

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

TANJA JANJOŠ

Maja Haderlap: Angel pozabe
Umestitev romana v literarni in zgodovinski kontekst
in primerjava z gledališko uprizoritvijo

Diplomsko delo

Mentorja:

izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

red. prof. dr. Tone Smolej

Dvopredmetni univerzitetni študijski

program prve stopnje Slovenistika;

Dvopredmetni univerzitetni študijski

program prve stopnje Primerjalna književnost

in literarna teorija

Ljubljana, 2015

ZAHVALA

Zahvaljujem se mojima mentorjema, izr. prof. doc. Mateji Pezdirc Bartol in red. prof. dr. Tonetu Smoleju za izkazano zanimanje, nasvete in pomoč pri izdelavi diplomske naloge.

Posebna zahvala gre moji družini, ki mi je omogočila študij in brezpogojno stala ob strani vsa ta študijska leta, mi vlivala pogum in me bodrila. Zahvaljujem se tudi Marku, Maji, Jaku, Špeli, Tamari, Alji in Fani za vso podporo.

Na koncu bi se rada zahvalila tudi dramaturginji Mojci Kranjc, ki mi je priskrbelo študijsko gradivo, ki je bilo potrebno za nastanek te diplome.

IZVLEČEK

Maja Haderlap: *Angel pozabe*. Umestitev romana v literarni in zgodovinski kontekst in primerjava z gledališko uprizoritvijo.

Predmet raziskave v prvem delu diplomske naloge je roman *Angel pozabe*, ki ga umestim v literarni in zgodovinski kontekst in ob tem ugotavljam, kako so se koroški Slovenci v stoletni borbi borili za enakopravnost, dotaknem se avtoričine izbire pisanja v nemškem jeziku, ki ji omogoča distanco do preteklih dogodkov in problematiziram o položaju manjšinske literature ter o specifičnem pogledu na organizirani upor proti okupatorju slovenskih partizanov na avstrijskem Koroškem.

V drugem delu diplomske naloge analiziram transformacijo iz nedramskega besedila v dramsko, kar imenujemo dramatizacija. Spremljam torej prehod od romana kot izhodišča za ustvarjalne procese do dramatizacije kot predloge za gledališko uprizoritev in končno do gledališke uprizoritve, ki je realizacija dramatizacije. Ugotavljam, da režiser in avtor dramatizacije, Igor Pison, z ekonomičnostjo prizorov in dobro igralsko zasedbo uspešno naslika zgodbo romana tudi na gledališkem odru.

KLJUČNE BESEDE

Angel pozabe, Maja Haderlap, manjšinska literatura, koroški partizani, dramatizacija

ABSTRACT

Literary and historical placement of the novel *Angel of Forgetting* by Maja Haderlap and its comparison with the theatre performance.

The object of my research is the novel *Angel of Forgetting* by Maja Haderlap, which I place in the literary and historical context, stating how the Slovene minority in Austrian Carinthia struggled for national equality. I point to the writer's choice of the language – German language, which enables her to acquire a detached stance to precursory events. I comment on the position of the Slovene minority literature and the specific view on the military resistance against National Socialism in the Austrian Carinthia during the Second World war, Slovene partisans.

In the second part of my diploma thesis I will analyse the transformation of the novel for the theatre performance. I focus on the dramatisation i.e. transition from a non-dramatic to a

dramatic text, ascertaining that the director and the author of the dramatization, Igor Pison was successful in setting a harmonious performance by having a well-chosen and supporting cast and economically staged scenes.

KEY WORDS

Angel of Forgetting, Maja Haderlap, Slovene minority literature, Slovene partisans in Austrian Carinthia, dramatization

KAZALO

UVOD.....	7
1 ROMAN ANGEL POZABE IN NJEGOVA UMEŠTITEV V LITERARNI IN ZGODOVINSKI KONTEKST	9
1.1 Splošno o romanu in avtorici.....	9
1.1.1 Avtorčina biografija	9
1.1.2 Nastanek in recepcija romana Angel pozabe	10
1.1.3 Vsebina romana.....	12
1.1.4 Manjšinska literatura	15
1.2 Analiza romana.....	17
1.2.1 Izbira jezika	17
1.2.2 Slog in forma besedila.....	19
1.2.3 Vloga okolja, pokrajine in narave	20
1.2.4 Izvor in pomen naslova romana	21
1.2.5 Karakterizacija glavnih oseb	22
1.2.6 Vloga žensk v romanu.....	26
1.3 Zgodovinsko ozadje.....	26
1.3.1 Koroški plebiscit	26
1.3.2 Razmah nacionalizma na avstrijskem Koroškem.....	27
1.3.3 Organiziran upor slovenskih partizanov	28
1.3.4 Avstrijska državna pogodba	29
1.3.5 Koroška danes	30
1.3.6 Pogled na koroške partizane.....	31
1.3.6.1 Pomen vere in religioznosti	32
2 TEORETIČNA IZHODIŠČA ZA ANALIZO DRAMATIZACIJE IN GLEDALIŠKE UPRIZORITVE.....	34
2.1 Uvod	34

2.2	Teoretična izhodišča	34
2.2.1	Specifika dramskega besedila in njegovega sprejemanja.....	34
2.3	Dramatizacija.....	36
2.3.1	Razmah dramatizacij – včasih in danes.....	37
2.3.2	Priredba romana	38
2.3.2.1	Postopki prirejanja.....	40
2.3.3	Dramatizacija v slovenskem gledališču	41
3	ANALIZA DRAMATIZACIJE IN GLEDALIŠKE UPRIZORITVE	43
3.1	Splošne informacije	43
3.2	Delovni proces – od knjižne predloge do priredbe romana.....	44
3.3	Prenos romana v drug medij – dramsko besedilo in uprizoritev	47
3.4	Ustvarjalci gledališke uprizoritve	52
3.4.1	Igralska zasedba	52
3.5	Scenografija	54
3.6	Kostumografija	54
3.7	Recepcija in povzetek ocen gledališke uprizoritve v medijih	55
4	ZAKLJUČEK	58
5	POVZETEK.....	60
6	VIRI IN LITERATURA	61
6.1	Viri.....	61
6.2	Literatura	61

UVOD

V svoji diplomski nalogi bom v prvem delu obravnavala romaneskni prvenec *Angel pozabe*, avtorice Maje Haderlap. Roman je s svojo poetično pisavo in zastrto problematiko, ki jo na novo osvetli, izjemno aktualen tudi za dandanašnji čas, kar potrjuje množica bralcev in številni ponatisi knjige. Gre za avtobiografsko pripoved, v kateri poleg družinske sage in kompleksnih, z vojnimi travmami zaznamovanih odnosih, opisuje tisočletno borbo koroških Slovencev, ki se borijo za ohranitev svoje identitete, slovenski jezik in šole, predvsem pa za enakopravnost obeh deželnih jezikov. Avtorica je v nemščini spregovorila o situaciji Slovencev na južnem Koroškem v vojnem in povojnem času in o edinem organiziranem oboroženem upor proti okupatorju, pri čemer je brez obsojanja predstavila specifičen pogled na slovenske partizane na avstrijskem Koroškem.

Najprej se bom osredotočila na avtoričino biografijo, ki zgovorno priča o njenem pesniškem, dramskem in gledališkem udejstvovanju ter na nastanek in recepcijo dela. V nadaljevanju bo predmet raziskave vsebina dela, podkrepljena s citati iz romana in vpogled v problematiko manjšinske oz. regionalne literature Slovencev na avstrijskem Koroškem. S podrobno analizo romana se bom dotaknila avtoričine izbire jezika, ki presenetljivo ni slovenski, temveč nemški ter poetičnega sloga in forme besedila. Pomembno vlogo v romanesknem prvencu ima tudi okolje, pokrajina in narava, ki močno zaznamuje avtoričino popisovanje polpreteklih dogodkov. Delo sloni na karakterizaciji glavnih oseb (Dečve, babice, mame in očeta), ki so vsak po svoje zaznamovani s travmatično preteklostjo in zaradi nje tvorijo družinsko sago kompleksnih in nerazrešenih odnosov. Sledil bo premik k orisu zgodovinskega konteksta, v katerem se bom dotaknila vprašanja koroškega plebiscita, razmaha nacionalizma na avstrijskem Koroškem in sporne Avstrijske državne pogodbe. Zanimivo se bo ozreti nazaj in predstaviti specifičen pogled na organizirani upor proti okupatorju slovenskih partizanov na avstrijskem Koroškem in v tem kontekstu osvetliti pomen vere in religioznosti.

Roman je postal literarna predloga za gledališko priredbo in kasneje tudi uprizoritev tržaškega režiserja Igorja Pisona. Zaradi izjemne poetičnosti jezika in pripovednega loka, ki se seli iz preteklosti v sedanost in obratno, je imel Pison pred seboj zahtevno nalogo, saj je moral iz zgoščenega in kronološko neenovitega romana izločiti poglavitne romaneskne odseke, ki bodo reprezentativno predstavili zgodbo in sporočilnost romana na gledališkem odru.

V ta namen bom v drugem delu diplomske naloge analizirala dramatizacijo literarnega dela, se pravi transformacijo iz nedramskega besedila v dramsko. Tako bom s pomočjo teoretičnih izhodišč analizirala, na kakšen način se je režiser Igor Pison lotil gledališke priredbe romanesknega prvenca in ali je uprizoritev romana izpolnila visoka pričakovanja, ki jih je postavila literarna predloga.

Tega se bom lotila na način, da bom na začetku določila specifično dramskega besedila in njegovega sprejemanja, nadalje pa bom definirala, kaj dramatizacija sploh je, kakšne so značilnosti priredbe romana in kakšne postopke prirejanja ob tem poznamo. V sami analizi gledališke dramatizacije in uprizoritve romana bom s pomočjo video posnetka gledališke uprizoritve, svojih spominov na večkrat ogledano gledališko uprizoritev in dramatizacijo (v tekstovni obliki) spremljala, kolikšen del romanesknega gradiva je režiser in avtor priredbe, Igor Pison, uporabil za dramatizacijo na odru, na kakšen način se je lotil dramatizacije in kakšne postopke je pri tem uporabljal. Poleg ustvarjalcev gledališke uprizoritve bom vrednotila tudi igralsko zasedbo in kakšno težo sta imeli pri gledališki uprizoritvi scenografija in kostumografija. Zanimalo me bo med drugim tudi, kakšne kritike je po premieri požela gledališka uprizoritev in kakšni so bili odzivi slovenskih medijev.

1 ROMAN ANGEL POZABE IN NJEGOVA UMESTITEV V LITERARNI IN ZGODOVINSKI KONTEKST

1.1 Splošno o romanu in avtorici

1.1.1 Avtoričina biografija

Maja Haderlap se je rodila 26. avgusta leta 1961 v Železni Kapli na avstrijskem Koroškem. Maturirala je na Zvezni gimnaziji za Slovence v Celovcu, kasneje pa je na Dunaju doštudirala germanistiko, filozofijo in teatrologijo in tam leta 1989 doktorirala iz gledaliških ved. V svojem avtobiografskem romanu zapiše sledeče: »Da bom študirala teatrologijo, sklenem zato, ker sem po mnogih obiskih v gledališču prepričana, da bi lahko oder zame postal prostor, v katerem bi se nemara varno spopadala z vsem obupom in vsemi zagatami sveta« (Haderlap 2012: 128). Med letoma 1989 in 1992 je bila zadnja urednica in izdajateljica koroške slovenske literarne revije *Mladje*, ki jo je ustanovil pisatelj Florijan Lipuš, izhajala pa je med letoma 1960 in 1991 (Kuhar 2013: 158). Od leta 1989 na Univerzi Alpe-Jadran v Celovcu (Alpen-Adria Universität Klagenfurt) predava gledališko zgodovino in dramaturgijo, do leta 2007 je bila glavna dramaturginja celovškega mestnega gledališča (Stadttheater Klagenfurt). V letih 2006/2007 in 2009/2010 je prejela avstrijsko državno štipendijo za književnost, v letu 2008/2009 pa državno projektno štipendijo za literaturo.¹

Objavlja liriko, prozo, radijske igre, kritike in eseje v slovenščini in nemščini ter prevaja iz slovenščine (Aleš Debeljak, Majda Kne, Marko Kravos, Vlado Žabot) in v slovenščino (Benedikt Dyrlich, L. N. Tallori, Michael Scharang). Izdala je tri pesniške zbirke: *Žalik pesmi* (1983) in *Bajalice* (1987) je napisala in objavila v slovenščini, zbirka *Gedichte/Pesmi/Poems* iz leta 1998 pa je trijezična. Za *Bajalice* je leta 1989 prejela nagrado Prešernovega sklada, leta 2004 je prejela tudi Hubert-Burdovo nagrado za liriko. V svojih pesniških zbirkah se dotika različnih eksistencialnih tem, predvsem pa piše »o bivanju kot takem, o ljubezni in razpetosti med mestom in vasjo, o socialni in narodni usodi rodov, vprašuje pa se tudi o pesništvu in o njegovem smislu« (Zadravec 1995: 332). V prvi zbirki *Žalik pesmi* ubesedi občutke ob zapuščanju doma, ljubezenskih razočaranjih, tematizira spomine na mater in na tradicionalni podeželski svet, skozi katere presevajo občutki izločenosti iz vaškega kolektiva. Kljub temu da je slovenskost jasno izražena, ne moremo govoriti o poučnosti oz. tendenci po izpostavljanju pravic slovenske manjšine v Avstriji; že v njenih ustvarjalnih začetkih se kaže

¹ Povzeto po: https://sl.wikipedia.org/wiki/Maja_Haderlap (Dostop: 14. 6. 2015).

neomajna vera v slovensko literaturo in umetnost, ki je dovolj zgovorna sama po sebi in odseva trdoživost naroda. V *Bajalicah* razmišlja o mejah – o geografskih mejah kot tudi o mejah, ki jih lahko prestopimo z jezikom in poezijo. Prestopiti mejo pomeni tudi izstopati, predvsem kot ženska ustvarjalka, ki je izločena iz patriarhalnega kolektiva, v katerem se ne počuti dobrodošla. Ženski svet je dodobra tematiziran v njenem celotnem opusu (Borovnik 2006: 434-436).

Za odlomek iz proznega prvenca *Angel pozabe* je bila leta 2011 kot finalistka med štirinajstimi tekmujočimi avtorji iz Nemčije, Avstrije in Švice na petintridesetih Dnevih nemške literature izbrana za prestižno nagrado, poimenovano po sloviti pisateljici Ingeborg Bachmann, ki jo podeljuje mesto Celovec. Za roman sam pa je prejela še avstrijsko literarno nagrado Rauriser Literaturpreis, ki jo podeljuje deželna vlada Salzburga, nagrado Bruna Kreiskega za politično knjigo leta 2011 in nagrado Buchpreis der Stiftung Ravensburger Verlag za najboljši družinski roman.

1.1.2 Nastanek in recepcija romana *Angel pozabe*

Roman *Angel pozabe* (*Engel des Vergessens*. Göttingen: Wallstein Verlag), ki ga je izdala založba Wallstein leta 2011 in za katerega odlomek z naslovom *Im Kessel* (*V kotlu oziroma Obkoljeni*) je Maja Haderlap prejela nagrado Ingeborg Bachmann, od 4. oktobra 2012 lahko beremo tudi v slovenščini. Roman je v slovenski različici izdala mariborska založba Litera, za odličen prevod pa je zaslužen Štefan Vevar, ki je roman s posebno pretanjenostjo in rahločutnostjo prevedel v slovenščino. Roman je pri založbi Keller leta 2014 izšel tudi v italijanskem jeziku (iz nemščine jo je prevedel Franco Filice), pripravlja pa se tudi prevod v francoščini in angleščini.

V romanu *Angel pozabe* avtorica orisuje položaj slovenskega človeka na avstrijskem Koroškem, postavljenega v čas nacizma in v čas po njem, s čimer brez obsojanja in moraliziranja poetično razkrije usodo slovenske manjšine v Avstriji. Odpre poglavje o grozljivem iztrebljanju koroških Slovencev v lepenskih in železnokapelskih grapah in bralce na nevsiljiv način seznani z osebnimi travmami preganjanih Slovencev in polpreteklo zgodovino koroških upornikov proti nacizmu, ki se tudi po končani vojni v svoji domovini počutijo kot tujci in živijo z občutkom, da njihovi severni sosede na avstrijskem Koroškem na njih še vedno gledajo kot na izobčence.

Gre za zgodbo o uspehu, povezano z nagradami, številnimi ponatisi, množico bralcev in naklonjenimi kritikami, avtorici so podelili celo naziv častne občanke. Temu se ne gre čuditi, saj se je avtorica za tri leta in pol zaposlila kot samostojna kulturna delavka in ves svoj čas posvetila pisanju romana, kar vključuje zbiranje podatkov, arhivskih gradiv, intervjuje z znanci in sorodniki, hkrati pa mentalno moč, da se je lahko podala na bolečo pot spominov in jih prelila na papir. Predvsem naklonjeni so ji bili mediji, spregledali je niso ne veliki ne mali avstrijski častniki kot npr. *Neue Züricher Zeitung*, *Die Zeit*, *Der Standard*, *Die Presse*, *Süddeutsche Zeitung*, *Falter* in *Der Spiegel*. Na roman smo se s ponosom odzvali tudi južno od meje – zaslediti gre razne radijske in časopisne intervjuje, televizijske prispevke (oddaja Pisave) in poročanje vseh velikanov naše multimedijske mreže - *Delo*, *Dnevnik*, *MMC*, *siol.net*, *Slovenske novice*, *Mladina*, *Častnik*; tudi *Bukla*, *Pogledi*, na široko pa se je o romanu razpisala tudi naša strokovna stroka z raznimi članki, saj je delo aktualno tudi za dandanašnji čas, ko smo Slovenci še vedno paralizirani in diametralno razcepljeni, ko pride do vrednotenja dogodkov med 2. svetovno vojno in po njej na Slovenskem (Bratož 2012: 1).

V *Častniku* je tako npr. Marko Jerina zapisal, da »je posebna dragocenost knjige prav v njeni intimni naravi pripovedi. Kot Slovenci in kot ljudje potrebujemo take pripovedi, ki uspejo artikulirati bolečino, vzbujajo sočutje in lahko prispevajo h katarzi.«² Ulrich Greiner pa je v nemškem časopisu *Die Zeit* izrazil naslednje: »Wir werden Zeuge der Untaten, die den Kärntner Slowenen von den Nazis zugefügt wurden, wir hören von Folter und Mord, von Verschleppung in die Vernichtungslager, vom Kampf der Partisanen, vom Hass der »Reichsdeutschen« auf die anderssprachige Minderheit und von den bis heute fortwährenden Ressentiments«, s čimer je izpostavil dejstvo, da knjiga opismenja grozodejstva nad slovenskimi Korošci s strani nacistov, odkrito spregovori o mučenju in umorih, o boju partizanov in sovraštvu do drugače govoreče manjšine.³

Peter Handke je ob knjigi zapisal: »Pred nami je stara mati, kot je še ni bilo, ubogi, zagrenjeni oče, kot ga še ni bilo, mrtvi, kot jih še ni bilo, otrok, kot ga še ni bilo. To so zgodbe, ki jih v Avstriji nihče ne pozna in ki so po sedemdesetih letih končno predmet pripovedi.« Avtorica je z izbiro nemškega jezika poskrbela, da je roman dosegel zelo velik literarni trg in da zgodba Slovencev na avstrijskem Koroškem ni več neznanka. K temu močno pripomore intimna narava pripovedi, ki nam zgodovinske dogodke približa na način, ki artikulira bolečino in vzbuja sočutje.

² Povzeto po <http://www.casnik.si/index.php/2013/07/31/angel-pozabe/> (Dostop 28. 8. 2015).

³ Povzeto po: <http://www.zeit.de/2011/30/L-Haderlap> (Dostop 28. 8. 2015).

Poleg močne umetniške vloge ima roman še dve zelo močni komponenti: osveščevalno in pričevanjsko vlogo. To se kaže v odzivu na njen roman, ki je neverjeten: »Berejo ga tisti, ki sicer sploh ne berejo literature, in tudi taki, ki iščejo svoje korenine, Avstrijci, ki lastne zgodovine doslej niso poznali v tej luči. Zanje je bila to [...] skrita zgodovina« (Borovnik 2012a: 188).

Zanimivo je, da se je tematike koroških Slovencev istega leta lotil tudi Peter Handke z nagrajenim dramskim delom, ki se bere kot pretakanje proze in poezije, *Še vedno vihar* (v slovenščino prevedel Brane Čop, izdala založba Wieser), dobili pa smo tudi prevod *Mare Kogoj* nemškega pisatelja Kevina Vennemanna, ki prav tako tematizira sprevračanje zgodovine na obmejnem avstrijskem ozemlju (prevedla Urška P. Černe, izdala Slovenska Matica).

1.1.3 Vsebina romana

Tema romana Angel pozabe je spomin na nemško, nacistično zatiranje in poskuse iztrebljenja Slovencev na avstrijskem Koroškem v času druge svetovne vojne ter na posledice vojnih grozot, ki se vlečejo dolga desetletja po vojni.

Izhodišče dogajanja je dolina Lepene na avstrijskem Koroškem v drugi polovici dvajsetega stoletja, glavna tema in opredeljujoči čas pa je druga svetovna vojna in čas po njej. Vpogled v dogajanje nam ponudi prvoosebna pripovedovalka, komaj šestletna deklica, ki z babico in svojima staršema živi v prežitkarski hiši v Lepeni. Skozi otroško prizmo nam razkrije okolje, v katerem odrasča. Opisuje nam kmečko okolje, obdano z naravo, v ospredju je stara prežitkarska hiša in hlev s svinjami, kravami in obilico drugih domačih živali. Pripovedovalka opisuje svoj odnos z babico, na katero se v prvi polovici knjige osredinja večina pozornosti. Med babico in *dečvo* ali *Mic*, kot jo včasih pokliče oče, obstaja neka nevidna vez, ki implicira, da babico vidimo kot njeno nadomestno mater - »Moja čebelja matica je, jaz pa sem njen trot« (Haderlap 2012: 7). Babica je v njenih rosnih letih njen najboljši prijatelj, njen vodnik in opora - »Babica je moja otroška palica, na katero se opiram« (2012: 11). Pri babici najde *dečva* zavetje ponoči, ko se privije k njenemu toplemu in domačemu telesu, in podnevi, ko babica predstavlja izvor raznoraznih dogodivščin in novih spoznanj. Ona je ta, ki ji razkriva svet in jo na svoj naravni, animistični način poučuje o življenju in njegovem poteku. Hkrati pa ji omogoča vpogled v njeno osebno zgodovino, ki bistveno oblikuje malo *dečvo* in jo zaznamuje za življenje. Babica je bila namreč med vojno

deportirana v koncentracijsko taborišče Ravensbrück. Dve leti bivanja tam sta jo zaznamovali za vse življenje; ne grdo zagrenili, temveč nerazdružljivo zvezali s smrtjo, kot bi ji ta zdaj nenehno visela nad glavo, skupaj z njo pa tudi *dečvi*, ki pogosto spi v njeni postelji in je pod njenim okriljem – »Ona bo že vedela, pomislim, blizu si je s smrtjo« (2012: 10). Prvič se *dečva* neposredno sreča s smrtjo pri osmih letih, ko preživlja počitnice na gradu v Gradischu. Nedolžna otroška igra se sprevrže v usodno nesrečo, ko se Maja s sestrično Johano in grofovo kuhinjsko pomočnico Iris igra v bližnjem jezeru. Ko se Maja in Iris podata v globlje vode, Iris doživi epileptični napad in utone. Maja preživi, a se občutek krivde kot majhna črna pika naseli v njej in jo navznoter postopoma razžira – »Zašla sem v mreže smrti, slišala sem njeno sapo, začutila njeno žrelo. Kljub brezumni zbeganosti se čutim krivo, da sem preživela« (2012: 51). Njena moralna podpora je babica, ki jo brez besed tolaži in miri njene notranje duhove – »Držati se moram babice, pomislim, ki ve, kaj je to umiranje, kajti kdor je kdaj vohal smrt, zasluti njeno bližino in jo lahko nažene in prepodi« (2012: 53). Ta notranja tesnoba in občutek krivde se odražata v obliki nočnih mor in strahu pred samo sabo in svetom. Maji se zdi, da je že v svojih mladih letih nerazdružljivo zvezana s smrtjo.

Zaznamovanost s smrtjo se izkaže kot neizbežna, ko se v kratkem zgodi serija smrti v njeni bližnji okolici – sosed naredi samomor, drugi sosed si s puško razstreli oči, tretji sosed pa se obesi v njihovem hlevu; majhna Mic je torej v stalnem stiku s smrtjo, vse to shranjuje v sebi in še ne ve, kako globoko se bodo ti spomini zakoreninili v njej. Mnogi sosedje, znanci ali sorodniki, ki jim je vojna sicer »prizanesla«, klonejo pod njeno težo, so paranoični in prestrašeni, bojijo se svoje lastne sence in živijo življenja po vojni kot bi se še vedno bojevali na prednjih frontah. Senca smrti pa na malo *dečvo* pada celo mladost s podobo prestrašenega, notranje razruvanega in samomorilskega očeta, za katerega se Maja čuti odgovorna – »Zdaj bo šlo zares, me preblisne, zdaj moram izpolniti svojo nalogo, zdaj sem na vrsti, da rešim očeta« (2012: 83). Slednjega je mučila nacistična policija, ga celo obesila, da bi izdal lokacijo svojega očeta, ki je šel k partizanom, in tako je bil pri komaj dvanajstih letih tudi sam prisiljen iti mednje. Vojno dogajanje, ki ga ni mogel razumeti, se mu je kot utež obesilo na noge in ga odtlej spremljalo povsod. Njegovo dušo je oblepilo s trajno bolečino, ki si jo lajša tako, da živi iz dneva v dan in napleta, kako bi končal to životarjenje. Pogosto ga vsa družina išče, ker se kam izgubi, preplašeno teče k njemu, če zasliši kak strel, in mu skriva puško, da bi ga obvarovala pred najhujšim – »Bojim se, da je smrt ugnezдила v meni, kakor majhen črn gumb, kakor temen čipkast lišaj, ki se mi nevidno razrašča po koži«, pravi Maja (2012: 68). Včasih oče od besa domače zaklene iz hiše. K pozabi ali otopelosti mu deloma pomagajo le alkohol

in cigarete, v razvedrilo pa mu je samo še pomenkovanje z vojnimi tovariši, obujanje spominov s sorodniki ali prepevanje partizanskih pesmi. Očeta je zaznamovala vojna, a *dečvo* obteži njegovo vztrajno in dolgotrajno zapuščanje življenja in svojih otrok, predvsem zato, ker je nanjo prenašal svoj travmatičen odnos do svoje vojne mladosti in s tem stigmatiziral njen pogled na svet.

Maja pa še vedno odrašča, breme preteklosti, ki ji je bilo naloženo na pleča, ji krivi hrbtenico in pušča neizbrisljive brazgotine. S trajnim občutkom, da je že zdavnaj prerasla otroštvo, se pri svojih enajstih letih na mamino pobudo in s pomočjo državne podpore vpiše na slovensko srednjo šolo v Celovcu. Oče se s tem ne strinja, rekoč, da pri hiši ni dovolj denarja, Majo pa že pred odhodom prevevajo črne misli – »Očeta ne smem pustiti samega, se mi mota po glavi, nikoli si ne bi odpustila, če bi si kaj naredil« (2012: 100). Mama je zatrdno odločena, da bo Maji omogočila boljše življenje in tako Maja začne obiskovati Zvezno gimnazijo v Celovcu, kjer med tednom biva v dijaškem domu, čez vikend pa se vrača v rojstni kraj. Maja sedaj ni več majhna *mic*, temveč naredi pomemben korak - odide od doma in stopa na svojo novo pot, kar začne med njo in babico kopati prepad – »Babica me ne poskuša zadržati, na samosvoj, včasih užaljen način mi pušča oditi« (2012: 103), »Nikoli več se ne zbližava, ker se babica umika v svoje vse večje usihanje« (2012: 104). Maja v Celovcu svoje misli in odvečne besede začne usmerjati v pisanje – »Povsod sem polna jezika, slovenskih besednih tvorb, ki jih odlagam v praznino, ker ne vem kaj bi z njimi« (2012: 106). Prvič v življenju se počuti, kot da nekam pripada, čuti se kategorizirano – »Priraščena v skupino sanjam sanje, v kateri hodim v prvi vrsti sprevoda Slovencev« (2012: 106). Medtem ko se Maja poučuje v Celovcu, babica doma peša in hira – »Babica je koncentrat same sebe« (2012: 115) in tako kmalu za večno zapusti Železno Kaplo in se ponovno združi s svojimi sojetnicami in sotrpinkami v drugem svetu. Po babičini smrti mama prevzame gospodarjenje in upravljanje družine, medtem ko oče živi dvojno življenje – enega za sosede in drugega za družino. Iluzija o neobremenjenem življenju, ki jo skuša prodati sosedom, se sesuje v kančku sekunde, ko stopi skozi domača vrata in se vda pijančevanju in samoobtoževanju. Maja in mama sta izžeti od njegovih uničujočih izpadov in izbruhov.

Ko Maja maturira, se odloči za študij teatrologije na Dunaju. Za ta študij se odloči, da bi »lahko oder zanjo postal prostor, v katerem bi se nemara varno spopadala z vsem obupom in vsemi zagatami sveta« (2012: 128). Zaživi po svoje, piše pesmi in ustanovi revijo. A kadar obišče domači kraj, spozna, da tu še vedno domuje preteklost, ujeta v pokrajino, ki je bila

nekoč posuta s trupli, in se očitno ne namerava izseliti, da bi naredila prostor sedanjosti – »Pokrajina mojega otroštva me kljub prizadevanjem, da bi se ji približala, bega in speljuje na krivo pot. Leže mi počez pred noge in pušča moja vprašanja neodgovorjena« (2012: 143). Medtem oče hudo zboli – »Čuti se nemočnega, na milost in nemilost prepuščenega sebi in svoji – zdi se mu – klavni podobi« (2012: 146) in Maja se odloči, da se bo po izteku štipendije vrnila domov in disertacijo dokončala na Koroškem. Ob vrnitvi domov jo čaka grenko spoznanje, da ima mama z njeno vrnitvijo na Koroško svoje načrte; želi namreč, da prevzame odgovornost za družino, ona pa se bo odselila v Celovec – »Ne morem se več rešiti strupa, s katerim me je zasul moj mož«, reče (2012: 150). Nato ta načrt opusti in Majo krivi za to, da mora ostati v tej »mizeriji«. Očetu diagnosticirajo pljučni emfizem, ker preveč kadi. Maja izda drugo zbirko svojih pesmi, konča disertacijo in odide v Ljubljano, kjer pasivno spremlja prizadevanja kolegov iz Društva pisateljev za samostojno državo in avtonomnost, vendar se ne počuti domače. Po enem letu se vrne na Koroško in v času literarnega ustvarjanja ugotovi, da se slovenščina umika iz njenih besedil – »Užaljena je odvihrala, lepotica, sita mojega skakanja čez plot« (2012: 170) in da je njeno hrepenenje po pisanju otopelo. 26. junija 1991 je priča dvigovanju nove slovenske nacionalne zastave v čast neodvisne republike, vendar se še isti dan vrne nazaj na Koroško, saj ponoči vojska že zavzame slovenske meje. Prisotnost vojne takoj čez mejo očeta obnori – »Oče se v spominih na preteklo bolečino spet rojeva – če je to sploh bolečina in ne zgolj pijani ples senc« (2012: 172), vpet v vrtinec bolečih spominov svojo žalost utaplja v alkoholu in s tem tudi sam tone v pozabo. Po očetovi smrti se Maja sprašuje, čigavo odrešenje je bila očetova smrt – »Je bil to moj ali očetov zdihljaj, je bilo moje olajšanje ob tem, da imam smrt končno za sabo, ali pa je očetova zastajajoča, zadrževana, zagozdena sapa takole prišla do zraka, se rešila vseh ujetosti in zaplavalala stran?« (2012: 200), medtem ko mama čuti olajšanje – »Misli, da je zdaj za njo, verjame, da je prišla do konca« (2012: 201). Maja spravo s preteklostjo išče v taborišču Ravensbrück – »Angel pozabe je najbrž pozabil izbrisati iz mojega spomina sledove preteklosti« (2012: 210). Angel pozabe pri avtorici ni izbrisal njenih spominov, temveč z njimi zaznamoval sedanjost. Zaznamovanost z vojno je njena sedanjost, ki ne more prosto steči naprej, ampak je zataknjena.

1.1.4 Manjšinska literatura

Silvija Borovnik v svoji študiji *Medkulturnost slovenske književnosti na avstrijskem Koroškem* sodi, da se »slovenska književnost v Avstriji nahaja na napetem stičišču regionalnih in nadregionalnih tradicij, zgodovinskih in modernih, kulturnih in narodnih

identitet« (Borovnik 2012b: 192). Gre za književnost, ki se je razvijala pod posebnimi pogoji v posebnih okoliščinah, kar se čuti še danes, saj sta slovenska kultura in umetnost izrinjeni iz javnega življenja; ne moremo spregledati, da nad »slovenskim« še vedno prevladuje »nemško«. Slovenska literatura v nemškem svetu ni obstala, temveč je bila spregledana, v času med obema vojnoma pa se je položaj še poslabšal. O napredku lahko govorimo po letu 1960, ko je bila ustanovljena revija *Mladje* v Celovcu, s katero se je ponovno vzpostavil medkulturni dialog. Krog umetnikov, ki se je zbral okoli te revije, je končno prelomil s tradicijo domačijskega modela. Za to je najbolj zaslužen Florjan Lipuš, ki je prvi polemično pisal o zanemarjanju slovenskega jezika. Literarna zagretost, ki jo je bilo opaziti v krogu, ki se je oblikoval okoli revije *Mladje*, usahne, ko revija 1982 neha izhajati. Šele v 21. stoletju je zanimanje za medkulturne stike dobilo nov pomen, kar je neposredno povezano z globalizacijo. Ker je svet na dosegu roke, smo dandanes venomer v stiku z drugimi kulturami, zato ni čudno, da medkulturno sporazumevanje poteka medjezikovno in je nekaj povsem običajnega (Borovnik 2012a: 192-194). Nahajamo se v obdobju, ko slovensko književnost v Avstriji oblikujejo tako avtohtoni kot priseljeni koroški Slovenci, zato govorimo o novih dimenzijah medkulturnosti in večjezičnosti (Glaz 2014: 49). Angažirana pisava koroških Slovencev se seli v nemščino, o problematiki slovenskih Korošcev pišejo tudi avtorji v Sloveniji, kar pomeni, da »literarne podobe koroške slovenske stvarnosti očitno niso več vezane niti na slovenščino niti na etnično pripadnost piscev« (Leben 2013: 5). Postavlja se vprašanje, ali zaradi spremembe v razvoju lahko še vedno govorimo o manjšinski ali že regionalni književnosti. O integraciji sodobne koroške literature je bilo napisano že veliko, z gotovostjo pa lahko rečemo, da je do resnih premikov prišlo v »letih razkroja realnega socializma, dezintegracije Jugoslavije in slovenske osamosvojitve ter v zvezi z evropskimi združevalnimi procesi« (Leben 2013: 9). V ospredju torej niso več pojmi kot npr. *manjšina*, *matica* in *zamejstvo*, temveč novi literarno estetski koncepti, poskusi čezmejnega literarnega sodelovanja in literarne diskusije o interetničnosti. Literatura Slovencev se je na avstrijskem Koroškem v zadnjem času spremenila do te mere, da bodo verjetno potrebni novi inovativni prijemi, če jo bomo želeli umestiti v določen literarno teoretični okvir. Medkulturnost in univerzalističnost sta novi kategoriji, ko govorimo o literaturi, ki danes ni več samo manjšinska niti regionalna niti samo slovenska (Leben 2013: 13).

Roman Maje Haderlap definitivno doprinese k popularizaciji slovenskih avtorjev na slovenskem Koroškem in zaradi izbire jezika, ki ni njen materni jezik, odpre vrsto polemik o zabrisanih mejah med slovensko in nemško književnostjo. Silvija Borovnik meni, da je roman

pomemben zato, ker na novo kategorizira sobivanje nemške in slovenske nacionalne in literarne identitete. Z nemščino namreč Haderlapova zgodovina približa tudi nemško govorečim, medtem ko bi samo v slovenščini najverjetneje ostala prezrta (Borovnik 2012b: 198).

1.2 Analiza romana

1.2.1 Izbira jezika

Roman je napisan v nemščini, čeprav avtorico poznamo kot slovensko pisateljico in pesnico (tri pesniške zbirke je izdala v slovenščini) in čeprav je njen materni jezik slovenščina. To pripisujemo dejstvu, da je lirika morda bolj intimna, roman pa ima neke družbene razsežnosti. Z izbiro nemškega jezika je avtorica izkazala namen, da si želi pisati za širše občinstvo. Zgodbo je želela približati ne le koroškim Slovencem, ki svoje zgodbe poznajo, ampak tudi avstrijskemu prostoru. Izbira nemškega jezika je premišljena, saj je literarni trg z nemško beročo publiko večji. Kot pravi sama, je »slovenska zgodba v nemški različici bolj slišana – in tudi to je absurd, ki pove vse o neuravnovešenosti med velikimi in malimi jeziki. To je del slovenske izkušnje, slovenske zgodbe in slovenske bolečine« (Jezernik 2011: 26).

Avtorica bi delo, tehnično gledano, lahko napisala v slovenščini, pa je svobodno izbrala nemščino. Zakaj? Ker ji nemščina »omogoči, da se izvije iz globoke emocionalno-osebne zaznamovanosti, [...] da se osvobodi in nase pogleda skozi oči drugega, drugačnega, *ne več* samo funkcionalnega, a tudi *še ne* popolnoma emocionalnega jezika« (Kos 2013: 256-257). Njen materni jezik je slovenski, a z nemščino želi zapisati njeno preteklost in razumevanje sedanjosti. Kljub temu ta izbira deluje na prvi pogled dokaj nenavadno; nekateri bi to odločitev lahko interpretirali kot »izdajo« ali celo kot zavračanje slovenske nacionalne identitete. Avtorica pa se loti pisanja v nemščini vendarle zato, ker jo drži na neki razdalji in se tako lažje poglobi v mukotrpne spomine in se lažje približa in identificira s temo, ki ji je blizu, a hkrati tako daleč od dejanske ubeseditve.

Pesniške zbirke je izdala v slovenščini in že v teh zbirkah začutimo, kako je razdvojena med slovenstvo in nemštvo, kako išče svojo identiteto in ženski obraz, kako je razpeta med zapuščanje in pripadanje in v skrbah za socialno in narodnostno usodo rodu. V osnovni šoli sta bila njena učitelja Florjan Lipuš in Valentin Polanšek (slovenska pisatelja oz. pesnika), ki sta mlade učila, da je treba ustvarjati v slovenščini, saj na tak način ohranjamo slovenščino

pred izginotjem. Vendar pa se je problematiko, ki jo zaznamuje za vse življenje, odločila obravnavati v nemščini (Borovnik 2012a: 187). Kljub temu je jasno razvidno, da se roman odvija v slovenskem svetu in kulturi in da je slovenščina materni jezik pripovedovalke. Temu botruje dejstvo, da ob prebiranju romana v nemškem izvirniku naletimo kdaj pa kdaj na slovensko, s poudarjenim tiskom zapisano besedo; pa ne zato, ker ni prevedljiva, »temveč zato, ker so shramba emocionalne identifikacije, živega (pa ne samo) jezikovnega spomina« (Kos 2013: 255). Pomen teh besed je večji od same besede, ker je povezan s spominom, ki ga sproži asociacija na določen jezik. V slovenskem prevodu so take besede ohranjene, govorimo o narečno zaznamovanih besedah, ki imajo izvor v nemščini – *malada, zrihtati, krancljati, kvateren, dečva, avženga, vohko nuoč, čenčati, mašina, štrikati, šlus, gravžati, ženirati, lojza, šteka, popravhati, ...* (2013: 256).

V nemško zapisanem romanu se na primer pojavi očetova pesmica iz otroštva v slovenščini, poleg tega pa je slovenščina prisotna tudi tam, kjer molijo in pojejo slovensko:

»Mutter betet mit mir sveti angel varuh moj, bodi vedno ti z menoj, stoj mi noč in dan ob strani, vsega hudega me brani, amen und sagt, dass Engel in die Seele eines Menschen blicken und ihre Gedanken lesen können« (Haderlap 2011: 13).

V samem delu zapazimo tudi slovenske zgodbe – *Kdo je ukradel Vidku srajčico* in nekaj pesmi iz Župančičevih *Mehurčkov* – *Zima zima bela*, otroci pa na televizorju gledajo slovenski film *Kekec*. Slovenski so tudi priimki številnih družin – Rastočnik, Želodec, Perko, Majdič,...

Do slovenščine vzpostavi avtorica tudi zelo intimen in čustven odnos; slovenščina ima neko božjo moč, je ščit pred zlom in vsem hudim, je območje, v katerega vsakdo nima vstopa – le redki so pripadniki te skupine in ti so med seboj povezani in govorijo isti jezik z vsemi emocionalnimi in pripadnostnimi prvinami. Tako je recimo babica v taborišču na skrivaj molila po slovensko, tako kot dedek, ki je slovensko molil v celovškem gestapovskem zaporu in preživel (Borovnik 2012a: 188-189).

1.2.2 Slog in forma besedila

Jezik je izjemno poetičen. V romanu izumlja večpomenske in lepo zveneče kombinacije. Gre za prepletanje poezije in zgodovine, saj Haderlapova piše o zgodovini poetično in išče njene globlje razsežnosti. Tudi sama pravi, da je bila njena intenca »pisati o zgodovini poetično in iskati njene širše, globlje razsežnosti, ne pa jo ideološko in politikantsko utesnjevati, poneverjati« (Jezernik 2011: 26). Avtorica svojega teksta noče ideološko utesnjevati ali vrednotiti, temveč spoštuje konvencijo čistega, neokrnjenega leposlovnega dela, katerega namen je opisovanje, popisovanje in pripovedovanje o dogodkih.

Pripovedni slog se spreminja tako kot deklica raste: česar ona ne razume, tudi bralec ne razume, izgublja se in podoživlja njene strahove in bojazni. Prvoosebna pripoved pripovedovalke se spreminja linearno z njenim odraščanjem in dozorevanjem. Iz naivne, otroške perspektive, ki dokaj nepristransko beleži vse, kar vidi in česar še ne zna razumeti ali umestiti v širši kontekst, se postopoma razvija perspektiva razumevajoče odrasle ženske, ki se vse bolj zaveda sebe in drugih in zavzema natančno artikulirana stališča do sveta, izoblikuje svojo resnico.

Stil torej ni enoten – začetna otroška prizma se vseskozi spreminja, vzporedno z odraščanjem prvoosebne pripovedovalke. Avtorica jo uspešno pripelje do točke, ko odraste in doraste vlogi, ki ji je bila dodeljena – spoštovati, a osvoboditi se okopov zgodovine. Slog se torej spreminja skladno z avtoričinim razumevanjem stvari, kar se dobro izriše predvsem v prvem delu knjige, v drugem delu knjige pa pisanje mojstrsko vodi v stil refleksije, poetičnosti, liričnosti. Uspe se ji izogniti didaktično esejističnemu stilu pisanja in najti lirično zgradbo, ki pa se na koncu spet prevesi v pripovedovanje. Avtorica z izbiro prvoosebne pripovedovalke sugerira, da je ona sama le medij, preko katerega pripoveduje zgodbo (Horvat 2011: 3). S prepletanjem različnih časovnih ravni, izleti v otroški spomin, pa tudi s poetiko zamolkov, namigov in zamikov avtorica izriše atmosfero, s katero sta prežeta dom in svet, v katerem živi (Kos 2013: 259).

Slog pisanja je zelo zgoščen in včasih deluje natrpano. Avtorica stvari opisuje zelo podrobno in z natančno preciznostjo, s čimer bralca še bolj priveže na zgodbo. Kot da so smrt, razgaljeno in izmaličeno človeško telo, bolečina in ranjena človeška duša nekaj popolnoma normalnega, ona na glas izreče neizgovorljivo resnico in veristično popisuje stvari – »Poglej, moje prsi so ena sama velika guba« (Haderlap 2012: 91) in »Izpita trupla tam ležijo kot

polena« (2012: 93). Uporablja veliko primer in metafor – »Čelo ima zgubano, da spominja na skodle na strehi žitne kašče« (2012: 7) in »Noht na njenem palcu je kot sladni bombonček« (2012: 91). Celotna knjiga ni razdeljena na poglavja, vendar novo »poglavje« nakazuje nov odstavek z odebeljeno in večjo inicialko prvega stavka. Odstavkov je veliko, premega govora je zelo malo in nikjer ne uporablja narekovajev.

1.2.3 Vloga okolja, pokrajine in narave

Deklica, ki s svojima staršema in babico živi na preživitkarski kmetiji v Lepeni, nas skozi svoje pripovedovanje seznami s pristnim kmečkim življenjem. Piše o prvobitnem naravnem življenju, o razumevanju lova, divjine, gozdarstva, veterinarstva, lova, čebelarstva, paše in kolin, kot da bi bili popolnoma odrezani od industrijske in informacijske družbe, kot bi živeli v nekem samozadostnem okolju. To pa seveda ne pomeni, da so popolnoma odrezani od civilizacije ali da živijo v milnem mehurčku, kmetje namreč že posedujejo barvne televizorje in ponekod celo računalnike. Ko so se kmetje srečali s tehniko in novimi tehnologijami, so se motorizirali. Tako si mama Haderlap omisli moped in ata Haderlap traktor. Na pobudo jugoslovanskega komunizma se konča tudi doba petrolejk, v vasi namreč napeljejo elektriko. S pomočjo elektrike se močno razvije umetniško in literarno ustvarjanje, kljub motorizaciji pa so marsikatera dela ostala ročna, npr. sekanja drv, molža krav, kuha,... To naravno ravnoesje kasneje zruši socializem oz. militarizem, ki začne pospešeno graditi betonske ceste in mostove, hkrati pa se razvija vojaška industrija z vrsto novih orožij. To v pesništvu ubesedujejo socialni in socialistični realisti, medtem ko se Maja Haderlap osredotoča na opis pokrajine in geografskih značilnosti slovenske Koroške, ki jo najbolje pozna, saj gre za njen domači kraj (Gajšek 2012: 5).

Zelo posebno vlogo igra pokrajina in narava, ki je avtorico določala, opisovala pa jo je iz dveh gledišč. Babica in oče sta na naravo gledala animistično⁴ – »Vero v Boga je treba nositi v srcu, pravi babica, ni dovolj, da jo v cerkvi postavljaš na ogled« (Haderlap 2012: 21), babica je verovala v nenavadna znamenja na nebu, v kvartne praznike, v uroke in zaklinjanja. Marljivo je bdela nad svojo hišo in svojimi bližnjimi in jih z molitvami poskušala obvarovati pred silami zla. Tako na dan vernih duš na mizo postavi kruh in mleko za mrtve, ki jih bodo potem pustili pri miru, v volnene baldahine lovi glasove, v zorano zemljo pred nevihto zatika križe ali pa vnukinjo zakaja z grenkim vonjem vrbovja, ko jo vidi v kopalkah (Vrščaj 2012:

⁴ Animizem (latinsko animus, anima - duh, mišljenje ali duša) je verovanje v duhove in druga nadnaravna bitja. Ljudje verjamejo, da duhovi prebivajo v živalih, rastlinah, v skalah, zvezdah in ljudeh.

8). Ne gre za krščansko perspektivo, ki jo sicer srečamo pri mami, temveč za vero, da jih bo čaščenje in zaupanje v naravo zaščitilo pred nesrečo.

Kako avtorica razume naravo? Narava izgubi svojo pristnost in se spreminja v past, saj predstavlja le determinirano okolje, v katerem živi. Želi si pobegniti iz tega okolja, to niso več polja in gozdovi, po katerih je brezskrbno pohajkovala, temveč temni grabni in jame, po katerih so se skrivali vojaki in trepetali za svoje preživetje. Kot takrat vojaki se tudi ona počuti ujeto v primež te travmatično zaznamovane narave. Ko opisuje konec vojne, izpostavi dejstvo, da narava trpi tako kot kmetije, ki so izumrle zaradi vojnih pa tudi povojnih ekonomskih in političnih dogajanj - »Vojna se je po naših grabnih umaknila v gozd, travnike in njive, griče in pobočja, gorske rebri in struge potokov je naredila za svoja bojišča; hiše in hleve, kuhinje in kleti je iztrgala poslanstvu in jih spremenila v utrdbe« (Haderlap 2012: 175).

1.2.4 Izvor in pomen naslova romana

Osrednja dilema, o kateri piše prvoosebna pripovedovalka, je vprašanje spominjanja in pozabljanja. Kako in kaj pozabiti in česa se spominjati. Kaj narediti z gradivom, ki ga hočemo pa ne moremo pozabiti, kako ga osmisliti in ponotranjiti? (Kos 2013: 257). Travme in izkušnje njenih prednikov se vraščajo vanjo in postanejo njena spominska usedlina. Ker jih ne more pozabiti niti osmisliti, na podlagi teh spominov napiše knjigo z naslovom *Angel pozabe*. Prisotnost spomina je tematizirana že v naslovu. Angel pozabe naj bi poskrbel, da ljudje pozabijo travmatične stvari, ki so se jim pripetile. V življenju je namreč marsikaj lažje zastreti s pozabo in živeti naprej kot pa ves čas premlevati preteklost.

Sam naslov je parafraza znane parabole Walterja Benjamina o »angelu zgodovine«. Benjamin izhaja iz judovskega izročila in o tem piše v svojem poslednjem delu, v spisu »O pojmu zgodovine«. Angela zgodovine si predstavlja takole:

»...njegove oči zrejo, usta so odprta, krila razprta. Tako si človek predstavlja angela zgodovine. Njegov obraz gleda v preteklost. To, kar se nam zdi kot veriga dogodkov, vidi kot eno samo kontinuirano katastrofo, grmadenje razbitin, ki se kopičijo pred njegovimi nogami. Angel bi želel ostati, obuditi mrtve in sestaviti, kar je bilo razbito. Ampak vihar ni veter piha iz raja. Ujel se je v krila s tako močjo, da jih angel ne more več zapreti...« (Benjamin 1998: 219).

»Njegovo obličje je obrnjeno v preteklost. Kjer se pred nami kaže veriga dogodkov, tam vidi on eno samo katastrofo, ki nepretrgoma kopiči ruševine na ruševine [...]. Gotovo bi rad zastal, obudil mrtve in razbito zložil skupaj. Toda iz raja veje vihar, ki se je ujel v njegove peruti in je tako močan, da jih ne more več zložiti. Ta vihar

ga nezadržno žene v prihodnost, ki ji obrača hrbet, medtem ko kup razvalin pred njim raste v nebo. Ta vihar je tisto, čemur pravimo napredek» (Benjamin 1998: 219).

Benjamin opisuje angela zgodovine s slike Paula Kleeja⁵ in njegova vizija je katastrofična. To je angel, ki kljub temu da ga veter nosi v prihodnost, ni zmožen pogleda v prihodnost, zato še vedno gleda nazaj in vidi v preteklosti same katastrofe.

Pisateljica »angela zgodovine« nekoliko parafrazira in ga preimenuje v »angela pozabe«, ki ima posebno funkcijo. Našla ga je v romanu pisatelja židovskega rodu Sholema Ascha *Nazarečan o življenju Yeshue Ben oziroma Jezusa iz Nazareta*. V tem romanu ima angel pozabe funkcijo, da novorojenčke poljubi in jim s tem poljubom omogoči življenje, ki ni obremenjeno z zgodbami prednikov, zato lahko dete živi neobremenjeno in neodvisno od preteklosti. Ker pa je ta angel tudi pozabljen in kdaj pozabi poljubiti novorojenca, to pomeni, da so le-ti celo življenje obremenjeni z zgodbami prednikov in živijo sredi spominov (Bratuž 2012: 5). Tudi angel pozabe doživi metamorfozo, saj bo kljub temu da je pozabil izbrisati avtoričine spomine, izginil v knjigah in postal zgodba. Pri koncu knjige avtorica zapiše: »Angel pozabe je najbrž pozabil izbrisati iz mojega spomina sledove preteklosti« (Haderlap 2012: 210). To pomeni, da angel pozabe ni izbrisal sledov preteklosti, temveč se njena preteklost nadaljuje v sedanjosti. Njena sedanjost je še vedno vojna, ki je sicer že zaključena, a v marsičem nerazrešena. V tem oziru se avtorica odloči, da bo obiskala nekdanje nemško koncentracijsko taborišče Ravensbrück, kjer je bila med vojno 2 leti zaprta njena babica. To stori z namenom, da bi se pomirila z zgodovino, da bi celostno zaokrožila svojo zgodbo. Gre za »gesto, ki vzpostavlja celovitost sveta. Ne za to, da bi ga obtežila z vizijo benjaminske katastrofičnosti, ampak da bi ga, na obzorju imperativa o nujnosti spominjanja in pozabljanja, pripeljala do svoje besede« (Kos 2013: 263).

1.2.5 Karakterizacija glavnih oseb

Avtorica se v vseh pogledih izogne plastični trivialni upodobitvi ljubezenskega ali zgodovinskega dogodka. V ospredju je samosvoja zgodba, prepletena v zgodovinske vzorce na podlagi osebne kronologije, s tem, da konec ni optimističen in ne ponuja »happy endinga« oz. neke magične rešitve; ni črno-belega razmerja med dobrim in zlom. Lahko trdim, da gre delno za zgodovinski roman, saj avtorica piše o dogodkih, ki so se resnično dogodili, in o osebah, ki so resnično obstajale ali še vedno živijo, poleg tega si zgodovine ne izmišljuje,

⁵ Paul Klee je švicarsko-nemški slikar, znan po svojem individualnem slikarskem slogu, na katerega je v največji meri vplival kubizem, surrealizem in ekspresionizem.

temveč gre za spominsko nizanje dogodkov, ki so se resnično zgodili. Pisateljica je dolgo zbirala gradivo, pogovarjala se je s svojimi sorodniki, sosedi, prebirala zgodovinske knjige, pregledovala arhive. Sama pravi, da je »leta dolgo iskala in zbirala material, govorila z ljudmi, s stricem, mamο, še mama je brskala naprej, popisovala zgodbe sosedov, zbirala časopisne izrezke, osmrtnice, pogrebne govore, šla v arhive, prelistala zgodovinske knjige z ustrežno tematiko. [...] Hotela je povezati zgodbo z avtobiografskimi elementi in odpreti pripoved tudi za zgodbe sosedov in sorodnikov« (Bratož 2012: 3).

Najbolj večrazsežno pred nami oživi babica, ki je preprosta, nežna, odločna in psihično zelo močna ženska. Realistično govori o svoji travmatični izkušnji v Ravensbrücku, odkrito spregovori o nasilju nacistov nad slovenskimi družinami v Železni Kapli, o internaciji sosedov, o zamolčanih pobojih, o umorih celih družin. Naslika žalostne zgodbe žensk, ki so z njo trpele v koncentracijskem taborišču in priča o nečloveških razmerah, v katerih so bile primorane živeti. Govori tudi o tistih, ki so preživele, a se velikokrat niso imele kam vrniti, saj so jim pobili vse svojce. To so ženske, ki so preživele taborišče, a so morale po prihodu domov prevzeti moško vlogo, nadomestiti sinove in može. Nacisti so jih zelo velikokrat izkoriščali, vendar so le-te postajale vedno močnejše in pogumnejše (Glaz 2014: 48). Te zgodbe babica že desetletja nosi s seboj, kot neko prtljago, ki se je organsko zrasla z njo, in jih brez sramu pripoveduje svoji vnukinji, da bi *dečva* vedela, kaj vse lahko človeka doleti na tem svetu. Rane, ki ji jih je zadalo koncentracijsko taborišče, niso več sveže, a še vedno skelijo. V nacističnem nasilju je izgubila velik del družine pa tudi rejenko Mici, katere pepel so ji poslali iz Lublina, s tem da je tudi sama le za las ušla plinski celici. Babici se zdi, da so to zgodbe, ki širijo človeško obzorje, zato jih kljub temu, da se mama ne strinja, z veseljem pripoveduje mladi *dečvi*. Le-ta je stara okrog deset let in zgodbe, ki jim rada prisluhne, shranjuje v sebi, ne da bi se zavedala, kako trmasto se bodo zakoreninile tam in iz leta v leto postajale težje. Prek babičine pripovedi *dečva* počasi sestavlja drobce strašljivih zgodb in jih poveže v smiselno celoto. Le-to dopolnijo še očetovi spomini in babičina jetniška knjižica, ki jo vnukinji zapusti po smrti. Sence smrti in grozljivi spomini segajo v sedanost in ljudem ne pustijo, da bi se spravili s preteklostjo, saj so »vsi ti preprosti ljudje ostali trajne žrtve nepopisnega nacističnega nasilja« (Borovnik 2012a: 190).

Babica prevzame več vlog. Je nosilka izročila in tradicije, dekletova vzornica in zaupnica. Njena pravi mati za Majo velikokrat nima časa, zato večino časa preživi z babico, ki je njen trden temelj brezpogojne opore. Odloči se tudi, da bo njeno vzgojo vzela v svoje roke in Majo

naučni bontona pa tudi plesa in kvartanja. Igra tudi vlogo kmetice in gospodinje, je zelo zaščitniška in pokroviteljska do svoje družine. Z mamo se ne razumeta prav dobro, saj jo babica na tihem obtožuje, da v življenju za razliko od nje ni ničesar prestala, da je neprilagodljiva in da podžiga svojega moža proti sebi in ne skrbi zanj. Sicer je babica zelo priljubljena, ima veliko obiskov npr. Flori, Čika, cigana z ženo idr.; ljudje jo iskreno spoštujejo, ker je polna modrosti, vedno ima za vsakogar toplo besedo in nekaj »za na mizo«. Je ponosna ženska, ki pri ljudeh uživa ugled, in je oseba, ki najbolj vpliva na Majo in formira njen pogled na svet (Kuhar 2013: 159). Poleg vsega pa se, za razliko od očeta, postavi na stran življenja, čeprav je večkrat od blizu izkusila smrt (Kos 2014: 261).

Mama je zelo poseben lik, po eni strani je ona tista, ki Maji omogoči šolanje, kupi si moped in razmišlja o tem, da bi šla delat v Celovec in vzpostavi vez z zunanjim svetom, hkrati pa je nekako ob robu in ne vzpostavi pristnega odnosa z Majo niti z očetom. Zelo težko se uveljavi znotraj odnosa med babico in očetom, ki sta jo, četudi so bili doma bolj revni kot bogati, imela za še bolj revno, torej nepomembno in brez veljave. Ni imela dovolj poguma in moči, da bi odšla, ker je čutila moralno odgovornost, da mora poskrbeti za svoje.

Sicer daje občutek, da je venomer naježena, nekako nestrpna in jezna, vendar pa je v svojem bistvu nesrečna zaradi zakona, v katerem životari in trpi iz dneva v dan. Maja ni deležna njene pozornosti ali toplote, ljubezen ji kaže na svoj poseben način. Živela je mimo vseh, nihče se ni nikoli zanimal zanj, nihče je ni ničesar vprašal, njena zgodovina je bila tista, ki je bila nepomembna. Držala se je poslanstva, da se poroči s prvim moškim, a se realnost zakona ni mogla meriti z njenimi pričakovanji. Njen mož ji ne naklanja pozornosti, že na poročni dan se odmika od nje - svojo ženo »hoče prizadeti, pahnuti od sebe, že na samem začetku« (2012: 187). Vse življenje je živela po krščanskih pravilih in zapovedih, skromno in varčno; ko pa je videla, da je to ni in ne bo nikamor pripeljalo, je začela postavljati svoja pravila in živeti po svoji vesti – kupila si je moped, izrazila je željo, da bi rada videla svet, brati začne visoko literaturo ipd. To razumemo kot nek tih upor proti razboleli družini, v kateri živi. S taščo si nista bili najbolj naklonjeni, saj se nista razumeli – mama nikoli ni vedela, kaj babica hoče od nje, babici pa je šla na živce, ker se ji je zdelo, da ji je v življenju preveč prizaneseno. Kljub temu mama z njo ob poslednji uri sklone mir – »V življenju niste bili dobri do mene, ampak jaz sem vas zmeraj spoštovala. Naj vam Bog nakloni miru. Jaz sem svojega z vami sklenila« (Haderlap 2012: 119). Z očetom že od samega začetka nista govorila skupnega jezika - različna načela, različni pogledi na svet in seveda očetova odtujenost, ki je rezultat otroških

travm, ki so se prezgodaj naselile vanj – vse to je njuno skupno pot razdvojilo že na začetku. Oče jo vedno znova in znova razočara, v njem ne najde opore, temveč se počuti kot kolateralna žrtev njegovih strahov in notranjih bojev – »Mama še zdaleč ne čuti z očetom. Kljubovalno in očitajoče ga gleda, ker se čuti nerazumljena in prizadeta. Daje mu čutiti, da jo je razočaral in da sanja o tem, da ima drugačno življenje, da misli, da je s poroko naredila napako« (2012: 122). Razmišlja tudi o tem, da bi odšla in Maji naprtila vso odgovornost in naloge, a preveč ceni institucijo zakonskega stanu in zdrži »do konca«. Po drugi strani pa ima Majo rada in jo podpira in si takega življenja ne želi za njo. Ko oče umre, čuti kratko malo olajšanje in nemir – »Mama je na robu izčrpanosti, ki traja mesece, če ne leta, in zaradi katere zdaj spet vsa iz sebe in razdražljiva tava po hiši« (2012: 201).

Mojstrsko je orisan lik zagrenjena očeta, nezmožnega, da bi se spoprijel s strahovi, ki jih je v njem pustila vojna. Gre za najkompleksneje obdelano figuro romana.

Očeta vojna kruto zaznamuje za celo življenje, saj ga komaj desetletnega muči nacistična policija. Obesili so ga na drevo, da bi izdal svojega očeta, ki je odšel k partizanom, ga pretepali in mučili, zato je bil kasneje tudi sam prisiljen oditi mednje. To dobro ponazori del očetove pesmice iz otroštva v nemščini zapisanem romanu: »Ko pasel sem jaz kravce, je prišel policist, v oreh me je obesil in mislil, da sem list« (Haderlap 2011: 268), ki na grotesken način govori o travmi iz očetovega otroštva. Sicer popolnoma normalen in priljuden otrok, ki je v svojih rosnih letih igral na klarinet, bil aktiven v okrajnem gledališču, naredil lovski izpit, pri dvanajstih letih na grozljiv način konča s svojim otroštvom. Nikakor ne more razumeti niti sprejeti, kaj se je zgodilo in ta bolečina se kot utež obesi nanj in ga ne spusti iz svojega oklepa (Vrščaj 2012: 8). Gre za očeta, ki je moral prehitro odrasti, za očeta, ki je bil najmlajši koroški partizan in za očeta, ki ni bil kos življenju oz. takega življenja sploh ni želel živeti. Svojo bolečino utaplja v alkoholu in cigaretah, uživa samo ob raznih družinskih in prijateljskih srečanjih, kjer naredi pravi »šov«, igra na harmoniko in poje partizanske pesmi. Notranje zlomljen in ohromel, poln samoobtoževanja in brez volje do življenja se znaša nad drugimi, ki tiho trpijo z njim. Vse očetove misli se vrtijo okoli smrti, zato so domači v nenehni pripravljenosti, kdaj »bo šlo zares«. S tem najbolj prizadene malo *Mic*, ki ima očeta iskreno rada in mu želi pomagati, čuti se celo odgovorno zanj. To ni kafkovski oče, ampak »otroški oče«, ki mu hči do vsega konca stoji ob strani – »Jaz, očetov oče in moj otroški oče« (Kos 2013: 260), kljub temu da ni izpolnil očetovskih dolžnosti in je družino pustil na cedilu.

1.2.6 Vloga žensk v romanu

V romanu se srečamo s tremi nosilnimi ženskimi liki: z deklico, mamo in babico. Kljub obilici zgodb, ki jih avtorica niza v knjigi, izstopa *ženska vojna zgodba*. V tem romanu so ženske nosilke junaštva, moči in poguma. To so zgodbe žensk, ki so bile mučene, izstradane, ponižane, pretepeane in pohabljene. To so ženske, ki so preživele. Ženske, ki so steber opore mlajšim generacijam, ženske, ki jih odlikuje vztrajnost, požrtvovalnost in pogum (Borovnik 2012a: 190).

Avtorica sama se s tem strinja le delno. Kot pravi v enem od intervjujev, je njena naloga, da obnavlja zgodbe, ki ji jih pripoveduje babica. To pomeni, da so ženske tiste, ki skrbijo za prenos izročila, tiste, ki zgodbe pripovedujejo naprej in jih s tem ohranjajo žive. Na drugi strani so moški žrtve politike in vojne, premočno zaznamovani s travmami, da bi jih lahko ubesedili. Ženske ostanejo močne, vedo, da se je z življenjem treba spopasti, ne pa obupati. Avtorica pravi, da »so te ženske kolikor toliko realistične, znajo shajati s tistim, kar prinese čas« (Bratož 2012: 2).

1.3 Zgodovinsko ozadje

Za območje dežele Koroške v okviru Republike Avstrije se je po drugi svetovni vojni uveljavilo ime južna Koroška ali dvojezična Koroška, ki je etnično mešano ozemlje s slovensko in nemško govorečim prebivalstvom. Gre za sporno ozemlje, na katerem je potekal oborožen protinacistični odpor v okviru slovenske osvobodilne fronte in partizanske vojske. To je bil edini oboroženi odpor proti nacizmu v drugi svetovni vojni na ozemlju Avstrije oz. znotraj nacističnega tretjega rajha, v katerega je takrat spadala tudi Avstrija (Linasi 2010: 13-14).

1.3.1 Koroški plebiscit

Narodnostna nasprotja so po 1. svetovni vojni pripeljala do koroškega plebiscita. V interesu Slovenije je bilo, da bi bilo k matici priključeno vse ozemlje južne Koroške. To je bila celotna pokrajina med Dravo in Karavankami, Ziljska dolina, južna pobočja Svinje planine do Djekš, Celovec z okolico in za slovensko zgodovino izjemno pomembno Gosposvetsko polje s knežjim kamnom, kjer so ustoličevali karantanske kneze in vojvode. Po vpadu vojske Kraljevine SHS na južno Koroško in mednarodni arbitraži se je sporno območje (brez Ziljske doline) razdelilo na dve coni, v katerih naj bi se prebivalstvo na plebiscitu odločilo o bodoči politični pripadnosti tega dela dežele. V coni A je bil plebiscit 10. oktobra 1920; od 37304

veljavnih glasov jih je bilo 15279 za Jugoslavijo in 22025 za Avstrijo. Za Avstrijo je glasovalo približno 10000 slovensko govorečih ljudi (Barker 1991: 213). V coni A, ki je imela okoli 70% slovensko govorečega prebivalstva, se je torej 59% odstotkov prebivalstva izreklo za obstanek v Avstriji. Tako je najmanj 60.000 koroških Slovencev prišlo v sklop prve avstrijske republike.

V kampanji pred plebiscitom se je deželna vlada Koroške obvezala, da bo podpirala in pospeševala obstoj slovenske kulture in jezikovne samobitnosti. Koroški deželni zbor je soglasno sprejel sklep, da bo varoval jezikovne in narodne posebnosti koroških Slovencev sporazumno z njegovimi zastopniki (Linasi 2010: 21). Pod vplivom takih obljub in strahu pred gospodarsko in politično nestabilnostjo novoustanovljene Kraljevine SHS se je okoli 40% koroških Slovencev iz večinsko slovensko govoreče cone A torej izreklo za Avstrijo. Plebiscitna komisija je 18. novembra 1920 coni A in B izročila avstrijskim oblastem (Barker 1991: 213).

Koroški Slovenci so postali narodna manjšina v enonacionalni državi nemškega naroda, postopoma so jih izirivali iz vseh oblik javnega življenja. Ovirali so delovanje društev, uvedli nemščino kot zunanji uradni jezik, vztrajno se je slabšal položaj v šolstvu. Organizacija, zaslužna za germanizacijo, je bila takratna Kärntner Heimatdienst, medtem ko je za slovenske interese skrbela Koroška slovenska stranka, ki pa je združevala le tretjino Slovencev (Linasi 2010: 22-23). Po izidu koroškega plebiscita in nesrečni priključitvi je bilo zaključeno tudi povezovalno delovanje slovenskih ustanov s kraji, ki so pripadali Jugoslaviji. To velja tudi za Koroško slovensko stranko, ki je bila ustanovljena leta 1921 kot volilna stranka z imenom Politično in gospodarsko društvo za Slovence na Koroškem (nem. Politischer und wirtschaftlicher Verein für die Slowenen in Kärnten). Stranka je nastopala tako na deželnozborskih kot na državnozborskih volitvah in v povprečju dobivala okoli 10000 glasov. Imela je tudi dva poslanca v Koroškem deželnem zboru iz časa prve republike (Filipič 2005: 67-90).

1.3.2 Razmah nacionalizma na avstrijskem Koroškem

Kot povsod po Evropi se je v obdobju med obema vojnoma tudi v Avstriji krepil nacionalizem. Dane obljube so bile prelomljene, spodbujala in pospeševala se je asimilacija. Da bi še oslabili koroške Slovence, so nemški nacionalisti iznašli t.i. vindišarsko teorijo, ki jo je utemeljil avstrijski zgodovinar Martin Wutte. Ta teorija je Koroške Slovence še dodatno razdelila na Slovence (tisti del Korošcev, ki so na plebiscitu glasovali za Jugoslavijo) in

Vindišarje (tisti del Korošcev, ki so na plebiscitu glasovali za Avstrijo) in celo zanikala, da je jezik koroških Slovencev slovenski. Označili so jih celo za posebno etično skupino (Linasi 2010: 30-31). Dvoumnost slovenskega izraza in uporaba kranjskega izraza sta seveda prinesla nejasnosti; jasno je, da »izrazi Winden, Wenden itd. pomenijo sicer Slovane, a nikdar ne v njihovem jeziku, ampak le kot oznaka drugih narodov zanje; ta ugotovitev velja [...] tudi za koroške Slovence« (Zwitter 1970: 7). Tovrstna šikaniranja so dosegla svoj vrh v času Tretjega rajha, ko so postali koroški Slovenci odkrita in neposredna tarča napadov in preganjanj. V tem obdobju se je izpostavila bistvena razlika med Vindišarji, ki so bili v očeh velikonemških nacističnih ideologov primerni za nadaljnjo asimilacijo in končno germanizacijo, in Slovenci, ki naj bi se deportirali s Koroške v Vzhodno Evropo ali pa v notranjost Rajha. Mnogi koroški Slovenci so se pridružili partizanom in se uprli, kar je predstavljalo edini organizirani oboroženi upor proti nacističnemu režimu na ozemlju Tretjega rajha v času 2. svetovne vojne. Njihov upor je bistveno prispeval tudi k odločitvi zaveznikov, da so po koncu vojne Avstrijo obravnavali kot napadeno državo in ne kot državo agresorko ter jo obnovili v njenih predvojnih mejah.

Nemška vojska je 12. marca 1938 zasedla Avstrijo v petih dneh brez odpora. Z anšlusom⁶ se na Koroškem uveljavi nacistični sistem, katerega značilnosti so bili skrajni nemški nacionalizem, nacionalni šovinizem, totalitarizem, antikomunizem in antisemitizem. Poglavitnega pomena je bilo poudarjanje superiornosti nemškega človeka in hkrati nestrpnost do Slovanov, Judov in Romov. Nacisti so prevzeli popoln nadzor nad javnim življenjem, množično aretirali ljudi, ki so bili po njihovem grožnja novo ustaljenemu sistemu, uvedli nova politična sodišča in ukinili vse dosedanje politične in javne ustanove (Linasi 2010: 36-37).

1.3.3 Organiziran upor slovenskih partizanov

26. aprila 1941 so v Ljubljani ustanovili politično organizacijo, imenovano Osvobodilna fronta slovenskega naroda. Jasno je bilo, da je na vidiku množično gibanje za osvoboditev in združitev razklanega slovenskega naroda. Jeseni 1941 se oblikuje vrhovno slovensko politično predstavništvo, najpomembnejši dokument pa so Temeljne točke Osvobodilne fronte, ki predstavlja njen osnovni program (Pleterski 2000: 15-16). Najpomembnejši sta prva in druga točka, ki sta napovedovali oborožen upor proti okupatorju, ki je osnova za osvoboditev in združitev vseh Slovencev (Linasi 2010: 53).

⁶ Anschluss je nemški izraz za aneksijo, s katerim označujemo priključitev Avstrije Tretjemu rajhu dne 13. marca 1938.

Prvi val partizanov je prišel na Koroško leta 1942, in sicer s Primorske. Leta 1943 je bil na predelu Karavank formiran prvi partizanski odred, ki je štel 120 mož in se je imenoval Zahodno koroški odred. V začetku leta 1944 Nemci njihovo delovanje omejijo na območje med Jesenicami in Ljubljano, toda že aprila 150 mož prečka avstrijsko mejo, se ustali v Železni Kapli in se formira kot Vzhodno koroški odred. Kasneje je ustanovljeno samostojno koroško poveljstvo, ki je odgovarjalo neposredno glavnemu štabu Slovenije in imelo nalogo, da prekorači Dravo. Oktobra je bilo na jugovzhodnem Koroškem že okoli 1000 partizanov. Čez Dravo uspe priti samo štirim manjšim skupinam, koroško poveljstvo pa je kasneje ukinjeno. Koroški odred sestavlja takrat okoli 400 ljudi, ki delujejo na ozemlju med Solčavo, Železno Kaplo in Dravogradom. Omejitev vojaške aktivnosti je verjetno posledica bližajoče se zime, nevarnosti, saj je Rdeča armada že napredovala proti Sloveniji, in pa dejstvo, da se na avstrijskem niso mogli utrditi do te mere, da bi partizanske enote lahko obstale (Barker 1991: 215-216).

Slovenski partizani so ob koncu 2. svetovne vojne prodrli visoko na južno Koroško in za kratek čas zasedli Celovec, Gosposvetsko polje in ostale zgodovinsko pomembne slovenske dele Koroške. Ob prodiranju britanskih čet so se na njihovo zahtevo slovenske enote z zasedenih ozemelj umaknile, saj niso želele tvegati oboroženega spopada z zavezniki. Ti dogodki in ponovne zahteve Jugoslavije po priključitvi južne Koroške so povzročali zelo napete odnose med slovensko in nemško skupnostjo na južnem Koroškem.

1.3.4 Avstrijska državna pogodba

Štiri velesile so z moskovsko deklaracijo leta 1943 proglasile Avstrijo za žrtev nacizma in določile, da Avstrija po vojni ostane neodvisna, hkrati pa razveljavile aneksijo. Da je Avstrija upravičena svojo vlogo žrtve v 2. svetovni vojni, je morala dokazati, da so se borili proti nacizmu, zato so se sklicevali na protinacističen boj koroških partizanov. Šele leta 1955 nevtralna Avstrija dobi nazaj svojo suverenost. 15. maja istega leta je podpisana Avstrijska državna pogodba,⁷ v kateri so bile v 7. členu opredeljene vse pravice slovenske in hrvaške manjšine v Avstriji v zameno, da Jugoslavija s pristopom k Avstrijski državni pogodbi prizna staro saintgermansko mejo⁸ (Bohte, Škrk 1997: 603-605).

⁷ Avstrijska državna pogodba je mednarodni sporazum o ponovni vzpostavitvi samostojne in demokratične Avstrije, podpisan na Dunaju 15. maja 1955; podpisale so ga zavezniške zasedbene sile v Avstriji: ZDA, ZSSR, Združeno kraljestvo Velike Britanije in Severne Irske, Francijo ter avstrijska vlada.

⁸ Senžermensko mirovno pogodbo (tudi senžermenski mir) so 10. septembra 1919, po razpustitvi Avstro-Ogrske, podpisali Avstrija in predstavniki antante v kraju Saint-Germain-en-Laye. V 391 členih pogodbe je bil določen obseg Avstrije in njena državna ureditev (republika). Razen s privolitvijo Društva narodov je bila Avstriji

V letih neposredno po 2. svetovni vojni in nekaj let po podpisu državne pogodbe so bile na dvojezičnih območjih obvezne dvojezične šole, dvojezično uradovanje in dvojezični javni napisi. Ko je postalo jasno, da se bo Avstrija ohranila kot samostojna država, so se vse te pridobitve slovenske manjšine začele bolj ali manj pospešeno ukinjati. Zaradi posebnega zgodovinskega razvoja je slovensko prebivalstvo v podrejenem položaju, medtem ko nemško prebivalstvo obvladuje vse pomembne socialne, gospodarske in politične pozicije (Pleterski 2000: 55). Pride do množičnega kršenja človekovih pravic, ki so zapisane v 7. členu Splošne deklaracije – odpravijo obvezni dvojezični pouk, organizirajo kampanjo za odjavljanje otrok od slovenskega pouka, kršijo osnovne pravice do izobrazbe, slovensko prebivalstvo ni več deležno vzgoje v materinščini, pouk verouka je predviden za vse samo v nemščini,... Z manjšinsko zakonodajo tako resno kršijo in omejujejo človekove pravice slovenskega prebivalstva na Koroškem (2000: 56-64). Avstrijska državna pogodba je pravno trdna in nesporna mednarodnopravna osnova za zaščito slovenske in hrvaške manjšine v Avstriji, ki pa še zdaleč ni izpolnjena ali upoštevana, kot to trdijo v Avstriji. Prišlo je tako daleč, da se je manjšinska zaščita z zakonskimi in drugimi ukrepi zmanjševala po tem, ko je bila Avstriji priznana neodvisnost kljub danim obljubam pred tem (Bohte, Škrk 1997: 623).

Zvezni zakon o dvojezičnih krajevnih napisih, ki je bil sprejet brez predstavnikov manjšine leta 1972, se je osredotočil samo na krajevne napise, ne pa tudi na ostale napise. Kljub sprejetemu zakonu pa so nedolgo za tem nemški nacionalisti podrli dvojezične table v znak nasprotovanja uveljavljanju pravic slovenske manjšine. Dokler bodo delovale nemške nacionalne organizacije, kot je npr. Heimatdienst⁹, bo 7. člen stalno kršen. Tako so tudi leta 1958 dosegli odpravo slovenščine kot obveznega učnega jezika za otroke v prvih treh letih osnovne šole, pri slovenskih otrocih pa je le-ta veljal samo za tiste, ki jih bodo k predmetu slovenščine prijavili starši. Vse to kaže na travmatično nerazčiščenost Avstrije z nacizmom in na to, da vendarle ni čista kot solza (povzeto po Kumerdej 2006).

1.3.5 Koroška danes

Za Slovence na Koroškem lahko rečemo, da so se ohranili tam, kjer so bili globoko zasidrani v svojem življenjskem okolju. Ob koncu 19. stoletja so Koroški Slovenci predstavljali približno četrtino ali tretjino celotnega prebivalstva Koroške. Poseljevali so tudi kraje, ki so

prepovedana združitve z Nemčijo ali katero koli drugo državo. Takoj po podpisu je začela vlada izigravati pogodbene odločbe vojne narave. Dokončno je pogodba izgubila pomen 13. marca 1938, ko je Tretji rajh priključil Avstrijo.

⁹ Heimatdienst je koroška politična organizacija. Zanj so značilne skrajno desničarske ideje, spogledovanje z nacizmom in težnje po etično čisti Koroški.

danés že nemško govoreči. V 20. stoletju je njihovo število stalno upadalo predvsem zaradi konstantnih asimilacijskih pritiskov, tako da danes po uradnem popisu predstavljajo približno 2.3 % celotnega prebivalstva. Večina koroških Slovencev, ki so se od sredine prejšnjega stoletja preseljevali s podeželja v mesta, se je asimilirala. Proces asimilacije se je nekoliko upočasnil šele konec šestdesetih let z ustanovitvijo slovenske Zvezne gimnazije za Slovence v Celovcu, kajti z njo so dobili možnost za oblikovanje slovenskega izobraženstva in njihovega uvrščanja v srednji družbeni sloj. Gre za začetek oblikovanja socialne raznolikosti v slovenski družbeni skupnosti na avstrijskem Koroškem, ki je danes bolj pestra kot nekdanj in ni več vezana le na vasi in manjše okraje. V Celovcu živi precejšnja skupina Slovenk in Slovencev, vendar so razpršeni in brez ustreznega središča za združevanje. V glavnem koroškem mestu imamo sicer narodnostne institucije, ne pa kulturnega centra, kjer bi se zbirali.

Pozitivno pa je, da je vse več otrok znova pri slovenskem pouku in vse več otrok iz Slovenije prihaja v dvojezične šole; kaže, da se Slovenija končno zaveda, da obstajajo Slovenci tudi na Koroškem in da so tudi oni del narodove sedanjosti. Nadaljuje pa se proces izseljevanja predvsem izobraženstva s podeželja in le-to pomeni siromašenje narodne skupnosti in gospodarskega potenciala. Veliko jih je zato odšlo na Dunaj, nekaj pa se jih je preselilo tudi nazaj v Slovenijo.

Avtorica spregovori o današnji situaciji na avstrijskem Koroškem v intervjuju za *Dnevnik*, 8. 3. 2014. Pravi, da je obdobje, ko bi ljudje opuščali slovenščino zato, ker se nočejo ali bojijo izpostaviti, minilo. Situacija se deloma izboljšuje, vedno več staršev svoje otroke, tudi če so iz nemško govoreče družine, pošilja v dvojezične šole, saj je danes znanje tujega jezika dodatna vrednost. Opaža tudi, da so mlajše generacije bolj odprte za dvojezičnost. Spregovori tudi o vsakdanji govorni situaciji, rekoč, da slovenščina še vedno domuje doma, v družinskih krogih in na podeželju, v javnosti pa ima monopol še vedno nemščina (povzeto po Kolšek 2014).

1.3.6 Pogled na koroške partizane

Odkrito pisati o koroških partizanih je kot drezati v osje gnezdo. Gre za »tabu temo, saj je bilo partizansko gibanje v Avstriji omalovaževano in kriminalizirano, partizani pa so do dandanes obveljali za »bandite« (Borovnik 2012a: 183). Avtorica odkrito spregovori o tej problematiki v intervjuju za *Dnevnik*, 27. 8. 2011, kjer pravi sledeče:

» [...] partizani so imeli v Avstriji popolnoma drugačen status kot v Jugoslaviji, kjer so bili heroji; tu so veljali za morilce in izdajalce domovine. Le nekaj dni po vojni se je Avstrija

zahvaljevala partizanom za njihov boj zoper nacizem, potem pa so se stvari ideološko zapletle, ker je Tito zahteval priključitev Koroške Jugoslaviji, česar niso podprli niti zavezniki, posledica te zahteve pa je bila, da je avstrijska desnica naš antifašistični upor razglasila za izdajo domovine; nenadoma so se oni razglasili za borce za domovino, za katero naj bi se borili že ves čas nacizma! Tu so se stvari popolnoma pomešale, posledica je bila popolna politična zamrznitev Koroške, tudi njene leve opcije, tako da se slovenskega glasu ni slišalo nikjer več, in nacisti so si lahko umili roke, prekrili svoje medvojno delovanje. Uradna avstrijska politika pa ni imela volje s tem razčistiti».

Avtorica govori o tem, da je Avstrija prenašala krivdo svojih zločinov na Nemčijo in druge okupatorje. O tem v knjigi spregovori takole: »Pri vsem pa nima Avstrija nič z nacisti, sama je vendar žrtev, nič ne razume, sploh ni bila vmešana, ni je bilo zraven v težkih časih. Nihče v tej državi blaženega licemerstva ni z dobrodošlico pozdravil nacistov, nihče ni hrepenel po velikonemškem rajhu, nihče si ni umazal rok, nihče deloval za 'končno rešitev', samo majčkeno sodeloval, malce streljal z drugimi, malce somoril, majčkeno zaplinjal z drugimi, ampak to ne šteje, nič ne šteje« (Haderlap 2012: 183). Prenos krivde je tesno povezan s partizansko zgodbo, ki jo v romanu po spominu ubesedi hči (Zupan Sosič 2014: 33).

Avtorica v romanu poudari zamolčano zgodbo o koroških partizanih in naslika dve različni sliki: v primerjavi z partizani v Sloveniji oz. Jugoslaviji, ki so iz vojne prišli kot zmagovalci in heroji, so bili avstrijski partizani nekakšni »razkropljeni hostarji« (Kos 2013: 258-259). Haderlapova opisuje, kako je bilo na njih nekaj »tragično popačenega«, kako so bili osovraženi in kako bili boj za svojo prepoznavnost in status še po tem, ko so se vrnili iz vojne.

1.3.6.1 Pomen vere in religioznosti

Alojzija Zupan Sosič v svojem članku *Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu* izpostavi tudi odnos partizanov do vere in religioznosti. Na Koroškem ni veljala formula *partizan je enako komunist* (Haderlap 2012: 164-167), ker je bilo slovensko podeželje večinoma katoliško (Zupan Sosič 2014: 33). Partizanstvo na Koroškem torej ni bilo neposredno povezano s komunističnim gibanjem. Ne glede na to so Koroške partizane gledali zviška in jih zmerjali s komunističnimi privrženci, kljub temu da je šlo za preproste, verne ljudi, ki so verjeli, da se bojujejo za svobodo (Borovnik 2012b: 191). Avtorica v svoji biografski pripovedi o partizanih piše na tankočuten, liriziran in poetiziran način in jim tako

izkaže spoštovanje in vrne del dostojanstva (Zupan Sosič 2014: 33). Popačenemu partizanu podeli novo podobo in oriše njihovo bolečino:

»Partizan mora v pokrajini, v kateri se bojuje, videti zaveznico. Privzeti mora barve in oblike okolja in se v njih razbliniti, biti mora gora in potok in smreka, hiša in grič in gozd, kača in čuk. Nadeti si mora krinko travnika, se zaviti v plašč iz listja. Zlije se z mrakom in potjo, prikaže se zdaj tu, zdaj tam, lahko je povsod ... Partizan da telesu novo podobo, nov obraz, iz pozabe ga potisne na svetlobo pozornosti. Njegova odločnost se prenese nanj. Rane telesa ga podžigajo, poškodbe ženejo naprej, opogumlja ga njegov obup. Je krik, ki uide telesu, je glas, ki govori zanj« (Haderlap 2012: 168–169).

2 TEORETIČNA IZHODIŠČA ZA ANALIZO DRAMATIZACIJE IN GLEDALIŠKE UPRIZORITVE

2.1 Uvod

Na prejšnjih straneh sem podrobneje predstavila roman *Angel pozabe* in ga umestila tako v literarni kot v zgodovinski kontekst. V drugem delu diplomske naloge bom analizirala njegovo gledališko uprizoritev, ki je bila premierno postavljena na oder 14. marca 2014 v SNG Ljubljana na Malem odru. V ta namen se bom najprej soočila s teoretičnimi izhodišči in poskušala definirati, kaj drama sploh je, kaj je dramatizacija in kakšne postopke prirejanja poznamo.

2.2 Teoretična izhodišča

Če zaidemo v knjižnico, ker si zaželim prebrati dobro knjigo, na naši prioritetni listi ne najdemo dramskega besedila. Čeprav so dramska besedila kratka, brez obsežnih opisov in atraktivna na pogled, po njih ne posežemo velikokrat. To lahko pripisujemo dejstvu, da se pri prebiranju dramskega besedila velikokrat znajdemo v težavah – ne razumemo, v kakšni medsebojni povezavi so določene osebe, ne sledimo toku dogodkov, morda se nam zdi struktura prezahtevna ali pa nam je kratko malo dolgčas (Pezdirc Bartol 2010: 127).

2.2.1 Specifika dramskega besedila in njegovega sprejemanja

Kako ločimo dramo od proze? Drama je sestavljena iz dveh vrst besedila, iz dialoga oziroma glavnega besedila in iz didaskalij oziroma stranskega besedila. Menjavanje dveh vrst besedila nevedčemu bralcu lahko otežuje branje, saj ga dekoncentrira ali razbije zgodbeni lok (Pezdirc Bartol 2008: 150).

Za dramo je značilna odsotnost fiktivnega pripovedovalca, ki komentira dogajanje in usmerja bralca, zato mora sama struktura dramskega dialoga drugače prikazati in objasniti ta fiktivni svet. Osebe, ki nastopajo v drami, prevzamejo torej funkcijo subjektov, ki se preko dogajanja opredeljujejo sami zase. Dialog v drami je torej avtonomni govor dramskih oseb, ki kot serija narativnih stavkov določa celoten dramski kontekst. V dialogu najdemo vse potrebne informacije, so gostejši, intenzivnejši in prav iz tega razloga se lahko bralci zelo hitro znajdejo pred problemom, saj ne znajo razbrati različnih pomenskih plati dialoga (Pezdirc Bartol 2008: 150). Za dramsko besedilo je značilen tudi dvojni eksistenčni status, kar pomeni,

da ima dvojno eksistenco – lahko je namenjeno branju ali pa uporabljeno za uprizoritev na odru.

Govor dramskih oseb je govor v prostoru in času, ustrezno opremljen z prostorskimi in časovnimi določili. V tem primeru je prostor neizrečeni del besedila, ki se realizira, ko pride do povezave med besedilom in gledališčem. Kot Bartolova zapiše v svojem članku, »prostor s tem postane tisti element, ki najbolj eksplicitno povezuje dramsko besedilo z uprizoritvijo (Pezdirc Bartol 2008: 150). Zato mora biti branje dramskih besedil vedno »dvojno branje«, saj ga moramo znati prebrati na »dobeseden« literaren način, hkrati pa si predstavljati, kako vse skupaj realizirati na odru.

Če povzamemo, so temeljne značilnosti dramskosti naslednje lastnosti – koncentracija dogodkov, konflikti, napetost in naravnost k razrešitvi ter predstavitev dogajanja kot navzočega v sedanjosti in v obliki dialoga (Kos 2009: 73-77).

Pravilo o enotnosti kraja, časa in dejanja je v normativni vlogi dandanes preseženo. Na tem mestu velja omeniti pravilo sukcesivnosti, kot ga poimenuje Lado Kralj. To je seveda zelo povezano z uprizoritveno tehnologijo, ki v preteklosti ni omogočala hitrih menjav prizorov. V praksi pa to enostavno pomeni, da je zaradi odsotnosti pripovedovalca dramsko dogajanje sestavljeno iz nekega zaporedja dogodkov, ki mu je potrebno slediti. Dramsko branje se namreč bistveno razlikuje od same uprizoritve. Pri branju sledimo informacijam, ki jih preberemo in sestavljamo v celoto (lahko tudi prelistamo nazaj, če nam kaj ni popolnoma jasno), medtem ko pri uprizoritvi zaznavamo več stvari hkrati (od zvoka, vizualne podobe, kostuma,...) in jim moramo nepretrgoma slediti, saj drama teži h koncu (se ne vrača nazaj). Zato dramatik že pri pisanju predvidi logičnost dogodkov, ki jim bo lahko sledil tudi gledalec. Branje drame je tudi virtualno uprizarjanje, saj se bralec postavlja v položaj izvajalcev, ko med branjem gradi svoj lasten fikijski svet, kjer upošteva tudi kretnje, mimiko, ritem, glasbo,... (Pezdirc Bartol 2008: 151-152).

Bralec bere dramsko besedilo, gledalec gleda uprizoritev, ki jo postavi na oder režiser, in je videna skozi gledalčeve oči - sprejemnik drame je torej trojen, sestavljajo ga bralci drame, režiser in igralci ter gledalci uprizoritve, s tem da dramatik piše za sočasno publiko, režiser pa ustvarja za sočasnega gledalca (Pezdirc Bartol 2008: 152).

Za recepcijo je pomembno, da bralec sam prebira neko dramsko delo, sam ob tem doživlja individualne občutke, medtem ko je gledalec že del kolektiva (Pezdirč Bartol 2010: 133).

Drama je literarno besedilo ali osnova za gledališko uprizoritev. Na tem mestu se poraja vprašanje, ali je dramsko besedilo lahko samostojno in samozadostno umetniško besedilo, ali je v taki obliki napisano samo kot predloga za gledališko uprizoritev. Da je možno eno ali/in drugo, je dorečeno šele v 20. stoletju, ko pride do enakopravnosti med besedilom in uprizoritvijo. Semiotika¹⁰ besedilo razume kot sestav jezikovnih znakov, uprizoritev pa kot sestav jezikovnih in nejezikovnih znakov. Govorimo o »razmerju med tekstocentrizmom in scenocentrizmom, ki znotraj semiotike pripelje do enakovrednega in fluidnega odnosa« (Pezdirč Bartol 2010: 239). Razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo se je skozi zgodovino spreminjalo, danes je to razmerje odprto in odvisno od samega dramatika, gledališča ali projekta (Pezdirč Bartol 2010: 134-141).

2.3 Dramatizacija

Na točki, ko se je roman *Angel pozabe* transformiral iz nedramskega besedila v dramsko, govorimo o dramatizaciji. Spremljali bomo torej prehod od romana kot osnove oziroma izhodišča za nadaljne ustvarjalne procese do dramatizacije kot predloge za gledališko uprizoritev in končno gledališko uprizoritev, ki je realizacija dramatizacije.

Pavis definira dramatizacijo kot »priredbo epskega ali pesniškega besedila v dramsko besedilo ali določenega besedila za oder« (Pavis 149: 1997). Navaja misterije kot srednjeveške dramatizacije biblije, elizabentinske dramatizacije zgodovinskih zgodb in dramatizacije romanov od 18. stoletja dalje. Pravi tudi, da je intenca dramatizacije, da bi odkrili slog, ki bi skupaj z dialogi omogočali gledališče, pa tudi »hotenje, da gledališča ne bi več omejevali na dialogizirano besedilo, napisano posebej za oder« (149: 1997).

Poleg termina *dramatizacija* sta v uporabi še izraza *priredba* in *adaptacija*. Francoska teatrologija, s Patriceom Pavisom na čelu, te tri termine enači oz. jih razume sopomensko. Italijanska gledališka srenja uporablja samo termin adaptacija, nemška pa samo dramatizacija. V slovenskem gledališkem prostoru se uporabljajo vsi trije izrazi, vendar ne razločimo, v katerih primerih se določen termin uporablja, saj je to področje zelo slabo raziskano (predvsem v primerjavi s prenosom literature v film) (Marušič 2014: 74-75). Vendar pa lahko

¹⁰ Semiotika je jezikoslovna veda, ki se ukvarja z jezikovnimi znaki (simboli) in sistemi znakov. V nasprotju s semantiko se ukvarja z materialno platjo jezikovnega znaka, tj. z njegovo obliko.

rečemo, da je v Sloveniji najbolj uveljavljen in uporabljen termin *dramatizacija*, zato izberem ta termin in ga uporabljam v diplomski nalogi.

Hrvaški teatrolog Marko Botić v študiji *Hrvatska proza u novijem hrvatskom kazalištu* razlikuje med dramatizacijo in adaptacijo. Za prvo je značilen čvrsto strukturiran dramski tekst, za drugo pa ne tako zelo čvrsto strukturiran dramski tekst, ker je deležen številnih dramatizacijskih procesov in režiserskih inovacij (Marušič 2014: 76).

2.3.1 Razmah dramatizacij – včasih in danes

V primerjavi z bolj ambicioznimi dramskimi obdobji (renesansa, barok, klasicizem, razsvetljenstvo) sta 19. in 20. stoletje šibka člena v produkciji dramskih del, zato je bila ponudba le-teh dopolnjena tudi z odrskimi besedili manj ambiciozne narave. Povpraševanje po dramskih uprizoritvah je namreč večje, s čimer je povezana tudi komercialna dejavnost in pa razmah meščanskega gledališča in poklicnega pisateljstva. Dramatizacije je v tem kontekstu potrebno razumeti kot priredbe sočasnih knjižnic uspešnic, ki imajo velik vpliv na bralce in posledično gledalce. Vloga gledališč se je danes namreč spremenila, vse skupaj je postalo elitistično, predvsem zaradi avdio-vizualne produkcije in dostopnosti interaktivnih vsebin (Fišer 2006: 144-147). Tako je opaziti tudi določene pomenske premike, predvsem kar se tiče razmerja med dramo in gledališčem. V prvi fazi govorimo o radikalni deliterarizaciji, ko gledališče pride do spoznanja, da ne potrebuje dramskega besedila, ampak samo vsebino, v drugi fazi se začne vračati k literaturi, s polno novih izkušenj in inovacij iz prve, »antiliterarne« faze. Kot zapiše Fišer, gre za »krog: od popolne negacije literarnega gledališča nazaj k njegovi afirmaciji, vendar z dragoceno vmesno izkušnjo, ki je močno zaznamovala gledališko poetiko« (Fišer 2006: 148). Ponovni vznik dramatizacij lahko razumemo kot vračanje literature v gledališče.

Tomaž Toporišič nas s člankom *Romanizacija, epizacija*¹¹, *raspsodizacija*¹², *dramatizacija* popelje v ekskurz definiranja in redefiniranja krize absolutne drame (Szondi), epskega gledališča (Brecht), opozicije dramsko/epsko (Pavis) in rapsodizacije gledališkega dela (Sarrazac) in na podlagi treh romanesknih besedil poudari specifiko dramatizacij in adaptacij danes (Toporišič 2006: 112-122). S Fišerjem delita ugotovitev, da se je dramska pisava po

¹¹ Epizacija je težnja v gledališču, da bi v dramsko zgradbo vključilo epske prvine: z ukinitvijo napetosti, prekinitev iluzije, besedo pripovedovalca, [...] z vidno menjavo scene, s poudarjanjem gestusa posameznega prizora (Pavis 1997: 199).

¹² Sarrazac se transformacije dramske pisave v 20. stoletju loti s pojmom »rapsodije«. S tem se vrne k širokemu pojmovanju epskega, kjer se dramska pisava kaže kot prostor napetosti, linij, umika, preseganja dramskega z epskim/lirskim.

vseh svojih krizah in različnih obdobjih v temelju spremenila. Ko se je oddaljila od definicije absolutne drame,¹³ se je znašla v krizi, ki zagotavlja svobodo, in prav zato je danes razlika med dramo in romanom težko opazna. Sodobno gledališče torej opušča dvojice dramsko/epsko, dramsko/romaneskno in se usmerja proti oblikam onstran klasične, absolutne drame. Roman in gledališče se danes prekrivata in to rezultira v vzniku in porastu dramatizacij oz. raznovrstnih dramskih adaptacij v zadnjih desetletjih, ki so v neposredni povezavi z elektronskimi mediji. Gre za razvoj, kjer ni več pravil in jasno določenih meja; nastajajo nove oblike oz. »nove konstrukcije«, ki zaobjemajo širok spekter žanrov, zvrsti, velikih in malih zgodb (2006: 130-131). Razlagalci vzroke za množičnost uprizorjenih adaptacij in nedramskih besedil iščejo predvsem v zunajliterarnih dejavnikih – uspešnost in priljubljenost izvirnika, dober odziv občinstva na adaptacije nedramskih besedil, finančni uspeh adaptacij in pomanjkanje domačih, predvsem sodobnih dramskih besedil (Zupan Sosič 2012: 359).

Fišer deli dramska besedila na dva sklopa – prva so namenjena uprizoritvi, druga pa se še vedno gibajo v območju literarnega. Seveda se moramo zavedati, da dramsko besedilo ni izključno literarno delo, ker je lahko predloga za uprizoritev, po drugi strani pa je samostojno literarno delo, ki funkcionira kot celota in je lahko namenjeno samo branju in našemu estetskemu užitku. Kljub vsem razvojnim spremembam, bo ta ločnica ostala.

2.3.2 Priredba romana

Pavis v *Gledališkem slovarju* ugotavlja, da gre pri priredbi za »prenos ali preobrazbo umetniškega dela iz ene zvrsti v drugo (iz romana v igro). Priredba ali dramatizacija se nanaša na pripovedne vsebine [...], ki so ohranjene [...], medtem ko diskurzivna struktura doživi korenito preobrazbo, zlasti zaradi prehoda v dispozitiv *izjavljanja*, ki je povsem drugačen. Za priredbo je značilno, da ima za razliko od gledališkega prevoda in aktualizacije širok razpon in veliko svobode, saj se »ne boji spremeniti smisla izvirnega dela, ga prisiliti, da govori prav nasprotno. [...] Prirediti pomeni v celoti na novo napisati delo, ki je pojmovano kot običajno gradivo« (Pavis 1997: 594).

Priredba romana se neposredno veže na izbrano pripoved, si od nje sposodi vsebino in romaneskno gradivo priredi za oder. Gre za proces prirejanja, izbora, preoblikovanja in predelave gradiva, ki vzpostavlja nova razmerja med pomeni in jih vgrajuje v tekst. Gre za

¹³ Absolutna drama je tista, v kateri fiktivni pripovedovalec ni konkretiziran, zato zbuja videz absolutnosti oziroma samozadostnosti v odnosu do svojega avtorja in občinstva.

premestitev iz ene literarne zvrsti v drugo (iz romana v dramo), prav tako za premestitev iz ene vrste v drugo (iz epike v dramatiko) ter za prenos iz enega medija v drugega (iz literature v gledališče) (Orel 2006: 133).

Pri tem Pavis ugotavlja, da so dovoljeni vsi mogoči posegi v besedilo: »črte, reorganizacija pripovedi, stilistične omilitve, krčenje števila dramskih oseb in prizorišč, dramatična zgostitev na nekaj ključnih trenutkov, dodatki iz drugih besedil, montaža in kolaž tujih prvin, [...] Prirediti pomeni na novo napisati delo, ki je pojmovano kot običajno gradivo« (1997: 594).

Pri prirejanju lahko pride do znatnega odmika od romana na ravni zgodbe oz. snovi, pa tudi na ravni obdelave oz. postopka prikazovanja. Pripoved oziroma drama je dvoravninska – ločimo raven zgodbe in raven obdelave. Ko govorimo o prvi ravni, imamo v mislih dogajanje v pomenu vsebine, pri drugi ravni pa ubeseditveno strategijo priredbe in uprizoritveni postopek gledališke predstave (Orel 2006: 134-135).

Velja tudi prepričanje, da je prirejanje in preurejanje romanesknih besedil za gledališki oder nevhvaležno opravilo, predvsem ko se lotimo dramatizacije že kanoniziranih besedil, saj gre za splošno znana besedila, ki so verjetno že bila dramatizirana ali celo ekranizirana. Te dramatizacije so že v naprej obsojene na to, da bodo ostale v senci literarne predloge. Dramskega besedila se namreč drži t.i. dvojni značaj – na eni strani jim priznavamo status gledališkega teksta, po drugi strani pa dvomimo in se sprašujemo o avtonomnosti literarne umetnine in jo presojamo le kot načrt za gledališko uprizoritev (Pogorevc 2006: 177-178).

Orlova razmišlja tudi o problematiki izvirnosti priredb in se na tem mestu smiselno sprašuje: »Ali je od postmodernizma, utemeljenega v medbesedilnih povezavah, sploh mogoče govoriti o izvirnosti?« Če pustimo postmodernizem ob strani, še vedno velja, da priredb ne moremo enoznačno izključiti iz kategorije izvirnih del, saj gre konec koncev za ponovno stvaritev izbranega dela. Zanimiv je tudi odnos med avtorjem romana in prirejevalca, ki se najbolj kaže ob pregledu naslovov priredb – nekateri prirejevalci si avtorstvo delijo skupaj s pisateljem, nekateri se podpišejo pod pisatelja in se označijo za avtorja dramatizacije, za nekatere priredbe pa lahko rečemo, da so izvirna dramska dela, ker so npr. razvidne reference iz nekega romana (primer: drama Srečka Fišerja *Medtem* je nastala po motivih romana Prima Levija *Premirje*). Ko torej razmišljamo o izvirnosti gledališke priredbe, moramo razmišljati na eni strani o izvirnosti zgodbe (vsebine) in na drugi strani o izvirnosti obdelave (ubeseditvene in uprizoritvene strategije gledališkega dela) (Orel 2006: 136-138). O izvirnosti se sprašuje tudi Srečko Fišer v članku *Izvirno in neizvirno, dramatizacija in drama* in pravi,

da je po zdravi logiki izvirno tisto, kar »nima vira zunaj sebe«. Vprašanje, ki se ob tej trditvi poraja, je seveda prepraševanje obstoja umetnosti kot nekaj samobitnega in samozadostnega (Fišer 2006: 145). Srečuje se torej s podobnimi dilemami kot Orlova, nihče od njiju pa nima enoznačnega odgovora in formule, po kateri bi izoblikovali kriterij, po katerem bi neko delo označili za izvirno oz. neizvirno. Pridemo do ugotovitve, da se ob vprašanju avtorstva zaplete pri vsakem dramskem delu, predvsem sedaj, ko je prišlo do vala dramatizacij znanih romanov. Geneza dramskega besedila je enostavno preveč komplicirana in edinstvena, da bi se lahko zedinili o označevanju takih besedil (bodisi kot drama, dramatizacija, priredba ali kako drugače), poleg tega pa je teorij o tem, kdo je v resnici »pravi avtor«, več in si med seboj nasprotujejo. Sklepati na poenostavljen odgovor o avtorstvu ne moremo, saj praksa kaže, da primeri variirajo od enega do drugega in da so odvisni od »obstoječih teoretskih definicij, razpoložljivega terminološkega aparata in od gledalčeve zmožnosti prepoznavanja intenc udeleženih avtorjev ter z njimi povezane stopnje preoblikovanja obstoječih predlog [...]« (Pogorevc 2006: 198-199).

Toporišič to razmišljanje še nadgradi v članku *Levitve slovenske drame in gledališča*, v katerem prikaže, kako je dialog literature z gledališčem dandanes postal proces semioze, kjer gre za neskončno prepletanje ene točke z drugo. Umetniško delo ni več točno določena in zamejena celota, temveč jo je »zamenjal koncept prehodnosti, rizomatičnosti, nomadskosti in Barthesove pisljivosti teksta«. Živimo namreč v času, ki ga zaznamuje »digitalna tekstualnost«, ki je v neposredni povezavi z elektronskimi mediji, za katere je značilno nelinearno strukturiranje. Tako si lahko tudi dramski tekst predstavljamo kot hipertekst, kjer vse poteka prek povezav oz. linkov; te linke lahko neskončno odpiramo in v povezavi z njimi se vedno in v nedogled razgrinjajo novi teksti. Tako branje dramskih tekstov je »nelinearno, večsmerno, nehiarhično« (Toporišič 2008: 66-67), se pravi medsebojno neskončno in povezovalno.

2.3.2.1 Postopki prirejanja

Kot ugotavlja Lukan, prirejanje besedil sega vse od tradicionalnih načinov (ki lahko bolj ali manj zvesto sledijo izvirniku) na način tehničnega, linearnega prepisa dialoškega materiala iz nedramske v dramsko, dialoško ali kako drugače gledališko uporabno obliko z ustrezno interpretacijo, razumevanjem in obvladovanjem večšine transkripcije, pa do izrazitega avtorskega pristopa, ki gradivo obravnava na selektiven način in ga izvirno nagraduje (Lukan 2007: 151-152). Marušič to poenostavi, ko zapiše, da »tradicionalni pristopi skušajo slediti

izvirniku s prepisovanjem dialoškega materiala, avtorski načini pa v prototekstu iščejo izhodišče za uprizoritev in ga izvirno nadgrajujejo (Marušič 2014: 76).

Med prirejevalske postopke štejemo reorganizacijo povedi, preoblikovanje in dopisovanje dialogov ter notranjih monologov, krčenje števila dramskih oseb oz. združevanje več oseb v en dramski lik, spremembo dramskega prostora, spreminjanje (predvsem strnjevanje in simplificiranje) zgodbe, aktualiziranja, pretvarjanje opisov ali pripovedi v didaskalije ali dialoge (Marušič 2012: 182). Uveljavljanje teh postopkov pripelje do gledališke ilustracije ali do uprizoritve. Faza prirejanja romanesknega besedila v nekaterih primerih poteka samo na odru in se ne zapisuje ali pa se to napravi naknadno. V primeru, da je dramatizacija zapisana, ni nujno, da je branje režiserja zavezujoče, sploh če sam ni sodeloval pri njenem nastajanju (Marušič 2014: 76).

Zanimivo je dejstvo, da se je v sodobnem slovenskem romanu (1990-2010) se zelo povečal vnos dramskih prvin. Predvsem se je močno povečal delež govora in vnesel v pripoved dramatičnost, saj lahko govorni izseki v komunikaciji (dialog, monolog, polilog) zelo dobro okarakterizirajo romaneskno osebo. S povečanim deležem govora se izraža težnja po posodobitvi in deavtomatizaciji, pa tudi po mimetičnosti in izpisovanju pregledne zgodbe. Govorni odlomki so zasnovani na poseben način; vsebujejo zelo natančne, večdimenzionalne plastične opise, ki se nevarno približajo dramski ali filmski govorici in so tako že zelo blizu literarni predlogi oz. scenariju. Kjer so govorni izseki bistvenega pomena za razumevanje zgodbenega loka, prevladuje dinamični dialog, ki je po svojem izvoru dramska prvina (Zupan Sosič 2012: 360-361). Vnos dramskih prvin v smislu scenarizacije opazujemo na različnih ravneh.

2.3.3 Dramatizacija v slovenskem gledališču

Breda Marušič je v članku *Dramatizacija v slovenskem gledališču med letoma 1865 in 2010* opravila pregled dramatizacij, ki jih deli na tri obdobja. V obdobju do konca druge svetovne vojne popis prične s Kalanovimi zapiski s petimi reprizami *Igre o paradižu*. Za obdobje baroka so bile značilne pasijonske igre, omembe vreden je tudi najznamenitejši *Škoffeloški pasijon* iz leta 1972. Prvi nesporni primer dramatizacije je Prešernov *Krst pri Savici* iz leta 1865, ki ga je poleg še treh dramatizacij (*Martin Krpan*, *Rokovnjači*, *Deseti brat*) priredil Levstik. Kar se tiče domače literarne produkcije so na odrih igrali priredbe Tavčarjeve povesti *Otrok in struga*, *Cvetje v jeseni*, Kersnikov *Testament*, Jurčičevega *Domna* in Cankarjevo povest *Hlapec Jernej in njegova pravica*. Uprizarjalo se je tudi Tolstoja in Dostojevskega

(*Ana Karenina*, *Zločin in Kazen*, *Bratje Karamazovi*) in priredbe pustolovskih in zgodovinskih romanov (*Skrivnostni otok*, *Grof Monte Cristo*). Prvemu obdobju je skupno, da so prirejali predvsem romane, novele in povesti; njihova izbira je bila skoncentrirana na priljubljena in znana besedila, prirejevalci slovenski besedil pa so bili v večini režiserji in igralci, redkeje pisatelji. Razmerje med uprizoritvami dramatizacij po slovenskih in tujih predlogah je skoraj enako – 51% proti 49%.

Za obdobje od 1945 in 1980 je značilno, da niso uprizarjali le pripovednih del z dramatičnimi elementi, ampak tudi nedramska (neliterarna ali polliterarna) gradiva. To je v večini potekalo v eksperimentalnih gledališčih Glej in Pekarna. V tem obdobju se odstotek slovenskih predlog dvigne na 63%, od slovenskih avtorjev literarnih predlog pa zasedimo nekaj novih imen – T. Svetina, V. Zupan, D. Jančar,... Stalen repertoar ohranjajo ruski klasiki v dramatizacijah tujih prirejevalcev in slovenske predvojne uspešnice – *Prigode dobrega vojaka Švejka*, *Dama s kamelijami* in *Via mala*.

Od 70. let 20. stoletja dalje pride do izrazitega razmaha dramatizacij, število uprizoritev po nedramskih predlogah pa se je povečalo za skoraj 30%, ker romaneskna struktura ponuja več možnosti interpretacije in omogoča širši časovni okvir, repertoarno politiko gledališč in osebne preference režiserjev. Spremenilo se je tudi razmerje med slovenskimi in tujimi protobesedili - 30% proti 70%, kar pomeni, da se je znatno povišal delež neliterarnih in polliterarnih predlog (Grumova *Pisma Joži*, Platonova *Apologija*, dnevniki F. Kahlo,...), med stalne avtorske postopke prirejanja pa lahko s tem obdobjem štejemo tudi vizualizacijo, odrsko konstrukcijo in montažo. Med uspešnejše uprizoritve SNG drame Ljubljana sodita *Iskanje izgubljenega časa* (Di Trevis in Jovanović) in Korunovi *Bratje Karamazovi*; v 80. letih svoj pečat pustijo *Levitán*, *Resničnost*, *Blodnje* in *Besi*; produkcijo nove generacije pa z drugačno gledališko estetiko zaznamujejo *Ep o Gilgamešu* (N. P. Tasić in J. Lorenci), *Alica v čudežni deželi* (V. Taufer) in *Mlado meso* (Buljan). Opus v SNG Drami Maribor temelji predvsem na besedilih Dostojevskega in Dantejevem versko-allegoričnem epu. V Slovenskem stalnem gledališču v Trstu in Primorskem dramskem gledališču še vedno dajejo prednost slovenskim besedilom, medtem ko ostala slovenska gledališča (celjsko, ptujsko, kranjsko, koprsko) niso naklonjena prirejanju nedramskih besedil (Marušič 2012: 181-187).

3 ANALIZA DRAMATIZACIJE IN GLEDALIŠKE UPRIZORITVE

3.1 Splošne informacije

Krstna uprizoritev dramatizacije romanesknega prvenca *Angel pozabe* je bila 14. marca 2014 na Malem odru ljubljanske Drame. Naslov izvirnika je *Engel des Vergessens*, knjižna predloga za dramatizacijo pa je slovenski prevod zgoraj omenjene knjige, *Angel pozabe*, izpod peresa Maje Haderlap. Pričakovanja so bila zelo velika, tri predstave na sicer zelo majhnem odru male Drame z 90 sedeži so bile že vnaprej razprodane. Med premierno publiko je bilo mnogo znanih oseb iz slovenskega gledališkega in pisateljskega okolja ter tudi številni ugledni koroški Slovenci.

Gledališko uprizoritev bom deloma analizirala na podlagi spomina, saj sem si uprizoritev v Drami ogledala trikrat in sicer premierno 14. marca 2014, 21. oktobra 2014 in kasneje še 6. decembra 2015. Pri analizi si bom pomagala tudi z videoposnetkom gledališke uprizoritve in dramskim tekstom (dramatizacijo) *Maja Haderlap: Angel pozabe/Prizori in gradivo/Priredil Igor Pison* iz arhiva SNG Drame Ljubljana. Te dva dragocena študijska instrumenta mi bosta znatno olajšala analizo dramske priredbe, za kar se moram zahvaliti dramaturginji Mojci Kranjc, ki se je nesebično odzvala moji prošnji in mi priskrbelo tekst in videoposnetek iz Arhiva SNG Drame.

Predstava traja 100 minut brez odmora in se uprizarja še danes, januarja 2015 so jo premierno uprizorili v slovenskem stalnem gledališču v Trstu. Janez Škof in Barbara Cerar sta za vlogi očeta in »Nje« prejela Borštnikovi nagradi za igro. Gledališka uprizoritev je leta 2014 sodelovala na 49. festivalu Borštnikovo srečanje v Mariboru in leta 2015 na 45. Tednu slovenske drame v Kranju.

Dramatizacijo romana je prvi predlagal že Eduard Miller, prejšnji umetniški vodja Drame. Haderlapova je sicer knjigo pisala kot literarno delo, vendar je v posameznih prizorih kot diplomirana dramaturginja že mislila na »posamezne odrske prizore, ki jih je v romanu pisala za nekakšen intimen, notranji oder«. Zato je lahko režiser v romanu našel precej teksta, ki je bil že skoraj pripravljen za na oder, z drugim delom teksta pa je imel zaradi poetičnosti kar precej težav, ki pa jih je, glede na odzive, uspešno prebrodil.

3.2 Delovni proces – od knjižne predloge do priredbe romana

Režiser in avtor priredbe je na novinarski konferenci spregovoril o prvih zamislih priredbe: »Vsak ima prek tega romana svojo idejo, kako bi lahko deloval v gledališču. Po prvem pogovoru z dramaturginjo se mi je zdelo zanimivo, da bomo šli skozi zgodbo kronološko. To je bil velik korak v smeri predelave. V tem romanu se mi zdi zanimivo, kako se spomin veže na zgodovino in kako se zgodovina veže na vprašanje identitete in tako naprej... kako pronicajo politična in zgodovinska vprašanja v življenje, ki je konkretno, živo, pisano in ki je zelo podobno odtenkom našega življenja.« Kot vidimo, je šlo na začetku za več idej, prednjačila pa sta kronološki princip in koncentracija romanesknega dogajanja na štiri osebe – Ona, Babica, Mama in Oče, ki jih utelešajo tri osebe (Mamo in Babico uprizarja ista igralka). Eno osrednjih vprašanj, kot pri vsakem prenosu kakega umetniškega dela v neki drugi medij, pa ostaja – koliko dramskega besedila je potrebnega, da povzame bistvo tega, kar se dogaja v romanu. Avtorica je v intervjuju za *Delo*, 8. 3. 2014 dejala, da se zaveda, da je Igor Pison zelo dolgo iskal primerno dramsko formo, saj je prozno gradivo njenega romana težko prenesti na oder, ker v romanu vzporedno popisuje preteklost in sedanjost.¹⁴

Avtor priredbe v intervjuju za *Mladino*, 31. 3. 2014, na kratko spregovori o tem, kako se je lotil priredbe. Nemška šola režije, kjer se je šolal, temelji na določenih konceptih, v katerih ospredje postavlja režiserja. Ker meni, da je Angel pozabe večji od njegovega koncepta (kakršenkoli bi to že bil), avtorsko ni posegal v zgodbo, temveč jo je samo skrajšal in priredil za oder. S tem je pokazal, da tekst spoštuje in da je želel ohraniti prvinskost in istovetnost zgodbe, kot se jo je namenila ljudstvu povedati Maja Haderlap. Doda tudi, da je problem sodobnega teatra »poceni cinizem« in da se je temu želel ogniti, kar pa ni bilo lahko, saj je imel opravka z izjemno poetičnim tekstom.¹⁵ Ozavestiti moramo tudi dejstvo, da Igor Pison tako kot Maja Haderlap piše v dveh jezikih in je zamejec. Kljub temu to ni vplivalo na dramatizacijo, saj je na oder želel postaviti roman v vsej svoji celovitosti, ne pa vnašati svojih pogledov na problematiko manjšine.

Za boljše razumevanje in vpogled v to, na kakšen način se je Igor Pison lotil dramatizacije in režije *Angela pozabe*, ne moremo mimo polurnega intervjuja, ki so ga 20. aprila 2014

¹⁴ Povzeto po: <http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/maja-haderlap-dve-leti-sem-govorila-o-koroskih-slovincih-zdaj-se-moram-vrniti-k-sebi.html> (Dostop 30. 6. 2015).

¹⁵ Povzeto po: <http://www.mladina.si/154987/igor-pison/> (Dostop 1. 7. 2015).

predvajali na radiu Val 202 v okviru radijske oddaje Proti etru.¹⁶ Pojasni nam celoten delovni proces – kako se odmakne od literarne predloge in le-to preoblikuje v dramsko obliko, ki je namenjena uprizoritvi na odru.

Sprva opiše, na kakšen način se loti priredbe romana, ko ga je prvič dobi v roke in govori o t.i. »procesu luščenja«. Pravi, da je za vsako delo potrebno ubrati različne metode, saj vsak roman terja drug tip predelave. Roman najprej temeljito prebere vsaj dvakrat, če ne trikrat in skuša črtati vse, kar se mu zdi gledališko nezanimivo. Segmente, ki ostanejo (to so v naprej napisane dialoške scene in najvišji utrinki poezije), postavi brez kakršnekoli v naprej določene kronologije predse in poskusi izluščiti, kar se mu v tem gradivu zdi dramaturško zanimivega. Potem začne razmišljati o tem, kaj vse bi potrebovali, da bi to spravili v dramsko obliko; koliko glasov sliši, koliko figur vidi, saj ni nujno, da gre v končni fazi za isto število. Za tem razkrije, da je bila ena od možnosti priredbe na začetku tudi ta, da bi roman o Haderlapovih pripovedovala družina sosedov, kamor so hodili gledat televizijo; tako bi imela dramatizacija strukturo, kjer bi imeli ti sosedje vlogo medija oz. prenosnika, saj bi oni pripovedovali njihovo zgodbo. Ker so imeli ti sosedje kot eni redkih televizijo, bi lahko na ta način v okvirno zgodbo vplekli še politični in kulturni vidik (pojava televizije) in seveda, kako vpliva zunanost na te majhne vasi. Vendar pa se mu je zdelo, da bi uničil moč romana, ki je v poetičnosti jezika, če bi uporabil ta način.

Pison kasneje pove, da je tudi sam obiskal avstrijsko Koroško, natančneje Železno Kaplo, in strnil svoje vtise v pripoved o popolni odmaknjenosti, o svetu, ki se za trenutek ustavi, vasici, ki je obdana z gozdovi in naravo. Zato je logično, da je Majin odhod v Celovec, Slovenijo, na Dunaj dejansko pomenil odkrivanje novega sveta, civilizacije in nov, z distanco usmerjen pogled na svet. Ko se je Pison prvič srečal z Majo Haderlap, mu je bilo takoj jasno, da si tudi ona želi, da bi ohranili kronološkost knjige in to je bil napotek, ki ga takoj sprejel, saj se mu je zdela to edina možnost, da uprizori tiste scene, ki so njega osebno najbolj privlačile in se po tem, ko prebereš roman, najbolj vtisnejo v spomin. Velja omeniti tudi, da je bila Maja Haderlap prisotna pri pripravah le na začetku, nato pa si je predstavo v celoti ogledala šele na generalki. Njena reakcija na priredbo je bila ganljiva, ostala je brez besed in objela vse igralce.

¹⁶ Avdio posnetek dostopen na spletu: Mobilni RTV 4d, Avdio/Video, Arhiv: <http://4d.rtvsllo.si/arhiv/proti-etru/174266974> (Dostop 2. 7. 2015).

Pison je spregovoril tudi o svojem študiju režije v Nemčiji, kjer je poudaril, da je sodeloval z dramaturgi, ki imajo leta in leta izkušenj s predelavo zelo kompleksnih romanov. Zdi se mu, da so današnji dramski teksti nekoliko opustošeni od tiste moči, ki jo izžareva roman - da roman drži podobo sveta oz. kompleksnost sveta v eni zgodbi. Veliko današnjih romanov namreč temelji na »small talku« in cenenem izrazoslovju, zato so romaneskne adaptacije postale tako zanimive. Izpostavi pa naslednje – v primeru, da je zgodba močna in presunljiva, ji je občinstvo pripravljeno slediti ne glede na nek velik režijski koncept. Pravi tudi, da režijo razume kot avtorsko delo, saj ustvarjaš najboljše po svojih močeh pod pogojem, da so vsi ustvarjalni, da odpreš vrata največji fantaziji, da pripraviš najboljšo bazo, s katero igralec doseže najlepše trenutke v svoji igralski karieri. Zaključi s tem, da vedno skuša spoštovati to, kar mu knjiga »da« po prvem branju in na podlagi tega hoče pripovedovati. Da pa to doseže, se mora spustiti stopničko nižje od avtorja literarnega dela, kar se mu zdi popolnoma pravično, saj se v nasprotnem primeru sam lahko usede za pisateljsko mizo in piše romane.

Dramaturginja in urednica gledališkega lista Eva Kraševc je v članku *Po sledih spomina*, objavljenem v gledališkem listu, zapisala, da je *Angel pozabe* literarno delo, ki govori o delovanju individualnega, kolektivnega in kulturnega spomina, ki je glavna substanca tega lirsko-poetičnega dela. Ta spomin oživlja pisateljica Maja Haderlap, ko premišljeno niza podobe iz svojega otroštva in na literaren način raziskuje svojo identiteto. Zapiše še, da »uprizoritev Angel pozabe išče svoje osišče prav v tenkočutnem prenašanju avtoričinega literarnega postopka v medij gledališča«. ¹⁷

Lektorica Tatjana Stanič je tista, ki se je ukvarjala z narečno podobo teksta in ob tem povedala, da je poleg nevtralne nemščine uporabila koroški dialektalni idiom oz. lepenski govor in avstrijsko nemščino. Ker ima v slovenskem prostoru narečni govor na odru konotacijo »štosa« oz. pričakovanj, da bo sledilo nekaj smešnega, šaljivega, so se ustvarjalci odločili, da bodo posneli avtentično lepensko narečje. Odpravili so se v Železno Kaplo in zbrali za tri ure govornega gradiva, iz česar so odbrali posnetke, ki jih slišimo na uprizoritvi. Uprizoritev zaradi lažjega razumevanja poteka v zborni slovenščini, vendar je namen s predvajanimi posnetki dosežen, saj gledalcem v dvorani čarobno pričarajo atmosfero, kot bi bili na avstrijskem Koroškem.

¹⁷ Povzeto po: <http://www.drama.si/novice/novica?aid=1460> (Dostop 30. 6. 2015).

Občutja ob sprejetju tako zahtevne igralske pozicije sta izrazili tudi igralki Barbara Cerar in Saša Pavček. Barbara Cerar je dejala, da se je na začetku bala, da jo bo teža romana pokopala pod seboj; kar zgovorno priča o tem, da gre za tekst, s katerim se moraš globoko čustveno identificirati. Saša Pavček pa je povedala, da se boji, da igralska interpretacija nikoli ne bo izpolnila pričakovanj gledalcev in njihovih fantazij. Splošno so vsi ustvarjalci uprizoritve čutili strahospoštovanje pred velikim tekstom in velik pritisk, ali bodo zmogli na odru ovrednotiti pričevanjsko in umetniško veličino dela.

3.3 Prenos romana v drug medij – dramsko besedilo in uprizoritev

Z ozirom na dramski tekst, ki sem ga pridobila za pomoč pri analizi uprizoritve, in glede na literarno predlogo - roman *Angel pozabe*, sem lahko spremljala, katere romaneskne odseke je avtor priredbe vključil v dramski tekst in kasneje njegovo uprizoritev oz. na kaj se je osredotočil pri sami dramatizaciji, saj je literarno predlogo ekonomično skrčil in se osredotočil samo na določene, po njegovem mnenju, bistvene izseke. Besedilo je razdeljeno na deset različno dolgih prizorov, zato bom v nadaljevanju vsebinsko povzela Pisonovo dramatizacijo v obliki, kot je bila postavljena na oder.

Prvi prizor se imenuje *Črna kuhinja*. Igor Pison vse tri glavne akterje postavi na oder in s premišljenim izborom romanesknega gradiva pričara vpogled v dinamiko odnosov. Pred nas stopi preprosta, topla, a hkrati odločna babica, mala Mic, ki z zanimanjem spremlja dogajanje in srka vase vse, kar se ima pripetiti okoli nje, in zapit, samodestruktiven oče, zaznamovan z vojno travmo, ki s svojim otročjim in neuravnovešenim obnašanjem ob živce spravlja celotno družino.

V prvem prizoru sta kot glavni figuri izpostavljena oče in babica, Ona v večini samo absorbira dogajanje okoli sebe. Vidimo, kako se oče ponesreči z motorjem, kako trpi, saj ga dajejo nenehni glavoboli in bolečine v želodcu, kako gozd, s katerim je obdana njihova preužitkarska hišica, zanj predstavlja vojno polje. Mojstrsko prikazana so njegova nihanja, v katere je ujet - na eni strani intenzivna občutja ekstaze in radosti, ko pleše polko in skače po hiši, in na drugi strani občutja potrnosti in nemoči, ko ga teža spominov posede v kot s steklenico in cigareto v roki. Ona je vsemu temu priča in pridno beleži, kar se dogaja okoli nje. Že po mimiki obraza in široko razprtih, občudovanja polnih očeh, se vidi, da očeta obožuje in izjemno uživa v trenutkih, ko je dobre volje in ji opisuje svoje izkušnje in spomine, jo pelje v gozd, razlaga o čebelnjaku in življenju na kmetiji. Ko oče zapade v depresijo, vidimo, da z njim trpi in mu želi pomagati, se čuti zanj odgovorno. Vendar je na tej točki jasno, da dogajanja še ne razume

v celoti, vidi le, da oče trpi in mu želi pomagati. Babica je mediator, s svojimi uroki in zaklinjanji želi očetu odvzeti njegovo bolečino in Majo uči o plesu, igrah s kartami in bontonu. Ko se oče odloči porušiti staro hišo in postaviti novo, to na odru zgleda kot manični ples senc. Babica je iz sebe, vpije in joka, kroži okoli zidu, oče pa v zanosu tolče po zidu iz opek, ki je postavljen sredi odra. Maja sedi v kotu in dogajanje nemo opazuje. Očetovo travmo zelo dobro uprizori tudi »igranje partizanov«, gre namreč za igro, ko oče kot v transu skače naokoli z navidezno puško in strelja nasprotnike. Babica se nemočno umakne, medtem ko Ona v svoji nevednosti sodeluje v igri in je srečna, da se lahko igra z očetom. Vse skupaj deluje groteskno in žalostno. Ona spregovori tudi o travmatični izkušnji, ki jo je doživela. Dogajanje na odru se ustavi, osvetli se samo Njo, ki pripoveduje o tem, kako je mislila, da je ubila sestrčno Iris, ki je med plavanjem doživela epileptični napad. To je Njena prva neposredna izkušnja s smrtjo in na tak način se med uprizoritvijo srečujemo s spomini, ki jih ni mogoče prikazati – se pravi, da igralec nagovori občinstvo in določen spomin deli z nami. Prvi prizor se zaključi s paralelno izpovedjo babice, ki pripoveduje o lagerju v Ravensbrücku in očeta, ki pripoveduje, kaj je med vojno doživel kot dvanajstletni partizan.

Drugi prizor je naslovljen kot *Tretja oseba*. Prejšnja scena se tematsko zaključi, osvetljena je samo Ona, ki ima monolog in govori o tem, da je »narobe zraščena deklica. Deklica izpahnenih udov. Visokoletečih misli. Jaz, ona. Ona in Jaz«, s čimer povzame, kako se počuti ob vseh teh zgodbah, ki jih akceptira celo otroštvo, in kako se počuti na pragu vstopa v odraslost. Čutimo, da ima občutek, da ne sodi nikamor.

Sledi prizor *Šolanje*, v katerem ima oče navidezni dialog z Mamo. Ker Mama tukaj še ne nastopa oz. nastopa kot tretja oseba, o kateri se govori in ki se jo nagovarja, smo priča očetovem monologu, ko se jezi in dere na mamo, ker je *dečvo* poslala na šolanje v Celovec. Tega ne razume, saj ne ve, kaj je gimnazija, hkrati pa se boji za hčer, ki jo je mama poslala v Celovec v času, ko se na Koroškem razbijajo dvojezični napisi.

Četrti prizor se imenuje *Šolski čas in vračanje domov*. V njem Ona govori o situaciji v Celovcu, o problemu slovenstva, narodnosti in iskanju svoje lastne identitete. Počuti se nevidno, a polno jezika, s katerim ne ve, kaj naj počne – »stavki so kot neprebavljive besedne molekule, ki se prosto gibljejo, ki jih lahko izdihnem, jih spet odpošljem iz svojih pljuč«, pravi. Dogajanje se nato osredotoči na babičin zadnji monolog, v katerem Njej daje še poslednje napotke za življenje. Čutiti je, da se babica poslavlja. Nato spregovori še o času, ko se je vračala domov iz lagerja in ni bila prepričana, ali jo bo dedi sploh prepoznal in jo hotel

nazaj kot svojo ženo. Obleče rdeč plašč, ki ga je v spomin in opomin prinesla domov iz lagerja, in njen odhod z odra, ki simbolizira smrt, emotivno pospremi z vprašanjem, namenjenem dedu: »A me hočeš nazaj?«.

V naslednjem prizoru *Babičina smrt* spremljamo dialog med očetom in Njo, ko se dogovarjata o podrobnostih babičinega pogreba. Ob tej priliki oče Njej prvič obrazloži, kaj se mu je zgodilo kot dvanajstletnemu dečku. Obkolila ga je policija, obesila na drevo in ga spraševala, kdaj se vrne njegov oče. Pritekla je babica in jih prepričala, naj ga izpustijo, zatem so ga odpeljali na policijsko postajo, kjer so ga obesili na steno in pretepali z bičem. Oče ni izustil niti besede, zato so ga izpustili, da je ves prestrašen tekel domov k mami. Ganljiva izpoved, ki presune tako Njo kot občinstvo, saj oče to razlaga na nek anekdotičen način, s katerim želi zmanjšati težo tega, kar se mu je dogodilo.

Po Babičini smrti v uprizoritev vstopi mama in tako na tej točki igralka, ki je igrala Babico, sedaj uprizarja Mamo.

V prizoru *Novi čas*, ki prikazuje stanje po babičini smrti, najprej zagledamo podobo pijanega in razruvanega očeta in mamo, ki pospravlja po hiši. Razvname se hud prepir, saj oče mamo obtožuje svoje nesreče in ji očita, da nikoli ni bila dovolj hvaležna za vse, kar ima, in ga ni dovolj podpirala. Njegovo vpitje in razgrajanje deluje kot blodnje, ko mimogrede navaja še tragične usode partizanov. Mama pravi, da je s poroko naredila napako in da potrebuje pomoč. Po tem sledi Njen monolog, v katerem upa, da bodo vse doživeto našlo pot v jezik in se ubesedilo in jo s tem osvobodilo okov zgodovine.

V prizoru *Gimnazija* Maja dokonča gimnazijo in maturira. Oče se ne želi udeležiti slovesnosti ob maturi, niti ne pokaže zanimanja, ko Maja sporoči, da se je odločila za študij teatrologije. Mama jo podpira in pokaže velik interes, medtem ko oče slabšalno izjavi, da je zanj dovolj, da ve, da bo študirala »nekaj v zvezi z gledališčem«. Ona stopi zatem dol z gledališkega odra, se približa publiku in jo nagovori. Pojasni, zakaj se je odločila za študij teatrologije – prepričana je namreč, da bi »oder lahko zanjo postal prostor, v katerem bi se lahko varno spopadala z vsem obupom in z vsemi zagatami sveta, ker imajo katastrofe na odru svoje meje, protagonisti preživijo«. Pravi tudi, da se je na Dunaju slovenščina spet prikradla vanjo, kot da čaka, da bo ubesedila bolečino, ki biva v njej. Mati oznani, da bo odšla, hodila v zdravilišča, na izlete, da mora malo stran od očeta, da pa ločitev ne pride v poštev.

Prizor: *Prepir v gostilni – traktor*. Oče gre po opravljenih nakupih v gostilno. Ona ga pride iskat, da bi ga odpeljala domov. Priča je prepiru, kjer partizane označijo za izdajalce domovine, ker so se borili za Jugoslavijo in terorizirali domovini zvesto prebivalstvo, očeta pa so imenovali za špiclja in bandita. Odpravita se domov, pred gostilno ju čaka traktor.

Ker bi bilo vožnjo s traktorjem težko simulirati, režiser reši problem tako, da Ona bere didaskalijske – kar pomeni, da razlaga, kaj se dogaja, npr. ko splezata na traktor, ko vžge motor ipd., a hkrati še vedno igra vlogo Nje. Traktor simulira luč; tisti, ki jo drži v roki, vozi traktor. Zanimivo je tudi, da Ona padanje snega simulira tako, da iz posode na očetovo telo prši majhne bele delce. Igralci torej sami simulirajo dogajanje na prizoriščih.

Ona vozi traktor, ker je oče mrtvo pijan in popolnoma iz sebe, ker so ga označili za špiclja in bandita, in hoče nazaj. Stopi s traktorja in obleži v snegu, kljub temu da ga Ona roti, naj vstane, odgovori: »Nič mi ni treba, kar obležal bom tu. Sveršina mi je pokazal, kako je treba. Sveršina zna spati v snegu kot partizan in jaz znam tudi«. Ker Ona ne ve več, kaj naj stori, z glasom, posnemajoč Hitlerja, zavpije: »Aufstehen Kamerad!« Oče vstane, dvigne roko v nacističen pozdrav. Skupaj prepevata partizanske pesmi in se vrmeta domov.

Očetovi izbruhi se stopnjujejo. Mame in Nje ne spusti v hišo, ker ju označi za cipi. Ona mu zagrozi s policijo, v hišo spleza skozi okno. Hudo se prepirata, nakar ga Ona začne božati po glavi in miriti, kar na očeta deluje terapevtsko in ga pomiri.

V naslednjem prizoru – *My hometown* oče in Ona razgrneta vsak svoj pogled na naravo in pokrajino. Oče se v pokrajini izgubi, rad bi stopil vanjo, jo povelečuje, medtem ko Njej narava v njenem rojstnem kraju predstavlja past, njen rojstni kraj ji ne predstavlja življenja, temveč tavanje po nerazrešeni zgodovini in bolečih spominih.

S prizorom *Na Dunaju* spremljamo očetov obisk Maje na Dunaju. Oče je v velikem mestu izgubljen, s seboj pa neposrečeno prinese kanglico domačega mošta. Ko si ogledata znamenitosti, gresta še na »špricer« in skupaj skadita cigareto.

Ona ima monolog, s katerim nagovori občinstvo. Govor odpre z vrsto eksistencialnih vprašanj: »Kdo sem? H komu spadam? Zakaj pišem slovensko ali govorim nemško?« Sprašuje se o ustroju družbe na Koroškem in o položaju slovenskih Korošcev na avstrijskem Koroškem. Sprašuje se o miru in o tem, ali se bo le-ta kdaj res lahko udomačil v teh krajih. Govori o koroških partizanih, ki se morajo bojevati za svojo zgodovinsko zmago, ki jim nikoli ni bila priznana. Pravi, da se očetovi klici na pomoč, odkar študira na Dunaju, prevračajo v

družbene in politične. Ugotavlja, da je odnos do preteklosti krivec za to, da so zgodbe družin tragične, čudne. Govori o ljudeh, ki niso razčistili s preteklostjo in jih tam napadajo in zastrupljajo lastni spomini.

Mama razmišlja o tem, da bi šla kot snažilka delat v Celovec, saj se ji zdi, da je dovolj dolgo trpela v zakonu. Tokrat je v ospredju mamina zgodba, ki pravi, da se je vedno počutila nepomembno in neslišano. Ona ji očita, da je bila v njenem otroštvu vedno nastrojena proti vsem, jezna in nedostopna. Mama ji razloži, da je želela živeti po krščanskih zapovedih, saj bo tako gotovo vse v redu, nato pa pravi: »Po tvojem odhodu na Dunaj sem odložila svoje katoliške pravljичne strašljivke«. Odločila se je, da bo poskusila drugače; kupila si je moped, začela prebirati moderno literaturo in pisati pesmi. Zavaljo Nje se je odločila, da ne bo odšla v Celovec, ampak bo do konca zdržala doma z očetom.

Dramatizacija se sklene, ko Maja poslednjič pride domov z Dunaja. Oče jo pozdravi: »Tale je pa moja, tole imam pa rad!« Oče je že hudo bolan, trpi za pljučnim emfizmom. Maji pokaže listino, kjer piše, da dobi kot še živeča žrtev nacizma 5000 šilingov odškodninske premije. Nato se zgodi naslednje; oče, kot bi se onesvestil, obsedi na stolu, nato pa vstane in neprizadeto pove: »Naslednje jutro ti brat sporoči po telefonu, da sem umrl. Umrl sem v zgodnjih jutranjih urah. Mama me je umila in oblekla. Njej je veljal moj zadnji pogled. In ti, ti mi zadnjikrat počeseš lase«. Za zaključek Ona zrecitira še spodaj zapisano pesem, s katero sporoča, da je z zgodovino obračunala in se z njo spravlja, saj je njena beseda našla mesto. Potem se uprizoritev konča.

»Vračam rodbini vse tleske z jezikom
in petelinovo petje, trnjev log, vračam
krvavo srce, pepel stare tete, kose, sekiro
in trinog, vračam žrebičke, glinen vrč,
ajdove žgance, citre, trmo in omahovanje,
vračam ji hlevski smrad in sladkobni
glad po odrešenju, vračam ime brez
tolažbe, kje so poslopja kmečkih glavarjev,
ki jih je togota krepila in niso verjeli,
da se končuje z gozdovi in z utico,
z grabljami, s krampom, kdo še veruje
v svetništvo jezika, kdo ga sesa poželjivo,

jezik, ki več ne branja, ne orje, vračam ji
žalost, ki v lase udarja, in taboriščni žig,
vso zalego mrtvakov, ki z onostranstva
pošiljajo medle pozdrave, da jim nasedam
in stiskam iz grla labodji spev, vračam
naduto deviške pomene, obljubo zvestobe,
a jemljem pravadno želenje, besede,
se spravim s čudaškim plemenom«.

3.4 Ustvarjalci gledališke uprizoritve

Režiser predstave in v tem primeru tudi avtor priredbe je Igor Pison, predstavnik mlajše generacije tržaških ustvarjalcev, ki je na tržaški univerzi študiral germanistiko, na akademiji Augusta Everdinga v Münchnu pa se je izšolal za gledališkega in opernega režiserja. Poklicno se trenutno ukvarja predvsem z gledališko umetnostjo; predlani je v Slovenskem stalnem gledališču režiral svoj avtorski projekt *Hozana tekočemu računu*, marca 2014 pa je v ljubljanski Drami na oder postavil gledališko priredbo romana *Angel pozabe*, avtorice Maje Haderlap. Pison pa se rad preizkuša tudi v literaturi. Pri italijanski založbi Ibiskos editrice Risolo je izšla njegova zbirka kratkih zgodb *Squarci*, luč pa je ugledal tudi prvenec v slovenskem jeziku z naslovom *Zasilni izhodi*, ki ga je izdala tržaška založba Mladika.

Delo dramaturginje je opravila Eva Krašovec, za scenografsko platformo je poskrbela Petra Veber, medtem ko je bila za kostumografijo odgovorna Belinda Radulović. V vlogi skladatelja se je izkazal Laren Polič Zdravič, ambiciozen glasbenik – pevec, kitarist in klaviaturist, besedilo je lektorirala Tatjana Stanič, za luči pa sta skrbela Petra Veber in Igor Pison.¹⁸

3.4.1 Igralska zasedba

Barbara Cerar v vlogi »Nje« oz. kot Ona, s čimer mislimo na Dečvo oziroma Mic, se je rodila 8. novembra 1971 v Ljubljani, kjer je obiskovala gimnazijo Poljane in nadaljevala študij na Akademiji za gledališče, radio film in televizijo. Leta 1997 je diplomirala, kot absolventka je gostovala v SLG Celje, že leta 1996 pa se je zaposlila v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu, kjer se je predstavila v različnih vlogah sodobnih avtorjev in klasikov. Od leta 2003 je stalna članica igralskega ansambla SNG Drame Ljubljana. Energična, talentirana in duhovita

¹⁸ Navedene biografije so povzete po <http://www.sigledal.org/wiki> (Dostop: 30. 6. 2015.)

igralka ima za seboj barvito kariero, s katero je dokazala, da se lahko odlikuje v različnih likih, žanrih in časovnih obdobjih. Za svoje delo je prejela na slovenskih gledaliških festivalih nagrade kot so Zlata paličica, Žlahtna komedijantka, nagrado ZDUSa, Borštnikovo nagrado in nagrado Prešernovega sklada za leto 2009.

Vlogo babice in mame je odlično odigrala Saša Pavček, rojena v Ljubljani 1960, kjer je maturirala na gimnaziji Poljane. 1983 je diplomirala na AGRFT, smer dramska igra in umetniška beseda. Po diplomi je približno dve leti uživala status svobodne umetnice, 1985 pa se je zaposlila v SNG Drama v Ljubljani kot dramska igralka. Kasneje se je študijsko izpopolnjevala v Parizu in na Dramski šoli Barice Blenkuš. Na Gledališki in lutkovni šoli v Ljubljani je poučevala predmet dramska igra, nato pa je v Lutkovnem gledališču Ljubljana v okviru Igralske šole poučevala predmet umetniška beseda. Leta 2000 so ji podelili status igralka z izjemnimi umetniškimi dosežki in jo imenovali za prvakinja SNG Drama v Ljubljani. Leta 2003 je napisala svoj dramski prvenec *Čisti vrelec ljubezni*, ki je bil nominiran za Grumovo nagrado, leta 2005 pa je izšel tudi njen knjižni prvenec *Na odru zvečer*. Leta 2005 je dobila priznanje za umetniško delo tudi z dodelitvijo naziva docentka za dramsko igro in umetniško besedo na AGRFT, kjer je od 2006 še dodatno zaposlena kot profesorica umetniške besede.

V vlogo očeta se je na odru vživel Janez Škof, ki je študiral igro in umetniško besedo na AGRFT v Ljubljani, kjer je diplomiral 1986. Po študiju je bil angažiran v MGL, obenem pa je igral tudi v mariborski drami in Slovenskem mladinskem gledališču, katerega član je postal 1991. Poznan je tudi po zabavljaški komiki in bil razglašen za žlahtnega komedijanta. Leta 2003 se je zaposlil v SNG Drama Ljubljana. Z različnimi režiserji je ustvaril kar nekaj naslovnih ali velikih vlog in razvil svoje igralske značilnosti do potankosti. Srečamo ga v nekaj filmih, a širšo medijsko prepoznavnost je dosegel z vlogami v nekaterih televizijskih oddajah in nadaljevankah (*Teater Paradižnik*, *Vrtičkarji*, *Naša mala klinika*, itd.) in reklamnih spotih. Zanimivo je, da se je kot samouk naučil igrati na diatonično harmoniko, ki mu služi pri interpretiranju slovenske poezije. Prvotno se je predstavljal kot izvrsten interpret poezije Daneta Zajca, pogosto celo s pesnikovim sodelovanjem. Kasneje pa je s skupino igralcev somišljenikov ustanovil glasbeno skupino Čompe, ki na svojevrsten način interpretira še druge slovenske pesnike (Jesiha, Rozmana, Kocbeka).¹⁹

¹⁹ Navedene biografije so povzete po <http://www.sigledal.org/wiki> (Dostop: 30. 6. 21015.)

V uprizoritvi imamo na zvočnih posnetkih priložnost poslušati tudi govorce lepenskega dialekta: Mici Kucher, Klaro Haderlap, Bredico Županc in Vilija Ošino.

3.5 Scenografija

Scenografska platforma Petre Veber dobro ponazori zamišljeno strukturo priredbe, ko avtentično poustvari vpogled v vaško kaščo, konkretizira ljudske običaje in krajevno lociranost. Gledalčev pogled je usmerjen v povsem odprt črn oder, čez katerega veje preprih, na njem pa so razpršeni obrabljeni stari predmeti, ki kot drobci spominov ležijo naokoli. Na sredi odra je visok zid iz opeke, ki ga bo podrl oče, da se bo dokazal z novim. Scenska postavitev je razgibana, a nikoli moteča in prenatrpana, prej preprosta in idilično kmečka.

Ker je scena minimalistična, je število predmetov in rekvizitov²⁰ precej siromašno. V oko nam najprej pade visok zid iz opeke, ki ponazarja njihovo staro preužitkarsko hišico. Lesena pručka in trije stoli, lestev, lopata, par veder, steklenica, nekaj ob kraj obešenih kosov oblačil²¹ in star nahrbtnik - to so predmeti razporejeni čez, na prvi pogled siromašen, a hkrati veristično postavljen odrski prostor, ki nas potegne v središče te politično in čutno pretresljive dramatizacije.

Zanimivo je, da scena ostane ista, kljub temu da se prizorišča menjajo. Ko gresta na primer oče in Mic v gozd, je scena ista, gozd pred našimi očmi narišeta z mimiko in kretnjami (navidezno pazita, kje hodita, preskakujeta ovire), le osvetlitev je drugačna, saj se osredinja na njiju in jima sledi. Ostali del odra pa je v temi. Tako postopajo tudi v ostalih situacij, ki se prvotno dogajajo zunaj domače hiše.

3.6 Kostumografija

Ona je opravljena v črno preprosto majico z dolgimi rokavi, ki jo prekriva rožnata, do kolen segajoča ohlapna oblekica z naramnicami. Oblekica lepo pristoji mlajšemu dekletu in zaobjame njeno otroškost. Obuta je v nižje, precej robustne črne čevlje, ki so verjetno namenjeni hoji po gozdu in delu okoli kmetije, saj k oblekici ne pristajajo. Babica je oblečena v skoraj do tal segajočo temno rjavo obleko z daljšimi rokavi. Stisnjena je v pasu in zaprta do vratu, kjer se razteza strogi ovratnik. Blago je debelo, masivno, poleg tega pa ima nadet še

²⁰ Rekviziti so odrski predmeti, ki jih igralci uporabljajo ali z njimi rokujejo med igro (Pavis 1997: 626).

²¹ Med njimi v oči bode babičin rdeč plašč, ki ga je za spomin na travmatično izkušnjo prinesla iz taborišča Ravensbrück.

predpasnik v isti barvi. Njena izbira oblačil kaže na strogost, starinskost in spoštovanje tradicije. Obute ima črne nizke čevlje, iz katerih gledajo ven volnene sive nogavice. Oče ima oblečeno karirasto belo-modro bistveno preveliko srajco, ki jo nerodno zatlači v preširoke in umazane lovske hlače drap barve. Iz hlač se dvigajo naramnice oz. »hozentregarji«, s katerimi si prevelike hlače potegne previsoko, kar še bolj poudari njegovo klavarno podobo. Obute ima črne, obrabljene in na prvi pogled stare čevlje z debelimi podplati, ki so primerni za v gozd in delo na kmetiji. V drugem delu uprizoritve, ko babica umre, nastopi mama. Oblečena je v pisano obleko z raznobarnimi temnejšimi vzorci. Čez obleko ji pada bel predpasnik z zelenim vzorcem, obute ima višje škornje. Deluje resno in urejeno, zateglo. Oče je edini, ki dvakrat delno spremeni kostum. Poleg tega, da del uprizoritve nastopa brez zgornjega dela, zamenja že omenjeno karirasto srajco z rdečo srajco, čez sebe pa povezne še temno siv, obrabljen suknjič. Ko že boleha in je na koncu z močmi, na stolu obsedi v beli spodnji majici, čez katero si potegne naramnice za hlače. Zanimivo je dejstvo, da Ona skozi vso igro ohrani enak kostum. Kot je pojasnil režiser, je Ona edina, ki jo spremljamo čez daljše časovno obdobje – najprej je deklica, potem študira, nato pa je odrasla dramaturginja. Všeč mu je bila ideja, da bi ravno ona imela ves čas enak kostum, saj to kljubuje gledališki logiki.

3.7 Recepcija in povzetek ocen gledališke uprizoritve v medijih

Gre za gledališki poskus sprave z zgodovino Koroških Slovencev. Priča smo izpovedno presunljivemu in igralsko močnemu odrskemu prenosu. Zgodbe na odru se selijo in valovijo, vendar ohranjajo kronološkost, ki je zvesta romaneskni literarni predlogi. Na začetku nejasna, tudi z zamolkom pretrgana nit dogodkov, se razvije v celoto, ki je tragična, včasih pa skoraj na silo komična. Režiser in avtor natančno zamišljene priredbe romana Igor Pison je v sodelovanju z dramaturginjo Evo Kraševac mojstrsko preoblikoval literarno predlogo v dramski tekst, še bolj imenitno pa mu je uspelo z odlično igralsko ekipo vse skupaj postaviti na oder.

Pison pri prirejanju dramske like skrči na Njo, Mamo, Očeta in Babico, s tem da Babico in Mamo igra ena in ista oseba. Zakaj glavno osebo, Mic, Dečvo ali Majo režiser v gledališkem listu označi z Ona? Ker je ona edina, ki nima točno določene figure, odrašča in se razvija ne glede na časovni lok. Ona je ta, ki je nenehno prisotna, se pravi, je vedno velik dolgi »zdaj«, nam v enem od radijskih intervjujev pojasni režiser.²² Omeniti velja tudi ekonomičnost

²² Avdio posnetek dostopen na spletu: Mobilni RTV 4d, Avdio/Video, Arhiv: <http://4d.rtv slo.si/arhiv/kulturnice/174267509> (Dostop: 28. 8 .2015).

prizorov. Pison je potovanje po knjigi, spominih in preteklosti skrčil na določene reprize, ki jih gledamo v uprizoritvi. S temi odseki zadane bistvo in sporočilnost knjige, kar pomeni, da je svojo, sicer precej težko nalogo, dobro opravil. Pretočnost pripovedi in zlivanje glavnih motivov, ki jih iz preteklosti nekako umesti v sedanjost, nam omogoča kronološko razumevanje avtobiografske pripovedi. Ne spregleda nobenega od centralnih motivov – Cerarjeva odlično odigra Njo skozi različne razvojne faze, vse od otroške perspektive, ko z zvedavo radovednostjo opazuje svet okoli sebe, pa do odrasle osebe z izoblikovanim pogledom na svet, od katerega se postopoma distancira. Osvetli problem nacizma in partizanstva na avstrijskem Koroškem, izkušnje taborišč in povojnih travm, s katerimi se še vedno ukvarjajo v zamejstvu. Kljub tem da je scenografija dokaj skopa in da prizorišče ostane isto, igralci z mimiko in kretnjami dobro podkrepijo tako tematski kot lokacijski okvir zgodbe.

Trojica je svoje delo na odru opravila izvrstno. Odrske like so nadgradili nad vidno in slišano, saj so z raznovrstnimi čustvi, neprekosljivo mimiko in kretnjami in verističnim podajanjem ruralnega jezika zbrane v dvorani popeljali v svet mogočne intime, človeške bolečine in trpljenja, v svet čutnega razgaljanja duše, zaradi česar nihče v dvorani ni mogel ostati ravnodušen. Uspelo jim je, da katarze bralec ni doživel le ob branju romana, temveč jo je doživel tudi gledalec ob gledališki priredbi. Občuti se absolutna igralska prisotnost, igralci so bili celostno prežeti s čustvi, a hkrati so se od njih razumsko oddaljevali, vanje vsajali dvom, pa na koncu vendarle ohranili narativne pomene.²³

Koncept dualnosti izvrstno izpelje Saša Pavček, najprej kot Babica, nato pa kot Mama. Gre za redukcijo pri postavitvi akterjev, ki jo dramatizacija vzpostavi z Babico in Mamo v eni osebi. Staro zagrenjeno in s taboriščnimi travmami prežeto babico odigra suvereno, njeno podobo pa tudi fizično zelo dobro prikaže, saj jo vidimo kot robustno staro ženico, ki dečvi skozi sentimentalne in absurde situacije razkriva svet v vsem svojem čudaštvu. Z likom Mame, ki se pojavi po smrti Babice, se pojavi v drugačni luči. Kot glasna, a v tej glasnosti nesrečna in s travmami svojega moža zaznamovana Mama, nikoli slišana niti videna, ima željo po boljšemu življenju, stran od svojega moža in skrbi. Do svoje hčere je sicer prizanesljiva, jo podpira in se celo zanima za njen študij, zato se tudi odloči, da bo ostala v tej mizeriji. V tej situaciji se

²³ Povzeto po: <http://www.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-angel-pozabe.html> (Dostop: 12. 7. 2015).

izkaže kot srčna ženska in mama, ki želi svojemu otroku najboljše; v primeru, da bi mama odšla v Celovec, bi morala namreč hčerka ostati doma.²⁴

Cerarjeva kot prvoosebna pripovedovalka in centralni lik v *Angelu pozabe* vrhunsko in na videz brez problema izpelje dramaturški lok od male dečve, ki se čudi svetu in ga poskuša razumeti, preko dekleta, ki se odloči, da ne bo ostala v Železni Kapli, ampak sledila svojim sanjam, končno do pesnice in pisateljice, ki najde svoj jezik, izraz in se na tak način spravi z zgodovino. To prehajanje od naivne deklince do izoblikovane identitete ne podaja z zunanjimi, telesnimi znaki otroštva, temveč s čudenjem, prostodušnostjo in brez kakršnegakoli obsojanja. Je le otrok, ki nezavedno gradi svojo spominsko knjigo z zgodbami, ki jih sliši od očeta in babice. Kot Cerarjeva sama pravi v intervjuju, se s tem, kdaj prevzame vlogo najstnice in kdaj odrasle osebe, na začetku niso pretirano ubadali, saj so prizori razvrščeni po kronološkem vrstnem redu in se je očitno starostno prilagajala kar sproti. Pravi tudi, da ji je bil roman pri igranju v veliko pomoč, saj Haderlapova v njem zelo natančno opiše občutke in misli v določeni situaciji.²⁵ Ona se vživi v lepoto in tegobe svoje s travmami zaznamovane družine, a se hkrati tudi ograjuje od osebnih travm in z manjšinstvom zaznamovanega okolja. Na odru deluje nenapeta, dorasla vsaki vlogi, ki jo predstavlja v fazah Njenega odraščanja, ob tem pa žari in nas gane.

Janez Škof igra vlogo očeta, nekoč mladega dvanajstletnega partizana, sedaj nebogljeno in travmatizirano avtoriteto. Priča smo skoraj nedoumljivi identifikaciji, na eni strani strogega in nepopustljivega očeta, na drugi strani pa ranljive in skoraj otročje figure, ki se v kočljivih trenutkih počuti, da ni vreden nič in postane samodestruktiven. Z mešanico norosti, bolečine, milosti in samoobtoževanja nas popelje prav tja, v tista grozljiva medvojna leta. Njegov neozdravljivo travmatiziran um deluje z manično hitrostjo, ko menja razpoloženja – lahko je maksimalno intenziven v tragičnih ali komičnih momentih, ki v najhujših situacijah deluje kot odrešitev. Z Barbaro Cerar v vlogi Nje oblikujeta dve presežni vlogi, kjer se dopolnjujeta v svojem kompleksnem odnosu, ki variira vse od ljubezni, odpuščanja, obtoževanja do mržnje.

²⁴ Povzeto po: <http://4d.rtvsllo.si/arhiv/kultura/174266323> (Dostop 28. 8. 2015).

²⁵ Povzeto po: <http://ms.sta.si/2014/03/barbara-cerar-za-sta-angel-pozabe-predvsem-ne-sme-bit-pozaba/> (Dostop: 3. 7. 2015).

4 ZAKLJUČEK

V prvem delu diplomske naloge sem analizirala avtobiografski roman *Angel pozabe*, avtorice Maje Haderlap. Gre za prvoosebno izpoved, ki je napisana kot spomin na nemško oziroma nacistično zatiranje in mučenje. Le-to se dogaja v slovensko govoreči skupnosti na avstrijskem Koroškem. Brez obsojanja pripoveduje o mukotrpnih poskusih iztrebljanja koroških Slovencev v času nacizma med drugo svetovno vojno in na novo ovrednoti delovanje partizanstva na Slovenskem in avstrijskem Koroškem. Haderlapova s pomočjo svojih lastnih spominov prepleta zgodbe svoje babice in očeta in jih navezuje na čas 2. svetovne vojne in nacizma, ki je pustil globok pečat v dušah Slovencev na Koroškem in v veliki večini sooblikoval njihovo sedanost, prihodnost in današnjo zgodovino. Haderlapova v intimni družinski sagi, spleteni okoli treh generacij (babica, oče in avtorica sama), prevetri in na novo predoči doživetje upora koroških Slovencev proti nemški vojski in skoraj stoletje dolg konflikt med slovenščino in nemščino na avstrijskem Koroškem. V središču je zgodba slovenske manjšine v Avstriji, ki ji je druga svetovna vojna zadala enega najhujših udarcev, jo iznakazila ter ji pridala negativen predznak. Pripoveduje o posledicah, ki se zaradi vojne vlečejo iz roda v rod in v vsakem posamezniku pustijo neizbrisljiv pečat trpke preizkušnje. Govori o ranah tistih, ki so se vrnili iz koncentracijskih taborišč, in o trpljenju onih, ki so v okoliških gozdovih bili boje. O občutku krivde, ki v podzavesti najeda vse, ki so preživel, pa še celo tiste, ki so se rodili po vojni. Gre namreč za travmo, ki se prenaša iz ene generacije v drugo in ji ni konca, saj še vedno ni prišlo do nekega konsenza, zaključka, sprave. Roman neposredno govori tudi o iskanju pravega jezika, slovenskega ali nemškega, in iskanju domovine, slovenske ali avstrijske. Avtorica ne obtožuje, ne polemizira, ampak zgolj prefinjeno niza spomine o dogodkih, ki so izoblikovali in še vedno sooblikujejo Slovence na Koroškem. Pripoveduje o tem, kakšne posledice v ljudeh zapušča vojna, kako njene sence segajo v sedanost in zaznamujejo življenja prizadetih, pripoveduje o občutku nemoči in otrplosti in o tem, kako so travme spremenile in otežile življenja prizadetih in rojenih po vojni ter jih marsikdaj pripeljale na rob obupa.

Zanimiva je izbira nemščine kot jezika, v katerem avtorica zapisuje svoj avtobiografski roman. Čeprav avtorico poznamo kot slovensko pisateljico in pesnico, se odloči roman pisati v nemškem jeziku, saj ji to omogoča neke vrste distanco, zaradi katere se lažje identificira s temo, ki je boleča in mukotrpna. Drugi vzrok pa je zagotovo premišljena poteza, saj je literarni trg z nemško beročo publiko večji in bo tako njen roman dosegel širši krog ljudi.

Avtorica nam v svojem romanu predstavi tudi drugačen pogled na Koroške partizane na avstrijskem Koroškem. Za razliko od partizanov v Sloveniji oz. Jugoslaviji, ki so iz vojne prišli kot zmagovalci in heroji, se je avstrijskih partizanov držal sloves »banditov« in »hostarjev«.

V drugem delu diplomske naloge sem analizirala transformacijo iz nedramskega besedila v dramsko, kar imenujemo dramatizacija. Spremljam torej prehod od romana kot osnove oziroma izhodišča za nadaljne ustvarjalne procese do dramatizacije kot predloge za gledališko uprizoritev pa vse do gledališke uprizoritve, ki je realizacija dramatizacije in ugotavljam, da režiser in avtor dramatizacije, Igor Pison, z ekonomičnostjo prizorov in dobro igralsko zasedbo uspešno naslika zgodbo romana tudi na gledališkem odru.

Ko sem prebrala knjigo, si nisem niti predstavljala, da bi bila tako mogočna in velika zgodba lahko predstavljena na odru. Zdelo se mi je nemogoče, da obstajajo ljudje, ki bi lahko poosebili in poduhovili travme in trpljenje do te mere, da bi se gledalci lahko poistovetili z njimi in jih čutili. Ko sem si prvič ogledala uprizoritev Angel pozabe na Malem odru ljubljanske Drame, sem kljub dejstvu, da sem knjigo prebrala in poznala zgodovinsko ozadje, ponovno doživela katarzo in začutila stisko teh ljudi in težo zgodb, ki jim po vojni niso dale dušnega miru.

Igorju Pisonu je uspelo osvetliti osrednji konflikt Haderlapove zgodbe, saj nam je na odru naslikal družinsko zgodbo treh generacij in njihov boj za preživetje in ohranitev identitete. Upošteval je kronološkost zgodbe, kar je z gledišča gledalcev najbolj optimalen pristop, predvsem glede na to, da se skozi prizore nizajo rane in potlačeni spomini na medvojne grozote. K sami avtentičnosti uprizoritve pa je pripomogla tudi »angelska« igralska zasedba, saj je igralski trio z odliko opravil svoje delo na odru in nas z realistično tehniko čez prepišen oder popeljal iz preužitkarske hišice v gozd, iz fronte v gostilno, iz Železne Kaple v Slovenijo in na Dunaj.

V mali dvorani je tudi gledalce preletel angel pozabe. Angel pozabe, ki naj bi zbrisal grozljive spomine in ljudem omogočil, da jim le-ti ne bi oteževali sedanjega trenutka, a žal se je spozabil, saj se grozote kot sence vlečejo za ljudmi in se prenašajo na naslednje generacije. Med naslednjo generacijo spadamo tudi mi vsi, ki smo tovrstnim zgodbam pripravljeni prisluhniti in pogledati v nebo, da bi poiskali angela spomina, ki nam bo razširil obzorja in pomagal razumeti in iskati spravo z zgodovino.

5 POVZETEK

Predmet raziskave v prvem delu diplomske naloge je roman *Angel pozabe*, ki sem ga umestila v literarni in zgodovinski kontekst in ob tem ugotovila, kako so se koroški Slovenci v stoletni borbi borili za enakopravnost na področju šolstva, jezika in narodnih pravic, dotaknila sem se avtoričine izbire pisanja v nemškem jeziku, ki ji omogoča distanco do preteklih dogodkov in problematizirala o položaju manjšinske literature, kjer prevladuje književnost, ki se je razvijala pod posebnimi pogoji v posebnih okoliščinah, kar se čuti še danes, saj sta slovenska kultura in umetnost izrinjeni iz javnega življenja; ter o specifičnem pogledu na organizirani upor proti okupatorju slovenskih partizanov na avstrijskem Koroškem, ki so razliko od slovenskih oz. jugoslovanskih partizanov tretirani kot izdajalci domovine in banditi. V drugem delu diplomske naloge analiziram transformacijo iz nedramskega besedila v dramsko, kar imenujemo dramatizacija. Spremljam torej prehod od romana kot osnove oziroma izhodišča za nadaljne ustvarjalne procese do dramatizacije kot predloge za gledališko uprizoritev pa vse do gledališke uprizoritve, ki je realizacija dramatizacije in ugotavljam, da režiser in avtor dramatizacije, Igor Pison, z ekonomičnostjo prizorov in dobro igralsko zasedbo uspešno naslika zgodbo romana tudi na gledališkem odru. To se kaže s pozitivnimi kritikami slovenskih medijev, prav tako je uprizoritev požela odobravanje s strani gledalcev. Ljudje se avtorici za knjigo zahvaljujejo, saj tako v nemškem kot v slovenskem okolju deluje katarzično. Pomembno je namreč, da se o tem spregovori in na tak način trpečim na južni ali severni strani meje postavi svojevrsten spomenik, ki naj simbolizira spravo z zgodovino.

6 VIRI IN LITERATURA

6.1 Viri

HADERLAP, Maja, 2012: *Angel pozabe*. Prev. Štefan Vevar. Maribor: Litera.

--, 2011: *Engel des Vergessens*. Roman. Göttingen: Wallstein Verlag.

PISON, Igor, 2013: *Prizori in gradivo*. Priredil Igor Pison. Maja Haderlap: Angel pozabe. Ljubljana: SNG Drama Ljubljana (tipkopis).

Video gradivo: Angel pozabe. CD zgoščenka s posnetkom gledališke uprizoritve z dne 14. marec, 2014.

Ogled gledališke uprizoritve v SNG Drami Ljubljana: 14. marca 2014, 21. oktobra 2014 in 6. decembra 2015.

6.2 Literatura

BARKER, Thomas, 1991: *Socialni revolucionarji in tajni agenti: Koroški slovenski partizani in britanska tajna služba*. Prev. Jaka Šular. Mladinska knjiga: Ljubljana.

BENJAMIN, Walter, 1998: *Izbrani spisi*. Prev. Frane Jerman. Studia humanitatis: Ljubljana.

BOHTE Borut, ŠKRK Mirjam, 1997: Pomen avstrijske državne pogodbe za Slovenijo in mednarodnopravni vidiki njenega nasledstva. *Pravnik* 52/11-12. 601-630.

BOROVNIK, Silvija, 2006: Slovenske književnice v Avstriji. *Slavistična revija* 54/3. 431-442.

--, 2012: Dvojezičnost slovenske književnosti v Avstriji kot odraz dvojne identitete. *Književne študije: o vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*. Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta: Maribor. (Zora 85). 180-191.

--, 2012: Medkulturnost slovenske književnosti na avstrijske Koroškem. *Književne študije: o vlogi ženske v slovenski književnosti, o sodobni prozi in o slovenski književnosti v Avstriji*. Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta: Maribor. (Zora 85). 192-205.

--, 2012: Dvojna identiteta slovenske književnosti v Avstriji in roman Maje Haderlap Angel pozabe (2011). *Večno mladi Htinj. Ob 80-letnici Janka Čara*. Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta: Maribor. (Zora 83). 187–200.

BRATOŽ, Igor, 2012: Roman Angel pozabe tudi v slovenščini. Zakaj pozabljeni angel pozabe poljublja otroke? Intervju. *Delo, Kultura*: <<http://www.delo.si/kultura/knjizevni-listi/roman-angel-pozabe-maje-haderlap-tudi-v-slovenscini.html>>. (Dostop: 15. 6. 2015.)

DOBOVŠEK, Zala, 2015: Ocenjujemo: Angel pozabe. *Delo, Kultura, Oder*: <<http://www.delo.si/kultura/oder/ocenjujemo-angel-pozabe.html>>. (Dostop: 2. 7. 2015.)

FILIPČ, Hanzi, 2005: Die slowenischen politischen Parteien und Organisationen im 20. Jahrhundert. *Nationale Frage und Öffentlichkeit*. Mohorjeva založba: Celovec, Ljubljana, Dunaj. 67-90.

FIŠER, Srečko, 2006: Izvirno in neizvirno, *dramatizacija* in drama. *Literatura: mesečnik za književnost* 18/175-176. 144-152.

GAJŠEK, Vladimir, 2012: Od svinjaka do gledališča: Angel pozabe. *Intelway, Kultura, Delo, okusi, mnenja*: <http://www.intelyway.com/kultura/ocene_okusi_mnenja/VladimirGajsek_-_Od_svinjaka_do_gledalisca.pdf>. (Dostop: 13. 4. 2015.)

GLAZ, Agata, 2014: Tema nasilja totalitarnih režimov v literarnih besedilih nekaterih slovenskih pisateljic in publicistk. *Jezik in slovstvo* 1. 43-52.

HORVAT, Marjan, 2011: Maja Haderlap: »Rasla sem z občutkom, da moram ves čas dokazovati svojo eksistenco«. Intervju. *Mladina, Kultura*: <<http://www.mladina.si/86695/maja-haderlap-rasla-sem-z-obcutkom-da-moram-ves-cas-dokazovati-svojo-eksistenco/>>. (Dostop: 14. 5. 2015.)

--, 2014: Igor Pison. Intervju. *Mladina, Kultura*: <<http://www.mladina.si/154987/igor-pison/>>. (Dostop 1. 7. 2015).

JEZERNIK, Jerneja, 2011: Angel pozabe je postal moja pripoved: Maja Haderlap, pisateljica. Intervju. *Pogledi* 2/20. 24-26.

KOLŠEK, Peter, 2014: Spomini na babico, očeta in mamo... ter partizane. *Delo, Kultura, Oder*: <<http://www.delo.si/kultura/oder/spomini-na-babico-oceta-in-mamo-ter-partizane.html?search=%20Znanost>>. (Dostop: 30. 6. 2015.)

KOLŠEK, Peter, 2014: Dve leti sem govorila o Koroških Slovencih, zdaj se moram vrniti k sebi. Intervju. *Delo, Sobotna priloga*: <<http://www.delo.si/zgodbe/sobotnapriloga/maja-haderlap-dve-leti-sem-govorila-o-koroskih-slovincih-zdaj-se-moram-vrniti-k-sebi.html>>. (Dostop: 30. 6. 2015).

KOS, Matevž, 2013: Tako rekoč slovenski roman. *Literatura: mesečnik za književnost* 25/259-260. 255-264.

KUHAR, Peter, 2013: Maja Haderlap: Angel pozabe. *Sodobnost (1963)* 77/1-2. 158-160.

KUMERDEJ, Mojca, 2006: Lahko noč, Koroška? *Mladina, Politika*: <www.mladina.si/94998/lahko-noc-koroska> (Dostop: 15. 5. 2015.)

LEBEN, Andrej, 2013: Slovenska literatura na Avstrijskem Koroškem: Manjšinska – regionalna? *Jezik in slovstvo* 58/4. 5-15.

LESNIČAR – PUČKO, Tanja, 2011: Zdaj sem vse: slovenska pisateljica in avstrijska pisateljica! Intervju. *Dnevnik, Objektiv*: <<https://www.dnevnik.si/1042660518>>. (Dostop: 11. 6. 2015.)

LINASI, Marjan, 2012: *Koroški partizani: protinacistični odpor na dvojezičnem Koroškem v okviru slovenske osvobodilne fronte*. Celovec: Mohorjeva družba.

LUKAN, Blaž, 2007: Dramatizacija na festivalu slovenske drame. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej.

MARUŠIČ, Breda, 2012: Dramatizacija v slovenskem gledališču med letoma 1865 in 2010. *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 31). 181-187.

--, 2014: Sodobni slovenski roman na gledališkem odru. *Slavistična revija* 62/1. 75-89.

OREL, Barbara, 2006: Priredba romana. Poustvarjeno ali izvirno dramsko delo? *Literatura: mesečnik za književnost* 18/175-176. 133-143.

PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Prev. Igor Lampret. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega 124).

PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2008: Specifičnost branja dramskih besedil. *Književnost v izobraževanju - cilji, vsebine, metode*. Ur. Boža Krakar Vogel. Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik: Ljubljana (Obdobja. Metode in zvrsti, 25)

--, 2010: *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 15). 149-157.

PLETERSKI, Janko, 2000: *Avstrija in njeni Slovenci 1945 – 1976*. Ur. Boris Jesih. Inštitut za narodnostna vprašanja: Ljubljana.

POGREVC, Petra, 2006: Med dvema medijema. *Literatura: mesečnik za književnost* 18/175-176. 177-190.

TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Romanizacija, epizacija, rapsodizacija, dramatizacija. (Roman in gledališče: Lupa, Korun, Jovanović). *Literatura: mesečnik za književnost* 18/175-176. 112-131.

--, 2008: Levitve slovenske drame in gledališča. Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko (SSJLK 44). 60-68.

VESENJAK, Alenka, 2014: Barbara Cerar za STA: Angel pozabe predvsem ne sme biti pozaba. *STA, Intervju*: < <http://ms.sta.si/2014/03/barbara-cerar-za-sta-angel-pozabe-predvsem-ne-sme-bit-pozaba/>>. (Dostop: 3. 7. 2015.)

VRŠČAJ, Tina, 2012: Angel pozabe Maje Haderlap. Smrt, ki se kratkočasi na Koroškem. *Pogledi* 3/22. 8.

ZADRAVEC, Fran, 1994: *Monologi in dialogi z resničnostjo*. Antologija slovenske koroške literature. O avtorjih. Založba Drava: Celovec. 329 – 259.

ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2014: Partizanska zgodba v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 59/1. 21-42.

--, Alojzija, 2012: Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenska dramatika*.
Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja, 31).
359-366.

ZWITTER, Fran, 1970: Etične in družbene osnove koroškega vprašanja. *Koroški plebiscit: razprave in članki*. Ur. Janko Pleterski, Lojze Ude, Tone Zorn. Slovenska matica: Ljubljana.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo, ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, ____2015

Tanja Janjoš

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisana Tanja Janjoš izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno in dovoljujem / ne dovoljujem objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: Ljubljana, ____2015

Podpis kandidatke: