokorn (ur.): *Sodobne metodologije v prevodoslovnem raziskovanju*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- KOPITAR, Jernej, 1808: *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark*. Laibach: bey Wilhelm Heinrich Korn.
- KOS, Janko, 1985: Začetki slovenske dramatike in Evropa. *Jezik in slovstvo* 30 (1984/1985). 227–232.
- KOS, Janko, 1998: *Književnost. Učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Založba Obzorja.
- KRALJ, Vladimir, 1956: O rojstvu slovenske gledališke literature. *Naša sodobnost* 4/12. 1101–1105.
- LEFEVERE, André, 1982 [2008]: Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction. Lawrence Venuti (ed.): *Translation Studies Reader*. London: Routledge.
- LEFEVERE, André, 1992a: *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame*. London, New York: Routledge.
- LEFEVERE, André, 1992b: *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: The modern language association of America.
- LINHART, Anton Tomaž, 1950: *Zbrano delo. Prva knjiga*. Ljubljana: DZS.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 1994: Prevajanje – ponovno zapisovanje že napisanih zgodb na svoj način. Majda Stanovnik idr. (ur.): *Prevod – posnetek, reprodukcija, interpretacija. Prevajanje dramatike*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev.

SLODNJAK, Anton, 1958: *Geschichte der slowenischen Literatur*. Berlin: W. de Gruyter&Co.

STANOVNIK, Majda, 2005: *Slovenski literarni prevod 1550–2000*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU (Studia litteraria).

# NEVARNA RAZMERJA SLOVENSKE DRAMATIKE IN GLEDALIŠČA

## 20. STOLETJA

**Tomaž Toporišič**

Fakulteta za humanistične študije Koper, Koper  
Slovensko mladinsko gledališče, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09:792:316.75(497.1)"1945/1990"

Slovenska sodobna drama in gledališče sta bila v dvajsetem stoletju priči številnih premen in nevarnih medsebojnih razmerij kot tudi še nevarnejših razmerij do politike. Prispevek raziskuje te dinamične procese skozi zaris dekonstrukcije t. i. literarnega oz. dramskega gledališča ter uveljavitve performativnega obrata. Prikazati hoče, kako so prav ta nevarna razmerja pripeljala do nekaterih najbolj zanimivih fenomenov v slovenski dramski in gledališki umetnosti ter kulturi po drugi svetovni vojni.

gledališče, dramatika, postdramsko, performativna kultura, mediatizirana kultura

In the twentieth century the relations between contemporary Slovene drama and theatre was marked by many changes and dangerous liaisons. This holds true also for relations between the two artistic fields and the domain of politics. The paper explores these dynamic processes, focusing on the postdramatic and performative turn. Its aim is to show how these lively and dangerous relations led to some of the most interesting phenomena in Slovene drama, theatre and culture after World War II.

theatre, drama, postdramatic, performative culture, mediatized culture

### 1

Po velikih umetniških »revolucijah« v času zgodovinskih avantgard in neoavantgard, ki so v temelju zamajale evropocentrično zgodbo gledališča, ga iz polja literarnega, dramskega, absolutne drame (Szondi) oz. aristotelovskega gledališča izstrelile v možne neevklidovske geometrije, je postalo jasno, da je gledališče v prejšnjem stoletju postalo »nekaj čisto drugačnega od govornice, ki je bila zapisana in potem enostavno predpostavljala, da se jo prenese na oder.« (Artaud 1994: 94–96.) Gledališče tako ni bilo več zgolj prostor, v katerem ljudje komunicirajo izključno s pomočjo uporabe besed.

20. stol. nemira, badioujevske razdvojenosti med končati staro in začeti novo, je tudi na področju dramatike in gledališča, predvsem pa njihovih mnogoterih odnosov, potekalo v znamenju številnih odmikov od dramskega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu ... Stoletje nemira, še posebej njegovo drugo polovico, so tudi v slovenskem prostoru zaznamovala nevarna razmerja med dramatiko in gledališčem.

Naš namen bo prikazati nekatere posebnosti teh sprememb. Izhodišče pa bo trditev, da je v drugi polovici 20. stol. tudi v slovenskem prostoru postalo jasno, da je gledališko ustvarjanje nekaj posebnega, da gre vedno za to, kar Meta Hočevar poimenuje s pojmom »uprizoritveni koncept« in kar ujame v artaudovski stavek:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda. Ni bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo. (Hočevar 1992: 105.)

## 2

Slovensko eksperimentalno gledališče in sodobna dramatika, dva neločljivo povezana fenomena, sta bila – podobno kot v drugih državah t. i. Vzhodne Evrope – vsaj v prvem obdobju, od sredine 50. let do l. 1970, vedno tudi politično angažirana, oporečniška v širokem smislu besede. Kot opozicija socrealističnemu, klasičnemu je gledališče na eni strani zavestno uprizarjalo tudi sodobno slovensko angažirano dramatiko, na drugi strani pa je revolucionariziralo tudi oder v smislu Artauda in reteatralizacije. To gledališče se ni poimenovalo kot politično, ampak eksperimentalno, raziskovalno. Konkretno, z imeni gledališč: Eksperimentalno gledališče Balbine Baranović (1955), gledališče Ad Hoc Drage Ahačič (1958), Oder 57.

Vzporedno z uvajanjem novih režijskih in igralskih principov je potekalo tudi vzpodbujanje nove slovenske (politično angažirane) dramatike. Ionesco, Beckett, Sartre, Albee, Anouilh so bili najprej uprizorjeni na marginaliziranih malih odrih navedenih eksperimentalnih gledališč, tako kot novi slovenski avtorji, Smole, Božič, Kozak, Zupan, Rožanc, Zajc, Strniša. Taktike političnega so bile v teh skupinah, zbranih okoli gledališč in literarnih revij, predvsem stvar politične drznosti dramskih besedil. Vzporedno s tem pa tudi že taktike nove gledališkosti, s tem tudi novih odnosov med dramo in režijo. O tem najlepše pričajo besede dramaturga uprizoritve Rožančeve *Tople grede* Andreja Inkreta na hrbtni strani gledališkega lista predstave, ki govori o drugačnosti te predstave, ki naj »vsaj v osnovi nakaže odmik od dosedanjih – pretežno literarnih – variant Odra 57 v smeri modernega – zares gledališkega teatra«. Ukine naj distanco med odrom in avditorijem ter med igralcem in gledalcem »v poistovetenju prvega z drugim v enega samega, novega in skozinskoz nepomirjenega družbenega akterja.« (Tomše 1975: 175):

Gledališče je stvar pričujočega trenutka in funkcioniranja v njem, zato ga Rožančeva aktualistična nota nič ne spodjeda, kvečjemu omogoča. Tudi formalno: že sam tekst zahteva za drugo dejanje osvetljeno dvorano in postavlja igralce prav v sredo med občinstvo. Gledalec se mora dejavno vključiti v igro, sprejeti nase konfliktno situacijo ter se v njej opredeliti. To pa je tudi že začetek akcije. (Prav tam.)

Slovensko eksperimentalno gledališče treh naštetih odrov je torej združevalo estetske izzive in politično opozicijsko držo. Naslednja generacija je ta princip nekoliko spremenila. Še vedno je povezovala subverzivnost besede in odra, a na nov, do dramatike polemičen način. O tem priča esej enega duhovnih vodij neoavantgardne

performerske skupine Pupilija Ferkeverk Tomaža Kralja iz l. 1970, ki predstavlja nekakšen neformalni manifest skupine:

Pupilija ... je predstava neliterarnega (teksta osvobojenega) gledališča. Zamišljena je predstava, ki ni zasnovana na literaturi niti z njo povezana. Umanjkanje literarnega (tekstovnega) v predstavi je razvidno iz teksta, ki gledališču rabi kot predloga – ne glede na to, ali ima ta tekst pretenzije na gledališko interpretacijo, ali zgolj kot osnova, ki jo režiser ali dramaturg prenaša na sceno. [...] Pri nas prezentacija teksta ni primarno opravilo in predstava se realizira neposredno z gledališko vizualizacijo, ki je privržena gledališču, in ne literaturi. Končna oblika in posledica gledališke situacije nista predvidljivi ali znani vnaprej; ko je situacija gledališko vizualizirana, se pokažeta preprosto in totalno. Avtor postane raziskovalec lastnega gledališča, raziskovanje teče v praksi. (Kralj 1970: 15–16.)

Za Pupilijo je tako (kar je paradoks, saj so njeno glavnino sestavljali »ljudje besede«, mladi pesniki) artaudovsko postal »avtor, se pravi, stvaritelj, le tisti, ki ima neposredno opraviti z odrom« (Artaud 1994: 139). Razbila je hegemonični jezik dramskega gledališča, da bi se »dotaknila življenja« (prav tam: 38). Izhajala je iz zavesti, da je oder fizičen in stvaren prostor, ki terja, da se ga napolni in se mu omogoči, da bo spregovoril stvaren jezik. Poezija jezika se poveže s poezijo v prostoru ali se slednji celo umakne. Dejanja predstave »niso bila nič drugega kot to, kar so izvrševala«, bila so »samonanašajoča«, kot taka jih lahko razumemo »v smislu Austinovega pojmovanja 'performativa'«. (Fischer - Lichte 2004: 26–27.) Izvajalci in gledalci so se v predstavi *Pupilija, papa pupilo pa pupilčki* gibali znotraj konsenza, da se gledališče vzpostavi kot proces, specifična povezava med igralci in gledalci: »[...] znotraj sklepa, da pri predstavi ne gre več za delo [...], ampak za dogodek, ki stremi k temeljno novi definiciji povezav med igralci in gledalci ter tako odpira tudi možnost za (iz)menjavo vlog.« (Prav tam: 28.)

### 3

Že druga polovica 70. let je znotraj eksperimentalnega gledališča prinesla povratke k popolnoma klasičnim postavitvam dramskih tekstov, včasih pa so se podajali k ritualnemu, totalnemu, čistemu gledališču. Toda hkrati je postalo jasno, da je doba prevlade vizualnega in hiperprodukcije podob tudi deželi Drugega sveta že v drugo prinesla konec »dobe književnosti kot privilegirane in osrednje zvrsti umetnosti« (Erjavec 1986: 137). V tem smislu je zanimiva Ristićeva postavitev Jovanovićeve igre *Igrajte tumor v glavi ali onesnaženje zraka* v SLG Celje l. 1976. Že sama Jovanoviće-va drama je pokazala neuspeh temeljnih postavk »avantgardnega gledališča 1960-ih: poudarek na procesu, in ne rezultatu, silovito povezovanje (mešanje) izvajalcev in publike, [...] kolektivna ekstaza, razširjena zavest, opustitev jezika teksta in njegova zamenjava z jezikom telesa in melodičnih, onomatopoejskih zvokov« ter »slepo ulico utopičnega iskanja skupnosti, bližine in enosti.« (Klaić 1999: 126.) To »svojevrstno rekapitulacijo dotedanjih izkušenj s književnostjo in teatrom« (Inkret 1981: 404) je Ristić v krstni uprizoritvi samo še potenciral ter tako izpostavil samoobračunavanje s temeljnimi postavkami osvobojenega, neoavantgardističnega, artaudovskega in

schechnerjevskega gledališča, ki ga je v performansih *Pupilija, papa pupilo pa pupilčki* in *Spomenik G* zagovarjal in udejanjal prav Jovanović sam.

Če je Jovanović že s svojo drugo igro *Norci* zaoral v vode angažirane dramatike in gledališča, ki jima je bila tuja vsakršna tradicionalnost, tako kot jima je bila tuja tudi vsakršna ideologija, je to situacijo v *Tumorju* samo še povezal s (samo)kritiko in (samo)ironijo performativnega obrata hepeninga in performansa neoavantgarde. Napisal je »dramski epilog k 1960-im in za ta značilne veje gledališča, zapisan še preden se je to obdobje zares končalo in še preden smo lahko opazili, da se je končalo in s kakšnim rezultatom se je končalo.« (Klaić 1999: 128.) S tem je izpostavil nevarno razmerje med dramatikom in gledališčem, besedilom in odrom ter popolnoma do golega razkril bistvene elemente in resnost krize predstavljanja in dramskega avtorja na eni strani, hkrati pa tudi s to neposredno povezano in soodvisno dinamiko vzponov in padcev radikalnih gledaliških praks druge polovice 20. stol.

Tematsko se je dramatik v *Igrajte tumor ...* že osredotočil na gledališče kot »stvar države«. To polje »de re publica« se dogaja kot okvirna (Jovanovičeva in Ristićeva) zgodba o »majhni žepni revoluciji in teaterskem puču« (Taufer 1977: 141), ki se prelevi v pravcati metagledališki diskurz o igri in videzih ter konča s tem, kako se oder napolni »z izjemno bogatijo teaterskih podob, ki so v spektakularnem dogajanju igre sproti rasle v izpovedne simbole čistega gledališča [...]« (prav tam: 143). Bogastvo odrskih podob pa ni imelo za posledico nezvestobo literarne predloge, ampak je »zvesto po avtorjevi predlogi« vzpostavljalo avtonomno polje gledališča kot gledališča sveta, ki je – tako kot sočasni ameriški »performance theatre« Schechnerja, Foremana in Wilsona – stavilo na dejavno spremljanje občinstva kot tudi na manipulacijo le-tega, na kar opozarjajo tudi kritike.

Na Ristićeve raziskave osvobojenih prostorov gledališča so se v 80. letih prejšnjega stoletja navezovali »novi režiserji« Slovenskega mladinskega gledališča in porajajoče se neodvisne scene. Močni poudarki hkrati v polje postdramskega in gledališča podob so se najprej pojavili v opusih treh režiserjev (rojenih okoli l. 1960), ki so nastopili po l. 1982: pri Vitu Tauferju, Draganu Živadinovu in Tomažu Pandurju. Vsi so izhajali iz prehojene poti velikega maga političnega gledališča iz začetka desetletja, Ljubiše Ristića, predvsem njegove prelomne predstave iz l. 1980, *Missa in a minor*.

Vito Taufer je uokvirjal pozni socializem na način razstavljanja umetniških taktik tradicije modernističnega gledališča, pri čemer mu je bil v veliko pomoč dialog z dramatikom Emila Filipčiča. Tomaž Pandur je v primeru Svetinove *Šeherezade* s sopolstavitvijo pravljичnosti *Tisoč in ene noči* in analize vzhodnjaškega despotizma (Grosrichard) vzpostavil svojevrstno obliko politiziranega *gledališča podob* kot dialog jezika vizualnega in jezika teksta, ki si ne nasprotujeta, niti se ne postavljata v hierarhično razmerje.

#### 4

Če strnemo: Proces sprememb znotraj sodobnega slovenskega gledališča, ki se je izvršil do 90. let, si je tako mogoče razlagati kot tlakovanje poti k stopnjujočem se

»odmiku od konvencionalne dramaturgije h gledališču, osnovanemu na podobi gibuglasbi-tekstu-tehnologiji« (*The Theatre* 1996: 164), ki se je odvijalo vzporedno in velikokrat kot reakcija na razpad zgodbe socializma, kot hkratno osvobajanje od literarnega gledališča in ideologije (socializma). Prehod, ki ga je izvršilo, je natančno označil Miško Šuvaković kot »prehod od poetike politične umetnosti k umetnosti v dobi kulture. To je prehod [...] k aktualnemu Žižkovemu pojmu ideologije, uporabljenemu za interpretacije in umetniške rekonstrukcije kulture poznega kapitalizma in postsocializma« (Šuvaković 1999: 42).

Slovensko sodobno gledališče in scenska umetnost, ki sta v tem času doživela pravi »boom«, sta izhajala iz Derridajeve interpretacije Artauda in njegove kritike »dramskega« gledališča, kot jo je razvil v razpravi *Gledališče krutosti in zapora predstave* in ki je postala osnova za razmišljanja o dramatik in »gledališču tako po kot 'po' Derridaju« (Fuchs 1996: 72). Derridajeva kritika je bila usmerjena na umetniško tradicijo, v kateri je oder »teološki toliko, v kolikor na njem vlada govor, volja do govora, obris prvega logosa, ki – ne da bi pripadal gledališkemu mestu – mu vlada na razdaljo. Oder je teološki, kolikor njegova struktura vsebuje, sledeč celotni tradiciji, naslednje elemente: pisca ustvarjalca, ki odsoten in od daleč, oborožen z besedilom, bedi, zbira in usmerja čas ali smer predstave, dopuščajoč ji, da ga predstavlja v tistem, kar imenujemo vsebina njegovih misli, namenov in idej« (Derrida 1996: 85).

V gledališču, ki je sledilo temeljnim zahtevam artaudovskega »gledališča krutosti, ki preganja Boga z odra« in »prebiva v neteološkem prostoru, ali bolje, producira neteološki oder« (prav tam), ter Barthesovim interpretacijam užitka pisljivega teksta, se je izvršila deteologizacija odra, na katerem dramski avtor ni bil več usmerjevalec. Toda, kot opozarja Philip Auslander, je gledališče kljub artaudovskemu izgonu dramskega avtorja kreatorja kot glavnega usmerjevalca ostalo logocentrično, saj »logos predstave ni nujno, da prevzame obliko dramatikovega ali ustvarjalčevega teksta« (Auslander 1992: 29). Razvilo je »druge koncepte utemeljevanja« (prav tam), npr. režiserski koncept, vizualni koncept.

## 5

Poglejmo si za konec primer, ki ga je prineslo prvo desetletje novega tisočletja. Matjaž Zupančič v svoji drami in predstavi *Hodnik* izpostavlja fenomen t. i. resničnostnih šovov. Njegova izbira »umetnosti v živo«, gledališča, ki komentira in problematizira trenutno najbolj izpostavljeno in zlorabljano obliko televizijske realnosti, resničnostni šov, je zavestna. Izhaja iz obnebjave izjave Gómez - Peña: »Vsak poklic, jezik, zvrst in /ali format zahteva drugačno paleto strategij in metodologij.« (Gómez - Peña 2002: 73.) Kot medij Zupančič uporablja dramatiko in še vedno pogojno dramsko gledališče, ki zavestno ne izrablja intermedialnih možnosti, ampak ugledališča hodnik situacije hiperprisotnosti podob televizijskega medija resničnostnega šova, prostor medijskega nasilja v času »humanitarne impotence« (prav tam). Tako razkriva problematični status subjekta, ki le na videz razpolaga s svobodo, ponujano kot iluzijo interaktivnosti, možnosti participacije, dialoga, potencirano skozi elektronski medij

televizije. Znotraj dramske oblike Zupančič tako postavi natančen scenarij za gledališčenje resničnosti, ki je podoba auslanderjevskega sveta televizije. Ta je v zadnjih desetletjih do skrajnosti kolonizirala živost kot lastnost gledališča, ki je film ni mogel posnemati (Auslander 1997: 13).

Zupančič se zaveda dejstva, da se je danes gledališče razvilo v posnemanje medijskih taktik. Zaveda se tudi, da je okus gledališkega občinstva oblikovala televizija, ki je postala model za velik del (dramskega) gledališča. A kljub temu se odloča za gledališko predstavo. Še več: Ker se dramatik zaveda, da naš koncept bližine in intimnosti izhajata iz obnebjja televizije (prav tam: 159), izrablja ta koncept in simbolno nadmoč televizije kot medija, ki uživa večji kulturni prestiž in moč kot gledališče, da bi gledalce s pomočjo prevare gledališča, ki uprizarja situacijo televizijske prisotnosti in intimnosti, postbrechtovsko spravil v »budno« stanje razmisleka o manipulaciji televizije in njenega »elektronskega hrupa«, ki se izdaja za resničnost, ki je resničnejša od resničnosti gledališča tukaj in zdaj.

Vprašanje, ki ga zastavlja Zupančičev *Hodnik*, je zato tisto temeljno vprašanje, ki ga Auslander ponavlja: ali »predstava v živo« res razpolaga s svojo lastno ontologijo, ki je pristnejša od ponavljanja in televizije? Odgovor na to vprašanje je: ne. Hkrati pa drama in predstava izpostavljata tudi temeljno vprašanje o možnosti subverzije televizijskih resničnostnih šovov skozi medij gledališkega dogodka.

*Hodnik* hkrati spregovori o dejstvu, da se etika postmodernega sveta in realnega, ki je producirano elektronsko, iz matric in bank spomina, sesuva v črni luknji, sprovočirani s strani medijev: »V svetu, ki je bil resnično postavljen na glavo, je resnično trenutek lažnega.« (Debord 1999: 31.) Skozi uporabo *avtopoetične feedback zanke* živega dogodka med igralci in gledalci v istem prostoru, ki ni mediatiziran, nas – spet z Debordom – opozarja: »Vlada spektakla, ki zdaj obvladuje tako sredstva ponarejanja celotne produkcije kot zaznavanja, je popoln gospodar spominov in hkrati tudi nenadzorovan gospodar projektov, ki fabricirajo najbolj oddaljeno prihodnost. Sama vlada na vseh področjih: izvaja svoje nagle sodbe.« (Debord 1999: 152.) In družba *Hodnika oz. Velikega brata* nenehno proizvaja te nagle sodbe v imenu »teleljudstva«.

## 6

Če se za zaključek spet povrnemo k Badiouju. 20. stol. tudi na tem področju ni izbralo, zato se skupaj z njim gibljemo med končati s starim in začeti z novim. Razpeti smo med dramo in odrom, ujeti v nevarna razmerja med njima. Oziroma, če Badiouja še podčrtamo z mislimi Mete Hočevar:

Nikakršnega pravila ni. Vsako dramsko besedilo znova in znova odpira nova vprašanja, nove misli, ki zahtevajo, da jim poiščem smisel (ne pomen!) in vsaka uprizoritev znova in znova postavlja nova, svoja, enkratna pravila, svojo notranjo logiko, ki nima nič skupnega s splošnostjo v mišljenju in obnašanju, s pravili čutenja. In ko postavim uprizoritveni koncept, prostora ali celotne uprizoritve, ga moram v tistem trenutku že postaviti pod vprašaj, dvomiti vanj, mu podtakniti »napako v sistemu«, da postane ranljiv, gledalcu in zgodbi odprt, torej dostopen, da se naseli v njem, da najde svoj

smisel. Da najde svojo izkušnjo v njem. Potem zaživi in se me dotakne (kratkotrajna) utvara – gledališka uprizoritev. (Hočevar 1998: 82.)

## Literatura

- ARTAUD, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. Prevedel Aleš Berger. Ljubljana: Knjižnica MGL 119.
- AUSLANDER, Philip, 1992: *Presence and Resistance: Postmodernism and Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- AUSLANDER, Philip, 1997: *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- DEBORD, Guy, 1999: *Družba spektakla, Komentarji k družbi spektakla*. Ljubljana: Koda.
- DERRIDA, Jacques, 1996: Gledališče krutosti in zapora predstave. Prevedel Uroš Grilc. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska. 82–103.
- ERJAVEC, Aleš, 1996: *K podobi*. Ljubljana: ZKOS, zbirka Umetnost in kultura.
- FUCHS, Elinor, 1996: *The Death of a Character. Perspectives in Theater after Modernism*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- FISCHER - LICHT, Erika, 2004: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GÓMEZ - PEÑA, Guillermo, 2002: Navigating the Minefields of Utopia. (A conversation with Lisa Wolford). *The Drama Review* 46/2 (T 174).
- HOČEVAR, Meta, 1992: Space is captured light/Prostor je ujeta svetloba/Gledališka scenografija. *Piranesi* 2 (Fall 1992). 104–107.
- HOČEVAR, Meta, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Knjižnica MGL 127.
- INKRET, Andrej, 1981: Drama in teater med igro in usodo. Dušan Jovanović: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga: 391–412.
- KLAJČ, Dragan, 1999: Utopianism and Terror in Contemporary drama: The Plays of Dušan Jovanović. Dragan Klaić, John Orr (ed.): *Terrorism and Modern Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press: 123–137.
- KRALJ, Tomaž, 1970: Pupilija, papa pupilo pa pupilčki. *Vidici* 140. 15–16.
- ŠUVAKOVIČ, Miško, 1999: Negotovost ali point de capiton. *Maska* VIII/5–6. 39–44.
- The Theatre of Images*, 1996: Uredila Marranca Bonnie. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press.
- TAUFER, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- TOMŠE, Dušan (ur.), 1975: *Živo gledališče III. Pogledi v slovensko gledališče v letih 1945–1970*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2009: Artaud's Theatre of Cruelty and Subversive Strategies of Today's Art. Polona Tratnik (ed.): *Art, Resistance, Subversion, Madness*. Koper: Annales.



## VPRAŠANJE SOCIALISTIČNEGA REALIZMA V SLOVENSKI DRAMATIKI

Gašper Troha

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 821.163.6–2.09:316.75(497.1)"193/195"

Razprava skuša ponovno premisliti tezo Janka Kosa, da v slovenski dramatikni ne moremo govoriti o toku socialističnega realizma. Z analizo nekaterih osrednjih tekstov, ki so bili napisani za Delavske odre v 30. letih, partizansko gledališče med vojno in takoj po njej, se pokaže, da je bil tok socialističnega realizma vendarle prisoten v slovenski dramatikni. Obenem pa je zanimivo dejstvo, da je prav socialistični realizem predstavljal osnovo kritiki sistema, ki se je pojavila sredi 50. let. Najbolj očitno prav v dramah Igorja Torkarja, Primoža Kozaka, Dušana Jovanovića in Rudijsa Šeliga, ki nadalje razvijajo realistično-naturalistično dramaturgijo.

socialni realizem, socialistični realizem, Bratko Kreft, Matej Bor, Igor Torkar

This paper discusses Janko Kos's thesis that the history of Slovene drama does not include socialist realism. Through analysis of several plays written for the Worker's Stage in the 1930s, and the Partisan agitprop theatre of the 1940s it becomes evident that socialistic realism, with a hero who leads the society to a better future, is also present in Slovene dramatic literature. It is notable that these plays represented a basis for the social criticism that emerged in the mid-1950s with the plays by Igor Torkar, Primož Kozak, Dušan Jovanović and Rudi Šeligo. Those were based on realist-naturalist dramaturgy, but criticised the basic structure of socialistic agitprop theatre and its main dramatis personae.

social realism, socialistic realism, Bratko Kreft, Matej Bor, Igor Torkar

Socialni realizem velja za relativno močno literarno smer v slovenski dramatikni, ki se je uveljavila v 30. letih 20. stoletja in se je obdržala dobrih 20 let (prim. Kos, Koblar, Zadavec, Koruza). Jože Koruza celo eksplicitno zavrne oznako socialistični realizem, češ da je termin »kaj malo primeren za oznako slovenske literarne struje« (Koruza 1967: 9). Kot ugotavlja Janko Kos v *Primerjalni zgodovini slovenske literature*, je ta dramatika izhajala iz dramaturgije realizma-naturalizma predvsem pod Ibsenovim vzorom, obenem pa jo je razvijala naprej v smeri postrealizma, »med drugim tudi v okviru socialističnega realizma« (Kos 2001: 333). Kljub dejstvu, da se je slovenska dramatika vsaj delno odprla tudi socialističnemu realizmu, pa Kos ob koncu svojega pregleda zaključuje: »V okvir socialnorealistične dramatike segajo tudi igre, nastale v NOB, na primer Borovi *Raztrganci* ali Zupanovo *Rojstvo v nevihti*, in pa tista dramska dela po l. 1950, v katerih se njena dramaturgija drobi in prehaja v popularne, melodramske ali moralistične dramske tvorbe (M. Bor, M. Mihelič, J. Žmavc in

drugi)« (Kos 2001: 337). Tako Koblar kot Zadavec prav tako detektirata premike slovenske dramatike v družbenokritično in celo revolucionarno smer, a ne problematizirata razlik med socialnim in socialističnim realizmom (Koblar 1973: 230, Zadavec 1999: 209–225).

Za socialnorealistično dramatiko je, kot že rečeno, značilno, da se je opirala na dramaturgijo, ki jo je razvil realizem-naturalizem (Ibsen, Strindberg, Zola) proti koncu 19. stol., oz. na izpeljave in dediščino te dramaturgije po l. 1900, s tem da človeka v njem določa njegova pripadnost družbenemu razredu, in ne več biologija ter zgodovinski trenutek. Dramatika socialističnega realizma na drugi strani med osebammi na dnu družbene lestvice izbere protagonista, ki je nosilec svetle prihodnosti in komunističnih idej. Ta protagonist izraža torej vero v komunistično revolucijo, v pravičnejšo družbeno ureditev, ki bo nastopila v prihodnosti. Takšna dramska oseba je seveda le nekakšno ideološko trobilo in nima izdelane psihologije, je pa nosilec komunistične ideje in družbene utopije.

Zanimivo je, da se je alternativna dramatika v 50. letih (npr. Torkarjeve drame, za katere so značilne dramske osebe, ki so »brez krivde krive«) oprla ravno na takšno dramsko osebo in preko nje kritizirala oz. rušila utopijo komunistične družbe, zato se zdi smiselno ponovno pregledati dramatiko med letoma 1930 in 1955 ter razmisliti o možnosti, da je tudi v slovenski literaturi najti bolj ali manj izrazit tok socialističnega realizma. Tega bomo najprej iskali v dramatici, ki je nastajala za Delavske odre v 30. letih, nato pa ob partizanskih agitkah, ki so jih pisali različni avtorji med 2. svetovno vojno in v prvih letih po njej.

## Socialni realizem

Na začetku socialnorealistične dramatike na Slovenskem stoji historična drama *Celjski grofje* (1932) Bratka Krefta, ki ji je avtor dodal obsežen uvod, v katerem podrobno analizira zgodovinske dogodke iz 15. stol., propad fevdalizma in emancipacijo meščanstva. Drama prinaša že tudi temo pomena enotnosti za dosego napredka, ki se pojavlja v celotnem obdobju. Veronika, ženska nižjega stanu, v katero se zaljubi Friderik, sin celjskega grofa Hermana II., postane ovira v očetovih načrtih za širitev družinskega premoženja in vpliva. Herman jo zato obtoži čarovništva, a jo sodišče po Pravdačevem zagovoru oprosti. Fevdalizem torej razpada in se ne more več v popolnosti zanesti na svojo premoč, a meščani (člani sodišča) še niso dovolj enotni, da bi si pri grofu izposlovali mestne pravice, saj gledajo le na svoje zasebne koristi. V *Celjskih grofih* torej še ni izrazite dramske osebe, ki bi bila nosilka novih idej. Tej je še najbližji Pravdač, ki pa ni povsem enoznačen in ne more postati znanilec prihodnosti.

Prvi razlog za žanr zgodovinske drame in realistično-naturalistično dramaturgijo je prav gotovo dejstvo, da slednja omogoča avtorju psihološko analizo dramskih oseb, obenem pa ohrani verjeten konflikt. Poleg tega ne moremo preko dejstva, da je bil Bratko Kreft režiser v Slovenskem narodnem gledališču v Ljubljani, osrednjem slovenskem gledališču, kjer so bile njegove drame tudi uprizorjene. Glede na to, da je pred 2. svetovno vojno obstajala uradna cenzura, vsak tekst je moral odobriti pristojni

cenzor, je Kreft umaknil svoje levičarske nazore v zgodovino – v čas propada fevdalizma in vzpona meščanstva –, publika pa je tekst bržkone zmogla dešifrirati kot sočasni boj med kapitalizmom in socializmom oz. komunizmom.

Bolj neposredno kritičen je bil Kreft v *Kreaturah* (1935), kjer je razkrinkal slovenske domoljube iz l. 1914 kot oportuniste, ki zaradi osebnih koristi izdajo revolucionarja Ivana Tomca. Ivan Tomc je edina pozitivna figura in na koncu pobegne čez mejo, kjer bo nadaljeval svoj boj. Oba ostala predstavnika meščanske socialno-realistične dramatike, Ferdo Kozak (*Profesor Klepec, Vida Grantova in Punčka*) in Ivo Brnčič (*Med štirimi stenami*) sta v naslednjih petih letih in takoj po vojni nadaljevala smer, ki so jo začrtale *Kreature*. Vse te igre zavzemajo kritični odnos do sočasne stvarnosti in prikazujejo moralni propad meščanskega razreda, a še ne propagirajo eksplicitnih rešitev, ki naj bi se udejanjile v prihodnosti.

### Socialistični realizem

Druga oblika predvojnega socialnega realizma se je razvila na delavskih odrih. Šlo je za nepoklicne dramske skupine, ki so delovale med letoma 1926 in 1938 na osnovi marksističnega izobraževalnega programa kulturne zveze Svoboda. Dušan Tomše piše: »B. Kreft [njihov ustanovitelj, op. a.] je pri delavskih odrih zavračal uprizorjanje socialnih iger in zahteval razrednorealucionarna dela« (Tomše 1987: 199). Socialni realizem se je torej v teh uprizoritvah preobražal v socialistični realizem, ki je ob kritiki družbene stvarnosti ponujal tudi rešitev, ki jo je videl v emancipaciji delavskega razreda.

Prvi in morda celo najbolj odmeven primer dramatike, ki jo imenujemo kar dramatika socialističnega realizma, čeprav bomo skušali to argumentirati šele v nadaljevanju, je bila 30. 4. 1928 uprizorjena *Kriza* Rudolfa Golouha. Predstava je bila del proslav ob delavskem prazniku (1. maj) in jo je na oder ljubljanske Drame postavil prav Bratko Kreft. V njej sta med drugimi nastopala tudi Edvard Kardelj in Boris Kidrič, takrat še študenta in skojevca, ki sta bila med 2. svetovno vojno in po njej najvidnejša Slovenca v Komunistični partiji, kasneje Zvezi komunistov Jugoslavije. Golouh je v *Krizi* opisal nekatere krvave dogodke slovenskega delavskega gibanja (obračun med oblastjo in delavci na Zaloški cesti v Ljubljani, napad Orjune na Trbovlje), protislovja v samem delavskem gibanju, množično izseljevanje ter seveda cinizem oblasti in kapitala, ki izkoriščata delavce. Predstava je dobila izrazito pozitivne kritike in je vzbudila veliko zanimanja med občinstvom, obenem pa tudi nemir oblasti. Jože Javoršek je v Spremni besedi h *Krizi* zapisal, da je »policijska oblast, ki je že pred predstavo črtala nekaj prizorov, *Krizo* na zahtevo orjunašev prepovedala« (Javoršek 1976: 170).

Podobno dramatiko sta ustvarjala Jože Moškrič (*Rdeče rože, Dani se*) in Tone Čufar (*Polom*), le da uprizoritve njunih del niso dosegle odmeva Golouhove *Krize*. Glavna tema teh dram je vprašanje delavskih stavk, razlogov za njihov (ne)uspeh, s čimer so izpolnjevale svoj agitacijski in izobraževalni namen. Že v Moškričevih *Rdečih rožah* (1932) se pokaže, da je glavni sovražnik delavcev pravzaprav njihova

neenotnost, zaradi katere skorajda klonijo, a jih streznita smrti Cilke, žene organizatorja stavke Toneta Jeriča, in Mare, ljubice upravnika, ki naredi samomor. V Čufarjevem *Polomu* in Moškričevi igri *Dani se* se predstavnikom kapitala kot sovražniki delavcev pridružijo še predstavniki sindikalnih central, ki v prvi vrsti skrbijo za lastne koristi in sklepajo škodljive dogovore z direktorji tovarn. Avtorja v svojih dramah pozivata k previdnosti, vodstvo delavcev pa v teku drame prevzamejo neoporečni ljudje iz kolektiva, ki jih popeljejo do končne zmage in jih bodo peljali v svetlo prihodnost.

Čufar v *Polomu* (1934) takšen lik (Ivan Jurman) le nakaže, saj celoten tekst govori o stavki in vlogi sindikalnega zaupnika Rojnika v njej. Slednji se na skrivaj dogovarja z vodstvom tovarne in sprejema kompromise zaradi zasebnih koristi. Ivan Jurman se mu na koncu upre in razkrinka njegovo igro, a še ni sposoben popeljati delavcev do enotnosti in končne zmage. Igra je bila ob premieri močno kritizirana v levičarskem tisku, ki ji je očital, da je demoralizirajoča in da ruši moč delavskega razreda.

Moškrič je leto kasneje napisal igro *Dani se* o podobni temi, le da je korupcijo v sindikalnih vrstah razkrinkal že na samem začetku. Na čelo stavkajočih tako stopi Skalar, ki je trden v svojih prepričanjih in vztraja pri enotnosti stavkajočih. Ravno ta obrat popelje stavkajoče do končne zmage, ko jih po dveh mesecih stavke podprejo delavci tudi drugod po Sloveniji, upravniki tovarne pa ne ostanejo enotni v svojem nasprotovanju delavskim zahtevam.

Prav Moškričeva igra je služila kot neposreden zgled stavkama v železarni Jesenice in papirnici Vevče v letih 1936 in 1937, ki sta bili uspešni prav zaradi delavske enotnosti. Nič čudnega torej, da je nadaljnji razvoj socialističnega realizma v naslednjih predvojnih letih onemogočila cenzura, saj je prepovedala delovanje Svobod.

Kljub temu so te igre s poudarjeno agitacijsko-propagandano funkcijo, do skrajnosti pozitivnimi liki delavskih voditeljev in negativnimi liki delavskih odpadnikov (sindikalni zaupniki, stavkokazi) ter poudarjeno potrebo po dosledni enotnosti oblikovali temeljne poteze, ki jih najdemo na drugačnem zgodovinskem ozadju v partizanski agitki.

V partizanski vojski se je predvsem v zadnjih dveh letih (1943–1945) razvila močna gledališka dejavnost, ki je v osrednjem gledališču, Slovenskem narodnem gledališču, na osvobojenem ozemlju temeljila na profesionalnih gledaliških delavcih in zahtevnejšem repertoarju – poleg agitk so uprizarjali tudi drame Cankarja, Čehova, Molèira in celo odlomke iz Shakespearja. Pomen, ki ga je vodstvo partizanske vojske pripisovalo gledališču, se zdi morda na prvi pogled pretiran, a dejstvo je, da so bili nekateri člani Izvršnega odbora OF že pred vojno tesno povezani s profesionalnimi in delavskimi odri. Tako je Boris Kidrič spremljal in kritiziral predstave na odrih Svobod, npr. Moškričeve *Rdeče rože*, Edvard Kardelj je bil tesno povezan z gledališko skupino v Dobrunju, Josip Vidmar pa je bil v letih 1934–1942 dramaturg ljubljanske Drame.

Agitka se je zaradi težkih razmer, ko je bilo treba ustvarjati zelo hitro in za čim širši krog publike, zgedovala pri ljudskem gledališču in delavskih odrih. Razvila je sistem

sedmih stalnih tipov, ki so se razvrščali med pozitivni in negativni pol po zgodovinskem položaju (agresorji – napadeni) in ideološki opredelitvi (komunisti – klerikalci) (Troha 2003). Za nas je najbolj pomemben lik heroja, ki je predstavljal enodimenzionalno dramsko osebo, glasnika socialistične ideologije in tistega vodjo, ki bo popeljal svet v svetlo prihodnost. Najdemo jih v vseh agitkah, čeprav je res, da se pravi dramski konflikt večinoma odigra med osebami, ki se morajo odločiti za eno od obeh strani v boju. Vzemimo za primer *Raztrganca* Mateja Bora.

V štajersko vas prideta Mihol in dr. Mrož, utrujena partizana, za katera prebivalci sumijo, da sta raztrganca – gestapovska agenta, ki iščeta sodelavce partizanov. Potrkata na vrata pri mlinarju Rutarju, ki je podpornik partizanov, a tudi sam ni prepričan o njenem poreklu. Stvar je še bolj zapletena, saj Rutar skriva svojo hčer Vido, ki je aktivistka in je morala pred Gestapom zbežati iz Maribora. Odigra se psihološka drama, v kateri se mlinarjev pomočnik Ferlež izkaže za kolaboranta in gestapovskega agenta, Rutar za klenega Slovenca in neomajnega podpornika partizanov, Rutarica pa pod vplivom strahu in materinske skrbi zagreši izdajstvo, ko gre prijaviti partizana Nemcem. Ferležovo naravo razkrijeta prav heroja (Mihol in dr. Mrož), za Mihola se izkaže, da je pravzaprav Vidin fant, ki naj bi bil po Ferleževih besedah izdajalec in mrtev, v zadnjem trenutku pa se prikaže tudi bližnji partizanski odred, ki intervenira in reši Rutarjeve pred aretacijo. Svetla prihodnost je torej posledica zaupanja v heroje in enotnost vseh Slovencev pod vodstvom OF.

V skrajni obliki agitke pride celo do nemogoče situacije, ki jo je v svoji zgodovini ruskega gledališča opisal Anatolij Smelianski. Stalin je po 1. 1945 prepovedal konflikt v gledališču, saj je bila za zmagovalce v 2. svetovni vojni situacija nujno dobra. Edini možni družbeni konflikt je torej lahko bil med dobrim in še boljšim. Nič čudnega, da so bile takšne uprizoritve muka tako za gledalce kot za igralce. Smelianski poroča o Mihailu Romanovu, članu gledališča iz Kijeva, ki se je ob priklonu opravičeval publikli zaradi likov, ki jih je moral igrati (Smeliansky 1999: 4–5).

Podoben sprejem je doživela edina Kocbekova agitka *Večer pod Hmeljnikom*, ki prav tako nima več negativnih dramskih oseb. Postavljena je v čas po italijanski okupaciji, v nekakšno začasno svobodo, v kateri so vse osebe na partizanski strani takoj po dvigu zastora, trije belogardisti pa se pokesajo in jih vaška skupnost ponovno sprejme medse. Igralci so, podobno kot Romanov, igro težko sprejeli in k študiju sta jih morala naravnost prisiliti »ne le avtoriteta Josipa Vidmarja, temveč tudi Borisa Kidriča: 'Naj delajo noč in dan, to je njihovo partizanstvo, tudi njihovi naporji morajo biti nadčloveški!'« (Moravec 1975: 198.) Igra je na premieri propadla in je veljala za izgubljeno vse do 1. 2000, ko jo je Andrej Inkret objavil v Kocbekovih *Zbranih delih*. Kocbek je bil mnenja, da so jo uničili igralci, saj je bil njihov nastop

slabši kakor na podeželskih odrih, ko so igrali »Kmeta in fotografa«. Čim bolj se je enodejanka odvijala, tem bolj me je zalivala rdečica. Igralci so se prav zarotili zoper igro in njeno zasnovu. Duh igranja je bil popolnoma nasproten tekstu, saj sem politične pogovore vaščanov nasnoval v duhu antične skupnosti in tragike. »Idioti,« je zasikal Vidmar ob meni. Dobro, da so bili gledalci že utrujeni. (Kocbek 1982: 338.)

Tudi v prvih letih po 2. svetovni vojni so prevladovale agitke, ki so bodisi postavljene v čas NOB (Mira Mihelič, *Operacija, Ogenj in pepel*, Ivan Potrč, *Lacko in Krefli*, Igor Torkar, *Velika preizkušnja*), bodisi so opisovale konflikt med progresivnimi silami in ostanki reakcije, ki jih je treba premagati na poti v socializem (Matej Bor, *Vrnitev Blažonovih*, Ivan Potrč, *Krefli*). V Borovi *Vrnitvi Blažonovih* gre za vzpostavljanje ljudske oblasti v neki primorski vasi. Vinko Kofol, steber ljudske oblasti, izrablja svojo moč za lastne koristi. Razdaja stvari, živali in zemljo s kmetije Blažonovih, dokler se iz partizanov ne vrne Andrej Blažon, ki je bil politkomisar. Andrej se ne zmeni za Kofolov položaj in začne stvari jemati nazaj. Kofol obtoži Andreja pred vso vasjo, a se izkaže, da sta bila Kofol in župnik italijanska vohuna. Kofol skuša pobegniti, vendar ga vaščani primejo in ga bodo skupaj z župnikom izročili oblastem. Ta dogodek vas konsolidira. Novi predsednik postane Miha Blažon, ki začne takoj obnavljati in posodabljati vas.

Tako je povojna dramatika socialističnega realizma nadaljevala agitacijo in propagando v obdobju izgradnje socializma. Tudi tu srečamo dramske osebe, ki so nosilci socialistične ideje in družbene utopije ter hkrati garanti svetle prihodnosti, a realnost ni uspela realizirati te utopije, kar se je pokazalo že ob sporu z informbirojem l. 1948 in gospodarski krizi, ki mu je sledila.

### **Kritika socialističnega realizma v 50. letih**

Osrednja oseba v dramatici socialističnega realizma je heroj, enodimenzionalna dramska oseba, ki je nosilka socialističnih idej in vodi druge v svetlo prihodnost. Ravno s spremembo te osebe, ki postane večplastna in v sebi antagonistična, se v 50. letih udejanji ena od oblik kritike in odklona od socialističnega realizma. Gre za Torkarjevo dramo *Delirij*, ki je bila skupaj z Javorškovim *Povečevalnim steklom* in Smoletovim *Potovanjem v Koromandijo* nagrajena l. 1955 na anonimnem natečaju ljubljanske Drame za nove dramske tekste.

Torkar uporabi shemo agitke, v kateri konflikt gradita dve enakovredni dejanji, katerima je po naključju pripisana nasprotna vrednost. V Gordano, vodjo administracije v taboriščni pisarni, sta zaljubljena poročnik Pocci in komandant taborišča de Sombra, a ju ona ne ljubi. Zaljubi se v pobeglega interniranca Gabra, ki ga skriva v stanovanju. Ko ga odkrije de Sombra, se je za Gabrovo svobodo pripravljena tudi poročiti z de Sombro, a mu tega ne pove, da ne bi zavrnil njene geste zaradi moralnih pomislekov. Kljub njeni žrtvi, ki jo poznamo samo gledalci, jo Gabro kasneje obtoži izdaje, zaradi česar se Gordana do konca zapije.

Gordana je torej heroj, ki se žrtvuje za revolucionarja Gabra, a je njena žrtev prezrta. Svetla prihodnost se prelevi v zavrnitev, alkoholizem in propad, kar postaja metafora za nezadostnost družbene utopije v celoti.

### **Zaključek**

Slovenska dramatika 30. in 40. let prejšnjega stoletja je nedvomno izšla iz dramaturgije realizma-naturalizma in je v svojih vrhovih pripadala socialnemu realizmu, kar

v svojih pregledih detektirajo France Koblar, Franc Zadavec, Jože Koruza in Janko Kos. Prva dva ob tem ne razlikujeta med socialnim in socialističnim realizmom, Janko Kos pa to razliko sicer vpelje, a ugotavlja, da se pri nas ni razvila smer socialističnega realizma. Kljub temu se v našem pregledu pokaže, da je ob socialnorealistični dramati nastala cela vrsta umetniško sicer manj prepričljivih besedil, ki jih lahko razumemo kot socialistični realizem. Glavna razlika med obema je v tem, da nastopajo v igrh socialističnega realizma dramske osebe, ki so izraziti nosilci socialistične ideologije in garanti svetle prihodnosti. Še več, v slovenski dramati se v osamljenem primeru razvije tudi skrajna oblika socialističnega realizma, ki ukine konflikt in s tem pripelje dramski tekst do ideološkega pamfleta.

Obstoj socialističnega realizma dodatno potrjuje dejstvo, da je ena od možnih alternativ, ki so se pojavile v 50. letih, gradila ravno na kritiki lika heroja, s tem da ga je postavljala pred nemogoče izbire in ga naredila za krivega brez krivde. Socialistični realizem v slovenski dramati ni zapustil vidnejših kvalitativnih vrhov, je pa omogočil zaostritev uprizarjanja socialistične družbene utopije, ki je delno vplivala na nadaljnji razvoj slovenske dramatike v drugi polovici 50. in 60. let prejšnjega stoletja. To linijo lahko od Torkarja sledimo naprej k osrednjim dramam Primoža Kozaka v 60. letih in celo k nekaterim tekstom Dušana Jovanovića in Rudija Šeliga iz 80. let (npr. *Osvoboditev Skopja* in *Volčji čas ljubezni*).

## Literatura

- BOR, Matej, 1946: *Raztrganci*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.
- BOR, Matej, 1954: *Vrnitev Blažonovih*. Ljubljana: Naš tisk.
- ČUFAR, Tone, 1976: *Izbrano delo II*. Jesenice: DPD Svoboda Jesenice – kulturno umetniški klub Tone Čufar.
- GOLOUH, Rudolf, 1976: *Od krize do groteske*. Maribor: Obzorja.
- JAVORŠEK, Jože, 1976: Spremna beseda. Rudolf Golouh. *Od krize do groteske*. Maribor: Obzorja. 167–172.
- KOCBEK, Edvard, 1982: *Listina*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOCBEK, Edvard, 2000: *Zbrano delo 7/2*. Ljubljana: Delo.
- KOBLAR, France, 1973: *Slovenska dramatika 2*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KORUZA, Jože, 1967: *Dramatika. Slovenska književnost II 1945–1965*. Ljubljana: Slovenska matica.
- KOS, Janko, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- KREFT, Bratko, 1985: *Slovenska kronika*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MORAVEC, Dušan, 1975: Zgovorne partizanske muze. Anton Ocvirk (ur.): *Josip Vidmar*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- MOŠKRIČ, Jože, 1984: *Rdeče cvetje*. Ljubljana: Borec.
- SMELIANSKY, Anatoly, 1999: *The Russian Theatre after Stalin*. Cambridge: Cambridge university Press.
- TOMŠE, Dušan, 1988: Delavski oder. *Enciklopedija Slovenije 2*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 199.
- TORKAR, Igor, 1976: *Odsevanja: tri naše drame*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- TROHA, Gašper, 2003: Partizanska dramatika (1941–1945). *Primerjalna književnost* 26/1. 75–94.
- ZADRAVEC, Franc, 1999: *Slovenska književnost II*. Ljubljana: DZS.



## GLEDALIŠKI GOVOR KOT JEZIKOVNA ILUZIJA

Primož Vitez

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 808.55:792

Gledališki govor je umetnina, ki temelji na principih kompozicije: najbolj učinkovit in estetiziran je takrat, ko je vidno in implicitno najbolj odmaknjen od redundantnih struktur spontane komunikacijske vsakdanjosti. Če je gledališče umetniška zgotitev nefikcijske resničnosti, potem tudi odrski govor ne more biti zgolj posnemanje zunajgledališke jezikovne stvarnosti, temveč je njen destilat.

gledališki govor, umetnina, jezikovna redundanca, jezikovna norma, gledališka iluzija

Theatrical speech is an artefact based on the principles of composition: it is most efficient and aestheticised when visually and implicitly the most distant from the redundant structures of spontaneous daily communication. If theatre is a condensation of non-fictional reality, then theatrical speech does not simply emerge as mimicking the extra-theatrical linguistic reality, but as distilling it.

theatrical speech, artefact, linguistic redundance, linguistic norm, theatrical illusion

### Pisni vir gledališkega govora

Dilemo<sup>1</sup> o literarnem ali scenskem statusu gledališkega besedila je mogoče preudarjati tudi z drugačnega zornega kota, namreč z vidika interpretativnega potenciala besedila. Gledališki tekst – kot vsak drug tekst – je v recepciji vedno podvržen interpretaciji, koncept *interpretacije* pa je izrazito dvoumen. Po eni strani je interpretacija miselna presnova besedila v bralčevem mentalnem svetu, torej sprotno konstruiranje smisla, kakor ga je bralec sposoben prebrati, razbirati oz. (raz)umevati. V primeru gledališkega besedila pa poleg prve (bralske) prihaja v poštev tudi druga vrednost interpretacijskega koncepta, namreč prevedba iz enega (pisnega, vizualnega) medija v drugega, se pravi v prostorski, govorni, torej avdio-vizualni svet gledališke uprizoritve. S tem drugim vidikom gledališkega besedila se praktično ukvarjajo ustvarjalci gledališke inscenacije, med njimi imajo ključno razlagalno nalogo *dramaturgi*, teoretično pa tisti analitiki gledaliških besedil, ki v ospredje postavljajo tekst kot odrsko predlogo.

<sup>1</sup> V tem prispevku bomo v glavnem govorili o tipični situaciji tekstovne gledališke predloge. Načeloma je sicer možno uprizoriti tudi telefonski imenik oz. besedilo brez kakršnihkoli značilnosti gledališkega besedila. Med literarno-gledališkimi teoretiki sta se izoblikovali nasprotujoči si struji: na eni strani *tekstocentristi* zagovarjajo literarno avtonomijo gledališkega besedila, na drugi pa *scenocentristi* gledališki tekst razumejo podobno, kot ga je – to je razvidno iz uvodnega navedka – dojemal Molière.

Komedije so napisane za to, da se igrajo. Svetujem, da jih berejo samo tisti, ki znajo v branju odkrivati vse razsežnosti gledališkega igranja. (Molière 1965: 415.)

V uvodu k svoji igri *Ljubezen zdravnik* je Molière razkril ključno intenco gledališkega pisanja. Temeljni motiv, ki vodi teatarskega pisca pri izdelavi besedila, je zapisovanje tistega, kar bo kasneje *rečeno* in uprizorjeno. Srž gledališkega teksta v prvi vrsti ni sugestija literarnega branja, temveč pisna sugestija odrskega govora. Teatrski avtor se ukvarja z zapisovanjem jezikovnega izraza, ki bo zaobsegal zadostne prvine situacije, zunajjezikovnih okoliščin, govornosti in govorljivosti.

Naloga pisca gledališkega besedila je kočljiva, sploh če vemo, da govor in pisanje nastajata in bivata v zelo različnih časovnih strukturah. *Govornost* zapisa je lahko le predvidena, ker jo gledališki uporabniki (igralec, režiser, gledalec) v uprizoritvi zmeraj oblikujejo v skladu z lastnimi nameni in komunikacijskimi strategijami. Zato si tvorec besedila predvsem prizadeva, da bi bil njegov tekst *govorljiv*: iz ust dramskega lika oz. njegovega interpreta naj bi zazvenel dovolj prepričljivo, da bi bil lahko prepoznan kot glasovno sprejemljiv oz. zasnovan z mislijo na glasovne zakonitosti govora. V notranjih mehanizmih besedila se govorljivost in glasovni potencial po eni strani izgrajujeta v prepletanju leksikalnih, skladijskih in zvočnih tvorb, po drugi strani pa se formulirata skozi kompozicijo ritmičnih vzorcev. Načeloma je zapis gledališkega govora posrečen, kadar igralec zazna, da tekst ni »papirnat«, kar najbrž pomeni, da naj bi tudi gledalec v govoru gledališke predstave lahko začutil jezikovni fluid.

Gledališki tekst je specifično oblikovana pisna jezikovna tvorba, ki oscilira med dvema temeljnima funkcijama (govorno in bralno), vendar se njegova intencionalnost izraziteje nagiba k uprizoritvi kot pa k literarnemu branju.<sup>2</sup> Usmerjen je k situaciji, k igralcu in glasu, ki bo tekst uprostoril. Uporablja sredstva, ki brišejo meje med literarnimi kategorijami: gledališka dela so večinoma zapisana tako, da v njihovi grafični podobi prepoznamo prozo, ko pa jih izgovarjamo ali poslušamo, spoznamo, da koherenco teh tekstov v resnici ustvarjajo poetična sredstva, med njimi posebej skrbno zasnovani ritmi, ponekod tudi bolj ali manj opazno odmerjena glasovna ujemanja. Ritmična strukturiranost sodi med konstitutivne značilnosti vsakršnega govora, ker je povezana z dihanjem,<sup>3</sup> obenem pa je vrhunska dognanost ritma sredstvo, s pomočjo katerega avtor v procesu tekstovne produkcije vnaprej izgrajuje mehanizme gledališkega stroja.

A značilnosti gledališkega pisanja gredo dlje od osnovnega razumevanja organskih lastnosti govora. Gledališko risanje značajev, izdelava psiholoških profilov, formulacija oseb, vse to je v resnici *ozvočevanje*: vsak lik ima svojo zvočno podobo, svoj način govora, ki ga tako ali drugače v tej ali oni situaciji prilagaja sprotnim spremembam v dogajanju. Skozi govor, se pravi glasovne spremene in ritem, avtor določa

<sup>2</sup> Seveda je nesmiselno ignorirati možnost, da gledališko besedilo prebere nekdo, ki nima namena sodelovati pri njegovi uprizoritvi. Tak bralec res interpretira gledališki tekst kot literarno besedilo. Načeloma pa velja, da gledališka publika v glavnem ne bere uprizoritvenih predlog, medtem ko se bralci gledališke literature povečini udeležujejo tudi gledaliških predstav.

<sup>3</sup> Prim. Novarina (2010: 69–77).

psihološki, socialni in performativni položaj dramskih oseb, opredeljuje njihove odnose z drugimi osebami. S tem tudi igralcu omogoča, da laže zavzame zastavljeni lik. Z drugimi besedami: dramski avtor ni le strokovnjak za psihologijo konflikta, temveč tudi praktični sociolingvist, ki se produktivno poigrava s pravili normativnega govorenja. Vsa konfliktna nasprotja so v gledališkem tekstu formulirana skozi predvideni govor. Če drži, da je normativni govor (jezikovno nezaznamovana) točka, okrog katere se vrtinči formalni ustroj gledališkega besedila, potem bo držalo tudi, da je registrski odnos do govorne norme tisto, kar v pomembni meri oblikuje gledališki lik.

### Gledališki govor kot umetnina

Umetnost gledališkega govora je treba presojati tudi onstran sistemskih značilnosti jezikovnih tvorb.<sup>4</sup> Socialna vloga gledališkega govora je najtesneje prepletena, velikokrat tudi odvisna od njegove estetske komponente. Đorđe Kostić poroča o nenavadni gledališki izkušnji iz Londona, kjer je prisostvoval diplomskemu izpitu, na katerem je mladi Laurence Olivier na golem odru v črni obleki govoril znameniti Hamletov monolog iz tretjega dejanja Shakespearove igre.

Olivier je govoril tiho, preprosto, brez patetike. V nekem trenutku sem začutil, kot da se znamenite pasaže, ki smo jih vsi znali na pamet, pred nami pojavljajo prvič, kot da so bile ustvarjene tukaj, pred našimi očmi in zdaj. (Kostić 1983: 35–36.)

Odsotnost scenografije in preprost kostum naj bi gledalcu omogočila, da se bolj osredotoči na zvok igralčevega telesa, se pravi na njegov govor. V nadaljnjem razmisleku se Kostić sprašuje, čemu potem – če so res hoteli izpostaviti govor – ustvarjalci predstave igralcem niso raje pustili kar privatnih oblek in jih postavili v običajno učilnico. Odgovor je seveda preprost: brez odra, oz. eksplicitno teatarskega okolja, gledališki govor ostane brez prostorske posvetitve, ki mu daje razsežnost, kakršne v vsakdanjih položajih nima. Gledališki govor je umetnina, ki temelji na strogih principih kompozicije: najbolj učinkovit in estetiziran je takrat, ko je tehnično in interpretativno (jezikovno in zunajjezikovno) najbolj odmaknjen od redundantnih struktur komunikacijske vsakdanjosti. Pojmovanje jezikovne redundance je eden od temeljev razumevanja razlik med gledališkim (umetniškim) govorom in običajnimi spontanimi govornimi praksami: za vsakdanji spontani govor je značilna obilna mera navidez odvečnih jezikovnih sredstev in struktur, kakršne so ponavljanje, reformulacija, omahovanje, uporaba premolkov, mašil in nepisnih skladdenjskih oblik. Gledališki govor pa – tudi zato, ker običajno izhaja iz pisnih predlog – tovrstne redundance kot bistvene strukturne specifike ne pozna. Ali natančneje: komunikacijsko učinkovito govorno redundanco lahko igralec v svojem glasovnem izvajanju stilizira s prozodičnimi sredstvi, ne da bi ob tem rahljaj zapisane jezikovne strukture.

<sup>4</sup> Ahačič (1998: 237): »Živa govorica, posebno tista, ki ima predznak ustvarjalnosti, [...] s svojo mnogovrstno in večplastno izraznostjo fonetičnih in pantomimičnih elementov, [...] prestopa meje jezikoslovja in prehaja v območje umetnostne teorije. Prav zaradi te svoje amfibijske narave ostaja govorna interpretacija knjižnega jezika, še celo pa tista, ki se veže na pesniški jezik, večinoma na robu razpravljanj o jeziku.«

## **Govorna tehnika in iluzija normalnosti**

Vtis vsakdanjosti, naravnosti oz. spontanosti (Kralj 1983: 228) govornega izvajanja na gledališkem odru je plod zahtevnega igralčevega dela, ki v jezikovni komponenti temelji na veščini, običajno imenovani govorna tehnika. Izpopolnjena govorna tehnika je igralčeva jezikovna infrastruktura, brez katere igralec kot govorni subjekt sploh ni možen oz. je na odru v hipu prepoznan kot »lažen«, slab, nesprejemljiv, neustrezen, nekvalificiran odrski govorec. Kakor vsak drug segment jezikovne kompetence mora biti tudi veščina govorne tehnike pri dobrem igralcu popolnoma usvojena, se pravi ponotranjena: za govorca samoumevna, za poslušalca neopazna (Poniž 2006: 31). Tehnična podstat igralčeve govorne artikulacije je torej nujni, ne pa tudi zadostni pogoj za prepričljivost govornega izvajanja v gledališču. Govor je v gledališču običajno eden od ključnih označevalcev gledališke osebe (ali dramskega lika), to pa pomeni, da mora poleg tehnično izpopolnjene, obrtniško brezhibne artikulacije (razumljivost) vključevati tudi vse plasti emocionalnih vrednosti, ki jih mora igralec obvladovati ravno tako večje kot govorno tehniko. Če velja, da v najsplošnejši opredelitvi gledališče razumemo kot konsenz o dejstvu, da na odru gledamo nekaj drugega od tistega, kar fizično vidimo, potem lahko sklenemo, da ima gledališki govor poleg fizične tudi izrazito metafizično komponento. S tem ne mislimo zgolj na razmerje med fizično substanco glasu in splošno metafiziko jezikovnih pomenov, temveč zlasti na tisti element gledališke igre, ki ga povzroča igralčevo notranje doživljanje gledališkega jezika in še posebej dramskega lika, torej njegove fiziologije in psihologije, se pravi tudi njegove jezikovne sestavine. Z drugimi besedami: če gledališče kot avdio-vizualni umetniški medij ustvarja metafizično iluzijo fizične vsakdanjosti, ki jo gledalec lahko prepozna kot svojo, potem je umetniško elaboriran gledališki govor lahko namenjen tudi temu, da gledalcu ponuja prepričljivo utvaro tistega, kar gledalec lahko prepozna kot možen jezik spontane vsakdanjosti. In še drugače: če je gledališče umetniška zgostitev nefikijske resničnosti, potem tudi v primeru odrskega govora ne more iti zgolj za posnemanje zunajgledališke jezikovne stvarnosti, temveč za njen destilat.

## **Vprašanje konstruirane spontanosti**

V slovenskem gledališču se poleg vprašanja temeljnega iluzionizma gledališkega govora kot umetnine nadvse pogosto zastavlja tudi problem odnosa gledaliških jezikovnih realizacij do tistega, kar uporabniki jezika in jezikoslovci pojmujejo kot normativna oblika govorne slovenščine. Kakor je jezikovno normo na splošno – in znotraj nje tudi njene govorne oblike – mogoče razumeti kot elitno jezikovno obliko, tako je tudi (zlasti institucionalno) gledališče pogosto razumljeno kot eliten umetnostni izraz. Elitizem je v splošnem večna tema samega gledališča kot imanentno elitnega govornega medija. Če na gledališki govor gledamo kot na artefakt, potem ga obenem težko zvedemo tudi na princip normativnosti, še težje pa na vidik normalnosti (Pogorelec 1983: 148). V zgodovini nacionalnih gledališč je sicer pogosto opaziti težnjo k socialni reprezentativnosti in zglednosti gledališkega govora, vendar pa

dejstvo, da gre za umetniško delo, samo po sebi obenem spodbija nujnost norme, ker je umetnost po definiciji vendarle več en boj proti povprečnosti. Od tod vtis, da v primeru prestiža gledališkega govora ne gre toliko za vprašanje njegove normativnosti, temveč bolj za stilizacijo oz. estetizacijo govora kot takega. Uvedba lepotnega presežka v govorno izvajanje je možna samo takrat, kadar govorci razpolagajo s presežno jezikovno kompetenco. V tem je skrivnost igralske uporabe izpopolnjene govorne tehnike.

Eventualna uprizoritvena odločitev, da igralci v gledališki predstavi ne govorijo v zapovedani odrski normi, temveč spregovorijo v predvidenem jezikovnem registru svojega okolja, dostikrat ni nič drugega kot cenjen kvazikomedičen domislek, s katerim naj bi teater v svojo dvorano privabil kar največ lokalnega prebivalstva, željnega zabave in najpreprostejše domačijske identifikacije. A ne zmeraj. Takšna odločitev je lahko odsev slovenske govorne (malo)meščanske specifičnosti, ki povsod obstaja kot avtohtono, avtonomno in produktivno kulturno okolje, vzpostavljeno kot samostojen majhen svet v odnosu do drugih majhnih svetov in do »velikega sveta« nacionalne kulture, obenem pa večno nezadovoljno s svojim položajem. Ko v slovenščini soočimo katerikoli lokalni govor z odrsko normo, ugotovimo predvsem naslednje: lokalni govor je malone edino, kar v jezikovni realnosti naše nacionalne skupnosti zares obstaja kot komunikacijska praksa, in je torej edini možni izvor mimetičnih gledališko-govornih postopkov; normativni govor pa je jezik, ki ga običajni govorec slovenščine lahko sliši le v zelo specifičnih govornih situacijah, denimo na gledališkem odru ali morda kdaj pa kdaj v množičnih govorjenih medijih, sam pa ga nikdar ne bo uporabil. Ker tega jezikovnega nima v posesti, ga ne obvlada, ga v praksi ne rabi in ga torej v glavnem zanima le kot artefakt.

Poskusimo se postaviti v kožo slovenskega igralca, ki vse svoje umetniško življenje preživi v stiku s slovenščino. Slovenski igralec je pomemben člen med nosilci slovenske nacionalne kulture, med tistimi, ki oblikujejo odrsko fikcijo slovenske govorne norme, pa gotovo najpomembnejši. Je govorni subjekt, postavljen v profesionalno situacijo, v kateri skorajda dokončno ostane brez svoje izvirne, izhodiščne, evolutivne, organske jezikovne identifikacije, ker mu je ideal odrskega govora od šole naprej predpisan kot skoraj edino sredstvo jezikovnega ustvarjanja. To ne pomeni, da je nujno prikrajšan za intimni užitek umetniškega ustvarjanja: intimnost užitka je seveda obarvana tudi fenotipsko. Svojo govorno večščino lahko igralec ponotranji do te mere, da v njej polno zaživi kot resničen umetnostno-jezikovni subjekt. Ostaja pa dejstvo, da svoj umetniški jezik na podlagi obvladovanja govorne tehnike slovenski igralec konstruira kot izraz, ki sicer nima pragmatičnega govornega odzvena v zunajgledališki stvarnosti, vendar hkrati tudi ni prikrajšan za estetski potencial. Kadar se hoče predstava tej zunajgledališki jezikovni stvarnosti vendarle približati, gledališki lektorji ponavadi govorijo o »znižanem« jeziku. Odrski jezik, kakršen izhaja iz bolj ali manj fiktivne govorne norme, se kaže kot pretežno nedostopen privid jezikovne aristokracije, ki ga gledališče skonstruira zato, da se za čas predstave zasvetlika v glavi gledalca oz. poslušalca, mu s tem omogoči estetski užitek ali spodbode njegovo jezikovno fantazijo. Normativni ali zborni govor je, kot rečeno, vendarle tudi

stvar nacionalno-kulturnega prestiža in je od slovenske jezikovne stvarnosti razmerna močno odmaknjen; je, politično gledano, idealen zgodovinski proizvod skupnostne kulturne ambicije, ki v nas, vsakdanje lokalne govorce, kakor gladko zloščen kip zviška strmi z vrha hierarhije kulturnih vrednot. Tako je tudi gledališki govor kot umetniška iluzija jezikovne spontanosti skrivnostno daleč od vsakdanjosti našega intimnega govora.

## Literatura

- AHAČIČ, Draga, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOSTIČ, Đorđe, 1983: Jezik – pisni, govorni in odrski. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 35–42.
- KRALJ, Lado, 1983: Kaj je odrski jezik. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 226–230.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, 1965: *Oeuvres complètes II*. Pariz: Garnier Flammarion.
- NOVARINA, Valère, 2010: *Govorjeno telo*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- POGORELEC, Breda, 1983: Dileme slovenskega odrskega jezika. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 148–153.
- PODBEVŠEK, Katarina, GUBENŠEK, Tomaž (ur.), 2006: *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, Univerza v Ljubljani.
- PONIŽ, Denis, 2006: Med glasovi in tišino, med besedami in molkom. Katarina Podbevšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, Univerza v Ljubljani. 27–43.
- ŠUMI, Nada (ur.), 1983: *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- VITEZ, Primož, 2011: Teater, govor, luč. *Ars & Humanitas* V/1. 84–92.

## DRAMSKE PRVINE V SODOBNEM SLOVENSKEM ROMANU

Alojzija Zupan Sosič  
Filozofska fakulteta, Ljubljana

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

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

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

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

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

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

Zunajliterarni vzroki za porast dramatizacij in adaptacij so nedvomno pomembni, a me v tej študiji ne bodo zanimali, saj se bom posvetila še neraziskanemu pojavu, ki je prav tako prispeval k porastu adaptacij in celo filmizacij slovenskega romana: deležu dramskih prvin v sodobnem slovenskem romanu od 1990 do 2010. O eni izmed teh prvin, povečanem deležu govornih sestavin, sem že pisala na več mestih (npr. Zupan Sosič 2003; 2006; 2011), ko sem ga določila za enega izmed treh izvorov modifikacij t. i. modificiranega tradicionalnega romana. Sodobni slovenski roman je namreč sinkretična in eklektična tvorba, ki jo lahko določimo glede na prevladujoči pripovedni model kot modificirani tradicionalni roman<sup>1</sup> z realističnimi potezami in glede na literarnosmerno določenost kot transrealizem.<sup>2</sup> Da bi lažje utemeljila povečan delež govornih segmentov kot dramsko prvino, nato pa s pomočjo besedilne analize romana Gorana Vojnoviča *Čefurji raus!*<sup>3</sup> razpravljala še o nekaterih drugih dramskih prvinah, bom najprej samo nanizala nekaj splošnih določil dramskosti oz. dramskih prvin in jih nato poskušala projicirati na sodobni slovenski roman.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

V realistični mimetičnosti<sup>6</sup> in težnji ustvariti like, ki bi delovali čim bolj resnično, pri tem pa zanemariti vrsto fikcijskih literarnih načel, npr. redukcijo, koncentracijo in sintezo, je roman mladega pisatelja podoben ostalim sodobnim slovenskim romanom transrealizma, le da ima več dramskih prvin ali lastnosti scenarizacije. Že omenjenima

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

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

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

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

## Sklep

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

## Literatura

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

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

**(NE)POZNAVANJE SLOVENSTVA V JUŽNI ITALIJI****Aleksandra Žabjek**

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, Napoli

UDK 81'255:821.163.6.03=131.1:792(450.7)

Čeprav smo Slovenci po mnenju angleškega zgodovinarja A. J. P. Taylorja t. i. »kulturni narod«, nas v južni Italiji kaj malo poznajo, saj so prevodi, ki sežejo do tja, zlasti iz beletristike. Avtorica vidi (ne)poznavanje slovenstva po l. 2000 v prevodni književnosti, kjer je bogata gledališka dejavnost na jugu popolnoma odsotna.

slovenstvo, južna Italija, gledališče, prevod

Even though Slovenia, according to the English historian A. J. P. Taylor, is a »cultural nation«, Slovene literature is not very well known in Southern Italy. Only translations of some major works of fiction can be found. Furthermore, the author observes the inadequacy of translated literature after 2000, with the rich theatrical activity in the south being entirely absent.

Sloveneness, Southern Italy, theatre, translation

Danes lahko trdimo, da imamo Slovenci svoje gledališče, čeprav se je le-to razvilo dokaj pozno in je namenjeno, kot povsod, le peščici ljudi. Kot trdi angleški zgodovinar v svoji knjigi o habsburški monarhiji, smo se Slovenci rodili skupaj s kulturo (navsezadnje imamo v februarju svoj praznik kulture!):

Narodi, ki so se pojavili na zgodovinski sceni leta 1848, so kreacija nekaterih pisateljev in do tistega trenutka so obstajali samo v domišljiji; gre za narode, kjer je bilo več pisateljev kot bralcev. (Taylor 1985: 50–51.)<sup>1</sup>

(Ne)poznavanje slovenstva v južni Italiji je na splošno, zlasti pa preko gledališča, še vedno odvisno, kot je bilo nekdaj in tako kot so tudi druge zvrsti, od dobrih prevodov<sup>2</sup> v italijanski jezik ter uprizoritve dela, ki ga želimo predstaviti. Občinstvo namreč ne ocenjuje uprizorjenih tekstov posebej prizanesljivo, če prihajajo iz manjših sredin. Gleda le na kvaliteto dela. Lahko trdimo, da v času globalizacije ni lahko označiti neko ljudstvo za svojstveno. Ni dovolj zgolj osebno ime ali ime kraja, kjer se celotno dejanje odvija, da bi rekli, da gre raje za en prostor kot drugi. Ne pomaga niti branje besedila<sup>3</sup> med predstavo, ko gre za pomoč posamezniku, da bi se lažje znašel

<sup>1</sup> Le nazioni che ricomparvero sulla scena della storia nel 1848 erano una creazione di alcuni scrittori e fino a quel momento esistevano soltanto nella fantasia; erano nazioni nelle quali c'erano più scrittori che lettori. (Prevedla Aleksandra Žabjek.)

<sup>2</sup> Mislimo na dobre sodobne prevode, v skladu s sedanjo tehniko prevoda, saj v današnji situaciji ne moremo pričakovati, da bi delo po določenem obdobju doživelo ponoven prevod.

pri igri sami.<sup>4</sup> Beseda še vedno ostaja glavna moč dela, pri katerem ne gre toliko za pantomimo, petje ali druge elemente. Sodobno gledališče je občinstvu blizu, saj hočeš ali nočeš večinoma govori o zadevah, ki so mu blizu in jih dojemajo, četudi se dogajajo v preteklosti; pa vendar je vse odvisno od dobrih prevodov. Pisanje gledaliških iger je bilo od nekdaj posebno in zapleteno delo, saj igro lahko vidimo in preberemo; človek z njo na zgoščen način neposredno ošvrka posameznika, skupnost ali situacijo.

V prispevku govorimo o poznavanju Slovencev v južni Italiji ter o slovenstvu nasploh. Malokdo tukaj ve za Slovence, temu primerno je tudi poznavanje njihove kulture. Pri tem gre za veliko razliko, kako se vidimo sami in kako nas vidijo drugi, da ne vpletemo v vprašanje še manjšine. Ne glede na dejstvo, da je slovensko gledališče danes na podobni stopnji kot zahodnoevropsko, ne moremo trditi, da ga v južni Italiji dobro poznajo. To ni popolnoma odvisno od Slovencev samih, ampak od celotne prevodne dejavnosti. Slovenci smo imeli srečo na začetku prevajanja, ko so italijanski slavisti seznanjali svoje občinstvo z našimi novostmi<sup>5</sup> in je tako peščica ljudi dobro poznala slovensko dejavnost.<sup>6</sup> Naše gledališče pa je prepredeno tudi s tujimi prevodnimi deli kot splošnim delom zakladnice kulture. Tu gre za prevajanje v slovenski jezik iz vseh jezikov, manj italijanskega, za kar po večini skrbimo sami. Jezik, ki se neprestano spreminja, pripelje pri klasikih do večkratnega prevajanja, tudi v slovenski jezik.

»[...] zmeraj se pojavi kaj novega, redko dlje časa sledi trendom. [...] Ni je brez bralcev, brez živega, radovednega odmeva, ni je brez poznavalcev in kritikov, živeti mora v utripajočem organizmu z odmevi, reakcijami posnemanji in nasprotovanji« (*Pogovori z literaturo* 2003: 302) je zapisal Drago Jančar. Pri gledališki dejavnosti gre vsakič za novo delo, ki je na novo uprizorjeno, z drugimi igralci, drugim scenaristom,

3 Tudi v času Neapeljskega gledališkega festivala, na katerem se je Slovenija l. 2009 predstavila z enodejankama Jane Pavlič *La la la* in *Toska* v režiji Mateja Filipčiča, ki sta bili sicer uspešni, za še večji uspeh pa ni pomagal niti prevod dela, ki ga je občinstvo v gledališču lahko prebralo. L. 2006 je Ministrstvo za kulturo razpisalo natečaj za gledališki festival, ki bi se v Italiji lahko zoperstavil festivalu v škotskem Edimburgu ali francoskem Avignonu in ki ga je močno želel politik Francesco Rutelli. Na razpis so se prijavila mnoga mesta, med njimi Milano, Benetke in Genova, vendar je na razpisu bil uspešen prav Neapelj. Že l. 2007 so v mestu ustanovili fondacijo Fondazione Campania dei festival pod vodstvom Rachele Furfaro za realizacijo projekta in postavili Renata Quaglio kot umetniškega vodjo. Festival se je prvič predstavil v naslednjem letu, torej l. 2008. Poteka v mesecu juniju na ozemlju celotnega mesta, tako v mestnih gledališčih kot na drugih krajih (Real Albergo dei Poveri, v okviru Akademije, na doku Acton, v podzemlju mesta, cerkvah in pri spomenikih ...). L. 2009 so ustanovili še Fringe festival za promoviranje mlajših avtorjev ter igralcev. Letošnji festival je potekal tako v juniju (7.–24. 6.) kot v septembru (25.–30. 9.) 2012. Še nekaj letošnjih števil: 45 prireditev, 30 produkcij in koprodukcij, 140 predstav, 25 krajev in 23 dni.

4 Besede so in ostajajo eden izmed problemov za razumevanje gledališča. Drugače je, ko govorimo o glasbi ali o likovni razstavi.

5 Morda je k temu pripomoglo tudi poreklo prvih italijanskih slavistov ali pa dejstvo, da smo imeli le sedanje klasike slovenskega gledališča, Cankarja in Župančiča, ki so ju Italijani kaj radi prevajali. Danes je stvar precej drugačna: v tretjem tisočletju so zlasti zamejci tisti, ki skrbijo za poznavanje naše književnosti v Italiji.

6 Uradna slavistična dejavnost se je v Italiji začela v severni Italiji, prevode slovenske književnosti pa imamo že pred samo ustanovitvijo društva, zlasti prevode Cankarja in Župančiča (Primorski slovenski bibliografski leksikon).

drugim režiserjem. Vse drugače pa je, ko gre za našo prepoznavnost v svetu. Že Andrej Capuder je kot veleposlanik v Parizu ugotovil, da število prevodov posameznega dela ni znak njegove kvalitete, vendar kar precej prevajamo v tuje jezike. Manj v italijanščino, v kateri so popolnoma odsotna gledališka dela.<sup>7</sup> Razlogi za to so kompleksnejši in niso predmet prispevka, vendar je treba omeniti, da na to v veliki meri vplivata politika založniških hiš ter italijanski bralec sam. Položaj ob meji je zaradi manjšine seveda povsem drugačen kot v preostalem delu države, vendar ne moremo trditi, da italijanski navdušenec gledališča pozna trenutne ali splošne poti slovenskega gledališča ali da (s)pozna slovenstvo skozi gledališče, saj večinoma sploh ne loči slovenskega naroda od drugih in se natančno drži tega, kar je dejal že nemški romantik Herder o slovanskih narodih, da so bolj prisotni na zemljevidu Evrope kot pa v resničnem življenju.

Slovenski avtorji vseh žanrov gredo kaj radi v svet, saj »je Slovenija kot bunker, kot zaprt geto, zunaj katerega je radikalno drugačen svet«, pravi pesnica Taja Kramberger (*Pogovori z literaturo* 2012: 183).

Očitno je včasih treba na pot, da potem vidimo dlje in več, da znamo spoštovati skromnost domačega razkošja. Potovanja nam zarisujejo nova duhovna obzorja. Ko smo daleč v prostoru, smo daleč v času. Izmeriti je treba daljo in nebesno stran, da najdemo pravo razmerje do sebe, svojega rodu, svoje dežele. Potovanja nas delajo svetovljane, umirjajo našo zavest, naša pretiravanja navzgor ali navzdol. (Prav tam: 68.)

Pohajanje na tuje se v slovenski književnosti pozna, vendar ne samo negativno. Nobeno delo, pa naj bo še tako veliko, ne nastane samo od sebe, vsakdo se zgleduje po nekem, vendar obstaja velika razlika med zgledom in prepisom. Niti Linhart ni preprosto prepisal Beaumarcheaujevega *Figara*, pač pa je delo Francoza poslovenil. Figaro je postal Matiček. Manj je zgledovanja po italijanskem gledališču, verjetno zato, ker za nas predstavlja le eno izmed možnih dejavnosti v kulturi, pa tudi poznamo ga ne v zadostni meri. Še vedno na videz zaostaja<sup>8</sup> za angleškim, ameriškim, francoskim ali nemškim gledališčem in je kot tako manj zanimivo za slovensko javnost. Mislim na končen proizvod in ne le na posamezne igre, scenariste, igralce ali režiserje, ki ga sicer tvorijo.

Seveda se lahko delo, ne le prevod, razlikuje od uprizoritve, saj ni nujno, da so vsi elementi enako zajeti. Vsekakor gre za interpretacijo več akterjev, ki so prisotni v procesu. Tudi prevod je le ena izmed možnih interpretacij, zato delo v tujem jeziku kaj lahko delno zveni drugače, da o postavitvi sploh ne govorimo. Že tekst je drug.

<sup>7</sup> Luknjo je skušala zamašiti tudi naša diplomantka Raffaella Russo, ljubiteljska igralka, ki je v l. 2011 za svojo diplomsko nalogo po petletnem študiju slovenščine prevedla Jančarjev *Veliki Briljantni valček*, ki še čaka na objavo.

<sup>8</sup> Dario Fo, 86 let, je l. 1997 prejel Nobelovo nagrado za književnost prav zaradi svoje gledališke dejavnosti. Kot so med drugim zapisali tudi v obrazložitvi, »sledi tradiciji srednjeveških žonglerjev ter s smehom vrača dostojanstvo zatirancem.« Skupaj z ženo Franco Rame je ustanovil gledališko družbo Fo-Rame, s katero se je predstavil milanskemu občinstvu Odeona v sezoni 1959/60 s svojo igro *Gli arcangeli non giocano a flipper/Nadangeli ne igrajo na flipper*. Po Nobelovi nagradi je še vedno aktiven, pri pisanju in izvajanju gledaliških del sledi že začrtani dvojni poti komedije-farse ter monologa.

Občinstvo zaradi svoje kulturne vzgoje pričakuje nekaj, kar se ne sme preveč oddaljiti od te vzgoje. Če pogledamo v italijanski verziji moderno, groteskno in absurdno dramo *Veliki briljantni valček* Draga Jančarja, lahko vidimo razlike v samem tekstu, ki je prirejen italijanskemu jeziku, čeprav ne izgubi svoje absurdnosti in osti. Tudi če se je prevajalka držala osnovnega teksta, je prišlo do nekaterih manjših sprememb, ki naredijo igro Italijanu bolj sprejemljivo. Ne gre samo za posebnosti slovenskega jezika, ki jih je prevajalka dobro rešila. Že slovenski pozdrav *Dobro jutro*, ki naj pomeni začetek nečesa (prvo dejanje, 1), je v italijanščino preveden z bolj nevtralnimi, a v jeziku bolj rabljenimi *Buongiorno*. Posebno težavo so delali onomatopoeični izrazi: *Ksssss! Hej!* (prvo dejanje, 1) postane *Psssss! Ehi!* ali *He-he-he* postane *Ah-ah-ah* (prvo dejanje, 2); da ne govorimo o jecljavcu in njegovih besedah ali o pogovornem jeziku Volodje. Čeprav se je prevajalka odločila za literarni jezik, se ne more izogniti bolj pogovorni obliki: *Dvorana, a? Publika, a? Sami visoki partijski funkcionarji z ženami, a?* je dejal Volodja v razgovoru z Emerikom – v prevodu: *La salla, eh? La platea, eh? Solo alti funzionari del partito con le mogli, eh?* (drugo dejanje, 4). *V arhivih, ne postane Negli archivi, giusto?* (prvo dejanje, 2); *Hej!* postane *Ehi!* (prvo dejanje, 3); *No ja, ne vem, če sem ravno pravi model* prevede kot *Beh sì, non so se sono proprio il modello giusto* (prvo dejanje, 3). Avtor, ki je s to pretresljivo grotesko skušal zavrniti poskuse totalitarističnega nasilja nad svobodno misljo, se je uprl krotitvi upornega duha in izsesavanju misli s strani oblasti. Sam naslov dela, pomirjujoč, mehak in nežen Chopinov valček, je v nasprotju z grozljivostjo snovi, absurdnostjo situacij. Italijani, ki niso doživeli enakega nasilja, delo doživljajo na svoj način. Prikazani svet je zožen na nekaj prostorov zavoda z ironičnim imenom Svoboda osvobaja (*La libertà libera*), v katerem totalitarna oblast prisilno »zdravi«  
vstajnike v ubogljive osebe. Dogajanje drame razkrije dvojni smisel zdravljenja, popravljanje ter razosebljanje ljudi. Bolnišnično-norišnično zdravljenje rodi le razdejane identitete v vmesnem prostoru med imaginarnim in realnim. Družbi nevarni posamezniki – med njimi zgodovinar Simon Veber, ki se je navdušil nad idejami Drohojovskega, poljskega vstajnika 19. stol. v vstaji proti Rusiji, ki je med svojim potovanjem obiskal tudi naše kraje – so deležni posebne terapije, ki naj bi jo izvajal zdravnik ali izvedenec za metafore, v resnici pa jo izvaja bolničar, primitivec in oblastnež, Volodja, ki dejansko pohablja tudi telesa. Amputacija zdrave noge naj bi spravila Simona k pameti, zaključni ples na glasbo Chopina pa naj bi izbrisal še nevarni zgodovinski spomin, čeprav postane preprosto metafora za svobodo.

Za prevodno književnost, kadar gre za še živeče avtorje ali klasike neke književnosti, je večinoma značilen, vsaj za italijansko prevodno književnost slovenskih del, večji ali manjši časovni zamik.<sup>9</sup> Pahorjeva pripovedna dela, ki se nanašajo na 2. svetovno vojno ter s katerimi lahko pride v stik Italijan in so nastala vsaj v 70. letih, ali Lipušev *Tjaž*, ki je izšel v originalu l. 1981,<sup>10</sup> so šele zdaj prišla na italijanski trg.

<sup>9</sup> Večina slovenskih avtorjev je prevedena v italijanski jezik mnogo kasneje, kot je nastalo izvorno delo, ne glede na žanr. Malo je rednih prevajalcev v italijanski jezik in še ti raje prevajajo prozo in poezijo, manj se zanimajo za izvorno dramatiko, čeprav so mnogi slovenski avtorji posegli po peresu prav zaradi čarov gledališča.

Med tem je bilo v Sloveniji veliko sprememb, tako v književnosti kot v državi sami, ne nazadnje njena osamosvojitve pred dobrimi dvajsetimi leti. Poleg tega se pri mlajših avtorjih nikoli ne ve, kaj bodo postali v prihodnosti.

Izbor Jančarjevega *Velikega briljantnega valčka* za prevod ni naključen. Jančarja štejemo med klasike slovenske književnosti. Avtor še ustvarja, tudi dramska dela, zlasti pa prozo. Problematika v *Valčku* je univerzalna, vpeta v preteklost in sedanost. Možen ostaja komentar družbene realnosti, v kateri živimo. Jančarjeva pisava je izvirna, dragocena za naš literarni prostor. Njegov izbor junakov, ki so na obrobju in torej ne poganjajo kolesja zgodovine v tem prelomnem obdobju slovenske ter svetovne zgodovine, postane vsesplošen. Absurdnost položaja samega omogoča umeščenje tako danes kot nekoč, tu in tam. Izkušnje italijanskega bralca-gledalca so drugačne, pa vendar se lahko enači tako s Simonom Vebrom kot z Ljubico in Volodjem. Delo omogoči tak užitek, kot ga je bralec iskal, takšno razmišljanje, kot si ga je želel. Ne vemo pa, kaj bi prinesla uprizoritev.

Slovenska dramatika je vse premalo prisotna v južni Italiji, da bi dala kakršenkoli pečat dramatik, ki nastaja ali živi v prostoru. Občasni prevodi in uprizoritve nadomeščajo originalno bogato produktivnost, ki tako ostaja v ozadju. Niso vidni niti posamezni prepoznavni elementi slovenskosti, saj avtorji danes v globalnem svetu večinoma težijo k univerzalnosti, izbirajo univerzalne snovi, univerzalne junake,

<sup>10</sup> Italijanski bralec ne more poznati raznovrstnosti slovenske književnosti, saj je prevodov malo in še ti so odvisni od osebnega poznanstva s prevajalcem. Med množico prevodnih del tudi iz slovenskega jezika lahko italijansko občinstvo spozna le nekatere avtorje, ne vedno najbolj reprezentativne, ali nekatere žanre. Knjiga seveda sledi tržišču, branje užitku bralca, zato je dramatika odsotna, poezije pa je manj. Po l. 2000 imamo tako prevedena dela nekaterih slovenskih avtorjev, zlasti zamejcev: Pahorja, Rebule in Lipuša s svojim posebnim odnosom do slovenskega jezika ter nekaterih mlajših avtorjev. Nekatera prevedena dela iz slovenske književnosti so segla do Neaplja po l. 2000, kjer je gledališče, kot vidimo, popolnoma odsotno: Kajetan Kovič, *Il professore di immaginazione*, Hefti, Milano, 2000; Marko Kravos, *Le tracce di Giasone*, Hefti, Milano, 2000; Tomaž Šalamun, *Fuoco verde, fiore verde. Zelen ogenj, zelen cvet*, Lipa, Koper, 2000; Boris Pahor, *La villa sul lago*, Nicolodi, Rovereto, 2002; Edvard Kocbek, *Siamo nati per i miracoli. Raccolta antologica*, Mladika, Trieste, 2004; Boris Pahor, *Letteratura slovena del Litorale*, Mladika, Trieste, 2004; Brane Mozetič, *Passion*, Zoe, Forlì, 2005; Alojz Rebula, *La peonia del Carso*, Consorzio Culturale Monfalconese, Monfalcone, 2005; Marko Sosič, *Ballerina, ballerina*, Ibiscos, Trieste, 2005; Drago Jančar, *L'allievo di Joyce*, Ibiscos, Trieste, 2006; Drago Jančar, *Il ronzo*, Forum, Udine, 2007; Ciril Kosmač, *Sulle orme di un vagabondo*, Mladika, Trieste, 2007; Boris Pahor, *Il petalo giallo*, Zandonai, Rovereto, 2007; Brina Svit, *Morte di una primadonna slovena*, Zandonai, Rovereto, 2007; Drago Jančar, *Aurora boreale*, Bompiani, Milano, 2008; Feri Lainšček, *La ragazza della Mura*, Beit, Trieste, 2008; Miha Mazzini, *Il giradischi di Tito*, Fazi, Roma, 2008; Marija Pirjevec, *L'altra anima di Trieste*, Mladika, Trieste, 2008; Boris Pahor, *Necropoli*, Fazi, Roma, 2008; Boris Pahor, *Il rogo nel porto*, Zandonai, Rovereto, 2008; Marko Kravos, *Terra da masticare za grizljaj zemlje*, Ibiscos Ed. Risolo, Empoli, 2009; Feri Lainšček, *La storia di Lutvija e del chiodo arroventato*, Barbes, Firenze, 2009; Boris Pahor, *Qui è proibito parlare*, Fazi, Roma, 2009; Boris Pahor, *Una primavera difficile*, Zandonai, Rovereto, 2009; Aleš Šteger, *Berlino*, Zandonai, Rovereto, 2009; Suzana Tratnik, *Massima discrezione*, Zoe, Forlì, 2009; Brane Mozetič, *Storia perduta*, Beit, Trieste, 2010; Boris Pahor, *Piazza Oberdan*, Nuova Dimensione, Portogruaro, 2010; Alojz Rebula, *La vigna dell'imperatrice romana*, Mladika, Trieste, 2010; Florjan Lipuš, *L'educazione del giovane Tjaž*, Zandonai, Rovereto, 2011; Miha Mazzini, *Mi chiamavano il cane*, Barbes, Firenze, 2011; Boris Pahor, *Dentro il labirinto*, Fazi, Roma, 2011; Alojz Rebula, *Notturmo sull'Isonzo*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2011; *Loro tornano la sera, antologia della poesia*, samozaložba, EST, Trieste, 2011; Alojz Rebula, *Destinazione nuova terra*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo, 2012; Alojz Rebula, *Da Nicea a Trieste*, Ed. San Paolo, Cinisello Balsamo, 2012.

občinstvo jih sprejema, saj ni niti navajeno na posebnosti. Starejši avtorji pa tako in tako niso prisotni, vsaj v prevodni slovenski dejavnosti. V poplavi del z vseh koncev sveta<sup>11</sup> enostavno ni prostora za vse, slovenski prevajalci, na katerih žal stoji vsa teža objav, pa večinoma niso tako prodorni, kot so nekateri drugi. V pomoč jim ni niti številčnost naroda.<sup>12</sup> Problemi danes niso drugačni, samo vidimo oz. doživljamo jih drugače. Zgodovina se meša s sedanjostjo, večna vprašanja pa ostajajo.

Seveda v tem kriznem obdobju prenos enega dela v drug prostor postane skoraj nemogoč, gostovanj gledaliških skupin danes v južni Italiji ni veliko, kulturnih prireditelj, ki naj bi jih izkoristili, ni mnogo. Posameznik lahko kaj malo stori za prepoznavanje nekega naroda v svojem prostoru, posebno ne naroda, ki sicer ima svoje značilnosti, a se dobro vključuje v prostor in svoje drugačnosti ne izpostavlja. To niti ni njegov glavni namen, pa vendar pri tem ostajajo vrata odprta, saj raznolikost ne samo bogati, ampak omogoča že znano pozitivno obarvanost današnje družbe.

## Literatura in viri

- ČANDER, Mitja, 2004: *O čem govorimo. Slovenska kratka proza 1990–2004*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- JANČAR, Drago, 1997: *Veliki briljantni valček*. Ljubljana: DZS.
- KORUZA, Jože, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.
- KOS, Janko, 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.
- PIRJEVEC, Marija, 1992: *Na pretoku dveh literatur*. Trst: ZTT.
- POGAČNIK, Jože, 1998–2001: *Slovenska književnost 1–3*. Ljubljana: DZS.
- Pogovori z literaturo. Mesečnik za književnost XV/150 (2003)*. Ljubljana: RUD Literatura.
- Pogovori z literaturo Mesečnik za književnost 250 (2012)*. Ljubljana: RUD Literatura.
- RUSSO, Raffaella, 2011: *La libertà libera: Veliki briljantni valček di Drago Jančar*. Napoli: Università degli Studi di Napoli »L'Orientale« (tipkopis).
- TAYLOR, Alan J. P., 1985: *La monarchia asburgica*. Milano: Oscar Mondatori.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza*. Maribor: Litera.

<sup>11</sup> Slovenci se moramo vsakodnevno boriti ne le s t. i. velikimi književnostmi, ampak tudi z manjšimi z vseh petih kontinentov.

<sup>12</sup> Nemajhno vlogo pri vzgoji sodobnih prevajalcev imajo tudi tuje univerze, na katerih se študira slovenski jezik in z njim slovenska kultura. Ne gre samo za študij, ampak za celotno dobro poznavanje slovenskega jezika ter kulture. Dober prevajalec pa mora (v našem primeru) odlično poznati še jezik in kulturo (italijanskega) naroda.

# UPRIZORITVE Hlapcev IVANA CANKARJA OD ZAČETKOV DO DANES

Nina Žavbi Milojević

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6–2Cankar I.:792.02"1919/2012"

Od prve uprizoritve (1919) do danes so bili *Hlapci* Ivana Cankarja uprizorjeni na zelo različne načine. Na začetku so uprizoritve strogo sledile dramski predlogi, kasneje se je uprizoritvena umetnost vse bolj osamosvajala in si dovolila več umetniške svobode. Prispevek na podlagi analize kritik razvršča uprizoritve v slovenskih profesionalnih gledališčih v pet skupin in razlaga značilnosti vsake od njih.

dramatika, uprizoritev, gledališka kritika, Ivan Cankar, *Hlapci*

Since its first staging in 1919 the play *Hlapci* (Servants) by Ivan Cankar has been staged in many different ways. In the early days stagings strictly followed the dramatic text, but later the performing arts became more independent and allowed for more artistic freedom. Reviews of stagings in Slovene professional theatres form the basis for the analysis in this article. The stagings are divided into five categories and the features of each are explained.

drama, staging, theatre review, Ivan Cankar, *Servants*

## 1

Drame Ivana Cankarja so ob izidu zaradi svoje družbene aktualnosti pogosto naleteli na ovire pri knjižni izdaji in uprizoritvi. Njihov poseben status (kanonizirana in nacionalno konstitutivna književnost) poleg sprememb gledališke estetike in zgodovinskih okoliščin ves čas vpliva na interpretacije in uprizoritve v gledališčih.

Namen prispevka je popisati kritiške odzive na različne dramske uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* od začetkov (1919) do danes in ugotoviti, kako se je razvijalo uprizarjanje preučevanega dramskega teksta. Pregledala sem vse kritike, ki so bile objavljene v domačem časopisju in so danes dosegljive, in literarnoteoretične razprave, ključne za razumevanje *Hlapcev* v določenem kontekstu (družbenem, političnem in umetnostnem). Pred tem prispevkom so nekateri raziskovalci že popisovali kritiške odzive (Moravec, Peršak), vendar ne v celotnem zgodovinskem obsegu in ne z namenom ugotoviti, kakšen je bil razvoj uprizoritev.

Vsaka doba je prinesla drugačno razumevanje tega dramskega teksta, ki je izrazito odprt za različne interpretacije. Že samo branje drame je bilo ob izidu drugačno, kot je danes, uprizoritev kot taka pa je samostojno umetniško delo in prinaša več kot branje. Prinaša igro in govorno interpretacijo, kostume, sceno, režijski koncept, glasbo in podobno. Skozi zgodovino so se spreminjale gledališke estetike, družbene, politične

in kulturne okoliščine, zato so uprizoritvene prakse, neodvisno od dramskega materiala, različne. Zadnja stvar, ki me zanima tudi s stališča nadaljnjega raziskovanja, pa je, koliko kritiki omenjajo govor na odru.

## 2

Uprizoritve *Hlapcev* v prispevku razvrščam po skupnih karakteristikah v pet skupin.<sup>1</sup> V posamezni skupini popisujem vse uprizoritve v profesionalnih gledališčih v slovenskem prostoru, pri čemer navajam ime režiserja, čas premiere in gledališko hišo (z današnjim imenom), v kateri so bili *Hlapci* uprizorjeni. Nato opredeljujem skupne značilnosti uprizoritev v skupini, na koncu pa se osredotočam na reprezentativno uprizoritev skupine oz. obdobja. Na tem mestu moram omeniti, da je omenjena klasifikacija nastala zgolj na podlagi prebiranja kritik, interpretacij, režijskih dnevnikov in podobnega, ne pa na podlagi ogleda posnetkov omenjenih predstav. V tem prispevku podrobneje ne utemeljujem, zakaj prihaja do preloma v načinu uprizorjanja, saj tako kompleksna tematika zahteva obširnejšo raziskavo in obsežnejši prispevek. Podane so le smernice za nadaljnje razmišljanje in raziskovanje, predvideno v okviru moje doktorske disertacije, ki se bo ukvarjala predvsem z govorno realizacijo dramskega besedila v uprizoritvah *Hlapcev*.

### 2.1

V prvo skupino uvrščam uprizoritve med letoma 1919 in 1928:

- SSG Trst, maj 1919, režiser Milan Skrbinšek.
- SNG Drama Ljubljana, december 1919, režiser Osip Šest.
- SSG Trst, februar 1920, režiser Emil Kralj.
- SLG Celje, junij 1920, režiser Milan Skrbinšek.
- Drama SNG Maribor, september 1920, režiser Valo Bratina.
- Drama SNG Maribor, september 1922, režiser Valo Bratina.
- SNG Drama Ljubljana, oktober 1922, režiser Osip Šest.
- MG Ptuj, oktober 1926, režiser Valo Bratina.
- SNG Drama Ljubljana, oktober 1926, režiser Milan Skrbinšek.
- SLG Celje, oktober 1927, režiser Valo Bratina.

V času prve uprizoritve *Hlapcev* v Ljubljani je bilo slovensko gledališče v primerjavi z današnjimi razmerami še na svojem začetku.<sup>2</sup> Režija in igra sta se šele razvijali, uprizoritve pa so se strogo držale dramskih predlog, zato uprizoritvenih presežkov še ni bilo mogoče pričakovati. Prav tako je bila zgodovinska situacija nastanka drame še

<sup>1</sup> V posamezno skupino uvrščam uprizoritve v določenem časovnem in zgodovinskem obdobju, pod vplivom podobnih zgodovinskih in umetnostnih okoliščin. Zaradi omenjenih okoliščin so si uprizoritve znotraj posamezne skupine v določenih značilnostih oz. karakteristikah podobne, npr. v sledenju dramskemu besedilu oz. odstopanju od le-tega, v izrazitih režijskih posegih ali scenskih posebnostih, v dopisovanju besedila ali dramaturških črtah, v posodabljanju teksta ipd. V nadaljevanju v analizi posameznega obdobja oz. skupine navajam, katera karakteristika je najbolj značilna za to skupino.

<sup>2</sup> Poklicna gledališka dejavnost na Slovenskem se je začela l. 1867 z ustanovitvijo Dramatičnega društva, Deželno gledališče v Ljubljani se je odprlo l. 1892, po l. 1919 (po prvi svetovni vojni) pa so bila ukinjena nemška gledališča (Podbevšek 2010: 203).

relativno blizu, kar je onemogočalo radikalnejše interpretacije. Prve predstave so bile precej stereotipne in šablonske. V desetih letih uprizorjanja *Hlapcev* je v gledališču samem prišlo do določenega razvoja. Uprizoritve so tudi po pričevanju kritikov postajale kvalitetnejše – napredovala je tako igra kot izgradnja scene in podobno. O zelo različnih interpretacijah in o kasnejši škandaloznosti pa tu še ni govora.

Kritike prvih uprizoritev so se večinoma ukvarjale z zgodbo, s samo dramo, s Cankarjem in njegovim jezikom, ne pa toliko z uprizoritvijo. V povezavi z le-to so omenjale dobro opravljeno režiserjevo delo, posebno uspele scene, odzive publike in celostni vtis ob predstavi. Ob vsaki novi uprizoritvi so bile kritike natančnejše in so opisovale različne plasti uprizoritve. Podrobneje so se dotaknile enega sklopa – v nekaterih je še vedno najbolj podrobno opisana vsebina, v drugih začne prevladovati igra. Začenjajo se tudi že polemike, koliko sme uprizoritveno besedilo odstopati od dramskega. O govoru igralcev večinoma ne izvemo ničesar, omenjen je le Cankarjev jezik, ki je bil predmet kritik že ob knjižni izdaji *Hlapcev*.

Kot primer navajam kritiko uprizoritve v režiji Osipa Šesta v ljubljanski Drami l. 1922: »Predstava je bila skrbno pripravljena; [...] tudi igra je bila živa, smiselna. Režija v rokah g. Šesta, kakor smo pri njem vajeni, skrbna. Le tretje oziroma četrto dejanje nam ni bilo všeč; režiser se je pač držal označb v knjigi ter jih izvršil, kakor jih je razumel« (Sagitta 1922: [nepaginirano]). Kritika se dotika tudi scene, razsvetljave, igre in govora: »Nekateri govore pretiho, zato jih ni razumeti« (prav tam). Govora se je kritik lotil precizno, s stališča analize vsake posamezne izvedbe: »Učiteljico Geni smo čuli dobro, žal, da zmečka skoraj vsak stavek« (prav tam).

## 2.2

V drugo skupino uvrščam uprizoritve med letoma 1928 in 1958:

Drama SNG Maribor, oktober 1928, režiser Jože Kovič.

Drama SNG Maribor, oktober 1934, režiser Jože Kovič.

SNG Drama Ljubljana, oktober 1934, režiser Ciril Debevec.

SNG Drama Ljubljana, februar 1939, režiser Ciril Debevec (nespremenjena predstava iz l. 1934).

SLG Celje, april 1946, režiser Fedor Gradišnik.

SNG Drama Ljubljana, november 1948, režiser Slavko Jan.

SSG Trst, december 1948, režiser Jože Babič.

SLG Celje, marec 1952, režiser Fedor Gradišnik.

Prešernovo gledališče Kranj, september 1953, režiser Slavko Jan.

Uprizoritve tega obdobja stremijo k realizmu, ki ni realizem v ožjem pomenu besede (obdobje v umetnosti), ampak približevanje »resničnemu življenju« (Šega 1949: 4). Zgodi se obrat stran od tipiziranih likov, ki naj bi se kazali kot življenjski. V tem obdobju je bila temeljna vrednota zvestoba dramskemu besedilu, interpretacija režiserja ni smela odstopati od le-tega. Interpretacije drame so se obrnile v smer Jermanovega osebnega problema. »Mnoge strani te Cankarjeve drame, vsa prva štiri dejanja potrjujejo domnevo, da je Cankar skrajna videl v Jermanu človeka, ki ga ubijeta njegova lastna nemoč in okolica, proti kateri se bori, človeka, čigar tragični problem je

v tem, da je sicer dovolj močan za izvedbo pogumnega dejanja, pa preslab, da bi prenesel posledico« (Pavšič 1937: 370). Cankar od začetka drame gradi Jermanovo notranjo razklanost, ki vodi do njegovega zloma. Če se razumevanje drame premika v intimno plat, je logično, da tudi uprizoritve vse bolj posegajo na to področje.

Kot primer navajam dve uprizoritvi te skupine. V uprizoritvi iz l. 1934 Ciril Debevec dramske predloge ne razume le kot politično satiro. Namen režije je »postaviti delo na oder v čim boljši in jasnejši obliki, to se pravi čim bolj podobno tisti sliki, ki jo nosim o delu v svojih mislih in svojih čustvih« (Debevec 1934/35: 29). Njegov režijski koncept je očitno obrodil sadove, saj so si kritike precej enotne: »Predstava je bila izvrstna in režiserju g. Cirilu Debevcu gre zasluga, da smo gledali 'Hlapce' z napetim in do zadnjega prizora premiersko živim zanimanjem. Vsa inscenacija je brez vsakega umetničenja, realistično naravna, slovensko domača, odrski praktična, hkrati lepa« (G[ovekar] 1934: 3). Režiser je *Hlapcem* poskušal dati »duhovno realistično, nadčasovno podobo. [...] Toda osebe v teh 'Hlapcih' res niso več simboli, ampak resnični ljudje« (K[oblar] 1934: 5). Režijsko je uprizoritvi odvzel boj med liberalizmom in klerikalizmom, saj gre za splošno dramo vseh ljudi. Trdno se drži teksta, vendar pa se interpretacijska os premakne v smer Jermanove drame in v smer občosti.

*Hlapci* so bili po 2. svetovni vojni prvič popolnoma neokrnjeni.<sup>3</sup> V gledališkem listu ljubljanske Drame zasledimo misel režiserja Slavka Jana, da je treba »ustvariti žive, naše odrske podobe« (Jan 1948: 50) namesto človeških tipov. To poskuša doseči z »realističnim odrskim prijemom. [...] Če se nam posreči izluščiti in ponazoriti vsebino drame ter postaviti naše osebe kot resnične ljudi in ne karikature; bomo izvršili osnovno našo gledališko-umetniško dolžnost« (prav tam: 54). Tudi scena je realistična, torej usklajena z režiserjevim konceptom. Uprizoritev ostaja popolnoma zvesta dramskemu besedilu.

## 2.3

V tretjo skupino uvrščam uprizoritve med letoma 1958 in 1967:

Drama SNG Maribor, november 1958, režiser Vladimir Skrbinšek.

SSG Trst, februar 1965, režiser Branko Gombač.

SNG Drama Ljubljana, oktober 1967, režiser Slavko Jan.

V uprizoritvah med letoma 1958 in 1967 je nakazan odmik od realizma. Kritika opozarja, da je ljubljanska predstava izpred enega desetletja postavila visoke kriterije bodočim uprizoritvam *Hlapcev*, da pa to ne pomeni, da se je treba kar pomiriti z njenim uspehom. Moramo namreč »najti Hlapcem tako podobo, kakršno terja naš čas in njegovo pojmovanje umetnosti. Že dolgo časa je namreč živa misel, da Cankarju zgolj z realizmom ne moremo več do dna« (bh 1958: 2). Uprizoritve se odmikajo stran od historicizma, v Cankarjevem besedilu režiserji iščejo globljo problematiko, ki je v danem kontekstu aktualna.

<sup>3</sup> Pred tem v uprizoritvah nikoli ni smelo biti upoštevano celotno dramsko besedilo. Avstrijska cenzura je *Hlapcem* dosodila 62, jugoslovanska pa 13 problematičnih mest.

V sezoni 1958/59 je v mariborski Drami *Hlapce* režiral Vladimir Skrbinšek. Bruno Hartman je v gledališkem listu opredelil boj med župnikom in Jermanom kot »boj enakega z enakim« (Hartman 1958: 7). Jermana zlomi njegov notranji boj, sprašuje se, ali je več vredno materino življenje ali pa revolucionarni boj. Režiserju je pomagal inscenator Viktor Molka in skupaj sta »opustila historicistično oživljanje naše preteklosti in se premaknila k poglobljenemu iskanju bistvene problematike v Cankarjevem velikem delu« (bh 1958: 2). V primerjavi s psihološkim realizmom Slavka Jana, ki je dobro prikazal dobo in ljudi, v režiji Vladimirja Skrbinška prevladuje »stilizacija in želja po simboličnem vrednotenju« (Smasek 1958: 5). Scena je le nakazovala prizorišče in je bila usklajena z režiserjevim konceptom.

Slavko Jan je l. 1967 *Hlapce* ponovno (po l. 1948) postavil na oder v ljubljanski Drami. »Režiser je v neki meri vztrajal pri svoji nekdanji uprizoritveni zamisli, hotel pa je slediti tudi sodobnejšemu gledališkemu izrazu.« (Zupančič 1967: 37.) Njegovo prejšnje delo je razmišljalo znotraj realnega in časovnega konteksta. »Nekdanje notranje slogovne sklenjenosti današnja predstava nima, v njej je čutiti različne sloge in strujanja. [...] Tako se dovolj klasicistično zamišljena predstava ni mogla hkratio preleviti v nov scenski ambient« (Zupančič 1967: 38). Slavko Jan poskuša modernizirati svojo prejšnjo režijo, a še vedno ostaja nekje v okviru realizma, s čimer se ne ujema scenografija, to pa celotni uprizoritvi daje vtis neenotnosti in nedoslednosti.

## 2.4

V četrto skupino uvrščam uprizoritve od l. 1967 do konca tisočletja:

- SLG Celje, oktober 1967, režiser Mile Korun.
- Drama SNG Maribor, oktober 1976, režiser Igor Pretnar.
- MGL, oktober 1980, režiser Dušan Jovanović.
- SNG Drama Ljubljana, oktober 1980, režiser Mile Korun.
- SLG Celje, september 1990, režiser Mile Korun.
- SSG Trst, oktober 1990, režiser Boris Kobal.
- SNG Drama Ljubljana, september 1995, režiser Mile Korun.

V uprizoritvah od l. 1967 naprej se je interpretacijska ost usmerila k Jermanu in njegovim osebnim stiskam ter stran od družbenega. To se je nadaljevalo v prelomni sezoni (v uprizoritvah *Hlapcev*) 1980/81, ko sta dramo istočasno režirala Mile Korun in Dušan Jovanović. Režije so bile v tem obdobju izrazitejše, režiserji niso več le sledili besedilu drame. Ves čas so bila prisotna razmišljanja o razmerju med dramskim tekstom in uprizoritvijo. Uveljavilo se je gledališče kot umetnost oz. uprizoritev kot umetniško delo, ki izhaja iz literature, a ji ni podrejeno. V tem je bilo obdobje izrazito prelomno.

Osredotočila se bom na sezono 1980/81, ko sta na gledališke odre naenkrat prišli dve uprizoritvi Cankarjevih *Hlapcev*. »Oba sta se odmaknila od avtentičnega Cankarjevega besedila, pa ne samo z običajnimi režijskimi črtami, ampak že kar s posegi, ki bolj ali manj spreminjajo njegovo notranjo sestavo« (Kos 1981: 113). Režija Slavka Jana iz l. 1948 je interpretirala *Hlapce* v smislu razrednega boja, novejša uprizoritve pa se bolj ukvarjajo z Jermanovim problemom. Pozornost se je »preusmerila na

individualno področje« (Vurnik 1980: 4). Pri obeh uprizoritvah ni možen Jermanov izhod v novo življenje. Sprožil se je plaz kritičnih razmišljanj o tem, koliko lahko režiser posega v avtorjevo besedilo. »Včasih je bila v zavesti publike živa ena in edina različica uprizarjanja Cankarja. Danes se mi zdi, da je gledališka družba že tako odprta, da ni več ene zakonitosti« (Peršak 1981: 412). Gledališče je samostojna oblika umetnosti s svojimi zakonitostmi, ki upošteva besedilno predlogo, v uprizoritveni dejavnosti pa »enakopravno sodelujeta in soustvarjata literatura in oder« (prav tam: 420). »V teatru se [...] srečujemo s čisto posebno mobilizacijo besedila v novem kontekstu« (Inkret 1980: 24).

V tej skupini oz. obdobju so uprizoritve zelo različne. V Mestnem gledališču ljubljanskem je v sezoni 1980/81 režijo prevzel Dušan Jovanović. Dramaturg Marko Slodnjak je v gledališkem listu zapisal: »Ni očitek, da so Cankarjevi HLAPCI v drugačnih zgodovinskih trenutkih pomenili nekaj drugega, ni očitek, da so bili uporabljeni, kot so bili, ni očitek, da jih nosimo v zavesti kot nekaj posvečenega – očitali bi si lahko samo, ko ne bi z ustvarjalnim pogumom spregovorili o možnosti Jermanove sedanjosti« (Slodnjak 1980: [nepaginirano]). Režiser je uprizoritev želel postaviti v konkreten čas, kar je dosegel z dokumentarističnim gradivom, ki ga je vključil v Cankarjev tekst. »Je pa bila ta obogatitev obenem tudi osiromašitev, nekaj dvoreznega. Politično je postala vsa stvar nazornejša, izrazitejša, dramsko pa je uprizoritev izgubila nekaj svoje možne strnjenosti in napetosti in prodornosti« (Smasek 1980: 6). V isti gledališki sezoni so bili v ljubljanski Drami uprizorjeni še *Hlapci* Mileta Koruna. Uprizoritev »nosi v sebi neizbrisno režiserjevo znamenje« (Mermolja 1981: 9), ne sledi kalupom. »Režiser Mile Korun je interpretiral Cankarjeve *Hlapce* izvirno, a hkrati skrajno natančno, zgradil je predstavo, ki je vseskozi dosledna osnovni zamisli, tako da tudi konec, kjer izpade del Cankarjevega teksta, ne izveni kot nasilje nad Cankarjem« (Vurnik 1980: 4).

## 2.5

V peto skupino uvrščam uprizoritve novega tisočletja:

Drama SNG Maribor, maj 2005, režiser Samo M. Strelec.

Prešernovo gledališče Kranj in Anton Podbevšek Teater, marec 2010, režiser Matjaž Berger.

SNG Nova Gorica, oktober 2011, režiser Miha Golob.

V novem tisočletju so bili *Hlapci* uprizorjeni trikrat. Dve uprizoritvi (režiserja Sama M. Strelca in Matjaža Bergerja) sta dramsko besedilo izrazito aktualizirali, obe sta uporabljali več tehnoloških pomagal kot prejšnje predstave (npr. projiciranje posnetka na platno oz. snemani odseki znotraj uprizoritve). Nadaljuje se razumevanje uprizoritve kot samostojnega umetniškega dela in desakralizacija *Hlapcev*, nova pa je predvsem uporaba tehnologije (drugačne kot doslej) za doseganje različnih odrskih učinkov, kar pa ni prisotno le v uprizarjanju dramatike Ivana Cankarja, ampak v gledališki umetnosti nasploh.

Kot primer navajam *Hlapce* v komentirani izdaji režiserja Matjaža Bergerja. Gre za »uprizoritev in vzporedni komentar, ki ga režiser najde pri filozofih, kot so Pascal,

de la Boétie, Hegel, Althusser« (Lukan 2010: 19). Matjaž Berger se ukvarja z razmerjem hlapec – gospodar »s stališča klasične in sodobne evropske filozofije, hkrati pa ga postavlja v tako rekoč univerzalen evropski kontekst« (prav tam). »Hkrati je Cankarjevo besedilo odigrano skoraj v celoti, nekateri poudarki pa so postavljeni v drugačno luč« (R. B. 2010: 15). Uprizoritev ne ukinja avtorja, ampak ga na novo bere. Ves čas je predstava medijsko aktualizirana – na zaslonu se predvajajo komentarji. Vesna Jurca Tadel ocenjuje, da od gledalca zahteva poznavanje raznolikih simbolov in delčkov zgodovine, hkrati pa ob vsem tem izgubi osnovno misel: »kdo in kaj so današnji hlapci; kakšna je lahko Jermanova pozicija danes« (Jurca Tadel 2010: 9).

### 3

Uprizoritve *Hlapcev* Ivana Cankarja vedno znova zbujejo veliko zanimanje tako publike kot tudi gledališke kritike. V začetnih obdobjih uprizarjanja so bile zveste dramski predlogi, posebnih presežkov v igri in režiji še ni bilo, predstave pa so bile precej šablonske. V novejših obdobjih so uprizoritve vse bolj aktualizirale dramsko besedilo, režije so postale izrazitejše, interpretacijska ost se je usmerjala od družbenega k individualnemu. Zlasti od l. 1967 naprej se uprizoritve med seboj močno razlikujejo in vsaka po svoje aktualizira dramsko besedilo. V novem tisočletju se nadaljujeta desakralizacija in aktualizacija *Hlapcev*, povečuje se uporaba tehnoloških pomagal pri ustvarjanju predstave. Prispevek je želel nakazati to razvojno pot uprizarjanja in podati smernice za nadaljnje podrobnejše raziskovanje. Podrobneje bi bilo treba raziskati vplive (družbene, zgodovinske, politične, umetniške, gledališke) na razvoj uprizarjanja *Hlapcev*, prav tako raziskavo razširiti s podrobnejšim pregledom gradiva (poleg kritik še na posnetke uprizoritev, intervjuje ipd.), predvsem pa v okviru uprizoritev analizirati oz. raziskati odrski govor, ki je v kritikah le redkokdaj omenjen kot eden od elementov uprizoritve.

### Viri in literatura

- BH, 1958: Uvodni akord – Hlapci. *Večer*, 20. 9. 1958. 2.
- CANKAR, Ivan, 1969: *Zbrano delo* 5. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- DEBEVEC, Ciril, 1934/35: Razgovor o »Hlapcih«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 4. 26–29.
- G[OVEKAR], Fr[an], 1934: Cankarjevi »Hlapci«. *Slovenski narod*, 3. 12. 1934. 3.
- HARTMAN, Bruno, 1958/59: Slovenska optimistična tragedija. *Gledališki list Drama SNG Maribor* 1. 6–10.
- INKRET, Andrej, 1980: Po dveh ljubljanskih uprizoritvah. Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev. *Delo*, 31. 10. 1980. 24–25.
- JAN, Slavko, 1948/49: »Hlapci« Ivana Cankarja. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 3. 50–57.
- JURCA TADEL, Vesna, 2010: Saj res: kdo je danes gospodar in kdo hlapec? *Pogledi*, 7. 4. 2010. 9.
- K[OBLAR], F[rance], 1934: Ljubljanska drama: Hlapci. *Slovenec*, 31. 10. 1934. 4.
- KORUN, Mile, 1997: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, zv. 125).
- KOS, Janko, 1981: Ljubljanska dramaturgija. Hlapci 1980. *Sodobnost* 29/2. 113–128.
- KOZAK, Primož, 1980: *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- LUKAN, Blaž, 2009: Cankar, naš sodobnik. *Dialogi* 45/5–6. 27–48.
- LUKAN, Blaž, 2010: Hlapci s komentarji. *Delo*, 17. 3. 2010. 19.

- MERMOLJA, Ace, 1981: Izvirno branje Cankarjevega teksta in igra vrhunske umetniške vrednosti. *Primorski dnevnik*, 15. 3. 1981. 9. (Nadaljevanje: 18. 3. 1981. 4.)
- PAVŠIČ, Vladimir, 1937: Jermanov problem. *Ljubljanski zvon* 57. 369–373.
- PERŠAK, Tone, 1981: O Hlapcih in narodu. *Sodobnost* 29/3. 310–317. (Nadaljevanje: 412–429 in 555–574.)
- PIRJEVEC, Dušan, 1968: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli idr. (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska. 197–238.
- R. B., 2010: V ATP o hlapcih 21. stoletja. *Dolenjski list*, 11. 3. 2010. 15.
- SAGITTA, 1922: Ivan Cankar: Hlapci. *Jutro*, 5. 10. 1922. [nepaginirano].
- SLODNJAK, Marko, 1980/81: Bolečina in moč. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* 1. [nepaginirano].
- SMASEK, Lojze, 1958: Nedaleč od cilja (Ob otvoritvi mariborske dramske sezone). *Večer*, 24. 9. 1958. 5.
- SMASEK, Lojze, 1980: Hlapci z ozadjem. *Večer*, 14. 10. 1980. 6.
- ŠEGA, Drago, 1949: Pot v realizem (ob uprizoritvi Cankarjevih »Hlapcev« v ljubljanski Drami). *Ljudska pravica*, 13. 1. 1949. 4.
- ZUPANČIČ, Mirko, 1967: Ivan Cankar: Hlapci. SNG Ljubljana. *Naši razgledi*, 21. 10. 1967. 574.

## SLOVENSKA IZSELJENSKA DRAMATIKA IN NJENO MESTO V MATIČNI KULTURI

Janja Žitnik Serafin

Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije, ZRC SAZU, Ljubljana

UDK 821.163.6(73:82)–2.09:314.151.3–054.72(=163.6)

Prispevek obravnava specifično družbeno vlogo slovenske izseljenske dramatike. Najproduktivnejši sta bili zlasti dve skupnosti: slovenska skupnost v ZDA pred drugo svetovno vojno in povojna slovenska skupnost v Argentini. Izrazito »interna« družbena vloga dramatike znotraj teh skupnosti se bistveno razlikuje od družbene vloge dramskih del mednarodno uveljavljenih avtorjev. To dejstvo se odraža tudi v spremenljivem odnosu matične Slovenije do izseljenske dramatike.

slovenska izseljenska dramatika, družbena vloga književnosti, izseljenska skupnost, skupinska identiteta

The paper discusses a specific social function of Slovene émigré drama. The most productive in this field were playwrights from the Slovene emigrant community in the USA before World War Two and from the post-war Slovene emigrant community in Argentina. The predominantly »internal« social function of the drama produced within these communities differs essentially from the social function of the plays written by internationally recognized authors. This is also reflected in the changing interest in Slovenia proper in emigrant drama.

Slovene émigré drama, social function of literature, emigrant community, group identity

Književno delo slovenskih izseljencev, zlasti tistih po 2. svetovni vojni, je bilo do 90. let 20. stol. komajda vključeno v temeljne preglede slovenske literarne zgodovine, še manj je bilo prisotno v osrednjih slovenskih kulturnih revijah, knjižnih založniških programih in učbenikih. Spremljali, ocenjevali in komentirali so ga v samem izseljenstvu in redno tudi v slovenskem zamejstvu, v matični Sloveniji pa mnogo manj. Med redkimi izjemami je Jože Pogačnik s svojim pionirskim prispevkom (Pogačnik 1972a ter posebno poglavje v Pogačnik 1972b), a je tudi on v času svoje raziskave doživljal različne politične pritiske.<sup>1</sup> Aktualna vloga izseljenske književnosti v matični kulturi naroda je vselej relativna, saj se nenehno spreminja glede na vrsto dejavnikov, ki vplivajo na trenutno vrednotenje izseljenske književnosti v matičnem prostoru in na pozornost, ki jo tam vzbuja. Prav zaradi tega je v Sloveniji po osamosvojitvi ugled literarne produkcije povojne slovenske politične emigracije sprva skokovito narasel, kar je razumljiva reakcija na dobra štiri desetletja bolj ali manj uspešne domače blokade tega dela slovenske književnosti, nato pa se je vsaj začasno »stabiliziral«.

<sup>1</sup> O tem piše med drugim Aleš Gabrič (2004: 193–194).

Nekaj več pozornosti je Slovenija pred osamosvojitvijo posvečala predvojnim izseljenskim avtorjem, a je bilo zanimanje zanje omejeno na zelo ozek krog poznavalcev. V tej krivulji matičnega interesa za slovensko izseljensko književnost pa dosega izseljenska dramatika najnižje vrednosti. V tem prispevku bom poskušala ugotoviti, zakaj je tako, ter osvetliti specifično družbeno vlogo slovenske izseljenske dramatike.<sup>2</sup>

V slovenskem izseljenstvu izstopata po gledališki dejavnosti in deloma tudi produkciji izvornih dramskih besedil predvsem dve skupnosti: predvojna slovenska skupnost v ZDA in povojna v Argentini.<sup>3</sup> Kar so na področju dramatike in gledališča v predvojni slovenski skupnosti v ZDA pomenili občasni pisci dramskih besedil Etbin Kristan (1867–1953), Kazimir Zakrajšek (1878–1958), Ivan Molek (1882–1962), Katka Zupančič (1889–1967), Frank Česen (1890–1983), Joško Oven (1890–?), Andrej Kobal (1899–1988) in Ivan Jontez (1902–1979) ter ljubiteljski gledališčniki Ivan Zupan (1875–1950), Jože Grdina (1892–1974), Vatro Grill (1899–1976) in Milan Medvešek (1908–1966), če omenim samo nekatere, so v povojni slovenski skupnosti v Argentini predstavljali na tem področju Joža Vombergar (1902–1980), Marjan Willenpart (1912–1991), Stanko Kociper (1917–1998), Niko Jeločnik (1919–1982), Zorko Simčič (1921–), Joža J. Lovrenčič (1921–1992), France Papež (1924–1996), Branko Rozman (1925–2011) in Marko Kremžar (1928–). K tem moramo prišteti še dva slovenska izseljenca v Avstriji: Metoda Turnška (1909–1976), avtorja zgodovinskih dram, in Leva Detelo (1939–), ki s svojimi avantgardističnimi dramskimi besedili povsem odstopa od prevladujočega vzorca povojne slovenske zdomske dramatike.

## Slovenska izseljenska dramatika pred 2. svetovno vojno

V ZDA so slovenski priseljenci pospešeno ustanavljali ljubiteljske gledališke skupine – imenovali so jih dramska društva – predvsem med obema svetovnima vojnama. V Clevelandu sta bili v skoraj nepregledni množici drugih društev najpomembnejši Ivan Cankar<sup>4</sup> in Anton Verovšek,<sup>5</sup> podobno razvejano pa je bilo gledališko življenje tudi v drugih slovenskih središčih. Dramske skupine so bile pogosto združene v skupno društvo ali klub vsaj še s pevskim zborom. Jerneja Petrič (1999: 98–99) piše:

2 Slovenski literarni zgodovinarji se občasno dotaknejo vprašanja, ali je ločena obravnava izseljenske/priseljenske književnosti morda zastarela, nesmiselna, neprimerna ali celo krivična. Sama sem prva opozorila na to vprašanje že pred 12 leti (Žitnik 2000: 170). Dejstvo je, da ta književnost na mnogih univerzah predstavlja posebno študijsko smer, da imajo nekatere knjižnice v tujini posebne oddelke za tovrstno književnost, da klasifikacije v katalogih knjižnih založb vsebujejo kategorijo priseljenska književnost itn. Vprašanje, ali specifične značilnosti izseljenske oz. priseljenske književnosti upravičujejo njeno ločeno obravnavo ali ne, je bolj zapleteno, kot se zdi na prvi pogled – zlasti če hočemo upoštevati čim več mednarodno sprejetih argumentov za in proti ločeni obravnavi. Zato sem letos na razpis ARRS prijavila raziskovalni projekt, ki vključuje tudi celovitejšo obravnavo tega vprašanja.

3 Prvo je slovenski strokovni javnosti predstavila predvsem Jerneja Petrič (1982; 1999), drugo pa v 90. letih Taras Kermauner, med drugim v knjigi *Sveta vojna* (Kermauner 1997) in pregledu *Slovenska izseljenska književnost 3: Južna Amerika* (Kermauner 1999).

4 Ustanovili so ga l. 1919.

5 Ustanovljeno l. 1924.

Da bi bila kvaliteta predstav čim boljša, so igralci društva Ivan Cankar naprosili igralko Avgusto Danilovo, da je za eno leto in pol (1924–26) prišla k njim kot učiteljica in režiserka. Samo v tem času so uprizarjali po dve (!) igri na mesec. Tako številna gledališka ponudba je zahtevala vedno nova dramska besedila. »Čistih« slovensko-ameriških dramatikov ni bilo in z izjemo Etbina Kristana so bila dramska dela drugih ustvarjalcev bolj postranska stvar.

Slovenska dramatika v ZDA med obema vojnoma snovno, motivno in idejno spominja na tedanjo slovenskoameriško poezijo in prozo, saj so jo pisali v glavnem isti avtorji. V tem času lahko zasledimo socialnokritično in proletarsko dramo (Etbin Kristan,<sup>6</sup> Ivan Molek), tragedijo z izseljensko tematiko (Kazimir Zakrajšek), »ljudsko« veseloigro (Andrej Kobal, Frank Česen), zgodovinsko dramo (Andrej Kobal, Joško Oven), komedijo, satiro, farso (Etbin Kristan, Ivan Molek) in mladinsko igro (Katka Zupančič). Avtorji so svoja dramska besedila objavljali v slovenskoameriški periodiki, samostojno sta izšli v knjižni obliki samo dve deli: *Za nov svet* Etbina Kristana (1949)<sup>7</sup> in *Hrbtenica* Ivana Molka (1926).

Najbolj razširjena je bila socialnokritična, predvsem proletarska drama, ki jo je še posebej zaznamovala gospodarska kriza l. 1929, in sicer tako z obravnavano problematiko kot tudi s tedanjimi publikacijskimi in uprizoritvenimi možnostmi. Zato prevladuje eno- do tridejanka, ki prikazuje konflikt med kapitalisti in delavci, v njej pa je cela vrsta slabosti: črno-bela karakterizacija, medlo dramsko dogajanje, ki namesto prikazovanja prehaja v opisovanje, množica naključij in presenetljivih zasukov. Za najočitnejše socialistične agitke, kakršne je pisal tudi Molek, je značilna tipizacija značajev (liki so samo še predstavniki družbenega razreda), ki hitro zaide v karikiranje (Petrič 1999: 98–101).

## Dramatika povojne emigracije

Podobne slabosti kot pred 2. svetovno vojno lahko zasledimo tudi v dramatiki povojne slovenske politične emigracije, ki je – tako kot tudi del proze in celo poezije – pretežno usmerjena h kolektivni samorazlagi, ponovnemu obujanju vojnih in povojnih dogodkov, utemeljevanju vzrokov za nastanek domobranstva in slovenske politične emigracije ter izražanju njenih skupinskih občutkov, travm, načrtov in vizij. Prav zaradi ozke tematske zamejenosti, tj. osredotočenosti na vprašanja vojnega poraza ter povojnega poboja domobrancev, je dramatika slovenske politične emigracije tudi motivno in celo slogovno manj razvejana od njene poezije in proze ter tudi od dramatike, ki je sočasno nastajala v matični Sloveniji.

V Argentini je po 2. svetovni vojni ustvarjala slovenska dramska dela že uvodoma navedena osmerica avtorjev, med katerimi izstopajo zlasti Joža Vombergar, povratnik Zorko Simčič in Marjan Willenpart. Niko Jeločnik je napisal dramsko pravljičico *Vstajenje Kralja Matjaža* (tipkopis, 1951) in misterij *Simfonija iz Novega sveta* (1954), Joža Vombergar pa *Napad* (tipkopis, 1949), satirično komedijo *Martin Krpan*

<sup>6</sup> O Kristanovi dramatiki je pisal tudi Mirko Jurak (1985).

<sup>7</sup> Delo med drugim omenja Jerneja Petrič (1999: 99), drugih podatkov o izidu nisem našla.

(tipkopis, 1963) in dramo *Razval* (tipkopis, 1980). Branko Rozman je avtor misterija *Roka za steno* (tipkopis, 1957) in drame *Obsodili so Kristusa* (tipkopis, 1962), slovenska Wikipedija omenja tudi delo *Človek, ki je umoril Boga* (1959).<sup>8</sup> Marko Kremžar je v *Meddobju* l. 1987 objavil dramo *Živi in mrtvi bratje*. Tudi Marjan Willenpart je v *Meddobju* l. 1957 objavil dramo *Zadnji krajec*, medtem ko sta njegovi deli *Vnučka* (1964) in *Gringo* (1965) ostali v tipkopisu. Zorko Simčič se je kot dramatik uveljavil z »ljudsko igro« *Krst pri Savici* (1994) ter dramama *Zgodaj dopolnjena mladost*<sup>9</sup> in *Tako dolgi mesec avgust* (1992). Joža J. Lovrenčič je avtor drame *Izdajalec* (tipkopis, brez letnice), Stanko Kociper je v Nemčiji objavil dramo *Svitanje* (1956), France Papež pa v *Meddobju* najprej l. 1970 poetično dramo v dveh dejanjih *Gozd* (1970), 25 let pozneje pa ji je v *Treh poetičnih dramah* dodal še deli *Svetinja* in *Agustina* (Papež 1995: 5–64). *Tri poetične drame* so izšle tudi v knjižni obliki v 25 separatih bibliofilskih izvodih v Buenos Airesu maja 1995; *Agustina* je izšla tudi pod naslovom *Krst ob Srebrni reki*. Čeprav je Papež poskušal z uvedbo poetične drame in z vplivi T. S. Eliota modernizirati dramatiko povojne slovenske skupnosti v Argentini, ostaja tudi njegova trilogija vpeta v ozko zamejeno vojno in povojno tematiko, značilno za skoraj celotno dramatiko slovenske politične emigracije.

Kermauner (1999: 276–283) prišteva k dramatiki slovenske politične emigracije v Argentini tudi igro v štirih dejanjih *Kaplan Klemen* (tipkopis, Celovec, 1964) Karla Mauserja, ki ga hrani Dramatski odsek v Slovenski vasi v argentinskem Lanusu, čeprav se je Karel Mauser (1918–1977), ki je bolj znan kot pripovednik in pesnik, po begunskem obdobju l. 1950 izselil v ZDA. Gre za dramatizacijo Mauserjeve povesti z enakim naslovom (Mauser 1965), ki je bila uprizorjena v Clevelandu (Glušič 1999: 292). Po mnenju Helge Glušič dosega Mauserjeva povest, podobno kot roman *Ljudje pod bičem*, višjo literarno raven od utečenega vzorca Mauserjeve domačijske povesti (prav tam). Kermauner (1999: 277) meni, da »ni razloga za sklep, da dramatizacije ni naredil avtor.«

V sklopu povojne slovenske zdomske dramatike je treba omeniti tudi slovensko-avstrijska književnika Metoda Turnška, ki se je po 2. svetovni vojni najprej izselil v Trst, l. 1956 pa v Avstrijo in ki je poleg pripovednih del napisal tudi zgodovinske drame *Država med gorami* (1948), *Kralj Samo in naš prvi vek* (1959), *Zvezdi našega neba* (1966) in *Krst karantanskih knezov* (1968), ter Leva Detelo, avtorja dveh samostojno objavljenih dramskih besedil, in sicer *Junaštva slamnatega Krpana: lirična groteska* (1965) in *Črni mož: grozljiva zgodba v verzih* (1969). Pred tem je Detela v *Mladiki* in *Mostu* v letih 1963–1965 objavil še igre *Graščina: vesela in žalostna burka*.

<sup>8</sup> [http://sl.wikipedia.org/wiki/Branko\\_Rozman](http://sl.wikipedia.org/wiki/Branko_Rozman).

<sup>9</sup> Kermauner (1999: 253, 260) označuje to dramo kot »pomenski vrh« dramatike slovenske politične emigracije in »velik preobrat« znotraj te dramatike, ki pa mu ni nihče sledil. »Ker je SPE [slovenska politična emigracija] uporabljala vse sile za ohranitev in upravičevanje same sebe in domobranstva, je bilo njeno kulturno delo predvsem apologetsko oz. kritično do nasprotnikov, do komunistov; niso si dali možnosti, da bi se obrnili k sebi in celo zoper sebe, kar je pogoj socialno-kulturne dialektike,« dodaja Kermauner (prav tam).

(*Mladika* 7/2–3 – *Mladika* 8/3), *Prokrust* (*Most*, 1964, št. 2) in *Generalka: analiza razkroja v treh slikah* (*Most*, 1965, št. 2).<sup>10</sup> Detela s svojimi dramskimi usmeritvami (ludizem, gledališče absurda) izstopa iz okvira dramatike povojne slovenske politične emigracije in se mnogo bolj navezuje na tedanji razvoj svetovne dramatike in sočasne tokove dramskega ustvarjanja v matični Sloveniji.

Dramska besedila slovenskih izseljenskih avtorjev so bila z redkimi izjemami namenjena ozko zamejeni ciljni publiki, zato niso prodrli zunaj meja slovenskih izseljenskih skupnosti, znotraj katerih so nastala. Njihov namen je bil povsem jasen: ohranjanje in nadgradnja slovenskih literarnih in kulturnih tradicij, ustvarjanje lastnih kulturnih tradicij v posamezni skupnosti, ustvarjanje kolektivnega spomina, predvsem pa krepitev ne samo narodne, ampak tudi verske in politične identitete pripadnikov posamezne izseljenske skupnosti. S tem je slovenska izseljenska dramatika Slovence v izseljenstvu seveda prav toliko ločevala kot združevala. Tako motivirana dramska dela s svojo specifično družbeno usmerjenostjo h kreptvi notranjih vezi tesno zamejenega ciljnega občinstva tudi niso mogla biti posebno zanimiva za širši kulturni prostor dežel, v katere so se Slovenci priselili. Če je slovenski izseljenski dramatik ali avtor, ki je bil potomec slovenskih izseljencev, želel kot dramatik uspeti zunaj slovenske skupnosti, se je moral snovno, tematsko, jezikovno in slogovno oddaljiti od njenih specifičnih pričakovanj. Najuspešnejši tak primer je kanadski dramatik John Krizanc.

### Mednarodni prodor Johna Krizanca

Ker v Sloveniji ni dosti znanega o tem avtorju – Mirko Jurak je objavil nekaj malega o njem pred več kot 20 leti (Jurak 1990) – ga bom, kljub temu da njegovo delo ne sodi v sklop slovenske dramatike, na tem mestu na kratko predstavila kot izjemno uspešnega dramatika slovenskega rodu. Rodil se je l. 1956 v Lethbridgeu v Alberti, oče je bil Slovenec. Ko se je preselil v Toronto, je tam pomagal ustanoviti Necessary Angel Theatre Company. Napisal je nekaj poezije, mednarodni uspeh pa je dosegel s postmodernistično dramo *Tamara*, ki je bila l. 1981 premierno uprizorjena v Torontu, kjer je že naslednje leto prejela dve nagradi Dora Mavor Moore Award. L. 1981 je izšla tudi samostojno v knjižni obliki. Protagonistka drame je razvpita slikarka Tamara de Lempicka (1898–1980). Igra se dogaja v enajstih sobah, igralci nastopajo v simultanih prizorih in gledalec se sam odloča, kateremu liku bo sledil iz prostora v prostor ali pa bo morda vztrajal v enem prostoru. Liki komunicirajo z gledalcem in ga vpletajo v dogajanje, publika ima v igri aktivno vlogo, gledalec postaja igralec in obratno. Gledališka izkušnja gledalca je odvisna od celega niza njegovih odločitev. *Tamara* so v Los Angelesu, kjer je prejela vrsto nagrad, med drugim Los Angeles Drama Critics' Award, igrali nepretrgoma devet let in je najdlje igrana gledališka predstava v Los Angelesu.<sup>11</sup> Dramo so pet let igrali tudi v New Yorku in vrsto let v različnih ameriških mestih, nato je obkrožila svet. L. 2002 je ob 20-letnici

<sup>10</sup> O Detelovih dramskih delih smo poleg že omenjenega Tarasa Kermaunerja med drugim pisali še Franko Hronek (1965), Jože Peterlin (1966), Martin Jevnikar (1969), Franc Jeza (1969) in jaz (Žitnik 1999).

<sup>11</sup> V vlogi de Lempicke je nastopala tudi Angelica Huston (*What is Tamara the play?*).

premiere doživela novo produkcijo v Torontu, l. 2010 pa tudi v Las Vegasu. Po igri so poimenovali *Tamara Journal of Critical Postmodern Science*, ki se je preimenoval v *Tamara Journal for Critical Organization Inquiry*, revijo z uglednim mednarodnim uredniškim odborom, ki izhaja še danes.

Skupni imenovalac Krizancevih dram je raziskovanje vloge umetnika. Velik uspeh je dosegel tudi z igro *Prague*, ki jo je napisal l. 1983, premierno je bila uprizorjena v Torontu l. 1984, objavljena pa tri leta pozneje (Krizanc 1987), ter z dramo *The Half of It*, ki je bila prvič postavljena na oder l. 1989, prav tako v Torontu. Igrita sta Krizancu prinesli nagrado Chalmers Award in najuglednejšo kanadsko literarno nagrado Governor General's Award. Poleg omenjenih je napisal še drami *Crimes of Innocence* (premiera v York University l. 1976) in *Uterine Knights* (premiera v Necessary Angel Theatre, Toronto, 1979).<sup>12</sup>

Krizanc je tudi soscenarist (skupaj s soavtorjem, režiserjem in igralcem Paulom Grossom) zelo popularne televizijske kriminalne serije *Due South* (1994–1999), ki je bila 53-krat nominirana za kanadsko nagrado Gemini, prejela pa jo je v različnih kategorijah 15-krat, pa tudi soscenarist (prav tako z Grossom) politične drame *H<sub>2</sub>O* (v slovenščini je imela naslov *Smrt predsednika*) in njenega nadaljevanja *The Trojan Horse*.<sup>13</sup> Napisal je tudi scenarij za vojno nadaljevanko *ZOS: Zone of Separation*<sup>14</sup> in scenarij za film *Dieppe*, vojno dramo o žrtvovanju 900 kanadskih vojakov za osvoboditev francoskega mesta Dieppe izpod nacistične okupacije.

Najširšega mednarodnega uspeha, kakršnega je doživel John Krizanc s svojimi dramami tako pri gledalcih kot pri kritikih, pa ne morejo pričakovati tisti slovenski izseljenski dramatik, ki svoje drame v celoti prilagajajo pričakovanjem tesno zamejene skupnosti. Vendar pa njihov namen tudi ni mednarodni prodor na svetovne gledališke odre, temveč krepitev notranjih vezi izseljenske skupnosti.

## Sklep

Dramatika slovenskih izseljencev je bila skoraj v celoti napisana v slovenščini, v pretežnem delu pa je bila ustvarjena tudi s povsem specifičnim namenom ohranjanja in krepitev slovenstva v izseljenstvu. Pojem slovenstva se je tudi v tem kontekstu vselej vezal še na druga sidrišča kolektivne pripadnosti. Ta so bila ponekod geografsko zamejena (tj. lokalno glede na kraj ali regijo naselitve, pogosto pa tudi glede na kraj ali regijo izselitve), še večkrat pa so bila tudi versko, ideološko in politično opredeljena (npr. socialistična oz. t. i. »progresivna« naravnost velikega dela predvojne slovenske emigracije v ZDA; evangeličanska verska pripadnost prekmurskih priseljencev v Bethlehemu v Pensilvaniji, ki je vidno zaznamovala literarno dejavnost te skupnosti; močan rimskokatoliški predznak povojne slovenske emigracije v Argentini in njen še danes aktualni kult domobranstva itn.). Po različnih sidriščih kolektivne

<sup>12</sup> John Krizanc. The Canadian Theatre Encyclopedia: <http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Krizanc%2C%20John>.

<sup>13</sup> V slednjem sta nastopila v glavnih vlogah poleg Grossa še Greta Scacchi in Tom Skerritt.

<sup>14</sup> Glavno vlogo je zaigrala Lolita Davidovich.

pripadnosti se je namreč vsaka slovenska izseljenska skupnost ločila od drugih, prek skupnih identitetnih sidrišč pa so se manjše, razpršene lokalne skupnosti povezovale v širše skupnosti v okviru nekaterih skupnih dejavnosti in seveda tudi organizacijsko (kot klubi ali lože skupnega društva, ta pa so se povezovala v različne zveze in organizacije).

In če je bil glavni namen slovenske izseljenske dramatike ohranjanje slovenstva ter verske, lokalne, razredne, ideološke ali politične pripadnosti, so dramska besedila morala biti izrazito tezna. Takšna povečini tudi so, pa naj gre za družbenokritično, zgodovinsko, psihološko ali mladinsko igro, tragedijo, komedijo, satiro ali farso, dramska besedila v vezani ali nevezani besedi. Njihova teznost se giblje od prikritejših oblik, ki se pogosto zatekajo k zgodovinskim motivom, pa vse do odkrite agitke. Za propagando, pozivanje k združevanju in aktivizmu, je od vseh literarnih zvrsti dramatika najprimernejša, saj je namenjena predvsem uprizoritvi. Skupinska recepcija dela v gledališču pa ima seveda še dodaten psihološki učinek – posebno če gre za občinstvo, ki predstavlja tesno povezano skupnost, povezano s skupnim občutkom ogroženosti, in za tematiko, ki to skupnost neposredno zadeva. Družbena vloga izseljenske dramatike je zato večinoma »interna«, ekskluzivna, izključujoča. To morda pojasnjuje, zakaj slovenska izseljenska dramatika, ki je zaradi vsega tega bolj ali manj ujeta v svojo specifično tematiko, pogosto pa tudi v svojo specifično simboliko in metaforiko, ni prevedena v večinske jezike dežel sprejema in zakaj je tudi v matični Sloveniji povsem neznana domači gledališki publiki. Gledališča v Sloveniji namreč izseljenskih dramskih besedil ne igrajo, četudi »marsikatero od njih sporoča zelo pomembne in usodne resnice o Slovencih kot nedeljivi skupnosti vseh ljudi, ki uporabljajo slovenščino kot materni jezik«,<sup>15</sup> pa tudi tistih, bi lahko dodala, ki ohranjajo številne slovenske kulturne tradicije v drugih delih sveta, čeprav slovenskega jezika morda ne obvladajo več.

Prav zaradi razkrivanja novih, tukajšnjemu občinstvu manj znanih vidikov slovenstva bi bila uprizoritev nekaterih izstopajočih dramskih del slovenskih izseljenskih avtorjev na osrednjih odrih matične Slovenije verjetno smiselna, pa ne le kot nekakšna gledališka kurioziteteta, temveč kot avtentičen retrospektivni prikaz od glavnine ločenega dela slovenske dramatike, ki v domovini še ni bil predstavljen, čeprav je v določenih trenutkih usodno sooblikoval kolektivno pripadnost, literarni okus, ideološko naravnost in politično akcijo večine slovenskih skupnosti v izseljenstvu.

## Viri in literatura

Branko Rozman: [http://sl.wikipedia.org/wiki/Branko\\_Rozman](http://sl.wikipedia.org/wiki/Branko_Rozman).

DETELA, Lev, 1965: *Junaštva slamnatega Krpana: lirična groteska*. Trst: Sodobna knjiga.

DETELA, Lev, 1969: *Črni mož: grozljiva zgodba v verzih*. London: Sodobna knjiga.

GABRIČ, Aleš, 2004. How the culture of the Slovene emigrants was received in Slovenia. *Dve domovini/Two Homelands* 19. 185–195.

<sup>15</sup> Tako meni Denis Poniž v svojem delu prijave mojega v lanskem letu zavrjenega projektne predloga.

- GLUŠIČ, Helga, 1999: Književnost slovenskih priseljencev v ZDA po letu 1945. Janja Žitnik, Helga Glušič (ur.): *Slovenska izseljenska književnost 2: Severna Amerika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Rokus. 289–304.
- HRONEK, Franko, 1965: Lev Detela: Graščina, Generalka, Prokrust. *Most* 2/8. 179–180.
- JELOČNIK, Nikolaj, 1954: *Simfonija iz Novega sveta*. Buenos Aires: Katoliški misijoni.
- JEVNIKAR, Martin, 1969: Sodobna slovenska zamejska literatura. *Mladika* 13/2. 38–39.
- [JEZA, Franc], 1969: Otroci se igrajo z grozo. *Novi list* 774 (20. 12. 1969). 11.
- John Krizanc. The Canadian Theatre Encyclopedia*: <http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Krizanc%2C%20John>.
- JURAK, Mirko, 1985: The New World in Ethin Kristan's plays. *Slovenski koledar* 32. 228–232.
- JURAK, Mirko, 1990: Ivan Dolenc and John Krizanc: two Canadian authors of Slovene origin. *Dve domovini/Two Homelands* 1. 301–307.
- KERMAUNER, Taras, 1997: *Sveta vojna*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- KERMAUNER, Taras, 1999: Povojna slovenska književnost v Južni Ameriki: dramatika. Janja Žitnik, Helga Glušič (ur.): *Slovenska izseljenska književnost 3: Južna Amerika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Rokus. 172–316.
- KOCIPER, Stanko, 1956: *Svitanje*. München: Slobodna Jugoslavija.
- KRIZANC, John, 1987: *Prague*. Toronto: Playwrights Canada.
- MAUSER, Karel, 1965: *Kaplan Klemen*. Celovec: Mohorjeva družba.
- MOLEK, Ivan, 1926: *Hrbenica: drama v treh dejanjih s prologom in epilogom*. Chicago: SNPJ.
- PAPEŽ, France, 1970: Gozd: poetična drama. *Meddobje* 11. 83–114.
- PAPEŽ, France, 1995: *Tri poetične drame* (Gozd, poetična drama v dveh dejanjih; Svetinja, dramski prikaz v štirih dejanjih; Agustina, dramsko delo, primerno za bralno predstavo, v dveh delih in Epilogu). *Meddobje* 29. 5–62.
- PETERLIN, Jože, 1966: Lev Detela: Junaštva slamnatega Krpana. *Mladika* 10/2.
- PETRIČ, Jerneja, 1982 (ur.): *Naši na tujih tleh: antologija književnosti Slovencev v Severni Ameriki*. Ljubljana: Cankarjeva založba, Slovenska izseljenska matica.
- PETRIČ, Jerneja, 1999: Književnost slovenskih izseljencev in njihovih potomcev v ZDA od leta 1891. Janja Žitnik, Helga Glušič (ur.): *Slovenska izseljenska književnost 2: Severna Amerika*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Rokus. 89–263.
- POGAČNIK, Jože, 1972a: *Slovensko zamejsko in zdmsko slovstvo*. Trst: Zaliv.
- POGAČNIK, Jože, 1972b: *Zgodovina slovenskega slovstva 8: Eksistencializem in strukturalizem*. Maribor: Obzorja.
- SIMČIČ, Zorko, 1992: *Prepad kliče prepad* (dve drami: Zgodaj dopolnjena mladost in Tako dolgi mesec avgust). Buenos Aires: Slovensko gledališče.
- SIMČIČ, Zorko, 1994: *Krst pri Savici*. Koper: Ognjišče.
- Tamara Journal for Critical Organization Inquiry*. <http://tamarajournal.com>.
- TURNŠEK, Metod, 1948: *Država med gorami*. Trst: [b. i.].
- TURNŠEK, Metod, 1959: *Kralj Samo in naš prvi vek*. Celovec: Setev.
- TURNŠEK, Metod, 1966: *Zvezdi našega neba*. Celovec: Slomškova založba.
- TURNŠEK, Metod, 1968: *Krst karantanskih knezov: zgodovinska igra v 14 prizorih*. Celovec: Slomškova založba.
- What is Tamara the play?* [http://peaceaware.com/tamara/what\\_is\\_TAMARA.html](http://peaceaware.com/tamara/what_is_TAMARA.html).
- ŽITNIK, Janja, 1999: Lev Detela. Janja Žitnik, Helga Glušič (ur.): *Slovenska izseljenska književnost 1: Evropa, Avstralija, Azija*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, Rokus. 191–209.
- ŽITNIK, Janja, 2000: Književno delo slovenskih izseljencev. *Slavistična revija* 48/2. 159–176.

## Recenzentke in recenzenti

- Silvija Borovnik**, Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta, Koroška cesta 160, 2000 Maribor, Slovenija
- Alenka Jensterle Doležal**, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, ÚSVS, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1, Češka republika
- Zvonko Kovač**, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, 10000 Zagreb, Hrvaška
- Krištof Jacek Kozak**, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija
- Simona Kranjc**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Andrej Leben**, Karl-Franzens-Universität Graz, Institut für Slawistik, Merangasse 70/I, 8010 Graz, Avstrija
- Blaž Lukan**, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Katja Mihurko Poniž**, Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija
- Irena Novak Popov**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Mateja Pezdirc Bartol**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Tone Smolej**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Marko Stabej**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Đurđa Strsoglavac**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Namita Subiotto**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Hotimir Tivadar**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Bożena Tokarz**, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Filologii Słowiańskiej, Ul. Grota Roweckiego 5, 41 205 Sosnowiec, Katowice, Poljska
- Tomaz Toporišič**, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija / Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Gašper Troha**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija
- Alojzija Zupan Sosič**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija

## Avtorice in avtorji

### Maruška Agrež

agrež.maruska@gmail.com

**Irena Avsenik Nabergoj**, ZRC SAZU, Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija; Univerza v Ljubljani, Teološka fakulteta, Inštitut za Sveto pismo, judovstvo in zgodnje krščanstvo, Poljanska cesta 4, 1000 Ljubljana, Slovenija; Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za humanistiko, Vipavska 13, 5000 Nova Gorica, Slovenija

irena.avsenik-nabergoj@guest.arnes.si

**Ivica Baković**, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb, Hrvaška  
ibakovic@ffzg.hr

**Mirjana Benjak**, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Ulica I. Matetića Ronjgova 1, 52 100 Pula, Hrvaška  
mibenjak@inet.hr

**Ana Beno**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
ana.beno@ff.uni-lj.si

**Milena Mileva Blažič**, Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, Kardeljeva ploščad 16,  
1000 Ljubljana, Slovenija  
milena.blazic@pef.uni-lj.si

**Katja Čičigoj**  
katja.cicigoj@gmail.com

**Ljudmil Dimitrov**, Sofijski universitet »Sv. Kliment Ohridski«, Slavjanski fakultet, bul. Car Osvoboditel, Sofija, Bolgarija  
ljudiv@abv.bg

**Dejan Durić**, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Slavka Krautzeka bb, 51 000 Rijeka, Hrvaška  
deanduric@gmail.com

**Manca Erzetič**  
manca.erzetic@gmail.com

**Monika Gawlak**, Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, ul. Bankowa 12, 40 007 Katowice, Poljska  
gawlak.monika@gmail.com

**Marjetka Golež Kaučič**, ZRC SAZU, Glasbenonarodopisni inštitut, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
marjetka.golez-kaucic@zrc-sazu.si

**Katarina Jaklitsch Jakše**, Srednja vzgojiteljska šola in gimnazija Ljubljana, Kardeljeva ploščad 16, 1000 Ljubljana, Slovenija  
katarina.jaklitsch@guest.arnes.si

**Alenka Jensterle Doležal**, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, ÚSVS, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1, Češka republika  
dolezalova.l@volny.cz, alenka.dolezalova@ff.cuni.cz

**Pavle Jović**, Univerzitetaska biblioteka »Svetozar Marković«, Bulevar Kralja Aleksandra 71, 11 000 Beograd, Srbija  
pavlejovic@yahoo.com

**Marina Katnić Bakaršić**, Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet, Franje Račkog 1, 71 000 Sarajevo, Bosna in Hercegovina  
marinakbak@yahoo.com

**Krištof Jacek Kozak**, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija  
kjkozak@fhs.upr.si

**Bogomila Kravos**  
bkravos@spin.it

**Ivana Latković**, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića 3, 10 000 Zagreb, Hrvaška  
ilatkovi@ffzg.hr

**Andrej Leben**, Karl-Franzens-Universität, Institut für Slawistik, Merangasse 70/I, 8010 Graz, Avstrija  
andreas.leben@uni-graz.at

**Marko Ljubešić**, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Ulica I. Matetića Ronjgova 1, 52 100 Pula, Hrvaška  
marko.ljubestic@gmail.com

**Blaž Lukan**, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija  
blaz.lukan@guest.arnes.si

**Ljudmila Malinova Dimitrova**, Gledališka akademija Ljuben Grojs, pl. Bolgarija 1, 1000 Sofija, Bolgarija  
ljudmalin@abv.bg

**Breda Marušič**, Šolski center Celje, Gimnazija Lava, Pot na Lavo 22, 3000 Celje, Slovenija  
marusic.breda@gmail.com

**Radek Novak**, Emona servis, 28. pluku 464/39, 100 00 Praha 10, Češka republika  
radek.novak7@atlas.cz

- Irena Novak Popov**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
irena.novak2@guest.arnes.si
- Špela Oman**, Gimnazija Škofja Loka, Podlubnik 1 b, 4220 Škofja Loka, Slovenija  
oman.spela@gmail.com
- Barbara Orel**, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija  
barbara.orel@guest.arnes.si
- Irena Orel**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
irena.orel@ff.uni-lj.si
- Vladimir Osolnik**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
vladimir.osolnik@ff.uni-lj.si
- Nada Petkovska**, Univerzitet »Sv. Kiril i Metodij«, Fakultet za dramski umetnosti, Bul. Ruger Boskovic, b. b., 1000 Skopje, Makedonija  
petkovska.n@-home.mk
- Katarina Podbevšek**, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija  
kpodbevsek@gmail.com
- Gizela Polanc Podpečan**, Šolski center Velenje, Gimnazija Velenje, Trg mladosti 3, 3320 Velenje, Slovenija  
gizela.podpecan@gmail.com
- Ivo Pospíšil**, Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky, Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Češka republika  
ivo.pospisil@phil.muni.cz
- Vesna Požgaj Hadži**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
vesna.hadzi@guest.arnes.si
- Iva Rosanda Žigo**, Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet, Slavka Krautzeka b. b., 51 000 Rijeka, Hrvaška  
iva.rosanda@ri.t-com.hr
- Jakov Sabljčić**, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet, L. Jägera 9, 31 000 Osijek, Hrvaška  
jsabljic@ffos.hr
- Vera Smole**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
vera.smole@guest.arnes.si
- Tone Smolej**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
tone.smolej@guest.arnes.si
- Julija A. Sozina**, RAN, Institut slavjanovedenija, Leninsky prospekt 32/a, korp. B, 119 334 Moskva, Rusija  
juliasozina@gmail.com
- Nadežda Starikova**, RAN, Institut slavjanovedenija, Leninsky prospekt 32/a, korp. B, 119 334 Moskva, Rusija / Moskovskij gosudarstvennyi universitet imeni M. V. Lomonosova, Filologičeskij fakultet, Kafedra slavjanskoj filologii, Vorobevy Gory, d. 1., 11 9899 Moskva, Rusija  
nstarikova@mail.ru
- Darinka Suljević**, Gimnazija in srednja šola Kočevje, Trg zbora odposlancev 22, 1330 Kočevje, Slovenija  
darinka.suljevic@guest.arnes.si
- Ivo Svetina**, Slovenski gledališki muzej, Mestni trg 17, 1000 Ljubljana, Slovenija  
ivo.svetina@guest.arnes.si
- Urban Šrmpf**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
urban.srmpf@ff.uni-lj.si

**Tomaž Toporišič**, Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije Koper, Titov trg 5, 6000 Koper, Slovenija / Slovensko mladinsko gledališče, Vilharjeva 11, 1000 Ljubljana, Slovenija  
tomaz.toporisic@guest.arnes.si

**Gašper Troha**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
gasper.troha@gmail.com

**Tina Varga Oswald**, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Filozofski fakultet, L. Jägera 9, 31 000 Osijek, Hrvaška  
tvarga@ffos.hr

**Primož Vitez**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
primoz.vitez@guest.arnes.si

**Miloš Zelenka**, Jihočeská univerzita, Pedagogická fakulta, Katedra českého jazyka a literatury, Jeronýmova 200/10, 370 01 České Budějovice, Češka republika  
zelenka@pf.jcu.czj

**Alojzija Zupan Sosič**, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
alozjija.zupan-sosic@guest.arnes.si

**Aleksandra Žabjek**, Università degli studi di Napoli L'Orientale, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, 80 138 Napoli, Italija  
nicola.scuteri@tin.it

**Nina Žavbi Milojević**, Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Nazorjeva 3, 1000 Ljubljana, Slovenija  
nina.zavbi.milojevic@gmail.com

**Janja Žitnik Serafin**, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko izseljenstvo in migracije, Novi trg 2, 1000 Ljubljana, Slovenija  
janja.zitnik@zrc-sazu.si