

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA**

**BREDA MARUŠIČ
DRAMATIZACIJA SODOBNEGA SLOVENSKEGA ROMANA
DOKTORSKA DISERTACIJA**

LJUBLJANA, 2015

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Breda Marušič

Dramatizacija sodobnega slovenskega romana

Doktorska disertacija

Mentorica: izr. prof. dr. Mateja Pezdirc Bartol

Študijski program: Humanistika in
družboslovje

Somentorica: red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Področje: Slovenistika

Ljubljana, 2015

ZAHVALA

Rada bi se zahvalila vsem, ki so mi na kakršen koli način pomagali pri raziskovanju sodobnega slovenskega romana, dramtizacij in njihovih uprizoritev ter pisanju doktorske disertacije, vendar se bojim, da bom koga nenamerno pozabila. V letih intenzivnega ukvarjanja z literaturo in gledališčem se je namreč nabralo toliko drobnih prijaznosti, da bo kljub dolgemu seznamu zahval še vedno ostal kdo, ki mu bom ostala hvaležna le v mislih.

Za strokovne nasvete, skrbno bdenje nad mojim delom in topel ter prijazen odnos se zahvaljujem mentorici dr. Mateji Pezdirc Bartol in somentorici dr. Alojziji Zupan Sosič, ki mi je svetovala, kako raziskovati roman. Dr. Blažu Lukanu hvala za napotke na začetku doktorskega študija, kako se lotiti preučevanja interdisciplinarnega področja.

Posebna zahvala vsem, ki so mi pomagali pri iskanju dokumentacijskega gradiva oziroma so mi ga prijazno posojali: Katarini Kocijančič, mag. Primožu Jesenku in dr. Štefanu Vevarju iz Slovenskega gledališkega inštituta, Mojci Kranjc iz SNG Drama Ljubljana, Tini Malič, dr. Tomažu Toporišiču in Mateji Dermelj iz Slovenskega mladinskega gledališča, Alenki Klabus iz Mestnega gledališča ljubljanskega, Nadji Puzzer iz Slovenskega stalnega gledališča v Trstu, Sandri Požun iz Drame SNG Maribor ter Maretu Bulcu in Branetu Završanu.

Vesela sem, da sem med pisanjem disertacije spoznala Nika Goršiča, Marka Mlačnika in Damjano Černe, ki so mi med obujanjem spominov na osemdeseta leta v Slovenskem mladinskem gledališču prijazno pomagali tam, kjer je zmanjkalo dokumentacijskega gradiva. Posebej hvala Ljubiši Ristiću za nekaj koristnih informacij in napotkov ob raziskovanju *Levitana* in *Resničnosti*.

Za angleški prevod povzetka se zahvaljujem Mojci Poharc, za jezikovni pregled Simoni Jereb in za pomoč pri računalniškem oblikovanju dr. Sanji Stopinšek.

Prijateljicama Staši Mihelčič in Tanji Barle, predvsem pa moji mami Jožici iskrena hvala za vse, kar ste storile zame v letih, ko sem ves svoj prosti čas posvečala literaturi in gledališču.

KAZALO

1 UVOD.....	6
2 DRAMATIZACIJA	13
2.1 Opredelitev pojma	13
2.2 Dramatizacija skozi zgodovino in razlogi zanjo	27
2.3 Dramatizacija in dramsko gledališče.....	40
2.4 Dramatizacija in postdramsko gledališče	45
2.5 Avtorji dramatisacij.....	52
2.5.1 Izvirnost dramatisacij, avtorske pravice.....	56
3 MED LITERATURO IN GLEDALIŠČEM.....	62
3.1 Diegesis in mimesis, zgodba in pripoved.....	63
3.2 Pripovedovalec	70
3.2.1 Fokalizacija	77
3.2.2 Dva različna komunikacijska sistema	80
3.3 Literarna oseba	87
3.4 Čas in prostor	90
3.5 Besedilo – uprizoritev	101
4 DRAMATIZACIJE V SLOVENSkih GLEDALIŠČIH	113
4.1 Izhodišča.....	113
4.2 Obdobje od prvih primerov dramatisacij do konca druge svetovne vojne (Priloga 1).....	116
4.3 Obdobje od leta 1945 do 1980 (Priloga 2)	127
4.4 Obdobje od leta 1980 do 2010 (Priloga 3)	133
5 SODOBNI SLOVENSki ROMAN – DRAMATIZACIJA (GLEDALIŠki TEKST) – UPRIZORITEV	145
5.1 DRAMATIZACIJE – ILUSTRACIJE	152
5.1.1 Čefurji raus!.....	152
5.1.2 Nekropola.....	162
5.1.3 Katarina, pav in jezuit	171
5.2 DRAMATIZACIJE Z IZRAZITEJŠIM AVTORSKIM PRISTOPOM.....	184
5.2.1 Spopad s pomladjo	184
5.2.2 Fužinski bluz	197
5.2.3 Balerina, Balerina.....	210
5.2.4 Severni sij.....	218

5.2.5	Filio ni doma	231
5.3	AVTONOMNI GLEDALIŠKI TEKSTI PO SODOBNIH SLOVENSКИH ROMANIH	244
5.3.1	Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu.....	244
5.3.2	Resničnost in Levitan.....	266
6	SKLEPNE UGOTOVITVE	291
7	POVZETEK	307
8	ABSTRACT.....	310
9	VIRI IN LITERATURA.....	313
10	PRILOGE	335
10.1	Priloga 1: Seznam dramatizacij v obdobju med letoma 1865 in 1945	335
10.2	Priloga 2: Seznam dramatizacij v obdobju med letoma 1945 in 1980	343
10.3	Priloga 3: Seznam dramatizacij v obdobju med letoma 1980 in 2010	352

1 UVOD

Dramatizacija je terminus technicus za transformacijo, prenos, preobrazbo literarnega ali neliterarnega nedramskega besedila v dramsko obliko, a pogosto tudi v kakšno drugo formo, po kateri bo nastala uprizoritev. Dramatizacije se pojavijo že v srednjem veku, v nekaterih obdobjih se neopazno porazgubijo med gledališko produkcijo po izvorno dramskih tekstih, vsake toliko časa pa njihovo število poraste v tolikšni meri, da pritegne zanimanje ne le laične publike, temveč se nad pojavom zamisli in razpravlja tudi teatrološka stroka. Kljub parcialnim raziskavam in okroglim mizam, ki navadno sledijo bohotenju dramatizacij v gledališču, tega področja ni v slovenskem prostoru še nihče sistematično preučil, zato ostaja uporaba termina poljubna in nedorečena.

Postopek dramatizacije pripovednega ali katerega drugega nedramskega besedila ni vnaprej določen algoritem posameznih korakov, ki bi nas pripeljal do cilja – dramatizacije kot (praviloma) avtonomnega literarnega besedila, ki hkrati funkcionira kot uprizoritveni tekst, ampak vključuje različne strategije, ki se spreminjajo skupaj z razvojem uprizoritvenih praks in različnimi razmerji znotraj zvrsti (med pripovedništvom in dramatiko) ter med dvema medijema (literaturo in gledališčem).

Področje dramatizacije odpira številna raziskovalna vprašanja, na katera skušam odgovoriti v doktorski disertaciji.

- Ali je termin dramatizacija ustrezen in širše uporaben ali pa lahko zajame le tisti tip besedil, ki ostajajo na območju dramskega gledališča? Kako torej poimenovati gledališke tekste, ki izgubljajo značaj dramskega, ko prehajajo na območje postdramskega (Lehmann) oziroma ne več dramskega (Poschmann)? So dramatizacije tudi tista besedila, ki so nastala iz posameznih motivov ali pramenov romaneskne zgodbe ali celo iz več različnih nedramskih in (tudi) dramskih besedil? Katero poimenovanje uporabiti, kadar umanjka prenos iz ene zvrsti v drugo (iz pripovedništva v dramatiko) in se nedramsko besedilo prenese na gledališki oder brez zapisanega gledališkega teksta? Ali lahko termin dramatizacija v navedenih primerih zamenjamo z izrazi, kot so adaptacija, priredba in ugledališčenje?
- Kateri so razlogi za nastanek dramatizacije? Kakšno je razmerje med razlogi, ki izhajajo iz družbenozgodovinskih okoliščin (zunajliterarni razlogi), in tistimi, ki

izvirajo iz besedila samega (znotrajliterarni razlogi)? Zakaj se v gledališču najpogosteje odločajo za roman kot izhodiščno besedilo? Kakšna je vloga sodobnega slovenskega romana v primerjavi s tradicionalnimi romanesknimi besedili?

- Do katerih premikov, sprememb prihaja v postopku dramatizacije, ki načeloma vsebuje tri člene: izhodiščno nedramsko besedilo, dramatizacijo in uprizoritev?
- Ali vpliva povezanost avtorja dramatizacije – pisatelja, režiserja, dramaturga – z gledališčem oziroma dramatiko na tip dramatizacije? V katerih primerih (pogosteje) pride do privilegiranja izhodiščnega besedila, pri čemer postaneta dramatizacija in uprizoritev njegova prevod in/ali ilustracija, in v katerih je najti izrazitejše avtorske pristope in s tem drznejše premike v dialogu z nedramskim besedilom, znotraj katerega se spremeni funkcija besednega ter se izpostavi vizualno, teatralno, performativno?
- Je mogoče in/ali smiselno tipologizirati dramatizacije in katere kriterije uporabiti ob tem?
- Kakšen je status dramatizacije in njegovega avtorja v primerjavi s statusom preostale dramske produkcije in njenih ustvarjalcev? Je dramatizacija izvirno besedilo? Kdaj govoriti o dramatizaciji in kdaj o izvorni drami? Kako se s spremenjenim pisanjem gledaliških tekstov v zadnjih desetletjih spreminja dožemanje statusa dramatizacije?
- Kako sploh vrednotiti dramatizacijo? Naj uporabimo enaka merila kot za preostale gledališke tekste ali naj bo kriterij uspešnosti prenosa nedramskega besedila v gledališče predvsem uprizoritveni vidik, saj v nekaterih primerih drugi člen (besedilo) izpade?

Z zadnjim sklopom vprašanj, ki jih odpira področje dramatizacije, se vračam k prvemu sklopu in s tem k terminološki nepoistenosti ter problemu različnega razumevanja dramatizacije kot termina *technicus* za različne strategije prirejevanja nedramskega gradiva za gledališki oder. Zato je namen doktorske disertacije najprej poenotiti terminologijo ter s tem opredeliti pojme dramatizacija, priredba, adaptacija in ugledališčenje, nato odgovoriti na preostala zastavljena vprašanja ter v osrednjem delu doktorske disertacije, katerega raziskovalno področje je v časovnem smislu zamejeno z

letnicama 1958 in 2010, raziskati razmerja med sodobnim slovenskim romanom in gledališčem.

Z izpostavitvijo glavnih ciljev je načrtana tridelna struktura doktorske disertacije. Prvi del je zasnovan iz dveh poglavij, v katerih preučujem dramatisacijo s stališča teorije. V prvem poglavju se ukvarjam z opredelitvijo pojma. S primeri iz slovenske in tuje strokovne literature predstavljam različna poimenovanja in razumevanje postopka dramatisacije ter uvajam terminološko poenotenje oziroma razlikovanje med dramatisacijo, gledališko adaptacijo, ugledališčenjem in priredbo. Poglavje nadaljujem s predstavitvijo glavnih mejnikov v zgodovini dramatisacije. Dinamiko pojavljanja dramatisacij skozi zgodovino vpenjam v razvoj uprizoritvenih praks in spreminjajoče se razmerje med literaturo in gledališčem. Primeri, ki jih navajam, so tako z domačih kot tujih gledaliških odrov. Ob tem naj opozorim, da vključujem tudi dramatisacije, ki so bile uprizorjene po letu 2010, čeprav je raziskovalno področje doktorske disertacije zamejeno z letom 2010. Navedeno letnico upoštevam v raziskovanju dramatisacije sodobnega slovenskega romana, ko pa razpravljam o dramatisaciji s teoretičnega stališča, razširjam raziskovalno področje in navajam tudi primere po letu 2010. V prvem poglavju prvega dela disertacije skušam odgovoriti na vprašanje, kateri so razlogi za uprizarjanje nedramskih besedil, pri čemer razlikujem med zunajliterarnimi (pragmatični, nacionalni, predstavitveni, komercialni ...) in znotrajliterarnimi (imanentna dramskost in performativnost izhodiščnega nedramskega besedila). V nadaljevanju disertacije predstavljam v dveh ločenih podpoglavjih razmerje med dramatisacijo in dramskim gledališčem ter dramatisacijo in postdramskim gledališčem, ob čemer ponovno prevprašujem ustreznost termina dramatisacija. Posebno poglavje namenjam vprašanju, kdo je avtor dramatisacije in kakšen je položaj dramatisacije med dramskimi ter sploh gledališkimi teksti, in posledično vprašanju izvornosti dramatisacije ter avtorskih pravic.

Ker spadata roman, ki je moje ožje raziskovalno področje med nedramskimi besedili, in drama v različni literarni zvrsti, namenjam drugo poglavje prvega dela disertacije razmerju med pripovedništvom in dramatiko. Ob popisovanju razlik med obema zvrstema izhajam iz naratologije, ki s preučevanjem splošnih oblik in modelov delovanja pripovednih struktur ter s svojo interdisciplinarnostjo pokriva obe literarni zvrsti – epiko in dramatiko. Uporabljam izsledke iz njene druge in tretje razvojne faze, se pravi strukturalistične oziroma klasične faze, ter postklasične faze, ki je poimenovana tudi v množinski obliki kot naratologije ali teorije pripovedi (Koron 2008: 9). Postklasično naratologijo zaznamuje

preobrat od besedila k sobesedilu, saj ne osvetljuje le splošne teorije pripovedovanja, ampak se ukvarja tudi z okoliščinami in s posledicami različnih branj, zato se od klasične naratologije razlikuje v poudarjanju konteksta, besedila in bralca oziroma kritika (Zupan Sosič 2003: 11). Naratologi, katerih ugotovitve navajam v disertaciji, so Wayne Clayson Booth, Gérard Genette, Algirdas Julien Greimas, Shlomith Rimmon-Kenan, Brian Richardson (naratologija drame). Pripovedne elemente predstavljam selektivno, saj me zanimajo predvsem tisti, ki ob prehodu iz diegetičnega v mimetični diskurz doživijo največ sprememb. V zadnjem sklopu teoretičnih izhodišč, ki so tema prvega dela disertacije, razpravljam o dvojnem eksistenčnem statusu drame in razmerjih med besedilom ter uprizoritvijo. Ob tem se sklicujem na ugotovitve Rolanda Barthesa, Tadeusza Kowzana, Anne Ubersfeld, Keirja Elama, Erike Fischer-Lichte, Patricea Pavis, Hansa-Thiesa Lehmana in Jensa Roselta ter jih ilustriram s primeri s slovenskih in tujih gledaliških odrov.

V drugem delu disertacije ožim svoje raziskovalno področje na nedramsko literaturo na slovenskih gledaliških odrih. Čeprav navajam različne primere – tudi takšne, ki ne sodijo na območje dramskega gledališča –, ohranjam v naslovu poglavja termin dramatizacija, saj se postopek, ki ga razumem pod tem poimenovanjem, v slovenskih gledališčih pojavlja najpogosteje. Poglavje je zasnovano na lastnih ugotovitvah in analizah, ki so nastale po predhodno opravljenem natančnem popisu vseh uprizoritev po nedramskih predlogah. Popis služi (nadaljnemu) raziskovanju dramatizacij na Slovenskem, obenem pa mi ugotovitve, do katerih prihajam v tem poglavju, pomagajo razumeti položaj sodobnega slovenskega romana med ostalimi besedili, ki so doživela prenos v drugo zvrst (dramatiko) oziroma medij (gledališče). Drugi del disertacije je razdeljen na tri poglavja; v vsakem od njih najprej predstavljam družbenozgodovinske razmere, ki so sooblikovale posamezno obdobje, ter razmerje med literaturo in gledališčem. Nato popisujem delovanje gledališč na področju dramatizacij in ostalega prirejevanja nedramskih besedil za gledališki oder. Zanimajo me: razmerje med dramatizacijami po tujih besedilih in dramatizacijami po slovenskih besedilih (predvsem romanih), razlogi za izbor besedil, avtorji dramatizacij in njihovi režiserji ter recepcijski vidik uprizorjene književnosti. Prevladujoča metoda, na kateri je zasnovan ta del razprave, je empirična raziskovalna metoda.

V tretjem delu doktorske disertacije se osredinjam na raziskovalno področje, ki je poimenovano v naslovu razprave – dramatizacija sodobnega slovenskega romana. Raziskava temelji na metodološkem pluralizmu naratologije, sociosemiotike (nadgradnja

semiotike s hermenevtično in fenomenološko tradicijo), recepcijske teorije, literarnozgodovinske in interpretacijske vede ter empirične raziskovalne metode. Ker se v prvih dveh delih disertacije ukvarjam z razmerjem med dramsko in pripovedno zvrstjo na splošno, v tretjem delu, ki predstavlja jedro moje analize, zožim raziskovalno področje in se osredinim na sodobni slovenski roman. Nato utemeljujem izbor dvanajstih besedil, po katerih so nastale dramatizacije in njihove uprizoritve:

- *Spopad s pomladjo* (1958), Boris Pahor, avtor dramatizacije *Spopad s pomladjo* (2005) Igor Lampret, režiser Marko Sosič (Slovensko stalno gledališče Trst, 2006);
- *Nekropola* (1967), Boris Pahor, avtor dramatizacije *Nekropola* Boris Kopal, režiser Boris Kopal (Mestno gledališče ljubljansko v koprodukciji z Društvom Celinka in KUD Pod topoli, 2010);
- *Mrgolenje prahu* (1968), Evald Flisar, avtor dramatizacije *Kostanjeva krona* (1971, 2006) Evald Flisar, režiser Branko Gombač (Drama SNG Maribor, 1971);
- *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969), Dušan Jovanović, avtor dramatizacije *Don Juan na psu* Dušan Jovanović, režiser Dušan Jovanović (SNG Drama Ljubljana, 1991);
- *Resničnost* (1972), Lojze Kovačič, avtorji uprizoritve *Resničnost* Ljubiša Ristić, Nada Kokotović in kolektiv Slovenskega mladinskega gledališča (1985);
- *Levitán* (1982), Vitomil Zupan, avtorji uprizoritve *Levitán* Ljubiša Ristić, Nada Kokotović in kolektiv Slovenskega mladinskega gledališča (1985);
- *Severni sij* (1984), Drago Jančar, avtor dramatizacije *Severni sij* Drago Jančar, režiser Mile Korun (Drama SNG Maribor, 2005);
- *Filio ni doma* (1990), Berta Bojetu, avtor dramatizacije *Filio ni doma* Jonatan (Tomaž) Šmid, režiser Damir Zlatar Frey (Drama SNG Maribor, 2000);
- *Balerina, Balerina* (1997), Marko Sosič, avtor dramatizacije *Balerina, Balerina* Branko Završan, režiser Branko Završan (Slovensko stalno gledališče Trst, 1998);
- *Katarina, pav in jezuit* (2000), Drago Jančar, avtorja dramatizacije *Katarina, pav in jezuit. Pokrajina sna* Drago Jančar in Janez Pipan, režiser uprizoritve Janez Pipan (SNG Drama Ljubljana, 2005);

- *Fužinski bluz* (2001), Andrej E. Skubic, avtorica dramatizacije *Fužinski bluz* Ana Lasić, režiserka Ivana Djilas (SNG Drama Ljubljana, 2005);
- *Čefurji raus!* (2008), Goran Vojnović, avtor dramatizacije *Čefurji raus!* Marko Bulc, režiser Marko Bulc (Zavod No History, koprodukcija gledališča Glej).

Poglavja so strukturirana tako, da najprej navajam osnovne podatke o romanu (avtor, založba, letnica izida,), dramatizaciji (avtor, letnica izida) in uprizoritvi (teh podatkov je največ, saj vsebujejo vse njene ustvarjalce). Sledi umestitev uprizoritve v gledališko sezono s stališča uprizarjanja nedramskih besedil. Po (morda) suhoparnem nizanju empirično preverljivih podatkov nadaljujem razpravljanje s primerjalno analizo vseh treh členov, ki so prisotni v obravnavanem postopku: roman, dramatizacija in uprizoritev. V raziskavi se dopolnjujejo različni metodološki pristopi, pomembnejšo vlogo ima naratologija, ki se je v zadnjem desetletju močno razmahnila tudi na področju preučevanja dramatike. Zanimajo me kategorije, kot so zgodba, pripoved, pripovedovalec, fokalizacija, perspektiva, osebe, prostor in čas. Ker raziskujem, kaj se z njimi zgodi ob prenosu iz ene zvrsti v drugo oziroma iz enega medija v drug medij, vsebujejo nekatera poglavja tudi povzetke zgodb in primerjalne analize romaneskne ter dramske pripovedi. V večini poglavij navajam primere različnih dramatizacijskih strategij iz vseh treh členov postopka. Vsako poglavje vključuje tudi recepcijski vidik tako romana, dramatizacije kot uprizoritve. Vrednotenje posameznih primerov je implicirano v tipološki razporeditvi, ki pa je zasnovana pretočno – z možnimi prehajanji iz enega tipa dramatizacije v drug tip dramatizacije.

Ker doslej ni še nihče sistematično popisal uprizoritev dramatizacij na slovenskih odrih, sem doktorski disertaciji priložila celoten popis uprizoritev po nedramskem gradivu (romanih, novelah, povestih, epih, pesmih, filozofskih spisih, spominih, pismih, filmskih scenarijih ...) v slovenskih gledališčih med letoma 1865 in 2010. Popis, ki pomeni izhodišče za raziskovanje dramatizacij, sem oblikovala na osnovi podatkov, ki sem jih poiskala v publikacijah *Repertoarja slovenskih gledališč* (1867–1991/92) in *Slovenskega gledališkega letopisa* (1991/92–2009/10). V njem sem zajela različne tipe prenosa nedramske literature na gledališki oder, med katerimi je nekaj tudi takšnih, ki jih ne moremo poimenovati dramatizacija. Ker pa v večini primerov termin dramatizacija ni vprašljiv, ga v naslovu popisa ohranjam. Zbrane primere razvrščam v tri sklope, ki se prekrivajo s tremi sklopi iz drugega dela doktorske disertacije: obdobje do konca druge

svetovne vojne (Priloga 1), obdobje med letoma 1945 in 1980 (Priloga 2) in obdobje med letoma 1980 in 2010 (Priloga 3).

Vire, ki sem jih uporabila za preučevanje dramatizacije sodobnega slovenskega romana, razvrščam v štiri sklope: romani, dramatizacije, pogovori z ustvarjalci in posnetki uprizoritev.

Romane in večino dramatizacij sem našla v knjižnicah; če katere od dramatizacij tam ne hranijo, v doktorski disertaciji posebej navedem, kdo mi jo je posredoval. Posnetke uprizoritev – namreč v vseh primerih gre za tako imenovane mrtve predstave – sem dobila v Slovenskem gledališkem inštitutu oziroma v posameznih gledališčih, v katerih so dramatizacije uprizorili (SNG Drama Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko, Slovensko mladinsko gledališče, Drama SNG Maribor in Slovensko stalno gledališče Trst). Posnetka uprizoritev *Čefurji raus!* in *Balerina, Balerina* sta mi posodila njuna avtorja Marko Bulc in Branko Završan. Preostalo dokumentacijsko gradivo sem si ogledala v arhivih gledališč in knjižnici AGRFT.

2 DRAMATIZACIJA

Ko prirejam delo za oder, mislim na to, kaj to delo je in kaj bi moralo biti, iščem skrito dramsko strukturo in mislim na prazni odrski prostor, v katerega ga mora režiser šele postaviti. Zaradi kompleksnega dela na več ravneh pišem z lesenim svinčnikom. Samo ta lahko brez težav beleži na vseh treh ravneh, prehaja z ene na drugo, dela zmešnjavo, ki pušča sled. (Ferčec: 2014/15, 24.)

2.1 Opredelitev pojma

V besedi dramatizacija je vsebovana drama in tudi večina strokovne literature opredeljuje pojem dramatizacija kot transformacijo (prenos, preobrazbo) nedramskega besedila (umetnostnega ali neumetnostnega, epskega ali lirskega) v dramsko obliko, namenjeno uprizorjanju. Patrice Pavis (1997: 149) zapiše pod geslo dramatizacija: »Priredba (epskega ali pesniškega) besedila v dramsko besedilo ali določenega gradiva za oder.«

Pavisovo definicijo sestavljajo trije elementi: nedramsko besedilo kot osnova, izhodišče (prototekst), dramska zgradba novonastalega besedila (dramatizacija/dramski tekst oziroma dramsko besedilo) in njegova uprizoritev. Pavis pa uporablja za opis enakega postopka poleg termina dramatizacija še izraza priredba oziroma adaptacija (franc. adaptation, angl. adaptation, nem. Bühnenbearbeitung, Adaption, Adaption):

Je prenos ali preobrazba umetniškega dela iz ene zvrsti v drugo (iz romana v igro). Priredba (ali →dramatizacija) se nanaša na pripovedne vsebine (pripoved, → fabula), ki so ohranjene (bolj ali manj zvesto, včasih z znatnimi zastranitvami), medtem ko diskurzivna struktura doživi korenito preobrazbo, zlasti zaradi prehoda v dispozitiv izjavljanja, ki je povsem drugačen. (Pavis 1997: 594.)

Podobno opredelitev najdemo v *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (1991) Michela Corvina, ki definira adaptacijo kot transformacijo nedramskih besedil (romanov, filmskih scenarijev, člankov ...) v tekst, namenjen uprizoritvi. Dodaja, da je bila adaptacija dolgo časa razumljena kot pretvorba v klasično dramsko strukturo, danes pa pogosto vsebuje nedramske značilnosti prototeksta, na primer naracijo. Adaptacija je lahko nedramskemu besedilu zvesta ali pa se od njega oddalji.

Navedena primera kaže, da je v francoskem prostoru bolj uveljavljena raba izraza adaptacija, kar je nasprotno stanju v nemški teatrologiji, ki podobno kot pri nas pogosteje uporablja termin dramtizacija. Podobno je na anglo-ameriškem območju, kjer je dramtizacija zelo priljubljena tudi na področju didaktike, in to ne le pri književnosti, ampak učenci/dijaki spoznavajo s pomočjo dramtizacijskih strategij različna predmetna področja.

Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (2008) sicer navaja le geslo adaptacija, ki pa ga razume široko, torej tudi v smislu dramtizacije. Med adaptacije enakovredno uvršča tako tiste znotraj medija (intramedialne) kot med različnimi mediji (intermedialne)¹. Predstavi različne pristope k adaptacijam; semiotični, formalistični, naratološki in strukturalistični pristopi razumejo adaptacijo predvsem kot prevod in se osredinjajo na sam postopek adaptiranja ter na koncept zvestobe (prvotnemu delu in mediju samemu). Nekateri drugi koncepti oziroma pristopi pa v tovrstnem »prevajanju« zaznavajo estetske in interpretativne omejitve. Tako Geoffrey Wagner, ki se ukvarja predvsem s filmsko adaptacijo, piše o prenosu/prestavitvi (transposition), ko predstavlja izvirno oziroma prvo delo le navdih za adaptacijo (Herman, Jahn, Ryan 2008: 3–4).

Tudi nekateri hrvaški in srbski gledališki teoretiki ter praktiki, ki se ukvarjajo s prirejevanjem nedramskega gradiva², uporabljajo ob dramtizaciji termin adaptacija, in sicer v smislu sopomenskosti ali dopolnitve (Botić 2012: 12). Beseda adaptacija se je namreč začela pogosteje uporabljati v zadnjih desetletjih 20. stoletja z uvedbo novih uprizoritvenih praks, saj izraz dramtizacija marsikdo povezuje s tradicionalnimi pristopi transformiranja nedramskega gradiva in z nastankom dramskega besedila, kar pa v sodobnem gledališču ni več pravilo.

¹ Na vprašanje, kam umestiti dramtizacijo, geselski članek o adaptaciji ne odgovori, pač pa v geslu o intermedialnosti zgolj nakaže problem pretvorbe romana v dramsko obliko; ta postopek razume intramedialno znotraj literature – kot kulturno prepoznavnega semiotičnega sistema – ali pa intermedialno ob upoštevanju različnih konvencij in kanalov prenosa (Herman, Jahn, Ryan 2008: 4).

² Na Sterijevega pozorju, ki poteka vsako leto v Novem Sadu, so dramtizacije in adaptacije pomembna komponenta, saj izkazujejo nekakšno paralelno zgodovino tega dramsko-gledališkega festivala. Svetislav Jovanov (www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/5.htm) jih v prispevku *Nagrađene dramtizacije i adaptacije na Sterijinom pozorju* popisuje, razmišlja o njihovem pomenu in jih razvršča v več faz (od leta 1961 do 2002). Posebej izpostavlja Ristićevo uprizoritev *Missa in a-minor*, ki leta 1981, ko je gostovala na festivalu, ni pomenila le ideološkega preobrata, ampak je tudi izkazovala nov estetski pristop. Poleg omenjene uprizoritve se je od slovenskih, ki so nastale po nedramskem gradivu, pojavila na tem gledališkem festivalu le še ena, in sicer leta 2003 Pandurjev *Hazarški slovar* Milorada Pavića; avtor dramtizacije je bil Darko Lukić.

V zadnjih desetletjih pa ob povečanem zanimanju za uprizarjanje izvorno nedramskih tekstov hrvaški in srbski teatrologi razlikujejo med posameznimi termini. Tako na primer Ivana Dimić v prispevku *Dramatizacija – šta je to?* zagovarja stališče, da je adaptacija vsakršno prirejevanje dramskega teksta (torej tudi dramatizacije) v procesu nastajanja uprizoritve, zaradi česar se navezuje na proces realizacije, medtem ko dramatizacijo povezuje izključno z besedilom (ne glede na to, kakšna je njena struktura).

Tudi hrvaški režiser Ozren Prohić (1996: 134) ne uporablja dramatizacije sopomensko z adaptacijo, ampak med obema terminoma razlikuje. Po njegovem mnenju je za dramatizacijo značilno sledenje formi klasične dramske strukture, medtem ko je adaptacija (scenska priredba) postopek prilagajanja drugemu mediju (gledališču) in s tem predvsem pokazatelj režiserskega procesa.

Podobno razliko med dramatizacijo in adaptacijo uvaja Matko Botić (2012: 16), ki je do ugotovitev prišel na osnovi primerjalne analize uporabe obeh pojmov v hrvaški teatrologiji. Botić definira dramatizacijo kot preoblikovanje epskega ali lirskega besedila v dramsko besedilo; adaptacije pa ne razume enoznačno – zgolj kot prilagajanje dramskega teksta neki specifični režiserski poetiki –, ampak tudi kot transformacijo epskega besedila v gledališki izraz, ki najpogosteje vsebuje dramatizacijski postopek, vendar ta ni eksplicitno izražen. Ob tem omenja nove režiserske poetike, ki iščejo navdih zunaj klasičnih dramskih besedil in s katerimi je prišlo tudi do sprememb v postopkih preoblikovanja pripovednih besedil za gledališki oder. Scenske oziroma režiserske adaptacije praviloma ustvarjajo režiserji in niso vedno zapisane kot klasični dramski teksti. Dramatizacijo pa Botić razume predvsem v smislu zapisanega »čvrsto strukturiranega dramskega teksta«. Razlikuje med »književno-dramatizacijskim« in »režisersko-adaptacijskim« modelom prirejevanja nedramskih tekstov.

Tudi Darko Gašparović (2012: 448) prevprašuje termin dramatizacija; označi ga za zastarelega in »mrtvega«, zato predlaga izraz teatralizacija ali pisanje gledališča, saj postdramsko oziroma ne več dramsko gledališče ne izhaja izključno iz zapisane besede. Postopek opredeljuje kot izmikanje izhodišču v zamisli in izvedbi, ki se nato neizbežno širi na zunanje in notranje sfere dela ter ob tem manifestira tisto, kar se je prej imenovalo literarnost.

V slovenskem teatrološkem prostoru je sistematičnih in poglobljenih raziskav prenosa nedramskih besedil na gledališki oder bistveno manj. Zapisi, ki se ukvarjajo s to

problematiko, se po navadi pojavijo³ v obdobjih povečanega števila romanov na gledališkem odru, kot se je zgodilo na primer v gledališki sezoni 2005/06. Tako Blaž Lukan (2006: 143–144) uporablja za prevod, dramtizacijo oziroma priredbo nedramskega besedila v dramsko oziroma gledališko predlogo nadpomenski izraz adaptacija. Ob tem opozori na različno razumevanje izraza prevod v posameznih jezikovnih in gledaliških okoljih ter se sklicuje na Pavisa in Ubersfeldovo (v Lukan 2006: 143), ki navaja dve obliki adaptacije: najprej kot prehod negledališkega besedila v gledališko besedilo s prepisom (ohranitvijo ali novo konstrukcijo) poglavitnih principov pripovedi v dialog in nato kot (praktično) dramaturško delo, ki nekemu staremu oziroma že obstoječemu (ali prevedenemu tujemu) besedilu z didaskaličnimi pripombami ali modifikacijami vrstnega reda prizorov da podobo, ki je bliže sodobnemu gledalcu. Lukan zapiše, da je priredba na novo napisano dramsko delo oziroma gledališka predloga in da so nekatere priredbe znanih pripovednih del lahko tako uspešne, da jih razumemo celo kot »modelne uprizoritve«. Za primer adaptacije v najširšem smislu (prevoda in/ali priredbe) navede dvoje inavgurativnih besedil slovenske dramatike – obe Linhartovi komediji – in prvo »uradno« uprizorjeno slovensko igro, Levstikov *Krst pri Savici*, ki je nastal po istoimenski Prešernovi pesnitvi. Med primere dramtizacij, kakršne pozna evropsko gledališče od srednjega veka naprej, uvršča tudi *Škofjeloški pasijon*.

Lukan (2007: 149–150) je do izraza dramtizacija kritičen⁴ in ga označi za anahronističnega, nenatančnega ter pristranskega zaradi »namigovanja« na dramo oziroma dramatičnost, s čimer odreka veljavnost drugim oblikam performativnega, ki se ne utemeljujejo v »dramskem« oziroma »dramatičnem«. Ob razmišljanju o različnih tipih prirejevanja, ki segajo od tehničnih prepisov do avtorskih pristopov, izpostavi uprizoritveni vidik: »Vselej se namreč moramo vprašati, kako posamezna uprizoritvena predloga, ne glede na to, kako je nastala, funkcionira v gledališkem okolju, kako se obnese na odru. Odrski pogled je torej primaren.« (Lukan 2007: 152.) Kriterij gledališke kakovosti je torej po Lukanovem mnenju, če ne najpomembnejši, pa vsaj enakovreden kriteriju besedilne predloge.

³ Posamezne prispevke o dramtizacijah najdemo v slovenskih časopisih že pred drugo svetovno vojno.

⁴ Njegovo razmišljanje se navezuje na dileme Barbare Orel, selektorice 36. Tedna slovenske drame v Kranju (18.–30. marca 2006), ki se je morala soočiti z opredeljevanjem programske usmerjenosti festivala, saj so bile nanj prijavljene uprizoritve, od katerih je več kot polovica nastala po nedramskih predlogah.

Različno dojetje prirejevanja nedramskih besedil v odnosu do preostale dramatike, ki je bilo tema ob začetku festivala Teden slovenske drame v Kranju (TSD), se je nadaljevalo tudi v naslednjih letih, kar je pripeljalo do »znamenitega« 7. člena pravilnika TSD, po katerem dramatizacije in priredbe, ki so nastale na osnovi dramskih besedil tujih avtorjev, na festivalu ne morejo sodelovati; s tem naj bi se ta festival razlikoval od drugih tovrstnih festivalov v slovenskem prostoru. Sledila je okrogla miza z naslovom *Robovi slovenske dramatike*, ki jo je 5. aprila 2012 v okviru 42. Tedna slovenske drame v Kranju pripravilo Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije na pobudo Pie Brezavšček in Katje Čičigoj. Obe sta izpostavili neenoznačno razumevanje pojmov dramatizacija in priredba ter v povezavi s tem problem izvirnosti in avtorstva. Podobno kot leta 2006 Blaž Lukan in selektorica 36. TSD Barbara Orel sta izrazili nujnost preizpraševanja termina dramatizacija, saj implicira klasično dramsko formo in daje večji pomen avtorju protobesedila. Navedena razmišljanja pa niso omejena le na težave na festivalski ravni, ampak kličejo k terminološki poenotenosti in znanstveni obravnavi prirejevanja ter uprizarjanja nedramskih besedil.

Gledališki terminološki slovar (2007: 51) opredeljuje dramatizacijo kot predelavo nedramskega besedila v dramsko obliko, njen drugi pomen pa kot tako predelano besedilo. Priredbo ali adaptacijo razlaga širše in predvsem kot režiserski postopek. Pod geslom priredba navaja štiri pomene, in sicer (1.) predelava, preureditev, prilagoditev besedila za uprizarjanje; (2.) prenos dramskega besedila, uprizoritve v radijski, televizijski, filmski medij; (3.) za uprizarjanje predelano, preurejeno, prilagojeno besedilo in (4.) dramsko besedilo, gledališka uprizoritev, prenesena v radijski, televizijski ali filmski medij (2007: 154). *Gledališki terminološki slovar* torej razlikuje med dramatizacijo kot postopkom, v katerem nastane dramski tekst, in priredbo oziroma adaptacijo kot postopkom priprave katerega koli besedila (tudi dramatizacije) za uprizoritev.

Podobno razumevanje izrazov dramatizacija, priredba in adaptacija nam ponuja leksikon *Literatura* (2009: 340–341). Ta priredbo/adaptacijo označi kot rezultat predelave literarnega dela, ki nastane s preoblikovanjem zunanje oblike (prozaizacija, verzifikacija), s prilagoditvijo zahtevam druge zvrsti, žanra ali medija (dramatizacija, romanizacija, ekranizacija, priredba za strip), s poenostavljanjem vsebine in spreminjanjem funkcij zaradi prilagoditve drugačnemu tipu bralca, drugemu jezikovno-kulturnemu okolju ipd. Priredba je zelo razširjena citatna zvrst, ki »[n]avadno izkorišča ugled ali priljubljenost predloge, jo nadomešča ali iz komercialnih razlogov spremlja, kot knjižne uspešnice, ki

izidejo sočasno s filmskimi premierami«. Kot najpomembnejše priredbe *Literatura* navaja poleg nekaterih ekranizacij tudi dramtizacijo Cankarjevega romana *Martin Kačur*.

Dramtizacijo opredeli kot priredbo proznega ali lirskega dela za oder in tudi za film, radio ali televizijo, pri čemer se naj upoštevajo zakonitosti dramatike in gledališča, kar predvsem pomeni dialoško obliko diskurza ter razvoj dramskega dogajanja (2009: 75). Dramtizacijo torej razume na območju dramske paradigme, priredbo pa bistveno širše, saj k njej ne šteje le dramtizacije (prenosa nedramskih besedil v formo besedila, namenjenega uprizorjanju), ampak tudi obraten postopek – ustvarjanje nedramskih besedil iz dramskih. *Literatura* navaja kot primer slednjega *Pripovedke iz Shakespearja* (1807), ki so nastale po Shakespearjevih znanih tragedijah in komedijah. Avtorja Charles in Mary Lamb sta v njih ohranila večino oseb in zgodbo, poenostavila ter posodobila pa sta jezikovno izražanje in ga prilagodila manj zahtevnemu naslovniku.

Tako *Gledališki terminološki slovar* kot *Literatura* navajata priredbo kot nadpomenski, zbirni izraz za različne načine predelave, preureditve in prilagoditve besedila drugi zvrsti oziroma mediju, razlikujeta pa se v tem, da prvi jezikovni priročnik razume dramtizacijo na območju dramskega, medtem ko definicija dramtizacije iz *Literature* (eksplicitno) ne vsebuje stroge zamejenosti z dramsko formo.

Navedeni primeri iz slovenske in svetovne teatrologije izkazujejo terminološko neenotnost in neuskklajenost rabe pojmov dramtizacija, priredba ter adaptacija in odpirata dve temeljni vprašanji:

- ali naj razumemo dramtizacijo izključno kot prenos iz ene zvrsti (epike ali lirike) v drugo zvrst (dramatiko) z možnostjo uprizoritve kot pri katerem koli drugem dramskem tekstu ali pa je dramtizacija tudi prenos nedramskega teksta na oder brez predhodnega zapisa;
- ali so adaptacije oziroma priredbe izključno režiserski postopki ali pa so tudi zapisi gledaliških tekstov, ki lahko pripadajo tako dramski kot postdramski/ne več dramski paradigmi.

Ker večina strokovne literature opredeljuje dramtizacijo na območju dramskega gledališča oziroma jo zamejuje s kategorijo dramskega – kot splošnega in antropološkega načela, ki presega zgodovinsko ustvarjene oblike, kot so na primer dramatično, tragično, absurdno itd. (Pavis 1997: 156) – in vključuje zapis besedila kot vmesnega člana med

prototekstom in uprizoritvijo, vpeljujem tovrstno (široko) rabo termina dramatizacija tudi v disertaciji. Izraz adaptacija uporabljam poredko, in sicer v primerih, ki se močno oddaljijo od dramske paradigme in/ali izključijo zapis gledališkega teksta. Adaptacijo namreč razumem predvsem kot prenos katerega koli dramskega besedila na ravni različnih medijev, torej kot režiserski postopek. Zato za prenos nedramskega gradiva na oder nadomeščam izraz adaptacija z izrazom ugledališčenje/teatralizacija. Po Pavisu (1997: 705) so značilnosti teatralizacije vizualni elementi odra, mizanscene in diskurzov, v čemer je povsem nasprotna dramatizaciji, ki se nanaša izključno na strukturo besedila. *Gledališki terminološki slovar* (2007: 191) pa pod geslo ugledališčenje (sopomenka za teatralizacijo) navede »predstavljanje česa z gledališkimi izrazi«. Izraz (gledališka) priredba uporabljam kot nadpomenko za različne postopke prirejevanja nedramskih tekstov v dramatiki in gledališču, torej tudi za dramatizacije.

Med dramatizacijo, kot semiotično operacijo prenosa, se roman transponira v dialoge, dostikrat drugačne od tistih v prvotnem besedilu, in še posebej v odrska dogajanja, ki uporabljajo vsa gledališka gradiva uprizarjanja: geste, podobe, glasbo (Pavis 1997: 594). Postopek praviloma sestavljajo trije koraki oziroma členi:

- nedramski tekst/prototekst/izhodiščno besedilo (najpogosteje roman),
- dramatizacija/dramski tekst/gledališki tekst (novo in avtonomno besedilo, ki obenem funkcionira kot uprizoritveni tekst) ter
- uprizoritev.

Prvi korak dramatizacijskega postopka pomeni izhodiščno besedilo, ki je lahko lirsko ali epsko, kot navaja Pavis, ali pa tudi neumetnostno. Primeri z domačih in tujih gledaliških odrov potrjujejo Pavisovo opredelitev dramatizacije/priredbe, v kateri izpostavi in poudari roman kot najpogosteje uporabljeno izhodiščno besedilo/prototekst.

Za pripravo uprizoritvenega teksta⁵ avtorji priredb manj posegajo po povestih, novelah ali pesmih oziroma neumetnostnih in polumetnostnih besedilih (pismih, esejih, spominih,

⁵ Patrice Pavis (1997: 741) definira uprizoritveni (odrski) tekst kot odnos med vsemi v predstavi uporabljenimi označujočimi sistemi, katerih razporeditev in interakcija oblikujeta režijo. Gre torej za teoretski, ne pa praktični pojem. Hans-Thies Lehmann (2003: 104) razlikuje med lingvističnim tekstom (besedilna predloga), uprizoritvenim tekstom (branje režiserja in ostalega tima) ter dogodkovnim tekstom (ta zaobjame vse produkcijske in recepcijske značilnosti gledališkega dogodka s časovnimi, prostorskimi, vodenimi, spontanimi, tekstualnimi in kontekstualnimi lastnostmi).

filozofskih besedilih in časopisnih člankih). Praksa kaže, da je lahko vsako besedilo uprizorjeno, kajti razlikovalno merilo pri tem ni besedilno, ampak je pragmatično. Tisto, kar se je zdelo do 20. stoletja značilnost dramatičnega (dialog, konflikt, dramska situacija, pojmovanje dramske osebe), ni več pogoj sine qua non gledališkega besedila (Pavis 1997: 176). Sodobna tendenca gre v smeri uprizarjanja raznovrstnih besedil, vključno s tistimi, ki veljajo za neuprizorljiva⁶. V zgodovini gledališča najdemo najrazličnejše besedilne, žanrske in diskurzivne matrice: biografije (*Sylvia Plath, Frida Kahlo, Nietzsche* idr. avstrijskega režiserja Johanna Kresnika, *Stolp* Iva Svetine po življenjepisu Friedricha Hölderlina, *Pavla nad prepadom* Andreja E. Skubica o življenju Pavle Jesih), stripe (*Alan Ford*), anketne obrazce, primere iz slovnice (*Elizabeth* in *Ion* Sebastijana Horvata), napise na majicah (*Shirtology* Jérôma Bela), sodne zapiske (*Oppenheimer* Erwina Piscatorja), popevkarska besedila (*Mi vsi smo Marlene Dietrich* FOR Emila Hrvatina in Erne Omarsdottir), pisma (*Pisma Josipini* v režiji Janeza Pipana po Grumovih *Pismih Joži* in *Ljubezen v pismih* – gledališki triptih treh igralcev Slovenskega mladinskega gledališča, *Je prends ta main dans la mienne* – Brookova režija igre Carol Rocamora pisem Čehova Olgi Knipper), filmske scenarije⁷ (*Nedolžni* in *Somrak bogov* Diega de Brea, *Ubij me nežno* – filmski scenarij Frančka Rudolfa je dramatizirala Simona Semenič, režirala Zala Sajko).

Drugi korak – zapis novonastalega besedila – je v algoritmu uprizarjanja nedramskega gradiva prisoten v večini primerov, ni pa nujen. Njegova struktura je lahko različna; kadar je dramska, novonastalo besedilo lahko brez zadržkov poimenujemo dramatisacija. Če se pa oddalji od dramske strukture ali zapis besedila umanjka oziroma se zapiše po uprizoritvi, nastane terminološka zadrega, zato predlagam uporabo sintagme gledališki tekst (Gerda Poschmann), ki obenem poudari dvojnost literarnega in uprizoritvenega značaja besedila.

Sanja Ivić (2004: 43) ugotavlja, da večina dramatisacij nastane zaradi načrtovane uprizoritve, in sicer vsakič znova ter za vsako gledališče posebej. Ob tem dodajam, da je

⁶ Ko je Antoine Vitez dramatisiral Aragonov roman *Baselski zvonovi* (naslov dramatisacije – *Katarina*), je izjavil, da se da gledališče narediti iz česar koli. Vitez je bil tudi eden med prvimi, ki so združili glasno branje romana z igranjem oseb iz besedila. Mejo med branjem in igranjem ter med bralcem in osebo je nemogoče začrtati, zaradi česar je vsako odrsko branje postavitev sogovornikov in torej tudi režija (Pavis 2003: 54). Vendar pa Vitez – kot ugotavlja Pavis – ostaja priklenjen na literarni, elitistični in umetniški svet besedil ter univerzalnost zahodnjaškega gledališča v nasprotju s Petrom Brookom, za katerega pa je lahko vsako dejanje postalo performativno.

⁷ Primer gledališke uprizoritve, ki je nastala (tudi) po filmskem scenariju je *Peklenska pomaranča* (Slovensko mladinsko gledališče 2009/10), v kateri je režiser Matjaž Pograjc uporabil Burgessov istoimenski roman, pisateljevo dramatisacijo romana in Kubrickov filmski scenarij po romanu.

takšna gledališka praksa (v slovenskem prostoru) značilna predvsem za zadnja desetletja, pred drugo svetovno vojno in v prvih desetletjih po njej pa so se na različnih odrih uprizarjale iste dramatizacije, ki so jih napisali slovenski avtorji priredb ali so jih prevedli (na primer dramatizacija romana *Via mala*, ki jo je opravil avtor romana John Knittel, Brodova in Reimannova dramatizacija Haškovega romana *Prigode dobrega vojaka Švejka* itd.). Praksa prevajanja (in adaptiranja) dramatičnij se nadaljuje tudi v zadnjih letih, kar dokazujejo Wajdova dramatizacija *Zločina in kazni* (režija Žarko Petan leta 1990 v SNG Drama Ljubljana in Janusz Kica leta 2002 v okviru Produkcije primorskega poletnega festivala), dramatizacija Ariane Mnouchkine Mannovega romana *Mefisto* (režija Žarko Petan leta 1990 v Mestnem gledališču ljubljanskem), *Iskanje izgubljenega časa*, ki sta ga dramatičnila Harold Pinter in Di Trevis (režija Dušan Jovanović v SNG Drama Ljubljana, 2003), dramatizacija Katarine Pejović Mannove *Čarobne gore* (režija Mateja Koležnik v SNG Drama Ljubljana, 2014), dramatizacija Mihaila Afanasjeviča Bulgakova Gogoljevega romana *Mrtve duše* (režija Ivan Popovski v Drami SNG Maribor, 2014) in Gorana Ferčeca Kafkovega romana *Grad* (režija Janusz Kica v SNG Drama Ljubljana, 2015).

Tudi Srečko Fišer (2006: 148) meni – podobno kot Ivičeva –, da je malo »avtonomnih« dramatičnij, ki »iščejo režiserja«, prevladujejo namreč tiste, ki nastanejo v kontekstu konkretne uprizoritve, njihov avtor pa je pogosto pomemben člen produkcijske ekipe. Na to, kakšen tekst bo nastal, še bolj pa, kakšna bo uprizoritev, močno vplivajo umetniška usmeritev gledališča, igralska zasedba, predvsem pa režiser in njegove preference, slog režiranja ter odnos do literature. Tudi Diana Koloini (2006: 153) zapiše, da gre pri dramatizacijah, ki so bile uprizorjene v zadnjih desetletjih, največkrat za odločitev gledališča (umetniškega vodstva in/ali režiserja), da bo uprizorilo nedramski tekst, in šele potem nastane dramatizacija, katere avtor je največkrat kar režiser sam.

Primeri pobud režiserjev ali umetniških vodij za uprizarjanje nedramske literature so številni, naj navedem le dva. Andrej Hieng (1983/84: 74), ki je v sezoni 1983/84 za SNG Drama Ljubljana priredil roman Dostojevskega *Bratje Karamazovi* (režija Gregorij Paro), pojasnjuje v zapisu v gledališkem listu, od kod pobude za nastanek »dramatizacije v tradicionalnem pomenu«, kot besedilo sam poimenuje.

Tako je bilo dogovorjeno z umetniškim vodstvom gledališča, prirejevalec pa, ki ga je dolgo mučil dvom o smotnosti vsake dramatizacije, se je nazadnje prepričal, da je ta oblika vendarle najpravilnejša, če naj gledalci iz brezbrežnega toka Bratov Karamazovih izčrta vsaj njegovo osnovno smer in posreduje like.

Goran Vojnović (v Lesničar-Pučko: *Dnevnik*, 11. aprila 2015) se je dramatisacije lastnega romana *Jugoslavija, moja dežela* lotil na pobudo režiserja Ivica Buljana, »kmalu zatem pa jo je posvojil tudi direktor ljubljanske Drame Igor Samobor, ki je ob stoletnici prve svetovne vojne pripravljaj sezono s temo vojne in njenih posledic«.

V procesu prirejevanja nedramskega gradiva se novonastali gledališki teksti med seboj razlikujejo; na eni strani so tisti, ki izkazujejo bolj ali manj spretno obrtno znanje prirejevalca in so praviloma zvesti predlogi, vsaj v zgodbi. Na drugi skrajni točki so tisti, ki so avtonomni, se od prototeksta oddaljijo in dobro funkcionirajo tudi brez literarnih referenc. Vendar pa moramo biti ob uporabi sintagme zvestoba predlogi previdni, kajti razumemo jo lahko različno. Ne pomeni namreč samo zvestega sledenja zgodbi, ampak se pogosto kaže na drugih ravneh, na primer v zgradbi ali konfiguraciji lika⁸. O tipu dramatisacije, ki ohranja zvestobo protobesedilu, a ga tudi nadgrajuje, razmišlja Goran Ferčec (2014/15: 24).

V predlogi najti plast, ki omogoča igralcem odrsko izpoved, plast, ki preobrazi prozni govor v smiselno repliko in obenem ohrani vsebinsko logiko predloge, prinese pa nove pomenske in interpretacijske plasti, to je naloga dramatisacije.

Včasih pa v dramatisaciji – pogosteje sicer v njeni uprizoritvi, ko součinkujejo različni gledališki kodi – prepoznamo duha izvirnika, čeprav so spremenjeni zgodba, liki, kronotop ali odpade velik delež besedila. Ferčec (2014/15: 23) se spominja dramatisacije Kafkovega *Gradu*: »/.../ in da bi se gostota njegovega besedila prelila na oder, je treba v samem delu nekaj prelomiti, zlomiti ali porušiti, pri tem pa ohraniti pomen«.

Dramatisacije se razlikujejo tudi v tem, ali so to gledališki teksti s statusom avtonomne drame oziroma z ambicijo večkratnih (režiserskih) branj ali pa pomenijo predvsem vmesni člen med prototekstom in uprizoritvijo kot poglavitnim ciljem. Vendar še tako izvirna dramatisacija ne daje jamstva za kakovostno uprizoritev, kot tudi slaba dramatisacija ne vodi nujno v slabo uprizoritev.

⁸ Tovrstni primer je Pinterjeva dramatisacija Proustovega romana *Iskanje izgubljenega časa* (SNG Drama Ljubljana, 2003/04). Pot do (Jovanovićeve) uprizoritve, ki se začne s Proustovim ciklom sedmih romanov in se nadaljuje preko Pinterjevega filmskega scenarija ter gledališke priredbe, ki jo je opravila Di Trevis, natančno popisuje Diana Koloini. Pinterjevo dramsko besedilo, ki ga označi kot »dramatisacijo par excellence«, analizira tudi s stališča zvestobe romaneskni osnovi. Drama – po njenih besedah – kljub povsem drugačni strukturi, pripovedni strategiji in tempu »vseskoz vztraja pri Proustu, s Proustom, v Proustu« (Koloini 2006: 161).

Postopek prirejevanja je torej vsakokrat drugačen; vsako izhodiščno besedilo namreč ponuja neomejeno število možnosti priredb. Na eni strani so tradicionalni pristopi, ki bolj ali manj zvesto sledijo izvorniku, na način tehničnega, linearnega prepisa dialoškega materiala iz nedramske v dramsko, dialoško ali kako drugače gledališko uporabno obliko z ustrežno interpretacijo, razumevanjem in obvladovanjem večšine transkripcije do izrazito avtorskega pristopa, ki obravnava gradivo selektivno in ga izvorno nadgrajuje (Lukan 2007: 151–152).

Najpogostejši posegi v izhodiščno besedilo so: reorganizacija pripovedi, preoblikovanje in dopisovanje⁹ dialogov, spreminjanje notranjih monologov v dialoge ali epske strukture, krčenje števila oseb oziroma združevanje več (največkrat stranskih) oseb v en dramski lik, sprememba prostora in časa na način strnjevanja, spreminjanje in poenostavljanja zgodbe ter črtanje njenih manj pomembnih delov, pretvorba opisov oziroma pripovedi v stranski tekst ali dialoge.

Navedene strategije pripeljejo do različnih rezultatov, katerih skrajni točki sta na eni strani pretirano sledenje zgodbi, ki ostaja na ravni gledališke ilustracije prototeksta, v kolikor mu v tem sledi tudi uprizoritev, in na drugi strani izviren pristop, ki iz enega ali več nedramskih besedil vzame le posamezne motive oziroma pramene zgodbe, na osnovi katerih nastane uprizoritev.

Nekateri prirejevalci dodajajo lastne dialoge (brez neposredne navezave na prototekst), besedilo iz drugega gradiva (tudi tujejezičnega) in s tem ustvarjajo gledališke montaže, kolaže in konstrukcije. Takšen pristop je značilen za Dušana Jovanovića, Mileta Koruna, Ljubišo Ristića, Sebastijana Horvata, Vita Tauferja, Tomaža Pandurja idr. Postdramsko gledališče uporablja tudi strategije prenosa nedramskih besedil na oder brez kakršnih koli prirejevalskih intervencij, saj postaneta igralčevo telo in njegov glas pomembnejša kot zgodba in osebe iz gledališkega teksta. Tovrstnemu tipu uprizoritve se je približal Ivica Buljan leta 2007 v Slovenskem mladinskem gledališču v uprizoritvi kratkega romana Hervéja Guiberta *Mlado meso*. Za gledališko sezono 2015/16 napoveduje režiser Janez Pipan (v Maličev: *Sobotna priloga*, 13. junija 2015) v Mini teatru uprizoritev »avtentičnega Hamsuna, se pravi njegov roman, kot je pred leti z *Idiotom* naredil Korun, ne pa takšne ali drugačne avtorske predelave ali 'dramatizacije'«. Primer

⁹ Dopisovanje večinoma ne pomeni dodajanja dogodkov, ampak je namenjeno njihovem povezovanju; ta postopek se uporabi, kadar priredba želi izpostaviti določen motiv. Avtorji priredb poredko dopisujejo na način, ki poseže v samo zgodbo, na primer da ji dodajo zaključek in jo s tem »zaprejo«.

dramatizacije/adaptacije/priredbe le nekaterih delov prototeksta pa je bila gostujoča predstava Jugoslovanskega dramskega pozorišta iz Beograda *Elijev stol* v ljubljanski Drami leta 2012; Štiksov istoimenski roman je dramatiziral Darko Lukić, Boris Liješević pa je opravil priredbo dramatizacije in jo režiral.

Navedeni primeri kažejo, da izhodiščna besedila omogočajo različne priredbe, ki jih ne moremo šteti med dramatizacije v klasičnem pomenu besede, o čemer piše tudi režiser Dušan Jovanović (1996: 32), ki je svoje spopadanje z Dostojevskim popisal v *Mukah po Dostojevskem*.

Hotel sem napisati dramo – pa sem se navduševal ob romanesknem postopku devetnajstega stoletja. V romanu tega tipa gre za širokopotezno prepletanje usod, dogodkov, idej, optik – v dramaturgiji fragmentarnega klimaksa, kakršna je moja – pa za skopo lapidarno formuliranje konfliktnih stanj in procesov.

Srečko Fišer (2006: 144), ki je avtor številnih dramatizacij (Levičevega romana *Premirje*, Dumasovega *Kraljica Margot*, Kosmačeve novele *Tistega lepega dne* oziroma filmskega scenarija po njej *Pesem in pevci ...*), je do poljubne in nedorečene uporabe termina dramatizacija kritičen. Sam uporablja naslednjo tipologijo: (1.) rutinske teatralizacije (najpogosteje) pripovednih besedil, katerih namen je ponuditi zgodbo publiki, ki nerada ali slabo bere; (2.) različne odrske instalacije, ki se sicer sklicujejo na literaturo, »vendar je tekst v njih obrobne pomena, pogosto napisan oziroma montiran v procesu študija in zunaj konkretne uprizoritve ne pomeni nič«, in (3.)

ambiciozna besedila, ki hočejo v interakciji obstoječe vsebine ali vsebin ter svojega kreativnega posega (ki neposredno računa z gledališkimi izraznimi sredstvi in jih spodbuja, ni pa nujno, da se nanje omejuje) producirati pomenski novum.

Kot takšno lahko označimo njegovo dramatizacijo *Medtem*, ki je nastala po romanu *Premirje* Prima Levija; ta mu je pomenil predvsem izhodišče, vendar še to samo v zgodbenem smislu, na ravni dramske pripovedi pa se je priredba od njega precej oddaljila.

Nasploh so v zadnjih desetletjih pogostejše prakse, ki iz romana uporabijo posamezna motivna ali tematska jedra¹⁰ ali iščejo v njem predvsem navdih. Zaradi odmika od

¹⁰ Takšna primera sta Pipanova uprizoritev Kocbekovih novel iz zbirke *Strah in pogum* v Slovenskem mladinskem gledališču leta 1984 in Pirjevčeva odrska priredba teksta *Stepančikovo in njegovi prebivalci* (Dostojevski) v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1971, ki je temeljila na gledališko zanimivi situaciji v romanu.

prototeksta in izvirnega deleža se avtorji tovrstnih gledaliških tekstov izogibajo oznake dramatisacija in raje govorijo o priredbah, kar posredno kaže na zavest, da pravega, edinega in popolnega ekvivalenta določenega dela v drugi umetnostni zvrsti ni mogoče doseči in ga tudi ni smiselno iskati (Djilas 2007: 11). Za takšne strategije je značilno, da se besedila niti ne zapiše ali se to stori kasneje, kar Ivana Djilas poimenuje vizualizacija romana. V tem primeru postane dramatisacija režiserski in ne (le) dramaturški postopek. Besedilo, ki nastane, »je edinstveno in lahko funkcionira samo v sklopu te uprizoritve« (Djilas 2007: 23.) Primer tovrstne strategije gledališkega prirejevanja je *Šolski zvezek*¹¹ iz sezone 2002/03 (SNG Drama Ljubljana); avtorica gledališkega teksta in režiserka uprizoritve je bila Ivana Djilas, ki je postopek vizualizacije tudi popisala v magistrskem delu.

Tako kot so različni postopki prirejevanja nedramskega gradiva, se med seboj razlikujejo tudi načini uprizarjanja nastalih gledaliških predlog. Uprizoritev predstavlja tretji korak v procesu »semiotične operacije prenosa« (Pavis). Uprizoritev/inscenacijo razlikujem od predstave, pri čemer se sklicujem na Jensa Roselta – ta pa izhaja iz Erike Fischer-Lichte (*Estetika performativnega*).

Potek uprizoritve se drži načrta in ima strukturo. Njegova dramaturgija je naštudirana in sloni na ugotovitvah in dogovorih udeležencev. Predstava (neke uprizoritve) se vselej nanaša na konkretno situacijo in specifično občinstvo. (Roselt 2014: 75.)

Režiserjevo branje uprizoritvenega teksta je lahko zavezujoče ali povsem svobodno in odprto. Pavis (2012: 58) piše tudi o tako imenovani ne-režiji, pogosto izbrani (postdramski) strategiji za uprizarjanje nedramskih besedil. Ne-režija pomeni relativnost režije, idejo, da je uprizoritev bolj omejiti na minimum, saj tako dobi besedilo več glasu. Ob tem omenja francoskega režiserja Clauda Régyja¹², ki pravi, da je treba gledališče brati v besedilu, kar pa ne pomeni vrnitve k dramatici, temveč stremljenje k temu, da je režija čim bolj diskretna in lahko gledalec vstopi v besedilo. V polmraku odra in počasnem podajanju dogajanja gledalec postaja poslušalec; omenjene okoliščine ga ne uspavajo, temveč izostrijo njegovo pozornost in mu ponudijo drugačno izkušnjo časa. Pavis navaja in analizira primer montaže Proustovih besedil, ki jih je režiral Charles Tordjman, s katerim

¹¹ Roman madžarske pisateljice Agote Kristof, ki je pisan v preprosti in neposredni francoščini, je »neskončno privlačen za gledališče« (Javoršek 2002/03: 10), kar potrjujejo številne priredbe in uprizoritve v Nemčiji, Srbiji ter na Švedskem.

¹² Znana Régyjeva adaptacija je *La Barque le soir* po pripovednem tekstu norveškega pisatelja Tarjeija Vesaasa.

utemeljuje, da ne-režija največkrat v resnici ni ne-režija, ampak ravno nasprotno, saj v celoti temelji na nekem učinku in skoraj dobesedno na plečih igralca¹³. V tej adaptaciji ne gre za neposredno utelešanje Prousta in njegovih oseb, ampak »za iskanje telesa, drže in glasu za 'rinjenje časa s pleči', v tem primeru Proustovih besed, izgovorjenih v prostoru kakor z nevidnim potiskom. /.../ Režiranje besedila ni toliko postavljanje besedila v neko telo, temveč postavljanje telesa v besedilo« (Pavis 2012: 59–60).

Goran Ferčec, avtor več dramtizacij (*Besi, Mojster in Margareta, Amerika, Grad*), zapiše, da je prirejevanje delo na več ravneh.

Ena raven je literarnoteoretska analiza gradiva, v primeru kanonskih del pogosto pospremljena z obsežno bibliografijo. /.../ Druga raven je iskanje dramskega potenciala v prozni predlogi. Dramski potencial se skriva v dramskih situacijah, ki so na debelo prekrite s plastmi gostega proznega besedila. Treba jih je arheološko potrpežljivo izkopati, s ščetkami očistiti vsega odvečnega in shraniti. Drama je zmeraj in gotovo tu, treba ji je samo pomagati do veljave. Tretja raven je usmerjena na dejstvo, da čisto na koncu ni besedilo, temveč oder, prostor, ki bo nazadnje nosil nekaj, kar je bilo izvorno proza. /.../ Čisto na koncu sta igralka in igralec, ki izgovarjata besedilo. (Ferčec 2015: 24.)

Ferčeve besede opisujejo tročlenost dramtizacijskega postopka, ki zajema nedramsko predlogo, dramsko besedilo/dramtizacijo in uprizoritev. Hrvaški pisatelj in dramaturg zagovarja stališče, da je mogoče najti dramske situacije v še tako »nedramski« literaturi, v kateri so številni opisi in notranji monologi. Zapis, ki je nastal ob Kafkovem *Gradu*, opredeli bistvo dramtizacije – iskanje dramskega v epskem oziroma pisanje drame iz pripovedne predloge.

V takšnem smislu uporabljam termin dramtizacija tudi v doktorski disertaciji: prenos nedramskega besedila (najpogosteje romana) v zapisano dramsko obliko. Dramske oblike pa ne zamejujem z dramatičnim načelom gradnje dramskega besedila in gledališke uprizoritve, ki sporoča o napetosti prizorov in epizod fabule proti (katastrofičnemu ali komičnemu) razpletu (Pavis 1997: 144–145), ampak širše in v brechtovskem smislu – dramatično in epično nista med seboj ločeni kategoriji, temveč sta dialektično prepleteni. Izraz adaptacija razumem predvsem kot režiserski postopek, ki pa ne izključuje dramtizacijskih strategij, vendar lahko zapis gledališkega teksta umanjka. Gledališka

¹³ Pavisova besedna igra izhaja iz naslova uprizoritve *Je poussais donc le temps avec l'épaule* (*In tako sem rinit čas s pleči*).

oziroma odrska priredba zajame oboje, dramatizacijo in adaptacijo; torej je nevtralna, nadpomenska. Ugledališčenje ali teatralizacija pa pomeni, da se dogodek ali dramsko besedilo interpretira na odru s pomočjo scene in igralcev. Značilnosti teatralizacije so vizualni elementi odra, mizanscene in diskurzov. V tem je povsem nasprotna dramatizaciji, ki se nanaša izključno na strukturo besedila (Pavis 1997: 705).

2.2 Dramatizacija skozi zgodovino in razlogi zanjo

V prejšnjem poglavju sem predstavila možnost poenotene terminologije na področju prirejevanja izvorno nedramskih besedil v dramska oziroma gledališka besedila. Predlagano terminologijo, ki jo uvajam v disertacijo, sem zasnovala na primerjavi rabe terminov dramatizacija, priredba, adaptacija in ugledališčenje v slovenski in tuji teatrološki vedi. Ker je dramatizacija najpogosteje uporabljen izraz in postopek v teoriji ter praksi gledališke vede, saj večina priredb zajema zapisano dramsko besedilo, ga ohranjam v naslovu disertacije in posameznih poglavij, kljub temu da navajam tudi primere različnih tipov gledaliških priredb izvorno nedramskih besedil, ki jih ne moremo šteti med dramatizacije. Dramatizacija je namreč postopek, ki praviloma zajema tri člene: izhodiščno besedilo (prototekst), dramsko besedilo (dramatizacija) in uprizoritev, ki pa lahko umanjka.

Podobno, kot so različni odgovori na vprašanje, kaj je dramatizacija, se razlikujejo teorije o vprašanih:

- kdaj se dramatizacija pojavi,
- ali se razlikuje od siceršnjega dramskega postopka obdelave neke zunajliterarne snovi in
- kakšni so razlogi zanjo.

Kot prve primere dramatizacij navaja večina strokovne literature, vključno s Pavisovim *Gledališkim slovarjem*, srednjeveške misterije, ki so nastali na osnovi biblijskih zgodb, čeprav se je prirejevanje narativnih struktur v dramsko obliko dogajalo že v grški in

indijski dramatik. Med dramatizacije ne moremo prištevati antiških tragedij¹⁴ kljub dramatizacijskim postopkom v odnosu do epske matrice, ki nam v nasprotju z *Biblijo*, uporabljeno v srednjeveških duhovnih dramah, ni znana oziroma dostopna. Elizabetinsko gledališče je pogosto dramatiziralo zgodovinske zgodbe (Plutarh), kronike (Raphael Holinshed) in novele (Giovanni Boccaccio), vendar niti ob Grkih niti ob Shakespearju ne govorimo o dramatizacijah. Če je morda prvi primer problematičen zaradi vprašanja, kaj je bilo prej, mit ali ritual¹⁵, je ob Shakespearju jasno, da gre za dramsko prirejevanje nedramskih besedil, vendar niti za *Kralja Ojdipa* niti za *Hamleta* ne rečemo, da sta dramatizaciji. Takšno označevanje izhaja iz razlik med predmodernim in sodobnim razumevanjem avtorstva; avtor je namreč moderen pojav, »povezan s kapitalizmom in širšim kontekstom zgodovinskega vzpona privilegiranja subjektivitete oziroma humanistične ideologije« (Macherey v Dovič 2007: 18). Tudi Srečko Fišer (2006: 145–146) opozarja na zgodovinsko pogojeno dojetje izvirnosti in avtorstva ter s tem na njuno relativnost. Izvirnost kot ključni parameter vrednotenja umetniškega dela je vpeljala romantika in bolj ali manj (navkljub postmodernistični paradigmi intertekstualnosti, citatnosti itd.) velja še danes. »Romantična ideja izvirnosti se nekako po naravno-pravni logiki aplicira na besedila, ki so nastala po tistem, ko je bila ustoličena, retroaktivno pa ne.« (Fišer 2006: 146.)

Vprašanje, kako poimenovati gledališke tekste, ki so nastali po drugem tekstu ali celo več tekstih, je v današnjem času še vedno nadvse aktualno kljub znameniti Barthesovi »smrti avtorja«. Ali uporabo nedramske predloge smatrati za dramatizacijo ali za običajni postopek dramske obdelave že obstoječe snovi, je odvisno od več dejavnikov, na primer stopnje izvirnosti oziroma oddaljitve od prototeksta, prepoznavnosti prototeksta, okoliščin objave novonastalega gledališkega teksta (samostojna knjižna publikacija, objava v sredici gledališkega lista ipd.) in dramatizatorjevega poimenovanja (izvirna drama, dramatizacija, po motivih ...). Kompleksno vprašanje odpira problematiko avtorskih pravic, ki jim zaradi pomembnosti namenjam širšo obravnavo v nadaljevanju disertacije, poglavje pa nadaljujem s predstavitevjo razvoja dramatizacij.

¹⁴ Manfred Pfister (1998: 83) uporablja v tem primeru ob sintagmi dramska obdelava tudi dramatizacija mitske ali zgodovinske snovi.

¹⁵ V *Predavanjih o semitskih verstvih* (1889) je William Robertson Smith postavil tezo, da mit služi le razlagi rituala, torej je ta primaren (Fischer-Lichte 2008: 44).

V 18., predvsem pa v 19. stoletju je vzporedno s profesionalizacijo gledališča rasla potreba po večjem številu dramskih besedil, ki jih je bilo v primerjavi s prejšnjimi obdobji manj. Gledališča so se zaradi komercialne usmerjenosti in (še vedno) pomanjkljive pismenosti dobršnega dela publike pogosto odločala za dramatiziranje priljubljenih romanov, na primer Walterja Scotta, Charlesa Dickensa, Alexandra Dumasa. Avtorji knjižnih uspešnic so bili praviloma tudi pisci dramskih priredb. Priljubljenost dramatizacij kaže Goethejevo pismo Schillerju, v katerem navaja, da bi ljudje želeli prebrane romane čim prej videti v gledališču (Lehmann 2003: 140).

Émile Zola je bil prvi, ki se je z dramatizacijo načrtno ukvarjal in jo tudi teoretično opredelil. V obdobju naturalizma, ko je postal roman izrazito privilegirana literarna vrsta in vzor dramskim vrstam, zaradi česar se je tudi naturalistična drama približala romanu, prizor pa je postal žanrska slika, se pojavi sintagma dramatizacija romana. Dramatizirati roman je pomenilo spreminjati gledališče v roman v slikah. Zola je dramatizacijo cenil kot medij, ki lahko uspešneje od bralnega akta reprezentira romaneskno zgodbo. Nasploh je videl v gledališču najustreznejše sredstvo za širjenje naturalističnih idej in razkrinkavanje družbenih pomanjkljivosti ter spodbujanje k družbeni akciji. Od dramatizacije je pričakoval, da se osredinja na oblikovanje značajev, medtem ko se mu prikazovanje dramskega dejanja ni zdelo pomembno.

Za zgled je dramatiziral svojo *Thérèse Raquin* in predlagal, da to storijo še z Balzacovimi in Flaubertovimi romani (Kralj 1998: 87–88). Skupaj z Williamom Bertrandom Busnachem sta dramatizirala romana *Nana* in *Kuhinja*, z Octavom Gastineaujem pa sta napravila dramatizacijo *Beznice*. Slednja je bila premierno uprizorjena 18. januarja 1879 in je pri povprečni publiki doživela velik uspeh, bistveno slabše mnenje pa so o njej imeli kritiki (Frick 2003: 171). Za Zolaja namreč dramatizacija romana ni pomenila osvobajanja dramske forme (torej romanizacije po Bahtinu), ampak upoštevanje značilnosti in pravil tako romana kot drame. Poudarjena imitativnost, ki jo je uvajal Zola, je sprožila ostre kritike; povečevanje podobnosti med umetnostjo in realnostjo pa je posledično poglobilo razumevanje razlik med njima, kar Mirjana Miočinović označuje kot pomemben prispevek v zgodovini gledališča, saj je nasprotovanje takšnemu konceptu pripeljalo do reteatralizacije. Stane Melihar (2012: 337–338) pa je bil do tovrstnega početja kritičen že leta 1924 in ga je v gledališkem smislu označil za »čas propadanja«: »/.../ naturalisti in simbolisti naenkrat ne vidijo hvaležnejše in bolj umetniške naloge, kot uprizarjati najbolj neteatrska dela, dramatizirati romane, dramatizirati filozofijo«.

Ameriški romanopisec Henry James se nasprotno od svojega sodobnika Zolaja ni opredeljeval do tega, kakšen naj bo dober roman, vendar se v njegovih tekstih kaže želja po odmiku od pripovedovanja in približevanje k prikazovanju, kar naredi roman zanimivejši. Kljub poudarjanju dramskosti in scenskosti, kar je neposredno povezano z zornim kotom, pa James (v Booth 2005: 51) priznava, »da smemo na oltarju intenzivnosti žrtvovati celo dramskost«. James, ki se je v svojih pripovednih besedilih odmikal od starega sloga avtoritativne retorike (Booth 2005: 34) in je vpeljeval notranji monolog ter nezanesljivega pripovedovalca, je dramatiziral svoj roman *Daisy Miller* (1883) in pisal gledališke eseje (*The Scenic Art*, 1901). Privlačnost Jamesovih romanov za gledališki oder (in film) so prepoznali šele desetletja po njegovi smrti, ko so dramatizirali *A Sense of the Past* (dramatizacija se imenuje *Berkeley Square*), *Washington Square* (naslov dramatizacije je *The Heiress* oziroma v slovenskem prevodu *Dedinja*) in *The Turning of the Screw* (dramatizacija je poimenovana *The Innocents*). *Dedinjo* so uprizorili tudi pri nas – v Slovenskem stalnem gledališču Trst leta 1952 (v režiji Jožeta Babiča) in v Okrajnem gledališču na Ptuj v sezoni 1953/54 (režiral Peter Malec). Število ponovitev kaže, da je šlo za gledališko uspešnico, kar je nasploh značilnost tekstov, ki so bili preneseni tudi v filmski medij. Še en njegov znameniti roman je bil filmsko in gledališko adaptiran – *The Portrait of a Lady* (*Portret neke gospe*, 1881). Leta 1968 ga je kot televizijsko nadaljevanko priredil avtor številnih adaptacij svetovne literarne klasike Jack Pulman, leta 1996 je Jane Champion po romanu posnela film, v naslednjih desetletjih pa je sledilo kar nekaj gledaliških priredb, na primer leta 2008 v Theatre Royal dramska priredba, ki jo je pripravila Nicki Frei, režiral pa jo je Peter Hall (Vale: www.britishtheatreguide.info/reviews/PHportraitlady-rev). V sezoni 2008/09 je prenos Jamesove romanekne klasike – po kritikah sodeč – kakovostno opravil Matjaž Berger (Anton Podbevšek teater in Teatri di vita Bologna), ki je na Boršnikovem srečanju prejel nagrado za avtorski uprizoritveni diskurz.

Uporaba nedramskega gradiva se je nadaljevala v prvi polovici 20. stoletja z dramatizacijami romanov, ki naj bi bili že sami po sebi dramatični, kot so besedila Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega, ter literature Honoréja de Balzaca, Franza Kafke in Gustava Flauberta, čigar *Gospo Bovary* je leta 1937 dramatiziral Gaston Baty. Med pomembnejše avtorje dramatizacij ruskega pripovedništva pa prištevamo Jeana Copeauja (*Bratje Karamazovi*), Erwina Piscatorja (*Vojna in mir*), Federica Garcia Lorca (*Besi*) in Mihaila Afanasjeviča Bulgakova (*Dnevi Turbinovih*, *Pasje srce*, *Mrtve duše*, *Don Kihot ...*); slednji

je dramtiziral vse pomembnejše ruske klasične romane in tako »pretental cenzuro, ki je bedela nad vsako besedo v njegovih izvirnih igrah« (Pipan: 2006: 77). Tudi njegov roman *Mojster in Margareta* je bil uporabljen v številnih odrskih priredbah. Sanja Ivić (2004: 78) se v monografiji *Jesetre drugorazredne svježine* ukvarja s problemi dramtizacije romanov v sodobnem gledališču (osemdeseta leta prejšnjega stoletja) ravno na primeru romana *Mojster in Margareta*. Med seboj vporeja štiri dramtizacije: zagrebško, pariško, bukareško in beograjsko. Samo ena – beograjska –, ki je uporabila roman zgolj kot začetni impulz in za svojevrstni alibi v strukturiranju povsem drugačne pripovedi od tiste v romanu, deluje kot samostojna celota. Kljub temu pa je po njenem mnenju še vedno zgolj blede odsev romana, »jesetre drugorazredne svježine¹⁶«.

Nasploh velja za rusko literaturo (Dostojevski, Turgenjev, Tolstoj, Čehov), da do danes ni izgubila svoje privlačnosti za uprizarjanje. Ravno Dostojevski je avtor, čigar teksti so stalnica slovenskih gledaliških odrov. Najpogosteje je bil uprizarjan roman *Zločin in kazen*, ugledališčeni pa so bili tudi *Bratje Karamazovi*, *Idiot* ter leta 1986 v Slovenskem mladinskem gledališču *Besi*¹⁷. Posebna (polifonična) struktura je tista, ki napravi pripovedništvo Dostojevskega neustavljivo privlačno za gledališki¹⁸ medij. »V romanih Dostojevskega vse teži k dialogu, k dialoškemu soočanju kot svojemu središču. Vse je sredstvo, dialog je cilj. En sam glas ničesar ne zaključí in ničesar ne reši. Dva glasova sta minimum življenja.« (Bahtin 2004/05: 73.)

Dostojevski, ki ga poznamo predvsem kot romanopisca, je svojo pisateljsko pot začel z dramatikom¹⁹ (napisal je tri drame), tudi kasneje je ves čas načrtoval novo dramo. Elžbieta Mikiciuk (2004/05: 91) navaja, da sta romana *Stričkove sanje* in *Bratje Karamazovi* izšla iz prvotno dramske forme. Čeprav svojega »dramskega« načrta ni nikoli uresničil, mu je ostal zvest v smislu vpisa dramskega v romaneskno, kar se kaže na različnih nivojih (od dialogov, sinhroniziranja pripovednega in pripovedovanega časa, opisov kot režijskih opomb do uporabe gledališke terminologije). Slobodanka Vladiv (1999/2000: 26) ugotavlja, da sižeja (pripovedi) v njegovih romanih ne tvori zgodba, ki posnema dogodek

¹⁶ Riba jeseter, ki ni več najbolj sveža. (Prevedla B. M.)

¹⁷ Izvirna Jovanovičeva priredba je iz romana izoblikovala dve relativno samostojni uprizoritvi, *Bese* in *Blodnje*, »saj vsaka posebej izrišeta in izrečeta sklenjeno zgodbo, hkrati pa sta med seboj tolikanj povezani in dopolnjujoči se, da ju je mogoče, če ne kar neogibno, gledati kot svojevrstno dvokrilno podobo« (Berger 1997: 56).

¹⁸ Mnogi raziskovalci Dostojevskega označujejo njegove romane kot zamaskirane drame.

¹⁹ Napisal je tri drame; rokopisa dveh zgodovinskih dram sta bila zaplenjena ob pisateljevi aretaciji, objavljena pa ni bila niti tretja drama, o kateri je v pismu poročal svojemu bratu.

ali vrsto dogodkov, potekajočih v zgodovinskem času, ampak jih ustvarjajo prizori, slike, ki so dramtizirani in kot taki podobni dogajanju na odru.

Podobno privlačen za gledališče je Franz Kafka, čigar literaturo so dramtizirali André Gide, Jean-Louis Barrault in Giorgio Barberio Corsetti. Ena od novejših priredb Kafkove novele *Preobrazba* je nastala leta 2006 v sodelovanju islandskega Vesturport Theatre in britanskega Lyric Theatre Hammersmith. Avtorja priredbe sta David Farr in Gisli ORN Gardarsson, ki je uprizoritev tudi režiral in v njej igral. V Sankt Peterburgu, kjer je leta 2011 potekal festivalsko organiziran dogodek podeljevanja evropske gledališke nagrade 2011 (Europe Theatre Prize 2011), je bila islandsko-britanska koprodukcija *Metamorfoza* (po Kafkovi *Preobrazbi*) nagrajena v sklopu tako imenovanih »novih stvarnosti« (Patlanjoglu: 211.234.110.251/criticalstages5/i/entry/69). Na slovenskih odrih je bil Kafka uprizorjen večkrat; prvič je leta 1965 v SNG Drama Ljubljana Balbina Baranović režirala znamenito Barraultovo in Gideovo dramtizacijo Kafkovega *Procesa*, leta 1985 je Zvone Šeldbauer režiral Schormovo²⁰ priredbo *Procesa* v Mestnem gledališču ljubljanskem, trikrat pa se je z njim soočil Janusz Kica (*Amerika* v sezoni 1995/96 v Drami SNG Maribor, *Proces* v sezoni 2001/02 in *Grad* v gledališki sezoni 2014/15, oboje v SNG Drama Ljubljana).

Dramsko prirejevanje romanov se je razmahnilo konec osemdesetih ter v devetdesetih letih 20. stoletja in še kar traja. Gre predvsem za korpus tekstov splošno znanih in priznanih avtorjev; čeprav njihova dela morda niso (v celoti) prebrana, so posamezni liki, situacije in citati prešli v vsakodnevno uporabo ter tako postali del evropske kulturne izkušnje (Ivić 2008: 40). V evropskem prostoru je veliko gledaliških ustvarjalcev, ki se ukvarjajo z gledališkimi priredbami pripovednih tekstov. Izpostavila bom vidnejše: irskega dramatika Briana Friela (uprizoritev po romanu Ivana Turgenjeva *Očetje in sinovi*, 1987, *Jaltska igra* po noveli Čehova *Dama s psičkom*, 2001), italijanskega dramatika in režiserja Giorgia Barberia Corsettija (uprizoritev *Gradu* Franza Kafke, 2011) in poljskega režiserja Krystiana Lupo. Slednji je adaptiral tekste Roberta Musila (*Mož brez posebnosti*, 1990), Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega (*Bratje Karamazovi*, 1990), Mihaila Afanasjeviča Bulgakova (*Mojster in Margareta*, 2008), Friedricha Nietzscheja (*Tako je govoril*

²⁰ Aleš Berger (1997: 40) je, ne da bi navedel, da gre za dramtizacijo in kdo je avtor dramskega teksta, ocenil priredbo Kafkovega romana v Mestnem gledališču ljubljanskem kot tipičen primer rewritinga (Kunderov izraz), kar pomeni zvesto obnavljanje fabule, pri čemer pa so povsem zapostavljeni skorajda vsi ireduktibilni sopomeni Kafkove proze.

Zaratustra, 2006), Thomasa Bernharda, Stanislaw Lema ... Pristop Lupe je izrazito avtorski, zanj je značilno ustvarjanje lastnega gledališkega jezika, ki ga išče skupaj z igralci na odru. Pomembno se mu zdi, da ugledališčenje romana ni njegov dobesedni prenos na oder, ampak da z uporabo gledaliških sredstev pomaga prikazati tiste sfere, ki se jih naracija ni dotaknila. Priredbe zato ne ustvarja na papirju, ampak iz zgodbe izloči nekaj motivov, ki tvorijo skelet nove pripovedi. Rezultat raziskovanja – uprizoritev – je pogosto povsem različen od osnovne ideje, predvsem pa od izhodiščnega gradiva, za katerega praviloma uporabi roman ali katero krajše pripovedno besedilo (Łabędzka: irenkaaa.free.fr/regard/lupa.htm).

Podobno zanimanje in navdušenje kot Lupa je vzbudil v osemdesetih ter devetdesetih letih prejšnjega stoletja Corsetti s svojim tako imenovanim medijskim gledališčem. »V Corsettijevih delih, ki temeljijo na Kafkovih besedilih, odpre ekvilibriranje med gledališčem, filmom in medijsko umetnostjo nove odrske refleksije in identitete.« (Lehmann 2003: 282.)

Med odmevnejša imena tujih prirejevalcev iz zadnjih let spada tudi alžirski pisatelj Mohamed Kacimi, ki za oder prireja tako lastna kot tuja pripovedna besedila; posebej zanimivo je njegovo sodelovanje z Alainom Lecucqom – režiserjem in ustanoviteljem »papirnatega gledališča/gledališča papirja« (Papiertéâtre), ki je nekakšna zmes igranja, lutkarstva in pripovedovanja. Lecucq je leta 2013 sodeloval na festivalu v Avignonu (Festival d'Avignon) z uprizoritvijo romana turškega pisatelja in nobelovca Orhana Pamuka *Ime mi je rdeča* (Hotte: <http://theatredublog.unblog.fr/2013/07/10/festival-davignon-mon-nom-est-rouge>).

Z navedenimi primeri s slovenskih in (predvsem) svetovnih gledaliških odrov sem zgolj nakazala, kako so se dramatizacije pojavljale skozi zgodovino, saj je področje dramskega in gledališkega prirejevanja pripovednih ter lirskih besedil obsežno in prisotno v vseh obdobjih. Ker pa se je njegova dinamika nenehno spreminjala, je treba razmisliti tudi o razlogih in jih natančneje opredeliti. Razvrščam jih v dve skupini, čeprav je vsaka dramska/gledališka priredba rezultat součinkovanja razlogov iz obeh skupin:

- znotrajliterarni in
- zunajliterarni razlogi.

Znotrajliterarni razlogi za nastanek dramatizacije izhajajo iz samega besedila, ki je po svoji vrstni pripadnosti najpogosteje roman. Ta je, podobno kot drama, prešel različne razvojne faze. Zato je treba predstavitev razlogov za uporabo nedramskih besedil v gledališču dopolniti še z osvetlitvijo odnosa med dramo in romanom, ki se je skozi zgodovino vseskozi spreminjal. V 18. stoletju, sploh pa od konca 19. stoletja dalje je roman dominiral nad dramo, kar je vplivalo na povečano število priredb; Tomaž Toporišič v monografiji *Levitve drame in gledališča* (2008) uporabi za ta pojav sintagmo »dve stoletji romanizacije drame«. Od sedemdesetih let 20. stoletja lahko sledimo emancipaciji gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča, kar je gledališču na eni strani prineslo avtonomijo, na drugi strani pa je izjemno razširilo pojem teksta za gledališče oziroma gledališki tekst, ki ni bil več nujno razumljen znotraj pojma drame in njene forme, povzema Toporišič (2008: 82) ugotovitve postsemioloških, poststrukturalističnih in eklektičnih metodoloških pristopov Gerde Poschmann, Hansa-Thiesa Lehmana in Jeana Paula Sarrazaca. Gledališče potrebuje dialog s preteklim, ki je logocentrično, a ne nujno dramsko – velikokrat je namreč romaneskno. V tej rapsodizaciji gledaliških pisav (Sarrazac) ni mišljena romanizacija drame v Bahtinovem smislu, v katerem pomeni roman novo, svobodnejšo vrsto, kot je drama, ampak gre za bistveno spremembo dramske pisave po vseh njenih krizah v 20. stoletju (Toporišič 2008: 102). S tem se razlika med dramo kot medijem v krizi ter romanom kot prevladujočim medijem briše in minimalizira, kar odpira gledališke tekste epskemu in romanesknemu.

Ponovni razmah dramatizacij v zadnjih dveh ali treh desetletjih je povezan z razkrojem tradicionalnih dramskih oblik in vznikom novih (ne več) dramskih pisav. Razumeti ga moramo znotraj transformacij sodobnega gledališča, ki opušča opozicijske dvojice dramsko/epsko, dramsko/romaneskno ter se usmerja proti oblikam onstran absolutne drame in dramskega gledališča (Toporišič 2008: 90). Ob vrnitvi literature na oder je dramatik Heiner Müller (v Pavis 2012: 179) v osemdesetih letih prejšnjega stoletja zapisal: »Prepričan sem, da je naloga literature, da se upira gledališču. Kakor je gledališče ustrojeno, se mu zdi produktivno in zanimivo samo besedilo, ki je neuprizorljivo.« Takšno stališče do narave gledališkega teksta nam lahko pomaga razumeti pogostost uporabe nedramskih tekstov, ki se morda zdijo neprimerni za prenos v dramsko formo oziroma na gledališki oder; kot zanimivi pa se izkažejo za nove, postdramske (Lehmann) oziroma ne več dramske (Poschmann) scenske prakse.

S prenovljenim pisanjem dramskih oziroma gledaliških tekstov je morala režija iznajti nove formule igre – hkrati preprostejše in bolj sofisticirane. Besede Antoina Viteza (v Pavis 2012: 471) o razvoju gledališča od Claudela in Čehova dalje lahko povežemo tudi z večjo odprtostjo in svobodo, ki ju ponuja uprizarjanje nedramskih predlog.

V začetku nihče ni znal igrati ne Claudela ne Čehova, toda ravno to, da je treba igrati nekaj nemogočega, preoblikuje oder in igro igralca; tako je dramski pesnik izvor formalnih sprememb v gledališču; njegova osamljenost, neizkušenost, celo neodgovornost so za nas dragocene. Kaj naj počnemo z izkušenimi avtorji, ki predvidijo tudi lučne učinke in nagib odrskih desk? Pesnik ne ve ničesar in ničesar ne predvidi, igrati ga pa je naloga umetnikov.

Sodobno gledališče vse bolj zavrača imitativno reproduciranje; po umetnosti hepeninga in performansa iz sedemdesetih let ter oplajanju z intermedialnostjo v zadnjih desetletjih skuša »ustvariti okolje in okoliščine, v katerih dobi občinstvo priložnost, da doživi izkušnjo, ki je, četudi neposredno in premišljeno aranžirana, vendarle osvobodjena tradicionalne fikcionalnosti: izkušnjo 'tukaj in zdaj'« (Sugiera 2008: 35). Neupoštevanje omejitev, ki jih narekuje gledališče, postaja značilnost sodobne dramske pisave – »surovine za načrtovan gledališki dogodek« (Sugiera 2008: 34) – in odpira prostor pripovednim in lirskim besedilom. Sodobni gledališki teksti pogosto sopostavljajo ali kontrastirajo klasične dramske momente z lirskimi in epskimi pasażami, dramske prizore pa z epsko-lirskimi slikami, ugotavlja Małgorzata Sugiera za sodobno nemško dramatiko. Enako lahko trdimo za slovenske²¹ gledališke tekste, med katerimi je v novem tisočletju tudi precej takšnih, ki so nastali iz enega ali več nedramskih predlog (umetnostnih ali neumetnostnih).

Po predstavitvi razmerja med dramo in romanom ter gledališkim besedilom in gledališčem nadaljujem s tako imenovanimi znotrajliterarnimi razlogi za nastanek dramatizacij, se pravi tistimi, ki izhajajo iz besedila. Avtorji priredb, sploh če so režiserji, pogosto najdejo motive za uporabo pripovednih besedil (predvsem romanov) v veličini zgodb, ki zmorejo zaobjeti totaliteto sveta, kajti sodobni avtorji takih zgodb ne morejo več napisati, saj njihova izkušnja ni več izkušnja celote, navaja Dušan Jovanović v intervjuju, ki je nastal ob uprizoritvi *Ane Karenine*²². Srečko Fišer (2006: 147) pa ugotavlja, da med sodobnimi

²¹ O primeru nove slovenske drame (Rezmanovem tekstu *Ljubljana – Gospa Sveta*) piše Blaž Lukan v *Manifestu za novo dramo* (2010).

²² »Velika zgodba ponuja okvir univerzalne celote sveta, v kateri se lahko na določen način najde vsakdo od nas. V času, ko razbiti na tisoče koščkov živimo hipne senzacije, v tem svetu, ki se tako pospešeno vrti, da se

dramatizacijami prevladujejo »take, ki so dramskega, ne komedijskega značaja«, torej razbira v njih »permutacijo tragiškega hotenja« in mitos kot bistveni element tragedije po Aristotelu.

Izziv za ustvarjanje dramatizacij se skriva tudi v poliloški strukturi romana, ki približuje pripovedništvo dramatiki, ponuja več možnosti interpretacije in ne omejuje z gledališko logiko; omogoča tudi širši časovni okvir, na primer večurne uprizoritve. Brookova *Mahabharata* (uprizorjena leta 1985) je trajala od poznega popoldneva do jutra; izjemno uspešna in mnogokrat ponovljena uprizoritev iz leta 2010 *Brodolomci z ladje Noro upanje (Zarje) (Les Naufragés du Fol Espoir /Aurores/)* Ariane Mnouchkine oziroma kolektivna stvaritev Théâtre du Soleil po motivih Vernovega posthumno izdanega romana traja štiri ure. Dolge uprizoritve so značilne tudi za Lupo, podoben trend pa je (bilo) opaziti v slovenskem gledališkem prostoru (predvsem v SNG Drama Ljubljana) v obdobju največje intenzitete prirejevanja nedramskih besedil (2005/2006 in 2014/15).

Pomemben znotrajliterarni razlog za izbor nekega besedila, po katerem bo nastala dramatizacija, je prisotnost dramskih elementov v njem oziroma zmožnost odkrivanja dramskega v prototekstu in njegovem maksimalnem strukturiranju v dramatizaciji ter uprizoritvi kot nadgradnji (Gašparović v Botić 2012: 14). Med dramske elemente v tradicionalnem smislu prištevamo dialog, dramsko napetost, konflikt, težnjo po razrešitvi in dogajanje v sedanjosti.

Znotrajliterarni razlogi se pogosto izkažejo za manj pomembne od zunajliterarnih razlogov, saj lahko tudi iz izrazito nedramskih besedil nastanejo kakovostne dramatizacije. Eden od zunajliterarnih razlogov za prirejevanje nedramskega gradiva je (občasno) pomanjkanje izvirnih dramskih besedil. O tem problemu je pri nas med prvimi pisal Anton Aškerc (2012: 25) in videl rešitev – po analogiji z rusko situacijo – v spremenjenih družbenih razmerah in boljšem poznavanju zgodovine, v kateri je našel možnost ustrezne snovi za dramske tekste.

France Koblar (2012: 36) pa je že leta 1924 zapisal:

Gledališče ima svobodne roke pri izbiri literature; to delo mu služi, je za gledališče dobro, ono mu ne služi, je za oder neuporabno. /.../ Novejše gledališče rado sega celo prek

človeške usode niti ne zavedajo same sebe, so prav velike zgodbe tisto zrcalo, v katerem se sploh lahko prepoznamo.« (Jovanović v Butala: *Dnevnik*, 14. januarja 2006.)

dramatične literature in dramtizira. To se pravi, da išče dramatičnost povsod, celo tam, kjer je dramo prekril epos.

Dodati je treba, da Koblar v svojih razmišljanjih ostaja zvest dramskemu gledališču, čeprav se v tem času pri nas pojavljajo tudi drugačni pogledi na razmerje med literaturo in gledališčem, ki se od logocentrizma usmerjajo k scenocentrizmu.

V zadnjem času opozarjajo gledališki teoretiki na drugačen problem v zvezi z dramsko produkcijo, in sicer na nezanimanje zanjo tudi zato, ker ponujajo romaneskni oziroma kateri koli nedramski teksti več svobode pri uprizarjanju. Andrej Inkret (www.pogledi.si/druzba/kdo-se-se-boji-gledalisca) je do tega pojava kritičen; zdi se mu namreč problematično, da dandanes mladi režiserji v nasprotju s prejšnjimi generacijami ne posegajo prav pogosto po tekstih mladih dramatikov. Po njegovem mnenju se je težišče premaknilo, ker režiserji želijo biti »prvi avtorji«. Podobnega mnenja je Katja Čičigoj (www.pogledi.si/druzba/kdo-se-se-boji-gledalisca).

Če razumemo produkcijo besedil za oder kot sestavni del gledališča (in ne kot ustvarjanje samozadostnih umetnin), že bežen pregled repertoarja institucionalnih gledališč, pa tudi neinstitucionalnih projektov, omogoča naslednjo diagnozo: uprizarjanje sodobne slovenske dramatike je v zadnjem stadiju kronične bolezni ne-zanimanja.

Mateja Pezdirc Bartol (2004: 16) v prispevku *Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom* ocenjuje za obdobje na prelomu tisočletja, da se slovenska dramatika srečuje s svojevrstnim fenomenom, saj ima izjemno kakovostno in razvejano gledališko dejavnost, produkcija slovenskih dramskih besedil pa je minimalna, knjižne objave so redke, na oder pride v povprečju na sezono po eno slovensko delo na gledališko hišo in literarna veda izkazuje v primerjavi s poezijo ter prozo manjše zanimanje. Njene ugotovitve rezultirajo v analiziranju literarnih dejavnosti (proizvodne, distribucijske in recepcijske) v povezavi z dramskim tekstom²³ ter njegove vloge v različnih scenskih praksah. Slednje pogosto zavračajo »besedilo kot izvorno bivališče smisla« in »ga obravnavajo bolj kot substanco, s katero je možno manipulirati«, v čemer je tudi eden od pomembnih razlogov za uporabo izvorno nedramskih besedil.

Pogosto so razlogi za poseganje (predvsem) po romanih povsem pragmatične narave; gledališka vodstva vedo, da bodo nagrajeni oziroma zelo brani ter priljubljeni romani

²³ Dramsko gledališče smatra kot še vedno eno od osrednjih in najbolj razširjenih oblik odrske umetnosti, ki je deležna tudi največ medijske pozornosti in kritiške odmevnosti (Pezdirc Bartol 2004: 19).

privabili številno publiko in s tem povečali finančni priliv. Med tovrstne zunajliterarne razloge spadajo tudi predstavitve avtorjev in njihovih besedil zaradi pomembnosti na ravni ožjega ali širšega okolja, v katerega je umeščena gledališka institucija, obeleženja obletnic (avtorja, romana), ideološke ustreznosti ipd.

Režiser Sebastijan Horvat (2006: 71) je bil ob skokovitem porastu dramatizacij v sezoni 2005/06 zelo kritičen do tega pojava v slovenskem gledališkem prostoru, saj vidi v dramatizacijah predvsem spektakel in dobro marketinško potezo.

Gledališče se nikakor ne more sprijazniti s tezo, da ni več zmožno spreminjati sveta, zato nadomešča to travmo s postmeščansko veliko Iluzijo, ki se je sposobna prodajati in komunicirati z okusom povprečnega 'opernega' gledalca, ki hodi v gledališče po prepoznavanje že prepoznanega.

Horvatovo odklonilno stališče do uprizarjanja nedramske literature lahko razumemo predvsem v kontekstu razmerja med količino in kakovostjo dramatizacij v tej gledališki sezoni. Namreč na slovenskih odrih smo videli najmanj dvanajst priredb izvorno nedramskih besedil, med katerimi je v smislu inovativnosti izstopal le *Ep o Gilgamešu*. Kot režiser (Jovanovičeve) dramatizacije *Alamut* pa se je dokaj uspešno promoviral Horvat sam, saj je prejel nagrado za mladega režiserja na salzburškem festivalu.

Manj izpostavljen razlog, vendar zato nič manj pomemben med zunajliterarnimi (pragmatičnimi) razlogi, je ta, ki ga navaja Miroslav Međimorec. Hrvaški režiser (v Botić 2012: 264) se je namreč za dramatiziranje odločal tudi zato, ker je v gledališkem ansamblu sodeloval z igralci, ki so ustrezali likom iz romanov. Prednost dramatizacij vidi v tem, da z njimi lahko ravna svobodneje in tudi igralci najdejo marsikatero informacijo, pomembno za igro, v romanu.

Med dramatizacije, ki so pogojene s komercialnimi razlogi, lahko prištevamo tudi tiste po romanih, namenjenih gimnazijskemu maturitetnemu čtivu. Ker tako imenovani maturitetni sklop ne zajema le enega besedila, ampak najmanj dva pripovedna teksta, so avtorji dramskih priredb in njihovih uprizoritev – ti so predvsem iz neinstitucionalnih gledališč – postavljeni pred zahtevno nalogo; namreč publika, na katero računajo, je v največji meri dijaška. Preveč svobodna dramatizacija, ki izpostavi le določene motive, se navdihuje iz romana/romanov in je morda narejena na način kolaža, montaže, bo zaradi svojega oddaljevanja od zgodbe, likov iz protobesedil za tovrstne gledalce manj privlačna. Pretirana zvestoba izvirniku/izvirnikom, kar v resnici večji del maturantov iz povsem

pragmatičnih razlogov pričakuje, pa skoraj zanesljivo vodi do slabega rezultata – uprizoritve kot zgolj odrske ilustracije romana.

Razlogi za uporabo nedramske tvarine so torej povsem raznorodni, ravno tako kot so različne strategije dramatiziranja, ki segajo na eni strani od zvestega sledenja (po navadi reducirani) zgodbi, prepisovanja dialogov in monologov, spreminjanja opisov v scenske napotke do tistih na drugi strani, ki v prototekstu iščejo navdih, sledijo le določenemu pramenu zgodbe in uvajajo izvirne dialoške strukture.

Razlikujejo pa se tudi načini uprizarjanja novonastalih besedil (dramatizacij/priredb/gledaliških tekstov), saj je lahko režiserjevo branje uprizoritvenega teksta zavezujoče ali pa avtonomno in svobodno gledališko raziskovanje, ki mu služi besedilo – dramatizacija ali roman – kot izhodišče. S tem pa že prehajamo na območje postdramskega gledališča in tudi možnosti tako imenovane ne-režije.

Razloge za nastajanje gledaliških priredb romanov in ostalega izvorno nedramskega gradiva sem razdelila na znotrajliterarne in zunajliterarne. Oboji so med seboj močno prepleteni, kar kaže veliko vpetost gledališke umetnosti v čas in prostor. K zunajliterarnim razlogom spadajo repertoarna politika oziroma usmerjenost gledališkega vodstva, narodnokonstitutivni motivi (predvsem v obdobju do druge svetovne vojne), obeležje pomembnih jubilejev (obletnice nastanka romana, počastitev pisatelja), predvsem pa obet komercialne uspešnosti. Med znotrajliterarne razloge pa štejemo tiste, ki izvirajo iz same narave nedramskega teksta (dramska napetost, ki se kaže na različnih ravneh, že napisane dialoške strukture, izbor jezikovne zvrsti, imanentna teatralnost in performativnost ...). Znotrajliterarni razlogi imajo večjo vlogo pri dramatizacijah v tradicionalnem pomenu kot v postdramskih pristopih, v katerih se izkažejo za (gledališko) privlačnejše modernistični romani, v katerih zgodba izgubi svojo težo, vsebujejo malo dialogov, vsebine zavesti pa so posredovane z notranjimi monologi. K povečanju nedramskih tekstov v gledališču pa je pripomoglo tudi spremenjeno razmerje med romanesknim in dramskim ter vse močnejše uveljavljanje postdramskih oziroma ne več dramskih paradigem v gledališču.

2.3 Dramatizacija in dramsko gledališče

Besedotvorna podstava besede dramatizacija vsebuje dramo in tudi večina teatrološke literature dramatizacijo umešča na področje dramskega, saj se povezuje z dramskim gledališčem in dramsko formo, o čemer sem pisala že ob opredelitvi pojma. V poglavju o dramatizaciji v dramskem gledališču predstavljam različne definicije drame, odnos med klasično dramo in oblikami, v katerih pride do oddaljevanja od nje, ter kratek pregled razvoja dramskega gledališča, kot so ga razumeli Peter Szondi, Jean-Pierre Sarrazac ter Hans-Thies Lehmann.

Besedna zveza dramsko gledališče²⁴ označuje jedro evropske novoveške gledališke tradicije v širšem pomenu. Med njegove zavestno teoretizirane elemente sodita kategoriji posnemanja in dejanja, kakor tudi tako rekoč avtomatičen občutek njunega vzajemnega pripadanja (Lehmann 2003: 24).

Režiserka in publicistka Draga Ahačič (1998: 11) je zapisala, da dramskemu gledališču vlada besedilo in da je uprizoritev v veliki meri deklamacija ter ilustracija napisane drame. Celo kadar prevladujeta ples in glasba, ostaja besedilo odločilno kot narativna ter miselna totaliteta, ki jo je mogoče podoživeti. Dramsko gledališče lahko v skrajnem primeru »pogreša vsa ostala izrazila, to je celotno odrsko opremo in tehniko, samo režiserjevemu in igralčevemu oživiljanju dramske govornice dialoga se ne more odreči, če hoče ohraniti svojo istovetnost«. Dramsko gledališče je sožitje trojega: besedila, režije in igre²⁵. V njem se ustvarjajo iluzije in vzpostavlja fiktivni kozmos. Tovrstne iluzije izhajajo iz načela, da je v gledališču zaznavano lahko naravnano na neki svet, to pomeni na totaliteto. Celovitost, iluzija in reprezentacija sveta so podvrženi modelu drame, dramsko gledališče pa obratno zaradi svoje oblike zagotavlja celovitost kot model realnega. Dramsko gledališče se konča, ko ti elementi ne predstavljajo več uravnavačnega načela, pač pa samo še možno varianto gledališke uprizoritve (Lehmann 2003: 25).

Po Petru Szondiju (2000: 29–32) je drama kot zgodovinski pojem sinonim za določen literarnozgodovinski pojav, ki se je razvil v renesansi. Szondijev zgodovinski pristop

²⁴ Uporabil ga je Bertolt Brecht za opis tradicije, s katero naj bi opravilo njegovo epsko gledališče.

²⁵ Iz gledališke zgodovine so znani primeri gledališča brez literarno izdelanega dialoga (commedia dell'arte) ali odrske manifestacije izvajalčeve (pretežno ali v celoti) neme igre, ni pa možna dramska režija brez besedila ter igralcev in ne dramska uprizoritev brez vseh treh izraznosti (Ahačič 1998: 11).

obravnave iz njega izključuje srednjeveške duhovne igre, Shakespearjeve zgodovinske kronike in tudi grško tragedijo. Nasprotno njegovemu pojmovanju drame je epsko, kar označuje strukturno potezo epa, zgodbe, romana ter drugih literarnih vrst. Temeljne značilnosti drame, katere izključna sestavina dramskega tkiva je dialog, so: ne pozna ničesar razen sebe – torej je absolutna; dramatik je odsoten, kajti on ne govori, ampak oblikuje pogovor; odnos med gledalcem in dramo, ki pozna le popolno ločitev ter popolno identiteto, ne pozna pa prenikanja gledalca v dramo ali nagovora, s katerim drama nagovarja gledalca; absolutnosti drame najbolj ustreza »iluzijski oder«; relacije med igralcem in vlogo se ne sme opaziti, pač pa se morata igralec ter dramska oseba združiti v dramskega človeka; čas drame je vselej sedanjost; enotnost dogajalnega prostora; izključitev naključij.

Proces oddaljevanja od tradicionalne drame Szondi razume v treh stopnjah. Prvo fazo predstavlja kriza klasične drame nasploh, ko dramatik začnejo presegati ustaljene vzorce. Tako pri Ibsenu namesto sedanjosti prevlada preteklost oziroma spomini nanjo; dejavno življenje v sedanjosti se v dramah Čehova umakne sanjam; v Strindbergovih besedilih se preteklost ter sedanjost prelivata druga v drugo in zunanja sedanjost sproža spominjano preteklost; Maeterlinckova drame statique odpravi dejanje in v Hauptmanovih socialnih dramah se dejanje umika dejanskim razmeram. S tem so porušene tri temeljne postavke, ki gradijo absolutnost drame – sedanjost, medčloveško in dogajanje.

Drugo stopnjo, ki jo Szondi poimenuje poskusi ohranjanja, zaznamujejo dramski poskusi ohranitve klasične drame. Sem uvršča naturalistično in eksistencialistično dramatiko, enodejanko ter konverzacijsko igro.

V tretji fazi gre za poskuse odpravljanja tradicije in iskanje izhoda iz krize, v kateri se je znašla dramatika; v to skupino spadajo ekspresionistična dramatika, epsko gledališče, Piscatorjeva politična revija, Pirandellova igra o nezmožnosti drame, Brucknerjeva montaža itd. Ta vrsta dramske pisave, ki je upoštevala dialektično razmerje med obliko in vsebino, je v iskanju primernejše forme za nove tematike izhajala iz epske drame, ki je po Szondijevem mnenju predstavljala odrsko pisanje v prihodnosti. Prehod od dramske oblike k epski ni motiviran samo s slogovnimi razlogi, temveč tudi s spremenjeno družbeno stvarnostjo. Po Brechtovem (v Pavis 1997: 145) mnenju dramsko gledališče ni več zmožno poročati o človekovih konfliktih v svetu, saj mu zdaj ne stoji nasproti drug posameznik,

ampak gospodarski sistem z vsemi katastrofami in s ponavljajočimi se krizami. Že samo da bi dramtizirali časopisno novico, je dotedanja dramska tehnika povsem nezadostna.

Poststrukturalistični pristop je do Szondijevih ugotovitev – še danes večinoma kanoničnih – precej kritičen. V *Poétique du drame moderne et contemporain* (2001), slovarju sodobnih dramskih študij, ki je rezultat raziskav več avtorjev pod mentorstvom Jeana-Pierra Sarrazaca, najdemo nasprotovanje Szondijevi teleološki perspektivi, ki temelji na Heglu in Lukácsu. Sarrazac sicer pritrjuje Szondiju, da je razlog za krizo drame v osemdesetih letih 19. stoletja v prenovljenem odnosu med človekom in družbo – ta se vzpostavlja v znamenju ločitve (človek je ločen od samega sebe, boga, nevidnih in simbolnih sil ter svoje lastne sedanjosti) –, vendar je kritičen do njegove »nekoliko površne dialektične sheme«. Szondi namreč pravi, da se ta ločitev na gledališkem področju kaže v subjektu in objektu: dialektična sinteza objektivnega (epsko) in subjektivnega (lirsko), ki jo je izvajal dramski stil, ni več mogoča. Sarrazac (2008: 16) razume Szondijevo razlago krize kot neko vrsto zgodovinske bitke, »v kateri mora Novo, se pravi epsko, premagati Staro, se pravi dramsko«. Očita mu pretirano vztrajanje pri tem, kar bi bilo treba opustiti, in neustrezno interpretacijo tako imenovanih prehodnih del oziroma avtorjev – Ibsena, Strindberga ter Čehova. Szondijev prispevek se mu zdi dragocen predvsem v smislu osvobajanja od vsega, »kar je pri mojstru Lukácsu dogmatičnega« (Sarrazac 2008: 21), čeprav po njegovem mnenju ostaja ideološko obarvan, čemur se sam skuša izogniti. Idejo dialektičnega procesa z začetkom in predvsem s koncem skuša Sarrazac nadomestiti z idejo krize brez konca, uvede pa tudi koncept rapsodije – rapsodičnega in/ali hibridnega gledališča oziroma dramatike, ki briše meje med lirskim, epskim in dramskim.

Małgorzata Sugiera (2008: 42) takšno »izmikajočo se« dramo še vedno razume kot klasično literarno besedilo, »ker mu je usojeno, da ustvari svet, ki bi bil alternativa svetu, v katerem živijo gledalci in ki so torej znova povabljeni, da sodelujejo pri starinski projekciji in identifikaciji«.

Nemški gledališki teoretik Hans-Thies Lehmann se navezuje na Szondija in njegove ugotovitve, da sodobno gledališče izhaja iz krize tradicionalne (absolutne) drame, vendar v nasprotju s Szondijem ne vidi poti iz krize v epski drami, ampak mu ta pomeni prehod v

novo, postdramsko paradigmo. Szondi v *Theorie des modernen Dramas* (1956)²⁶ preučuje dialektično razmerje med vsebino in obliko na osnovi dramske produkcije med letoma 1880 in 1950. V zadnjem poglavju, ki se imenuje Poskusi presejanja, se ukvarja z epskim gledališčem. Lehmann nadaljuje raziskavo s te točke in jo utemeljuje na »spornem dejstvu, da naj bi Brechtova avtoriteta postavila njegov opus za orientacijsko obliko sodobnega gledališča« (Troha 2004: 119). Osredini se na obdobje med letoma 1970 in 1990, pred tem pa podobno kot njegov predhodnik in učitelj Szondi razlikuje tri etape samorefleksije, dekompozicije in ločevanja dramskih elementov, ki so pripomogli k oblikovanju postdramskega diskurza v gledališču.

Prva etapa zajema obdobje do 19. stoletja, zanjo sta značilni tako imenovani čista in nečista drama. Drama pri tem ni zgolj estetski model, temveč je nosilec bistvenih spoznavnoteoretskih in družbenih implikacij oziroma relevance posameznikovega obnašanja v družbi. Že od srednjega veka obstajajo znatna odstopanja od omenjenega modela, ki jih lahko približno razumemo kot epske elemente. Tudi v teh oblikah je mogoče dokazovati bistveno oblikovno semantiko drame: utelešenje značajev in alegoričnih figur v igralcih, reprezentacijo konflikta v dramski koliziji, močno abstrakcijo upodobitve sveta, predstavitev političnih, moralnih in verskih vsebin družbenega življenja z dramatisacijo njihove kolizije ter reprezentacija sveta tudi z minimalnim realnim dejanjem.

Za drugo etapo (začne se leta 1880) je značilna kriza drame, saj je omajana vrsta njenih sestavin: dialog, ki je napet in lahko vodi do odločitev; subjekt, čigar resničnost je možno izraziti v medčloveški govorici; dejanje, ki se prednostno razvija v absolutni sedanosti. Obenem se pojavi skepsa o sami kompatibilnosti drame in gledališča ter z njo postopek reteatralizacije gledališča (Luigi Pirandello, Gordon Craig). Razvijejo se nove oblike, ki vsebujejo naracijo in referenčni odnos do resničnosti le še popačeno in v ostankih: krajinska igra (landscape play) Gertrude Stein²⁷, besedila Antonina Artauda za njegovo gledališče krutosti in Witkiewiczovo gledališče čiste forme. Lehmann ob tem, da se avtorji 20. stoletja ne ozirajo na možnosti gledališča, ki se je medtem avtonomiziralo, prepozna

²⁶ Szondijeva monografija je bila prevedena v slovenščino šele leta 2000, medtem ko smo dobili prevod Lehmannove monografije že štiri leta po njenem nastanku (2003). Oba prevoda je opravil Krištof Jacek Kozak.

²⁷ Gertrude Stein dojema besedilo in oder kot pokrajino. Tako kot Witkiewiczov model je tudi njen koncept ostal zgolj teorija, kajti oba nasprotujeta dinamičnim aspektom gledališke umetnosti. Njun inovativni potencial je postal pomemben šele retrospektivno, potem ko je v ospredje – kot gledališka možnost – polagoma stopil statični moment (Lehmann 2003: 77).

produktivno plat; namreč za njihova besedila je treba gledališče šele iznajti. Tako postane izziv odkrivanja novih gledaliških možnosti bistvena dimenzija pisanja za gledališče. Brechtova zahteva, naj avtorji gledališkega aparata ne »oskrbujejo«, temveč ga naj spreminjajo, je daleč preseгла dramatikova predvidevanja.

Za predmet mojega preučevanja je zanimiva tudi izjava Heinerja Müllerja (v Lehmann 2003: 66), da je gledališko besedilo dobro le takrat, ko za gledališče, kakršno je, sploh ni izvedljivo. Kriza drame, ki je potekala vzporedno s krizo diskurzivne oblike gledališča samega, je to (gledališče) pripeljala v obdobje eksperimentiranja. Gledališče je prepoznalo umetniške izrazne potenciale v sebi – ti so neodvisni od besedila, ki ga mora realizirati. Drugi pomembni element v razvoju gledališča pa je pojav filma kot medijski zgodovinski mejnik. Ta porodi samorefleksijo, ki ostane trajna potencialnost ter nujnost zaradi vzporednosti in tekmovanja različnih umetnosti. Z osredinjenostjo na gledališki odslíkavi sveta nasproti literarni, filmski ali fotografski govorimo o reteatralizaciji, ki zaznamuje gibanje zgodovinske avantgarde (Fuschov termin). Namen avantgarde je bil preseči mejo med življenjem in umetnostjo, pri čemer ni podcenjevala besedila, temveč se je zavzemala za njegovo rešitev, obvarovanje pred »muzejsko konvencijo« (Lehmann 2003: 66). Avantgarda je sicer prekinila s tradicijo, vendar je tudi ob preobratu k abstraktnim in potujitvenim scenskim sredstvom vztrajala pri mimezisu dogajanja.

Zadnjo etapo (šestdeseta leta) predstavlja gledališče absurda; v njem ostaja za dramsko gledališče značilen preplet dominantnosti besedila, konflikta likov ter totalitete grotesknega dejanja in podobe sveta nedotaknjen. Podobnost s postdramskim gledališčem se kaže v odsotnosti smisla, vendar pa daje razlikovalni svetovnonazorski kontekst, ki si ga delita gledališče absurda in postdramsko gledališče, vsakokrat popolnoma drug pomen vsem motivom diskontinuitete, kolaža, montaže in razpada naracije (Lehmann 2003: 62–70).

Kratek pregled razvoja dramskega gledališča kaže njegovo povezanost z dramskim besedilom, ki je doživljalo številne krize. Te so pripomogle k oblikovanju postdramske paradigme v gledališču, o čemer pišem v naslednjem poglavju. Vsaka od kriz je tudi spreminjala razmerja med besedilom in gledališčem ter s tem širila meje gledališkega teksta.

2.4 Dramatizacija in postdramsko gledališče

V poglavju o položaju dramatizacije v postdramskem gledališču pišem o značilnostih postdramskih gledaliških praks, jih razmejujem od dramskih oziroma prikazujem razmerje med njimi in znotraj njih navajam različne možnosti uporabe nedramskih tekstov. Številne priredbe nedramskih besedil, predvsem romanov, so namreč nastale in še nastajajo v območju postdramskega oziroma ne več dramskega. Ker se oblika nastalih tekstov, če so ti sploh zapisani, oddaljuje od tiste, ki je značilna za tradicionalno dramo/dramatizacijo, se mi zdi termin dramatizacija vprašljiv, zato v tem poglavju uporabljam nevtralnejši izraz – priredba. Poglavje temelji predvsem na ugotovitvah nemškega teatrologa Hansa-Thiesa Lehmana in njegovi monografiji *Postdramsko gledališče (Postdramatisches Theater, 1999)* in Jensa Roselta, avtorja *Fenomenologije gledališča (Phänomenologie des Theaters, 2008)*, ki se »giblje na teoretskih območjih postdramskega gledališča in 'kulture performativnega', vendar pa jih tudi odločilno presega in zavestno prestopa njihove meje« (Pipan 2014: 555).

Intenzivno obdobje postdramskega gledališča lahko zamejimo z letoma 1970 in 1990. Sintagma postdramsko gledališče²⁸ izkazuje povezanost ter izmenjavo, ki med gledališčem in literarnim tekstom obstajata še naprej, čeprav je zdaj v središču diskurz gledališča, zaradi česar upošteva besedilo le kot element, plast in material odrske stvaritve, ne pa kot njenega vladarja. Gre za gledališče, ki se čuti poklicano, da deluje onstran drame v času po veljavnosti dramske paradigme v gledališču. Lehmann (2003: 31) poudarja, da s tem nista mišljena abstraktna negacija in zgolj ignoriranje tradicije drame, ampak postdramsko gledališče vključuje tudi ponovno vzpostavitev in nadaljnje učinkovanje starejših estetik, tudi takšnih, ki so se že prej poslovile od dramske ideje na ravni besedila ali gledališča. Postdramska paradigma torej še vedno zajema elemente dramskega gledališča, s tem da so ti med seboj enakovredni ter povezani na način, ki problematizira elemente dramskega gledališča (iluzijo, besedilo, prostor, čas, telo).

²⁸ Lehmann, ki izhaja iz francoskega poststrukturalizma in materialistične teorije, ne uporablja pojma postmoderno gledališče po analogiji z na primer postmodernistično književnostjo, ker »veliko potez gledališke prakse, ki jih imenujejo postmoderne – od navidezne ali resnične poljubnosti sredstev in citiranih oblik, sproščene rabe ter povezave heterogenih slogovnih podob, od gledališča slik do mešanih medijev (mixed media), multimedije in performansa –, v nobenem primeru ne izpričuje načelnega odklona od moderne, pač pa od tradicij dramske oblike« (Lehmann 2003: 30).

Lehmannova teorija postdramskega gledališča, ki temelji na krizi gledališča zaradi vznika novih medijev (filma, videa, računalniških animacij), poraja vprašanje, »ali gre pri postdramskem gledališču res za novo paradigmo ali pa le za razkroj dramskega« (Troha 2004: 121). Na takšno možnost opozori avtor sam.

Obstajati utegne nevarnost, da globini tukaj predpostavljene zarezze pripišemo prevelik pomen, in sicer propad podlag dramskega gledališča, ki je kljub vsemu veljalo stoletja, ter radikalno transformacijo scenskega v dvoumni luči medijske kulture (Lehmann 2003: 26).

Preseganje in prestopanje meja teoretskih območij postdramskega gledališča radikalizirajo besede Jensa Roselta (v Pipan 2014: 555): »V luči sodobnega gledališča je videti, da tekstualnost in performativnost nista več antipoda koncepta, temveč sta dve plati iste prastare medalje, namreč gledališča.«

Ne glede na zgoraj omenjene pomisleke in kritike teorije postdramskega gledališča ter dejstvo, da se strategije postdramskega gledališča pojavljajo v uprizoritvah sodobnega slovenskega romana – osrednjega raziskovalnega področja disertacije – le občasno oziroma so bolj nakazane, kot pa da bi zaživele v svoji polnosti, navajam v nadaljevanju poglavja nekaj njegovih značilnosti, pri čemer večinoma izhajam iz Lehmana, in jih ilustriram s primeri uporabe nedramskega gradiva na svetovnih in slovenskih gledaliških odrih.

Postdramsko gledališče prelamlja z mnogimi konvencijami, besedila ne ustrezajo pričakovanjem, dostikrat je težko odkriti kakršen koli smisel in koherenten pomen uprizoritve, podobe niso ilustracije fabule, pomembni elementi so ples, pantomima, glasba. Postdramsko gledališče je gledališče stanj in scensko dinamičnih tvorb, zato je mnogo njegovih ustvarjalcev prišlo s področja upodabljalajočih umetnosti (slikarstvo, kiparstvo, arhitektura). Poleg dveh najbolj znanih multidisciplinarnih umetnikov Jana Fabra in Roberta Wilsona sta za predmet preučevanja zanimiva še Jan Lauwers in Tadeusz Kantor, čigar tako imenovano gledališče smrti je nekje med performansom, hepeningom, slikarstvom, skulpturo, refleksijo o lastnem delu in obsesivnim kroženjem okoli otroških spominov. Poljski slikar in režiser Kantor je v svojem raziskovanju želel doseči popolno avtonomijo gledališča, iskal je stanja neigranja in relativiziral hierarhijo med človekom in stvarmi. Njegov znameniti *Mrtvi razred* (1975) je nastal po romanu Zbigniewa Unilowskega *Skupna soba* (Gerould: <https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/.../3103>).

Med poezijo, gledališče in instalacijo so umeščene scenske pesnitve belgijskega umetnika Jana Lauwersa, ki so mu za ustvarjanje gledališča kot skice ustrezala nedramska nedramatična besedila. Leta 1991 je za uprizoritev *Invictos* uporabil Hemingwayevo novelo *Sneg na Kilimandžaru* in pisatelj življenjepis (Demets 2007: 38).

V slovenskem prostoru ima poseben status na področju postdramskega gledališča scenski dogodek iz leta 1986 *Krst pod Triglavom*, ki je nastal na osnovi Prešernove pesnitve *Krst pri Savici* in Smoletove istoimenske drame. Avtorji (Gledališče sester Scipion Nasice, Irwin, Laibach) so namesto literarnega besedila uprizorili diskurz, ki je temeljil na branju teorij in konkretnih prostorskih konceptov modernističnega gledališča ter slikarstva.

V postdramskem gledališču je besedilo, ki je postavljeno na oder – v kolikor se to sploh zgodi –, razumljeno le še kot celotnemu sklopu enakopraven sestavni del gestičnega, glasbenega, vizualnega itd. Razkol diskurza besedila ter gledališča se lahko razširi do očitnega nesoglasja in celo do nepovezanosti, čeprav razlikovanje med perspektivo besedila, ki je v primeru velike drame popolno tudi že kot literarno delo, in med čisto drugačno perspektivo gledališča, za katerega je besedilo gradivo, velja tudi za starejše oblike gledališča. Status besedila je treba opisati s pojmom poliloškost in dekonstrukcija. Jezik – kakor vsi elementi gledališča – doživlja desemantizacijo. S tega stališča zanimiv primer gledališke obravnave nedramskega besedila ponuja dolgoletno ukvarjanje že omenjenega Giorgia Barbierija Corsettija s Kafko. Njegovo izhodišče je, da gledališče potrebuje besedilo kot tujek, kot nekaj, kar je izven odra. Postopek ugledališčenja poteka na osnovi improvizacij, iz katerih igralci razvijejo osebne geste, ki v besedilu iščejo odmev. Nerealno kafkovsko vzdušje je doseženo s pomočjo vrtljivih sten, prekucnih zabojev, igre senc in telesne prezenca. Corsettijevo gledališče ne interpretira likov in dogajalne linije, temveč artikulira svoj jezik kot tujo, motečo realnost odra, ki spet dovoli, da ga njegova svojevrstnost navdihuje (Lehmann 2003: 180).

Ob izključitvi fabule odpadejo narativno prikazovanje sveta z mimetičnimi sredstvi, formulacija duševno pomenljivega spopada smotrov, proces dogajanja kot podoba dialektike človeške izkušnje ter razvedrilna vrednost napetosti (Lehmann 2003: 86). Bistvena razlikovalna značilnost med dramskim in postdramskim gledališčem je pojavljanje namesto dogajanja ter izvajanje namesto upodabljanja. Postdramsko gledališče spreminja vse, kar je bilo nekoč predmet predstave, v predstavljajoč proces, da bi vzpostavilo zvezo z realnostjo (Lehmann 2003: 259).

V postdramskem gledališču na mesto združevalne in zaključujoče percepcije stopi odprta ter razdrobljena percepcija. Žrtvovana je sinteza, da bi na drugi strani dosegli zgostitev v intenzivne trenutke. Gledališče postane iz institucionalizirane panoge multi- ali intermedialna praksa hipnega dogodka. Pri intermedialnosti v ožjem pomenu gre za soobstoj različnih medijev, ki ohranjajo specifiko in v svojem presečišču generirajo preseženi pomen sporočila ter kvaliteto, ki je s tradicionalnimi sredstvi posameznega medija ni mogoče doseči. V tako imenovanem pravem intermedialnem odnosu se značilnosti, postopki in konvencije enega medija ne podrejajo kanonom drugega, saj smisel njunega povezovanja ni spajanje, prilagajanje in združevanje, ampak igra nepredvidljivosti na križišču medijev (Pavličić v Orel 2006: 139–142). Primer intermedialnega razmerja med literaturo in gledališčem v slovenski gledališki produkciji je *Ep o Gilgamešu*, ki ga je priredil Nebojša Pop Tasić, režiral pa Jernej Lorenci v sezoni 2005/06 v Slovenskem mladinskem gledališču.

Scenski diskurzi se v postdramskem gledališču pogosto približujejo sanjski strukturi, ki se kaže v nehierarhičnosti med podobami, gibanji ter besedami, in s tem kolažu, montaži ter fragmentu. Fragmentiranje naracije, slogovna heterogenost, hipernaturalistični in neoekspresionistični elementi, ki jih najdemo tudi v nekaterih gledaliških priredbah sodobnega slovenskega romana, so značilnost postdramskega gledališča, vendar so prisotni tudi v dramskem gledališču – kam jih šteti, je odvisno od njihove konstelacije (Lehmann 2003: 28).

Eden pomembnejših predstavnikov gledališkega kolaža je interdisciplinarni ameriški umetnik Robert Wilson, ki se je pogosto navdihoval v pripovednih besedilih, kot sta *Orlando* Wirginie Woolf (uprizoritev leta 1989) in *Krotko dekle* Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega (1994) (Holmberg 1996: 36). V slovenskem gledališču so se s tem postopkom največ ukvarjali Ljubiša Ristić, Dušan Jovanović, Mile Korun, Tomaž Pandur in Sebastijan Horvat. Jovanović je za uprizoritev *Žrtve mode bum-bum* (1975) uporabil Vrišerjeve *Uniforme v zgodovini* in *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Tudi kulturna Rističeva *Missa v a-molu* (1985), prav tako uprizorjena v Slovenskem mladinskem gledališču, se je navdihovala v nedramskih besedilih in se »razcvetela v gost ideogram navedb, izjav, dokumentov, manifestov, pesmi, itn. nepreglednega števila avtorjev« (Jovanović 2011: 57). Uprizoritev je bila torej strukturirana iz povsem raznorodnih besedil – umetnostnih in neumetnostnih – ter tudi heterogenih uprizoritvenih praks. Podoben princip dekonstrukcije in nato nove gradnje se kaže v uprizoritvi Vita Tauferja *Jaz nisem*

jaz I iz leta 1983 (ponovno v Slovenskem mladinskem gledališču), ki je nastala po motivih in fragmentih najrazličnejših besedil, vključno z besedili nastopajočih igralcev.

Ob navedenih primerih uporabe nedramskih besedil v postdramskem gledališču se seveda zaostri dilema, ali jih sploh smemo uvrščati med dramatizacije in priredbe ali pa naj razumemo razmerje med (nedramskim) tekstom in odrom kot »Deleuz-Guattarijev rizom, barthesovski intertekst, nekaj, kar je nehierarhično, gledališka predstava ali dogodek, pri katerem se katerikoli del rizoma lahko poveže s katerimkoli drugim delom, gledališče in tekst kot prehodnost, nomadskost« (Toporišič 2008: 48). Podobnemu tkanju različnih besedil in uprizoritvenih praks z družbeno angažiranostjo in s politično konotacijo sledimo v slovenskem gledališču skozi vsa osemdeseta in devetdeseta leta (Ristić, Jovanović, Živadinov, Pandur, Taufer ...) ter tudi v novem tisočletju.

Za postdramsko gledališče je značilna igra z gostoto znakov, ki se kaže kot njihovo redčenje²⁹ ali preobilje. Prva možnost deluje s strategijo varčne uporabe znakov in za takšne uprizoritve so značilni molk, počasnost, ponavljanje ter trajanje. Druga možnost – kaotično kopičenje znakov – pa na odru posreduje občutke zmede, nezadostnosti in dezorientiranosti; razveza odrskega časa v minimalne sekvence namreč pomnožuje zaznavne podatke. Način zgostitve znakov smo lahko opazovali v Pandurjevih uprizoritvah in v Ristićevem *Levitano*, ki mu namenjam posebno poglavje v nadaljevanju disertacije.

Ljubiša Ristić in Dušan Jovanović sta v sedemdesetih ter osemdesetih letih prejšnjega stoletja začela z uvajanjem še ene strategije, ki jo Lehmann prišteva med postdramske, in sicer z muzikalizacijo. Angleški gledališki in filmski režiser Peter Brook in francoska režiserka ter ustanoviteljica avantgardnega gledališča Théâtre du soleil (1964) Ariane Mnouchkine sta v uprizoritve vključevala igralce različnih narodnosti, s čimer je postal izgovor besedila zaradi različnih avditivnih posebnosti izvir samostojne muzikalnosti. Z razvojem elektronske glasbe je prišlo do poljubnega manipuliranja s parametri zvoka. Na principu muzikalizacije sta epske tekste uprizarjala Ariane Mnouchkine (roman Klause Manna *Mefisto*, 1979) in Peter Brook, ki je odrsko priredil *Mahabharato* (1985). Nedramska besedila za svoje »zvočne igre« in scenske koncerte uporabljata John Cage (*Finneganovo bdenje* Jamesa Joycea) in nemški skladatelj Heiner Goebbels; njegovemu načinu ustvarjanja ustrezajo predvsem kratka besedila – na primer Kafkova in Poejeva. V najnovejši slovenski gledališki produkciji bi lahko navedla kot primer muzikalizacije

²⁹ Predzgodovino praznega prostora najdemo na primer pri Brechtu.

Iliado (2014), čeprav je izbor Lorencijeve (tudi sicer pogoste) strategije porojen iz značaja epa kot literarne vrste, iz starogrške pevske tradicije ter zlitosti zvočne podobe besede in njenega pomena: »Ključ je predvsem slast do pripovedovanja oziroma petja zgodbe.« (Lorenci v Maličev 2015: 23–24.)

V postdramskem gledališču postane telo središče ne kot nosilec smisla, temveč v fizisu in gestikulaciji. »Telesa zaposlujejo gledalce kot taka, ne zgolj kot nosilci smisla ali znaka.« (Roselt 2014: 51.) Za postdramsko gledališe so še posebej zanimiva deviantna telesa, kot jih vidimo v uprizoritvah italijanske gledališke skupine Societas Raffaello Sanzio; primer uporabe nedramskega teksta je uprizoritev *Božanska komedija* (2009). Pogosta strategija je tudi vključevanje neprofesionalnih³⁰ igralcev, ki skupaj s profesionalnimi igralci ustvarjajo učinek neposrednega kontrasta. Roselt (2014: 388–390), ki je sam avtor dramatizacije romana *Ponižani in razžaljeni* Dostojevskega, popisuje, kako je leta 2001 nemški režiser Frank Castorf – režiser številnih odrskih priredb znanih romanov (*Besi, Idiot, Zločin in kazen, Mojster in Margareta, Peklenska pomaranča, Berlin Alexanderplatz ...*) – uporabil za lik Katje rosno mlado neprofesionalno igralko Irino Potapenko. Takšen nastop »neperfektnega« ima vlogo posmeha igralškemu idealu nadzora, obvladljivosti in ponovljivosti. V slovenskem prostoru je profesionalnim igralcem pridružil naturščike Ljubiša Ristić v uprizoritvi Kovačičevega romana *Resničnost*. V obravnavani sklop postdramskih značilnosti bi lahko šteli tudi prisotnost živali, ki so zunaj območja reprezentacije in do njih ne seže moč gledališke konvencije.

Naslednja pomembna značilnost postdramskega gledališča je naracija, ki pa se bistveno razlikuje od epizacije fikcijskega dogajanja ter epskega gledališča. Medtem ko slednje spreminja reprezentacijo predstavljenih fiktivnih procesov in hoče gledalca oddaljiti od sebe, da bi ga spremenilo v izvedenca, strokovnjaka, gre v postepskih oblikah naracije za poudarjanje osebnega, ne pa za prisotnost prikazujočega pripovedovalca, za avtoreferenčno intenziteto tega stika: za bližino v distanci in za distanciranje bližnjega (Lehmann 2003: 134). Samo vdiranje epskega v dramo pa ni značilnost zadnjih stoletij, ampak se pojavlja od njenih začetkov; Peter Szondi omenja že Aristotela, ki je epske elemente zavračal in s tem vplival na kasnejše gledališke teoretike – Lessinga, Schillerja, Goetheja, Freytaga. Primer ohranitve oziroma celo izpostavitve naracije kot proizvodnega načela uprizoritvenega teksta je že omenjeni *Ep o Gilgamešu* iz gledališke sezone 2005/06.

³⁰ Neprofesionalne igralce je vključevalo že ameriško gledališče šestdesetih let; tako so nastajale uprizoritve z vajenci, zaporniki in različnimi marginalnimi skupinami.

Od pojavnih oblik oziroma značilnosti³¹ postdramskega gledališča so za predmet preučevanja zanimivi monologi in gledališke solo predstave. Znani so številni poskusi teatralizacije monologov Molly Bloom (*Ulikses*), ki kažejo na željo, da bi besedila knjižne tradicije pridobili za monološko gledališko obliko. Leta 1989 je Robert Wilson uprizoril *Orlanda* Virginie Woolf z Jutto Lampe v Berlinu in čez štiri leta v Parizu z Isabelle Huppert. Pri tej vrsti gledališča ne gre za monolog v strogem pomenu besede, pač pa za tako imenovano monološko gledališče, v katerem igralec sam zaigra vse vloge.

Postdramsko gledališče prinese v odnosu med nedramskim besedilom in njegovo inscenacijo novo dimenzijo, saj se tekst pogosto realizira na odru v nespremenjeni obliki – brez pretvorbe v dramsko ali katero drugačno formo. Na primer že omenjeno *Mlado meso* Hervéja Guiberta v režiji Ivica Buljana v Slovenskem mladinskem gledališču (sezona 2007/08) in kratki roman Guillaumea Apollinairea *Enajst tisoč batin*, ki ga je v istem gledališču v sezoni 2013/14 režiral Ivan Peternelj.

Ekvilibriranje med pripovedništvom in dramatiko zaznamuje tudi Korunove montaže oziroma odrske konstrukcije romanov Dostojevskega. Snovanje odrskih *Bratov Karamazovih* (na željo umetniškega vodje ljubljanske Drame Janeza Pipana) režiser izpoveduje v svojem pismu Slavku Pezdirju.

/.../ in tako naj bi lik, mislim, vloga ... z besedami avtorja iz romana ... kot da gre za tretjo osebo ... opisala svoje trenutne težave, svoje probleme, upanja in strahove ... nekakšen odtujevalni postopek, kakor ga pozna Brecht /.../ sploh bi predstava tako ves čas skakala iz enega modusa naracije v drugega in igralske vloge bi ne nastopale več kot nekakšna celota, kot posnetek živih ljudi, temveč kot FRAGMENTI, KONSTRUKTI (Korun 2004/05: 9–10).

Korun se odpoveduje tradicionalni strategiji dramatizacije – pravi, da »ne hodi k pravim in zaresnim dramatikom v zelnik« –, ampak bi rad samo uresničil »gledališki prikaz njegovega epohalnega dela«. S takšnim konceptom prestopa v postdramsko paradigmo.

Primeri, ki sem jih navajala, dokazujejo, da v sodobnih oblikah gledališča, ki namesto pripovedovanja logično organiziranih zgodb želijo v gledalcih spodbuditi določene zaznavne in spoznavne procese, postanejo zanimiva modernistična besedila, v katerih so

³¹ Lehmann navaja še tako imenovano kinematografsko gledališče (predstavnik John Jesurun), med umetnostmi (Heiner Goebbels s svojim interdisciplinarnim gledališčem), hipernaturalizem, Cool Fun, gledališče deljenega prostora (La Fura des Baus), zborovsko gledališče, gledališče heterogenosti (Herbert Blau).

namesto zunanjega dogajanja prisotne vsebine zavesti, posredovane skozi notranji monolog. Modernističnim romanom, ki spadajo med sodobne slovenske romane v širšem smislu, in postdramskim scenskim praksam je skupno, da odpravljajo pomembnost fabule, napetosti in zapleta, negirajo iluzijo, iz česar izhaja, da bralci oziroma gledalci ne pričakujejo posnemanja stvarnosti.

Postdramski pristopi v uporabi tujih nedramskih besedil (romani Dostojevskega, Kafke) se v slovenskem gledališču začnejo v sedemdesetih letih, kar sovpada z razcvetom modernizma v slovenskem pripovedništvu, in doživijo svoj vrhunec v osemdesetih ter devetdesetih letih prejšnjega stoletja. Do uprizarjanja slovenskih modernističnih romanov pa pride kljub postopnemu preseganju tradicionalne dramske paradigme le izjemoma. Poseganje po izvorno nedramski besedilih – sploh modernističnih – je zaradi večje svobode, ki jo ponujajo tovrstna besedila v primerjavi z dramskimi besedili, pripomoglo k prehodu dramskega gledališča v neke nove oblike, v katerih postane beseda enakovreden element preostalim gledališkim izraznim sredstvom. Podobno ugotavlja Hans-Thies Lehmann (2003: 172), ki zapiše, da bo postdramsko gledališče morda odprlo novo gledališče, v katerem se bodo znašle dramske konfiguracije, ki sta jih drama in gledališče pognala tako daleč vsaksebi. Most bi lahko bile narativne oblike, preprosta, tudi trivialna prisvojitve starih zgodb, ne nazadnje tudi potreba po vrnitvi zavestne in umetne stilizacije, da bi se izognili naturalističnemu videzu podob.

2.5 Avtorji dramatizacij

Posebno poglavje namenjam vprašanju, kdo so avtorji dramatizacij, kajti raziskovani primeri kažejo, da je značaj besedila, ki nastane v postopku dramatizacije, močno odvisen od tega, kdo ga je napravil. Dramatizacije se pogosto med seboj razlikujejo glede na to, ali je njihov avtor pisatelj, režiser oziroma dramaturg. Pogosto se vlogi dramaturga in režiserja prekrivata, na primer pri Osipu Šestu, Branku Gavelli, Jožetu Babiču, Andreju Hiengu, Miletu Korunu, Dušanu Jovanoviću, Ljubiši Ristiću ... Podobno velja za vlogi pisatelja in dramaturga: Tone Partljič, Marko Slodnjak, Taras Kermauner, Drago Jančar ... Pisatelj, sploh kadar dramsko prireja lastno besedilo, pogosto ne ravna kot dramatik, ampak želi tekst ohraniti v čim večji meri, zaradi česar pride do podajanja zgodbe z epskimi sredstvi namesto z dramskimi. Takšen koncept je značilen predvsem za dramatizacije do druge svetovne vojne in prva desetletja po njej; v njih je prevladovalo linearno nizanje slik iz

pripovednih besedil z namenom prikazati zgodbo, ki jo je publika večinoma že poznala, saj so dramtizirali predvsem znana besedila. V teh dramtizacijah je bilo malo napetega dialoškega dogajanja, več se je pogovarjalo o preteklosti in prihodnosti, s čimer se je ohranila zgodba iz prototeksta. Seveda pa niso takšne dramtizacije izumrl model in se pojavljajo še danes.

Naturalistična koncepcija gledališča kot imitacije življenja je močno zaznamovala dramsko književnost, ki se je zaradi krize, v kateri se je znašla, začela zgledovati po romanu. Drugačen koncept scenskega prostora je pripeljal do uvedbe režiserske funkcije, in če so se do takrat z dramtizacijami ukvarjali pisatelji, je od konca 19. in začetka 20. stoletja prirejevanje nedramskega gradiva postala domena režiserjev, kasneje pa tudi dramaturgov (pri nas Aleksander Zorn, Marko Slodnjak, Pavel Lužan, Igor Lampret, Srečko Fišer, Ira Ratej, Žanina Mirčevska ...). V zadnjih desetletjih se pisatelji le izjemoma pojavljajo v vlogi avtorjev dramtizacij; večinoma gre za ustvarjalce, ki se tudi sicer ukvarjajo z dramtiko ali gledališčem nasploh. V slovenskem prostoru so to Drago Jančar (*Dvoboj, Katarina, pav in jezuit, Severni sij*), Evald Fliser (*Kostanjeva krona* po lastnem romanu *Mrgolenje prahu*) ter Tone Partljič (*Vsem galjotom vile v vamp, Bajke in povesti, Sojenje Johanu Otu, Zločin na meji*). Pisatelj Mitja Čander je sodeloval pri dramtizaciji *Ane Karenine*, Milan Dekleva (skupaj z Mojco Kranjc in Aljo Predan) pri dramtizaciji Tavčarjevega zgodovinskega romana *Izza kongresa* in Goran Vojnović je napisal dramtizacijo lastnega romana *Jugoslavija, moja dežela*. Zelo podobno razmerje je opaziti v preteklosti, ko so se z dramtizacijo ukvarjali predvsem režiserji (po drugi svetovni vojni tudi dramaturgi), od pisateljskih imen pa najdemo Frana Levstika, Frana Milčinskega in Frana Govekarja ter od tujih prirejevalcev Alexandra Dumasa, Julesa Verna, Johna Knittla, Émila Zolaja, Andréja Gida, Mihaila Afanasjeviča Bulgakova ...

Do konca druge svetovne vojne in še nekaj let po njej so bile na repertoarjih slovenskih gledališč pogoste dramtizacije tuje literature, ki so jo uprizarjali tudi na evropskih odrih ter jih praviloma prenesli na film. Ta je sprva služil kot tehnika za prenos gledališča na filmsko platno in »kot mehanično predvajanje gledališke uprizoritve je lahko veljal za dramatično zvrst« (Szondi 2000: 97). Z odkritjem premičnosti kamere, posnetkov od blizu in montaže, ki omogoča kakršno koli kompozicijsko načelo, je film prenehal biti fotografirano gledališče in si je postopoma zagotovil avtonomnost. Vendar je tudi v svoji začetni fazi razvoja pogosto črpal iz privlačnih literarnih zgodb; kasneje se je odnos med

obema medijema nadaljeval v duhu medsebojnega oplajanja. Stane Melihar (2012: 337) zapiše v članku iz leta 1924:

Početki filma so le slaba kopija gledališča. Literatura je tudi tu bohotno zavladata – razlika je edino v kvaliteti te literature. Pri gledališču se je našlo mnogo zrna, tudi dela in misli genijev so bila zastopana – tu pa se je vrnila literatura najslabše vrste.

Filmsko tehniko je v svojem političnem gledališču uporabil že Erwin Piscator, ki je avtor priredb Tolstojevskega romana *Vojna in mir* ter Haškovega *Prigode dobrega vojaka Švejka*, saj mu je omogočila »stopnjevanje odrskega na raven zgodovine«. Od začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja so film postopoma nadomestili televizijski zasloni kot podpora videu, od začetka devetdesetih let videa niso več uporabljali »ob robu ali kot čisto provokacijo«, temveč v jedru dispozicije in kot nov način pripovedi z gledališkimi sredstvi; v novem tisočletju pa je postala uporaba medijev mnogo manj »zapletena, če ne celo banalna«. Mediji³² so se integrirali z dramaturško funkcijo – z umetnostjo pripovedovanja in raziskovanja identitete; postali so skoraj neopazni (Pavis 2012: 238–240). Uporaba filma in videa se je pri nas razmahnila konec prejšnjega stoletja, uporabljena je bila tudi v nekaterih priredbah nedramskega gradiva (*Šarada ali Darja*, *Don Juan na psu*, *Fužinski bluz*, *Izgubljena čast Katarine Blum*, *Ples v dežju*, *Pavla nad prepodom*); značilna je predvsem za postdramske oblike gledališča³³ oziroma tiste, ki se mu približujejo, čeprav odrskemu prilagajanju filmskih in videopostopkov, kot so veliki plan, montaža, sprememba kadrov in izmenjava prizorišč, sledimo skozi celotno 20. stoletje. S fenomenološkega teoretskega izhodišča raziskuje funkcijo medijev tehnične reprodukcije Roselt (2014: 136) in na primerih režije Franka Castrofa (*Idiot* v berlinskem Volksbühne leta 2002) popisuje, kako slednja preizprašuje vsakdanje, navidez samoumevne strategije.

Uporaba novih medijev v gledališču, ki prekopljejo teren konvencij zaznave kot krti, pa vsekakor lahko zamaje nekatere gotovosti in jih postavi na preizkušnjo: kaj pomenita v gledališču bližina in intimnost? Kaj se bolj dotakne gledalčevega pogleda: telo na odru ali

³² Z raziskovanjem medijev se ukvarjajo Christopher Baugh (*Theatre, Performance and Technology*, 2005), Jacques Polieri (*Scenography and Technology*, 2004), Philip Auslander (*V živo*, 2007), Peggy Phelan itd.

³³ Mateja Pezdirc Bartol (2007: 198–199) je raziskovala koncept režije, ki temelji na estetskem prepletu gledališkega in filmskega jezika in na »poigravanj[u] s stopnjo distance v gledališču in pri filmu« na primeru Pograjčeve uprizoritve *Fragile!* v Slovenskem mladinskem gledališču (2005).

telo na zaslonu na odru? Kaj je izvornik in kaj kopija, če morajo pogledi gledalcev skakati sem pa tja?

Mediji tehnične reprodukcije sicer niso tema tega poglavja, vendar je njihova vloga v sodobnem gledališču in na področju uprizarjanja izvorno nedramskih tekstov tako velika, da se mi je zdela njihova vključitev umestna, če ne celo nujna.

Po letu 1950, izrazito pa v osemdesetih letih, je na naših gledaliških odrih manj prevodov dramatisacij, saj začnejo neslovenska nedramska besedila prirejevati domači režiserji in dramaturgi. Kadar je avtor priredbe režiser, najpogosteje sam režira novonastalo besedilo, v nekaterih primerih ga postavi na oder drug režiser. Tako je na primer Hiengovo dramatisacijo romana *Bratje Karamazovi* uprizoril Gregorij Paro, njegovo priredbo *Stričkovih sanj* pa Jože Babič; Jovanovićevo priredbo *Alamuta* je uporabil Sebastijan Horvat ipd.

Nekaj primerov, ki sem jih navedla v uvodnem delu poglavja, izkazuje, da se z dramatisacijami ukvarjajo načeloma tisti, ki so povezani z gledališčem (dramatiki, režiserji, dramaturgi, igralci). Pred uvedbo režiserske in dramaturške funkcije so pisali dramatisacije pisatelji, od konca 19. stoletja pa med avtorji dramatisacij vse pogosteje najdemo režiserje in kasneje tudi igralce ter dramaturge. Vprašanji, ki se mi porajata ob temi avtorstva dramatisacij, sta:

- ali se dramatisacije med seboj razlikujejo glede na to, kdo jih napiše (pisatelj, dramaturg, režiser), in
- kakšen je status dramatisacije med ostalimi dramskimi besedili.

Vprašanji, ki sta medsebojno prepleteni, ne dajeta enoznačnega odgovora, saj so primeri dramatisacij, ki jih pišejo pisatelji in dramaturgi, zelo različni. Težava nastane, kadar pisatelji – sploh če gre za njihovo lastno besedilo – ne zmorejo vzpostaviti distance do lastnega prototeksta, saj takšno razmerje po navadi vodi v neinventivno pretvarjanje romana v dramsko formo. Druga skrajnost pa so režiserji, ki jemljejo prototekst (preveč) svobodno in ga prirejajo z mislijo na uprizoritev – torej, ko berejo, že (v mislih ali na papirju) režirajo. V takšnih primerih pride do različnega razumevanja izvornosti dramatisacij oziroma problema avtorskih pravic, kajti prototekst služi predvsem kot navdih ali izhodišče za nekaj novega (besedilo in/ali uprizoritev). Zato v nadaljevanju poglavja

predstavljam različne poglede na položaj dramatizacij med preostalo dramsko in gledališko produkcijo.

2.5.1 Izvirnost dramatizacij, avtorske pravice

Eno od pomembnejših vprašanj, ki jih odpira prirejevanje nedramske materije, je vprašanje izvirnosti novega besedila – dramatizacije, ki skoraj praviloma nastane zato, da bo uprizorjena. V postopku, ki ga sestavljajo prototekst, dramatizacija oziroma kakršen koli gledališki tekst in uprizoritev, ne gre le za prenos ene literarne vrste (na primer romana) v drugo literarno vrsto (dramo), kar v postdramskem oziroma ne več dramskem konceptu gledališča niti ni več nujno, ampak je pomemben predvsem prenos v drug medij in s tem v drugačen znakovni sistem. Poglavlje skuša osvetliti problem izvirnosti dramatizacije in vprašanje avtorstva ter prikazati, kako in s čim se kaže; s tem bo odprlo področje spoštovanja oziroma kršenja avtorskih pravic.

Vsakršno prirejevanje pomeni pisanje novega besedila oziroma spremembo avtorstva (Déprats v Pavis 1997: 306), pa naj gre za pripovedna besedila, pesniška ali druga dramska besedila, polliterarne oziroma neliterarne tekste (eseje, dnevnike, pisma, članke ...) ali filmske scenarije. Ob tem poteka postopek prirejevanja, ki zajema izbor, preoblikovanje in predelavo gradiva ter pri vzpostavljanju novega pomena upošteva značilnosti gledališkega medija in jih vgrajuje v tekst.

Barbara Orel (2006: 133–136) piše v prispevku *Priredba romana Poustvarjeno ali izvirno dramsko delo?*³⁴ o izvirnosti gledaliških tekstov, ki so nastali po nedramskih predlogah, ter izpostavlja razliko med zgodbo in obdelavo³⁵ (postopkom prikazovanja). Utemeljuje jo na več gledaliških priredbah romana *Zločin in kazen*, za katere je značilno, da vse ohranjajo isto zgodbo, razlikujejo pa se na ravni obdelave. Ob tem omenja Prokićevo in Pandurjevo

³⁴ Nastanek besedila je povezan z avtoričinimi dilemami v zvezi z gledališkimi priredbami v odnosu do slovenskih dramskih besedil, ki so se ji porajale ob opravljanju selektorske funkcije na festivalu Teden slovenske drame v Kranju. Barbara Orel (2006: 137) zapiše, da se je ob tej priložnosti pokazalo, kako se vprašanje izvirnosti gledaliških priredb »še kako tiče praktičnega življenja in dela v gledališču«, čeprav se morda v današnjem svetu, »preplavljenem z vsakovrstnimi fikcijami in simulakri, ki so spodjedli razliko med izvirnikom in kopijo, modelom in posnetkom [zdi] razprava o izvirnosti na prvi pogled /.../ irelevantna in nepotrebna« (Orel 2006: 135–136).

³⁵ Izraz obdelava je vzet iz *Teorije drame* (1998) Lada Kralja in pomeni siže oziroma pripoved.

Rusko misijo, nastalo po motivih iz romanov *Bratje Karamazovi* ter *Idiot*, v kateri pa ne gre le za interpretativni premik, ki se zgodi pravzaprav pri vsaki obdelavi, temveč za vpis estetike Pandurjevega gledališča podob v tekstovno predlogo uprizoritve. Vprašanja izvornosti gledaliških priredb torej ne obravnava enoznačno, ampak ga skuša utemeljiti s stališča palimpsestnosti: »/.../ drama se piše iz druge drame, medbesedilnost je tu in je ni treba posebej tematizirati, ker je proizvodno načelo dramatike« (Kralj v Orel 2006: 136).

Blaž Lukan poudarja, da je dramtizacija v smislu avtorskega prava avtorsko delo, ki ga v določenem razmerju delimo med avtorja izvirne predloge ter avtorja njene priredbe. Ob tem navaja več možnosti. Če gre za prirejevanje znanega klasičnega besedila – tu je mišljen predvsem roman –, pripadajo avtorske pravice skoraj praviloma avtorju priredbe, ne glede na to, koliko se oddalji od izvirnika, »saj udejanja svojo 'vizijo' poznane predloge, ki obstaja tudi brez njega in mimo njega, morda tudi že v poprejšnjih gledaliških priredbah, četudi prirejevalec znano delo na prvi pogled zgolj 'predstavlja' ali 'obnavlja' v njegovih (najbolj) znanih potezah« (Lukan 2007: 150). Pri priredbi sodobne literarne predloge, katere avtor še živi, pa je avtorstvo neprimerno bolj deljeno oziroma lahko pripada večji delež avtorju protobesedila, navaja Lukan na osnovi lastnih izkušenj.

Torej je v smislu avtorskega prava avtor dramtizacije soavtor, v smislu avtonomnosti gledališkega medija oziroma produkcije uprizoritvene predloge pa je njen absolutni avtor. Dramtizacija kot avtonomna uprizoritvena predloga je namreč namenjena konkretni uprizoritvi, vsem prihodnjim uprizoritvam ali zgolj branju. Enako kot katero koli dramo jo lahko režiser ali igralec obnavlja »po črki«, jo preinterpretira, jo delno ali v celoti »odmisli« (Lukan 2007: 149–153).

Drugačno razumevanje avtorskih pravic navaja Matko Botić (2012: 146) na primeru hrvaškega režiserja Georgija Para, ki je dramtiziral *Zajedničko kupko* Ranka Marinkovića in besedilo ponudil direktorju drame HNK; ta ga je kmalu obvestil, da je avtor romana pripravil svoj lastni dramski tekst, ki pa je bil v resnici Parova dramska priredba z minimalnimi popravki. *Zajednička kupka* je tako obveljala kot Marinkovićevo avtorsko delo, Paro je bil podpisan le kot režiser. Paro tudi sicer načeloma ne uveljavlja avtorskih pravic, čeprav so njegove dramtizacije uprizarjali drugi režiserji. Njegov odnos do lastnega avtorskega deleža navajam kot ilustracijo ravnanja, ki se je v preteklosti pojavljajo tudi pri nas in je bilo pokazatelj ne samo neurejenih avtorskih pravic, ampak tudi superiornega položaja avtorja romana v primerjavi z avtorjem dramtizacije. To so namreč

pogosto smatrali za manj vredno in nekakšno odrsko ilustracijo, ki je seveda morala biti romanu popolnoma zvesta. Vendar bom o vidiku vrednotenja tako imenovanega izvirnika in dramatisacije oziroma njene uprizoritve pisala več v zaključnem delu poglavja.

Drugačen odnos do avtorstva, kot je naveden v zgornjem (hrvaškem) primeru, se kaže pri drami *Pasijon po Edvardu Kocbeku* Iva Svetine, ki jo je uporabil Sebastijan Horvat v uprizoritvi *Pot v Jajce* (SNG Drama Ljubljana, 2009). Ta je nastala »po motivih« Svetinovega besedila, ki ga je režiser s soustvarjalci predstave razširil z gradivom, iz katerega je črpal tudi avtor drame, torej s Kocbekovimi dnevniškimi zapisi iz *Tovarišije* in *Poti v Jajce*. Svetina je takšne posege v svoj tekst označil za neetične³⁶.

Kako avtorji priredb presojujejo svoj avtorski delež, lahko sklepamo po načinih navajanja imena in s tem poudarjanja svojega položaja v odnosu do avtorja protobesedila. Nekateri se podpisujejo pod pisateljevo ime in svoje delo označujejo kot dramatisacijo ali adaptacijo (na primer Dušan Jovanović pri Bartolovem *Alamutu* in Ana Lasić v dramatisaciji Skubičevega *Fužinskega bluza*), drugi si avtorstvo delijo skupaj s pisateljem³⁷ (Srečko Fišer z Alexandrom Dumasom v *Kraljici Margot*, Silvan Omerzu z Ivanom Cankarjem v *Hiši Marije Pomočnice*, Žanina Mirčevska s Klausom Mannom v *Mefistu*) in zapišejo svoje ime nad njim ali ga dajo v oklepaj (Primo Levi v dramatisaciji *Je to človek?* Ire Ratej). V priredbah, ki se oddaljijo od prototeksta in iz njega vzamejo motive ali dele zgodbe, najdemo zapis »po romanu« ali »po motivih«. Primere, ki izkazujejo veliko mero izvornosti, pogosto označujejo spremenjeni naslovi v primerjavi s prototekstom, sploh če je teh več.

Nasploh pa velja, da se avtorji priredb – ne glede na oddaljevanje od predloge – poredko odločajo za drugačen naslov, kot ga ima protobesedilo, če pa to storijo, so razlike majhne (*Hlapec Jernej in njegova pravica* – *Jernejeva pravica*, *Zločin* – *Zločin na meji*, *V Swannovem svetu* – *Swann*, *Ljubstava* – *Ljubstava, daleč in v blatu*, *Martin Kačur* – *Idealist*, *Trpljenje mladega Wertherja* – *Werther & Werther*, *Deseti brat* – *Zgodba o desetem bratu*, *Visoška kronika* in *Zločin in kazen* – *Kronika zločina*, *Pimlico* in *Neznosna*

³⁶ Matej Bogataj (2012: 88–89) je skušal razumeti obe sprti strani: »Problem ima več plati; na eni lahko razumemo avtorja, ki mu je bilo ne samo obljubljeni, da bo delo uprizorjeno, temveč je celo pisal po naročilu takratnega umetniškega vodje gledališke hiše, ki sodeluje pri koprodukciji, torej je pisal že z mislijo na zagotovljeno uprizoritev, nakar se je izkazalo, da je samo izzval ustvarjalce, da so razmišljali o isti problematiki.«

³⁷ Takšno navajanje avtorstva je najpogostejše; na prvem mestu je naveden naslov prototeksta, sledi zapis avtorja priredbe, na primer *Zločin in kazen* Fjodor Mihajlovič Dostojevski – Diego de Brea.

lahkost bivanja – Neznosni Pimlico)³⁸. Identičnost ali velika podobnost naslova dramatizacije z naslovom prototeksta načeloma implicirata poudarjen koncept zvestobe, vendar so pogosta tudi odstopanja (na primer Jovanovičevi priredbi *Alamut* in *Besi*). Priredb z izrazito drugačnim naslovom je malo, gre predvsem za tiste, ki se od prototeksta močno oddaljujejo ali so napravljene iz več besedil (*Mrgolenje prahu – Kostanjeva krona, Premirje – Medtem, Bratje Karamazovi – Prevzgoja srca, Grobnica za Borisa Davidovića – Missa in a-minor, Mladenič – Vampir, Metamorfoze – Nižine neba ...*). Razlog za zvestobo naslovu je morda tudi povsem pragmatičen, saj zagotavlja večjo prepoznavnost in komercialno uspešnost uprizoritve, kadar gre za priredbo znanega prototeksta.

Darko Lukić, ki tudi sam ustvarja dramatizacije, v monografiji *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti* (2010) eksaktno razčlenjuje tristopenjski postopek³⁹ nastajanja gledališke predstave, v katerega enakovredno vključuje tudi dramatizacijo. Ker o tem problemu ni v slovenskem prostoru, z izjemo sporadičnih zapisov, pomembnejše raziskave, predstavljam njegove ugotovitve.

V fazi predprodukcije mora producent poskrbeti za odkup avtorskih pravic; te se plačajo na osnovi prodanih vstopnic ali – kar je za gledališče manj ugodna možnost – kot fiksni znesek, ki je neodvisen od prodaje. Po tržnem standardu »Off-Broadway produkcije« pripada avtorju dramskega teksta pet odstotkov bruto od prodaje vstopnic, avtorju glasbe šest odstotkov, avtorju izvirnega besedila, na osnovi katerega sta narejeni dramatizacija in scenska adaptacija, od enega odstotka do treh odstotkov ter slavnemu avtorju deset odstotkov bruto zneska prodanih vstopnic (Lukić 2010: 84). V praksi je znesek, ki ga prejme avtor dramske predloge, močno odvisen od njegove (avtorjeve) vrednosti na tržišču; odstotek pa se tudi razlikuje v izrazito komercialnih produkcijah – tam je nižji in znaša največ dva odstotka. Lukić navaja, da dobijo avtorji dramskih besedil na Hrvaškem med pet in deset odstotkov bruto zneska od prodanih vstopnic.

Posebno poglavje nameni etičnim aspektom avtorskih pravic, ki jih je tudi treba definirati v pogodbi. Z njimi se določa mesto pojavljanja avtorjevega imena na reklamnih besedilih. Ime je lahko zapisano nad naslovom dela ali pod njim oziroma nad avtorjem izvirnega

³⁸ Navedeni primeri so priredbe slovenskih avtorjev; tujih dramatizacij nisem vključila zaradi dodatnih sprememb ob prevajanju naslova (na primer Camusova dramatizacija *Besov – Obsedenci, Washington Square – Dedinja, Un mensonge politique – Gaspar Diaz, Arsène Lupin – Tat vseh tatov, Skrivnostni otok – Na pustem otoku, Beznica – Ubijač, Sirota iz Lowooda – Lowoodska sirota*).

³⁹ Lukić navaja predprodukcijo, produkcijo in postprodukcijo.

teksta, pod njim ali ob njem, če gre za priredbo; producent mora tudi opredeliti položaj avtorjevega imena v odnosu do režiserja in igralcev.

Lukić v poglavju o dramatizaciji in adaptaciji razlikuje velike ter male avtorske pravice (»velika i mala avtorska prava«). Ločnica med njimi je težko določljiva; v prvem primeru gre za prirejevanje celotnega besedila, v drugem pa za vključevanje fragmentov nekega besedila ali neverbalno oziroma zgolj performativno izvedbo.

Nekateri starejši, klasični teksti veljajo za javno lastnino, večinoma pa imajo nedramska besedila svoje lastnike, zastopnike ali dediče avtorskih pravic. V tem primeru se jim izplača enkratni pavšalni znesek takoj po podpisu pogodbe ali pa dobijo od enega odstotka do treh odstotkov prihodka od prodanih vstopnic. S tem producent zagotovi urejenost avtorskih pravic in prirejevanje besedila se lahko začne.

Avtor adaptacije oziroma dramatizacije dobi svoje izplačilo, ko podpiše pogodbo, in sicer v celoti ali pa prejme le prvo polovico zneska, druga pa se mu izplača ob določenem zadnjem roku oddaje dramske predloge. Izplačilo mora prejeti pred začetkom postopka inscenacije in neodvisno od realizacije projekta ter njegove uspešnosti. Producent pa se mora zaščititi pred možnostjo, da avtor dramatizacije svoje delo proda drugemu gledališču, oziroma mora postaviti pogoje, pod katerimi sme to storiti, če ne pride do realizacije, ali določiti, koliko časa mora miniti od premiere. Producent sme od avtorja priredbe zahtevati tudi popravke, če z narejenim ni zadovoljen, ali ga zamenjati z drugim prirejevalcem (Lukić 2020: 92–93).

V produkcijah, v katerih nedramska besedila uprizarjajo brez vnaprej napisane predloge in se avtorstvo odrske priredbe deli med režiserja in igralce, postavke v zgornjem odstavku niso relevantne; vsekakor pa morajo biti upoštewane vse ostale.

Ob koncu poglavja, v katerem sem se ukvarjala predvsem z izvirnostjo dramatizacije, je nujno opozoriti na že izpostavljeni vidik, in sicer na vrednotenje novonastalega besedila (dramatizacije) in uprizoritve, saj pogosto prihaja – izraziteje v preteklosti oziroma v okviru dramskega gledališča – do recepcijskega nesporazuma, ki se manifestira v presojanju na osnovi zvestobe, podobnosti izvorniku, sploh če gre za kanonski tekst. »[P]ri tem se roman pojmuje kot model, njegova priredba oziroma uprizoritev pa kot zdesetkana in osiromašena kopija, ki ne more nikoli doseči svojega zglada.« (Orel 2006: 141.)

Dramatizacija morda res deluje okrnjeno (tako v smislu količine kot kakovosti) zaradi reduciranja gradiva iz prototeksta, vendar se lahko vse tisto, kar se je izgubilo s prenosom iz ene zvrsti v drugo, nadomesti oziroma nadgradi s preiščeno uporabo gledaliških kodov v uprizoritvi. Primerjave, ki izhajajo iz iskanja podobnosti in zvestobe prototekstu, so presežene⁴⁰, saj ima vsak znakovni sistem svoje značilnosti in izrazno moč. Celotno v postdramskem ugledališčenju nedramskega gradiva, ko pogosto niti ne pride do sprememb v tekstu, dobi slednji na odru drugačno dimenzijo, ki je pogojena z gledališkim medijem.

⁴⁰ Barbara Zorman v monografiji *Sence besed, filmske priredbe slovenske literature* (2009) zagovarja stališče, da je koncept zvestobe prototekstu neutemeljen in odvečen tudi v preučevanju ekranizacij, pri čemer se sklicuje na študijo Briana MacFarlanea *Novel to Film. An introduction to the Theory of Adaptation* (1996) in na njegovo zavračanje koncepta zvestobe ter superiornosti literature.

3 MED LITERATURO IN GLEDALIŠČEM

Ko se iz podzavesti kot motne figure iz meglenega obzorja pojavijo človeške figure, takoj vidim, ali so sprte med sabo in se mi ponuja dramski konflikt, ali gre za nekoga, ki se mu nekaj dogaja v daljšem časovnem obdobju, torej za zgodbo, za epsko pripoved. Drame ni brez konflikta, roman pa je potovanje z določenim junakom skozi neznano pokrajino, skozi naključja, ki nam jih veskozi vsiljuje življenje in kjer vedno stopamo na nepripravljen teren. (Flisar v Horvat: *Mladina*, 12. aprila 2013.)

Po uvodnih razmišljanjih namenjam glavnino teoretičnih izhodišč razlikovanju med pripovednim in dramskim besedilom. V krajšem, vendar zato nič manj pomembnem delu poglavja, pa obravnavam razmerje med besedilom in uprizoritvijo. Ker tradicionalne strategije prirejevanja romanesknega gradiva vodijo v zapisovanje besedil z bolj ali manj odprto dramsko formo, začnem razpravljanje z Aristotelovo dihotomijo med diegesis in mimesis, kar me v nadaljevanju (logično) vodi do razlikovanja med zgodbo in pripovedjo oziroma diskurzom.

Od petih pripovednih elementov (zgodba, perspektiva, pripovedovalec, literarna oseba in kronotop) izčrpnije predstavljam predvsem tiste, ki ob prehodu iz diegetičnega v mimetični diskurz doživijo največ sprememb. Temeljne naratološke pojme uvajam primerjalno oziroma z mislijo na prenos iz ene zvrsti v drugo literarno zvrst. Najprej predstavljam razmerje med zgodbo (kaj) in pripovedjo (kako). Prenos zgodbe iz ene zvrsti v drugo zvrst (iz epike v dramatiko) ali iz enega medija v drugi medij (iz literature v gledališče) namreč poteka na različne načine in na različnih ravneh. V poglavju o pripovedovalcu se osredinjam na razlike v komunikacijskem modelu pripovednih in dramskih tekstov, odpiram pa tudi problem fokalizacije. Ko pišem o dramski osebi, na kratko prikažem aktantski model in posamezne stopnje njegovega razvoja. Kategoriji, ki doživita med prenosom iz ene zvrsti v drugo, predvsem pa v uprizoritvi, bistvene spremembe, sta čas in prostor, zato predstavljam različne koncepcije ter tehnike obeh pripovednih elementov. Preostali naratološki instrumentarij, ki zajema razdaljo do pripovedi oziroma perspektivo (ironija, humor, parodija), različne ubeseditvene načine (pripoved, opis in govor) ter pripovedne tehnike (suspens, analepsa, prolepsa, flashback, retardacija ...), je v teoretičnih izhodiščih zajet v tolikšni meri, kolikor je pomemben za temo raziskave – dramatizacijo sodobnega slovenskega romana.

Dvojnemu eksistenčnema statusu drame namenjam posebno poglavje, ki temelji predvsem na ugotovitvah semiotikov in sociosemiotikov. Kratek zgodovinski pregled razmerja med dramsko predlogo in uprizoritvijo zajema različne koncepte, ki variirajo od

izrazitega poudarjanja primata dramskega besedila do odklanjanja kakršnekoli povezave med besedilom in uprizoritvijo ter do misli o enakopravnosti obeh pojavnih oblik, ki je značilna za konec 20. stoletja. Na začetku 21. stoletja pa že tudi razmišljanja, da je takšna delitev presežena in neproduktivna (Pezdirc Bartol 2010: 141).

3.1 Diegesis in mimesis, zgodba in pripoved

Razlikovanje⁴¹ med diegetičnim in mimetičnim načinom se začne v antiki in pomembno vpliva na številne teorije ter razumevanje značaja dramskih in romanesknih besedil. Aristotel smatra diegesis in mimesis za dva pesniška načina posnemanja stvarnosti, s tem da gre v prvem primeru za posnemanje s pomočjo pripovedi, v drugem pa za neposredno prikazovanje. Pripovedni način se mu zdi popolnejši, če je podoben dramskemu; večkrat namreč poudarja, da mora biti dobra epska pesnitev dramsko zgrajena, ne zdi se mu pa, da bi morala biti tragedija zgrajena epsko. V zadnjem poglavju *Poetike* zapiše, da je tragedija popolnejša od epskega pesništva, ker vsebuje »neko živo izrazno moč, ki jo čutimo že ob branju, še bolj pa ob uprizoritvi« (Aristoteles 2005: 1462 b).

S tem je nastala osnova za klasično distinkcijo med narativno in dramsko poezijo. O tem razlikovanju piše že Platon v tretji knjigi *Države*, vendar nekoliko drugače kot Aristotel. Za Platona pomeni diegesis posredno predstavljanje, torej vse tisto, kar pesnik govori v svojem imenu in nas ne poskuša prepričati, da govori nekdo drug, medtem ko mimesis⁴² označuje dramsko posnemanje, pri čemer je pesnik kot pripovedovalec odsoten, saj osebe same govorijo in je gledalec z njimi neposredno soočen. Platon prvi način povezuje z ditirambom, drugega pa s tragedijo in komedijo. Navaja pa še tretji način – preplet oziroma menjavo pripovedi in posnemanja –, ki ga predstavi na primeru Homerjevega epa *Iliada*.

Aristotel (2005: 20) v *Poetiki* nekoliko nevtralizira Platonovo razlikovanje.

⁴¹ Tudi razlikovanje med neposrednim scenskim prikazovanjem (showing) in posrednim predstavljanjem (telling) anglo-ameriške kritike (na primer Booth) izvira iz opozicije med diegezo in mimezizom.

⁴² Platon je svoj temeljni pojem razvijal in dograjeval. Po fazi, v kateri ga je razumel kot retorično značilnost, ki ločuje tragedijo in komedijo od pripovedništva, sledi obravnavanje pojma s stališča moralne upravičenosti oziroma primernosti za državo – takrat ga zavrne; v zadnji fazi ga obravnava kot metafizično kategorijo (Kralj 1998: 23).

Tudi če so izrazna sredstva in predmet posnemanja isti, [pesnik] lahko posnema na več načinov: ali tako, da pripoveduje včasih sam, včasih skozi usta drugih (tako kot dela Homer), ali tako, da vseskozi pripoveduje sam brez spremembe, ali tako, da vse osebe nastopajo in se neposredno udejstvujejo.

Homerju pripisuje superiorni položaj med ostalimi epskimi pesniki, saj pred nas postavlja okarakterizirane like in se v najmanjši možni meri vmešava v dogajanje, kar se sklada s pesnikovo imitativno vlogo. Platonova vrednostna sodba pa je drugačna; Homerju očita pretirano mimetičnost, ker je tudi njegov ideal pesnika nasproten Aristotelovemu.

Gérard Genette (1974: 1405) ugotavlja, da s tem ko Aristotel implicitno priznava imitativno naravo homerskih dialogov, označuje epski način kot mešanico narativnega in dramskega; epska dikcija je narativna v svojem bistvu, dramska pa je v pretežnem delu svojega »zunanjega prostora«.

Torej tako Platon kot Aristotel kljub različnim vrednostnim sodbama vidita v dramskem besedilu več imitativnosti kot v pripovednem, strukturalist Genette pa gre v svojem razmišljanju dlje in pravi, da je pravzaprav narativni del zgodbe bolj imitativen od mimetičnih delov (na primer od Ahilovega govora pred mrtvim Hektorjem), saj prikazuje dogajanje ali sledi dogajanja, medtem ko dialogi in monologi (torej mimetični deli) le dobesedno ponavljajo izrečeni govor oziroma – če gre za fiktivni govor – ga prav tako le dobesedno vzpostavljajo. Genette (1974: 1406–1407) sklene svoje razmišljanje, da je pripovedovanje (kot verbalni ekvivalent verbalnih ter neverbalnih dogajanj) edini način prikazovanja, ki ga književnost pozna, in da je edina obstoječa imitacija Platonova »nedovršena« imitacija, kar ga pripelje do sklepa: »diegesis je mimesis«. Matko Botić, ki je v svojem doktorskem delu *Hrvatska proza u novijem hrvatskom kazalištu. Teorijsko-dramaturški aspekti* izčrpno preučil dramatisacije v hrvaških gledališčih, najde v Genettovem miselnem preobratu eno od svojih teoretičnih izhodišč za preučevanje prehoda iz epske zvrsti v dramsko literarno zvrst, saj tako razumljena narava proznih tekstov »nosi kal njihovih možnih preobrazb v dramska dela ter gledališke predstave in ravno iz te dvojnosti narativnega diskurza izhaja njegova gledališkost«⁴³ (Botić 2012: 23).

Z dvema različnima načinoma diegeze sta povezani tudi dve različni dimenziji naracije. V razlikovanju med zgodbo in pripovedjo (diskurzom) prvi način pripada ravni zgodbe, drugi pa ravni pripovedi oziroma diskurza (Herman 2008: 107). Razlikovanje med zgodbo in

⁴³ Prevedla B. M.

diskurzom je podobno distinkciji med označencem in označevalcem ter tradicionalnim razlikovanjem med vsebino in slogom/formo/izrazom, vendar je njegova specifika v tem, da je omejeno na pripovedništvo. Ruski formalisti so pred tem – naratologija se je namreč razvila iz tradicije ruskih formalistov in francoskih strukturalistov – namesto zgodbe in pripovedi uporabljali dvojico fabula in siže, ki ne temelji na razlikovanju med formo in vsebino. Fabulo so definirali kot zaporedje dogodkov, na katere se nanaša pripoved, siže pa kot zaporedje dogodkov, ki so predstavljeni v pripovedni obliki. Formalisti so torej razumeli fabulo kot opozicijski pojem sižeja; določajo jo časovno in vzročno razmerje ter celotnost dogodkov in njihovih notranjih vezi. Siže se razlikuje od fabule, saj je po njegovi logiki isti dogodek drugače umetniško razporejen. Iz navedenega sledi, da siže predstavlja abstrakcijo, fabula pa konstrukcijo dane narativne strukture (Zupan Sosič 2013: 68–69).

Francoski strukturalisti so uvedli zgodbo (*histoire*), kar ustreza fabuli, in diskurz (*discours* oziroma *récit*) za siže. Strukturalistični par zgodba-diskurz je prvič omenil Tzvetan Todorov, za njim so ga prevzeli tudi ostali raziskovalci. Zgodba je strukturalistom pomenila časovno in vzročno-posledično zaporedje dogodkov, ki je bistveno za razumevanje pripovednega besedila. Zaradi tovrstne pomembnosti so jo strukturalisti in semiotiki postavljali v središče svojih raziskav kot fenomen globinske in imanentne ravnine teksta ter kot abstrakcijo, konstrukt in eno od univerzalij pripovedi in kot tako primerno za prenos v drug medij. Ob tem ostaja na ravni zgodbe pripoved zvesta svoji prvotni narativni strukturi, medtem ko se na ravni diskurza ob prenosu iz medija v medij spreminja (Zupan Sosič 2013: 69).

Tako ruski formalisti kot naratologija raziskujejo sintakso oziroma gramatiko pripovedi, s tem da so prve zanimali sižejski elementi, druge pa, kot je bilo že zapisano, zgodba. Seymour Chatman jo v svojem temeljnem delu *Story and Discourse* (1986) definira kot vsebino pripovedi (kaj se pripoveduje) in diskurz kot obliko pripovedi (kako se pripoveduje). Peter Brooks (2004: 1500) definira zgodbo kot temelj notranje povezanosti in namena, brez katerega ne moremo povezati ločenih sestavin (dogodkov, epizod, dejanj) pripovedi. »[Z]godba preseka razliko med fabulo in sjužetom, saj pri zgodbi govorimo o elementih pripovedi, hkrati pa tudi o njihovem vrstnem redu.« (Brooks 2004: 1507.) Zgodba je po njegovem mnenju dinamična oblikovalna sila v pripovednem diskurzu, kar je podobno Ricoeurjevi definiciji: »Zgodba je razumljiva celota, ki vodi sosledje dogodkov v vsaki pripovedi.« (v Brooks 2004: 1507.) Monika Fludernik (v Zupan Sosič 2013: 70) upošteva ob predpostavki o prenosu zgodbe v diskurz tudi bralca in to predpostavko

nadgradi z idejo o zgodbi kot konstrukt in idealiziranem kronološkem osnutku. Torej zgodba ni prvotno resnično zaporedje dogodkov, ampak njihov kasnejši, iz diskurza izpeljani konstrukt.

Tako kot so različna razumevanja termina zgodba, obstajajo različne interpretacije njegovega opozicijskega para diskurz, sploh ker se z njim ukvarja več družboslovno-humanističnih disciplin. Že Roland Barthes je v svojem znamenitem *Uvodu v strukturalno analizo pripovedi* (izšel je leta 1966 v francoščini) na začetku razprave zapisal, da je pripoved povsod prisotna, v vseh časih, prostorih in družbah, izraža se z jezikom, s slikami ali kretnjami; najdemo jo v mitu, legendi, bajki, pripovedki, noveli, epu, zgodovini, tragediji, drami, komediji, pantomimi, na slikarskem platnu (za primer navaja Carpacciovo *Sveto Uršulo*), na vitražu, v filmu, poročilu, pogovoru ... Od Barthesa dalje, ki je diskurz razlagal kot veliko poved, se njegove opredelitve začnejo cepiti v različne smeri. Alojzija Zupan Sosič v prispevku *Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi* (2013) primerjalno predstavlja številne razlage diskurza (Greimasovo, Benvenistovo, Stierlovo, Ricoeurjevo, Habermasovo, Princeovo, Cullerjevo, Chatmanovo, Abbottovo itd.) in ga opredeli v odnosu do zgodbe: »Načelo zgodbe je naštevanje, enostavno nizanje, načelo diskurza pa razkrivanje – takšno prikazovanje, ki nam šele na koncu razkrije, kaj je kaj.« (Zupan Sosič 2013: 73.) Ob razpravljanju o sodobnih pogledih na teorijo pripovedi upošteva dvo- in troravninsko koncepcijo ter preučuje pripoved z deskriptivnega in definicijskega pristopa; prvi sprašuje po tem, kaj prinaša pripoved, drugi pa skuša določiti razločevalne poteze pripovedi. Zupan Sosičeva (2013: 76) predlaga nadomestitev zastarelega poimenovanja fabula-siže in preprečitev ohlapnosti terminov diskurz ter besedilo s pripovednim diskurzom in pripovednim besedilom oziroma z nevtralnimi in povzemačnimi pojmom pripoved, ki s svojo splošnostjo in nadčasovnostjo presega jezikoslovne, filozofske, semiotične ter post/strukturalistične konotacije. Hkrati pa termin pripoved zaobseže v dvoravninskem modelu predstavo procesualnosti oziroma implicitnega pripovedovanja, ki se eksplicira šele v trostopenjskem modelu⁴⁴. Tako pripovedovanje kot pripoved definira Zupan Sosičeva (2013: 78) v ožjem in širšem smislu ter skozi opisni ter definicijski pristop, ob čemer obe določitvi umešča še v kontekst zgodbe, saj se njeno področje prepleta s področjema pripovedi in pripovedovanja, ter opozarja na spremenljivost njihovih definicij glede na različne metode

⁴⁴ Gérard Genette zagovarja razplatenost pripovedne strukture na *histoire*, *récit* in *narration*; navedene termine je uveljavila Shlomith Rimmon-Kenan.

in usmeritve. Ker ob dramatizacijah sodobnega slovenskega romana preučujem tudi ubeseditvene načine⁴⁵, navajam njeno definicijo pripovedovanja.

[Š]irša določitev razlaga pripovedovanje kot zbirni pojem za vse epske vrste in žanre, imenovane pripovedna ali epska književnost oz. epika, ter kot celotni proces komunikacije ali diskurza med avtorjem in bralcem ter pripovedovalcem in pripovedovancem. Ožja določitev zameji pripovedovanje kot produkcijo pripovednega v smislu verbalnega pripovedovanja pripovedovalca ali kot enega izmed treh ubeseditvenih načinov pripovedi. (Zupan Sosič 2013: 78.)

Čeprav se je naratologija razvila v obdobju, ki je sovpadlo z zatonom romanocentrizma v petdesetih letih prejšnjega stoletja ter razvojem drugačnih usmeritev in pogledov na literaturo (na primer Boothova *Retorika pripovedne umetnosti*), se je za področje dramatike manj uporabljala. Osnovni naratološki koncepti izvirajo že iz Aristotela⁴⁶ in Platona, a šele Anne Ubersfeld je v sedemdesetih letih Greimasov aktantski model prenesla v dramatiko in ga prilagodila tej zvrsti, s čimer je dopolnila dotakratne analize procesa semioze v gledališki predstavi, saj je svojo analizo začejala iz globinske strukture – iz zgodbe. V 21. stoletju se je s povezovanjem različnih znanstvenih področij naratologija razmahnila, pri čemer se je predmet njenega raziskovanja razširil na govorne oblike ter različne literarne in neliterarne tekste, kar pomeni tudi večjo aplikativnost na področju dramske, gledališke in performativne umetnosti. Alenka Koron (2013: 41–42) v prispevku *Vidiki naratologije drame* navaja teoretike⁴⁷ drame, ki so izključevali dramatiko iz naratologije pripovednega diskurza.

Številni naratologi so torej »sistemsko«⁴⁸ prezrli podobnosti, ki pripovedi družijo z dramatiko, in to kljub upoštevanja vrednim nasprotnim težnjam literarnih ustvarjalcev in kritikov dvajsetega stoletja, ki so jih naglaševali: npr. Bertolt Brecht s konceptom epskega gledališča, Henry James s poetološkimi refleksijami o umetnosti romana ter Joseph Warren

⁴⁵ Zupan Sosičeva (2013: 79) se pri delitvi na tri ubeseditvene načine navezuje na besediloslovno izhodišče Roberta Alaina de Beaugranda in Wolfganga Ulricha Dresslerja, ki sta besedila delila glede na način posredovanja izjav ali informacij na tri vrste in ob tem tudi utemeljila tri ubeseditvene načine – pripovedovanje, opisovanje in argumentiranje. Sama slednjega prilagaja specifikam pripovednega besedila in ga preimenuje v posredovanje govora, čeprav ne izključuje prvin argumentativnosti: »ravno obratno, saj tudi argumentativna besedila temeljijo na pripovedni strukturi dokazov in prav govorno posredovanje je pretežno argumentativno«.

⁴⁶ O pripovedi oziroma mitosu piše Aristotel v svoji *Poetiki* in jo postavlja pred ostale elemente dramske umetnosti, celo pred značaj (ethos). »Pripoved razume kot obris ali oklep zgodbe, ki podpira in ureja vse drugo.« (Brooks 2004: 1505.)

⁴⁷ Keir Elam (1980: 119) je v *The Semiotics of Theater and Drama* zapisal: »Drama je brez pripovednega posredovanja.«

Beach in Percy Lubbock kot njegova nadaljevalca in sistematizatorja s pozivi romanopiscem, naj vendarle dramatizirajo. (Koron 2013: 42.)

Na drugi strani pa Manfred Pfister že leta 1977 ob prvi izdaji *Das Drama: Theorie und Analyse* priznava razliko med dramatiko in pripovedmi ter ob tem uporablja naratološko metodo. Pripoved definira povsem formalno in odprto na osnovi treh elementov – z enim ali več človeških oziroma antropomorfiziranih subjektov in s časovno ter prostorsko dimenzijo. S temi kriteriji tudi razlikuje dramske in narativne tekste od argumentacijskih ter deskriptivnih tekstov. Za predmet preučevanja je zanimivo njegovo primerjanje pripovednih in dramskih besedil; v slednjih po njegovem mnenju prevladuje za predstavitev zgodbe sukcesivno načelo, kar izhaja iz umanjkanja posredniškega komunikacijskega modela. To načelo ne dovoljuje vračanja v preteklost, kot je pogosto v romanih in filmih; tudi simultanost je omejena, vsakršno prekinjanje sukcesije pa implicira epiziranje in vzpostavljanje posredniškega komunikacijskega sistema. Drugo načelo – načelo koncentracije – izhaja iz multimedialnosti in kolektivnosti produkcije ter recepcije; z njim je prezentacija zgodbe v drami omejena že s percepcijsko zmožnostjo publike, poleg tega ne dopušča podrobnejšega prikaza socioloških in psiholoških okoliščin, ki se lahko v narativnih tekstih močno razmahne. Pfister (1998: 296) ob tem navaja ravno primere dramatisacij pripovednih besedil, ki morajo predlogo – sploh če je ta sociološko in psihološko kompleksna – praviloma poenostaviti. Pripoved v dramskem tekstu po njegovem mnenju omejujejo tudi scenska tehnika in družbene norme⁴⁸, kadar gre za prikazovanje nasilnih ter seksualnih prizorov. Slednje je v narativnih tekstih manj problematično, kar Pfister povezuje z individualno recepcijo jezikovnega besedila, ki je drugačna od kolektivne recepcije »žive telesnosti drame«. Pfistrove ugotovitve delno veljajo še danes (seveda le na ravni dramskega gledališča), sploh tiste o simplifikaciji zgodbe, nekoliko manj relevantne za današnje čase pa se zdijo misli o omejenosti scenske tehnike, saj se je ta v zadnjih desetletjih močno razvila. Sicer pa Pfister (1998: 298) razlikuje med dvema tehnikama odrskega prikazovanja zgodbe: neposredna scenska prezentacija in narativno posredovanje z replikami likov. V prvem primeru je prejemnik neposredno soočen z dogajanjem in si o njem sam ustvari mnenje, medtem ko so v drugem primeru informacije podane skozi perspektivo določenega lika. Horac je v *Ars Poetici* takšno posredovanje označil kot manj vredno oziroma kot nadomestek prve tehnike, če ta

⁴⁸ Te so v desetletjih od izdaje Pfistrove študije postale še ohlapnejše, vsekakor pa so drugačne od tistih v starogrški dramatik, v kateri so nasilne prizore prikazovali s teihoskopijo.

ni izvedljiva, Pfister pa ga razume kot pomembno sredstvo dramske ekonomičnosti in ustvarjanja napetosti. Ker se z njim lahko zaobjame zgodbe večjega obsega, je pogost v postopku dramatizacije pripovednih besedil.

Z različnimi oblikami pripovedovanja v dramatiki se v zadnjem času ukvarja Brian Richardson, ki opozarja na nevzdržnost normativne genološke razmejitev drame in pripovedi ter pri tem izhaja iz ugotovitev Manfreda Jahna. Ta (v Koron 2013: 42–43) zapiše v *Narrative Voice and Agency in Drama: Aspects of a Narratology of Drama* (2001), da imata vsak film in igra pripovedovalca; ta je v vlogi posredovalca, ki vodi ekspozicijo ter odloča o tem, kaj se pove in kako se pove. Kot pripovedovalca šteje tudi »izjavljajoči subjekt stranskega teksta«.

Patrice Pavis (1997: 588–590) opredeljuje pripoved v ožjem in širšem smislu ter primerja pojmovanje pripovedi v klasicističnem obdobju s tistim v sodobnem gledališču. V klasicizmu so dopuščali pripoved kot zasilno rešitev, ki ni tako učinkovita kot pravo dogajanje, današnja produkcija – tu Pavis izpostavi prirejevanje nedramskih besedil – pa se pogosto zateka k režiji pripovedovalcev, ki se v pripovedi sklicujejo na druge pripovedovalce. Pavis v tem ne vidi le modne domislice, ampak igro relativizacije govora. »Pripoved, ki je bila v klasicistični dramaturgiji manj pomembna in nezaželena, je postala zastavek vseh naratoloških praks, za oder pa sredstvo vnovičnega pisanja 'velike zgodbe sveta'.« V *Gledališkem slovarju* navaja tudi geslo pripovedno gledališče; to definira kot obliko besedila in/ali režije, ki uporablja nedramatična pripovedna gradiva (romane, pesmi itd.), ne da bi jih strukturirala v dramske osebe ali dramske situacije. Tovrstno gledališče »podčrtava igralčevo pripovedovalno vlogo, se pri tem izogiba vsakršni identifikaciji z dramsko osebo in spodbuja množenje različnih pripovednih glasov« (Pavis 1997: 591). V tradicionalnem gledališču pa se pripoved uporablja takrat, kadar bi bilo dejanje težko uprizorljivo zaradi konvencije, verjetnosti ali prezahtevne tehnične postavitve. Poleg tega lahko na kratko posreduje tisto, kar bi za svojo ponazoritev potrebovalo pretirano scenografijo, geste in dialog.

Poglavje o zgodbi in pripovedi zaključujem s splošno znanim dejstvom, da je zgodba tisti element, na katerega smo ob branju romana, drame ali gledanju uprizoritve pogosto bolj pozorni kot na način, kako je prikazana, se pravi na pripoved, ki »ureja konzerviranje in prenos smisla v okviru usmerjenega izjavljanja« (Hamon v Pavis 1974: 150). Poznavanje romaneskne zgodbe in njena privlačnost sta pogosta razloga za priljubljenost dramatizacij.

Obenem pa je v tradicionalni dramatizaciji zgodba kriterij, ki so ga (sploh v preteklosti) uporabljali za ocenjevanje njene kakovosti; se pravi, da je bila bolj kot način, kako je prenesena v drug medij, v središču zanimanja stopnja zvestobe zgodbi iz prototeksta. Prenos zgodbe poteka na različne načine in na različnih ravneh, za predmet preučevanja dramatizacije sodobnega slovenskega romana je pomembno, kaj se z njo dogaja ob prehodu iz ene zvrsti v drugo (iz epike v dramatiko) ali iz enega medija v drugega (iz literature v gledališče). Ob tem ne gre zanemariti »dvojne logike pripovedi« (Culler), ki pomeni, da je zgodba istočasno predhodnik pripovednega diskurza, hkrati pa iz njega izhaja. »To, kar potrjuje prepričanje, da so zgodbe posredovane, je dejstvo o njihovi adaptaciji; osnovna zgodba se lahko pojavi večkrat, v različnih medijih.« (Zupan Sosič 2013: 73.)

3.2 Pripovedovalec

Pripovedovalec je pripovedni element, s katerim se teorije pripovedi največ ukvarjajo. V njem so prepoznale vlogo konstitutivne značilnosti pripovednega besedila. Je tista kategorija, ki se zelo pogosto pojavlja v dramatizacijah; najdemo ga tudi v izvorno dramskih tekstih. Zanimanje naratologov za pripovedovalca se je pojavilo kasneje in le v nekaterih znanstvenih krogih. Med drugim ga je spodbudilo Barthesovo široko pojmovanje pripovedi, ki poleg ustnih ali pisnih verbalnih pripovedi vključuje še druge medijske realizacije: film, slikarstvo, ples itd. (Koron 2013: 42).

Pripovedovalcu namenjam posebno poglavje, saj je pomemben za temo doktorskega dela; temeljna razlika med romaneskim in dramskim tekstom je namreč ravno v tem, kdo govori. V dramskih besedilih načeloma ni fikcijskega pripovedovalca, ki je značilnost nedramskih tekstov, vendar pozna zgodovina drame številne preboje modela, med katere spadajo tudi postopki epiziranja, ki rahljajo absolutnost drame (Szondi). Ker ta postopek pogosto uporabljajo avtorji dramatizacij, ga natančneje predstavljam v tem poglavju. V njem tudi skušam vpeljati teoretično izhodišče za raziskovanje »usode« pripovedovalca iz pripovednih besedil skozi njegovo preobrazbo v pripovedovalca ali dramski lik/dramske like v dramskih besedilih. Za potrebe razpravljanja o romanu navajam različne klasifikacije pripovedovalcev v romanu, posebno pozornost pa namenjam razlikam med dramskim in pripovednim komunikacijskim modelom.

S pripovedovalcem so se začeli intenzivneje ukvarjati šele na začetku prejšnjega stoletja, pred tem so avtorja (»iz krvi in mesa«) ter pripovedovalca enačili. Wayne C. Booth je v *Retoriki pripovedne umetnosti* (1961) vpeljal nakazanega⁴⁹ oziroma implicitnega avtorja (implied author), kar je bilo »kljub ohlapni definiciji ključn[o] za razmejitve realnega avtorja in znotrajbesedilnega pripovedovalca« (Koron 2006: 29). V sodobni teoriji pripovedi je pripovedovalec strukturni del teksta ali jezikovni subjekt (kot funkcija in ne kot oseba), ki se izraža z besedami, sestavinami pripovednega teksta; pripovedovalca torej ne smemo enačiti z avtorjem, kot je ugotovil že Booth, niti s fokalizatorjem.

Pripovedovalec je posrednik oziroma posredovalec in gibalo ali – manj antropomorfno zamejeno – nekakšna agencija za posredovanje, pripovedovanje o osebah, dogodkih in stanjih v pripovedi prejemniku/naslovniku/pripovedovancu (narrate). V tej sodobni opredelitvi pojma pripovedovalec, kot jo navaja *Routledge encyclopedia of narrative theory* (2008: 388), sta izpostavljena posredništvo in aktivnost pripovedovalca kot temelja standardnega komunikacijskega modela, v katerem se posredovanje pripovedi začne z resničnim avtorjem, ki ustvari implicitnega avtorja, ki konstruira pripovedovalca, ki naslavlja pripovedovanca; implicitni avtor skozi to konstrukcijo in naslavljanje komunicira z implicitnim bralcem, resnični avtor pa prek vsega tega komunicira z resničnim bralcem.

Podobno definicijo pripovedovalca najdemo v slovenskem literarnem leksikonu (*Literatura: leksikon*): »V epiki oziroma pripovedništvu posrednik med dogajanjem v pripovedi in sprejemnikom ni istoveten z avtorjem, ampak je od avtorja ustvarjena literarna funkcionalna tvorba.« (Kos ... [et. al.] 2009: 340.) Obe opredelitvi nakazujeta tesno povezavo med konceptom pripovedovalca in pripovedi, vključujeta pa tudi nujnost razlikovanja med avtorjem in pripovedovalcem. Pomanjkljivost druge opredelitve (Kosove ...) je v zamejevanju pripovedovalca z epsko zvrstjo, kar izhaja že iz Goethejeve triade

⁴⁹ Wayne C. Booth (2005: 68) ne označuje nakazanega avtorja kot »zgolj idealnega, brezosebnega 'človeka nasploh'«, temveč kot nakazano različico sebe, drugačno od nakazanih avtorjev, ki jih srečujemo v delih drugih ljudi. Vendar pa avtor ne ustvari le podobe samega sebe, ampak enako kot svoj drugi jaz formira tudi podobo svojega bralca. »Pri najuspešnejšem branju oba ustvarjena jaza, avtor in bralec, najdeta popolno soglasje.« (Booth 2005: 118.) Z nakazanim avtorjem (po Boothu nekakšno vodilno zavestjo celotnega besedila in izvorom moralnih ter etičnih načel) so se ukvarjali tudi strukturalisti Mieke Bal, Gérard Genette, Shlomith Rimmon-Kenan, ki zanikajo povezanost med resničnim in implicitnim avtorjem ter slednjega razumejo kot nevtralno organizacijsko – ne pa aksiološko, etično ali stilno – žarišče besedila. Kompleksnejše razumevanje implicitnega avtorja kot »agencije« za posredovanje besedilnih informacij upošteva celotno mrežo vključenosti implicitnega avtorja v literarno socialno okolje (Zupan Sosič 2006: 74–75).

naravnih oblik poezije (epika, lirika, dramatika) in je nasprotno sodobnejšim teorijam⁵⁰, ki instanco pripovedovalca širijo tudi na film in dramo. Tudi Lado Kralj v *Teoriji drame* (1998) na osnovi Szondijevega koncepta o absolutnosti drame zanika obstoj tako imenovanega fiktivnega pripovedovalca oziroma fikcijskega pripovedovalca, saj je komunikacijski sistem v dramatiki drugačen od tistega v epiki, vendar navaja tudi primere preboja absolutne drame, v katerih se ta pojavi.

Avtor prve v literarnoteoretskem smislu tehtnejše tipologije pripovedovalca je Franz Karl Stanzel, ki pa je iz teorije pripovedi izključil dramske tekste. V razpravi *Die typischen Erzählsituationen in Roman* (1955) je uvedel tričlensko shemo tipičnih pripovednih položajev ter z njo tri tipe pripovedovalca – avktorialnega, prvoosebnega in personalnega. Sicer odmevna teorija je bila glede srednjega člana tipologije – prvoosebnega pripovedovalca – deležna kritičnih odzivov. Kljub temu je Stanzel pri njej vztrajal tudi v kasnejših študijah in svoje razlikovanje med prvoosebni in avktorialni pripovedovalcem utemeljeval s tem, da je prvi po svoji vednosti približan realnemu pripovedovalcu. Njegovo pripovedovanje namreč temelji na »osebnih izkušnjah«, zaradi česar je motivacija za pripovedovanje eksistencialna in ne »zgolj« literarnoteoretska, kot je pri avktorialni in tretjeosebni pripovedi (Stanzel v Štuhec 2000: 30).

Eden od kritikov Stanzlove koncepcije je bil Booth – tudi sam pomemben raziskovalec pripovedovalca –, ki je izraz avktorialni zamenjal z avtoritativnim ter uvedel kategorijo nezanesljivega pripovedovalca, o katerem pišem v nadaljevanju poglavja.

V slovenskem prostoru je Stanzlovo shemo modificiral Janko Kos (1998: 2), ki v svoji tipologiji iz leta 1998 ohranja prvoosebne pripovedovalca, vendar ga premešča na raven drugo- in tretjeosebne pripovedovalca. Tako namesto Stanzlove tričlene sheme koncipira troje različnih tipoloških modelov: prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec; avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec ter lirski, epski in dramski pripovedovalec.

Prvo raven razume ahistorično, saj »prva, druga in tretja oseba v govoru niso nekaj umetnega, nastalega šele z zgodovino, ampak so utemeljene v strukturi samega jezika, dane torej že z njegovim nastankom« (Kos 1998: 4). Najstarejša in najpogostejša sta prvo-

⁵⁰ Pfister (1998: 56) zapiše, da se gledalec filma in bralec pripovednega teksta za razliko od bralca in gledalca drame neposredno ne konfrontirata s prikazovanim, ampak to počneta preko posredniške instance – kamere oziroma pripovedovalca –, ki perspektivizira, selekcionira in poudarja.

in tretjeosebni pripovedovalec, drugoosebni se je v pripovedništvu pojavil v bistveno manjši meri in kasneje; šele s pisemskimi romani v 18. stoletju je začel postopoma vdirati v prvoosebno pripoved, kot nosilec pripovedi pa se je dokončno izoblikoval v 20. stoletju.

Podobno kot Booth se tudi Kos ukvarja z možnostmi premeščanja pripovedovalčevega govora iz ene osebe v drugo osebo. Kos ugotavlja, da se v nekaterih pripovednih besedilih (ep, roman, novela) to zgodi brez škode za njihovo vsebinsko sestavo in notranjo formo. Vendar pa je več tistih besedil, ki dokazujejo, da je tovrsten prehod težaven ali celo nemogoč. Takšna sprememba bi namreč pomenila bistvene posege v globinske plasti pripovednega besedila in s tem v njegovo identiteto. Ob primerih iz slovenske in tuje literature sklepa, da je »sicer mogoča pretvorba iz prve v drugo osebo in narobe, iz tretje osebe v drugo in obratno, pa tudi iz druge osebe v prvo ali tretjo, zelo težavna ali sploh nemogoča pa je iz prve v tretjo oziroma iz tretje v prvo« (Kos 1998: 6). Dopusča pa, da o zamenljivosti pripovedovalca odloča predvsem njegovo razmerje do preostalih tipoloških ravni oziroma križanja in izključevanja posameznih tipov.

Druga raven (avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec) ni pogojena s slovnično strukturo jezika, ampak temelji na pripovedovalčevi gnoseološki naravnosti ter epistemološki vrednosti. Kos sicer povzame Stanzlovo definicijo avktorialnega pripovedovalca, da je ta dvignjen nad pripovednimi osebami in dogajanjem, skozi katerega se gibljejo v času ter prostoru, tako da ima nad njimi ves čas pregled in nadzor, vendar jo – podobno kot Booth – nadgradi z razmišljanjem, da ga vsevednega dela dejstvo, »da vse, o čemer pripoveduje, postavlja v okvir ene same, zaokrožene, trdne in s tem dokončne resnice« (Kos 1998: 7). Torej je avktorialni pripovedovalec vseveden v smislu poznavanja popolne »resnice« o svojem svetu, ta pa je lahko v vsakem duhovnozgodovinskem obdobju drugačna. Avktorialni pripovedovalec se uveljavlja predvsem prek tretje- in prvoosebnega pripovedovalca, redkeje pa je avktorialna drža prisotna v drugoosebni pripovedi (na primer Bartolova *Kantata o zagonetnem vozlu*, 1934); nasprotno najdemo personalnega pripovedovalca v vseh treh oblikah osebne pripovedi. Personalni pripovedovalec se od avktorialnega loči v tem, da resničnost, ki jo ustvarja iz zavesti pripovedne osebe, ostaja brez podlage v »resnici« kot nadosebni in transsubjektivni perspektivi, iz katere avktorialni črpa tisto, kar odloča o obstoju njegovih pripovednih oseb, njihovem doživljanju in dejavnosti (Kos 1998: 9). Tretji člen druge ravni je virtualni pripovedovalec – Kosova izvorna kategorija, ki

posnema, igra ali simulira vlogo avktorialnega ali personalnega pripovedovalca, pa v resnici ni ne eno ne drugo, ampak samo njun videz in igra s takšnim hotenim videzom, in to v vseh treh oblikah, tako da je virtualni pripovedovalec lahko zdaj prvo- ali drugooseben, drugič spet tretjeoseben (Kos 1998: 10).

Tako kot je avktorialni pripovedovalec značilen za tradicionalno pripovedništvo do konca 19. in z začetka 20. stoletja, personalni načeloma za modernizem, je virtualnega pripovedovalca najti le v postmodernističnih tekstih.

V nasprotju z drugo ravni je tretja tričlena raven pripovedovalcev ahistorična. Njena tipologija je pogojena z razmerjem pripovednega besedila do lirike in dramatike, pri čemer uporablja Kos (1998: 14) za definiranje prve zvrsti Heglov pojem čiste subjektivnosti⁵¹; »v tem smislu je lirski govor res samo govor o notranji resničnosti subjekta in s tem njegov tihi, notranji samogovor«. Lirski pripovedovalec je značilen le za določene vrste romana⁵² in novele, najpogosteje ga najdemo v črticah. Mogoč je v povezavi z vsemi tremi osebnimi pripovedovalci, na gnoseološki ravni pa tako s personalno, z avktorialno kot tudi virtualno pripovedno držo. Dramski pripovedovalec se približuje govoru dramskega subjekta, s čimer postaja dramski že na oblikovni ravni s tem, da svoj govor omejuje na dialoge in monologe, namenjene sogovorniku, priči ali poslušalcu, opušča pa pripovedne opise, orise in poročila, kar bi sicer dramatik povedal z didaskalijami, in pripoved sestavlja samo s pomočjo objektivirane subjektivnosti, povnanjene v dialog ter monolog (Kos 1998: 16). Značilen je predvsem za pisemski in dnevniški roman ter za večino romanov F. M. Dostojevskega⁵³. Vendar Kos (1983: 27–28) nima toliko v mislih razmeroma redki dialoški roman, ki se gradi zgolj z dialogom, ampak oblike, ki so na videz manj dramske, a pogosteje in močnejše »dramatizirajo« roman. Ni pa takšen vsak pisemski roman; v Laclosovih *Nevarnih razmerjih* (1782) je oblika pisma dejansko uporabljena z dramsko

⁵¹ Alojzija Zupan Sosič (2014: 69) je kritična do Kosove tričlenske delitve, »saj se naslanja na tradicionalni Heglov pojem čiste subjektivnosti, po katerem je npr. lirski govor samo govor o notranji resničnosti subjekta in s tem njegov tihi, notranji samogovor; podobno vprašljivo sta razmejena tudi epski in dramski pripovedovalec«.

⁵² K lirskopripovednemu tipu romana lahko štejemo tudi dnevniški roman, kadar je sestavljen iz zapiskov, v katerih prevladujejo notranji monologi, ki reflektirajo notranja stanja, manj pa dogodke, osebe in dialoge. Kos opozarja, da dnevniški roman ni sam po sebi povezan z lirskim pripovedovalcem (na primer Camusov *Tujec*, Cankarjev *S poti ...*); enako velja za pisemski roman (Laclosova *Nevarna razmerja*). V navedenih romanih – vsi so bili tudi uprizorjeni – je očitnejša dramtizacija/dramizacija kot lirizacija.

⁵³ Dramska pripovedna sestava njegovih romanov, v katerih pogovori pripovednih oseb odločno prevladujejo nad orisi notranjih stanj in opisi objektivne resničnosti – oboji so nekakšne podrobne in razširjene didaskalije –, je eden od pglavitnih razlogov za pogosto prirejevanje besedil Dostojevskega tako v dramskem kot postdramskem gledališču.

funkcijo, kar pomeni, da je epska zgodba podobna poteku dramskega dogajanja, zato ne preseneča njegova privlačnost tako za gledališki⁵⁴ kot filmski medij. Dramska pripoved se od dramatike razlikuje v tem, »da kljub dramski sestavi ohranja zmožnost pripovedništva, da poustvarja vse plasti resničnosti, med drugimi tudi notranjo resničnost čiste subjektivnosti« (Kos 1998: 17). Tretji člen tretje ravni – epski pripovedovalec enakovredno, vsestransko in sočasno pripoveduje o vseh možnih plasteh resničnosti: tako o čisti subjektivnosti pripovednih oseb, o njihovi objektivirani subjektiviteti, povnanjeni v mimiko, kretnje, gibanje in zunanji glasni govor, kot o čisti objektivnosti zunanjega sveta z njegovo predmetnostjo. Epski pripovedovalec se lahko veže z vsemi oblikami osebne pripovedi, enako velja za njegovo razmerje do pripovedovalcev druge ravni.

Ob zgoraj predstavljeni Kosovi tipologiji pripovedovalcev se v slovenskem prostoru uporablja tudi tipologija Matjaža Kmecla iz *Male literarne teorije* (1976), ki razlikuje avtoritativnega oziroma avktorialnega, osebnega oziroma personalnega in prvoosebne pripovedovalca. V zadnjih dveh desetletjih po tako imenovanem pripovednem obratu, v katerem je postala osrednja literarna zvrst pripoved, in zatem še interpretativnem obratu, ki je spremenil status argumentacije in s tem zamajal tradicionalne meje v znanosti in umetnosti, je bilo napisanih več razprav. V slovenskem literarnoteoretskem prostoru se v zadnjem času, poleg Marjana Dolgana in Alenke Koron, s pripovedovalcem ukvarja Alojzija Zupan Sosič. V prispevku *Pripovedovalec in fokalizacija* (2014) prevprašuje aktualnost termina pripovedovalec, nakazuje možnosti povezave te tradicionalne kategorije s sodobnejšo fokalizacijo in predlaga posodobitve obeh pojmov. V svojem razpravljanju izhaja iz temeljnih metaliterarnih besedil H. Porterja Abbota, Monike Fludernik, Ansgarja Nünninga, Jamesa Phelana, Bruna Zerwecka idr. Poudarja prepletenost, pretočnost ali sinkretičnost pri vseh tipih pripovedovalca, »saj že v osnovi vsi prepletajo med seboj tri temeljne pripovedne položaje, tj. poročanje, razlaganje in presojanje, praviloma pa so mešani tudi glede drugih kriterijev, npr. slovnične osebe, načina posredovanosti pripovedne informacije in zanesljivosti« (Zupan Sosič 2014: 54).

⁵⁴ *Nevarna razmerja* so bila v Drami SNG Maribor uprizorjena dvakrat, in sicer v sezoni 2000/01 v dramatisaciji in režiji Andreje Kovač ter v gledališki sezoni 2011/12, ko je režiser Aleksander Popovski, ki pogosto uprizarja nedramske tekste (*Don Kihot*, *Metamorfoze*, *Kandid*, *Drakula*), uporabil znano dramatisacijo Laclosovega romana Christopherja Hamptona, po kateri je bil posnet tudi istoimenski film.

Ravno zanesljivost oziroma nezanesljivost je kategorija⁵⁵, ki ji posveti največ pozornosti, saj se doslej slovenska literarna teorija z njo ni poglobljeno ukvarjala oziroma jo je začela omenjati šele pred kratkim⁵⁶. Nezanesljivega pripovedovalca je leta 1961 v *Retoriki pripovedne umetnosti* uvedel že Booth, ki ob številnih tipologijah (dramatizirani, nedramatizirani pripovedovalci; tisti, ki se zavedajo svoje pisateljske vloge (self-conscious), in tisti, ki o svojih pisateljskih nalogah redko razpravljajo ali se jih sploh ne zavedajo ...) deli pripovedovalce tudi glede na stopnjo in vrsto distance, ki jih loči od avtorja, bralca ter preostalih likov v zgodbi. Ob branju namreč vedno poteka prikrit dialog med njimi – medsebojna razmerja te četverice pa segajo od poistovetenja do popolnega nasprotovanja na sleherni osi vrednot (moralni, intelektualni, estetski, telesni). Za praktično uporabo smatra Booth za najpomembnejšo distanco med zmotljivim ali nezanesljivim pripovedovalcem in nakazanim avtorjem.

Kadar pripovedovalec napačno poroča, razlaga ali vrednoti oziroma to počne pomanjkljivo, je nezanesljivi. Večina teoretikov meni, da se pojavi nezanesljivi pripovedovalec samo v personalizirani pripovedi. Pripovedovalec je zanesljivi (reliable), če govori ali ravna v skladu z normami danega dela (implicitnega oziroma nakazanega avtorja), in nezanesljivi (unreliable), kadar tega ne počne. Nezanesljivost ni posledica običajnega laganja ali moralne izkrivljenosti, čeprav so bili načrtno varljivi pripovedovalci eno najpomembnejših sredstev za nekatere romanopisce, ampak najpogosteje izvira iz nezavedanja – pripovedovalec je v zmoti ali si pripisuje odlike, ki mu jih avtor odreka (Booth 2005: 135). Nekateri tipi nezanesljivega pripovedovalca so že standardni, na primer psihični bolnik, posebnež na razvojni stopnji otroka, otrok, naivnež, lažnivec, hinavec, slepar, moralno vprašljivi pripovedovalec ... Še večje pomisleke glede »resnice« pripovedovanega pa sprožajo večperspektivne (rašomonske) pripovedi.

⁵⁵ Kategorijo nezanesljivosti najdemo tako v literarnih kot neliterarnih besedilih.

⁵⁶ V slovensko literarno teorijo je termin nezanesljivi pripovedovalec uvedla Alojzija Zupan Sosič, na konkretnih primerih pa se z njim največ ukvarja Aljoša Harlamov (2010: 37), pri čemer uporablja naslednjo klasifikacijo: nezanesljivi pripovedovalec z omejenim znanjem ali nezanesljivi razlagalec (na primer otroški pripovedovalec ali pripovedovalec na stopnji otroka); »osebno vpleteni ali prizadeti« nezanesljivi pripovedovalec ali poročevalec (pripovedovalec z na primer emocionalno prizadetostjo v odnosu do elementov fikcijskega sveta) in nezanesljivi pripovedovalec z vprašljivo vrednostno shemo ali nezanesljivi presojevalec (pripovedovalčeva vrednostna shema se ne sklada z bralčevo vrednostno shemo). Harlamov opozarja na problematičnost tovrstne klasifikacije (prepletanje in prekrivanje posameznih tipov), kar utemeljuje na besedilih.

Boothov in Phelanov koncept (ta je nadgradnja prvega) spadata v tako imenovani retorični pristop; ta obravnava nezanesljivost kot besedilno lastnost, ki jo kodira implicitni avtor za implicitnega bralca. Drugi – kognitivni pristop (začetnica je Tamar Yacobi) se navezuje na teorijo bralčevega odziva, predvsem na teorijo naturalizacije in teorijo okvirov. Naturalizacija je v tem kontekstu interpretativna strategija oziroma kognitivni proces, pri katerem bralec ugotavlja pomen besedila tako, da besedilne informacije povezuje z »okvirji« (frames), ki jih je pridobil o resničnem svetu (Harlamov 2010: 34). Ker je bil kognitivni pristop pomanjkljiv, saj je večinoma privilegiral bralca, so ga začeli teoretiki dopolnjevati z dognanji retorične usmeritve. Tako Nünningov sintetični kognitivno-retorični pristop raziskuje, kateri besedilni in sobesedilni znaki (besedilno in besedno neskladje, neuravnoteženost zgodbe in pripovedi, večperspektivnost) kažejo bralcu, da je pripovedovalčeva zanesljivost vprašljiva.

Zupan Sosičeva (2014: 60–61) nezanesljivega pripovedovalca opredeli kot

rezultat različnih procesov, ki se odvijajo v dejanju literarne komunikacije, ko usmerjajo bralčevo pozornost na pripovedovalčeve posebnosti in s tem usmerjajo njegovo pozornost z zgodbene ravni na pripovedno raven. /.../ To, kar ga družijo z ostalimi pripovedovalci, so temeljne naloge vsakega pripovedovalca glede na tipično izjavno dejanje, tj. poročanje, razlaganje in vrednotenje, ki je lahko napačno ali nezadostno.

Delitev pripovedovalcev na poročevalca, razlagalca in presojevalca predlaga tudi izven nezanesljive pripovedi, pri čemer poudarja njihovo prepletenost in prehodnost, kljub temu da ena izmed teh treh vlog v posameznih odlomkih prevladuje.

3.2.1 Fokalizacija

O fokalizaciji ali žariščenju⁵⁷ se je še pred nekaj desetletji pisalo le v naratoloških raziskavah o pripovedništvu, z razmahom preučevanja epskih elementov v dramatik in gledališču pa se je pozornost postklasičnih naratologov (Nünning, Sommer, Fludernik) usmerila tudi v fokalizacijo. V slovenski literarni vedi ji je bilo doslej namenjeno le malo pozornosti. Zupan Sosičeva (2014: 62) ugotavlja, da je eden od razlogov za neuveljavljenost verjetno tudi kompleksnost problematike, ki se prekriva s področji perspektive, gledišča in pripovedovalca na splošno. Vključitev problematike fokalizacije v

⁵⁷ Uroš Mozetič je termin fokalizacija poslovenil v žariščenje oziroma središčenje.

področje pripovedovalca se ji zdi le delno smiselno, saj pripovedovanje ni isto kot fokalizacija, zato predlaga povezavo obeh področij. Fokalizacija namreč ne obsega usmerjanja pripovedi preko glasu, ampak skozi oči – narativni sistem ločuje subjekt govora, tj. pripovedovalca, in subjekt gledanja, tj. fokalizatorja.

Pojem fokalizacija je uvedel Gérard Genette (1980: 186), da bi razlikoval med kriterijem glasu in kriterijem modusa; namreč motilo ga je zamenjevanje med tem, kdo govori in kdo gleda/vidi, čeprav sta ta dva procesa tudi povezana. Genette zato razlikuje med pripovedovalcem in pripovedno osebo, katere gledišče določa pripovedno perspektivo; vse pripovedne vsebine so namreč prefiltrirane skozi določeno perspektivo⁵⁸ – fokalizacijo. Torej je vseeno, kdo govori; pomembno je gledišče. Razlikuje nefokalizirane pripovedne tekste ali pripovedne tekste z ničto fokalizacijo ali pripovedi brez žarišča, ki so značilni predvsem za tradicionalno literaturo, v kateri so dogodki pripovedovani z vsevednega gledišča – pripovedovalec ve več kot pripovedni lik (na primer *Tom Jones*, 1749). Druga je notranja fokalizacija ali pripoved z notranjim žariščem, ki je ali fiksna (gledišče le ene osebe) ali spremenljiva⁵⁹ (gledišče prehaja z ene osebe na drugo, na primer *Gospa Bovary*, 1856) ali veččlena/pluralna (isti dogodek se pokaže z gledišča različnih oseb, na primer roman v pismih). Notranja fokalizacija je značilna za besedila z notranjim monologom; v njej je pripoved fokalizirana z gledišča določene osebe, torej so informacije omejene na vsebino subjektivnosti posamezne osebe, pri čemer pripovedovalec ve toliko, kolikor ve določena oseba. Tretja vrsta fokalizacije je zunanja. V njej je pripoved usmerjena le na zunanost pripovedovanega subjekta in ne razkriva pripovedovalčevega notranjega doživljanja; bralčeva vednost je manjša od vednosti likov v pripovedi (pustolovski romani; v *Gospo Bovary* prizor s kočijo). Pomembno je, da pripovedovanja in fokalizacije ne pripišemo vedno isti osebi; ti dve kategoriji sta ločeni v večini tretjeosebni pripovedi, pogosto pa tudi v prvoosebni pripovedi z retrospekcijo (odrasli pripovedovalec in otrok kot fokalizator).

⁵⁸ Alojzija Zupan Sosič (2014: 62) v prispevku *Pripovedovalec in fokalizacija* piše tudi o večinoma sinonimni uporabi pojmov perspektiva in gledišče v slovenskem literarnovednem prostoru.

⁵⁹ Genette opozarja na problematično razmejevanje med spremenljivo in ničto fokalizacijo. Do njegovega koncepta fokalizacije se je kritično opredelila Mieke Bal in mu očitala enako napako, kot jo je sam našel pri predhodnikih – mešanje kriterijev, ter uvedla le dva tipa fokalizacije: zunanjo z integralnim subjektom pripovedovalca, ki je lahko zunajdiegetični (extradiegetic) kot v tekstih s tretjeosebni pripovedovalcem, in notranjo s podvojenim subjektom kot v tekstih s prvo- ali tretjeosebni pripovedovalcem, v katerih je pripovedovalec zunajdiegetični, fokalizator pa znotrajdiegetični (intradiegetic). Bistvena razlika je torej v tem, da Bal zavrača ničto fokalizacijo, saj meni, da je pripovedovalec vedno obenem fokalizator, tudi če je zunajdiegetični.

Mieke Bal je združila Genettovo ničto in zunanjo fokalizacijo v enotno kategorijo zunanje fokalizacije, pri kateri vidi stvari pripovedovalec, ki je zunaj zgodbe in ki ga je Genette poimenoval ekstradiegetični pripovedovalec. Zunanji fokalizator ali pripovedovalec-fokalizator je nasproten notranjemu fokalizatorju ali liku-fokalizatorju, ki je znotraj zgodbe (po Genettu intradiegetični pripovedovalec). Balova (2000: 138) označuje fokalizacijo kot najpomembnejše, najprodnnejše in najsubtilnejše sredstvo manipulacije. Z razlikovanjem med ožariščenim in ožariščevalcem je pripovedovalca umestila na diskurzivno/pripovedno raven, fokalizatorja pa na raven zgodbe.

Drugačen pogled na fokalizacijo so prinesli kognitivni pristopi (Manfred Jahn), a ker tudi ti niso razrešili zapletenosti, nedorečenosti in prekrivnosti fokalizacije, Zupan Sosičeva (2014: 66) predlaga poenostavitev, ki jo prinaša delitev na preprosto in zapleteno. Preprosta (ničta) fokalizacija vsebuje samo enega fokalizatorja v podobi pripovedovalca, medtem ko je zapletena sestavljena iz več fokalizatorjev, pripovedovalcev ali/in literarnih oseb. V sodobni pripovedi, s katero se ukvarjam v disertaciji, je zapletena, spremenljiva in/ali večžariščna fokalizacija pogost pojav, zato razlikujem med pripovedovalcem, likom in nevtralnno, nepoosebljeno perspektivo, običajno poznano kot oko kamere. Podobno kot so sinkretične vrste in kategorije pripovedovalcev, so mešane in pretočne kategorije fokalizatorjev.

Koncept fokalizacije⁶⁰, kjub temu da je predvsem epski, uporablja tudi gledališče. Pavis (1997: 219) ga opredeli kot vztrajanje avtorja pri nekem dogajanju v skladu s posebnim zornim kotom, da bi podčrtal njegov pomen. Dramatik, ki v dramskem univerzumu ni navzoč, v resnici poseže v potek konfliktov in osamitev glavnih oseb, ko fokaliziranim/fokusiranim prvinam podredi vse drugo. Fokalizacija vpliva na zorne kote dramskih oseb in obratno – na avtorjev in gledalčev zorni kot oziroma gledišče (point of view). O slednjem zapiše Pavis (1997: 791), da ga dramatika načeloma ne uporablja oziroma ga vsaj ne spreminja med igro, saj ostaja nevidno skrit za dramskimi osebami. Torej imajo dramski teksti ves čas isto perspektivo, in sicer prejemnikovo. Gledalčev zorni kot sledi dramatikovemu, saj gledalec nima do literarnega dela drugega dostopa kot tistega, ki mu ga vsiljuje dramatik. Z vpeljevanjem pripovedovalca (na primer v obliki dramske osebe, songa ...) se poruši iluzija in ukine zaverovanost v objektivno in zunanje predstavljanje prvin (objektivno videnje).

⁶⁰ V Pavisovem *Gledališkem slovarju* se je Igor Lampret odločil za nekoliko drugačen prevod francoske besede focalisation (angl. focalization, nem. Fokalisierung, Fokuslenkung), in sicer za fokusiranje.

V uprizoritvi se fokalizacija/fokusiranje pogosto doseže z uporabo luči, ki je usmerjena na dramsko osebo oziroma na določeno mesto, da bi pritegnila pozornost z učinkom bližnjega posnetka (tehnika, izposojena iz filmskega medija), ali z igro pogledov igralcev, s kakšnim oderskim elementom, poudarkom ...

Fokalizacije torej ne opazujemo le v pripovedništvu, ampak vedno bolj postaja predmet čezžanrskih (transgeneric) in čezmedijskih (transmedial) naratoloških raziskav, saj jo pogosto najdemo v dramatiki (z epskimi elementi) in gledališču. Vendar se zdijo razmerja med fokalizacijo in pripovedjo v drami bolj pretočna in fleksibilna kot v pripovedništvu (Weidle 2009: 240).

V postopku prehoda iz ene zvrsti (žanra) v drugo – torej med dramtizacijo – se nabor različnih perspektiv, ki jih po navadi ponujajo (predvsem) romaneskna besedila, preoblikuje v perspektive dramskih likov. Te so v absolutni drami, to je idealnem modelu brez normativne vrednosti, med seboj enakovredne, v vseh ostalih primerih preboja absolutnosti z epizacijskimi postopki pa prihaja do hierarhične nadrejenosti oziroma podrejenosti perspektiv likov. Perspektiva lika s posredniško pripovedno funkcijo je tako nadrejena ostalim perspektivam likov, vendar ni izenačena z »avtorsko intendirano perspektivo recepcije«, kar Pfister (1998: 104) vzporeja z nezanesljivim pripovedovalcem v narativnih tekstih. Ob uprizoritvi dramskega besedila pa se realizira še neverbalni del informacij (fizionomija in kostum, gestikulacija ter mimika, glas ...), ki ni odvisen od perspektive lika, kar Pfister poimenuje aperspektivni prenos informacij. Obe vrsti prenosa informacij – aperspektivni in vezani na perspektivo likov – potekata simultano, kar prejemniku omogoča, da izjavo lika oceni zaradi njenega neskladja z aperspektivno prenesenimi informacijami kot perspektivno izkrivljeno in jo zato korigira. Bernhard Asmuth (v Bricko 1988: 329) nadgradi Pfistrovo teorijo in poudari pomen neverbalne komunikacije s tem, da izenači posredniško raven pripovedovalca s posredniško ravniyo odrske realizacije.

3.2.2 Dva različna komunikacijska sistema

Temeljno razlikovalno načelo med pripovedništvom in dramatiko izhaja iz dveh različnih komunikacijskih sistemov, ki ju v tem poglavju na kratko predstavljam, posebno pozornost

pa namenjam vnašanju posredniškega komunikacijskega sistema v dramska besedila; prisotnost slednjega je namreč pogosta v besedilih, ki so nastala v postopku dramatizacije.

Manfred Pfister (1998: 24) najde zametke tipologije dveh različnih komunikacijskih modelov, ki izvira iz kriterija govora, že v Platonovi *Državi* in Aristotelovi *Poetiki*. Navaja zapis v 3. knjigi *Države*, v katerem Platon meni, da se dramski teksti od narativnih razlikujejo v tem, da v njih pesnik nikoli ne govori sam⁶¹.

Peter Szondi je v petdesetih letih prejšnjega stoletja postavil teorijo o absolutnosti drame, ki so jo čez dve desetletji nadgradili nekateri semiotiki (tudi Manfred Pfister). Szondijeva klasična oziroma absolutna⁶² drama temelji na Aristotelovih pravilih in je zgrajena po načelih zgoščenosti, finalnosti ter dramske avtonomije. Zanja je značilno verbalno, logocentrično pričevanje o človeški eksistenci. Najpomembnejša posledica absolutnosti drame se kaže v odnosu do dramskega avtorja in do gledalca. Dramatik je v drami odsoten, sam ne govori, ampak oblikuje pogovor, zato drama pripada avtorju zgolj kot celota – ta odnos pripadnosti pa ne spada k biti samega dela (Szondi 2000: 30). Po Szondiju je torej dramatik tisti, ki ustvari dramske osebe in jih nato prepusti dogajanju, da se odzivajo skladno s svojim značajem. Vrednostni sistem dramske osebe – ta se kaže v perspektivi – ni nujno skladen z avtorjevim sistemom vrednot oziroma njegovo perspektivo. Odnos med gledalcem in dramo pozna le dvoje – popolno ločitev in popolno identiteto; prenikanje gledalca v dramo ali nagovor, s katerim drama nagovarja gledalca, sta mu tuja. Gledalec tako pristaja na konvencijo, da se nahaja v referenčnem okviru ustanove, ki proizvaja fikcijo, in da je izključno v vlogi opazovalca, za kar je najustreznejši iluzijski oder (italijanska škatla) s tako imenovano četrto steno.

Na osnovi takšnega koncepta drame, ki se je ob koncu 19. stoletja izčrpal, je Pfister zasnoval komunikacijski model, ki v nasprotju z modelom pripovednega besedila ne vsebuje posredniškega komunikacijskega sistema zaradi odsotnosti fikcijskega pripovedovalca. Gre torej za dva različna govorna položaja v komunikacijskem razmerju med avtorjem v funkciji pošiljatelja in bralcem oziroma gledalcem v funkciji prejemnika.

V komunikacijskem modelu pripovednega teksta so položaji pošiljatelja in prejemnika vzpostavljeni po načelu zaporednih semiotičnih ravni, od katerih so zunanje nadrejene

⁶¹ Pfister ob tem seveda opozori, da v moderni naratologiji avtor ne govori sam niti v pripovednih tekstih, ampak to počne namesto njega fikcijski pripovedovalec, kar pa ne vpliva na navedeno razlikovanje.

⁶² Gert Mattenklott je na osnovi Szondijevega poimenovanja absolutnost drame vpeljal sintagmo absolutna drama.

notranjim. Prvo raven Pfister poimenuje notranji komunikacijski sistem literarnega dela (internal communication system), drugo oziroma sredinsko/notranjo posredniški komunikacijski sistem (mediating communication system), nadrejeni tretja in četrta raven pa označujeta zunanji komunikacijski sistem (external communication system). Na najbolj oddaljeni (četrti) ravni imamo empiričnega avtorja in empiričnega bralca (stvarnega pošiljatelja in prejemnika), ki sta prav tako prisotna v komunikacijskem modelu dramskega teksta. Enako velja za tretjo raven, ki jo zasedata implicitni (idealni/idealizirani) avtor in bralec. Do diskrepance pa pride na drugi ravni, ki jo v komunikacijskem modelu pripovednega teksta zasedata fikcijski pripovedovalec in fikcijski poslušalec oziroma bralec; prvi komunicira z drugim ter s tem posreduje med notranjim in zunanjim sistemom. Ker drama tega posredniškega komunikacijskega sistema nima, je njen notranji komunikacijski sistem, ki ga tvorijo odnosi in komunikacija med fikcijskimi osebami, zaprt, izoliran, kar ima za posledico, da je drama absolutna. Ta »manko« komunikacijskega potenciala v primerjavi z narativnimi teksti se v dramskem tekstu nadomesti z neverbalnimi kodi, ki delno prevzamejo komunikacijsko funkcijo fikcijskega pripovedovalca in fikcijskega prejemnika, ter s premestitvijo na notranji komunikacijski sistem z vprašanji in odgovori med fikcijskimi liki, ki so bolj namenjeni obveščanju publike kot medsebojnemu sporazumevanju. V pripovedništvu vzporeja Pfister (1998: 26) takšni situaciji personalno pripoved, pri kateri pride do redukcije posredniškega komunikacijskega sistema in s tem do približevanja dramskemu modelu z različnimi tehnikami epiziranja, pri katerih se znotraj dramskega komunikacijskega sistema vzpostavlja druga raven – posredniški komunikacijski sistem.

Pfistrov komunikacijski model dramskega besedila je nadgradil Lado Kralj v *Teoriji drame* (1998) z upoštevanjem drugačnega recepcijskega vidika v gledališču. Puščicam, ki prikazujejo način komunikacije med pošiljateljem in prejemnikom, je obrnil smer. Ob tem je upošteval uprizoritveni vidik in pokazal, da znaki v gledališkem delu ne potujejo enosmerno od avtorja (pošiljatelja) h gledalcu (prejemniku), temveč dvosmerno – od gledalca v zunanjem komunikacijskem sistemu (četrta raven) se obračajo v sredico dela, v notranji komunikacijski sistem (Orel 2003: 72). Vizualno komponento gledališke uprizoritve upoštevata tudi Bernhard Asmuth in Marina Bricko, ki ravni pripovedovalca v narativnem tekstu postavljata nasproti posredniško raven odrskega prikaza, v kateri se zrcali interakcija ostalih soudeležencev (režiserja, igralcev, dramaturga, scenografa) (Botič 2012: 23), o čemer pišem v poglavju o razmerju med besedilom in uprizoritvijo.

Tudi Monika Fludernik (2008: 365) v svojem modelu dramske komunikacije kombinira analizo pripovedi v drami s performativnimi pristopi k preučevanju diskurza v pripovedni fikciji. Ob tem izhaja iz dvoravninskega pojmovanja pripovedi, ki razlikuje med ravnijsko zgodbe in diskurzivno ravnijsko drame, ki se po analogiji z romanom in s filmom nanaša na raven posredovanja. Po njenem komunikacijskem modelu je v drami pripovedna raven neobvezna, uprizoritvena pa konstitutivna. V epski pripovedi pa je neobvezna uprizoritvena raven; v srednjeveških romancah, legendah o svetnikih in epih se ta uresniči z bardji kot uprizorjevalci oziroma pripovednimi izvajalci.

Ker pripovedna besedila, predvsem romani, zaradi svoje kompleksne strukture (zapletene zgodbe, večjega števila oseb, daljšega dogajalnega časa, več dogajalnih krajev ...) usmerjajo avtorje priredb k epizacijskim strategijam, jih v nadaljevanju poglavja na kratko predstavljam. Z dodajanjem epskih elementov v dramsko strukturo namreč avtorji dramatičizacij pogosto skušajo zaobjeti celovito romaneskno zgodbo in s tem prejemniku olajšati recepcijo⁶³.

Primere preboja posredniškega komunikacijskega modela najdemo že v antiki, ko starogrški zbor v tragediji funkcionira kot fikcijski pripovedovalec, saj ne prikazuje neposredno, ampak komentira, pripoveduje in ocenjuje. Prekinitvev odrske iluzije je značilna tudi za staro atiško komedijo, ko je zbor stopil pred publiko, da bi ji s korifejevo pomočjo podal avtorjeve poglede in zahteve; ta oblika se imenuje parabaza. Pavis (1997: 591) omenja afriška in vzhodnjaška gledališča, ki vpeljujejo pripovedovalca kot posrednika med publiko in dramskimi osebami. Tudi Pfister in Kralj navajata primere odmika od običajnega komunikacijskega modela dramskega teksta: pasijone in moralitete, v katerih alegorične dramske osebe v neposrednem nagovoru občinstva interpretirajo same sebe («Poglej me, jaz sem greh!«), prologe, epiloge ter monologe, v katerih dramske osebe govorijo o sebi oziroma same sebi, kot je monolog označen v *Gledališkem slovarju* (Pavis 1997: 453). Posebej naklonjeni monologu so Shakespeare ter romantična in simbolistična drama. Pavis med monologe šteje tudi aparté, Kralj (1998: 28) pa ga označuje kot še očitnejši primer odmika od absolutnosti, saj je običajna gledališka komunikacijska shema močno porušena zaradi zarotniške povezanosti dramske osebe z občinstvom. Kralj (1998: 25) navaja v drami tri tipe pripovedovalca, pri čemer izhaja iz Kosove klasifikacije:

⁶³ Vnašanje posredniškega komunikacijskega sistema posledično vpliva na recepcijo tudi v tem smislu, da pride do prekinitve odrske iluzije.

avktorialnega ali vsevednega, ki je zunaj dramatis personae, prvoosebnega, ki je del sveta dramskih oseb, čeprav je oseba zase, in personalnega pripovedovalca, ki v tej funkciji ni več razviden in sam postane dramska oseba.

V sklop prebojev dramskega modela spadajo še gledališki režiser, komentator in rezoner. Režiser se v odnosu do besedila vede kot pripovedovalec, saj izbere določen zorni kot ter pripoveduje zgodbo kot tisti subjekt izjavljanja, ki drži v rokah vse besedilne in odrske izjave.

O tehnikah epiziranja izčrpno piše Manfred Pfister v *Das drama. Theorie und Analyse* (1991) in jih klasificira glede na različne sloje teksta, v katere je postavljen subjekt, ki izgovarja epski komentar. V zunanjem sloju besedila navaja avtorski stranski tekst, ki se zaradi svoje deskriptivnosti pogosto niti ne more v celoti uresničiti na odru; projekcije in napise, ki so značilni za Brechta; iz filmske umetnosti prevzeto montažo, ki z različnim prekinjanjem prostorsko-časovne kontinuitete uresničuje načelo, analogno načelu avtorskega pripovedovalca v narativnih tekstih. V drugo skupino uvršča epiziranje z liki zunaj dramske igre (na primer anonimni govornik, božanstvo, alegorična personifikacija), kamor šteje prolog, epilog, zbor in lik režiserja, ki se pojavlja pod različnimi imeni (pevec, tolmač, konferansje); slednjega Pfister (1998: 125) razume kot tehniko, s katero se dramski tekst približa komunikacijskemu modelu pripovednih besedil. V tretjo kategorijo spada epiziranje z liki znotraj dramske igre, torej z liki iz notranjega komunikacijskega sistema; tehnike so prolog, epilog in zbor⁶⁴ ter njegov moderni ekvivalent song. Ob predstavljenih epskih komunikacijskih strukturah, ki so jasno razmejene od dialoga na notranji ravni dramske igre, Pfister navaja še tiste, ki se pojavljajo na določenih mestih v dialogu in monologu, pri čemer mora biti lik distanciran od situacije oziroma jo mora komentirati »od zunaj«: govor v stran oziroma publiki (ad spectatores), prekinitev iluzije, ko igralec skoči iz svoje vloge, tudi glasnikovo poročilo, če ga prejemnik razume, kot da je primarno namenjeno njemu, ne pa likom v notranjem komunikacijskem sistemu. Pfister (1998: 135) umesti v posebno skupino tehnike neverbalnega epiziranja, kamor prišteva Brechtov antiidentifikacijski igralski slog, scenografijo razkrivanja gledališkega aparata ter antiiluzionistično dojetanje kulis in rekvizitov.

⁶⁴ Prolog in epilog z liki izven notranjega komunikacijskega sistema ter z liki, ki so v njem, se v zgodovini drame pojavljata enakovredno, medtem ko je za zbor značilnejša druga možnost.

Brian Richardson, predstavnik postklasične naratologije, ki se ukvarja tudi s pripovedovanjem v drami, izhaja iz koncepta pripovedi kot reprezentacije dogodkov. Konec (ending) je zanj točka, na kateri igra preneha, zaključek (closure) pa utemeljuje psihološko kot zadovoljstvo, da so se zgodbeni elementi na ustreznem mestu končali in so se problemi razrešili. Navaja fiksne konce (zaključek je vzročno napovedan) in nemotivirane, nepričakovane konce⁶⁵. Richardson uporablja poimenovanje generativni pripovedovalec (generative narrator). To je oseba, ki na odru pripoveduje o dogodkih, ki so potem odigrani pred občinstvom. Razločuje med generativnim pripovedovalcem, ki je del zgodbenega sveta, o katerem pripoveduje, ter generativnim pripovedovalcem, ki je zunaj zgodbenega sveta in ga s pripovedovanjem ustvarja. Njegovo preučevanje pripovednih elementov v dramskih in postdramskih tekstih zajame tudi samonanašalne postopke, na primer metalepso (vdor ene zgodbene ravni na drugo).

Podobno tipologijo uporabljata Ansgar Nünning in Roy Sommer (v Koron 2013: 44–49), ki ob pripovednih prvinah v drami raziskujeta še dramske prvine v pripovedih, predvsem tistih s personalnimi pripovednimi situacijami. Naratologa v prispevku *Diegetic and Mimetic narrativity: Some further Steps towards a Narratology of Drama* (2008) razlikujeta med diegetsko in mimetično pripovednostjo ter predlagata načrt za naratološko analizo drame in razmislek o funkcijah pripovedi v njej. Poleg osnovnih funkcij – ekspozicija, namig, zgostitev in nagovor – pripoved namreč omogoča interdiskurzivno eksperimentiranje in z razkrajanjem dramskega dejanja spodbuja samorefleksivnost. Izhajajoč iz Richardsona razlikujeta znotrajdiegetske pripovedovalce (osebe na ravni dejanja, ki zgodbe pripovedujejo in pri tem uporabljajo govor ter dialog), monodramske pripovedovalce, ki se med seboj ločijo glede na dolžino izjav, in generativne pripovedovalce, ki spadajo na drugo raven dramske komunikacije ter so podobni avktorialnim ali prvoosebim pripovedovalcem v romanu.

Do vnašanja epskih elementov prihaja zaradi različnih razlogov: historičnih, produkcionističnih kot na primer v elizabetinski drami *Vitez gorečega tolkača*, v katerem dramska oseba zahteva drugo dramo, ki bo po njenem okusu, in narekuje nadaljnje dogajanje. Takšna začasna ukinitiv odrske iluzije, ki bo povzročila njeno ponovno in še intenzivnejšo vzpostavitev, je identična postopku potujevanja Viktorja Šklovskega. Naslednji možni razlog epizacije je ideološki – na primer agitiranje za etične vrednote v

⁶⁵ Alenka Koron (2013: 48–49) predstavi še druge možnosti koncev v dramatiki, kot jih navaja Richardson v *Endings in Drama and Performance: A Theoretical Model* (2011).

ekspresionističnem gledališču, kar nas spominja na didaktičen motiv srednjeveških dramskih vrst. Pogosto pa dramatik vnašajo epske elemente zato, da bi gledalci lažje razumeli razvoj dramskega dejanja (Kralj 1998: 21–22, 28). Epizacijske strategije so še posebej uporabne v dramatizacijah, tako v tradicionalnih kot tistih, ki segajo na območje postdramskega. V tradicionalnih dramatizacijah, ki ostajajo na območju dramskega, lahko dajejo vtis prirejevalčeve nespretnosti in nedomiselnosti; v sodobnih gledaliških pristopih, ki se odmikajo od dramskega, pa postanejo izhodišče in sredstvo za uresničevanje fluidnega odnosa med pripovedništvom in dramatiko.

Ker pripovedovalec ne posega v besedilo igre – razen včasih v prologu, epilogu ali odrskih napotkih, kadar so ti izrečeni ali prikazani –, tudi Pavis (1997: 591–592) sklepa podobno kot Pfister, da lahko obstaja zgolj v obliki dramske osebe, katere naloga je obveščati druge dramske osebe ter publiko z neposrednim pripovedovanjem in s komentiranjem dogodkov. Najpogostejši primer je lik – pripovedovalec, ki poroča o tistem, česar zaradi primernosti – v sodobnosti je ta kategorija postala irelevantna – ali verjetnosti ni mogoče neposredno prikazati na odru. O pripovedi oziroma pripovedovalcu in ne zgolj delujočem dramskem liku govorimo, kakor hitro posredovane informacije niso neposredno povezane z odrsko situacijo ter kakor hitro se diskurz sklicuje na gledalčevo mentalno predstavo, ne pa na dejansko odrsko predstavljanje dogodka. Meja med pripovedjo in dramskim dogajanjem je včasih težko določljiva, saj je pripovedovalčevo izjavljanje povezano s prizorom, čeprav je tudi sama pripoved zmeraj bolj ali manj »dramatizirana«.

V epskem gledališču se pripovedovalec lahko kaže kot rušilec iluzije, avtorjev dvojniki, režiser ter posrednik med fabulo in igralcem. Za temo razprave je zanimiva predvsem zadnja funkcija, saj se nanaša na uprizarjanje izvorno nedramskih besedil. »Brez kakršnihkoli zadržkov do pripovedovalca na odru pa uprizarjajo tista pripovedna besedila, ki niso bila 'predvidena' za oder (pesem, roman, časopisna novica itn.).« (Pavis 1997: 593.) Vztrajanje pri pripovedovalcu Pavis pojasnjuje »tudi s hotenjem, da bi upoštevali samo igralčevo izjavljanje in njegovo kritično držo do tega, kar igra, njegovo veselje do poigravanja z igro, nemara v upanju, da bi tako odkril neko izgubljeno pristnost« (Pavis 1997: 593).

Pripovedovanje kot epizacijska strategija postane ena od pomembnih potez tudi v postdramskem gledališču, vendar se, kot je bilo že zapisano, bistveno razlikuje od načina in vloge pripovedi ter pripovedovalca v epskem gledališču. Lehmann (2003: 134)

ugotavlja, da se je pripovedovanje v svetu medijev izgubilo in da je novo bivališče našlo v gledališču. Epsko gledališče spreminja reprezentacijo predstavljenih fikcijskih procesov in hoče gledalca oddaljiti od sebe, da bi ga spremenilo v izvedenca, strokovnjaka. V postopkih oblikah pripovedovanja gre za poudarjanje osebnega, ne pa za prisotnost prikazujočega pripovedovalca, ter za avtoreferenčno intenziteto tega stika: za bližino v distanci in ne za distanciranje bližnjega.

3.3 Literarna oseba

Literana oseba je eden od pripovednih elementov, »ki najbolj enotno povezuje pripovedne prvine med seboj, zato ni čudno, da se najbolj vztrajno zasidra v bralni spomin« (Zupan Sosič 2003: 24). V posameznih jezikih in teorijah je poimenovana z izrazi *character* (angleško), *personnage* (francosko), *Figur* (nemško), kar kaže na različne perspektive ter širše znanstvene in duhovne paradigme razumevanja subjekta, človeka, individuuma, identitete in podobno, v katerih so se oblikovali ti pojmi. Tudi v slovenski literarni vedi se uporabljajo različna poimenovanja, s tem da prevladuje literara oseba, na neustreznost izraza junak pa je opozoril že Matjaž Kmecl (1996: 209) v *Mali literarni teoriji*.

Zavračanje pojmov *dramska oseba* in *karakter* najdemo pri Pfistru, ki uporablja sintagmo *dramski lik*, s čimer poudari ontološko razliko med fikcijskimi liki in realnimi karakterji. Količina informacij, ki določa *dramski kontekst fikcijskega lika*, je končna in omejena, medtem ko so informacije o *realnem karakterju* v principu neomejene. Posledica tega je, da ima vsaka informacija o fikcijskem liku neprimerno večjo težo in pomen kot informacija o realni osebi. V tem smislu Pfister (1998: 241) razlaga tudi imena v *dramskih tekstih*, ki pogosto implicirajo karakterne lastnosti likov.

Tovrstno razlikovanje med liki in karakterji velja po Pfistrovem mnenju tudi za *pripovedne tekste*, vendar je v njih manjša možnost njihovih enačenj kot v *dramskih tekstih*, sploh ko so ti uprizorjeni. Poleg tega je že zaradi narave medija bistveno manj podrobnega prikazovanja človeka kot v *pripovednih besedilih*. *Dramski tekst* je načeloma omejen tudi z obsegom in – zaradi odsotnosti posredniškega komunikacijskega sistema – možnostmi prikazovanja tega, kar se dogaja v njegovi notranjosti. Nasprotno pa lahko pripovedovalec poljubno obsežno in podrobno predstavlja socialni status, razvoj, psihične lastnosti in ideološko usmerjenost nekega lika v romanu. Na omejitve in stilizirano prikazovanje oseb

v dramski umetnosti opozarja tudi Friedrich Dürrenmatt (v Pfister 1998: 243), ki zapiše, da epika lahko predstavi človeka takega, kot je, v drami pa mora človek govoriti.

V nasprotju s Pfistrom uporabljajo v novejši znanstveni literaturi pogosteje izraz pripovedna oziroma dramska oseba, Pavis (1997: 173) celo razlikuje med obema. Lik mu namreč pomeni tip dramske osebe, ki ne opredeljuje natančno, katere poteze so zanjo značilne. V slovenski literarni vedi prevladuje sintagma dramska oseba in je pogosteje uporabljana kot lik ali karakter.

Zanimanje za to pripovedno kategorijo se je skozi čas spreminjalo, na kar je vplivalo tudi drugačno gledanje na človeka – ne več kot na junaka, ki upravlja s svetom in seboj⁶⁶. Do šestdesetih let prejšnjega stoletja, ko je prevladovala mimetična paradigma, so se z literarno osebo še precej ukvarjali. Nanjo so gledali kot na »fiktionalni prikaz osebe« (Bradbury v Biti 1997: 293); bralci so jo dojemali emotivno kljub zavedanju, da ni iz »mesa in krvi«, temveč iz »besed in stavkov«, kar je vodilo v identifikacijo. Slednjo so razlagali z vzporejanjem odnosov v književni komunikaciji in v realnem življenju: literarne osebe doživljamo »od znotraj« (preko njihovih misli, občutij), realne ljudi pa predvsem »od zunaj« (preko njihovega govorjenja, dejanj, kretenj ...). Na takšnem principu primerjanja in identifikacije temelji tudi – od Aristotela prevzeta – delitev likov na dobre, slabe ali take, kot smo mi, ki je botrovala nastanku številnih tipologij⁶⁷, ki segajo od etičnih do modernih psiholoških.

Iz Aristotela izvirajoča je tudi tipologija po kriteriju vloge, ki jo ima oseba v pripovedi. Gre seveda za tako imenovani aktantski model oziroma shemo, ki omogoča nov pogled na literarno osebo, in sicer ne več kot na psihološko ali metafizično bitje.

V rudimentarni obliki se aktantski model pojavi že v drugi polovici 18. stoletja pri italijanskem dramatikarju Carlu Gozziju, čigar ugotovitve je ob koncu 19. stoletja nadgradil Georges Polti. Neodvisno od obeh navedenih raziskav je Vladimir Propp, član ruske formalistične šole, v monografiji *Morfologija pravljice* (1928) izdelal shemo s sedmimi aktanti, imenovanimi dejavne osebe, kar je v ruski dramatiki sinonim za *dramatis personae*. Vsak aktant ima svoje področje delovanja, na katerem vstopa v razmerje z junakom ter pri tem tvori arhetipske situacije, imenovane funkcije. Étienne Souriau, ki ni poznal

⁶⁶ Barthes (v Biti 1997: 293) zapiše, da tisto, kar je zastarelo v današnjem romanu (misli na tako imenovani novi roman), ni romanesknost, temveč je lik; ta igublja celo lastno ime in se utaplja v anonimnosti eksistence.

⁶⁷ Iz opozicije med junakom in antijunakom izvirajo oznake, kot so zaokroženi, globoki, dinamični, individualni, realistični lik in na drugi strani ploščati, površinski, papirnati, stereotipni ter nerealistični lik.

Proppovega dela, je leta 1950 izdal knjigo *Les deux cent mille situations dramatiques*, v kateri je analiziral šest aktantov, ki jih je poimenoval dramaturške funkcije (sile, ki s svojimi medsebojnimi položaji tvorijo jedro dramskega dela). Za teorijo drame pa sta pomembna Algirdas Julien Greimas (*Sémantique structurale*, 1966) in Anne Ubersfeld, ki je Greimasov sintaktični model prenesla v dramsko zvrst. Greimas je izhajal iz Proppa, Souriauja in lingvista Luciena Tesnièreja, od čigar je prevzel pojem aktant, ga dodelal in razvil kot semiotično načelo. Greimasov model s šestimi aktanti (pošiljatelj, prejemnik, pomočnik, nasprotnik, subjekt in objekt) je modificirala Anne Ubersfeld, ki je imena aktantov ohranila, vendar jih je nekoliko drugače razporedila – zamenjala je položaj subjekta in objekta. Analiza dramskega teksta je z njenim modelom izvedljiva ne samo v dramah, v katerih je protagonist zavezan akciji, ampak tudi v dramah z izrazito nedejavnim likom (Kralj 1998: 21–31).

V semiološki paradigmi teorije pripovedovanja, ki se pojavi v šestdesetih letih 20. stoletja, se osebe ni več obravnavalo glede na njeno realno predlogo, kot so to počele mimetične oziroma psihološke teorije, ampak kot enoto v celotnem tekstovnem sklopu. V komunikacijski teoriji pa so za razliko od prejšnje paradigme vključene vse ravni komunikacije. Pripovedovalec lahko označuje osebo posredno ali neposredno, dobljene informacije pa med seboj niso enakovredne; pomembnejše so tiste, do katerih pride bralec sam – torej bolj je prikazan »od znotraj«, verodostojnejši je. S pojavom postmodernizma in s spremenjenim pogledom na osebo ter pripovedovalca pride do nujnosti nastanka nove paradigme v obravnavi literarne osebe; razvije se Phelanova polivalentna teorija, ki spaja mimetične in nemimetične koncepte.

Predmet doktorske disertacije pa nista samo pripovedna oziroma dramska oseba in njuno preučevanje, ampak tudi opazovanje, kako se prva transformira v drugo in kaj se ob tem zgodi. Oseba je namreč tista kategorija, ki se v dramtizaciji praviloma ohrani, četudi se zgodba spremeni. Pogosto pa prihaja do črtanja manj pomembnih oseb, njihovega strnjevanja v en lik ali kolektivno osebo ali pa do podvajanja posamezne osebe. Zaradi že navedenih razlik v načinu karakterizacije v pripovednih in dramskih tekstih prihaja v dramtizacijah do določenih sprememb v značaju literarnih oseb. Na primer introvertirani romaneskni osebi se v dramski priredbi včasih spremeni značaj, ko ta ne uporablja le konvencije glasnega, asociativnega razmišljanja v obliki monologov, ampak svoje skrite misli posreduje tudi drugi osebi. Z uporabo raznovrstnih neverbalnih znakovnih sistemov pa v uprizoritvi režiserji, igralci in ostali sodelujoči nadomestijo ali nadgradijo, kar se je

izgubilo, zabrisalo, osiromašilo ali spremenilo v karakterju literarne osebe ob prenosu iz epske zvrsti v dramsko zvrst.

3.4 Čas in prostor

V poglavju predstavljam različne koncepcije prostora in časa v literaturi – dramatiki ter pripovednišvu – in v gledališču. Kategoriji (dramskega in pripovednega) časa ter prostora obravnavam vsako posebej. Takšen pristop se razlikuje od Bahtinovega koncepta kronotopa – oblikovne in vsebinske kategorije, v kateri se kažeta avtorjeva ideja ter pogled na svet –, ki se navezuje na Einsteinovo relativnostno teorijo. Bahtin je koncept kronotopa uporabil za razlikovanje romana od ostalih proznih vrst in za izdelavo tipologije romanesknih besedil. Kljub ločenemu obravnavanju časa in prostora (takšen način je značilen tudi za Kralja, Ubersfeldovo, Pavisu ter Lehmana) pa najdemo v teatroloških študijah, na primer pri Pavisu, termin prostor-čas oziroma kronotop, kadar piše o sodobnem gledališču⁶⁸. Razmerje med prostorom in časom preučuje v povezavi s težnjami v scenografiji. Ta vedno pogosteje vključuje časovno razsežnost, kajti »trajanje gledališkega dejanja je trajanje prostora. Prostor mora biti zaznamovan s časom« (Yannis Kokkos v Pavis 2012: 141). Ali kot začenja svojo razpravo o prostorih igre Meta Hočevar (1998: 10): »Vsak 'kje' ima svoj kdaj in vsak 'kdaj' je določen s trajanjem.«

Tudi Tadeusz Kowzan, ki postavlja gledališko umetnost na posebno mesto v sestavu umetnosti in za njeno raziskovanje predpostavlja poseben znanstveni pristop, za razliko od književnosti in glasbe, ki ju umešča med »časovne umetnosti«, ter kiparstva in slikarstva, ki spadata med »prostorske umetnosti«, šteje performativne umetnosti med »prostorsko-časovne« umetnosti. Kowzan (1975: 81) postavi tezo, da so za razvoj gledališke umetnosti zelo pomembna besedila, ki so nastala iz drugih besedil – mitov, legend, epov, kronik in romanov –, kar povezuje s funkcijo gledališča, ki se po njegovem mnenju manj ukvarja z ustvarjanjem novih zgodb in bolj z njegovo virtualno predstavitevjo v čas in prostor (Kowzan 1975: 159). Predstavi proces nastajanja uprizoritve, ki zajema predhodno zgodbo

⁶⁸ Patrice Pavis v *Sodobni režiji* predstavi Timarjevo adaptacijo avtobiografske pripovedi Alberta Cohena *Le livre de ma mère*, v kateri je pripovedovalčev glas razklan na dve instanci – protagonista in avtorja pripovedi ter glasbenika-skladatelja, ki komentira besedilo s kontrabasom ter z govorom; dispozicija pripovedi pa je dopolnjena s scenografijo, ki premika in razmešča velike abstraktne slike. »[R]ežija vzpostavlja igro odmevov med zvočnimi in vizualnimi označevalci, mostove med prostorom in časom. Prostor in čas, glasba in besedilo, sedanost in spomin se združujejo in mešajo.« (Pavis 2012: 135.)

(skupina jezikovnih znakov), dramski tekst (tudi skupina jezikovnih znakov) in uprizoritev, v kateri gre za »uprstorjenje«, pri čemer se uporabljajo jezikovna in nejezikovna izrazna sredstva. Dopusča pa tudi možnost, da prva ali druga faza umanjkata.

Eden izmed Kowzanovih kritikov, in obenem tudi nadaljevalcev njegovega dela, je Keir Elam, avtor študije *The Semiotics of Theatre and Drama* (1980), ki zavrača naratološki pristop v raziskovanju dramatike in prenese izhodišče raziskovanja z dramskega teksta na uprizoritveni tekst kot samostojno pomensko celoto. Od Eca prevzame pojem ostenzija⁶⁹ in ga uporabi v razpravi o razlikah med naracijo ter scenskim »prikazovanjem«, ki izvira iz Aristotelove distinkcije med mimesis in diegesis. Elama zanima analiza prostorskih odnosov, zato v nasprotju s Kowzanom, ki označi gledališče za prostorsko-časovno umetnost, razume gledališko umetnost predvsem kot prostorsko umetnost.

Roman in (tradicionalna) drama se razlikujeta v razumevanju časa, saj je primarni čas drame sedanjik, kar je posledica njene absolutnosti (odsotnosti fikcijskega pripovedovalca), primarni čas pripovedi pa je preteklik. Dramsko dogajanje torej poteka v stalni sedanjosti, način dogajanja pa je načeloma sukcesiven (poznejši dogodek sledi zgodnejšemu). V tej sukcesivni sedanjosti zna drama napovedati prihodnost in obuditi preteklost, ki pa nista prikazani na način neposredne čutne prisotnosti (Kralj 1998: 136).

Pfister (1998: 351) razume prostor in čas poleg lika s svojo verbalno ter neverbalno dejavnostjo kot »konkretno temeljno kategorijo dramskega teksta«. V pripovednem tekstu je konkreten le govor pripovedovalca in likov, medtem ko se prostor in lik s svojimi neverbalnimi dejavnostmi pojavljata zgolj v jezikovni shematizaciji in abstrakciji. Ko razlikuje obe vrsti tekstov na osnovi kategorije časa, govori o času predstavljanja, ki je v dramskem tekstu realni čas gledališke izvedbe (realni uprizoritveni čas), v narativnem tekstu pa čas pripovedovanja (pripovedni čas). Prikazani čas (fikcijski uprizorjeni čas) je samo v drami vedno konkreten, medtem ko se v narativnih tekstih pojavlja kot konkretna kategorija le v »scenskem pripovedovanju«. Pavis uporablja drugačno terminologijo, in sicer odrski ter zunajodrski oziroma dramski čas; oba pa izhajata iz naratološkega koncepta o dvoravninski strukturi pripovedi.

⁶⁹ Ostenzija pomeni prikazovanje posameznega »objekta«, ki se mu odvzamejo njegove lastne značilnosti, da bi lahko predstavljal celo skupino (Eco v Senker 2010: 69). Eco navaja primer, ko v predavalnico, v kateri poteka predavanje o škodljivosti alkohola, pripeljejo pijanca z ulice. Ta je s svojo izločitvijo in z razkazovanjem postal znak; ni več on sam, ampak pijanec na splošno.

Tako Pavis kot Pfister razlikujeta med časom, ki se uprizarja, in časom uprizarjanja⁷⁰, kar je analogno naratološkemu konceptu dihotomije pripovednega in pripovedovanega časa. Pfister (1998: 397) časovno kategorijo še natančneje diferencira na primarni, sekundarni in terciarni čas. Primarni čas je fikcijski čas, ki se neposredno prikazuje na odru; sekundarni čas traja od začetka odrsko prikazanega dogajanja (point of attack) do trenutka, ko se dogajanje na odru zaključi, vključujoč tudi izpuščena oziroma prikrita časovna obdobja, ki jih izvemo iz pripovednih replik; terciarni dramski čas pa je fikcijsko trajanje zgodbe od začetka verbalno posredovanega dogajanja do takrat, ko se tekst zaključi oziroma seže (ubesedeno) tudi v prihodnost. Sekundarni dramski čas je vsebovan v terciarnem času, sam pa vsebuje primarni dramski čas. Sekundarni čas torej zapolnjuje praznine primarnega časa z analepsami in s prolepsami; njun obseg se sklada, medtem ko terciarni čas sega čez, saj obsega celotno dogajanje prikazanega fikcijskega sveta.

V nekaterih (idealnih) primerih se te časovne kategorije prekrivajo (neprekinjena časovno-prostorska kontinuiteta), za področje prenosa narativnih tekstov v dramsko obliko pa je pogostejše razhajanje uprizoritvenega in uprizorjenega časa. V teh primerih prihaja do strnjevanja oziroma raztezanja⁷¹ časa. Strnjevanje uprizorjenega časa se na odru uresničuje v obliki pripovedi lika oziroma pripovedovalca ali se nakaže s scenografskimi, kostumografskimi, z lučnimi in s podobnimi rešitvami. Raztezanje uprizorjenega časa je redkejši pojav, pomeni pa, da neko dogajanje poteka daljše obdobje kot v fikciji.

Kralj v zvezi s časom poudarja pravilo sukcesivnosti, ki »je v gledališču nujno zaradi povsem recepcijskih razlogov, saj bi gledalci sicer zelo težko razumeli dogajanje; pomagala bi jim samo komentatorska pomoč fikcijskega pripovedovalca, ki pa se ji drama načeloma izogiba zaradi pravila o absolutnosti« (Kralj 1998: 137). Iz zgodovine gledališča navaja nekaj primerov kršenja sukcesivnega načela – srednjeveške igre, Grumov *Dogodek v mestu Gogi*, futuristične serate –, vendar po njegovem mnenju vsi učinkujejo groteskno. Tehniko skoka v preteklost ali flashback označi Kralj (1998: 140) kot možno, vendar poredko prisotno v dramatiki zaradi strahu pred recepcijskimi motnjami; opozori pa tudi na

⁷⁰ Pfister (1998: 396) ta čas razume kot trajanje izvedbe, se pravi realno časovno obdobje od začetka do konca uprizoritve brez odmorov. Realni uprizoritveni čas ni fiksna kategorija, ampak je odvisen od sloga in tempa uprizoritve.

⁷¹ Pfister (1998: 400) nameni obema postopkoma precej pozornosti; razlikuje med znotrajscenskim in zunajscenskim strnjevanjem časa. Raztezanje časa, ki je manj pogosto, pa primerja s filmskim postopkom zavlačevanja (slow motion). Zunajscensko strnjevanje časa se realizira v govoru oseb, s čimer se vzpostavljata sekundarni in terciarni čas. V znotrajscenskem strnjevanju časa pa je nujna prisotnost scenskih ali verbalnih indeksov, ki pokažejo, da je fikcionalni potek časa daljši od pretečenega realnega časa.

presenetljive učinke, ki jih lahko na ta način doseže režiser z inscenacijo povsem tradicionalnega besedila.

Uporaba različnih medijev in tehnologij v gledališču postavlja načelo sukcesivnosti pod vprašaj oziroma ga negira, saj odrska praksa kaže pogosto uporabo tako simultane⁷² dogajanja kot flashbackov. Z moderno tehnologijo v gledališču lahko tudi brez različnih tehnik epiziranja, ki vzpostavljajo posredniški komunikacijski sistem, prikazujemo romaneskni prostor in čas. Ta je namreč v pripovednih besedilih načeloma obsežnejši in kompleksnejši kot v dramatiki.

Pavisov odrski oziroma Pfistrov realni uprizoritveni čas je hkrati čas predstave, ki pravkar poteka, in čas gledalca, ki ji prisostvuje. Sestavljen je iz nepretrganega sedanjika, ki nenehno izginja ter se obnavlja. Merljiv je kronometrično in psihološko. Znotraj objektivno merljivega okvira si gledalec organizira svoje lastno dožemanje uprizoritve. Odrski čas se kaže v različnih časovnih in prostorskih znakih predstave: v modifikaciji predmetov ter scenografije, v spremembah luči, prihodih na oder in odhodih z njega.

Zunajodrski ali dramski čas oziroma fikcijski čas je čas fikcije, o katerem govori uprizoritev oziroma fabula in ki ni povezan z izjavljanjem zdaj in tukaj, temveč z iluzijo, da se nekaj godi, se je zgodilo ali se šele bo zgodilo v svetu fikcije. Nekatero splošno podatke o fikcijskem (Kralj) oziroma dramskem času (Pavis) črpamo že iz načela sukcesivnosti, vendar ne tistih o uri, dnevu, mesecu, letnem času, v katerem se dogaja prizor, ki ga gledamo ali beremo. Prav tako nam načelo sukcesivnosti ne razkrije, kakšna je absolutna časovna razdalja, ki ločuje dve točki sukcesije, saj fikcijski čas sicer poteka v realnem uprizoritvenem času, vendar je načeloma precej obsežnejši, ker vsebuje manjše in večje časovne intervale. Kralj ugotavlja, da ima najmanj težav z navajanjem teh podatkov epska dramatika, ker jih pogosto in poudarjeno posreduje tako v glavnem kot v stranskem tekstu; ob tem uporablja še napise na tablah, projekcije ipd. Kot manj vsiljive, vendar še zmeraj pogoste, navaja informacije o času v realistični in naturalistični dramatiki, posebno v konverzijski drami, v kateri na odru pogosto uporabijo stensko ali kaminsko uro (Kralj 1998: 142).

⁷² V postdramskem gledališču je ravno simultaneost eden od pomembnejših načinov oblikovanja časa; preplet različnih govornih dejanj in videoposnetkov ustvarja pospešen ritem dogajanja.

Pavis (1997: 94–96) navaja različne modalitete vzpostavljanja odnosa obeh časovnosti. V prvem primeru je dramski čas obsežnejši od odrskega časa, saj se nanaša na daljša obdobja (več let ali desetletij), evocira pa ga predstava, ki po navadi traja dve ali tri ure; takšna situacija je pogosta v dramtizacijah romanov, ki obsegajo daljša časovna obdobja, torej ko gre za obsežen pripovedovani čas. Druga možnost je izenačenost dramskega in uprizoritvenega časa. Znano je, da je klasicistična estetika šla včasih tako daleč, da je celo zahtevala, da dejanje dramskega časa sovpada z odrskim dejanjem odrskega časa. Takšno dožemanje obeh časovnosti je doživelo vrh v naturalistični dramatik. V tretjem primeru je dramski čas krajši od odrskega časa; to je takrat, ko razpotegnjeni odrski čas vzpostavlja referenčni čas, ki je sicer veliko krajši.

O kategoriji časa v postdramskem gledališču piše Lehmann; ta razlikuje več časovnih plasti: čas besedila, čas drame, čas fiktivskega dogajanja, časovno dimenzijo uprizoritve in čas dogodkovnega teksta. Čas besedila je pragmatična dolžina besedila ali dolžina njegovega branja. Čas drame je posebni sestav predstavljenih dejanj in dogajanj v neki dramaturgiji, razumeti ga je treba kot Aristotelov »mitos«. Ko piše o časovni dimenziji uprizoritve, izpostavi recepcijski vidik. Poudari, da v prvi vrsti ne gre za to, da uprizoritev kot idejno nameravano estetsko resničnost ločimo od konkretne in vsakič drugačne uprizoritve. Naključnost v materialnem procesu gledališča je konstitutivna določitev njegove umetniške realnosti, kar je drugače kot pri idealnem substratu besedila. Medtem ko besedilo dovoli bralcu izbiro, kako hitro bo bral, spada v gledališču specifičen čas predstave z lastnim ritmom in dramaturgijo (hitrost govora in delovanja, govorni premori itd.) k »delu«. V tem primeru ne gre za čas beročega subjekta, temveč za skupni čas mnogih subjektov (Lehmann 2003: 212). Zadnja časovna plast je dogodkovni tekst, ki predstavlja celotno realno in uprizorjeno situacijo gledališke predstave z vsemi pripravami, premori, prekinitvami ter ostalimi spremljajočimi okoliščinami.

Čas je za Lehmana (2003: 210–222) izjemno pomembna kategorija, saj je po njegovem kriza drame na prelomu tisočletja pravzaprav kriza časa. Razpad časa kot kontinuuma se izkaže kot znamenje za razkroj, spodnašanje subjekta, ki se zaveda časa. In ta kriza časovnega kontinuuma je eden od bistvenih pogojev za nove gledališke estetike, ki se bodo po Lehmannovem mnenju vse bolj oddaljevale od reprezentacije homogenega časa. V postdramskem gledališču je čas ozaveščen, njegova zaznava intenzivirana in estetsko organizirana.

Druga kategorija, s katero se ukvarjam v tem poglavju, je prostor. Kralj (1998: 75) v razpravi *Drama in prostor* navaja, da je funkcija prostora v drami skromna, kar utemeljuje s tem, da se oznake prostora večinoma ne pojavljajo v dialogu, temveč so prisotne predvsem v stranskem tekstu. Takšna vloga prostora je v nasprotju z vlogo prostora v pripovednih besedilih. Večji pomen dobi prostor šele ob prehodu iz bralnega v uprizoritveni način, ko se ne posreduje samo verbalno, ampak se prezentira konkretno.

Dramatizacije romanov, v katerih prevladuje zunanje dogajanje, ki vključuje tudi spremembe dogajalnega prostora, pogosto zajemajo tudi tako imenovane implicitne didaskalije (Pfister) oziroma notranje didaskalije (Ubersfeld), s katerimi dramske osebe poročajo o prostoru in njegovih spremembah. Implicitne didaskalije so sredstvo, ki ga uporabljajo že od antike dalje; pojavljajo se na različnih nivojih, od stalnega dvojnega kodiranja do teihoskopije. O uporabi obeh načinov piše Kralj na primerih srednjeveških moralitet, antične in elizabetinske drame; v novejši dramatiki jih najde izjemoma.

Kralj v okviru dramskega prostora razločuje dva pojavi, ki se prekrivata – prizorišče (kraj dogajanja) in odrski prostor. Prvi pripada besedilu, je torej fikcijski, imaginaren; drugi pa je realen, materialen in oprijemljiv. Določajo ga scenski elementi, členjenost tal, osvetljava ter pozicije igralcev. Odrski prostor ima funkcijo označevalca, fikcijsko prizorišče pa je označenec.

Kralju pomeni iluzionistični oder, ki se je razvil v renesansi ter svoj diskurzivni vrh dosegel v Zolajevih teoretičnih besedilih, izhodiščni in primerjalni model za druge odrske koncepte: simultani oder (ta ukinja napetost med aktivnim prizoriščem in realnim prostorom z umestitvijo celotnega gledališča v vsakdanjo realnost); elizabetinski oder (varianta simultanege odra z nastavki iluzionističnega, njegova bistvena značilnost je verbalna tehnika lokaliziranja, ki omogoča hitro in pogosto menjavanje prizorišč); gledališče v gledališču (fikcijsko prizorišče ter odrski prostor sta le navidezno identična); abstraktni oder (njegova utemeljitelja Adolphe Appia in Edward Gordon Craig sta odrski prostor skušala približati fikcijskemu prizorišču na način sugestije, kar se v vizualni zaznavi kaže kot abstrakcija) in oder epskega gledališča (ta zavrača iluzionizem, češ da gledalca odvrta od kritične presoje) (Kralj 1998: 77–79).

Émile Zola, ki je teoretično utemeljil dramatizacijo, se je zavzemal za čim bolj nepotvorjeno prikazovanje resnice na odru. Najboljšo možnost je videl v tehniki iluzije, natančni imitaciji realnega življenja, pri čemer je posebno pozornost namenil prostoru. V

svojem iskanju resnice je izenačil okolje in sceno – če je v romanu za opis okolja potrebnih več strani, »lahko dobimo okolje poudarjeno, brž ko se dvigne zavesa« (Kralj 1998: 80). Po Zolajevem mnenju ima okolje predvsem dramsko funkcijo, saj determinira dramsko osebo, ki naj bi bila pomembnejša od dejanja. Ravno v drugi polovici 19. stoletja pa sta slikovitost in spektakularnost scene (sploh v francoskem gledališču) dosegli vrh, vendar le v svojem »estetskem« učinku, ne pa dramskem, kot je želel Zola. Mirjana Miočinović (1976: 24) opozarja, da vsa ta naturalistična »imitativna evforija« ni nastala le iz idejnih razlogov – iskanja resnice –, ampak iz razmišljanja, da imitiranje vsebuje estetsko kakovost oziroma vzbuja estetske emocije. Takrat še namreč niso vedeli, da je načelo imitacije tako dobro sprejeto pri publiki zaradi razlogov, ki so zunajestetske narave.

Nasprotje iluzionističnemu odru predstavlja simultani oder, za katerega Kralj pravi, da je precej vplival na tako imenovano fragmentarno kompozicijsko načelo⁷³. Poleg Gruma je v 20. stoletju značilen za Ljubišo Ristića, Mileta Koruna in Dušana Jovanovića – avtorje, ki so pogosto uporabljali postopek prirejevanja nedramskega gradiva.

Na začetku 20. stoletja so gledališki reformatorji skušali vizualnost in njen del, prostor, izenačiti z besedilom ali ga celo nadvladati, prostor pa oblikovati čim bolj abstraktno. Vendar prostor sodobnega gledališča težko klasificiramo, saj vsaka dramaturgija in celo vsaka uprizoritev pojmujeta prostor kot predmet analize ter ponovno preizkušata njegovo delovanje. »Vse manj je problem embalaže, vse bolj se spreminja v vidno prizorišče obdelave in manifestiranje smisla.« (Pavis 1997: 501.)

Anne Ubersfeld⁷⁴ (2002: 116) vidi ravno v kategoriji prostora⁷⁵ največji razkorak med gledališko prakso in pripovedovanjem ter med gledališkim besedilom in uprizoritvijo.

⁷³ »Epizodna struktura misterijev in nekaterih moralitet je podobna t. i. fragmentarni dramaturgiji, ki jo štejejo za značilnost moderne dramske konstrukcije. Ta postopek segmentira dejanje in ga premešča iz enega dramskega prostora v drugega; medtem ko današnji oder izpolnjuje to zahtevo z nizko znakovno vrednostjo scene ali pa doseže spremembo ambienta z osvetlitvijo (in ne več s premikanjem kulis ali z rotacijo tal kot v iluzionističnem gledališču), pa srednjeveški koncept simultanosti zahteva dejansko spremembo prostora od ene epizode do druge, kar pomeni premeščanje nastopajočih, pogosto pa tudi gledalcev.« (Klaić v Kralj 1998: 85.)

⁷⁴ Iz njenih ugotovitev izhaja fenomenološka in semiotična študija o prostoru Gaya McAuleya *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (1999).

⁷⁵ Terminologija Anne Ubersfeld (2002: 126–127) se nekoliko razlikuje od doslej uporabljene; avtorica namreč piše o odrskem prizorišču, odrskem prostoru, prizorišču besedila in gledališkem prostoru. Slednjega definira kot kompleksno realiteto, zgrajeno na avtonomen način, ki je hkrati mimikrija (ikona) negledaliških realitet in nekega (literarnega) gledališkega besedila. Navaja tri pristope k njegovi gradnji: z izhodiščem v gledališkem besedilu, odru ali publiki oziroma gledalčevi zaznavi odrskega prostora in psihičnem delovanju njegovih odnosov z odrskim prostorom. Pavis (1997: 602) ga opredeljuje podobno – kot vrsto odrskega

Prigode dramske osebe lahko beremo kot roman, v domišljiji lahko rekonstruiramo dogodivščine junaka romana-drame, na primer Lorenza Medičejskega, vendar mora gledališko besedilo imeti neko prizorišče, da lahko obstaja, prostorskost, v kateri se razpirajo fizični odnosi med osebami.

Prostorskost gledališkega besedila je po njenem mnenju funkcionalna in le redko pesniška (kot v nedramskih besedilih), zato je namesto v gradnjo nečesa domišljjskega usmerjena v praktično uprizoritev – v postavitev v prostor. Prostor razume kot posrednika med dramsko vizijo in njeno odrsko uresničitvijo⁷⁶.

Pavis (1997: 602–603) navaja več vrst prostora, čeprav se zaveda problematičnosti ločevanja in opredeljevanja vsake od navedenih kategorij. Razlikuje dramski prostor, ki ga označi kot dramaturški prostor, o katerem govori besedilo (ta prostor si mora bralec ali gledalec ustvariti v domišljiji); odrski prostor, ki je dejanski prostor odra, na katerem se gibljejo igralci, in se pogosto širi z odra med publiko; gledališki prostor kot rezultanta vseh navedenih prostorov; ludični prostor, ki ga na odru ustvari igralec s svojo navzočnostjo in premiki ter z odnosom do skupine in mizansceno; prostor besedila ter notranji prostor, ki pa se navezujeta na določen tip gledališča.

Za predmet raziskovanja doktorske disertacije sta zanimiva predvsem dramski in odrski prostor, ki ju Pavis vidi kot nasprotujoči si kategoriji. Prvega vzpostavlja gledalec oziroma bralec v svoji domišljiji, da bi zamejil okvir razvoja dogajanja in dramskih oseb; pripada torej dramskemu besedilu. Odrski/gledališki prostor pa je viden in se uresničuje v režiji. Oba prostora se v naši zaznavi »nenehno prepletata in drug drugemu pomagata k jasnejši podobi, tako da v določenem trenutku nismo več sposobni razlikovati tistega, kar nam je ponujeno, od tistega, kar smo ustvarili sami« (Pavis 1997: 175). Dramski prostor si bralec gradi z didaskalijami (krajevne oznake, prostorske oznake) in s prostorsko-časovnimi napotki v dialogih (notranje/implicitne didaskalije); pomemben pa je tudi kod predmetov, zlasti reprezentacije telesa in oblačilna kultura (Ubersfeld v Pezdirc Bartol 2014: 341). Vsak bralec ima lastno rešitev dramskega prostora, zato tudi režiser izbere le eno od možnosti konkretnega odrskega prizorišča. Dramski prostor je v nenehnem gibanju zaradi

prostora, natančneje opredeljenega od tistega, znotraj katerega se med predstavo umestijo gledalci in igralci; zanj je značilen odnos med enimi in drugimi.

⁷⁶ »Ker je prav prostor v velikanski meri tisto neizrečeno v besedilu, del besedila, ki je še posebej poln vrzeli – to je namreč dejanski manko besedila v gledališču –, nastaja prav na ravni prostora medsebojna povezava besedilo-uprizoritev.« (Ubersfeld 2002: 117.)

odvisnosti od spreminjajočih se aktantskih odnosov. Po Pavisovem mnenju postane konkreten in viden šele takrat, ko režija vizualizira nekatere prostorske odnose, ki so vsebovani v besedilu. Torej sta odrski prostor in režija vselej delno odvisna od strukture dramskega prostora besedila.

Pfister (1998: 376) piše v zvezi s koncepcijo prostora o tehnikah, s katerimi se prostor realizira v dramskem besedilu. Deli jih na verbalne in neverbalne; v prvo skupino umešča fenomen verbalne kulise kot tematizacije prostorskega konteksta v replikah likov, kar ni identično z implicitnimi režijskimi napotki, ki se konkretizirajo na odru. Razlika med obema je, da je scenografija glede na perspektivo likov objektivizirana, medtem ko je verbalna kulisa načeloma odvisna od perspektive likov, torej je subjektivizirana. Druga tehnika verbalnega lokaliziranja so didaskalije oziroma režijski napotki za scenografijo, ki se konkretizirajo na odru; če so zelo obsežni in če komentirajo ter interpretirajo, dobijo značaj samostojnih epskih pasaž. K neverbalnim tehnikam prostorske umestitve spadajo scenografija (kulise, rekviziti, luči) in z njo povezane tri koncepcije prostora (nevtralnost, stilizacija in konkretizacija) ter zgodovinsko manj določeno akcijsko konstituiranje prostora. Sem Pfister (1998: 380) prišteva prihode in odhode likov, ki ustvarjajo prostorske relacije ter vzpostavljajo kontrast med fikcijskim prostorom za odrom (off stage) in fikcijskim prostorom na odru. Liki ustvarjajo z različnimi smermi prihodov in odhodov dodatno prostorsko diferenciacijo zaodrja (na primer da sta tam tržnica ali ulica), kar pojasnjujejo še s svojimi replikami ali pa se uporabijo neverbalna sredstva (šumi, hrup ipd.). H konstituiranju prostora skozi akcijo in aktivnosti likov⁷⁷ spadajo tudi njihovi položaji na odru, oddaljenost in bližina, gibanje ali mirovanje, grupiranje ali osamitev; vse naštetu ima na odru značaj znaka. Posebno mesto med optičnimi znaki v drami zavzema rekvizit, ki lahko pripada liku ali scenografiji, odvisno od tega, ali je vključen v dejanja lika. Tako scenografski element občasno postane rekvizit, nato pa zopet pridobi prejšnjo funkcijo. Vrsta in število rekvizitov sta pogojena s koncepcijo prostora v drami, ki se je skozi zgodovino spreminjala, na primer v naturalistični drami z izrazito konkretiziranim prostorom sta se število in pomen rekvizitov močno povečala.

Odrski prostor je v tesnem razmerju do prostora gledališča (lokacije, stavbe, dvorane). Pavis (1997: 499), ki nasprotno od nekaterih novejših teorij še pristaja na obredni izvor gledališča, izpostavi dve osnovni načeli – krog (soudeležba ni omejena na pogled od zunaj)

⁷⁷ Kljub prevladujoči rabi oznake dramska oseba uporabljam v navajanju Pfistrovih konceptov prostora pojem lik, saj se mu je ta zdel ustreznejši (argumentacija je v poglavju o literarni osebi).

in črto (publiko in oder povezujeta zorni kot ter optični žarek med očesom in odrom) –, ki v svoji kombinaciji producirata vse tipe odra ter razmerij v gledališču, ki so se zvrstili skozi zgodovino.

Lehmann pa razlikuje dramski in postdramski prostor; v primerjalni analizi seveda nameni največjo pozornost slednjemu. Dramsko gledališče mora po njegovem mnenju dajati prednost »srednjemu« prostoru, saj tako velikanski kot zelo intimen prostor postaneta drami tendenčno nevarna.⁷⁸ Če je oddaljenost med igralci in gledalci tako močno zmanjšana, da fizična ter fiziološka bližina prekrijeta mentalni pomen, nastane prostor napete centripetalne dinamike, v kateri postane gledališče trenutek skupaj doživetih energij namesto posredovanih znakov (Lehmann 2003: 193–194). Za primer navaja inscenacije Grotowskega, ki so postale nekakšni »kvaziritualni prizori«, v katerih gledalec sodoživlja, ni pa v njih realno udeležen. Prevelik prostor pa v dramskem gledališču deluje centrifugalno; zaradi svojih dimenzij prevlada nad zaznavo vseh drugih elementov ali jo preveč determinira (Lehmann navede primer berlinskega stadiona v Grüberjevem *Zimskem potovanju*). Sem spada tudi prostor, »ki se umakne pred obvladujočim zrenjem tako, da simultano nastopa na drugih mestih kot v 'integriranem' gledališču« (Lehmann 2003: 194). Primer⁷⁹ je adaptacija Tassovega *Besnečega Orlanda*, ki je bila uprizorjena leta 1969 in ob kateri so gledalci težka izbrali iz več opcij »svojo« predstavo. Kljub odvrnitvi od iluzijskega odrskega oblikovanja pa gre po Lehmannovem mnenju v takih primerih še vedno za resnično zmagoslavje gledališke »iluzije«⁸⁰.

Za vse odprte oblike prostora onstran dramskega fikcijskega odra je po Lehmannovem mnenju značilno, da je gledalec bolj ali manj aktiven oziroma postane soigralec. Za primer zopet navaja uprizoritev, ki je nastala po nedramskem besedilu; igralka je bila v solo uprizoritvi *K. I. iz Zločina in kazni* (1997) z gledalci v neposrednem, fizičnem in emocionalnem stiku, »prijela jih je za roko, prosila za pomoč in potegnila v igralsko histerijo« (Lehmann 2003: 195). Kadar se meja med realnim in fikcijskim doživljanjem tako močno zabriše, pride do drugačnega razumevanja gledališkega prostora: »iz

⁷⁸ »Struktura zrcaljenja tukaj in tam odpade ali zaide v težave, saj deluje odrski okvir kot zrcalo, ki dovoljuje, da se homogen svet opazovalcev prepozna v prav tako v sebi sklenjenem svetu drame. Da bi ta – kakorkoli že iluzijska ali ideološka – ekvivalenca in zrcaljenje vstopila, so potrebne vzajemna sklenjenost, popolnost in samoidentiteta obeh svetov.« (Lehmann 2003: 193.)

⁷⁹ Gre za enega prvih primerov tako imenovanega totalnega gledališča.

⁸⁰ Lehmann citira Jeana-Jacquesa Roubina – *Théâtre et mise en scène 1880–1980*.

metaforičnega in simboličnega postane prostor metonimičen⁸¹« (Lehmann 2003: 195). Metonimični scenski prostor nima svojega glavnega določila v tem, da simbolično jamči za drugi fiktivski svet, temveč da je poudarjen in zaseden kot realni del ter kot nadaljevanje gledališkega prostora.

V dramskem gledališču, v katerem deske pomenijo svet, je prostor »tehnično in tudi mentalno okno in simbol, je analogen z realnostjo 'zadaj'« (Lehmann 2003: 195). Ne glede na to, kje se drama igra, ostaja dramski prostor vedno ločeni simbol sveta kot totalitete, pa četudi je ponujen še tako fragmentarno.

V postdramskem gledališču je prostor nasprotno sicer poudarjen, toda ostaja v kontinuumu realnega kot namišljeni del sveta: bržkone je tudi prostorsko-časovno uokvirjen izsek, vendar hkrati naprej razvijan del in v tem oziru fragment življenjske resničnosti. (Lehmann 2003: 195.)

Tipično za doživetje prostora v postdramskem gledališču je,

da se vizualni vtis skupaj z besedami in gestami med uprizoritvijo tako rekoč napolni. Postdramski prostor niti v politizirajoči aktualizaciji ne 'služi' več drami. Prej postane, nasprotno, gledališko dogajanje bistvena, prostorska in vizualna izkušnja. (Lehmann 2003: 197.)

V pregledu Lehmannove postdramske prostorske koncepcije najdemo precej primerov uporabe nedramskega gradiva, sploh pri scenskih montažah, za katere je značilna zaznava, ki spominja na filmski rez⁸² oziroma na organizacijsko načelo, ki je pogosto v slikarstvu. Uprizarjanje (predvsem) krajših zgodb in romanov se pojavlja tudi v ostalih kategorijah, ki upoštevajo odre z razločno ločitvijo glede na avditorij ter tudi interaktivne in integrirane prostore, pa tudi take, ki jih je treba razumeti v najširšem pomenu kot »heterogene« prostore s prehodom v vsakdanje situacije. Lehmann (2003: 197) se z dramsko paradigmo

⁸¹ Obe figuri (metaforo in metonimijo) uporabljata v povezavi s prostorom tudi Ubersfeldova ter Pavis. Metafora preobrazí svoj predmet s pomočjo podobnosti oziroma nepodobnosti, metonimija pa s pomočjo neposredne prostorske bližine. Obe »ponujata ključ za vse odrske figure: za njihovo naravo, lahkotnost, s katero označujejo stvarnost in manipulirajo s prostorom« (Pavis 1997: 500).

⁸² Strukturiranje dramskih tekstov po principu filmske montaže je tudi sicer pogost način v sodobni dramatik.

ne ukvarja posebej, vendar priznava, da tudi škatlasti oder dramskega gledališča »še naprej doživlja pomembna prostorska odkritja⁸³«.

Dogajalni prostor in čas sta torej kategoriji, ki se v pripovednih in dramskih tekstih uresničujeta na različne načine. V tradicionalnih dramtizacijah se obsežni opisi in orisi po navadi skrčijo v didaskalije (tudi implicitne), in v tem smislu res pomeni dramski tekst nekakšno osiromašenje pripovednega prototeksta, kar je tudi pogosta kritika tistih, ki dvomijo v smisel dramtizacije. V procesu inscenacije pa lahko ustvarjalci uprizoritve s scenografskimi, kostumografskimi, z avditivnimi in s tehničnimi rešitvami ter z raziskovanjem različnih prostorskih kodov ta »manko« premostijo ali ga nadgradijo v gledališkem smislu. Ob tem naj omenim režiserske pristope, ki gledališče prepletajo z novjšimi mediji (film, video) in »gledalcu ponovno zastavljajo vprašanja o načinih njegovega gledanja in se poigravajo s pojmom distance« (Pezdirc Bartol 2007: 198). Tovrstna gledališka iskanja so pogosta tako v inscenacijah klasičnih gledaliških tekstov (*Fragile*, Slovensko mladinsko gledališče, 2005/06) kot v tistih, ki so nastali po pripovednih besedilih⁸⁴ (*Izgubljena čast Katharine Bloom*, Slovensko mladinsko gledališče, 2011/12) ali filmskih scenarijih oziroma v osnovi tudi pripovednih tekstih (*Nedolžni*, Slovensko mladinsko gledališče 2012/13).

3.5 Besedilo – uprizoritev

Zadnje poglavje teoretičnih izhodišč namenjam razmerju med besedilom in uprizoritvijo. V začetnem delu poglavja pišem o dramskem oziroma gledališkem tekstu in njegovih specifikah, saj je navkljub različnim postopkom prirejevanja – tudi takšnim, ki se povsem oddaljijo od dramsko strukturiranega teksta ali ga celo zaobidejo – tisti element, ki je vsebovan v samem terminu dramtizacija. V nadaljevanju poglavja pa na kratko predstavljam različna razmerja med obema, tekstom in uprizoritvijo, saj pride v uprizoritvi vedno do sprememb in se preoblikuje celotna struktura umetniškega dela, četudi bi se trudili ostati zvesti besedilu (Veltruský v Kralj 1998: 36).

⁸³ Pavis na drugi strani označuje ohranjanje italijanskega odra kot zastarelo, saj se je iztekel čas družbe, v kateri je nastal.

⁸⁴ Prvi primer uporabe videa v slovenskem gledališču je *Šarada ali Darja* leta 1975 v Eksperimentalnem gledališču Glej. Rudi Šeligo je avtor obeh prototekstov (*Šarada* in *Rahel stik*) ter gledališkega teksta, ki ga je režiral Žarko Petan.

Aristotel (2005: 20) v tretjem poglavju *Poetike* predstavi izvor besede drama (dejanje): »[P]osnema ljudi v njihovi dejavnosti.« S tem ko je Aristotel dal izrazu literarnoteoretske razsežnosti, je sprožil dve daljnosežni doktrini, in sicer o drami kot zbirnem pojmu, ki je nadrejen tako tragediji kot komediji, ter o dejanju oziroma dejavnosti kot bistveni značilnosti te literarne vrste. Izhajajoč iz Aristotela, vidijo tradicionalne teorije bistvo drame v konfliktu, ki poteka med junakom in okolico ali v junaku samem, novejša iz sedemdesetih let prejšnjega stoletja pa svoj komunikacijski model gradijo iz Szondijevega koncepta o absolutnosti drame.

Pfister razdeli dramski tekst⁸⁵ na glavni in stranski tekst, kar izhaja iz ugotovitev predstavnika fenomenološke metode Romana Ingardna, ki je v *Literarni umetnini* (1931) dramo oblikovno razdelil na dialog oziroma glavno besedilo ter didaskalije oziroma stransko besedilo. Glavni tekst govorijo predstavljene osebe, stranski tekst tvorijo sporočila, ki jih daje avtor sam. V uprizoritvi stranski tekst/odrski napotki odpade/-jo oziroma se transformira/-jo v nebesedna, večinoma vizualna ali avditivna sporočila. Ingarden meni, da se obe vrsti besedil s pomočjo predmetov, ki so na odru in izhajajo iz glavnega besedila, medsebojno nujno preverjata. Do tega pa lahko pride le v povsem ilustrativni režiji, se pravi v vzpostavitvi odrske resničnosti, ki temelji na natančnem upoštevanju stranskega besedila. Sodobne režiserske prakse takšno koncepcijo rušijo, saj dokazujejo, da stransko besedilo ni nujno obvezna in nepogrešljiva opora pri obdelavi smisla ter da v odnosu do glavnega besedila ne zavzema nadrejenega in nadzornega položaja (Pavis 1997: 238). Zanimivo za temo mojega preučevanja je, kolikšen in kateri del romanesknega gradiva se bo (v kolikor se bo to sploh zgodilo) pretvoril v stranski tekst. Praksa kaže, da je ta delež načeloma majhen in da so to največkrat opisi, včasih pa tudi deli pripovedi.

Kralj (1998: 5) opredeli dramo⁸⁶ kot literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev. Podobno kot Pfister jo razdeli na glavni tekst (fikcijski premi

⁸⁵ Pfisterovi kriteriji opredeljevanja dramskega teksta so: neposredno prepletanje notranjega in zunanjega komunikacijskega sistema, reprezentacijska komunikacija, multimedijškost ter kolektivnost produkcije in recepcije.

⁸⁶ Lado Kralj nas v *Teoriji drame* pregledno seznanja z zgodovino sistematiziranja literarnih vrst oziroma zvrsti. Posamezne literarne vede uporabljajo pojem drama tudi danes različno. Triada lirika, epika in dramatika, ki smo jo dobili od Nemcev, se je pri nas ustalila, medtem ko se je v nemški literarni vedi začela pojavljati v preprosti obliki drama. Podobno uporablja za obe funkciji (posplošeno klasifikacijsko funkcijo in individualno oznako literarnega dela) en sam izraz – drama – tudi anglo-ameriška literarna veda; Francozi pa

govor) in stranski tekst (didaskalije). Nadčasovna opredelitev drame, ki ustreza vsem njenim različnim pojavnim oblikam kot tudi teoretskim pristopom, temelji torej na formalnem kriteriju. Nedvomno se v Kraljevi opredelitvi odražajo vplivi aristotelovske poetike; novejši primeri gledaliških tekstov, med katerimi so tudi takšni, ki so nastali iz pripovednih, lirskih, polliterarnih ali neliterarnih predlog, pa pogosto ne zadostijo zgoraj navedenim kriterijem in jih presegajo. Oblikovno so sodobni gledališki teksti – med njimi tudi dramatizacije – zelo raznorodni: nekateri med njimi so brez stranskega teksta ali pa ta postane prevladujoč.

Glavni tekst je strukturiran dialoško, s tem da dialog v dramskem besedilu ni enak tistemu v pripovednem besedilu, kar je povezano z različnima komunikacijskima modeloma. Dramski govor je semantično bolj zapleten od vsakdanjega govora, saj je v njem prisotna publika; čeprav ta molči, je vse, kar je izgovorjeno v dramskem dialogu, namenjeno njej (Mukařovský v Pfister 1998: 164). Kot je bilo že zapisano, je za dramo značilna odsotnost fikcijskega pripovedovalca, zaradi česar so dramske osebe vzpostavljene kot subjekti, ki se predstavljajo same. Dialog v drami se pojavlja kot avtonomen govor dramskih oseb, kot serija govornih menjav, ki sama s svojo pomensko in retorično razsežnostjo oblikuje dramski kontekst. Dialog⁸⁷ v romanu pa funkcioniira kot nekakšen pripovedovalčev citat, ki je vedno integriran v pripovedni kontekst in mu je podrejen (Inkret 1986: 56–57). Med sodobnimi slovenskimi romani po letu 1990 najdemo primere⁸⁸, v katerih se delež govornih prvin močno poveča in zanese v pripoved dramatičnost, saj so preiščljani govorni izseki v komunikaciji romanesknih oseb uspešno sredstvo karakterizacije (Zupan Sosič 2003: 53).

Pfister (1998: 28) razume dialog dialektično: dramski dialog je govorno dejanje ali po Pirandellu *azione parlata*. Ker je dramski način pisanja povezan s performativno govorno situacijo, dramski govor kot govorno dejanje vedno ustvari svojo govorno situacijo; v dialogih v narativnih tekstih pa se govorna situacija oblikuje s pripovedovalčevim

z dramo označujejo samo posebno literarno vrsto, in sicer meščansko žaloigro v 18. stoletju in romantično ter lirsko dramo v 19. stoletju.

⁸⁷ Strukturalisti opredeljujejo dialog (v svojem ožjem smislu) kot nekakšen »mimetični vrivek« v diegetični strukturi pripovednega teksta, tj. kot postopek, ki skupaj s segmenti opisa ustvarja učinek resničnega. Fenomenologija pa razume dialog kot sestavni del deikse pripovednih tekstov, s katerim se recepcija teh tekstov neopazno premakne z imigarnega na vizualno (Biti 1997: 70).

⁸⁸ Eden najopaznejših primerov je roman Gorana Vojnovića *Čefurji raus!*, ki mu v disertaciji namenjam posebno poglavje.

poročilom. Ob dialogu⁸⁹ sta možna tudi polilog, kadar se pogovarja več oseb, in monolog⁹⁰. Slednji se od dialoga razlikuje po odsotnosti verbalne izmenjave in po pomembni dolžini tirade, ki jo lahko ločimo od konfliktnega sobesedila dialoga. Dialog velja za primernejšo dramsko obliko, saj pokaže, kako se sobesednika sporazumevata: »učinek resničnega je v tem primeru močnejši, gledalec pa ima občutek, da je navzoč pri takšni obliki komunikacije med dvema likoma, ki mu je domača« (Pavis 1997: 121). Takšno favoriziranje dialoga je danes preseženo in v normativnih poetikah implicira teorijo drame, ki je usmerjena na konflikt; ta teorija pa zajema le določene dramske tekste.

Dialog in monolog nikoli ne obstajata v absolutni obliki. Ker je prehajanje med njima zelo neizrazito, Jan Mukařovský (v Pavis 1997: 121) razlikuje več stopenj dialoščnosti in monološkosti. Tako so dialogi v klasicistični drami bolj zaporedje monologov, ki so organizirani na avtonomen način kot igra replik, medtem ko so številni monologi kljub svoji enotni tipografski razporeditvi v resnici dialogi in je njihov izključni subjekt izjavljanja dejansko dialog dramske osebe z delom same sebe, z drugo, fantazmatično osebo oziroma s svetom, ki igra vlogo priče. Iz Mukařovskýja izhaja Pfister, ki za razlikovanje med monologom in dialogom uporablja dva kriterija – situacijskega in strukturnega. Prvi dopušča enoznačno binarno klasifikacijo, ker na vprašanje, ali je replika naslovljena na nek lik na odru, lahko odgovorimo pritrdilno oziroma nikalno; drugače je s strukturnim kriterijem, ko za notranjo zaokroženost replike uporabljamo prislova manj ali bolj. Iz tega sledi uporaba pojmov monolog in dialog pri vzpostavitvi razlik v situacijskem kontekstu, medtem ko za različne tipe, ki izhajajo iz strukturnega kriterija, Pfister (1998: 197) uporablja izraza monološkost in dialoščnost.

V dialogu prihaja do monologizacije (zaradi motenj v komunikaciji med liki, popolnega konsenza med njimi, prevlade enega lika ...) in v monologu do dialogizacije (z obračanjem na neko imaginarno bitje, z notranjim dialogom ter nagovarjanjem publike). Za področje mojega raziskovanja je zanimivo predvsem slednje, saj monolog opravlja v drami funkcijo, ki jo ima v pripovednih tekstih posredniški komunikacijski sistem. Tako monolog bralcu oziroma gledalcu posreduje informacije o dogajanju v preteklosti ali sedanjosti, o

⁸⁹ Pfister (1998: 214) razume dialog kot nadpomenko za duolog (kadar se pogovarjata dva) in polilog (pogovor treh ali več likov); razlike med njima niso samo kvantitativne, ampak polilog omogoča tudi odnose, ki jih duolog ne pozna, na primer triadni odnos dveh likov, ki sta v konfliktu, in posrednika oziroma komentatorja.

⁹⁰ Po Émilu Benvenistu je monolog ponotranjen dialog, izražen z notranjo govorico med menoj, ki govorim, in menoj, ki poslušam (Pavis 1997: 453).

najintimnejših razmišljanjih lika, ima funkcijo povezovanja posameznih prizorov in deluje kot zaviralni moment v dogajanju, s čimer ustvarja distanco za refleksijo. Pfister (1998: 205) na osnovi formalno-strukturnega kriterija razlikuje med konvencionalnim in motiviranim monologom; prvi je značilen za klasične drame in je del sekundarnih kodov, ki urejajo komunikacijo med avtorjem in naslovnikom v zunanjem komunikacijskem sistemu, medtem ko je motivirani monolog utemeljen že v komunikacijskih pogojih notranjega komunikacijskega sistema in kaže na nezmožnost ali nezanimanje lika za dialoško komunikacijo. Po funkcionalnem kriteriju deli monologe na akcijske in neakcijske; v prvih govornik izbira med različnimi odločitvami, kako bo potekalo dejanje, v drugih, kamor uvršča informativne in komentorske monologe, pa je neko dejanje posredovano, vendar – v nasprotju z akcijskimi monologi – ne povzroči neposredne spremembe situacije. Pfister (1998: 208) poudarja, da so navedeni tipi ideal, saj se v dejanskih monologih prepletajo informacije, komentar in dejanja.

Pfister dopolni Ingardnov koncept z ugotovitvijo, da so kvantitativni in kvalitativni odnosi med obema slojema teksta, ki so ločeni tudi s pisavo, spremenljivi in zgodovinsko pogojeni. Tako navaja dramska besedila iz Shakespearovega časa, v katerih je bilo mogoče najti komaj kakšen predgovor, posvetilo ali epigraf; ti so praviloma spadali v resno, visoko književnost, kamor drame takrat niso prištevali. Tudi scenske opombe so bile minimalne, kajti natisnjeno besedilo je bolj kot neko avtonomno vrednost funkcijo imelo zapisa že uprizorjenega teksta. Vendar je ravno za renesančne in antične drame značilno, da so informacije, ki so sicer posredovane v stranskem tekstu, implicirane v glavnem tekstu, kar Pfister poimenuje implicitni scenski napotki. Performativnost dramskega govora namreč omogoča vzpostavitev govorne situacije v govornem dejanju in s tem implicitno daje signale za scensko izvedbo. Druga skrajnost pa so na primer Beckettova drama *Acte Sans Paroles I, II* (1956), v kateri ni nobenih govorjenih replik, ali Shawova besedila (na primer drama *Androcles and the Lion*, 1916), v katerih »stranski tekst duši glavnega« (Pfister 1998: 42). Vendar v tem primeru Bernard Shaw ne vzpostavlja posredniškega komunikacijskega modela kot v nekaterih drugih svojih dramskih besedilih, ko uvaja pripovedovalca in s tem prehaja na področje narativnih tekstov.

Skupna značilnost različnih kategorij sodobne dramatike je epskost. V tradicionalnih oblikah se je ta pojavljala izjemoma⁹¹, šele Brecht⁹² jo je skušal tudi teoretsko opredeliti. Nekaj drugega kot Brechtu pomeni epskost Szondiju⁹³; ta jo razume kot osrednjo značilnost sodobne dramatike, po kateri se ta razlikuje od dramske (tradicionalne) dramatične literature. »[Epsko] označuje skupno strukturno potezo epa, zgodbe, romana in drugih zvrsti, in sicer obstoj tega, kar so poimenovali 'subjekt epske oblike' ali 'epski jaz'.« (Szondi 2000: 28.) Kaže se na več načinov, vsem pa je skupen element odtujevanja od klasične drame; Brechtovo potujevanje je tako za Szondija le ena od njegovih oblik. Kljub temu da Brechtova epska drama predstavlja enega najmočnejših prebojev absolutne drame, je Szondi ni postavil na privilegirano mesto.

Iz Szondijevega koncepta izhaja Gerda Poschmann, ki podobno kot Lehmann in Pavis uporablja v svojem poststrukturalističnem in postsemiotičnem metodološkem pristopu Barthesovo, Foucaultovo in Derridajevo dekonstrukcijo. Ob prenovljenem razumevanju teatralnosti – ta vedno bolj poudarja performativno plat besedila – revidira pojem drama, kar utemeljuje z epskimi besedili za gledališče in medkulturno perspektivo. Ugotavlja, da se ob sodobnih besedilih tako avtorji kot teoretiki in kritiki vse pogosteje izognejo uporabi pojma drama ter ga nadomestijo s prizorom, sekvenco, z gledališko igro, tudi s komadom. Navedena alternativna poimenovanja pa se ji zdijo problematična in nezadostna, saj ne zajamejo dvojnega značaja zvrsti, zato se zavzema za v praksi že močno uveljavljeno sintagmo gledališki tekst, ki sem jo tudi sama vpeljala v disertacijo. Z njim se po njenem mnenju izognemo nevarnosti, da bi zanemarili dvojni značaj dramatike – njenega literarnega in uprizoritvenega dela.

Pragmatična koncepcija zvrsti, ki je ne razumemo več izključno kot literarno, nikakor ne reducira gledališkega teksta na enega izmed obeh njegovih vidikov, temveč ju, nasprotno, poskuša v enaki meri integrirati in tako omogočiti enotnost dramske ter gledališke teorije, nad katero se veliko pritožujemo, v eni teoriji gledališkega teksta, ki je hkrati teorija gledališča in teorija besedila. (Poschmann 2008: 101.)

⁹¹ Epske elemente najdemo v grški tragediji, ko zbor o dejanju govori, namesto da bi ga prikazoval; v srednjeveških misterijih; v prologih, prekinitvah, pripovednih poročilih sla, besedah napovedovalca ... Z epskim jazom stopi v dramo pripovedni način (diégesis), ki nadomesti neposredno prikazovanje (mímesis).

⁹² Brecht je svoji tajnici Elizabeth Hauptmann omenil, da tematike, ki jo je predvidel za novo igro (ekonomski problemi v Ameriki), ni mogoče obravnavati na tradicionalen način: »Kakor hitro se človek zave, da sodobni svet ni več združljiv z dramo, takrat tudi drama ne more biti več združljiva s svetom.« (Brecht v Carlson 1992–1994: 111.)

⁹³ Szondijevo dojetje epskosti se stika s pomenom Bahtinovega izraza romaniziranje drame.

Predlagano poimenovanje pa ni omejeno zgolj na postdramske pojavne oblike, ampak zajema tudi dramo, ki jo kot dramski gledališki tekst razume kot eno od zgodovinskih oblik oziroma podzvrsti. Razlikovanje med širšim pojmom (gledališki tekst) in ožjim zgodovinskim pojmom (drama) je podobno Szondijevemu razlikovanju med dramo kot posebno obliko literature za oder in dramatiko kot besedilo, ki so namenjena uprizarjanju.

Po kratkem ekskurzu o naravi dramskega oziroma gledališkega teksta se vračam k njegovemu dvojnemu eksistenčnemu statusu, se pravi kot literature in kot uprizoritve, ki odpira vprašanja o režiji, statusu govora v gledališču in njegovi interpretaciji. Dramsko besedilo – in z njim tudi dramtizacija – je namreč namenjeno uprizoritvi. Predvsem dramtizacija je pogosto pisana z mislijo na prenos v drug znakovni sistem.

Ker dramski tekst kot uprizorjeni tekst ne uporablja samo besednega koda, ampak tudi različne neverbalne kode, ima značaj sinestezijskega teksta (Styan v Pfister 1998: 29). Jezikovna in scenska komponenta teksta se razlikujeta v konstantnosti oziroma variabilnosti; medtem ko je prva načeloma zapisana in s tem zgodovinsko ter relativno konstantna, je scenska komponenta gledališke uprizoritve spremenljiva, kar se še posebej vidi v modernih uprizoritvah klasikov, četudi so ta zvesta zapisanemu besedilu.

Vse, kar je na odru, je znak, so pogosto citirane besede češkega teatrologa Jiříja Veltruskýja, avtorja študije *Člověk a předmět na divalde* (1940), v kateri je prikazal, kako se ljudje in predmeti na odru ne razlikujejo na isti način, kot se razlikujejo v realnosti. Navedena misel pomeni, da gledalci razlagajo kot znak tudi tiste stvari, ki jih avtorji in izvajalci predstave niso načrtovali ter predvideli, ampak so se jim zgodile kot slučaj ali napaka (Elam v Senker 2010: 52). Z znaki se ukvarja semiologija; semiologija gledališča pa je metoda analize besedila in/ali uprizoritve, ki je pozorna na njuno oblikovno organizacijo, dinamiko ter vpeljavo označevalnega procesa ob posredovanju gledaliških praktikov in publike. Njeno področje je torej način obdelave smisla v celotnem procesu uprizarjanja dramskega besedila, od režiserjevega branja besedila do gledalčevih interpretativnih naporov ob spremljanju predstave (Pavis: 1997: 284).

Anne Ubersfeld (2002: 20–21) se ne strinja s prepričanjem, da se v uprizoritvi spremeni samo gradivo, vsebina in forma pa ostaneta ista; namreč v uprizoritvi so prisotni tudi številni gledališki znaki, ki vzpostavljajo pomen. Čeprav zanika preprosto prevajanje teksta v uprizoritve, govori o tako imenovanih tekstnih maticah prikazovanja, se pravi o nečem,

kar »notranjost dramskega teksta« povezuje z uprizoritvijo. Pavis (1997: 301) temu stališču nasprotuje, je proti konceptu predrežije⁹⁴, ki naj bi bila vpisana v dramski tekst, čeprav dopušča možnost, da ga beremo tudi tako, da si zamišljamo dramske situacije, iz katerih izhaja dejanje. Mateja Pezdirc Bartol (2010: 141), ki v monografiji *Najdeni pomeni* povzema ugotovitve slovenskih raziskovalcev (Andreja Inkreta, Tomaža Toporišiča in Blaža Lukana), ugotavlja, da so danes v teoriji in praksi prisotna najrazličnejša razmerja⁹⁵ med obema pojavnima oblikama, odvisno od posameznega teoretika, v praksi pa od samega dramatika, režiserja oziroma gledališkega projekta, kar omogoča razvoj številnih avtopoetik in kaže na izredno živost dialektičnega razmerja med tekstom in uprizoritvijo.

Naslednja dilema, ki je ves čas prisotna v zgodovini gledališča, je, ali razumeti dramski oziroma gledališki tekst kot avtonomno umetnino ali predlogo za gledališko uprizoritev. Njegov dvojni značaj povzroči, da postane napetost med gledališčem in tekstom konstitutivna značilnost zvrsti. Novejše teatrološke razprave definirajo gledališke tekste kot jezikovna besedila, »ki imajo imanentno performativno, teatralno dimenzijo. Teatralnost postane tako njihov kriterij določanja in z zgodovinsko-kulturno spremembo tega osrednjega kriterija se spreminjajo tudi gledališki teksti« (Poschmann 2008: 102). Gerda Poschmann polemizira (z Lehmannom) o definiranju teatralnosti kot lastnosti uprizoritvenega teksta v nasprotju z dramskim besedilom ter se zavzema tudi za raziskovanje teatralnosti v pomenu inherentne kvalitete besedil, kar vodi k razlikovanju med scensko in besedilno teatralnostjo. Prva – v svojem tradicionalnem razumevanju – označuje specifične lastnosti gledališke umetnine, ki jih je mogoče zvesti na zgodovinsko spremenljiva temeljna načela gledališke komunikacije. V sintagmo besedilna teatralnost pa spadajo tiste kvalitete besedila, ki takšno scensko teatralnost bodisi implicirajo bodisi jo podoživljajo skozi posebnosti jezikovne oblike; za primer navaja Beckettove romane.

V preteklosti, in sicer od Aristotela do konca 19. stoletja z uvedbo režije kot sistematične prakse, z izjemo ljudskih predstav, je v gledališču prevladoval logocentristični koncept, ki je iz besedila ustvaril temeljno prvino in vsebino dramske umetnosti – globinsko strukturo po Pavisu. Odrska uprizoritev je v tej konceptiji drugoten, površinski, odvečen izraz, ki

⁹⁴ Po Pavisovem mnenju je ta teza preveč logocentrična, vseeno pa priznava, da hipotezo o specifično gledališki pisavi, se pravi tisti, ki že narekuje svojo odrsko vizijo, pogosto zagovarjajo sami dramatik in režiserji, ki intuitivno »čutijo«, ali je besedilo primerno za uprizoritev.

⁹⁵ Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo se je skozi zgodovino spreminjalo od izrazitega poudarjanja primata dramskega besedila (tekstocentrižem po Pavisu) do njegovega popolnega zavračanja (scenocentrižem po Pavisu) (Pezdirc Bartol 2010: 141).

nagovarja zgolj čute in domišljijo ter naslovnika odvrta od bistva. Aristotelovo dojetanje besedila kot povsem avtonomnega in uprizoritve kot enega od »načinov objave dramskega teksta« (Kralj 1998: 31), ki se mu zaradi svoje obrobnosti ter površinskega lahko odrečemo, je doseglo svoj vrh v bralni drami⁹⁶. Tudi za Hegla je bila uprizoritev zgolj čutno-nazorni prikaz dramske besede, simbolist Stéphane Mallarmé jo je celo razglašal za povsem nepotrebno. Da je dramo mogoče zgolj brati, dokazujejo številna natisnjena dela; da to ni njen edini status, sklepamo iz dejstva, da je tudi večina bralnih dram v kasnejših obdobjih doživela odsko realizacijo. Komedija pa je tista zvrst, ki skozi zgodovino nikoli ni bila namenjena samo branju (Pezdirc Bartol 2010: 135).

Konec 19. stoletja pride do odmika od logocentrične pozicije. Gledališki teoretiki in praktiki – Gordon Craig, Adolph Appia, Aleksander Tairov, Antonin Artaud – so gledališko umetnost osvobodili nadvlade besede, jo izenačili z uprizoritvenimi prvinami (gib, glasba, luč ...) ali jo celo postavili v podrejen položaj. »Tako se bomo odpovedali gledališkemu malikovanju besedila in pisateljevemu samodržstvu.« (Artaud 1994: 145.)

Naslednjo fazo v razvoju razmerja med besedilom in uprizoritvijo zaznamuje enakopravnost, organska povezanost obeh ravni, ki nasledi prejšnjo izrazito scenocentristično koncepcijo. Z razmahom semiotike v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se pojavi več različnih konceptov, ki večinoma temeljijo na ugotovitvah ruskih formalistov, praških strukturalistov in poststrukturalistov. Pomembnejši preučevalci tega področja so Tadeusz Kowzan, Keir Elam, Anne Ubersfeld, Erika Fischer-Lichte, Patrice Pavis, pri nas Andrej Inkret, Lado Kralj, Tomaž Toporišič in Blaž Lukan.

Ker sta omenjene teoretike in bistvene poteze njihovega razumevanja razmerja med besedilom in uprizoritvijo sistematično predstavila že Lado Kralj v *Teoriji drame* (1998) in Mateja Pezdirc Bartol v *Najdenih pomenih* (2010), se bom osredinila na razvoj Pavisove teorije in na njegove ugotovitve v zvezi z odnosom med besedilom in uprizoritvijo, do katerih pride v *La mise en scène contemporaine* (2007). Pred tem bom izpostavila za to razmerje zelo pomemben recepcijski vidik, ki je pogojen z dvojnimi eksistenčnim statusom drame (literarno besedilo, gledališka uprizoritev).

⁹⁶ Značaj bralnih dram so imela že Senekova besedila, kot literarna vrsta pa se je bralna drama razmahnila v 19. stoletju (Musset, Shelley).

Recepcijske zmožnosti tako bralca kot gledalca upošteva dramatik že med pisanjem teksta. Freddie Rokem (v Pezdirc Bartol 2007: 192) zagovarja stališče,

da je zaznavanje občinstva pogojeno in oblikovano s tem, kar lahko vidijo oziroma hočejo liki na odru, kako oni dojemajo (fikcijski) svet, ki jih obdaja. Uprizoritev je torej nekakšen vzorec ali navodilo gledalcem, kaj je mogoče videti in kakšne vrste je dojemanje sveta, predstava torej ustvari svoje gledalce, s tem ko na odru prikaže načine zaznavanja.

Čeprav je pravilo o enotnosti kraja, časa in dejanja v svoji normativni vlogi že zdavnaj preseženo, tudi današnji dramatik ne morejo mimo nekaterih določil, ki zadevajo sprejemnika; treba je namreč upoštevati njegove zmožnosti sestavljanja zgodbe ter zmožnosti njegovih časovnih in prostorskih predstav. Omejitve je nekoč predstavljala uprizoritvena tehnologija, danes pa je z uporabo sodobne tehnike mogoče marsikaj, tudi pogled v preteklost ali simultanost.

V Pavisovem eklektičnem pristopu prevladujejo tri teorije – semiološka, fenomenološka in Derridajeva dekonstrukcijska, ki jo je sprejel po obdobju njene največje popularnosti v ZDA in Evropi. Pavis v zgodnejši fazi meni, da zgodovinska evolucija odnosa med besedilom in odrom ponazarja zgolj dialektiko obeh sestavin uprizoritve, čeprav je njun odnos izključujoč: ali skuša oder podati in znova povedati tekst ali pa ustvarja odmik od njega, ga kritizira ali relativizira s postopkom vizualizacije, ki besedila ne podvaja. Do prve možnosti, ki jo poimenuje odrska redundanca in ilustracija, je odklonilen in ji celo pripisuje »da bo z vztrajanjem pri določenem logocentризmu zavrla gledališke raziskave« (Pavis 1997: 64). Bistveno večjo naklonjenost kaže konceptu, ki med besedilom ter režijo zagovarja odmik; v tem odnosu besedilo in uprizoritev nista v soglasju, temveč sta v spopadu.

K paru besedilo-uprizoritev in k »zvestobi« režije v odnosu do besedila se vrača tudi v *La mise en scène contemporaine* (2007) (*Sodobna režija /2012/*). Vprašanje, ali je gledališče literatura ali avtonomna umetnost, se mu ne zdi relevantno, saj se je razmerje med scenocentризmom in tekstocentризmom skozi zgodovino nenehno spreminjalo. Še vedno nastajajo uprizoritve na osnovi dramskih besedil in uprizoritve, ki ne izhajajo iz besedil. Pomembno se mu zdi, da se določi status besedila v določeni uprizoritvi: kot izvor smisla, ki ga je treba posredovati gledalcu-poslušalcu, ali kot glasbeni material, ki je namenjen predvsem poslušanju in manj razumevanju. Ugotavlja, da režiser včasih namenoma zaseje dvom – igralci izgovarjajo besedilo, vendar – pogosto – kot da ga ne razumejo ali kot da

»to ni več njihov problem«. Privrženci režije kot avtonomne umetnosti vidijo bistvo drugje kot na primer gledalci, ki se trudijo razumeti pomen besedila. Kot primer navaja (Pavis 2012: 500) Wilsonovo uprizoritev La Fontainovih *Basni*, v kateri ne gre za novo branje tega nedramskega teksta niti za dramaturško fabulo vsake basni, ampak je pomembna le odrska podoba – njena logika in vizualni razvoj basni. V svojo razpravo vključi tudi Braunschweigovo razlikovanje besedilo/material, ki sovпада z nasprotjem iz šestdesetih oziroma sedemdesetih let prejšnjega stoletja, zlasti na anglo-ameriškem področju, med *directing a play* in *making a performance*. Prvi način sledi logiki besedila, drugi pa gradi odrski dogodek neodvisno od katerega koli besedilnega vira, kar pogosto privede do nastanka novega besedila (»odrsko pisanje«⁹⁷).

To besedilo je ubeseditev odrskih dejanj in se spreminja glede na odrske improvizacije, določeno pa je šele v nekem arbitrarno določenem trenutku. Torej ni izvor dramske situacije, temveč njena posledica, njena negotova sled. Režija ni izvajanje, temveč odkrivanje besedila. (Pavis 2012: 501–502.)

Ker Pavis ne more povsem zanikati logocentričnega principa, ki je značilen za zahodnjaško dojetje para besedilo-uprizoritev, poišče rešitev v Derridajevi dekonstruktivistični poziciji. Besedilo mu ne pomeni »material[a] kot vsi drugi« (gradivo, tekstura in zvočna snov), ampak »v njem vedno ostaja prisotna možnost sistema simbolov, besedilna hidra, ki s svojimi lovkami vidno sili naprej« (Pavis 2012: 514). Za prihodnost predvidi neko novo figuro – performijo ali *mise en perf* kot novo hibridno zvrst v neizčrpnem polju *cultural performances*.

Podobno kot ob prenosu nedramskega teksta v dramsko ali kakšno podobno obliko se tudi ob prehodu iz znakovnega sistema literature v znakovne sisteme gledališča pojavi vprašanje zvestobe. Tako kot se je razpravljalo, ali gledališče temelji na literaturi ali pa je povsem avtonomna umetnost – danes je to vprašanje preseženo –, se je vsaj od konca 19. stoletja, ko se sočasno pojavita režija in psihoanaliza, enako dogajalo s konceptom zvestobe. Vprašanje o sami možnosti zvestobe (osebi, govornici ...) pa je zasejalo dvom tudi v režiserje, »ki so svoje delo zasnovali kot neizogibno in produktivno izdajo neke domnevne zvestobe besedilu, ki po njihovem mnenju ni nikdar obstajala in ki je nesmiselna in nezanimiva« (Pavis 2012: 503). Kljub temu se o problemu zvestobe ni

⁹⁷ Izraz Christopherja Balmea »*ein szenisches Schreiben*« (v Pavis 2012: 501) je soroden »vizualizaciji romana« Ivane Djilas, ki je takšen režiserski postopek uporabila v priredbi mladinskega romana *Šolski zvezek* (SNG Drama Ljubljana, 2003).

prenehalo govoriti, vendar z drugačnimi poimenovanji; miselne sheme pa so ostale podobne⁹⁸.

V poglavju, ki je osredinjeno na razmerje med besedilom in uprizoritvijo, sem predstavila le nekatere poglede na to esencialno temo, nisem pa pisala o vseh koncepcijah gledaliških teoretikov, na primer Erike Fischer-Lichte, Tadeusza Kowzana in drugih. Izpostavila sem različne možnosti branja dramskega oziroma gledališkega teksta, ki segajo od ilustrativne režije do povsem neobvezujočega režiserskega branja besedilne predloge. Za predmet našega preučevanja seveda ni pomemben le odnos, ki mu je bilo namenjeno celotno poglavje, ampak tudi razmerje med prototekstom, po katerem je nastal dramski/gledališki tekst, in uprizoritvijo, o čemer sem pisala že v poglavju o izvirnosti dramatisacij.

⁹⁸ Pavis polemizira s Plassardovim razlikovanjem med restitutivno in projektivno režijo; prva je osredinjena na imanentno branje besedila, kar pomeni, da gre za poskus razumevanja dela v njegovem historičnem pojavljanju; druga pa delo spreminja, da bi ustvarila komentar, ki presega njegove meje. Pavis ugotavlja, da pojma restitucija in projekcija nista kategorično nasprotna, zato kličeta po kompromisu, kar pa je naloga režije. Par restitutivno-projektivno spominja torej na par zvest-nezvest.

4 DRAMATIZACIJE V SLOVENSKIH GLEDALIŠČIH

Imel sem dva glavna razloga, da sem se lotil *Zločina in kazni*. Že od nekdanj sem prepričan, da vse adaptacije tega romana delajo temeljno napako, in sicer, da krajšajo dialog, vse to, kar se dogaja med Porfirijem in Raskolnikovom, pa je fundamentalen dialog. Ampak zakaj potem krajšajo? Zakaj ne morejo pustiti celote? Zato, ker obnavljajo celotno akcijo. (Andrzej Wajda 1990/91: 67.)

4.1 Izhodišča

V prvem delu doktorske disertacije sem pisala o prirejevanju izvorno nedramskih besedil, predvsem s stališča teorije. Ob tem sem skušala vključiti čim več primerov s slovenskih in tujih gledaliških odrov, ki bi ilustrirali različne poglede in koncepte na razmerje med pripovednimi in dramskimi besedili ter literaturo in gledališčem.

V drugem delu disertacije prehajam s področja teorije in razpravljanja o najrazličnejših dramskih ter gledaliških priredbah po svetovnih gledaliških odrih, o katerih pišem predvsem na osnovi metaliterature, na dramske in gledališke priredbe v slovenskih gledališčih. Dramatizacije sodobnega slovenskega romana, s katerimi se ukvarjam v tretjem (osrednjem) delu disertacije, bom namreč skušala vpeti v širši kontekst oziroma pripraviti izhodišče za nadaljnje raziskovanje tega področja. Zato želim ugotoviti:

- kakšna so bila razmerja med priredbami po tujih in slovenskih prototekstih,
- kateri so bili kriteriji pri izboru slovenskih besedil (zunaj- in znotrajliterarni dejavniki),
- kdo so bili avtorji priredb in
- kakšen je bil sprejem pri občinstvu in kritiki (recepcijski vidik).

V nadaljevanju disertacije me bodo torej zanimale dramatizacije v slovenskih gledališčih, še posebej tiste, ki so nastale po slovenskih prototekstih. Da pa bom lahko posredovala relevantne ugotovitve, sem morala predhodno natančno pregledati publikacije *Repertoarja slovenskih gledališč 1867–1967: Popis premier in obnovitev*, pet dopolnil 1967–1972, 1972–1977, 1977–1982, 1982–1987, 1987/88–1991/92 ter zvezke *Slovenskega*

gledališkega letopisa Slovene (Theatre Annual) med sezonama 1992/93 in 2010/11⁹⁹. Iz navedenih virov sem popisala vse uprizoritve, ki so nastale po nedramskem gradivu; ob tem nisem razločevala med tistimi, ki jih uvrščam med tradicionalne dramatizacije, in tistimi, ki jim pomeni nedramski tekst izhodišče za nekaj novega in se le navdihujejo iz nedramskih predlog, zaradi česar bi jih lahko le pogojno imenovala dramatizacije, sploh v smislu klasičnih/tradicionalnih dramatizacij, ki implicirajo dramskost. Kljub navedenemu sem v naslovu poglavja ohranila termin dramatizacija, saj sta tako termin kot postopek prevladujoča v slovenskem gledališkem prostoru.

Pojavljanje postopkov transponiranja nedramskega gradiva v gledališki tekst in nato njegovo uprizoritev preučujem z empirično raziskovalno metodo. Ker so bile temeljni vir raziskovanja zgoraj navedene publikacije, zajemata moj popis¹⁰⁰ priredb in analiza opravljenega popisa (predvsem) uprizoritve v institucionalnih gledališčih. V popis in analizo uprizorjenih dramatizacij oziroma gledaliških uprizoritev po nedramskih tekstih ne vključujem gledaliških priredb otroške in mladinske literature, čeprav so te stalnica repertoarjev slovenskih gledališč; vštete so le tiste s prelomnim pomenom v gledališki praksi kot na primer Carollova *Alica v čudežni deželi*, ki jo je leta 1986 v Slovenskem mladinskem gledališču režiral Vito Taufer, in tiste, pri katerih sta oznaki otroška in mladinska literatura¹⁰¹ že v izhodiščnem besedilu vprašljivi in spremenljivi v posameznih

⁹⁹ *Slovenski gledališki letopis* je preglednejši, s podrobnejšimi statističnimi podatki in z uvodnimi komentarji. Ker *Repertoar* nedosledno (glede na posamezno številko publikacije) navaja število ponovitev, v *Letopisu* pa so zabeleženi podatki tudi o številu gledalcev, so v doktorski disertaciji podatki te vrste uporabljeni sporadično in bolj kot zanimivost.

¹⁰⁰ Krajši pregled prirejevanja nedramskih besedil v slovenskih gledališčih je opravil Gašper Troha in v njem navedel nekaj statističnih podatkov tudi o dramatizacijah za otroke. Njegov prispevek (Dramatizacije na slovenskih odrih 1992–2006) je bil objavljan v posebnem tematskem bloku revije *Literatura, Literatura in teater*. Trohov popis, ki zajema »le zelo ozek in specifičen del teh transformacij, ki v postopku nastajanja predvidevajo vmesni korak, tako imenovano dramatizacijo ali adaptacijo epskega ali lirskega besedila« (Troha 2006: 96), je nastal kot izhodišče za njegovo raziskovanje, ki ga je vzpodbudilo širše zanimanje za ta pojav v povezavi s fenomenom gledališke sezone 2005/2006, v kateri je število dramatizacij strmo naraslo.

¹⁰¹ Novejša spoznanja na področju razumevanja mladinske književnosti, v katero spadajo dramska dela in z njimi tudi dramatizacije, razmejujejo med literarnim ustvarjanjem za otroke do približno dvanajstega leta in mladostnike med dvanajstim ter osemnajstim letom, in pa med književnostjo, ki je sčasoma postala primerna za mlade bralce, čeprav je bila prvotno napisana za odrasle ter ima status klasike. Milena Mileva Blažič (2011: 121–132) definira mladinsko književnost s stališča literarne vede, naslovnika in recepcije; slednja umešča med mladinsko literaturo tudi besedila, ki so prvotno pisana za odrasle. V literarni zgodovini so znani številni primeri književnosti za odrasle, ki so v procesu literarne recepcije postopoma postali mladinsko branje. Predvsem gre za besedila iz kanona nacionalne književnosti, ki so dobila status nacionalne in/ali svetovne klasike, zato Blažičeva uvaja razlikovanje med mladinskim in odraslim branjem. V ta sklop spadajo besedila, kot so *Robinson Crusoe*, *Don Kihot*, *Povodni mož*, *Martin Krpan*, *Butalci* ... Na drugi strani so

zgodovinskih obdobjih ter odvisni od recepcije (na primer Levstikov *Martin Krpan*, Finžgarjev roman *Pod svobodnim soncem*, Vernovi romani).

Pregled prirejevanja nedramskega gradiva delim na tri sklope:

- prvi zajema obdobje od prvih primerov, ki jih je mogoče pogojno umeščati med dramatisacije, do konca druge svetovne vojne,
- v drugi sklop so umeščene uprizoritve dramatisacij od konca druge svetovne vojne do leta 1980,
- tretji sklop gledaliških priredb obsega obdobje med letoma 1980 in 2010.

Takšno tipologijo sem vpeljala glede na količino in vrsto dramatisacij. Za prvo obdobje je bilo namreč značilno relativno visoko število odrskih priredb nedramskih tekstov s tradicionalnimi dramatisacijskimi postopki. Drugo obdobje, ki ga zaznamujeta reteatralizacija in z njo manjše zanimanje za besedilno plat uprizoritev, se začne na področju dramatisacij kot nadaljevanje prejšnjega in se nadaljuje z njihovim upadanjem na eni strani oziroma vpeljavo izvirnejših dramatisacijskih postopkov ter dojemanjem prototeksta kot navdiha in izhodišča za uprizoritev na drugi strani. Tovrstne strategije, s katerimi so začeli v eksperimentalnih gledališčih in so se sčasoma prenesle v institucionalna gledališča, napovedujejo tretje obdobje, za katerega pa so značilne nove besedilne ter uprizoritvene prakse in z njimi večje število ter pestrost postopkov prirejevanja.

Predstavitve vsakega od sklopov je vpeta v družbeno-zgodovinski kontekst, vsebuje osnovne informacije o posameznih gledališčih, v njej je prikazano razmerje med gledališčem in besedilom (prototekstom in gledališkim tekstom) in navedene so vidnejše uprizoritve dramatisacij ter ostalih odrskih priredb izvorno nedramskega gradiva in njihovi avtorji (prirejevalci ter režiserji).

Celoten popis uprizoritev po nedramskem gradivu, ki sem ga pripravila, je prvi primer tako zbranega gradiva v zgodovini slovenske gledališke vede. Doktorski disertaciji ga prilagam v poglavju Priloge (Priloga 1, Priloga 2 in Priloga 3). V njem so zajete tako tiste priredbe, ki so izhajale iz epskih besedil, kot tiste, ki so imele za svoje izhodišče liriko ali

besedila, ki so namenjena mlademu naslovniku, a jih berejo tudi odrasli (*Aličine dogodivščine v čudežni deželi*, *Mali princ*, *Njegova temna tvar ...*).

polliterarne tekste, na primer eseje, pisma, filozofske spise ipd. Popis ne razlikuje med priredbami, ki zvesto sledijo izvirniku, in priredbami, ki v nedramskem gradivu iščejo le motive in tematska izhodišča. Vsebuje podatke o protobesedilu, njegovem avtorju ter letnici izida, avtorju priredbe, njenem naslovu, režiserju, gledališču, v katerem je bila uprizorjena, letu oziroma sezoni uprizoritve, številu ponovitev oziroma gledalcev (odvisno od razpoložljivih podatkov), obdobju, ki je minilo od izida prototeksta do njegove uprizoritve, in oznako za morebitno filmsko adaptacijo.

4.2 Obdobje od prvih primerov dramatizacij do konca druge svetovne vojne (Priloga 1)

Če izhajam iz Pavisa (1997: 147), ki zapiše, da »[o]d srednjega veka naprej lahko ob misterijih govorimo o dramatizaciji biblije«, umeščam dramatizacijo na sam začetek slovenskega gledališkega izročila. Filip Kalan (1980: 104) navaja zapiske iz šolskega dnevnika ljubljanskega jezuitskega kolegija (*Diarium Praefecturae Scholarum etc*), ki omenjajo pet repriz *Igre o paradizu*¹⁰². Igrali so jo dijaki zunaj kolegija z rektorjevim dovoljenjem. O igri v slovenskem jeziku obstaja nekaj zapisov, najpomembnejša sta tisti iz leta 1670 in Valvasorjev iz leta 1689. Besedilo igre ni ohranjeno, po vsej verjetnosti so ga sestavili dijaki ljubljanskega kolegija na osnovi nemškega zgleda ali ustnega izročila. Igra uprizarja mit o izvirnem grehu Adama in Eve v znani različici tako imenovanega sestrskega spora med Pravico in Usmiljenjem, ko se krivda prvih staršev obravnava pred božjim prestolom.

Za obdobje baroka na Slovenskem so značilne tudi procesije ali cerkveni sprevodi s podobami križevega pota, ki jih je uprizarjala kapucinska bratovščina Redemptoris mundi, ter pasijonske igre, med katerimi je najbolj znamenit *Škofjeloški pasijon* iz leta 1721. Njegov avtor je oče Romuald¹⁰³, naslovljen pa je kot *Slovenski pasijon*.

¹⁰² Kalan je precej kritičen do teze, da so že protestantje igrali v slovenščini podobne igre; kot primer navaja dramatizacijo bibličnega motiva – igro o darovanju Izaka.

¹⁰³ Njegovo civilno ime je Lovrenc Marušič in izvira iz Štandreža pri Gorici. O literarni izvornosti pasijonske igre ostajajo dvomi, nesporno je le Romualdovo gledališko in uprizoriteljsko avtorstvo vsaj za prvi sprevod leta 1721. Kalan (1980: 144–145) se ne strinja z raziskovalci, ki nekritično povzemajo ugotovitve Josipa Mantuanija, da je dramsko besedilo le poslovenjeni posnetek nemškega izvirnika, pač pa spričo neenotne narečne podobe besedila domneva, da je oče Romuald uporabil starejše slovenske predloge ali pa so mu pri nastajanju priredbe pomagali loški kapucini, ki so bili doma iz različnih krajev.

Gledališka struktura škofjeloškega spreveda se razvija povsem organsko iz preizkušenih prvin spokorniških procesij, saj je pretežna večina solističnih replik zamišljena po načelu spokorne pesmi. Te palinodije, ki obnavljajo v nešteti različicah eno in isto misel, povezujejo v celoto vseh štirinajst prizorov, prevzetih ali po zgodbah iz svetega pisma ali po srednjeveških alegorijah s krščanskimi ali antičnimi simboli, vendar vselej po dramaturškem načelu, da podobe iz stare zaveze in alegorične epizode ideološko razlagajo dramsko zgodbo Kristusovega trpljenja. (Kalan 1980: 109.)

Primer dramatizacije je tudi igra o kralju Learu iz leta 1698, ki je bila uprizorjena v kolegiju ljubljanskih jezuitov¹⁰⁴. Naslov *Tugend-Cron Der Kindlichen Liebe in CORDILLA einer Tochter LAYRI Königs von Britannien* kaže, da govori dramsko delo predvsem o krepostni Kordeliji (Cordilli) in ima značaj alegorije z dramaturškimi prviniami jezuitske moralitete. Kalan navaja za »fabulistični vir« kroniko¹⁰⁵ italijanskega humanista ter renesančnega pisca Vergila Polidorja (Vergilius Polydorus), ki je dolgo živel v Angliji in tudi napisal zgodovino te dežele. Dramatizacija se od svoje nedramske predloge razlikuje v srečnem koncu, saj Kordelija (Cordilla) ne umre, pač pa ponovno zasede prestol.

S stališča prirejevanja nedramskega gradiva je za obdobje razsvetljenstva (pogojno) zanimiv Andrej Šuster Drabosnjak¹⁰⁶ s Koroškega. Naslovi njegovih sedmih dramskih del (*Marijin pasijon, Kristusovo trpljenje, Egiptovski Jožef, Igra o Amanu in Esteri, Bogati zapravljivec, Božična igra in Igra o izgubljenem sinu*) namreč kažejo na dramatizacijo biblijskih motivov. Vendar pa, kot navaja Vasja Predan (1996: 27), so ti zvečine zgolj zunanji okvir in spodbuda za prikazovanje sodobnega življenja s številnimi humornimi elementi. Tudi ob tem primeru se poraja dvom, o katerem sem že razpravljala, ali govoriti o dramatizaciji ali o dramskem delu, ki nastane po običajnem produkcijskem postopku pisanja dramatike na osnovi motivov iz določenega literarnega oziroma neliterarnega gradiva.

Prve resnejše zamisli o ustanovitvi poklicnega gledališča na Slovenskem so se pojavile leta 1850, ko je Leopold Kordeš 28. januarja v *Laibacher Zeitungu* objavil članek z naslovom

¹⁰⁴ Jezuiti so prvo dijaško predstavo v Ljubljani uprizorili že leta 1598, kolegij so sezidali leta 1602 in v njegovem avditoriju so imeli vsaj že leta 1618 (kar je prej kot na Dunaju) urejen gledališki oder, o katerem piše Valvasor v *Slavi vojvodine Kranjske* (Kalan 1980: 193).

¹⁰⁵ V Ljubljanskem NUK-u je ohranjena baselska izdaja *Polydor Vergilii Vrbinatis Anglica historiae libri uigintisex – Anno MCXLVI (1546)* (Kalan 1980: 197).

¹⁰⁶ Pripadal je skupini tako imenovanih bukovnikov, ker je pisal knjige oziroma bukve v svojem domačem narečju.

Vertrauensvoller Aufruf an die biedere slovenische Nation zur Realisierung eines echt nationellen Unternehmens (Zaupljivi poziv poštenemu slovenskemu narodu k izvedbi pravega nacionalnega podjetja). Naslednji mesec je svojo vizijo natančneje predstavil: prvo uprizoritev je napovedal za maj 1850. Na repertoarju, ki je zajemal sedem gledaliških del, sta bili tudi dve dramatizaciji – *Jožef in njegovi bratje* ter *Genovefa*. Do uresničitve programa ni prišlo, saj je Kordeševa pobuda o ustanovitvi slovenskega poklicnega gledališča leta 1850 propadla oziroma so jo »odločilno zavrla prav trenja med slovenskimi kulturnimi in političnimi frakcijami ter kulturna neosveščenost Bleiweisovega kroga« (Marin 1997: 28). Kljub temu so njegova prizadevanja pripomogla k razvoju gledališke kulture na Slovenskem in h konstituiranju Dramatičnega društva (1867).

Naslednji primer dramatizacije sega v leto 1865. Ob proslavljanju obletnice rojstva Franceta Prešerna v Deželnem gledališču, 2. decembra, je nemški igralec Heinrich Penn pripravil »odrsko ponazoritev« Prešernovega *Krsta pri Savici* v takrat zelo priljubljeni obliki zgodovinske slikanice. Tetralogija, katere avtor je bil Fran Levstik, je zajemala¹⁰⁷ Boj poganskih Slovencev, Črtomir prvič vidi Bogomilo, Črtomirjevo slovo od Bogomile in Črtomir poganskim Slovincem oznanja krščansko vero. *Krst pri Savici*¹⁰⁸ so nato uprizorili še dvakrat: 6. decembra 1868 in 3. decembra 1871; tudi v teh dveh primerih gre za obeležje pesnikovega rojstva. Ravno *Krst pri Savici* lahko štejemo za prvi nesporni primer dramatizacije pri nas.

Pomembna prelomnica v razvoju slovenskega gledališča je bila ustanovitev Dramatičnega društva v Ljubljani (1867).

Dotlej so slovenski gledališki ljubitelji zvečine zgolj zaradi kratkočasje in samo z manjšimi igralnimi ambicijami ter izbranimi igranimi prizori ali tako imenovanimi skeči nastopali na čitalniških odrih, od koder se je pretežno slišala samo nemška beseda. (Predan 1996: 38.)

Vendar pa tudi takrat ni prišlo do večjega napredka v repertoarni politiki, ostajala je intenca po zabavi in razvedrilu, zato so prevladovala preprosta ljudska igre. Svobodna

¹⁰⁷ Kalan (1980: 239) je črpal podatke z letaka, ki ga je izdelal K. pl. Goldenstein.

¹⁰⁸ Dramatizacija *Krsta pri Savici* se pojavi v obdobju do leta 1945 še enkrat, in sicer leta 1899, ko ga za oder priredi Engelbert Gangl, režira pa Rudolf Inemann. Nuša Dedo Lale (2008: 178–182) navaja še pet dramatizacij Prešernovega teksta, in sicer dramatizacijo Vinka Zora (1917), Zorka Simčiča (1953), Andreja Rozmana Roze (1988) in Jaše Jenulla (2002).

oblika ljudskih iger¹⁰⁹ z naturalističnimi elementi je »zapeljala pisatelja in novinarja Frana Govekarja (1871–1949), da je nenavadno uspešno zlorabil nekatera znana dela iz slovenskega pripovedništva devetnajstega stoletja«, je kritično zapisal slovenski teatrolog Filip Kumbatovič Kalan (1980: 280), pri čemer se je skliceval na (podobno) mnenje Antona Verovška. Govekar je dramatisiral Jurčičeve *Rokovnjače* in *Desetega brata* ter Levstikovega *Martina Krpana*; iz literarnih besedil je prevzel zgodbe in figuraliko ter »jih spremenil z brezobzirno željo po senzacionalni teatraliki v prave spektakle s številnimi epizodami«. Kalanova ostra kritika Govekarjevih dramatisacij vsebuje celo sintagmo zloraba pripovedne umetnosti za uprizoritve z groteskno komiko vaških originalov in s kičastim bliščem množičnih prizorov.

Kot vrhunec »te korenjaške teatralike« navaja Kalan Govekarjevo dramatisacijo Levstikovega *Martina Krpana* s praizvedbo na dan Svetih treh kraljev leta 1905 v Deželnem gledališču. Gledališka slikanica v petih dejanjih s petjem, z glasbo in s plesom ni bila niti pravo ljudsko gledališče, ampak »samo neugnana zabava za bahavo in petično predmestje, kakor ga je opisal tako zelo drastično priljubljeni igralec naslovne vloge Anton Verovšek« (Kalan 1980: 281). Govekar, tedanji intendant Deželnega gledališča, je namreč povest dramatisiral z namero, da ta postane prodajna uspešnica ter prekosi opero in opereto. Tako je nastala dramatisacija za nezahtevno občinstvo, kar pa je pomenilo veliko blišča, glasbenih, pevskih in plesnih vložkov, angažma celotnega ansambla (igralskega in opernega) ter spremembe v zgodbi: dodal je kanclerja in štiri ministre, Brdavska je povišal v zamorskega kralja Brdavska I. ter ga obdal z evnuhi in plešočimi odaliskami, Martin Krpan pa je postal vodja velike kmečke tihotapske tolpe, ki pride v spor z oblastmi. Manjkala ni niti živa Krpanova kobilica – že nekoliko utrujeno kljuse iz mesarskega predmestja Šempetra, ki je spodbudila Ivana Cankarja k pisanju družbenih in gledaliških satir z naslovom *Krpanova kobila* (1906). Cankar je tudi postavil Deželno gledališče pred alternativo, ali naj ustvarja ljudsko gledališče za zabavo petičnega predmestja ali naj se odloči za proces evropeizacije. Blaž Lukan (1998: 43) označuje Govekarjevo gledališče kot neke vrste producentno gledališče,

ki naj učinkuje v tem trenutku, na konkretno občinstvo, v odnosu do konkretne oblastne strukture, gledališče, ki za svoje delo potrebuje neposreden odziv, takojšnje plačilo,

¹⁰⁹ Gre za različico tako imenovanega Heimatkunst, zgrajene na kmečki in malomestni figuraliki, z reminiscencami iz deželne zgodovine in s poljudnimi anekdotami ter sestavljene v dialogih, ki težijo k nazornemu posnemanju vsakdanje govorice (Kalan 1980: 280).

nedeljen uspeh. /.../ To je bilo gledališče, ki je ugajalo tako državi kot tudi veliki večini publike. Vendar je bilo v političnem smislu v glavnem reakcionarno in oportunistično, v gledališkem smislu pa v glavnem konvencionalno in populistično.

Kljub temu – ali ravno zato – so preprostem okusu publike prilagojenega Govekarjevega *Martina Krpana* v Ljubljani igrali do leta 1910 desetkrat, v Mariboru enkrat in v Trstu dvakrat; še večjo blagajniško uspešnico sta pomenili njegovi dramatizaciji *Desetega brata* in *Rokovnjačev*. V Ljubljani so med letoma 1899 in 1941 *Rokovnjače* uprizorili petdesetkrat, v Mariboru osemkrat, v Celju trikrat, v Trstu osemkrat in na Ptujju enkrat; skupaj torej kar sedemdesetkrat. Podoben uspeh je doživel *Deseti brat*, ki so ga med letoma 1901 in 1918 v Ljubljani ponovili triindvajsetkrat, v Mariboru so ga v obdobju do druge vojne odigrali štirinajstkrat, v Celju petkrat, v Trstu štirinajstkrat in na Ptujju osemkrat (skupaj štiriinšestdesetkrat).

Recept za gledališko prodajno uspešnico ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja bi lahko formulirala kot izbor pogosto brane literarne predloge priljubljenega slovenskega pisatelja, izpostavitve humornih in narodnoprebudnih elementov, veliko petja, godbe, plesa ter množičnih prizorov. Tovrstni primer so tudi *Rokovnjači* (Govekarjeva dramatizacija), o katerih je režiser Osip Šest (v Mahnič 2008: 228) zapisal, da uspeh te uprizoritve izvira iz ljubezni ljudi do Jurčiča, zaradi prevlade ljudske igre v tistem času in zaradi revne gledališke blagajne.

Največji izziv avtorjem priredb nedramskega gradiva je predstavljal *Deseti brat*; dramatisiral in režiral ga je tudi Pavel Golia, ki pa – po besedah režiserja Cirila Debevca (2012: 111)¹¹⁰ – ni bil najbolj uspešen.

[L]etos pa se nam je zopet predstavil z režijo Jurčičevega, po svoje dramatisiranega *Desetega brata*, in O'Neillove drame *Anna Christie*. Po teh treh predstavah g. Golie pri najboljši volji ne moremo priznati za režiserja. Kajti suženjsko po tekstu in igravčevih sprotnih domislekih prikrojenega naziranja še ne moremo imenovati režijo.

Leta 1939 se je dramatisacije romana lotil režiser Fran Žižek, *Desetega brata* je uprizoril na ptujjskem odru; naslednje leto je skupaj z Emilom Smaskom dramatisiral še *Martina Krpana*. V Slovenskem gledališču Trst je 2. decembra 1945 Milan Košič režiral *Desetega*

¹¹⁰ Članek je bil prvič objavljen v *Mladini* (1925/26).

brata, ki ga je dramatisiral Ferdo Delak¹¹¹. Uprizoritev *Desetega brata*, ki je presegla zabavni namen in dosegla »globljo, funkcionalnejšo kulturno učinkovitost«, je po oceni Vena Tauferja (1977: 86) nastala iz Inkretove dramatisacije; insceniral jo je Franci Križaj v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju leta 1969. Inkret je z

neobičajnim dramaturškim posluhom in premišljenostjo /.../ v tem tekstu slovenske klasike razprl plasti, ki so se mu pokazale. Nič ni Jurčiču dodal ali vzel, le v čisti dramski obliki je predstavil Jurčičev dar za dramsko gradnjo in izluščil iz romana strukturo ljudske igre (Taufer 1977: 88).

Domiselna in »na nivoju odličnega modernega gledališča« je bila tudi Križajeva režija.

Pregled dramatisacij, ki je predstavljen v Prilogi 1, kaže, da je bilo v ljubljanskem gledališču¹¹² uprizoritev po slovenskih literarnih predlogah manj kot po tujih – 40 odstotkov. Poleg že omenjenih uprizoritev se pojavljajo uprizoritve na osnovi treh Tavčarjevih literarnih del: *Otok in struga* (dramatisacija in režija Ignacij Boršnik, deset predstav 1888–1922), *Visoška kronika* (dramatisacija in režija Marija Vera, devet ponovitev leta 1934) ter *Cvetje v jeseni* (dramatisacija in režija Osip Šest, šestnajst ponovitev leta 1943). Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegovo pravico* je (leta 1927) dramatisiral in režiral režiser Milan Skrbinšek. Vzorec se torej ponavlja: režiser kot avtor priredbe nedramskega gradiva, prototekst je poznano, priljubljeno besedilo, ki načeloma vsebuje domoljubno, didaktično in/ali ideološko noto.

Bistveno daljši je seznam priredb po tujih nedramskih predlogah, ki v tem obdobju ostajajo zgolj v okviru umetnostnih besedil – romanov, povesti in novel. Večina jih je doživela tudi filmsko upodobitev, a kljub temu – če za razločevalni kriterij uspešnosti in priljubljenosti vzamemo število ponovitev – v prodajnem smislu ni nobena konkurirala zgoraj predstavljenim Govekarjevim uspešnicam. Pomembna razlika je tudi v tem, da gre v večini primerov (sedemnajstih¹¹³) za prevode tujih dramatisacij. Dramatisacije tujejezične nedramske literature pa so se lotili pisatelj Fran Milčinski (*Kjer ljubezen, tam tudi bog*, L. N. Tolstoj) in režiserja Ciril Debevec (*Bratje Karamazovi*, F. M. Dostojevski) ter Boris

¹¹¹ Za tržaško gledališče je dramatisiral tudi Cankarjevo povest *Hlapec Jernej in njegova pravica*, dramatisacijo z naslovom *Jernejeva pravica* (kolektivna drama v osmih slikah) je režiral sam po osvoboditvi.

¹¹² Od leta 1867 govorimo o Dramatičnem društvu v Ljubljani, leta 1892 se gledališče preimenuje v Deželno gledališče v Ljubljani, leta 1918 pa v Narodno gledališče v Ljubljani (razen v sezoni 1919/20: Kraljevsko slovensko gledališče Ljubljana), po podržavljenju letu 1920 se zopet imenuje Narodno gledališče, med drugo svetovno vojno Državno gledališče, od leta 1945 dalje pa Drama Slovenskega narodnega gledališča.

¹¹³ V dveh primerih v *Repertoarju slovenskih gledališč 1867–1967* ni navedenega avtorja priredbe.

Putjata. Slednji je dramatisiral in režiral roman Dostojevskega *Idiot* (1922, dvaindvajset predstav), Tolstojevo *Ano Karenino* (1924, enajst predstav) in povest Dostojevskega *Stričkove sanje* (1925, deset predstav).

Zločin in kazen F. M. Dostojevskega so v Ljubljani prvič videli leta 1932, in sicer v režiji Bratka Krefta. Pravo uspešnico je predstavljala odrska priredba Haškovega *Dobrega vojaka Švejka*, saj so jo v sezoni 1927/28 odigrali kar dvaindvajsetkrat. Podatki kažejo, da so bile zelo priljubljene odrske priredbe detektivskih romanov (*Sherlock Holmes* in *Baskervilsi pes* Arthurja Conana Doylea ter *Tat vseh tatov/Arsène Lupin* Mauricea Leblanca), pustolovskih in zgodovinskih romanov, ki so ponujali možnost takrat priljubljenega odrskega spektakla s petjem in z množičnim prizori (*Quo vadis* Henryka Sienkiewicza, *Pot okoli zemlje*¹¹⁴, *Carjev kurir* in *Na pustem otoku* Julesa Verna, *Ben Hur* Lewa Wallacea ter *Grof Monte Cristo* Alexandra Dumasa). Zaslediti je tudi nekaj uprizoritev dramatisacij priljubljenih romanov, kot so *Sirota iz Lowooda* Charlotte Brontë (naziv »igrokaza v 4 dejanjih« je *Lowoodska sirota*), *Via mala*¹¹⁵ Johna Knittla, Farrèreva *Bitka*, Tolstojevo *Vstajenje*, Dickensova *Mala Dorrit* in *Cvrček za pečjo*, ki je leta 1930 v Debevčevi režiji doživel enaindvajset ponovitev. Leta 1936 je pomenila podobno prodajno uspešnico veseloigra po noveli Petra Roseggerja *Vesela božja pot*; v režiji Osipa Šesta so jo v Ljubljani igrali v eni sezoni šestintridesetkrat. Na repertoarju se je leta 1912 znašla tudi dramatisacija Zolajevega romana *Beznica – Ubijač*; poleg premiere je zabeležena le še ena ponovitev.

Popis dramatisacij v mariborskem gledališču začenjajam z letom 1909, ko je prišlo do ustanovitve Dramatičnega društva s prostori v veliki dvorani Narodnega doma. Ustanova si je že v pravilih ob ustanovitvi zadala nalogo osnovati poklicno slovensko gledališče v Mariboru, kar se je zgodilo 27. septembra 1919. Vodenje gledališča je prevzel ljubljanski igravec in režiser Hinko Nučič, ki je iz Ljubljane pripeljal »nekaj požrtvovalnih in zavednih igralcev« (Mevlja 2000: 25). Delovanje ustanove je bilo zaradi nemške zasedbe leta 1941 prekinjeno, večji del ansambla pa se je priključil ljubljanski Drami.

¹¹⁴ Uprizoritev z enajstimi ponovitvami je bila podnaslovljena *Velika igra s sijajno opremo, s petjem, plesom, evolucijami in godbo v 5 dejanjih ali 12 slikah*.

¹¹⁵ Božidar Borko (v Mahnič 2008: 333), ki v svojih kritičnih zapisih dramatisacijam načeloma ni bil naklonjen, označi Knittelovo dramatisacijo lastnega romana kot izdelek, ki »ni samo za oder pripravljeno epično delo, marveč je samostojna, dramatično močna pesnitev«.

Med letoma 1909 in 1919 je bila med najuspešnejšimi predstavami, po navedbah Dušana Mevlje (2000: 25), FASTERJEVA dramtizacija romana *Ben Hur*. V obdobju 1919–1945 beležimo šest priredb nedramskih besedil; tudi v Mariboru so igrali Govekarjevo dramtizacijo *Martina Krpana* (enkrat), *Rokovnjačev* (šestkrat) in *Desetega brata* (štirikrat v Skrbinškovi režiji in desetkrat v Delakovi). Dajanje prednosti slovenskim in slovanskim dramskim besedilom, med katere uvrščam tudi tista, ki so nastala na osnovi nedramskih predlog, je povezano (sploh v prvih letih delovanja) z željo gledališkega vodstva, da bi v slovensko gledališče privabili publiko, ki je sicer obiskovala nemško gledališče. Tako sta bila na začetku stoletja najbolj priljubljena Jurčič in Kersnik; Ivan Rozman je dramtiziral Kersnikov *Testament* (»narodna igra s petjem v 4 dejanjih«), Ferdinand Kleinmayr pa Jurčičevo povest *Hči mestnega sodnika* (»žaloigra v 4 dejanjih«). Pojavi se tudi nova priredba Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegove pravice*; njen avtor je Milan Skrbinšek, čigar socialistično angažirano delo je bilo premierno uprizorjeno 11. januarja 1922 (šest predstav v njegovi režiji), nato pa še v sezonah 1925/26 (štirikrat v režiji Vala Bratine) in 1939/40 (osemkrat v režiji Jožeta Koviča).

Naslovi uprizoritev tujih nedramskih besedil so enaki kot v Ljubljani. Razlika je v tem, da je teh uprizoritev manj, kar velja tudi za število odigranih predstav. Podatki kažejo na štirinajst dramtizacij, ki so jih ponovili enaindevetdesetkrat; tako kot v Ljubljani je v smislu ponovitev tudi v Mariboru žel velike uspehe *Dobri vojak Švejk* (prvi in drugi del). Podobni uspešnici sta bili dramtizaciji Vantelovega romana *Naš gospod župnik* in Sremčevega *Pop Čira in pop Spira*, ki ju v Ljubljani niso uvrstili na repertoar. Z navdušenjem je mariborska publika sprejela oba Zolajeva romana – *Thérèse Raquin*, ki so jo leta 1928 odigrali šestkrat, in *Ubijač* (štiri ponovitve), kar je bistveno večji uspeh kot v Ljubljani. Tudi v Mariboru so igrali dramtizacije po romanih Dostojevskega (*Raskolnikov*, *Idiot* in *Bratje Karamazovi*) ter Tolstoja (*Vstajenje* in *Kreutzerjeva sonata*). Dvajset ponovitev v štirih sezonah beležimo pri *Hasanaginici* (avtor priredbe Milan Ogrizović, prevod Anton Funtek) in enajst pri *Smrti majke Jugovića* (avtor priredbe Ivo Vojnović), ki so jo uprizorili v srbohrvaškem jeziku; v obeh primerih je uprizoritev režiral Hinko Nučič, o čigar angažiranosti proti ponemčevanju in vzporedno s tem o njegovem poudarjanju slovenskega ter slovanskega sem že pisala.

Repertoar tržaškega gledališča je bil v svojem čitalniškem obdobju, ki sega na začetek 20. stoletja, precej pod ljubljanskim vplivom, zato se pojavljajo že znani primeri dramtizacij, ki so jih uprizarjali tudi kasneje, ko je bilo 8. marca 1902 ustanovljeno Dramatično

društvo, 7. oktobra 1907 pa poklicno Slovensko gledališče v Trstu. Živahno gledališko dejavnost, ki jo je vmes začasno prekinila prva svetovna vojna, je leta 1920 zatrl fašistični požig stavbe Narodnega doma, v kateri je delovalo gledališče. S tem je bila za približno petindvajset let prekinjena skoraj stoletna tradicija igranja v slovenščini. Spričo specifičnih razmer, v katerih je gledališče delovalo, ne preseneča, da je pogosto posegalo po besedilih slovenskih avtorjev. *Desetega brata* so odigrali štirinajstkrat, *Rokovnjače* osemkrat in *Martina Krpana* dvakrat – v vseh primerih gre za že znane Govekarjeve dramatizacije. Ivan Česnik je dramatisiral Jurčičevega *Domna*¹¹⁶, Ferdo Delak *Desetega brata* (leta 1945 ga je uprizoril Milan Košič) ter Cankarjevega *Hlapca Jerneja in njegovo pravico*. V priloženem popisu uprizoritev (Priloga 1) najdemo še *Otok in struga* po Tavčarjevi predlogi in *Andante patetico* na osnovi Zupanove povesti. Od dramatizacij tujejezičnih nedramskih besedil so v tržaškem gledališču uprizorili le dve: *Sherlocka Holmsa* in *Lowoodsko siroto*.

Podobno nezanimanje za uprizarjanje dramskih priredb neslovenskih romanov in povesti se kaže tudi v ptujskem ter celjskem gledališču; z izjemo otroških pravljic jih namreč sploh ni zaslediti.

Načrtnejše gledališko življenje se je na Ptujju začelo leta 1920, ko so ustanovili podružnico mariborskega Dramatičnega društva. Leta 1918 so Ptujčani formirali samostojno Dramatično društvo, ki je delovalo vse do leta 1941, ko je prišlo do prekinitve zaradi fašistične okupacije. Med letoma 1913 in 1926 so Govekarjevo dramatizacijo *Desetega brata* odigrali osemkrat ter njegove *Rokovnjače* enkrat. Česnikovo dramatizacijo Jurčičevega *Domna* in Rozmanovo dramatizacijo Kersnikovega *Testamenta* so ponovili dvakrat, pojavili pa sta se dve novi priredbi kanoniziranih del slovenske literature, in sicer je režiser Fran Žižek dramatisiral in režiral *Desetega brata* ter *Martina Krpana* (1939/40).

V Celju je bilo Dramatično društvo ustanovljeno 12. februarja 1911. Prva svetovna vojna je gledališko dejavnost v celoti zaustavila, do popolnega mrtvila pa je prišlo tudi po končani sezoni 1935/36. Iz analize popisa uprizoritev sklepam, da uprizarjanje dramatizacij ni bilo področje, ki bi predstavljalo celjskim ustvarjalcem izziv. Beležiti je mogoče le po tri uprizoritve *Rokovnjačev* in *Desetega brata*.

¹¹⁶ Tudi v tem primeru gre za ljudsko obarvano igro s petjem, kot je značilno za večino predvojnih dramatizacij.

Partizansko gledališko delovanje¹¹⁷, v sklop katerega spada več gledaliških skupin iz obdobja med letoma 1941 in 1945, je skladno s svojim osnovnim namenom širjenja narodnoosvobodilne ideje izbiralo besedila, ki so jih uprizarjali predvsem na tako imenovanih mitingih. Ti so vsebovali »uvodni politični nagovor, recitacije in deklamacije, petje in glasbo (kitara, harmonika), posredovanje novic, šaljive prizore, agitke in skeče, po navadi v enem dejanju« (Mahnič 2008: 141). Leta 1944 so v Črnomlju ustanovili Slovensko narodno gledališče na osvobojenem ozemlju, za katero je pisalo več znanih slovenskih pisateljev, ob katerih so se pojavljala tudi imena neznanih avtorjev in belokrajnske mladine. Manjši delež med igrami in enodejankami predstavljajo dramtizacije slovenske pripovedne klasike, na primer Rudi Hönn je dramtiziral *Hlapca Jerneja in njegovo pravico* in odrsko priredil Aškerčevo *Staro pravdo*, France Bevk pa je dramtiziral del *Desetega brata*.

Izračuni, ki sem jih opravila na osnovi podatkov, pridobljenih v *Repertoarju slovenskih gledališč*, kažejo, da je bilo razmerje med uprizoritvami po slovenskih in tujih predlogah v vseh petih gledaliških skupaj skoraj enako – 51 odstotkov po slovenskih in 49 odstotkov po tujih nedramskih besedilih. Razlike pa se pokažejo po posameznih gledališčih; (predvsem) zaradi podobne repertoarne politike sta bili ljubljansko in mariborsko gledališče statistično izenačeni – 40 odstotkov dramtizacij na osnovi slovenskih besedil –, bistveno drugačna podoba pa je v Slovenskem gledališču v Trstu, v katerem je bilo slovenskih dramtizacij skoraj 80 odstotkov; število dramtizacij (izključno po domačih pripovednih besedilih) v celjskem in ptujskem gledališču pa je zanemarljivo majhno. Nasploh je tudi delež vseh dramtizacij v razmerju do uprizoritev po dramskih besedilih v obdobju do konca druge svetovne vojne manjši kot v tretjem obdobju (po letu 1980), vendar večji kot v drugem (med letoma 1945 in 1980).

Same številke pa ne povedo dovolj, če ne upoštevamo družbeno-zgodovinskega ozadja, kamor spadajo prekinitve delovanja posameznih gledaliških odrov, zgledovanje po repertoarju Deželnega oziroma Narodnega gledališča v Ljubljani, preferiranje slovenskih in slovanskih besedil zaradi nacionalne ogroženosti (predvsem v tržaškem gledališču) ipd.

Kljub navedenemu se za obdobje do konca druge svetovne vojne izrisuje nekaj skupnih potez. Dramtizirali so predvsem romane, novele in povesti, čeprav je bil prvi nesporni

¹¹⁷ O njem so pisali Filip Kalan, Viktor Smolej, Ferdo Fišer, Dušan Moravec, Aleksander Valič, Jože Tiran, Dušan Mevlja, Gašper Troha idr.

primer dramatizacije teksta z znanim avtorjem dramska priredba lirsko-epske pesnitve Franceta Prešerna *Krst pri Savici* leta 1865. Niz dramatizacij se je zvrstil med Govekarjevim vodenjem Deželnega gledališča, ko je Fran Govekar sam, v želji po komercialni uspešnosti in z narodnoprerednimi težnjami, dramatiziral tri slovenska kanonska besedila: *Rokovnjače*, *Desetega brata* in *Martina Krpana*. Uprizoritve, ki so se zgledovale po ljudskih igrah, so z veliko blišča, glasbeno-pevsko-plesnimi točkami in nemotiviranimi spremembami zgodbe ter oseb res požele odobravanje preproste publike, a kritika je bila povsem drugačnega mnenja. Ne samo Govekarjeve dramatizacije, ampak tudi nove dramske priredbe Kersnikovega in Jurčičevega romana ter Levstikove povesti so se na slovenskih gledaliških odrih pojavljale še nekaj desetletij, pridružili pa so se jim nekateri znani teksti slovenske literarne klasike, predvsem tisti z bolj ali manj izraženo narodnopreredno¹¹⁸, didaktično in ideološko noto. Priljubljeno je bilo tudi uprizorjanje tujih romanov, ki so bili večinoma kasneje (ali prej) filmsko adaptirani; v gledališču so uporabljali že narejene tuje dramatizacije, sčasoma so jih začeli ustvarjati tudi sami. Že pred drugo svetovno vojno je bilo na slovenskih odrih uprizorjeno nekaj dramatizacij znanih avtorjev (Zola, Dostojevski, Tolstoj, Hašek), avtorji dramatizacij slovenskih povesti, novel in romanov pa so bili režiserji in/ali igralci (Ignacij Borštnik, Ivan Rozman, Boris Putjata, Osip Šest, Ciril Debevec, Milan Skrbinšek), le izjemoma pisatelji (Fran Govekar, Pavel Golia). Od režiserskih imen je treba poleg tistih, ki so že omenjena med avtorji dramatizacij, navesti še Čeha Rudolfa Inemanna, Antona Verovška, Hinka Nučiča, Jožeta Koviča itd. Skupni imenovalac dramatizacij iz prvega obdobja je torej izbira znanih tekstov, zvesto sledenje zgodbi, didaktični in narodnokonstitutivni elementi. Repertoar slovenskih gledališč je bil do konca druge svetovne vojne precej soroden, razen v Slovenskem gledališču Trst, v katerem so prevladoval dramatizacije po domačih besedilih.

¹¹⁸ Podobno ugotavlja za predvojne dramatizacije v hrvaškem gledališču Matko Botić (2012: 54–58), ki navaja kot njihove osnovne značilnosti izrazito domoljubnost, melodramatičnost, didaktičnost in nedramatsko obdelavo prozne materije. Označuje jih kot sekundarni način opismenjevanja ter dviga splošne kulturne ravni; za tipičen primer »dramatizacije kot ilustracije« navaja *Zlatarjevo zlato* Avgusta Šenoa – prvega dramatiziranega romana na Hrvaškem. Na osnovi časopisnih kritik ugotavlja, da so na začetku stoletja avtorja priredbe vrednotili glede na stopnjo zvestobe romanu in njegove neopaznosti v novonastalem besedilu. Takrat je veljalo, da želi občinstvo na odru celotni roman in da mora ostati pisateljeva slava neokrnjena. Tako je bil dramaturg (poimenovan prevajalec ali tehnični sodelavec romanopisca) v prostovoljni pisateljevi senci, kar je vpivalo na nastajanje nekakovostnih dramatizacij, ki pa so bile pri občinstvu dobro sprejete. Torej gre v hrvaškem predvojnem gledališkem prostoru za podobno paradigmo dramatizacij kot pri nas.

4.3 Obdobje od leta 1945 do 1980 (Priloga 2)

Obdobje, ki v gledališkem smislu pomeni vznik prvih eksperimentalnih gledališč in poskusov uveljavljanja novih scenskih praks, izkazuje v primerjavi s prejšnjim (do konca druge svetovne vojne), predvsem pa z obdobjem, ki sledi (od leta 1980 dalje), zmanjšano dinamiko pojavljanja dramatizacij. Kolikor jih je nastalo v prvih dveh desetletjih po vojni, so bile zasnovane tradicionalno, nasploh pa so prevladovale tiste, ki so jih napisali in uprizarjali še v predvojnem obdobju. Vasja Predan ugotavlja, da gledališka iskanja niso mogla in tudi niso želela reflektirati zapletenih družbenih procesov ter jih udejanjati na način dotlej prevladujočega realističnega posnemanja, marveč so se cepila v dve intenci: v tako imenovano angažirano umetnost in v drugo, ki je črpala »predvsem iz lastne ustvarjale avtonomnosti in imanentnosti, ki v teatru ni več hotela reproducirati stvarnosti in literature, marveč si je na njeni sinhroni, torej ne več dobesedni podlagi prizadevala kreirati novo, ne mimetično, kaj šele 'odrazno' umetniško realiteto« (Predan 1996: 129).

Če uporabim generacijsko umestitev slovenskih režiserjev, ki jo je vpeljala Eda Čufer, zapolnjujejo obdobje do leta 1980 naprej predstavniki prve in druge generacije. Prva generacija je postavljala temelje obstoječe institucionalne mreže, nastop druge generacije pa je bil vezan na ustanavljanje eksperimentalnih gledališč, kot so Oder 57, Pekarna, Glej in Mladinsko gledališče.

Čas šestdesetih in sedemdesetih let 20. stoletja zaznamujejo razpetost med tekstualno in performativno paradigmo, proces deliterarizacije in reteatralizacije ter preseganja dramskega gledališča. Performativni preobrat¹¹⁹, ki pomeni prehod iz besedilnega v performativno, se je v slovenskem prostoru zgodil ob koncu šestdesetih let v neinstitucionalnih gledališčih. Modernistična načela Odra 57 in postmoderne težnje so se nato v sedemdesetih in osemdesetih letih postopoma asimilirali v uprizoritvah na odrih institucionalnih gledališč. Obe fazi sta zaznamovala režiserja Mile Korun in Dušan Jovanović, ki ju izpostavljam zaradi pogoste uporabe nedramskega gradiva.

¹¹⁹ Dejavniki performativnega preobrata so izmenjava vlog med akterji in gledalci, oblikovanje skupnosti med akterji ter gledalci in različni modusi medsebojnega dotika (razmerje med distanco ter bližino). Erika Fischer-Lichte (2008: 43) ugotavlja, da je do performativnega preobrata prišlo že na začetku 20. stoletja in ne šele s kulturo performansa, ter navaja pismo teatrologa Maxa Herrmanna dr. Klarru, v katerem je zapisal, da je drama stvaritev besedne umetnosti posameznika, gledališče pa je dosežek občinstva in njegovih uslužbencev. V istem času je Robertson Smith postavil teorijo, da je mit sekundaren in služi le razlagi rituala.

Eksperimentalno gledališče, ki je prvo od neinstitucionalnih gledališč¹²⁰, je zaživelo junija leta 1955 v Križankah z uprizoritvijo doslej večkrat omenjene Zolajeve *Thérèse Raquin* v dramtizaciji Marcella Maurette. Režiserka Balbina Battelino Baranovič, za katero je značilna pogosta uporaba nedramskega gradiva, je po izkušnji uvedbe prvega gledališča v krogu v SLG Celje eksperiment ponovila še v Ljubljani. Njeni naslednji uprizoritvi v tem gledališču sta bili leta 1957 Platonovi *Poslednji dnevi Sokrata* in naslednje leto Faulknerjev *Requiem za vlačugo*. Poseganje po nedramskih besedilih (pogosto tudi po poeziji) sovpada z iskanji novega gledališkega izraza in neposrednejšega stika z gledalci ter v povezavi s tem tudi z raziskovanjem drugačne arhitekture v gledališču.

Gledališkemu besedilu, ki se pri uprizoritvah velikega odra zaradi določenih okoliščin zmeraj do neke mere porazgubi, je v komornem gledališču v krogu zaradi zbranosti in neposrednega stika odra in avditorija in sproščenega odrskega prostora moč slediti skoraj do tiste meje kot pri intenzivnem branju. To je prednost pri uprizarjanju ne toliko zunanje dramatičnih kot v misel in čustvo introvertiranih, pa problemskih in tudi problematičnih tekstov, prednost, ki dopušča mikroskopski pogled v najdelikatnejše, vse do absurda pretirane odtenke duševnega življenja sodobnega človeka (nihaj človekove zavesti od Platona do Ionesca). (Bibič 2012: 61.)¹²¹

V 1970. leta ustanovljenem Eksperimentalnem gledališču Glej in v Pekarni¹²² (1972) najdemo kljub gledališki estetiki (ali ravno zaradi nje), ki je izrazito antiinstitucijska, usmerjena v performativnost in se odmika od literature, primere izvornih priredb, med katere spadajo Svetinov *Gilgameš* (1972), *S poti* (roman Izidorja Cankarja sta leta 1974 priredila Marko Slodnjak in Aleksander Zorn), *Tako, tako!* (po tekstih Mirka Kovača) leta 1974 v režiji Ljubiše Ristića, *Boj in gnus* (na osnovi Cankarjevega *Martina Kačurja*, pesmi Primoža Trubarja in Antona Aškercera, ki jih je dramtiziral Taras Kermauner, leta 1976 pa režiral Tone Peršak) ter *Iz lepih časov* – več besedil Ivana Cankarja sta leta 1976 za oder priredila Ivo Svetina in Boštjan Vrhovec. Tudi Petanova uprizoritev Šeligove monodrame

¹²⁰ Razvoj slovenskega eksperimentalnega gledališča bazira na dveh eksperimentalnih valih, in sicer prvem, katerega iniciatorica je Balbina Battelino Baranovič, ter drugega, ki ga začrta Gledališče Pupilije Ferkeverk leta 1969, »s profesionalnim zamahom [pa] ga pelje naprej EG Glej od leta 1970« (Jesenko 2011: 29). Primož Jesenko ob štiridesetletnici EG Glej utemeljuje vznik eksperimentalnih gledališč v istem območju nelagodja, ki je nastalo zaradi odsotnosti študentskega gledališča – Študentsko aktualno gledališče je delovalo le med letoma 1965 in 1966 – in v »nemožnosti svobodnega delovanja v ljubljanski Drami kot osrednji gledališki instituciji, ki se po izgonu Bojana Štiha in njegove modernizatorske tendence tako repertoarno kot kadrovske zapira vse bolj vase« (Jesenko 2011: 29).

¹²¹ Članek je bil prvič objavljen v *Gledališkem listu SNG Drama Ljubljana* v sezoni 1963/64.

¹²² Pekarna se je ukvarjala predvsem z raziskovanjem tako imenovanega ritualnega gledališča in se gledovala po poljskem gledališkem teoretiku in režiserju Jerzyju Grotowskem.

*Šarada ali Darja*¹²³ (1975) temelji na nedramski osnovi, in sicer na noveli Rudija Šeliga *Šarada* ter romanu *Rahel stik*. Iz obeh besedil je pisatelj in dramatik Šeligo ustvaril izvorno dramsko besedilo, ki je zaradi svoje fragmentarne strukture za gledališke kritike predstavljala povsem neprimerno besedilo za uprizoritev (Hiršenfelder 2011: 47).

V SNG Drama Ljubljana pa je bilo bistveno drugače. Razen številnih dramatizacij otroške in mladinske literature, ki ni predmet mojega raziskovanja, so v obdobju petintridesetih let po slovenskih nedramskih predlogah leta 1975 uprizorili le *Ukano* Toneta Svetine; Povšetova uprizoritev romana je doživela štiriintrideset ponovitev. Več je bilo uprizarjanja neslovenskega nedramskega gradiva. Režiserji (Balbina Battelino Baranovič, Miran Hercog idr.) so uporabili prevode dramatizacij: *Ana Karenina* (dramatiziral N. D. Volkov), *Proces* (dramatizirala A. Gide in J. L. Barrault) in *Rameaujev nečak* (dramatizirala J. Duval in P. Fresnay). V dveh primerih pa ni šlo za prevod, ampak za izvorno dramatizacijo: Aleksander Zorn je dramatiziral pripovedno besedilo Dostojevskega *Sanje smešnega človeka* in Žarko Petan Handkejevo novelo *Žalost onkraj sanj*. Največ ponovitev sta doživeli satira v enem dejanju *Rameaujev nečak* in »dramatska kompozicija« *Ana Karenina*; prva devetindvajset in druga petindvajset.

Leta 1949 je v Ljubljani nastalo novo poklicno gledališče, ki je s preureditvijo odra nekdanje Frančiškanske dvorane v Nazorjevi ulici začelo konec leta 1951 svojo prvo redno gledališko sezono. Leta 1962 je bilo gledališče preimenovano v Mestno gledališče ljubljansko. Že 1945. leta je Franjo Smerdu dramatiziral Cankarjevega *Martina Kačurja*, ki je z odrsko postavitvijo Jožeta Cigaleta pri publiku doživel velik uspeh – dvaintrideset ponovitev. V okviru eksperimentalnega programa so leta 1966 uprizorili *Requiem zahvale*, ki je nastal na osnovi pisem na smrt obsojenih. Preostale dramatizacije so temeljile na tujih predlogah, v dveh primerih (*Ponižani in razžaljeni* ter *Obsedenci* – Camusova odrska priredba *Besov*) gre za prevod že narejenih dramatizacij, sicer pa so se dramatiziranja lotevali slovenski pisatelji ali režiserji (*Sreča v nesreči ali naš dobrotnik Foma Fomič* – Pirjevčeva dramatizacija romana *Stepančikovo in njegovi prebivalci*, ki je bila uprizorjena leta 1971, ter *Pasje srce* – novelo Bulgakova je leta 1979 priredil in režiral Žarko Petan).

¹²³ Uprizoritev monodrame *Šarada ali Darja* pomeni v srednjeevropskem prostoru prvo sintezo videa in gledališča.

Mladinsko gledališče v Ljubljani je bilo kot prvo poklicno gledališče za mladino pri nas ustanovljeno leta 1955. Skladno s svojo usmeritvijo je do leta 1975¹²⁴, ko je postal direktor Dušan Jovanović, uprizarjalo predvsem otroška in mladinska dela; od slednjih sta bili večji uspešnici Dickensov *Oliver Twist* ter dramatizacija Vernovega romana *V osemdesetih dneh okoli sveta*. Leta 1979 je Jovanović dramatiziral in režiral Levstikovega *Martina Krpana*.

V Drami SNG Maribor je bilo v obdobju med letoma 1945 in 1980 število premier na osnovi dramatizacij bistveno večje kot v Ljubljani, ob tem je treba poudariti, da so prevladovale slovenske predloge. Takoj po vojni so več kot šestdesetkrat odigrali Sketovo *Miklovo Zalo*, ki jo je dramatiziral in režiral Fran Žižek. Podobno uspešnico sta v štiridesetih in petdesetih letih predstavljala *Kastelka* (po romanu Vladimirja Levstika *Gadje gnezdo*), ki jo je dramatiziral Herbert Grün, režiral pa Franci Križaj, ter Delakov *Deseti brat*. Leta 1961 je Ferdo Delak uprizoril tudi Ingoličevo povest *Tvegana pot* pod naslovom *Milica ne sme umreti*. Istega leta je velik prodajni uspeh doživela Mikelnova dramatizacija Vorančevih *Samorastnikov*. V sedemdesetih letih beležimo še tri dramatizacije slovenskih klasikov, in sicer priredbo Potrčevega *Zločina na meji* (avtor dramatizacije je Tone Partljič), *Desetega brata* (avtor dramatizacije Andrej Inkret) in Jančarjevo *Sojenje Johanu Otu* (Partljičeva priredba je nastala na osnovi romana *Galjot*). Od tujih dramatizacij je publika najbolje sprejela Gorinškovega *Dobrega vojaka Švejka v režiji Frana Žižka* (1953), *Dnevnik Ane Frank* (1957), *Čajnico na Okinawi* po romanu Verna Sneiderja in že večkrat omenjenega *Cvrčka na ognjišču*.

Dinamika in razporeditev dramatizacij v prid tistim po slovenskih predlogah sta v Slovenskem stalnem gledališču Trst delno primerljiva s situacijo v Drami SNG Maribor, predvsem pa uprizarjanje domačih pripovednih tekstov izkazuje kontinuiteto predvojnega obdobja do danes. V tem smislu je simptomatična že prva uprizoritev, ki so jo izvedli 2. decembra 1945 ob ponovnem odprtju Slovenskega narodnega gledališča za Trst in Primorje, kot se je gledališče po drugi svetovni vojni imenovalo. Dramatizacijo¹²⁵ Cankarjeve povesti *Hlapec Jernej in njegova pravica*, ki so jo takrat uprizorili, je v tridesetih letih prejšnjega stoletja napravil avantgardistični režiser Ferdo Delak; igrali pa so

¹²⁴ Status prelomne predstave v Slovenskem mladinskem gledališču ima ravno Jovanovičeva uprizoritev *Žrtve mode bum-bum* iz leta 1975, ki je nastala na osnovi nedramskih besedil.

¹²⁵ Za obdobje med drugo svetovno vojno je veljala v različnih bolj ali manj poenostavljenih oblikah za eno najpriljubljenjših točk partizanskega repertoarja. V temeljnem konceptu, ki je vključeval zborovsko recitacijo in diapozitive Ljubivoja Ravnikarja, je nedvomno ohranjala spomin na Delakovo režijo iz leta 1932, kar pa se je marsikomu zdelo preveč avantgardno (Kornelj 2009: 444).

jo v Celju, Ljubljani in Zagrebu. Uprizoritev, poimenovano z novim naslovom *Jernejeva pravica*, je leta 1945 v Trstu režiral Delak sam.

V petdesetih in šestdesetih letih se v tržaškem gledališču pojavljajo dramatizacije, ki jih sočasno ali z zamikom zasledimo tudi v ostalih gledališčih: *Miklova Zala*, *Hlapec Jernej in njegova pravica*, *Deseti brat* (za Slovensko stalno gledališče Trst ga je dramatiziral Savo Klemenčič) in *Kastelka* ter od tujih *Dobri vojak Švejk*, *Via Mala*, *Pop Čira in pop Spira*, *Gigi* (po romanu Sidonie-Gabrielle Colette), prodajna uspešnica s petindvajsetimi ponovitvami *Dedinja* (po romanu *Washington Square* Henryja Jamesa) ter *Zločin in kazen*, ki ga je priredil in režiral Dino Dardi. V sezoni 1955/56 so uprizorili Cankarjevega *Martina Kačurja* (dramatiziral ga je Franjo Smerdu, režiral pa Jože Babič). Veliko število ponovitev sta doživeli še dve besedili slovenske literarne klasike – Pregljevi *Tolminci* (Mejakova dramatizacija in Babičeva režija) ter Bevkov *Kaplan Martin Čedermac* (dramatizacija Boris Grabnar in režija Mario Uršič). Obe besedili sta bili uprizorjeni na začetku sedemdesetih let, priljubljenost in veliko število predstav (dramsko priredbo Bevkovega romana so uprizorili kar petinštiridesetkrat) pa sta nedvomno povezana s poudarjeno nacionalnopreredno in nacionalnokonstitutivno noto. Sploh v prvih desetletjih po vojni je moralo Slovensko narodno gledališče Trst poleg umetniških nalog nenehno zasledovati tudi nacionalne in didaktične cilje, saj je delovalo zunaj matične države v izrazito nenaklonjenem, celo sovražnem okolju (Predan 1996: 95).

V ptujskem gledališču najdemo le nekaj primerov dramatizacij, in sicer Žižkovo *Miklovo Zalo*, *Desetega brata* in *Kvej-lan* (po romanu Pearl S. Buck). Takšno stanje je povezano z burno usodo gledališča. Med okupacijo je bilo večji del zaprto, po vojni pa je doživljalo številna preimenovanja in menjave režiserjev ter vodstva do prisilne ukinitve 25. marca 1958. V obdobju do ponovne profesionalizacije (4. decembra 1995) je ptujsko gledališče imelo najprej status ljubiteljskega in kasneje polprofesionalnega gledališča.

Majhno število dramatizacij izkazujejo tudi podatki za Prešernovo gledališče v Kranju, ki se je profesionaliziralo leta 1950¹²⁶. *Repertoar slovenskih gledališč* navaja naslednje uprizoritve dramatizacij: *Via Mala*, *Šestovo Cvetje v jeseni* in Klemenčičevega *Desetega brata*. Prodajno najuspešnejša je bila dramska priredba Tavčarjeve povesti *Cvetje v jeseni* v režiji Balbine Baranovič.

¹²⁶ Intenzivno poklicno delovanje gledališča je trajalo le sedem let, do leta 1957; formalno je gledališče doseglo vnovično profesionalizacijo leta 1990, čeprav je poprej že približno petnajst sezon uprizarjalo enako zahtevna dela, kot da bi bilo poklicna ustanova (Predan 1996: 124).

Za Slovensko ljudsko gledališče v Celju je, podobno kot za Ptuj in Kranj, značilna največja koncentracija dramaturgij konec štiridesetih in v petdesetih letih, gre pa za stare dramaturgije v novi režiji (*Deseti brat*, *Miklova Zala*, *Rokovnjači*, *Kastelka*, *Cvetje v jeseni*, *Pod svobodnim soncem* – dramaturgiral Miloš Mikeln; *Gigi*, *Čajnica na Okinawi*, *Zločin in kazen*). Edina novonastala dramaturgija v sedemdesetih letih je Inkretova po romanu *Deseti brat*.

Leta 1969 je v Novi Gorici nastalo stalno poklicno gledališče Primorsko dramsko gledališče Nova Gorica, ki je pred tem imelo približno petnajst let nekakšen polprofesionalni status¹²⁷. Ustvarjalci v tem gledališču so se odločali za dramaturgije slovenskih kanonskih literarnih besedil in niso posegali po tujih literarnih predlogah, kar je povezano s specifikom umetniškega snovanja ob zahodni slovenski meji. V gledališki sezoni 1972/1973 je bila prodajna uspešnica že omenjeni Inkretov *Deseti brat*, v isti sezoni je Tone Peršak dramaturgiral in režiral Prešernov *Krst pri Savici*, v naslednjih letih sledijo še Babičev *Hlapec Jernej in njegova pravica* ter Povšetova *Martin Kačur* in *Balada o trobenti in oblaku*.

Pregled dramaturgij v slovenskih gledališčih v obdobju med letoma 1945 in 1980 zaključujem z ugotovitvijo, da se je dinamika uprizorjanja dramaturgij – v primerjavi s prejšnjim obdobjem in z obdobjem, ki sledi – nekoliko zmanjšala. Razloge bi lahko iskali v postopni reteatralizaciji slovenskega gledališča in razmahu slovenske dramske pisave (Dominik Smole, Dane Zajc, Gregor Strniša, Andrej Hieng, Dušan Jovanović, Peter Božič, Tone Partljič, Drago Jančar ...) ter številnih prevodih tuje dramaturgije. Primerjava razmerja med slovenskimi in tujimi predlogami v tem in prejšnjem obdobju pa kaže, da se je delež prvih dvignil z 51 odstotkov na 63. Za vsa štiri manjša gledališča (Kranj, Koper, Ptuj in Celje), a tudi za obe ljubljanski gledališči (SNG Drama ter Mestno gledališče ljubljansko) je značilno nizko število dramaturgij, in sicer povprečno manj kot sedem v obdobju petintrideset let. Skoraj dvakrat več so jih uprizorili v Mariboru in Trstu; obe gledališči izstopata tudi po številu domačih predlog, kar se da pojasniti z repertoarno politiko, idejno in umetniško usmeritvijo vodstva, v tržaškem primeru pa tudi z nacionalnim angažmajem.

¹²⁷ Pred tem je bilo leta 1950 na Primorskem ustanovljeno Gledališče za slovensko Primorje v Postojni, ki je delovalo štiri sezone. Iz njega in iz polpoklicnega gledališča v Koprju so nato leta 1954 osnovali Gledališče slovenskega Primorja v Koprju, ki je bilo ukinjeno leta 1957. Dve leti pred tem je na njegovem odru Andrej Hieng režiral dramaturgijo Zolajeve *Thérèse Raquin*.

Naslednja pomembna ugotovitev je, da se podobno kot v eksperimentalnih gledališčih, vendar z nekajletnim zamikom, začnejo v devetih institucionalnih gledališčih pojavljati kot predloge dramatisacij neliterarna in politerarna besedila. Eksperimentalna gledališča so bila torej tista, ki so pomagala k postopni reatralizaciji slovenskega gledališča tudi na način vnosa izvorno nedramskih besedil na gledališke odre. Do šestdesetih let pa ostajajo na repertoarjih institucionalnih gledališč predvsem predvojne uspešnice (*Dama s kamelijami*, *Prigode dobrega vojaka Švejka* ...), priljubljena slovenska pripovedna besedila iz obdobja med romantiko in realizmom (*Deseti brat*, *Rokovnjači*), kar je sploh značilno za periferna gledališča, ter ruski klasiki (Dostojevski, Tolstoj, Bulgakov) – v večini primerov še vedno v dramatisacijah tujih prirejevalcev. Sodobni slovenski roman ostaja na gledaliških odrih redkost, z izjemama Svetinove *Ukane* in Jančarjevega *Galjota*. S pisanjem dramskih priredb se začnejo ukvarjati predvsem režiserji, s čimer se spremeni značaj dramatisacij. Dramatisacije namreč ne skušajo biti več odrska ilustracija pripovednih besedil in različne tehnike epiziranja, ki jih vpeljujejo, ne delujejo vedno kot prirejevalčevo neobvladovanje postopka dramatisiranja. Drugačni načini prirejevanja se najprej pojavijo v neinstitucionalnih gledališčih. V obdobju do leta 1980 se še ne uveljavijo v institucionalnih gledališčih, čeprav začnejo v njih postopno prodirati. Med avtorji tekstov, po katerih so nastajale priredbe, je nekaj novih domačih pisateljskih imen: Rudi Šeligo, Tone Svetina, Lovro Kuhar, Ciril Kosmač in Drago Jančar. Režiserji, ki so pogosto posegali po dramatisacijah, so bili Balbina Baranovič, Jože Babič, Tone Peršak, Janez Povše. Opaziti je krajšanje obdobja med izidom literarne predloge do uprizoritve oziroma nastanka dramatisacije. V mnogih primerih so tudi v tem obdobju posegali po nedramskem gradivu zaradi obeleženja pomembnih obletnic, na primer izida besedila, rojstva ali smrti njegovega avtorja, pomembnih zgodovinskih dogodkov ipd.

4.4 Obdobje od leta 1980 do 2010 (Priloga 3)

Po performativnem obratu v šestdesetih in sedemdesetih letih prejšnjega stoletja je v osemdesetih letih postal tekst ponovno pomemben, obenem pa drama ni bila več besedilna forma, v katero bi se avtomatično prelevili za gledališče napisani dramski teksti (Toporišič 2007: 181). Ta čas je prinesel tudi izrazito politizacijo dramatike in gledališča. Na območju celotne Jugoslavije je postalo gledališče forum za javno samoanalizo, kritiko političnih razmer ter soočanje nasprotujočih si stališč, s čimer je pripomoglo k oblikovanju

atmosfere, ki je omogočala kolektivno introspekcijo in večjo politično toleranco. S prelamljanjem ideoloških ter političnih tabujev je gledališče pomembno vplivalo na demokratizacijo javnega življenja. Slovenska gledališka scena je bila podobna (vzhodno)evropski¹²⁸, saj se je njena publika zanimala za gledališče s kritičnimi in proti oblasti naperjenimi uprizoritvami, ki so »na svojevrsten način 'komunicira[le]' s prelamljajočo se 'stvarnostjo'« (Kopač 2011: 71). Izrazita politizacija gledališča se je pri nas začela v sedemdesetih letih, ko so bila ustanovljena eksperimentalna gledališča, iz katerih je izhajala večina režiserjev z izrazito kritičnim pristopom (Ljubiša Ristić, Dušan Jovanović); najbolj izstopajoče institucionalno gledališče v smislu družbeno-politične angažiranosti je bilo Slovensko mladinsko gledališče. Dramatiki in režiserji so pogosto uporabljali intertekstualne aluzije, predvsem pa adaptacije ter parodične parafraze klasičnih gledaliških del (Jovičević 2008: 87). Popis uprizoritev, ki sem ga opravila s pomočjo podatkov iz *Slovenskega gledališkega letopisa*, kaže tudi porast uprizorjanja romanov, vendar ne v vseh gledališčih enakomerno.

V naslednjem desetletju, ki ga že na samem začetku zaznamujeta osamosvojitve Slovenije in konec socialističnega samoupravljanja, sledi »zaton političnega oziroma naciotvornega gledališča, kakršnega so poznali Slovenci vse od ustanovitve Dramatičnega društva in ki so ga problematizirali le redki dramatik« (Poniž 2010: 261). Aldo Milohnić pa razume političnost tako imenovane tretje generacije¹²⁹ v uporabi načinov, kako so teme, ki so bile značilne za osemdeseta leta, izvedene na odru in kako jih občinstvo zaznava.

Političnost se v teh primerih, kot pravi Hans Thies-Lehmann, vzpostavlja v povezavi z načinom predstavljanja in politiko percepcije. Oba mehanizma pa sta v soodnosu s postopkom 'razdramatizacije', ki je bila pričakovana reakcija sodobnega gledališča na teatralizacijo politike in družbenega življenja nasploh. (Milohnić 2006: 136–137.)

Temeljna značilnost devetdesetih let v slovenskem gledališkem prostoru se kaže v soobstajanju različnih avtopoetik oziroma ustvarjalnih opusov posameznih režiserjev.

Generiranje novih taktik in oblik postdramskega gledališča je pri vsakem od novih avtorjev potekalo na specifičen način, zaradi česar zanj ne zmoremo najti na nobenem nivoju

¹²⁸ Matko Botič (2012: 101) ugotavlja, da so pisatelji v svojih romanih lažje izražali družbeno kritiko kot dramatik, zato so hrvaški režiserji (na primer Želimir Mesarić in Miroslav Medimorec) videli v gledaliških priredbah romanesknih tekstov možnost družbene angažiranosti.

¹²⁹ Poimenovanje tretja generacija je leta 1992 vpeljala Eda Čufer za skupino takrat mlajših gledaliških režiserjev: Matjaža Bergerja, Emila Hrvatina, Matjaža Pograjca, Tomaža Štrucla, Marka Peljhana idr.

spuščenega določujočega sidra in ga kot celoto razumemo zgolj skozi absolutno pluralnost, odprtost, do neke mere mogoče celo neznačajnost in nedoločenost. (Gumzi 2011: 118.)

Vsa tri desetletja zaznamujejo nove dramske pisave, poetike ter gledališki pristopi; tako predstava kot tekst, ki je del njenega nepredvidljivega mozaika, postajata vedno bolj podobna tkanju raznolikih tekstov oziroma nomadskemu kroženju različnih govoric in umetniških medijev, ecovskemu odprtemu delu, bahtinovskemu principu dialoškosti (Toporišič 2008: 68). Tudi Blaž Lukan (2006: 353) zapiše, da četrto generacijo režiserjev oziroma medgeneracijo¹³⁰ (Diego de Brea, Jernej Lorenci, Sebastijan Horvat, Tomi Janežič) označuje tako imenovana dialoškost, »kjer imanentni dramski dialog zamenjuje scenski dialog z dramo«. Njihova raba dramskega ne pomeni vrnitve k drami, temveč novo paradigmo, ki se bolj kot v izbiri tehnopoetskih sredstev kaže v razumevanju drame.

Podobni postopki – prirejevanje, dopisovanje, krajšanje, zgoščanje –, ki jih uporabljajo omenjeni režiserji ob inscenaciji gledališkega teksta, so značilni tudi za uprizarjanje nedramskega gradiva. V tem času strmo naraste število uprizoritev, ki so nastale na osnovi nedramskih besedil. Prvo povečanje števila gledaliških priredb izvorno nedramskih besedil je bilo sicer zaznati že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, naslednja dekada je pomenila njihov upad, razen v mariborskem in tržaškem gledališču. V novem tisočletju je (tudi) zaradi opuščanja opozicije dramsko nasproti epskemu ter dramsko nasproti romanesknemu – torej drugačnega dojetja gledališkega teksta –, število dramatisacij in ostalih odrskih priredb nedramskega gradiva zopet poraslo oziroma se pojavlja v valovih in le v posameznih gledališčih, kar pa je treba povezati z zunajliterarnimi dejavniki.

Ljubljanska Drama je v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja po Štihovem odhodu (1969) zašla v dolgotrajno organizacijsko in umetniško krizo, »toda gledališče se je naposled spet umetniško konsolidiralo in si s studioznim in zavzetim delom znova pridobilo nekdanji, od dolgotrajne krize načeti ugled osrednjega slovenskega dramskega odra« (Predan 1996: 68). Osemdeseta ter devetdeseta leta tako veljajo zopet za obdobje vrhunskih predstav. Na področju dramatisacij beležimo v osemdesetih letih v ljubljanski Drami dva primera uporabe nedramskega gradiva, in sicer je Janez Pipan leta 1980 za svojo uprizoritev *Pisma Josipini* ugledališčil Grumova pisma Joži Debelak; v sezoni 1989/90 je Dušan Jovanović dramatisiral svoj istoimenski roman *Don Juan na psu*. Več je bilo uprizoritev, ki so nastale

¹³⁰ Izraz, ki ga je Toporišič ustvaril na osnovi že obstoječega poimenovanja »tretja generacija« Ede Čufar, Lukan problematizira in se zavzema za utemeljevanje režiserjev v razmerju do predhodnih z uporabo predpone post- (postživadinovska, postpandurjevska, posttaufferjevska generacija).

po besedilih svetovnih klasikov: *Ljubezenske prigode fatalista Jacquesa* (po romanu Denisa Diderota), *Swan* (po romanu Marcela Prousta), Hiengova dramtizacija *Bratov Karamazovih* v režiji Georgija Para¹³¹ in Parova dramtizacija *Stričkovih sanj* v režiji Jožeta Babiča, *Preobrazba* (priredba in režija Lojzeta Rozmana) ter *Ko so cvetele buče* (Dragoslav Mihajlović je tako avtor romana kot odrske priredbe). V sezoni 1990/91 so uprizorili Wajdovo dramtizacijo *Zločina in kazni*, ob koncu desetletja pa *Trainspotting* Irwina Welsha – dramtiziral ga je Harry Gibson, priredil režiser Ernst M. Binder¹³² –, in *Idiota* F. M. Dostojevskega. Slednjega je dramtiziral in režiral Mile Korun. Delo je podnaslovil *13 skic iz romana*, postopek prirejevanja romanesknega gradiva pa je poimenoval montaža; Matej Bogataj je v *Pogledu na gledališko sezono 1999/2000* Korunovo odrsko stvaritev umestil med tri vrhunske predstave SNG Drama Ljubljana.

Novo tisočletje je prineslo izrazit porast dramtizacij; tudi načini prirejevanja in uprizarjanja nedramskega gradiva postanejo raznoliki ter netradicionalni. Janusz Kica¹³³ je skupaj z Lado Kaštelan dramtiziral Kafkov *Proces* in ga tudi režiral (2001), Ivana Djilas je uporabila postopek vizualizacije¹³⁴ romana Agote Kristof *Šolski zvezek* (2003), Dušan Jovanović je režiral dramtizacijo (Harold Pinter in Di Trevis) Proustovega *Iskanja izgubljenega časa*, Mile Korun je uprizoril tako imenovano odrsko konstrukcijo po romanu *Bratje Karamazovi*. Tako Jovanović kot Korun sta k uprizarjanju romana pristopila izrazito avtorsko in dosegla velik uspeh – prva dramtizacija je dobila veliko nagrado Borštnikovega srečanja 2004 za najboljšo uprizoritev v celoti, druga pa leta 2005 nagrado Borštnikovega srečanja za najboljšo režijo; poleg tega so bile predstavama podeljene še nagrade za igralske dosežke. Sledila je sezona 2005/06, ki so jo zaznamovale številne dramtizacije po vseh slovenskih institucionalnih odrih, v SNG Drama Ljubljana¹³⁵ kar štiri (*Ana Karenina* – dramtizirala sta jo Mitja Čander in Dušan Jovanović, režiral Dušan

¹³¹ Georgij Paro je eden od Gavellovih učencev, ki je veliko režiral tudi v slovenskih gledališč; zanj je sploh v zreli fazi ustvarjanja značilno pogosto poseganje po nedramskem gradivu. Dramtiziral je predvsem Krležo in Marinkovića. Paro (v Botić 2012: 252) najde v romanih like in situacije, ki so zanimivejši in bolj dramski kot v dramah. Po njegovem mnenju so drame »destilirane«, omejene z jasnim dramaturškim in ideološkim tlorisom, medtem ko je v romanih veliko vzporednih tokov, ki so zanimivi za gledališče.

¹³² Uprizoritev je nastala v koprodukciji s Forum Stadtpark Theater Graz.

¹³³ V sezoni 2014/15 se Kica ponovno vrne h Kafki in v ljubljanski Drami uprizori njegov *Grad*.

¹³⁴ Ta način prirejevanja nedramskega gradiva je Djilasova popisala v svojem magistrskem delu *Vizualizacija romana: Alternativni pristopi k uprizarjanju romana v gledališču na primeru uprizoritve Šolski zvezek*.

¹³⁵ Trend dramtizacij je začela ljubljanska Drama z ravnateljem Janezom Pipanom, ki se je z dramtizacijami ukvarjal že v osemdesetih letih v Slovenskem mladinskem gledališču; sledila so mu ostala gledališča. Gledališki teoretiki so se na okroglih mizah in v posebni številki *Literature* spraševali o razlogih za ta pojav – primanjkuje kakovostne dramatike, je prevladala želja po zaslužku, so dramtizacije poskus odrskega oživljanja velikih zgodb, katerih čas je nepreklicno minil ...?

Jovanović; *Katarina, pav in jezuit* – dramatisirala avtor romana Drago Jančar in režiser Janez Pipan, ki je dramatisacijo tudi režiral; Bartolov *Alamut* – dramatisiral Dušan Jovanović, režiral Sebastijan Horvat; Skubičev *Fužinski bluz* – dramatisirala Ana Lasić, režirala Ivana Djilas). Kritike uprizoritev dramatisacij znanih in uspešnih svetovnih ter slovenskih romanov pa kažejo, da navedene uprizoritve niso prinesle umetniških presežkov, ki so se kazali v prejšnjih sezonah z Jovanovičevimi in s Korunovimi gledališkimi iskanji. Klimaksu dramatisacij sledi do konca dekade le še uprizoritev *Pot v Jajce*, ki je le delno nastala na osnovi nedramskega gradiva (delih Edvarda Kocbeka in Iva Svetine) in sploh je njeno umeščanje med dramatisacije vprašljivo. Avtorji novonastalega besedila so Sebastijan Horvat, Andreja Kopač in Eva Nina Lampič; uprizoritev je režiral Horvat.

V Mestnem gledališču ljubljanskem je bilo konec osemdesetih let le nekaj primerov uprizarjanja nedramskega gradiva: *Proces*, ki ga je v sezoni 1985/86 režiral Zvone Šedlbauer, Mannov *Mefisto* (znamenita dramatisacija Ariane Mnouchkine) v Petanovi režiji leta 1990 in *Dachauski procesi* (dramatisacija Torkarjevega romana *Umiranje na obroke* v režiji Žarka Petana leta 1988). Dramatisacijam nenaklonjena usmeritev gledališkega vodstva se nadaljuje v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je bila na velikem odru uprizorjena le ena dramatisacija¹³⁶, in sicer je Zijah Sokolović priredil Singerjeve *Norce iz Helma*, ter v novem tisočletju, čeprav je v obdobju največjega porasta dramatisacij (2005/06) tudi Mestno gledališče ljubljansko uprizorilo nekaj romanov: Levijev roman *Ali je to človek* je dramatisirala Ira Ratej, uprizoritveno predlogo z naslovom *Je to človek?* je režiral Boris Kobal; roman Bulgakova *Mojster in Margareta* je dramatisiral Miha Javornik, štiriurno uprizoritev je režiral Jernej Lorenci; *Lolito* Vladimirja Nabokova je za oder priredila Ira Ratej, v sezoni 2007/08 jo je režirala Andreja Kovač.

Bistveno drugačna je bila situacija v Slovenskem mladinskem gledališču, za katerega je Denis Poniž (2010: 264) v osemdesetih letih prejšnjega stoletja ugotavljal dve usmeritvi: prva je renovacija in hkrati redefinicija ludistične poetike, ki se kaže na primer v Tauferjevi dramatisaciji Carrollove *Alice v čudežni deželi* (1986). Druga smer pa je neposredno povezana s političnim panoptikumom ne tako oddaljene preteklosti in se manifestira v uprizoritvah, ki tematizirajo različne družbene probleme, politično represijo,

¹³⁶ Na Mali sceni so v sezoni 1995/96 uprizorili *Moje delo je knjiga ljubezni, odpri jo, domovina ...* Monodramo je na osnovi Cankarjevih besedil zasnoval Tone Kuntner.

kratenje človekovih pravic in podobno. V ta sklop uprizoritev spadajo gledališka priredba Zupanovega *Levitana* (1985) in Kovačičeve *Resničnosti* (1985) Ljubiše Ristića ter Nade Kokotović, Pipanov *Strah in pogum* leta 1984 (po noveli Edvarda Kocbeka) ter predstava s samega začetka osemdesetih let *Missa in a-minor*, »ki je razprla polje politično angažirane in 'ludistične' produkcije Slovenskega mladinskega gledališča, ključnega institucionalnega akterja te usmeritve ...« (Milohnič 2006: 135). *Mašo v a-molu* omenjam pogojno, kajti v Ristićevi uprizoritvi je Kiševa *Grobnica za Borisa Davidovića* zgolj eden od mnogih tekstov¹³⁷, med katerimi so uporabljeni še politični razglasi Lenina, Trockega in Proudihona, manifesti Bakunina, Kropotkina, Malateste ter citati *Hamleta* v izvorniku in v Pasternakovem prevodu.

Dušan Jovanović, režiser, ki je zaznamoval že prejšnje obdobje v razvoju Slovenskega mladinskega gledališča, je dramatisiral dve besedili Dostojevskega: *Blodnje* je režiral sam, *Bese* pa Pipan (oboje aprila 1986).

Obdobju provokativnih uprizoritev (*Levitan*, *Resničnost*, *Strah in pogum*, *Blodnje*, *Besi*) sledijo produkcije nove generacije z drugačnim pojmovanjem gledališča. Prelom s tradicijo osemdesetih let prejšnjega stoletja predstavlja postdramska uprizoritev *Jaz nisem jaz I.*, ki je nastala »po motivih in fragmentih besedil, ki jih pišeta fantazija in zgodovina«. Režiser Taufer je uporabil dramske ter nedramske tekste Georga Büchnerja, Ernesta Sabata, Edvarda Kardelja, Vladimirja Memona, Williama Shakespearja in drugih. Podatki iz *Slovenskih gledaliških letopisov* iz obdobja devetdesetih let prejšnjega stoletja kažejo upad uporabe nedramskega gradiva tudi v SMG, na začetku dekade beležimo dve Pipanovi uprizoritvi lirike – *Skrivnosti* (po pesmih Nika Grafenauerja) in *Krokar* (1991), ki je nastal na osnovi Poejeve znamenite pesnitve, njegovih pesmi ter kratkih zgodb; ob koncu stoletja pa je Sebastijan Horvat uporabil De Sadov roman za svojo uprizoritev *Juliette Justine*.

Iskanje uprizoritvenih možnosti v nedramskih besedilih se v novem tisočletju močno poveča, kar sovpada s spremenjenim dojetjem teksta oziroma drame ter z že izpostavljenim razmerjem med epskim in dramskim. Matjaž Berger je leta 2002 skupaj z igralci adaptiral Ecov roman *Ime rože*, Srečko Fišer *Kraljico Margot* Alexandra Dumasa (uprizoritev leta 2005 v režiji Diega de Brea), Nebojša Pop Tasić je ugledališčil *Ep o*

¹³⁷ Tomaž Toporišič (2008: 49) piše o *Missi in a-minor* kot o leglu neklasičnih pojavitev tekstovnega v performativnem in spektakelskem, »literature kot scenarija«, v katerem se izmenjujejo, dopolnjujejo ter stopajo v raznolike odnose zgoraj navedene zbirke tekstovnega.

Gilgamešu, ki ga je režiral Jernej Lorenci, Silvan Omerzu je leta 2008 uprizoril Cankarjev kratki roman *Hiša Marije Pomočnice*. V sezoni 2008/09 sta nastali dve dramatizaciji – *Nižina neba* po Ovidijevih *Metamorfozah* (avtor Nebojša Pop Tasić) ter *Zločin in kazen* Diega de Brea. Odprtost in svoboda v pristopu do nedramskega gradiva, ki ga v Slovenskem mladinskem gledališču jemljejo kot izhodišče za ustvarjanje, se kaže tudi v tem, da se – sploh v zadnjem obdobju – izogibajo terminu dramatizacija, ampak zgolj navedejo avtorja protobesedila, režiserja ter prevajalca – pogosto se namreč odločijo za nov prevod. Tudi v sezoni 2009/10 so prirejevali izključno neslovenska besedila: *Amad Mio* Piera Paola Pasolinija (avtor priredbe Ivan Peternelj), kulturni roman Anthonyja Burgessa *Peklenska pomaranča* v režiji Matjaža Pograjca in pesnitev *Mladenič* Marine Cvetajeve, ki jo je režiser Ivica Buljan priredil v *Vampirja*.

Dramo SNG Maribor je sredi osemdesetih let začela pestiti huda umetniška kriza, navaja Vasja Predan (1996: 85) in situacijo pogojuje s Partljičevim ter Štihovim odhodom iz institucije. Tudi na področju dramatizacij ni zaznati posebnih dosežkov; pojavljajo se uprizoritve dramatizacij slovenske romantično-realistične proze, ki pravzaprav spadajo v sklop mladinske književnosti oziroma uprizoritev za otroke¹³⁸ – *Butalci*, Martin Krpan (Bačkova dramatizacija) ter Trdinove *Bajke in povesti o Gorjancih* (priredil Tone Partljič).

Devetdeseta leta kažejo v Drami SNG Maribor povsem drugačno podobo v smislu uporabe izvorno nedramskih besedil kot na preostalih gledaliških odrih. Ob koncu dekade beležimo koreodramsko priredbo sodobnega slovenskega romana *Filio ni doma* Berte Bojetu, ki jo je ustvaril Tomaž Šmid, režiral pa Damir Zlatar Frey. V sezoni 1993/94 je Željka Udovič dramsko priredila Dumasov roman *Trije mušketirji*, čez dve leti še Kafkovo *Ameriko*; obe dramatizaciji je režiral Janusz Kica. Delovanje mariborske Drame je v devetdesetih letih močno zaznamoval njen direktor (od leta 1989 do 1996) in režiser Tomaž Pandur, ki je v svojem mariborskem obdobju režiral osem predstav, od katerih jih je polovica nastala na osnovi (tudi) nedramskega gradiva. Za Pandurjevo estetiko je značilno približevanje totalnemu gledališču, ki je zasnovano na spajanju različnih izraznih materialov. Lehmann (2003: 27) ga v monografiji *Postdramsko gledališče* – morda nekoliko poenostavljeno po kriteriju gostote znakov na odru – umešča med postdramske prakse¹³⁹. Za *Divino*

¹³⁸ Kot je bilo že zapisano, teh popis ne zajema.

¹³⁹ Večina recenzij in drugih kritičkih odmevov ga uvršča v baročni gledališki diskurz, gledališče podob, vizualni spektakel, estetizirano gledališče slik ipd. (Šorli 2010: 399).

*commedio*¹⁴⁰ je tekst na osnovi Dantejevega versko-alegoričnega epa napisal srbski dramatik Nenad Prokić.

Novo besedilo sta prevedla in priredila oba dramaturga, ki sta sodelovala pri predstavi (razen originalnih Dantejevih verzov), kot avtorji pa so navedeni Dante/Prokić/Pandur. Vsi kritiki so razčlenjevali tudi besedilo, pa čeprav ga nihče ni prebral – ocenjevali so ga torej na podlagi uprizoritve in vsi ugotavljajo, da gre za nedramsko besedilo. (Šorli 2010: 402.)

Prokić je sodeloval tudi pri naslednjem velikem Pandurjevem projektu *Ruska misija* (sezona 1994/95). Uprizoritev, podnaslovljena *Tretje rojstvo Dostojevskega*, je sestavljena iz štiriindvajsetih prizorov oziroma protokolov, ki se navezujejo na fragmente iz *Idiota*, *Zločina in kazni*, *Bratov Karamazovih* in *Zapiskov iz podpodja* ter na ključne like iz navedenih romanov. Tudi v tej predstavi so mnogi kritiki opazili zgolj spektakel, razkošje, razkazovanje avdiovizualnih učinkov ter oddaljevanje od romanov Dostojevskega, kar nakazuje njihovo naklonjenost dramskemu gledališču, kot ugotavlja Maja Šorli v svojem članku *Dediščina Tomaža Pandurja v SNG Maribor*. Pandur je nedramsko gradivo uporabljal tudi po odhodu iz Maribora, in sicer v *Hazarskem slovarju* (po romanu Milorada Pavića) ter v predstavi *Sto minut* (po motivih *Bratov Karamazovih*); v obeh primerih gre za mednarodno koprodukcijo v organizaciji Festivala Ljubljana in Pandur Theatres.

Specifičen položaj¹⁴¹ Slovenskega stalnega gledališča Trst se kaže v bistveno drugačnem naboru uprizorjenih nedramskih predlog kot v ostalih gledališčih, saj gre tudi v obdobju po letu 1980 za slovenska besedila. V osemdesetih letih beležimo dve dramtizaciji slovenske klasike – *Minister Gregor pa nič* (prodajno uspešna priredba *Martina Krpana* v režiji Jožeta Babiča) in Partljičevo dramtizacijo *Vsem galjotom vile v vamp* (po Pregljevem besedilu). Leta 1995 so pol stoletja neprekinjenega delovanja gledališča zaznamovali z Inkretovo dramtizacijo *Desetega brata* v režiji Dušana Mlakarja. Poleg predstav, namenjenih (predvsem) mladini, kot so *Dobri vojak Švejk*, *Butalci*, *Dnevnik Ane Frank*, je bila na repertoarju tržaškega gledališča v izrazito kriznih devetdesetih letih le ena dramtizacija – *Balerina, Balerina* Marka Sosiča, ki jo je priredil in režiral Branko Završan v sezoni 1997/98. V novem tisočletju so uprizorili še dva sodobna romana, in sicer *Okus*

¹⁴⁰ Triptih je bil uprizorjen v gledališki sezoni 1992/93, in sicer *Inferno (Tajni memoari genija)* 27. marca 1993, *Purgatorio (Intelektualna avtobiografija)* 3. aprila 1993 in *Paradiso (Anatomija melanholije)* 10. aprila istega leta.

¹⁴¹ Vasja Predan (1996: 103) ga označi z besedami »položaj ambiciozne in kakovostne kulturne ustanove sredi narodne skupnosti v Italiji in torej zunaj matične države«, ki se je ravno zaradi tega – sploh v devetdesetih letih – srečeval z velikimi gmotnimi in programskimi težavami.

po moškem Slavenke Drakulić (2002), Pahorjev *Spopad s pomladjo* in dve svetovni klasiki – Tolstojevo *Kreutzerjevo sonato* v priredbi Branka Jordana (2008/09) ter v sezoni 2009/10 *Oblomova* Ivana Aleksandroviča Gončarova, ki ga je dramatisiral in režiral Egon Savin.

Osemdeseta leta so bila za Primorsko dramsko gledališče uspešna, saj je

gledališče s svojimi izzivalnimi predstavami nekaj sezon zbuvalo podobno pozornost slovenske gledališke javnosti kot nekoč Slovensko ljudsko gledališče v Celju, poseben sloves ali vsaj širše zanimanje pa si je več let pridobivalo s festivali tako imenovanih malih odrov, ki so segali v ves slovenski in nekdanji jugoslovanski gledališki prostor, nekaj let pa tudi v mednarodna razsežja /.../ (Predan 1996: 122).

Na področju prirejevanja nedramskega gradiva beležimo tri primere: dramatisacijo Bulgakova *Don Kihot* v prevodu Milana Jesiha in režiji Zvoneta Šedlbauerja; Pregljevega *Plebanusa Joannesa*, ki ga je ob stoletnici pisateljevega rojstva dramatisiral Matjaž Kmecl, režiral pa Dušan Mlakar, in Tomizzevo dramatisacijo Cankarjevega *Idealista*, pred tem uprizorjeno že leta 1976 v italijanščini v Trstu in leta 1983 v nemščini na Dunaju. Če izvzamemo *Malega princa* in Jančarjev gledališki tekst, ki je nastal po noveli Čehova *Dvoboj*, devetdeseta leta prejšnjega stoletja v tem gledališču niso bila v znamenju dramatisacij.

Nasprotno velja za novo tisočletje, ki se je začelo s Fišerjevo dramatisacijo Kosmačevega besedila *Tistega lepega dne*; Kobalova uprizoritev je z devetinšestdesetimi ponovitvami predstavljala hit gledališke sezone 2000/01. Naslednjo sezono je sledila manj odmevna dramatisacija Grumovih črtic in novel, katere avtorja sta Ana Kure in Marjan Štrancar; uprizoritev *Zveneče kaplje* je režiral Janez Starina. Na 40. Borštnikovem srečanju je bila večkrat nagrajena Fišerjeva dramatisacija Levijevega romana *Premirje*; pravzaprav je Fišer na osnovi motivov iz Levijevega romana napisal novo dramsko delo z naslovom *Medtem*, za katero je leta 2005 prejel nagrado Dominika Smoleta. *Medtem* je režiral Janusz Kica. V gledališki sezoni 2009/10 je Fišer ponovno uporabil nedramsko gradivo, in sicer Kosmačeva besedila; uprizoritev *Pogovori, samogovori*, ki jo je režiral Jaša Jamnik, je bila uvrščena v tekmovalni del Borštnikovega srečanja.

V SLG Celje so minila osemdeseta in devetdeseta leta brez prirejevanja nedramskega gradiva, če ne upoštevamo Jenčkove priredbe *Gulliverjevih potovanj*, ki se je imenovala *Gulliver*. V prvem desetletju novega tisočletja lahko naštejemo pet dramatisacij, vendar gre v večini primerov za otroško oziroma mladinsko literaturo (*Martin Krpan*, *Njegova*

temna stvar, Čarovnice). Tako ostaneta dve dramatizaciji, in sicer Wassermanova priredba romana Kennetha Keseya *Let nad kukavičjim gnezdом* v režiji Dušana Jovanovića leta 2005 in Ovidijeve *Metamorfoze*, ki jih je dramatizirala Tina Kosi, režiral pa Vinko Möderndorfer leta 2004.

Prešernovo gledališče v Kranju je doživelo vnovično profesionalizacijo leta 1990, »čeprav je poprej že približno petnajst sezon uprizarjalo enako zahtevna dela, kot da bi bilo poklicna ustanova« (Predan 1996: 124). V sezoni 1999/2000 so uprizorili eno dramatizacijo, a še ta spada v sklop otroške oziroma mladinske produkcije – *Matilda* Roalda Dahla (priredila Desa Muck¹⁴², režiral Matjaž Latin). Leta 2005 je Eduard Miler režiral priredbo Goethejevega pisemskega romana *Trpljenje mladega Wertherja* Žanine Mirčevske z novim naslovom *Werther & Werther*, istega leta (čeprav v naslednji gledališki sezoni 2005/06) pa je Tatjana Doma prevedla in dramatizirala roman *Being There* Jersyja Kosinskega; uprizoritev z naslovom *Gospod Chance* je režirala Ivana Djilas.

Tudi v Gledališču Koper (Teatro Capodistria), ki je leta 2000 – po štiriinštiridesetih letih – ponovno začelo s poklicno gledališko dejavnostjo, beležimo nekaj primerov dramatizacij: *Pod svobodnim soncem*, *Don Kihot* in *Ulica svobode*, ki je nastala na osnovi Frančičeve mladinske povesti.

Nedramska besedila so z različnimi tipi prirejevanja oziroma dramatizacij pogosto prenašali na oder tudi v neinstitucionalnih gledališčih. Že omenjeno Eksperimentalno gledališče Glej je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja uprizorilo *Moskva–Petuški* (po istoimenskem romanu Venedikta Jerofejeva) in *O smrti in niču, o biti in bogu*. Ta uprizoritev je nastala na osnovi besedil Dušana Pirjevca, ki sta jih za gledališče priredila Rudi Šeligo in Tine Hribar. V novem tisočletju so nedramsko gradivo uporabili v naslednjih primerih: *Tihožitje* (po filozofskih spisih Ciorana in motivih romana *Terra Nostra* Carlosa Fuentesa, režiser Jernej Lorenci), *Nos* (po Gogoljevi istoimenski noveli), *Čefurji raus!* (Vojnovičev roman je dramatiziral in režiral Marko Bulec) in *Most na krvi* (dramatizacija romana *Na krvi čuprija* – avtor romana, dramatizacije in režije je Denis Avdić).

¹⁴² V sezoni 2004/2005 je Mito Trefalt priredil njen priljubljeni mladinski roman *Blazno resno zadeti*.

Posebna situacija se kaže v Šentjakobskem gledališču, ki se je ukvarjalo predvsem¹⁴³ z dramtizacijami maturitetnih romanesknih besedil, kar se da povezati s komercialno usmerjenostjo gledališča; namreč dijaki, ki se pripravljajo na pisanje maturitetnega eseja, predstavljajo zanesljivo in številčno publiko. Tako so v obdobju med letoma 2005 in 2010 v Šentjakobskem gledališču uprizorili *Komu zvoní & Menuet za kitaro* (po Hemingwayevem in Zupanovem romanu), *Kroniko zločina* (po motivih romanov *Zločin in kazen* ter *Visoška kronika*), *Neznosni Pimlico* (*Neznosna lahkost bivanja* Milana Kundere in *Pimlico* Milana Dekleve), *Prevzetnost in pristranost* (na osnovi istoimenskega romana Jane Austen) ter *Francoski testament* (po Makinovem romanu z istim naslovom).

Za zadnje obdobje, ki ga predstavljam v pregledu dramtizacij na slovenskih gledaliških odrih in obsega čas med letoma 1980 ter 2010, je torej značilno, da se je vzporedno z emancipacijo gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča izrazito razširilo pojmovanje gledališkega besedila in ponovno vzpostavilo dialog z literarno tradicijo, za katero pa ni nujno, da je dramska. Ob tem se je povečalo tudi število različnih avtopoetik. V približno enakem časovnem obdobju, kot je bilo prejšnje obdobje (1945–1980), se pravi trideset oziroma petintrideset let, se je število uprizoritev po nedramskih predlogah povečalo za skoraj trideset odstotkov, izrazito pa se je v vseh gledališčih spremenilo razmerje med slovenskimi in tujimi protobesedili v korist slednjih. Približna ocena znaša trideset (slovenska protobesedila) proti sedemdeset (neslovenska protobesedila). Opazno se je povečal tudi delež neliterarnih in polliterarnih predlog, ki so se začele pojavljati šele v petdesetih oziroma šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Razmik med izidom literarnih nedramskih tekstov, predvsem uspešnejših sodobnih slovenskih romanov, in njihovo uprizoritvijo se je bistveno skrajšal.

Gledališka sezona 2005/06 je bila tista, ki jo je zaznamovalo največje število dramtizacij, v naslednjih letih je ta pojav značilen predvsem za Slovensko mladinsko gledališče, v katerem se zvrsti več uprizoritev na osnovi nedramskih tekstov. Avtorji dramtizacij so predvsem režiserji, pogosto tudi dramaturgi; pisatelje, ki tudi sicer pišejo za gledališče, najdemo med prirejevalci poredko. Režiserji (Pandur, Kica, Jovanović, Berger, Horvat, Korun, Djilas, Popovski ...) so začeli uporabljati nove in inovativne postopke prirejevanja; nedramsko besedilo jim je pogosto pomenilo le navdih ter izhodišče za uprizoritev.

¹⁴³ Izvzeti sta dve uprizoritvi, in sicer *Prigode dobrega vojaka Švejka* (2006) in *Kdo je umoril Anico L.?* (dramtizacija iz leta 2008 na osnovi besedila Ljube Prenner). V sklop dramtizacij bi lahko šteli tudi monodramo *Hagada*, ki je nastala po besedilih iz Biblije.

Dinamika uprizarjanja dramatisacij se je spreminjala glede na dekada (osemdeseta, devetdeseta leta, prvo desetletje novega tisočletja) in gledališče. V osemdesetih letih je bilo največ dramatisacij uprizorjenih v ljubljanski Drami in Slovenskem mladinskem gledališču, v ostalih gledališčih pa so dramatisacije uporabljali poredko. Naslednja dekada pomeni zmanjšanje števila dramatisacij, razen v mariborski Drami, v kateri se je umetniška kriza, ki je bila pogojena z menjavo gledališkega vodstva, začasno zaključila s Pandurjevim postdramskim opusom, ki je temeljil na romanih Dostojevskega in Dantejevem versko-alegoričnem epu. V novem tisočletju (že v sezoni 1999/2000) pa je delež uprizoritev po nedramskih predlogah silovito porasel, predvsem v SNG Drama Ljubljana, zatem še v Slovenskem mladinskem gledališču, kar lahko povežemo s podobnimi trendi na evropskih gledaliških odrih, predvsem pa z repertoarno politiko in preferencami posameznih režiserjev. Stalnica tržaškega gledališča ostajajo dramatisacije slovenskih besedil; ostala slovenska gledališča, predvsem celjsko, ptujsko, kranjsko in koprsko, pa ne kažejo posebne naklonjenosti uprizarjanju nedramskih tekstov.

S povzetkom dogajanja med letoma 1980 in 2010 na slovenskih gledaliških odrih v smislu uprizarjanja dramatisacij in sploh gledaliških tekstov, ki so nastali po izvorno nedramskem gradivu (romanah, povestih, novelah, epih, pesmih, filozofskih, pisemskih besedilih itd.), zaključujem drugi del doktorske disertacije. V njem sem predstavila pregled uprizoritev izvorno nedramskih in negledaliških tekstov, ki sem ga razdelila na tri obdobja. Posebej sem izpostavila dramatisacije po slovenskih prototekstih, sploh romanah. Dramatisacij po sodobnem slovenskem romanu, kar je tema tretjega dela disertacije, nisem navajala, saj se z njimi natančno ukvarjam v nadaljevanju razprave. Podatki, ki sem jih predstavila in interpretirala v drugem delu disertacije (Dramatisacije v slovenskih gledališčih), bodo lahko služili nadaljnjemu raziskovanju gledaliških priredb, pomagali pa bodo tudi razumeti položaj sodobnega slovenskega romana na gledališkem odru.

5 SODOBNI SLOVENSKI ROMAN – DRAMATIZACIJA (GLEDALIŠKI TEKST) – UPRIZORITEV

Predstava izgine. Igralci se najbrž zelo hitro odvadijo svojih vlog. Prizorišče, kjer je potekala, je prazno. In naš luknjičasti spomin. Ostanajo gledališke kritike v tisku. Za citat. Brez navzočnosti, ki jo predstava izžareva. (Zajc 2002: 345.)

Gledališče, ki režijo in realizacijo, se pravi vse, kar ima v sebi specifično gledališkega, podredi besedilu, je gledališče idiota, blazneža, sprevrženca, gramatika, špecerista, antipesnika in pozitivista, se pravi zahodnjaka. (Artaud v Pavis 1997: 63.)

Zgornja citata nas opominjata na dvojje: na minljivost gledališkega dogodka in razmerje med gledališčem ter besedilom. Gledališče je medij, ki ga vzpostavljajo njegovi ustvarjalci (igralci, režiser, dramaturg, scenograf, kostumograf, skladatelj ...) in publika. Produkcija in recepcija sta kolektivni in javni v nasprotju z individualnostjo ter intimnostjo pisanja in branja. Besedilo je materializirano, vedno enako – če odmislimo spremembe v ponatisih in elektronskih knjigah –, medtem ko je vsaka uprizoritev edinstvena, neponovljiva. Lahko jo posnamemo, vendar bo med njo in nami posrednik v obliki očesa filmske kamere, ki bo določal naš pogled. Kadar smo odvisni zgolj od gledanja posnetkov in gledaliških kritik, sta naša recepcija in percepcija še dodatno omejeni ter vprašljivi, saj ne občutimo izžarevanja predstave, kot zapiše Dane Zajc.

To je prva težava, s katero se spopadam v raziskavi; namreč vse predstave, ki jih preučujem, so tako imenovane mrtve predstave. Ker jih ne igrajo več, sem jih doživljala zgolj skozi bolj ali manj profesionalno narejene videoposnetke; soprisotnost publike in izvajalcev ter njihovo medsebojno vplivanje v avtopoetski povratni zanki (avtopoetska feedback zanka Erike Fischer-Lichte) sta mi bili onemogočeni.

Drugi citat je zanimiv s stališča dialektičnega odnosa med besedilom in gledališčem, o katerem sem pisala v teoretičnih izhodiščih in ne velja le za dramatizacije, ampak za vse gledališke tekste. Na dvanajstih primerih v disertaciji ugotavljam, ali je uprizoritev prevod literature v drug medij ali pa besedilo v večji ali manjši meri »kritizira, posiljuje in mu zastavlja vprašanja« (Dort v Pavis 1997: 65.) Gledališki teksti so načeloma pisani z mislijo na uprizoritev, zato upoštevajo specifiko gledališkega medija, ki uporablja drugačno količino informacij in tudi tip teh informacij se razlikuje od tistega v literaturi. Pripovedni teksti namreč nastajajo z drugim namenom, zato se razmerje med njimi in gledališčem še

zaostri. Drastični posegi in medbseidilno tkanje v (kanonskih) dramskih tekstih niso v gledališču redkost, a odzivi na tovrstne režiserske strategije ob prenosu romana v drugo zvrst oziroma drug medij pogosteje vsebujejo pomisleke o »siromašenju« gledališkega teksta, predvsem pa (kanonskega) romana, po katerem je ta nastal. Vendar je ravno poseganje po izvorno nedramskem gradivu pripomoglo k osvoboditvi gledališča od pogosto sakralizirane literature.

Kakšen delež so imele pri tem uprizoritve sodobnega slovenskega romana, skušam ugotoviti v osrednjem delu raziskave. Za preučevanje različnih znakovnih sistemov uporabljam semiotiko oziroma sociosemiotiko, ki je nadgrajena (po Pavisu) s hermenevtično in fenomenološko tradicijo. Sodobni slovenski roman raziskujem na osnovi metodološkega pluralizma interpretativne metode, literarnozgodovinske vede, naratologije in v novejših romanih (po letu 1990) mnogoplastne žanrske analize. Preučevanje literature in gledališča dopolnjujem z empiričnimi obravnavami v širšem smislu, ki se po osnovnem pristopu bolj uvrščajo v recepcijskoestetsko in pozitivistično usmeritev (Perenič 2014: 9). Viri, ki jih vključujem v raziskavo, so romani, gledališki teksti, videoposnetki uprizoritev, gledališki listi, fotografije in kritiški zapisi; ustnih virov ne uporabljam, razen v zadnjem poglavju, ker ni bilo na voljo ne gledališkega teksta ne režijske knjige, in so mi ustvarjalci uprizoritve s svojimi spomini pomagali zapolniti praznine v razumevanju in predstavljanju nastajanja uprizoritve, njene podobe in odziva publike.

V prejšnjem delu disertacije sem predstavila zgodovinski pregled prirejevanja pripovednih, lirskih in neumetnostnih besedil v slovenskih gledališčih. Obdobje od 17. stoletja do leta 2010 sem razdelila na tri sklope. V tem delu disertacije se osredinjam na zadnje obdobje, ki traja od leta 1980 do 2010, in zajema dramatizacije sodobnega slovenskega romana.

O sodobnem slovenskem romanu govorimo po letu 1950. Če izhajamo iz kriterijev tematske, motivne in oblikovne netradicionalnosti, lahko za prvi¹⁴⁴ sodobni slovenski roman štejemo *Črni dnevi in beli dan* (1958) Dominika Smoleta. V naslednjih dvajsetih letih zaznamuje sodobni slovenski roman različna stopnja modernističnih in eksistencialističnih prvin. Po letu 1990 pa doživi sodobni slovenski roman številne modifikacije, zaradi česar je raziskovalka tega segmenta slovenske književnosti Alojzija Zupan Sosič uvedla poimenovanje najnovejši slovenski roman oziroma modificirani

¹⁴⁴ Predhodniki sodobnega slovenskega romana so nekatera besedila Ivana Cankarja (na primer *Hiša Marije Pomočnice*) in roman Izidorja Cankarja *S poti*.

tradicionalni roman. V njem se ponovno pojavijo realistična tehnika, metode ali stil ter navezovanje na prejšnje smeri evropskega realizma. Ker je realizem v najnovjšem slovenskem romanu prenovljen z novo emocionalnostjo, ga je Sosičeva (2011: 108) poimenovala transrealizem. V najnovjšem slovenskem romanu, ki ga razumem kot sodobni slovenski roman v ožjem smislu, preoblikujejo tradicionalne elemente (strnjeno zgodbo, motivirana razmerja med osebami, prepoznavni kronotop) žanrski sinkretizem, prenovljena vloga pripovedovalca in večji delež govornih prvin.

V obdobju med letoma 1958, ko je izšel prvi sodobni slovenski roman¹⁴⁵, in 2010, ki je mejnik mojega raziskovanja v zadnjem, tretjem delu disertacije, je izšlo šestnajst sodobnih slovenskih romanov, ki so jih uprizorili v gledališču. Po letu 2010 so nastale uprizoritve še po treh sodobnih slovenskih romanih. Med šestnajstimi oziroma devetnajstimi romani sem izbrala dvanajst romanov, ki jih podrobno preučujem v doktorski disertaciji:

- *Spopad s pomladjo* (1958), Boris Pahor
- *Nekropola* (1967), Boris Pahor
- *Mrgolenje prahu* (1968), Evald Flisar
- *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969), Dušan Jovanović
- *Resničnost* (1972), Lojze Kovačič
- *Levitan* (1982), Vitomil Zupan
- *Severni sij* (1984), Drago Jančar
- *Filio ni doma* (1990), Berta Bojetu
- *Balerina, Balerina* (1997), Marko Sosič
- *Katarina, pav in jezuit* (2000), Drago Jančar

¹⁴⁵ Slovenska pripovedna besedila, ki ne sodijo med sodobni slovenski roman in so bila uprizorjena pred letom 1958, so: *Martin Krpan, Deseti brat, Domen, Hči mestnega sodnika, Jurij Kozjak, Tihotapec, Rokovnjači, Testament, Otok in struga, Visoška kronika, Janez Sonce, Miklova Zala, Peter Klepec, Hlapec Jernej in njegova pravica, Martin Kačur, Hiša Marije Pomočnice, Matajev Matija, Gadje gnezdo, Pod svobodnim soncem, Strici, Dekla Ančka, S poti, Andante patetico, Tolminci, Kaplan Martin Čedermac, Plebanus Joannes, Samorastniki, Alamut, Neznani storilec, Zločin, Balada o trobenti in oblaku, Strah in pogum, Tistega lepega dne.*

- *Fužinski bluz* (2001), Andrej E. Skubic
- *Čefurji raus!* (2008), Goran Vojnović

V raziskavo dramatizacije sodobnega slovenskega romana ne vključujem naslednjih primerov:

- *Ukana* Toneta Svetine, ki je izhajala med letoma 1965 in 1969. Vojni roman *Ukana* je veljal za zelo popularno branje, ki je doživelo več prenosov v različne medije; leta 1975 je po partizanski epopeji nastala radijska igra in istega leta uspešna gledališka uprizoritev, ki jo je režiral Jože Babič. Avtor dramatizacije je bil Janez Povše, ki je leta 1978 nagrajen z nagrado Prešernovega sklada za dramatizacije *Ukana*, *Martin Kačur* in *Balada o trobenti in oblaku*;
- *Sojenje Johanu Otu* po romanu *Galjot* Draga Jančarja. Tone Partljič je eno leto po izidu romana (1978) pripravil v Drami SNG Maribor bralno uprizoritev, ki jo je režiral Janez Jemec; istega leta pa so po njej posneli tudi radijsko igro. Partljič je uporabil ter (skoraj) dobesedno, a selektivno, prepisal tri poglavja in dve povedi iz zadnjega poglavja romana, pri čemer je prvo- in tretjeosebno pripoved – ta se z načinom zapisa (navedbe govorečih oseb v kurzivi) približuje dramatiki – razdelil med štiri like (Johana Ota, postavo, prvo pripovedovalko in javno mnenje ter drugo pripovedovalko in javno mnenje);
- *Menuet za kitaro* (1975) pisatelja Vitomila Zupana; uprizorjen je bil skupaj s Hemingwayevim romanom *Komu zvonijo* (1940) v Šentjakobskem gledališču (2005/2005). Avtorica priredbe je bila Tanja Lužar, režiserka uprizoritve *Komu zvonijo* menuet za kitaro Andreja Kovač;
- *Pimlico* (1998) Milana Dekleve, ki je bil uprizorjen skupaj s Kunderovim romanom *Neznosna lahkost bivanja* (1984) v Šentjakobskem gledališču (2006/07). Avtorica dramske priredbe in režiserka uprizoritve *Neznosni Pimlico* je bila Špela Stres;
- *Ples v dežju*, ki je nastal po romanu Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan* (1958) ter Hladnikovem filmu *Ples v dežju* (1961). Gledališki tekst po Smoletovem romanu in filmskem scenariju, za katerega je dialoge napisal pisatelj sam, je delo

Nane Milčinski. Intertekstualno in intermedialno¹⁴⁶ zasnovano uprizoritev je režiral Matjaž Berger v Mestnem gledališču ljubljanskem (koprodukcija z Anton Podbevšek Teater) leta 2012 v okviru cikla *Nostalgija*;

- *Angel pozabe* (2012) Maje Haderlap, ki ga je dramatisiral in režiral Igor Pison leta 2014 v SNG Drama Ljubljana. Režiser je uporabil postopek oplajanja z drugimi teksti (s pesmijo) in s slušnimi posnetki govork lepenskega narečja;
- *Jugoslavija, moja dežela* (2012) Gorana Vojnovića. Roman je dramatisiral pisatelj sam, režiser uprizoritve je bil Ivica Buljan (SNG Drama Ljubljana, 2015).

Razlogi, zakaj nisem v raziskavo vključila zgoraj navedenih romanov, so:

- v prvem primeru (*Ukana*) gre za razumevanje sintagme sodobni slovenski roman; te ne pojmem zgolj kot časovne kategorije, ampak jo povezujem z motivno, tematsko in pripovedno sodobnostjo ter netradicionalnostjo. Ker *Ukana* ne izpolnjuje naštetih kriterijev, jo izključujem iz obravnave;
- *Sojenje Johanu Otu* je bil enkratni gledališki dogodek, neke vrste literarni večer (gledališki protokol); besedilo priredbe se je ohranilo v tipkopisni obliki, medtem ko posnetka – če je sploh nastal – ne hranijo v nobenem (gledališkem) arhivu;
- uprizoritvi *Komu zvoni menuet za kitaro* in *Neznosni Pimlico* sta nastali (predvsem) kot didaktični pripomoček maturantom, ki so morali po navedenih romanih pisati maturitetni esej. Predstava je bila zasnovana kot odrski esej, ki je razčlenil temeljne razlike med obema romanoma in smernice, ki besedili povezujeta;
- uprizoritve *Ples v dežju*, *Angel pozabe* in *Jugoslavija, moja dežela* spadajo v obdobje po letu 2010, ki ga ne vključujem v disertacijo. Romana *Angel pozabe* niti ne moremo prištevati med sodobne slovenske romane, saj je bil napisan v nemškem jeziku.

Raziskava torej zajema dvanajst sodobnih slovenskih romanov, ki so nastajali med letoma 1958 (*Spopad s pomladjo*) in 2008 (*Čefurji raus!*) ter so bili uprizorjeni med letoma 1971 (*Kostanjeva krona*) oziroma 1985 (*Levitan* in *Resničnost*) in 2010 (*Nekropola*).

¹⁴⁶ Po Pavau Pavličiču (1988: 170) se v intermedialnem postopku prenesejo strukture in gradiva iz enega medija v drugega, pri čemer vznikata iz presečišča obeh medijev preseženi pomen in kakovost; ob tem je pomembno, da medija, ki vstopata v dialog, ohranjata svoj status in se ne izgubita v drugem mediju oziroma se z njim ne spojita.

Obravnavani primeri so razvrščeni v tri sklope oziroma skupine. Tipologija, ki sem jo zasnovala po opravljeni raziskavi in tehtnem razmisleku o vključitvi tako literarnega kot uprizoritvenega kriterija, je brez ostrih robov in dopušča pretočnost med tremi tipi priredb sodobnega slovenskega romana:

- dramatizacije – ilustracije,
- dramatizacije z izrazitejšim avtorskim pristopom,
- avtonomni gledališki teksti.

Tudi posamezna poglavja znotraj treh skupin, v katerih opazujem razmerja med romani, njihovimi dramskimi oziroma gledališkimi priredbami ter uprizoritvami, so razporejena tako, da njihov vrstni red implicira vrednotenje tako dramatizacije kot uprizoritve, torej izhaja iz kriterijev stopnje izvirnosti v prilagajanju drugi literarni zvrsti (dramskemu/gledališkemu tekstu) oziroma mediju (gledališču).

V prvo skupino umeščam dramatizacije, v katerih prevladujejo linearni prepis romanesknega gradiva, prepisovanje dialoških in monoloških struktur, manjša reorganizacija pripovedi, krčenje števila oseb in spreminjanje opisov v stranski tekst. Predvsem pa prvo skupino zaznamuje visoka stopnja zvestobe romanu tako na ravni dramatizacije kot njene uprizoritve ter premajhno upoštevanje značilnosti druge zvrsti oziroma medija. Dramatizacije iz prve skupine (dramatizacije – ilustracije) so: *Čefurji raus!*, *Nekropola* ter *Katarina, pav in jezuit*.

Za drugo skupino je značilno selektivnejše pristopanje k romanu, v katerem se pojavi tudi dopisovanje novega besedila; več izvirnosti izkazujejo tudi režiserske pisave. Med dramatizacije z izrazitejšim avtorskim pristopom uvrščam: *Spopad s pomladjo*, *Fužinski bluz*, *Balerina*, *Balerina*, *Severni sij* in *Filio ni doma*.

V tretji skupini avtor priredbe izbere iz romana določen motiv, pramen zgodbe ali osebe, na osnovi katerih ustvari izvirno gledališko predlogo. Roman ima v odnosu do dramatizacije/gledališkega teksta oziroma uprizoritve funkcijo navdiha, izhodišča za novo (literarno in/ali gledališko) delo. Kot avtonomne gledališke tekste oziroma uprizoritve po sodobnih slovenskih romanih, kot poimenujem tretjo skupino, ocenjujem *Don Juana na psu*, *Kostanjevo krono*, *Levitana* in *Resničnost*.

Posamezna poglavja znotraj zgoraj navedenih skupin so strukturirana podobno; najprej navajam osnovne podatke o romanu, dramatizaciji in uprizoritvi. Vsak primer skušam čim bolj vpeti v družbeno-kulturni kontekst, ki vključuje tudi osnovne informacije o gledališki sezoni, pisateljevi in režiserjevi estetiki, kar me v nadaljevanju vodi v prepoznavanje zunajliterarnih razlogov za prenos romana na gledališki oder. Z znotrajliterarnimi razlogi se ukvarjam v osrednjem delu vsakega poglavja, ko primerjalno analiziram vse tri faze v postopku uprizoritve romana. Zanima me, kaj se zgodi s posameznimi pripovednimi elementi (zgodba, pripoved, pripovedovalec, pripovedna oseba, kronotop, perspektiva) ob prenosu v drugo literarno zvrst in nato v drug medij. Vsako poglavje zajema vse navedene prvine, vendar se jim ne posveča v enaki meri, saj so tudi romani med seboj različni – od pričevanjske literature, zmernega modernizma, modernizma do modificiranega tradicionalnega romana. V nekaterih poglavjih navajam primere prenosa dialoškega ali katerega drugega materiala iz romana v dramatizacijo in/ali v uprizoritev. Do obravnavanih primerov skušam vzpostaviti kritično stališče, ki ga dopolnjujem s citati gledališkokritičkih zapisov. Vrednotenje dramatizacijskih in režiserskih strategij ne izhaja iz opravljenih primerjav med romanom in dramatizacijo oziroma uprizoritvijo v smislu njihove sorodnosti ali oddaljenosti, ampak temelji na opazovanju izvirnosti in nadgradnje prototeksta na območju nove zvrsti oziroma drugega medija.

5.1 DRAMATIZACIJE – ILUSTRACIJE

5.1.1 Čefurji raus!

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Goran Vojnović, *Čefurji raus!*, Ljubljana: Študentska založba, 2008

Naslov uprizoritve: *Čefurji raus!*

Avtor dramatizacije: Marko Bulc

Režiser: Marko Bulc

Glasba: posnetek pesmi Zlatana Čordića-Zlatka

Igralec: Aleksandar Rajaković-Sale (**Marko Đorđić**)

Tehnična podpora: Janko Oven, Borut Bučinel

Dolžina: 76 minut

Produkcija: Zavod No History, koprodukcija gledališča Glej; SiTi Teater pod zvezdami

Premiera: 3. marca 2009, Glej

Število ponovitev: 300 (podatek do junija 2013)

Gledališka sezona 2008/09 ni pomenila posebnega odstopanja v smislu uprizarjanja izvorno nedramskih besedil, se pravi, da je bilo število tovrstnih uprizoritev med pet in deset na leto ter da so prevladovala neslovenska besedila, po katerih so nastale uprizoritve. Gledališke priredbe so se oddaljevale od tradicionalnih dramatizacij in izkazovale vse izrazitejši prehod iz dramske paradigme v postdramsko. Med takšne primere v tej sezoni sodita doma in na evropskih gledaliških odrih uspešna priredba Diega de Brea *Zločin in kazen* ter *Nižina neba*, za katero je napisal gledališki tekst Nebojša Pop Tasić po Ovidijevih *Metamorfozah*, režiral pa ga je Jernej Lorenci (Slovensko mladinsko gledališče). Tudi uprizoritev SNG Drama Ljubljana v koprodukciji SNG Nova Gorica *Pot v Jajce* je zasnovana po nedramskih besedilih. Njeni avtorji Sebastijan Horvat, Andreja Kopač in Eva Nina Lampič so uporabili Kocbekove tekste, *Pasijon po Kocbeku* Iva Svetine, ki je tudi nastal po besedilih Edvarda Kocbeka, in odlomek iz Nietzschejevega filozofskega teksta *Tako je govoril Zaratustra*. Nedvoumno postdramski karakter izraža tudi Bergerjeva režija Jamesovega romana *Portret neke gospe* v Anton Podbevšek Teater iz Novega mesta; dekonstrukcijo besedila je pripravila Nana Milčinski. Tudi v Mestnem gledališču ljubljanskem, v katerem je uporaba nedramskih besedil manj pogosta praksa, so v dramsko-filmsko-plesni uprizoritvi uporabili za gledališki tekst pisma Lili Brik in Vladimirja Majakovskega; uprizoritev *Lili – razglednice futuristične ljubezni* je temeljila na sintezi več medijev. Naklonjenost součinkovanju različnih medijev so – sicer z manjšim

uspehom – izkazali tudi v mariborski Drami v uprizoritvi Voltairovega *Kandida*; avtorica priredbe je bila Tatjana Doma, režiserka pa Ivana Djilas. V tej sezoni so po osemdesetih letih na slovenskih odrih ponovno uprizorili Tolstojevo *Kreutzerjevo sonato*. Povest je za Slovensko stalno gledališče Trst priredil Branko Jordan, režiral pa jo je Miha Golob. Od navedenih sedmih uprizoritev po nedramskih predlogah je samo ena nastala po sodobnem slovenskem romanu.

Vojnovičev prvenec *Čefurji raus!* je edini v naboru obravnavanih sodobnih slovenskih romanov, ki so ga uprizorili v neinstitucionalnem gledališču, med njegovim izidom in ugledališčenjem je minilo manj kot eno leto. Uprizoritev je doživela izjemnih tristo ponovitev in še jo občasno ponovijo. Avtor gledališkega teksta Marko Bulc je v več intervjujih¹⁴⁷ izjavil, da je že po dvajsetih prebranih straneh vedel, da želi napraviti dramatzacijo, in sicer monodramo¹⁴⁸. Avtor romana Goran Vojnovič se je z odločitvijo strinjal in se v Bulčevo delo ni vmešaval, kar kaže na njegov odprt in neobremenjen odnos do lastnega literarnega teksta.

Zdelo se mi je obetavno, da bi se problemsko polje, ki ga vzpostavlja roman, odprlo še v kakšnem drugem mediju. /.../ Nisem pa se kakor koli vpletal v režiserjevo vizijo predstave ali v samo dramatzacijo, saj iz lastnih izkušenj vem, da je za končni rezultat bolje, če ima ustvarjalec celovito umetniško svobodo za izpeljavo svojih zamisli. (Vojnovič v Butala: *Dnevnik*, 28. februarja 2009.)

Tudi problematika druge generacije priseljencev iz republik nekdanje Jugoslavije, ki jo pod plastjo humorja odpira roman, je morda eden od razlogov za Bulčevo dramatzacijo¹⁴⁹, saj je gledališče Glej za sezono 2008/09 izbralo geslo Odjuga '09, kar naj bi nakazovalo gledališko snovanje¹⁵⁰ v smeri družbene in politične angažiranosti. Od zunajliterarnih razlogov za dramatzacijo romana je treba omeniti še njegovo komercialno uspešnost, ki so jo dodatno utrdile/potrdile številne nagrade. Te sicer spadajo v čas, ko je bila dramatzacija že uprizorjena in je tudi sama vedno bolj dobivala status hita.

¹⁴⁷ Ob produkciji *Čefurji raus!* je Gledališče Glej prvič izdalo *Glej, list!* (gledališki list z razpravami o sodobnem gledališču in plesu), v katerem je objavljen tudi pogovor med Vojnovičem in Bulcem.

¹⁴⁸ Monodrama je priljubljena dramska zvrst, ki jo najdemo tako v dramskem kot postdramskem gledališču.

¹⁴⁹ Marko Bulc za svoj tekst uporablja termin dramatzacija.

¹⁵⁰ V Gleju so uprizorili še en roman – *Na krvi čuprija* Damirja Avdića; tudi ob dramatzaciji te monodrame je sodeloval Marko Bulc.

Roman *Čefurji raus!* je Vojnovičev prvenec, za katerega je dobil svoj prvi kresnik; drugič mu je bil podeljen leta 2013 za naslednji (drugi) roman *Jugoslavija, moja dežela*¹⁵¹. Roman je prejel še dve nagradi: nagrado Prešernovega sklada (tudi leta 2009) in vileniški kristal (2010). Do sedaj je bil preveden v pet jezikov: srbščino (2010), hrvaščino (2009), bosanščino (2009), poljščino (2010), češčino (2011) in švedščino (2014). Leta 2013 je bil premierno predvajan film *Čefurji raus!*, ki ga je režiral avtor sam. Goran Vojnović je namreč po izobrazbi filmski režiser in tudi njegov roman je napisan na osnovi prvega dela filmskega scenarija za tridelno zgodbo o odrasčanju v Fužinah.

Od znotrajliterarnih razlogov za uprizoritev romana je bila pomembna njegova inherentna dramskost, ki se izraža predvsem skozi poudarjen delež govornih prvin in številne konfliktne situacije. Oblikovanost govora – Markove monološke strukture, v katere so vključeni dialogi in polilogi – pogojuje in ponuja avtorju priredbe formo monodrame, sploh če ta želi ohraniti večino romaneskega besedila, ki ga je treba le selekcionirati in nekoliko prerazporediti v pregledno odrsko pripoved. Nezanemarljiv razlog za izbor igre z eno samo dramsko osebo oziroma vsaj enim igralcem, ki (lahko) odigra več vlog, so tudi omejena finančna sredstva za tovrstne zunajinstitucionalne projekte.

Roman s svojim kratkim dogajalnim časom, z omejenim dogajalnim prostorom, velikim deležem govornih prvin, inherentnimi performativnimi elementi in narativnimi strategijami iz filmskega medija izkazuje izziv za prenos v druge medije. Alojzija Zupan Sosič (2012: 361) po analogiji z Bahtinovo romanizacijo literature predlaga za takšen tip tekstov izraz dramizacija oziroma scenarizacija in ga utemeljuje ravno na Vojnovičevem romana, »ki se je dokaj radikalno približal dramski obliki«. Scenarizacijo razume kot rahljanje tradicionalne romaneskne oblike z vdorom dramskih prvin v epsko jedro. Najpomembnejši pokazatelj scenarizacije je govor, ki se kaže v svoji realistični mimetičnosti in »neposredni transformaciji iz pisave v govor« (Zupan Sosič 2012: 364). Drugi dve značilnosti sta vizualizacija in skrb za (dramsko) vzdušje. Vse štiri lastnosti scenarizacije pa so med seboj tesno povezane in soodvisne. Vizualizacije ne ustvarja le mimetična govorna koncepcija, ampak tudi poenostavljene romaneskne situacije, ki s preprostim in z natančnim opisom tipičnih situacij močno vzpodbudijo naše vidne predstave, hkrati pa jim ne omogočijo veliko lastne domišljajske predstavnosti. Zupan Sosičeva (2012: 364) navaja kot značilnost scenarizacije tudi hitro nizanje podobnih dramskih situacij, kar spominja na filmski medij,

¹⁵¹ Dramatizacija romana je bila uprizorjena aprila 2015 v SNG Drama Ljubljana, avtor dramatizacije je sam pisatelj Goran Vojnović, režiser pa Ivica Buljan.

ki v zadnjem času vse pogosteje vstopa v gledališče. Skrb za vzdušje opredeli s kratkimi, konfliktnimi in dialoškimi poglavji, ki s svojo strukturo – v večini prepozna tako imenovano dramsko vzmet – spominjajo na dramski/filmski prizor. Vse navedene značilnosti omogočajo neposredno transformacijo iz modusa pisave v modus govora (Zupan Sosič 2012: 363). Navedene ugotovitve potrjujejo tudi strategije prenosa romana v gledališki tekst, ki jih je uporabil avtor dramatizacije.

V romanu je šestinštirideset kratkih poglavij, katerih naslovi spominjajo na otroško ali mladinsko enciklopedijo o čefurjih¹⁵² (vsi se začnejo z Zakaj) ali vodnik po Fužinah, iz katere/-ga razberemo zgodbo o kriznih trenutkih odraščanja sedemnajstletnega Marka Đorđića. Skozi odgovore na v naslovu izpostavljene probleme prvoosebni pripovedovalec pripoveduje zgodbo, ki se dogaja konec maja leta 2006 v Fužinah. Tematika odraščanja, estetika istovetnosti, monosemičnost in simplifikacija roman približujejo mladinski književnosti (Zupan Sosič 2012: 364), od njega pa ga oddalji ter umesti med literaturo za odrasle bralce družbena kritičnost, skrita pod plastjo duhovitosti, humorja in napetega dogajanja. Marko o svojem odraščanju pripoveduje »z nedoločene perspektive v nedaljnji prihodnosti, z mesta, ko dogodke že lahko ocenjuje s kritičnim očesom« (Zorko 2008: 189), čeprav je vtis mestoma drugačen, saj velika količina govornih prvin in filmski večdimenzionalni opisi »posedanjujejo« pripoved.

Prva poved in sploh začetek dramatizacije¹⁵³ poudarita časovno distanco, saj dobimo vtis, da Marko ni več srednješolec, ampak se tega obdobja samo spominja: »Ne vem, kam ste vi hodili v srednjo šolo, ampak jaz sem hodil na Center strokovnih.« (Bulc 2009: 2.) Torej dramatizacija dobi že uvodoma značaj pripovedovanja (skrajšane verzije romana) in ne dogajanja, kar postavi pod vprašaj njeno samooznako. Nadaljnji tekst dramatizacije večinoma zvesto sledi romanu, z izjemo delno reorganizirane pripovedi, s čimer postane ta tekoča, brez zastranitev, preglednejša, zgoščena in krajša od romaneskne. Že v romanu je pripoved zasnovana precej linearno, kolikor sploh smemo govoriti o linearnosti ob specifični strukturi; analeps je malo: preteklost Markovih staršev, srečanje s staro čefurko in tekma, ki je vplivala na njegovo izključitev iz kluba.

¹⁵² Besedo čefur si lahko razlagamo na različne načine; za roman je relevantna oznaka iz Magnificove pesmi, ki je navedena na njegovem začetku.

¹⁵³ Dramatizacije *Čefurji raus!* ne najdemo v knjižnicah, ampak so posamezni izvodi zasebna last avtorja, igralca, Gledališča Glej in verjetno še koga. Gledališki tekst, ki mi ga je posodil Marko Bulc, ne vsebuje nikakršnega stranskega teksta, formalno deluje kot skrajšana in reorganizirana verzija romana.

Dramatizacija se začne s štiriintridesetim poglavjem iz romana, ki nas uvede v Markovo (preteklo) šolanje, težave v košarkarskem klubu, ki mu sledijo suspenz, pijanske in razbijaške dogodivščine s prijatelji, noč na policiji, Acevo maščevanje Damjanoviću in Markov (prisilni) odhod v Bosno. Da je avtor priredbe sestavil iz romanesknih poglavij dramaturško prepričljivo in dinamično pripoved, je nekatera manj pomembna poglavja izpustil, jih delno prerazporedil ter med njimi poiskal skupni motiv ali neko stično točko, ki jih je med seboj povezala. Na primer:

Nimamo mi pa Slovenci šans. Mi smo čefurji in oni so Slovenci in to je to. (Bulc 2009: 19.)

Sledi dvovrstični presledek, ki nakazuje, da je nadaljevanje teksta vzeto iz nekega drugega poglavja.

Recimo na Fužinah imamo sosede in komšije. (Bulc 2009: 19.)

Podoben primer je, ko na začetek dramatizacije umesti pripoved o mali čefurki Makarovički, ki v romanu spada v šestintrideseto poglavje, da lahko nadaljuje z dogodivščinami prijateljev Dejana, Adija in Aca; v slednjega je namreč Makarovička zaljubljena. Ta del dramatizacije je nastal s kompilacijo pasusov iz več poglavij; tudi okoliščine, ko Marko pove prijateljem, da je prenehal trenirati košarko, so drugačne kot v romanu. Vsi navedeni posegi so bili napravljeni v prid tekoči in razumljivi pripovedi ter oblikovanju dogodkov iz Markovega življenja v pregleden pripovedni lok. V dramatizaciji je opaziti tudi menjavanje monološko in dialoško strukturiranih delov teksta ter tistih, ki so intonirani humorno in tragično. S tovrstnim kontrastiranjem je dramatizacija pridobila ritem in dinamiko.

Bralcu dramatizacije (in seveda tudi gledalcu uprizoritve) se poraja vprašanje, kateri so kriteriji, po katerih je Bulc selekcioniral romaneskno tvarino. Namreč izpustil oziroma močno je skrajšal epizode s policisti, Markovo platonsko ljubezen do televizijske voditeljice, prizor zažiga kosovnega odpada, ki nosi močno simbolno vlogo in je eden izmed bolj dramatičnih ter filmičnih momentov v romanu, srečanje s staro čefurko ter pripravljanje kovčkov za potovanje v Bosno. V zadnjih dveh epizodah, pa tudi v odnosu do voditeljice, se izraziteje pokaže Markova ranljiva plat, kar ga napravi drugačnega od njegovih vrstnikov in ga individualizira v karakterizaciji, zato je njuna izpustitev vprašljiva. Reduciranje romanesknega gradiva, ki govori o Markovih težavah s policijo, pa

lahko umestimo med povsem pragmatične razloge; težav s percepcijo romana in z neupoštevanjem oziroma nepoznavanjem literarnih konvencij je namreč imel dovolj že Goran Vojnović. Seveda pa je policijska afera, ki se je v nasprotju z nekaterimi drugimi tovrstnimi aferami (Breda Smolnikar, Matjaž Pikalo) končala srečno, pozitivno vplivala na branost romana in gledanost monokomedije.

Markova karakterizacija v romanu poteka preko govora; po mnenju Zupan Sosičeve (2012: 362–363) je ta »zelo predvidljiv in samo ponavlja govorne vzorce [njegovih] prijateljev, da bi tako čim bolj zadovoljil množičnega bralca, ki si ne želi prebirati individualiziranega govora, pač pa zabavno in kratkočasno govorico slehernika, v tem primeru priseljenca«. Dramatizacija te slabosti ne odpravi, temveč jo poudari; v njej namreč ni najti zgoraj navedenih epizod, ki vsaj nakažejo Markovo drugačno podobo, izpuščeni so tudi mnogi pasusi, v katerih Marko reflektira odnose s starši in prijatelji. Ohranjajo pa se dialoške strukture, v katerih se pojavlja večje število likov, ki jih uprizoritev oziroma igralec Rajaković pogosto interpretira bistveno bolj prepričljivo kot pa primarni lik najstnika Marka.

Mimetični ter duhoviti dialogi v fužinščini – jezikovnem konstrukt realnega in literarnega jezika – generirajo bralčev/gledalčev užitek ter zabavo. V televizijski oddaji *Knjiga mene briga* je avtor romana izpostavil pomen jezika – fužinščine, ki je bila glavni motiv za nastanek romana. Zgodba, pripovedovana v knjižnem ali pogovornem jeziku, bi namreč izgubila svojo privlačnost in prepričljivost, ki ju ustvarjata ravno jezik ter premišljena uporaba ubeseditvenih načinov (pripovedi in govora). Tudi Skubičev roman *Fužinski bluz* v polifoniji štirih glasov predstavi neslovenski jezik, vendar je za Janinino govorico značilno kodno preklapljanje med ljubljansščino in črnogorščino oziroma mešanica obeh jezikov, kar uprizoritev z izborom igralcev še radikalizira, medtem ko gre v romanu *Čefurji raus!* za konglomerat več južnoslovanskih jezikov oziroma nekakšen literarni jezikovni konstrukt. Fužinščina oziroma čefurščina je tako jezik pripovedi kot dialogov. Obe ravni se med seboj tudi razlikujeta, saj dialogi – sploh tisti med Markom in njegovimi starši – vsebujejo bistveno več neslovenskih jezikovnih prvin kot Markova pripoved. Ta se oddalji od slovenščine predvsem v stresnih situacijah, ko se čustvovanje intenzivira kot v poglavju, ko njegov odnos z očetom doseže vrhunec napetosti: »Naenkrat neшто u meni pukne i rasplačem se skroz. Do konca. Urlam, a suze teku i ne mogu ih više zadržat. Udaram šakama u zid i urlam.« (Vojnović 2008: 104.) Đurđa Strsoglavec (2010: 311)

ugotavlja, da Vojnović uporablja sociolekt z vsemi značilnostmi – ortografijo, skladnjo, besediščem, stalnimi besednimi zvezami, mašili – in s tem ločuje govorico prve generacije priseljencev od govorice druge generacije, v katero spada pripovedovalec. Bulčeva dramatizacija ohranja značilnosti sociolekta, medtem ko prihaja v uprizoritvi do manjših odstopanj, ki so povezana z dialektalnimi posebnostmi igralca Rajakovića.

Dialogi v romanu so večinoma dinamični, saj posredujejo bistveno referenco za zgodbenost in povečujejo njeno dramatičnost (Zupan Sosič 2003: 54). Pogosto so zapisani brez napovednih stavkov, ohranjeno pa je zapisovanje ločil premega govora, kar za sodobna besedila ni prav pogosta praksa. Replike so kratke, skladenjsko in slogovno zelo podobne tistim iz vsakdanjega pogovora. Pogosta je uporaba poliloga, v katerem se preliva več glasov (po navadi Adijev, Acev, Dejanov in/ali Markov), katerih izvor v določenih situacijah, kot je tista na avtobusu, ko fantje razgrajajo in nadlegujejo neko dekle, težko identificiramo. Nerazpozavnost in nerazločevanje govorcev kažeta kaotičnost situacije in prav takšno vlogo oseb v njej.

Učinkovitemu prepletu pripovedi, dialoga, poliloga in notranjega monologa je dodana raba dramatičnega sedanjika, prevladujoče časovne oblike, ki roman približuje dramskemu modusu. Nekajkrat pripovedovalec nagovori implicitnega bralca, s čimer ga vključi v svojo pripoved; te strategije dramatizacija ne uporabi. Prvoosebni pripovedovalec v romanu ob reflektiranju družbene stvarnosti v literarno osveščenem bralcu vzbudi sume o zanesljivosti svoje pripovedi. Neupoštevanje oziroma nerazumevanje vprašljive Markove vrednostne sheme, ki je ne gre enačiti z Vojnovičevo, je pogojevalo že omenjene ovadbo v. d. direktorja policije Matjaža Šinkovca zaradi žaljivega pisanja o policistih in njihovem ravnanju. Stopnja pripovedovalčeve nezanesljivosti – če uporabim Boothov termin – se skozi roman spreminja; najizrazitejša je ob Markovi čustveni prizadetosti zaradi košarke. Že na začetku romana pejorativno poimenuje Olimpijo kot »klub očkatovih in mamičinih sinčkov« oziroma »pedrčkov murgelskih«, v nadaljevanju pa je pripovedovalec nezanesljiv glede presojanja trenerjevih kvalifikacij in njegovega ravnanja. Markova nezanesljiva pripoved deluje humorno v prizoru, ko gre s prijatelji v gostilno na kosilo, ki ga ne namerava plačati: »Samo me je pa čisto razpizidila ta kelnarca iz Babnika. Pizda ji materna njena, ker nas je od začetka gledala, kot da smo največji lopovi. Samo zato, ker zgledamo taki čefurčki, al kaj?« (Vojnović 2008: 33.)

Pripovedovalčeva nezanesljivost izhaja iz tega, kar Urban Zorko (2008: 186) v spremni študiji romana poimenuje »optika stereotipa«.

Bralec lahko izživi edinstveno priložnost – stereotip opazuje skozi oči prav tistega, za kogar je bil ulit – in se s tem sooči z bivanjsko pokrajino vzporedne, tukajšnje, a povprečnemu bitju sončne dežele oddaljene kulture.

Primer nezanesljivosti, ki izvira iz zaslepljenega pogleda zaljubljenca, se kaže v Markovem komentarju ob srečanju z voditeljico: »Ni me pogledala, ni me počakala. Tako blizu uspeha sem bil.« (Vojnović 2008: 110.) Vendar navedeni primeri – kot je pokazala »policijska afera« – povprečnemu bralcu ne pomenijo dovolj močnega signala za razlikovanje med pripovedovalcem in avtorjem.

Dramatizacija, imenovana monodrama po romanu Gorana Vojnovića, se po formalni plati skorajda ne razlikuje od romana, razen da ni členjena na poglavja ali kakršne koli enote sploh. Nekakšne sekvence, ki se delno ujemajo z romanesknimi poglavji, v uprizoritvi pa izgubijo svojo vlogo, so v dramski predlogi nakazane z eno- ali dvovrstičnimi razmiki. Podobno kot v romanu so tudi v dramatizaciji govorne izjave brez spremnih stavkov zapisane vsaka v svoji vrstici. Dramatizacija ne vsebuje stranskega teksta. Glavni tekst se v fazi uprizoritve v celoti realizira na odru, črtanja ali zamenjave segmentov besedila ni, z izjemo občasnih minimalnih igralčevih intervencij v smislu uporabe mašil ali drugačnih (predvsem) slengovskih besed:

v dramatizaciji

Moj fotr, Radovan Đorđić, je navijač Zvezde.

v uprizoritvi

Mislim, moj fotr, Radovan Đorđić, recimo¹⁵⁴ je navijač Zvezde.

v dramatizaciji

Včasih mi je tako glupo, da bi šel kar jaz z njo na to kosilo.

v uprizoritvi

Včasih mi je tako bedno, da bi šel kar jaz z njo na to kosilo.

¹⁵⁴ Podčrtala B. M.

Monodrama, dramska vrsta, »ki si prizadeva zvesti vse na vizijo ene same dramske osebe, celo znotraj takšne igre, v kateri nastopa več likov« (Pavis 1997: 452), se je izkazala za racionalno odločitev, saj tipični tradicionalni modificirani roman s prvoosebim pripovedovalcem, z govornimi prvinami in s svojo strukturo omogoča priredbo brez opaznejših posegov, kar je bil tudi prirejevalčev namen. Nedvomno pa roman ponuja tudi drugačne možnosti prirejevanja kot tudi drugačne inscenacije Bulčeve monodrame.

Marko Bulc je pisal dramtizacijo, kot je svoj tekst označil, z mislijo na uprizoritev in konkretnega igralca Aleksandra Rajakovića – Saleta, svojega kolega iz Dejmo stisnt teatra. V enem od intervjujev je izjavil:

Sprva sem pričakoval, da se bo dalo v tej uprizoritvi poigravati z različnimi monodramskimi žanri, od stand-up komedije do pripovedništva in predavanja, toda kmalu se je izkazalo, da je snov tako dobra, da jo je za kaj takega pravzaprav škoda. (Bulc v Butala: *Dnevnik*, 28. februarja 2009.)

Uprizoritev poteka na popolnoma praznem odru, brez rekvizitov, scenografije in oblikovanja luči; kostum je nevpadljiv, izrazito realističen. Na začetku in koncu uprizoritve pomaga posnetek glasbe fužinskega raperja Zlatana Čordića – Zlatka umestiti dogajanje v prostor in čas. Rajaković občasno stoji, večji del pa se premika v neposredni bližini publike, jo nagovarja, tudi neposredno, ko odigra lik Markovega očeta, ki pouči učiteljico matematike, kako naj oceni njegovega sina. Ob protejskem prehajanju iz lika v lik oziroma ob igranju dveh likov, ki se pogovarjata, skozi celotno predstavo ponavlja enako mizanscensko rešitev: hiter premik z ene pozicije na drugo, ko začne govoriti druga oseba. Podobno klišejska je uporaba gestičnih znakov: afektirani gibi Makarovičke, Aceva zlomljena roka, preplašenost čefurskih mamic prvošolcev, ki se kaže v njihovi nesproščeni držbi ... V uprizoritvi se zvrsti dvaindvajset različnih likov (oče, mati, Aco, Adi, Dejan, Makarovička, Marina, trener, Bole Ristić idr.); ti s svojo izpovedno močjo nadvladajo lik Marka, ki pogosto deluje bolj pripovedovalec zgodbe kot pa dramska oseba. Drugače je v manjšem številu čustveno intenzivnih prizorov, v katerih nas Marko z izpovedjo svojih stisk (odnos z očetom, prisilno potovanje v Bosno) prepriča in ustvari gledališko iluzijo, da on ne le pripoveduje neko zgodbo, ampak jo tisti trenutek tudi doživlja¹⁵⁵.

¹⁵⁵ Meja med pripovedjo in dramskim dogajanjem je nasploh težko določljiva, saj je pripovedovalčevo izjavljanje povezano s prizorom, a tudi sama pripoved je vedno bolj ali manj »dramtizirana«, o čemer sem pisala že v teoretičnih izhodiščih.

Uprizoritev, ki ponuja predvidljive in enostavne režijske rešitve ter ves čas – podobno kot roman – tragično perspektivo mehča z ironijo, s samoironijo, humorjem in z zafrkancijo, izzveni bistveno bolj elegično kot prototekst. Zaključni del uprizoritve namreč zaznamuje Markovo kontemplativno zrenje skozi okno vlaka, ki ga pelje v Bosno. Ta revna, ranjena dežela ni zanj: »Ni Bosna za nas čefurje. Biti čefur v Sloveniji, to sem vsaj navajen, biti Janez v Bosni je pa cela nova jeba.« (Vojnović 2008: 177.) Romaneski konec je bolj optimističen, zaznamovan je z Markovim spoznanjem, da se je rešil, pravzaprav je to storil njegov oče Radovan, in da mu za vse, kar je storil, ni žal. Zaključek dramatizacije je drugačen, saj je zadnje poglavje v celoti izpuščeno, s čimer umanjajo Markov prehod v odraslost, sprejetje odgovornosti in možnost novega življenja. Dramatizacija in uprizoritev v svojem sklepnem delu ostajata bistveno bolj odprti, manj optimistični, s čimer opozarjata na aktualno družbeno vprašanje in nagovarjata publiko, naj razmisli o lastni netolerantnosti do pripadnikov drugih kultur. Če se je publika večji del uprizoritve s smehom odzivala na Markove oziroma pripovedovalčeve duhovitosti, na komične situacije, vzpostavljene z učinkovitimi dialogi in s karikirano interpretacijo različnih likov (seveda predvsem Neslovencev), se je ob koncu, ki je zaznamovan tudi z drugačno (minimalistično) Rajakovićevo igro, zresnila. Gledališče jo je neposredno soočilo z eksistencialno tragiko druge generacije priseljencev iz nekdanje Jugoslavije, z njihovimi travmami in revoltom. V romanu je v nasprotju z dramo in uprizoritvijo (mehke) subverzivnosti več, vendar je zaradi različne percepcije od vsakega posameznika odvisno, koliko jo bo med »dobrimi fužinskimi forami« sploh zaznal. Dramatizacija je zaradi zgoščevanja pripovedi, črtanja oziroma krajšanja nekaterih pomembnih poglavij in Markovih refleksij ta prikriti družbenokritični naboj zanemarila, vendar pa ga je izpostavila v svojem zaključnem delu uprizoritev in z njim neposredno soočila tudi povprečnega, predvsem zabave željnega gledalca.

Nastavljanje ogledala Slovincem in obilo zabave ob tem početju sta tudi izhodiščni točki za številne kritiške zapise (Gregor Butala, Primož Jesenko, Slavko Pezdir, Anja Golob) ter odzive na uprizoritev (njeno nastajanje, premiero in tudi ponovitev). Večinoma so ji naklonjeni in vsebujejo podobne informacije: o prototekstu, nagradah, ki jih je prejel, Bulčevi strategiji prirejevanja, navdušeni publiko ... Velika komercialna uspešnost *Čefurjev*, ki se kaže v več kot 300 ponovitvah, gostovanjih po Sloveniji in na Hrvaškem, izhaja iz priljubljenosti in prepoznavnosti romana¹⁵⁶, aktualne tematike (nacionalne ter

¹⁵⁶ Možna bi bila tudi nasprotna trditev – ogled monokomedije je koga spodbudil k branju romana.

kulturne) drugačnosti, humorne perspektive, preprostega gledališkega izraza in komunikacije s publiko.

5.1.2 Nekropola

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Boris Pahor, *Nekropola*, Maribor: Obzorja; Trst: Založništvo tržaškega tiska (v Ljubljani: Ljudska pravica), 1967

Naslov uprizoritve: *Nekropola* (Manom vseh tistih, ki se niso vrnili)

Avtor dramatizacije: Boris Kobal

Režiser: Boris Kobal

Dramaturginja: Klavdija Zupan

Scenograf: Jože Logar

Lektorica: Barbara Rogelj

Oblikovalka giba: Uršula Teržan

Oblikovalec luči in zvoka: Boštjan Kos

Igralci: Pavle Ravnohrib (**Gospod P**), Maja Eržen, Edi Gril, Damjan Kolovrat, Maruša Kos, Mojca Lavrič, Jasna Pintarič, Jasna Simončič, Marko Skok, Elvis Štiglic, Denis Tatar, Tjaša Valentinčič, Mateja Zelič (**obiskovalci, sence**)

Sopranistka: Katarina Kobal

Pianist: Miha Nagode

Glasba: *Vocaliza* Sergeja Rahmaninova

Dolžina uprizoritve: 60 minut

Produkcija: Mestno gledališče ljubljansko v koprodukciji z Društvom Celinka in KUD Pod topoli

Premiera: 5. junija 2010

Število ponovitev: 5

Število gledalcev: 407

Število gostovanj: ni številčnega podatka

Navedba literarnega izvirnika: Po istoimenskem romanu Borisa Pahorja, dramatiziral Boris Kobal

V gledališki sezoni 2009/10 izstopa v smislu prirejevanja nedramskih tekstov Slovensko mladinsko gledališče, ki je posegalo izključno po neslovenskih prototekstih. Po dramski pesnitvi Marine Cvetajeve *Mladenič* (1922) je nastala dvodelna uprizoritev, ki jo je Ivica Buljan poimenoval *Vampir*, kot se tudi imenuje ruska ljudska pravljica iz zbirke pravljič A. N. Afanasjeva, iz katere je izhajala Cvetajeva. Intimno in lirično uprizoritev *Amado mio* je zasnoval Ivan Peternelj po dveh Pasolinijevih posthumno izdanih romanih – *Amado mio* (1982) in *Nečistovanja* (1982). Estetizacija in poudarjena performativnost, ki zaznamujeta obe navedeni uprizoritvi, pa se stopnjujeta v Pograjčevi *Peklenski pomaranči* (1962), ki je nastala po Burgessovi dramatizaciji lastnega istoimenskega kratkega romana, romanu

samem in delno po Kubrickovem filmu *Peklenska pomaranča*. Slovensko stalno gledališče Trst je v tej sezoni uprizorilo Savinovo dramatisacijo romana Gončarova *Oblomov* (1859), v Gledališču Koper pa so posegli po slovenski pripovedni klasiki – *Pod svobodnim soncem* (1906–1907) Frana Saleškega Finžgarja. Slovensko narodno gledališče v Novi Gorici je ob stoletnici Kosmačevega rojstva pripravilo uprizoritev več pisateljevih besedil (*Pomladni dan, Balada o trobenti in oblaku, Tantadruj ...*), ki jih je za gledališče priredil Srečko Fišer; dva njegova samostojna, a notranje povezana gledališka teksta je režiral Sebastijan Horvat.

Tudi dramatisacija Pahorjevega romana *Nekropola* je pogojeno z zunajliterarnimi vzpodbudami, čeprav je avtorja dramatisacije in obenem režiserja Borisa Kobala roman nagovarjal dlje časa.

Odločitev Borisa Kobala za dramatisacijo in režijo tako zahtevne literarne predloge je zorela nekaj časa, možnost izvedbe pa se je pokazala šele v okviru programa Ljubljane – svetovne prestolnice knjige 2010. (Zupan 2011: 66.)

Kobal se je s pričevanjsko literaturo o taboriščni izkušnji spoprijel že v sezoni 2005/06, ko sta skupaj z dramaturginjo Iro Ratej pripravila v Mestnem gledališču ljubljanskem dramatisacijo po Levijem besedilu *Ali je to človek*, naslovljeno *Je to človek?* V sezoni 2000/01 pa se je v SNG Nova Gorica srečal z gledališkim tekstom, ki je nastal po nedramski predlogi, v vlogi režiserja. Najprej je režiral Fišerjevo dramatisacijo Kosmačeve novele *Tistega lepega dne* (1962), takoj po *Nekropoli* pa je v istem gledališču (v koprodukciji z Mestnim gledališčem ljubljanskim) skupaj z Iro Ratej, Milkom Lazarjem in Matejem Krajncem insceniral še Boccacciev *Dekameron* (1348–1353).

Dramaturginja v uprizoritvi *Nekropola* Klavdija Zupan navaja Kobalovo¹⁵⁷ postopno zorenje ideje o dramatisaciji Pahorjevega romana. Prava priložnost se je pojavila šele leta 2010, ko je Ljubljana postala deseta svetovna prestolnica knjige in je bila v sklopu projekta *Knjiga in mesto* posebna pozornost namenjena tudi Borisu Pahorju (ob Svetlani Makarovič ter Slavoju Žižku). Boris Kobal je zamisel o uprizoritvi *Nekropole* predlagal ljubljanskemu županu Zoranu Jankoviću, ta pa jo je posredoval tržaškemu kolegu Robertu Dipiazzi, s čimer se je vzpostavila izrazita simbolna vrednost akta uprizoritve v smislu povezovanja in krepiteve slovensko-italijanskih odnosov. Že dve leti pred tem je Pahor s svojo *Nekropolo* končno dosegel priznanje tudi v italijanskem prostoru, in sicer po nastopu v televizijski

¹⁵⁷ Kobala in Pahorja povezujeta tudi Trst – njuno rojstno mesto – ter odnos učitelj-dijak.

oddaji *Che tempo che fa*, ki je nedvomno pripomogel k temu, da je njegov roman postal v Italiji knjiga leta 2008.

Pahor je taboriščno izkušnjo fragmentarno tematiziral že v zbirki črtic *Moj tržaški naslov* (1948), prvič je o njej obširneje pisal v romanu *Onkraj pekla so ljudje* (1958), najbolj celostno pa jo je ubesedil v *Nekropoli* leta 1967. Njeno pot od izida, ki sta ga spremljala prezrtje in zavračanje¹⁵⁸, do postopnega priznanja v Franciji, Sloveniji in Italiji je predstavljena¹⁵⁹ v poglavju o dramatizaciji romana *Spopad s pomladjo*. Slednjega povezuje z *Nekropolo* predvsem modus priklicevanja preteklosti, od romana z ljubezensko zgodbo v ospredju pa ga razlikujeta prvoosebni pripovedovalec ter prevladujoč diskurz pričevanja¹⁶⁰. Pričevanje o izmučenem in razžaljenem telesu zaznamuje oba romana¹⁶¹, nekateri motivi se ponovijo, na primer postopek obredne ogolitve teles, ki ga niso nacisti izvajali le zaradi higienskih razlogov, ampak vsebuje tudi simbolni pomen. Marta Verginella (2011: 63) primerja prikaz tega obreda pri Leviju, Kertészu, Roussetu in Pahorju; za slednjega pravi, da »secira z veliko zoprnostjo /.../. Prikaz taboriščne ogolitve je pri njem tako dramatično konkreten, da lahko sproža grozo, pri nekaterih celo gnus«. Razlika med *Nekropolo* in *Spopadom s pomladjo* je v tem, da prvo besedilo tematizira njegovo propadanje, izsuševanje, onečaščenje, drugo pa njegovo postopno oživljanje s pomočjo ljubezni. Bistveno različno v obeh romanih je tudi razmerje do narave; če ta v *Spopadu s pomladjo* Radku Subanu daje zavetje in moč, jo pripovedovalec v *Nekropoli* občuti kot odtujeno, brezbržno in sovražno; simbolizira jo gozd ob taborišču Natzweiler-Struthof v Alzaciji.

Za prepričljivost zgodbe sta zaželena ironična distanca do njene resničnosti in načelno nezaupanje, da je takšno zgodbo sploh mogoče posredovati, še posebej v prisotnosti nekoga, ki jo je tudi sam doživel, zapišeta Zvonko Kovač in Ivana Latković (2011: 30).

V tem smislu tudi začetek in konec *Nekropole* v svojem razcepljenem, dvodelnem kompozicijskem slogu zares močno podpirata dvom v ubesedenje doživetega. Pahorjev dvodelni memoarski pripovedni glas (glas pričevalca in glas turistov) je združen v avtorjevem komentarju 'da ne bi nikakor mogel govoriti skupini obiskovalcev, ko bi me

¹⁵⁸ Dušan Pirjevec in Taras Kermauner sta bila kritična do njegovega pričevanjskega diskurza in poudarjanja nacionalne problematike.

¹⁵⁹ Dodam naj še prevode v nemščino leta 2001, srbščino (2009), hrvaščino (2012), makedonščino (2014).

¹⁶⁰ Med pričevanjsko literaturo spadajo tudi teksti Prima Levija, Roberta Antelma, Simone Alizon, Jorgeja Semprúna, Imreja Kertésza, Ruth Klüger, Davida Rousseta.

¹⁶¹ O prvih telesnih izkušnjah, povezanih z neznosnim mrazom, piše Pahor v *Zatemnitvi* (1987).

poslušal nekdo, ki je bil z mano v krematorijskem svetu', ker bi ga prevzel strah, da ne bi zašel v površnost. (Latković, Kovač 2011: 30–31.)

Dvoglasnost pripovedi je tisti element, na katerem je Kobal zasnoval dramtizacijo in iz katerega vznikata dramska napetost ter se ohranja Pahorjevo značilno vzpostavljanje stalnega dinamičnega odnosa med preteklostjo in sedanjostjo. Nepomirljivost dveh časovnih perspektiv in dveh različnih pozicij (taboriščnika in turista) obvladuje celotno pripoved, izrazito pa zaznamuje njen začetek in konec.

Barel Lang (v Latković, Kovač 2011: 31) ponuja eno od možnih klasifikacij literature o holokavstu, pri čemer razlikuje med tremi temeljnimi skupinami besedil, ki jih razvršča glede na njihovo stopnjo prilikovanja zgodovini. Pahorja bi tako umestila v prvo skupino¹⁶² besedil, ki si želijo biti zgodovinsko verodostojna, vendar se hkrati distancirajo od »čistih« zgodovinskih besedil, pri čemer poudarjajo subjekt izrekanja. Ne glede na umestitev v posamezno žanrsko skupino pa besedila o holokavstu nenehno sprožajo vprašanja o avtentičnosti prikazanega in zbujejo načelni dvom o možnosti ubeseditve holokavsta; oboje pa je tesno povezano z nihanjem med zgodovinskim in umetniškim modusom prikazovanja (Latković, Kovač 2011: 31). Tudi Pahor na več mestih prevprašuje človekovo zmožnost spominjanja in ubeseditve taboriščne izkušnje: »V čistem soncu so zdaj te podobe nemogoče in zavedam se, da so naše raztepane procesije za zmeraj prešle v neresnično ozračje preteklosti.« (Pahor 1997: 35.) Niti fotografije internirancev ne bi mogle »podati razpoloženja človeka, kateremu se zdi, da je njegov sosed dobil v železni skodeli za pol prsta več rumene tekočine« (Pahor 1997: 14). Edino filmska kamera bi lahko verodostojno posnela takšne sekvence, vendar – kot zapiše Pahor – je bolje, da takega filma ne bi bilo.

Nekropolo povezuje s preostalo pričevanjsko literaturo tudi pripovedovalčev občutek sramu, krivde oziroma nečistosti zaradi njegovega preživetja, saj je jedel kruh mrtvih. Tovrstno perspektivo iz romana ohrani tudi dramtizacija, ki na naslovni strani vsebuje citat oziroma posvetilo z začetka romana *Manom vseh tistih, ki se niso vrnili*. Pahor (1997: 91) eksplicitno zapiše: »Živ sem, zato so tudi moja najbolj pristna čustva nekje nečista.« Marija Jurić Pahor v razpravi o narativni oziroma diskurzivni konstituciji spominjanja ter o

¹⁶² Druga skupina zajema besedila, ki napotujejo na zgodovino s kontekstom ali podtekstom in predpostavljajo bralčevo poznavanje holokavsta, zato k temi pristopajo neposredno; kontekst in podtekst pa imata poudarjeno funkcijo literarnega postopka. Sem spada poezija, medtem ko v tretjo skupino, ki jo opredeljuje težnja po verodostojnosti prikazovanja zgodovine, Lang umešča zgodovinska besedila (Kovač 2011: 31).

»geno-tekstu simbolizacije« (Julia Kristeva), ki temelji na predjezikovni artikulaciji, povezani z modaliteto primarnega procesa, raziskuje, kako se ta artikulacija razodeva v pričevanjski literaturi preživelih iz koncentracijskih taborišč. Potrebo pripovedovati drugim, o kateri je v svoji knjigi *Ali je to človek* (1947) spregovoril Primo Levi, vzporeja z nju po pisanju Borisa Pahorja, ki je terapevtsko¹⁶³ vlogo te dejavnosti ozavestil kasneje (Jurić Pahor 2008: 9). Jurić Pahorjeva ne razume pričevanja toliko kot razumsko hotenje in priučeno sposobnost, temveč kot navdihnjenje, ki razkriva travmatski spomin na nek živo nazoren način, kar je bolj v zvezi s katarzo kot z elaboracijo (zavestno oziroma ozaveščevalno dejavnostjo). S katarzo, ki je po Aristotelu končni smoter tragedije, avtorica razprave, navezujoč se na druge avtorje (Svetlano Slapšak, Alfreda Lorenzerja), preide na polje dramskega, scenskega. Tu je poudarek

na telesu, govoricu, ki to telo 'uteleša'. Govorica je torej izrazit element človekovega notranjenega dogajanja v vseh njegovih modulacijah. Podrejena je funkciji, prevajati nagone telesa in zato lahko preneha biti beseda, se v sebi prelamlja, postane 'en sam, nenehen krik', prikazen nesmisla prek smisla, uvaja pa tudi besede kot vrednosti, obstoječe zunaj smisla (Jurić Pahor 2008: 12).

Pahorjevo pričevanje s svojo specifično nekoherentno, fragmentarno strukturo, utemeljeno v naravi travmatskega spomina, z nizanjem¹⁶⁴ podobnih situacij, portretov sotrpinov iz taborišča, zgoščenostjo izraza in s popolno odsotnostjo dialoga ne omogoča dramatizacije v smislu dramsko zasnovanega besedila, ki je ob tem še zvesta prototekstu, ampak – podobno kot ostali pričevanjski teksti – z inherentno dramskostjo in performativnostjo implicira druge vrste prenosa v gledališki medij. Pahor je bil skeptičen do ugledališčenja svoje literature že v *Spopadu s pomladjo*, sploh ker je od avtorjev pričakoval zvestobo romanu.

¹⁶³ Pahor v intervjuju s Pojanko Dolhar in Maksimiljano Ipavec pravi: »Ko sem začel pisati – zapiske sem delal že v sanatoriju – sem želel samo pričevati. Povedati, kar sem doživel, da bi drugi izvedeli za grozote taborišč. Po desetletjih tega početja pa lahko rečem, da sem se s pisanjem hotel odkupiti. In drži, pisanje je bilo terapija. Verjetno sem se hotel s pisanjem instinktivno razbremeniti, predelati travmo, se rešiti. A tega sem se zavedel šele veliko kasneje, takrat nisem pisal zato, da bi mi bilo lažje.« (Pahor v Dolhar, Ipavec: media.primorski.eu/media/attach/.../BorisPahor_100.p.)

¹⁶⁴ Marija Žagar, Pahorjeva prijateljica in prva ocenjevalka njegovih romanov, je septembra leta 1966, ko je prejela rokopis *Nekropole*, pisatelju svetovala, »naj knjige nikar ne pošilja v tisk, ampak se ji še nekoliko posveti, saj bosta lahko bolj prišla do izraza njegova pisateljska nadarjenost in globoki etos« (Perenič 2011: 302). Pohvalila je pripovedni okvir s pripovedovalcem, z vodičem in izletniki, v katerem se zgoščajo spominske asociacije, nasprotovala pa je ponavljanju (podobnih) prizorov in njihovemu pojasnjevanju, saj s tem postaja besedilo preveč angažirano.

V *Nekropoli*, tipičnem pričevanjskem tekstu, v katerem pisatelj poglobi nepomirljiv razdor med preteklostjo in sedanostjo oziroma pozicijo taboriščnika in turista ter izraža celo odpor in ljubosumje¹⁶⁵ zaradi zunanjega ogrožanja (zvedavi turisti, radoživ ljubezenski par, udeleženci kolesarske dirke na prejšnjem obisku taborišča) svetosti svojih občutkov ter spominov, je bil avtor priredbe postavljen pred podobno ali celo odgovornejšo nalogo. Pahor problematizira tako moč fotografije kot filma, ko govori o »krematorijskem svetu«. Resnaisov film *Nacht und Nebel* (1955), ki je nastal po istoimenski knjigi Pahorjevega sotrpina Andréja Ragota, označi kot preskopega v svojem izrazu: »Moral bi se bolj poglobiti v to življenje oziroma v to smrt.« (Pahor 1997: 156.) Zavezanost resnici, ki izhaja iz pričevanjskega diskurza, in izrazita intenca po osveščanju (predvsem) mladih rodov o taboriščnem življenju predstavljata prirejevalcu tako izziv kot občutek nemoči oziroma manka ustvarjalne svobode. Kobal je svojo nalogo razumel predvsem v prvem smislu, saj je ustvaril premišljeno strukturirano priredbo Pahorjevega avtobiografskega romana, ki zajema vse njegove bistvene poudarke; kljub temu pa – predvsem v fazi uprizoritve, ki premalo izkoristi bogastvo gledaliških neverbalnih kodov – ne more uiti oznaki poenostavljene odrske ilustracije bistveno obsežnejšega in izjemno zgoščenega pričevanjskega romana. Če prebiranju besedila namenimo približno pet ur, nam njegovo esenco prikaže priredba na petnajstih straneh oziroma uprizoritev v eni uri. Ob takšnem postopku – kljub temu da je opravljen skrbno in da izpušča predvsem obsežne opise, reducira refleksije ter številne reminiscence, tudi vseh številnih tragičnih portretnih miniatur taboriščnikov ne vključuje – se ne moremo izogniti vprašanju o smiselnosti tovrstnih priredb. Upoštevajoč že navedene razloge, zaradi katerih je prišlo do dramatizacije, kot Kobal označi svojo priredbo, ter poudarjeno vlogo deklice na kotalkah v uprizoritvi, lahko glavni namen in pomen te priredbe najdemo v njeni didaktičnosti, ki se kaže v pričevanjskosti, opominjanju, spominjanju in opozarjanju (predvsem mladih generacij) na (preteklo) zlo. Pahor je, ravno tako kot drugi pripovedniki pričevalci, ugotavlja Simona Škrabec (2011: 152), negacija masovne kulture in »nikoli res popularen

¹⁶⁵ »Razumem, nekakšen nerazločen upor se prebuja v meni, upor proti temu, da je zdaj odprt in razgaljen ta planinski kraj, ki je sestavni del našega notranjega sveta; temu odporu pa je hkrati primešan občutek ljubosumja, ker ne samó, da se tuje oči sprehajajo po okolju, ki je bilo priča naše anonimne ujetosti, ampak turistovski pogledi (in tega se ne zgrešljivo zavedam) ne bodo nikdar mogli prodreti v prepad zavrženosti, s katero je bila kaznovana naš vera v človekov ponos in v prostost njegovega osebnega odločanja.« (Pahor 1997: 7.)

avtor«; s prenosom v filmski¹⁶⁶ oziroma gledališki medij pa se moč njegove besede in sporočila poveča¹⁶⁷.

Kako zvesto sledi avtor dramatisacije Pahorjevi pripovedi, dokazuje že naslovnica gledališkega teksta; ta ohranja posvetilo *Manom vseh tistih, ki se niso vrnili* in Kosovelov ter Vercorsov citat. Naslovu *Nekropola* sledi pripis *Po istoimenskem romanu Borisa Pahorja, dramatisiral Boris Kobal*. Priredba, ki sama sebe označi za dramatisacijo, zajema tako glavni kot stranski tekst z natančnimi odrskimi napotki – od sprememb v osvetlitvi, glasbene spremljave (klavir in pevka) do mizanscenskih sugestij. Obe vrsti teksta (glavni in stranski) se v uprizoritvi – z minimalnimi izjemami v smislu približevanja živi govorici – uresničita, kar kaže, da sta Boris Kobal in dramaturginja Klavdija Zupan priredbo snovala z jasno mislijo na odrsko konkretizacijo. Glavni tekst v celoti izreka gospod P, ki v uprizoritvi deluje predvsem kot pripovedovalec, ki nas vodi po taborišču, ne pa kot dramski lik. Na modus pripovedovanja nakazuje že uvodna didaskalija: »Iz skupine izstopi posameznik, imenovali ga bomo gospod P, ki začne pripovedovati.« (Kobal 2009: 2.)

Dramatisacija ohranja kronologijo nizanja spominskih fragmentov, obnavljanja doživetega in refleksij iz romana; do odstopanja pride izjemoma, na primer ob zaključku, ki je vzet iz začetka Pahorjeve pripovedi, njen konec pa avtor dramatisacije premišljeno vtke v soočenje med gospodom P in deklico. Kot je bilo že zapisano, prirejevalec črta številne spominske asociacije ali pa jih skrajša oziroma strne; mestoma uporabi tudi postopek kompilacije posameznih iztržkov iz prototeksta. Če roman s svojim ponavljajočim se nizanjem pretresljivih usod morda v bralcu zmanjšuje intenziteto doživetega, daje priredba – po drugi strani – vtis osiromašenja zaradi reduciranja pripovedi o ljudeh iz krematorijskega sveta. Dramatisacija skuša zajeti vse bistvene topose pričevanjskega prototeksta (usode taboriščnikov, pričevalčeve moralne dileme, občutke krivde in nečistosti, nacionalno identiteto, strategije preživetja, razmerje med preteklostjo in sedanjostjo ...), ne zmore pa v tej svoji (zgolj) okleščeni obliki zajeti vse polnosti

¹⁶⁶ Leta 2000 neuspeli poskus Evgena Bavčarja, da bi *Nekropolo* prenesli na filmsko platno.

¹⁶⁷ Ob tem naj omenim filmsko in gledališko upodobitev Schlinkovega romana *Bralec*. Stephen Daldry v svoji kontroverzni filmski uspešnici iz leta 2008 (poudarjeno) predstavi nacistično paznico iz Auswitza kot vredno gledalčevega sočutja in usmiljenja zaradi svoje prikrajšanosti (nepismenosti), s čimer je vzbudil različne odzive pri publiku. Igralski avtorski projekt Drame SNG Maribor iz sezone 2011/12, naslovljen *Ženska, ki sem ji bral*, (spremenjen naslov zaradi avtorskih pravic) Schlinkovi zgodbi ne sledi v celoti oziroma jo dopolnjuje z odlomki iz drugih tekstov (Goethe, Lawrence, Thomas, Orwel, Čehov, Heine, Cicero, Heidegger). Drugačnemu pristopu in izpostavitvi motiva ohranitve skrivnosti navkljub se tudi mariborska dramatisacija ne uspe (ali tega niti ne poskuša) izogniti relativizacije krivde povzročiteljev holokavsta oziroma celo fascinacije z njim, kar je sicer bolj očitati filmski priredbi.

Pahorjevega izraza. Namreč še bolj kot tragične zgodbe taboriščnikov presunejo bralca metaforični in metonimični opisi ljudi, posejani po romanu, a (skoraj) odsotni v gledališkem tekstu: zebre, oslepelih ptiči, ki so jim požgali perje, voščeni vodni komarji, osmojeni pajki z iksastimi zadnjicami, plazilci, gole želvine glave, sivkasto-modre proge, nataknjene lobanje na vrhu črtastih palisad ... Na spojitev pričevanjskega verizma, ki na splošno prevladuje v taboriščnih romanih (Levijevem, Kertészovem), z izrazito imaginacijsko naracijo (metaforizirano, osebno ekspresivno, nadrealistično), opozori tudi Boris Paternu (2014: 40).

Začetek dramatizacije je umeščen znotraj taborišča in ne na poti vanj, kot se začne pripoved v romanu; gospod P s svojo zgodbo, v kateri bralca seznanja z bistvenimi informacijami (krematorijski svet, ponovitev svojega obiska izpred petih let, želja po samotnem potovanju po »neslišnem svetu«), že takoj vzpostavi brezbesedni dialog, zapisan tako v glavnem kot stranskem tekstu, s skupino turistov. Iz nje se izdvoji deklica na kotalkah kot simbol mlade generacije, ki ji je pripoved namenjena. Kadar pripovedovalec ne govori skupini na »odru«, pripoveduje publiko in s tem svoj monolog dialogizira. Nizanje reminiscenc o taboriščni izkušnji izpred dvajsetih let prekinjajo refleksije. Še bolj izrazito kot v romanu se v gledališkem tekstu enakomerno izmenjujeta preteklost in sedanost, kar ne samo da vnaša v dogajanje ritem, ampak postaja strukturalno načelo dramatizacije. Pripovedovalec svoje popotovanje znotraj taboriščne žice ubeseduje enako kot prvoosebni¹⁶⁸ pripovedovalec/pričevalec v pripovedi, razlika je le v redukciji besedila:

roman

Spustil sem se po travnatem pasu, ki s pašna strmo pada k ograji iz bodeče žice. Tukaj, na koščku zemlje, ki ostaja med žico in vzpetino, je bila poleg greznice luknja za pepel. (Pahor 1997: 89.)

dramatizacija

Tukaj, na koščku zemlje, ki ostaja med žico in vzpetino, je bila poleg greznice luknja za pepel. (Kobal 2009/10: 10.)

V uprizoritvi pa pride do približevanja¹⁶⁹ zapisane besede živemu govoru:

Tukaj je bila greznica, zraven je bila poleg greznice luknja za pepel.

¹⁶⁸ Pahor za popis taboriščne izkušnje uporablja v *Spopadu s pomladjo* dispozitiv alter ega.

¹⁶⁹ Tovrstni primeri se pojavljajo v uprizoritvi izjemoma.

Uprizoritev, ki v vsem sledi dramatizaciji, kar lahko pripišemo temu, da jo je napisala in režirala ista oseba, udejanja princip uprostorjenja pričevalske besede. Pripovedovalčevo/pričevalčevo izrekanje teksta poteka vzporedno z nekakšnim brezbesednim dialogom s skupino desetih turistov, ki pogosto prevzame vlogo »ilustriranja« monodrame in iz katere izstopijo deklica na kotalkah, njena mama, fotograf in zaljubljeni par. Skupina amaterskih igralcev iz Šentjakobskega gledališča se iz radovednih, na trenutke neempatičnih turistov, ki se smeji, pije sokove, fotografirajo, prelevi v skupino senc, duhov ter nihajočih postav – (morda) smrek, nemih prič razčlovečenja. Pripovedovalec občasno¹⁷⁰ vzpostavi očesni stik tudi s sopranistko, ki ob spremljavi klavirja izvaja Rahmaninovo *Vocalizo*. Med pripovedjo o seciranju bolničarja Mladena in o obešanju ponosnega Rusa (ta del pripovedi je v obliki zvočnega posnetka) se *Vocaliza* preliva v šum dežja (zvočni posnetek). Nastopajoči niso posebej kostumirani, njihova oblačila so povsem vsakdanja, kar se sklada s pričevanjskim značajem teksta; uporabljena je le bela poslikava obrazov turistov, kar se da razumeti v simbolnem smislu kot bližina smrti. Premierna predstava in njenih devet ponovitev¹⁷¹ je bilo umeščenih v Lapidarij na Ljubljanskem gradu, ki s svojim razgibanim reliefom (stopnice) – ta spominja na taboriščne paštne – ter z betonskim stebri priključuje podobo taborišča v Vogezih. Taboriščno atmosfero ustvarjata tudi predirljiva luč, usmerjena proti publiko, ter mraz odprtega, prepisnega prostora. Naključni obiskovalci gradu na trenutke s svojimi glasovi zmotijo gledališko dogajanje, na kar opozori v svojem kratkem nagovoru publike pred začetkom uprizoritve avtor dramatizacije in režiser Kobal, vendar pa ravno takšni vdori realnega, ki jih omogoča ambientalna izvedba, podvajajo situacijo iz romana, ko se pričevalec nenehno umika trumi turistov in vodniku. Pavle Ravnohrib v vlogi gospoda P izreka svoj tekst na različne načine: kot senzibilen pripovedovalec, ki se najbolj razvname ob koncu uprizoritve, ko spregovori o krivdi; kot pričevalec (morda vodnik), ki bere z lista papirja; kot interpret, ki prebira odlomke iz Pahorjeve *Nekropole*, in kot glas s posnetka. Z različnimi načini podajanja pričevanjskega besedila je uprizoritev bolj razgibana, obenem pa se – predvsem ob glasu s posnetka, s katerim se pripovedovalec (namerno) sinhronizira le občasno – ustvari vtis prepletanja sedanjosti in preteklosti, predvsem pa se ohranja pričevanjski značaj romana.

¹⁷⁰ »[Z]lasti učinkovit je bil 'dialog' med Gospodom P in pevko z lirčno melodijo v prizoru, ko kaznjenci opazujejo alzaška dekleta na poti v smrt.« (Pezdir: *Delo*, 8. junija 2010.)

¹⁷¹ V gledališki sezoni 2010/11 so sledile ponovitve na odru Male scene MGL in – kot je bilo že zapisano – v gledališču Verdi.

O uprizoritvi Pahorjevega najbolj znanega romana, ki »presega obliko monodrame in sporočilnost zgodovinske učne ure« (Pezdir: *Delo*, 8. junija 2010), so poročali različni mediji (Radio Slovenija 1, *Delo*, *Dnevnik*, *Primorski dnevnik*). Prispevki so večinoma informativnega značaja, ob uprizoritvi v Trstu je poudarjen vidik krepitve slovensko-italijanskih odnosov. Nekoliko bolj poglobljeno analizo uprizoritve je zapisala Ana Perne (*Delo*, 14. junija 2000), ki je označila »postavitev« kot jasno »v pomembnem namenu, v gledališki uresničitvi pa veliko manj prepričljiv[o]«. Citirani misli pritrjujem tudi sama, saj je gledališki tekst obetal več, kot je ponudila uprizoritev. Ob branju dramatizacije kot tudi ob gledanju uprizoritve je stopala v ospredje didaktičnost, kar je bil morda tudi namen dramske priredbe, ki je na ključnih mestih izpostavila deklico na kotalkah. Z njo, pred katero je še celo življenje in ki ji je taboriščna izkušnja tuja, se uprizoritev zaključí. Gospod P ji pokloni svojo *Nekropolo*, ona pa ga za roko odvede s prizorišča.

5.1.3 Katarina, pav in jezuit

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Drago Jančar, *Katarina, pav in jezuit*, Ljubljana: Slovenska matica, 2000

Naslov uprizoritve: *Katarina, pav in jezuit, Pokrajina sna*

Avtorja dramatizacije: Drago Jančar in Janez Pipan

Režiser: Janez Pipan

Scenografka: Meta Hočevnar

Kostumografka: Jelena Proković

Avtor glasbe: Aldo Kumar

Lektorica: Tatjana Starič

Asistentka režije: Ajda Valcl

Asistentki dramaturgije: Ana Kržišnik in Petra Tanko

Asistentka skladatelja: Bojana Šaljič

Pevke: Katicice

Igralci: Nataša Barbara Gračner (**Katarina**), Branko Šturbej (**Simon Lovrenc**), Jernej Šugman (**Franc Henrik Windisch**), Dare Valič (**Jožef Poljanec**), Janez Škof (**Tobija**), Boris Mihalj (**Janez Demšar**), Bine Matoh (**Mihael Kumerdej**), Metoda Zorčič (**Magdalena**), Ivo Ban (**Škof**), Alojz Svete (**Tajnik**), Danilo Benedičič (**Provincial**), Brane Grubar (**Herver**), Klemen Mauhler (**Oficir**), Ana Ruter (**Klara**), Zvezdana Mlakar (**Amalija**), Matija Rozman (**Oberholzer**), Tom Ban (**Jokl**), Zvone Hribar (**Dolničar**), Andrej Nahtigal (**Schwartz**), Meta Vranič (**Leonida**), Marijana Breclj (**Pelagija**), Anja Čemažar (**Deklica**), Lana Klopčič, Andrej Murenc in Tomislav Tomšič, Srečo Čamernik, Alain Frank, Zoran Košir, Marko Kržič, Ervin Mehle in Aleš Plut (**Romarji**)

Dolžina uprizoritve: 270 minut

Produkcija: SNG Drama Ljubljana

Premiera: 19. novembra 2005

Število ponovitev: 19

Število gledalcev: 7147

Število gostovanj: 7

Navedba literarnega izvornika: Po istoimenskem romanu, Krstna uprizoritev

V *Slovenskem gledališkem letopisu 2005/2006* je Amelia Kraigher (2007: 10–11) strnila ugotovitve o pretekli gledališki sezoni v uvodnem sestavku Razpeti med včeraj in jutri, pri čemer je poudarila vlogo dramatisacij.

Nasploh so sezono zaznamovale številne dramatisacije, ki so jih uprizarjali na domala vseh institucionalnih odrih (na velikem odru SNG Drama Ljubljana Skubičev *Fužinski bluz*, Bartolov *Alamut*, Tolstojeva *Ana Karenina*, Jančarjevi *Katarina, pav in jezuit*, v Mestnem gledališču ljubljanskem Levijev *Je to človek?*, v Slovenskem mladinskem gledališču *Ep o Gilgamešu*, v Drami SNG Maribor Jančarjev *Severni sij* in Orwellova *Živalska farma*, v Slovenskem ljudskem gledališču Celje Pullmanova *Njegova temna tvar*, v SNG Nova Gorica Carollova *Alica*, v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu Slataperjev *Moj Kras*, v Prešernovem gledališču *Gospod Chance* Kosinskega in verjetno še kje kaj).

Navedene dramatisacije so bile pri kritikih in publiki¹⁷² večinoma dobro sprejete, niso pa izstopale v smislu inovativnosti, z izjemo *Epa o Gilgamešu* Jerneja Lorencija. Kot predstavo, ki je tudi zapustila prepričljiv vtis, pa Kraigherjeva (2007: 11) navaja Jančarjev *Severni sij*, ki je po njenem mnenju reševal mariborsko gledališko sezono. Jančar je v razmiku enega meseca doživel dve premieri po svojih romanih – že omenjenem *Severnem siju* in v tem poglavju obravnavanem romanu. Avtor obeh dramatisacij je bil sam, romana *Katarina, pav in jezuit* se je lotil na željo in pobudo takratnega ravnatelja Drame Janeza Pipana. Jančar je bil najprej do tovrstnega poseganja v roman skeptičen, tudi sicer se mu je zdelo uprizarjanje romanov prehodni pojav; podobno je ocenil pred leti popularno spektakelsko gledališče. Po tem, ko ga je

ravnatelj [Pipan] opozoril na možnost prelitja številnih notranjih monologov v dialoge, je delo kar nekako steklo, sploh tedaj, ko je postalo jasno, da roman že vsebuje ogromno

¹⁷² Kraigherjeva navaja, da se je obisk v Drami v sezoni 2005/2006 povečal za štirideset odstotkov, kar gre po njenem mnenju pripisati uprizoritvam znanih in priljubljenih romanov.

konfliktnih in torej dramsko učinkovitih situacij (Jančar v Butala: *Dnevnik*, 18. novembra 2005).

Kot avtorja dramatizacije sta navedena Drago Jančar in Janez Pipan; zanimivo pa bi bilo vedeti, kolikšen in kateri delež avtorstva pripada pisatelju oziroma režiserju.

Katarina, pav in jezuit je Jančarjev šesti roman po vrsti in drugi, za katerega je prejel nagrado kresnik. V eseju *Privlačnost praznine* je Jančar (2002: 70–77) osvetlil njegovo genezo: več kot desetletje ga je privlačila misel na daljšo zgodbo s strukturo baročnega oltarja in kompozicijo, v kateri so prepleteni vsi glavni elementi človeškega in božanskega, telesnega in duhovnega, naturalnega ter simbolnega. V ospredje je želel postaviti žensko, kar do takrat ni bila značilnost njegovega pisanja, njeno življenje izrisati v ostrih in slikovitih kontrastih, njen izstop iz dotedanjega zamejenega življenja pa oblikovati kot »let iz stvarnega v imaginarno«. Velikopotezni načrt je uresničil na freski burne in prelomne druge polovice 18. stoletja, ko je na ruševinah starega sveta začela vznikat moderna doba z drugačnim sistemom vrednot.

Dogajalni čas tega sodobnega zgodovinskega romana¹⁷³ sega od pomladi 1756, ko se je začela sedemletna vojna med Avstro-Ogrsko in Prusijo, do jeseni 1773, ko je papež Klemen XIV. razpustil jezuitski red. Zaznamujejo ga družbeni in moralni razkroj, človekov notranji nemir, prevrati, bližajoča se revolucija, znanstvena odkritja na eni strani in vera v vraže na drugi strani. Helga Glušič (2002: 283) že v naslovu romana zaznava vsebinsko in idejno razvejanost, v kateri se zrcali svet človekove in s tem tudi svetovne duhovne ter fizične razdeljenosti, razcepljenosti med upanjem (vero) in razkrojem (vojna), med intimnim čustvovanjem in fizičnim obstankom. Poleg treh pripovednih oseb in treh življenjskih principov pa naslov implicira tudi tri pripovedne sloge: naturalizem z grotesko in s humorjem, ekspresionizem s simboliko ter mitske prvine, ki spremljajo prvi dve ravni.

¹⁷³ Vanesa Matajč (2003: 208) navaja še žanrsko invarianto zgodovinsko-filozofski roman, saj tematizira novoveški koncept zgodovine. Za to vrsto romanov je značilno, da svoje nadzgodovinsko bistvo ustvarjajo iz dvoma o obstoju zgodovinske resničnosti in dvoma o možnosti njene rekonstrukcije; koncept linearne časa transformirajo v cikličnost – v romanu *Katarina, pav in jezuit* je prazno bistvo zgodovinskih sprememb prikazano s stvarnostjo 18. stoletja. Zgodovinsko ozadje za prikazovanje sodobnosti je Jančar uporabil tudi v *Galjotu*.

Razplastena in kompleksna romaneskna tvarina, ki temelji na nasprotjih¹⁷⁴, implicitna dialoškost in konfliktnost različnih načel ponujajo možnosti premestitve v dramski način in ob mnogih teatralnih ter performativnih elementih tudi uprizoritve, vendar s svojo obsežnostjo (približno petsto strani), z različnimi dogajalnimi prostori (skoraj celoten roman se zgodi na poti v Kelmorajn) postavlja resno oviro prestavitvi v paradigmo tradicionalne dramatizacije, sploh če ta želi realizirati koncept zvestobe v razmerju do prototeksta. Obstaja namreč nevarnost, da se bo vse bogastvo slikovitih in dramatičnih opisov, ironična distanca, humorni elementi, notranji vpogled v pripovedne osebe ter vse drugo, kar omogoča diegetični način, nujno izgubilo; v takšnem pretvarjanju romanesknega v dramsko, ki želi ohraniti čim več prvega, novonastali dramski tekst dejansko pomeni osiromašanje originala. Jančar, kot uveljavljen in pri kritikih ter publiko dobro sprejet dramatik, se je tveganosti tovrstnega početja zavedal, še preden je začel s pisanjem dramatizacije; v tem smislu jo je reflektiral tudi pet let kasneje v intervjuju.

Prenašanje tako širokega gradiva na oder ni bilo ravno lahko delo. V romanu imam epske prizore pretepov, na primer konflikta v Landshutu, kjer se romarji spopadejo z domačini, nekoliko komične prizore, ki pa na odru preprosto niso učinkovali. (Jančar v Gombač: *Primorski dnevnik*, 6. septembra 2011.)

V Jančarjevi dramatizaciji, ki želi biti izvirna slovenska (zgodovinska) drama, se je v določeni meri zgodilo ravno to, česar se je njen avtor bal, kljub v osnovi drugače zastavljenemu konceptu. Jančar (v Butala: *Dnevnik*, 18. novembra 2005) je v intervjuju izjavil, da se je pri oblikovanju dramatizacije naslonil predvsem na tri protagoniste iz naslova in na temeljne življenjske principe, ki jih določajo: pri Katarini je to njena ženskost, ki v sebi nosi ljubezen in lepoto, oficir je nosilec vojaškega, osvajalnega načela in s tem moči ter oblasti, jezuit Simon pa sledi poti duhovnosti in bogoiskateljstva. Jančarjeva osnovna namera je bila torej napisati dramatizacijo, v kateri bodo trčila vsa tri načela, s čimer bo tragedija treh intimnih usod dobila nadčasovni pomen¹⁷⁵, in zožiti perspektivo, ki naj bi se s širšega, kolektivnega dogajanja postopoma prenesla na intimne usode, kar pa je pravzaprav vsebovano (tudi) v romanu. V dramatizaciji, še dosledneje pa v

¹⁷⁴ Barbara Pogačnik (2001: 131) ugotavlja, da roman zaznamuje tenzija med diametralno nasprotujočima si, a hkrati privlačnima poloma: znotraj-spodaj, domače-tuje, sveto-hudičevo, toplo-hladno, moško-žensko, visoki stil-zgodbičarstvo, napredujoč čas-spomin ...

¹⁷⁵ »Sodobnost tega besedila bi lahko iskali ravno v dejstvu, da se ljudje danes – torej v dobi tehnike in vsesplošnega razcveta – še vedno sprašujejo o istih temeljnih stvareh, ki mučijo tudi glavne junake predstave: kdo smo, kam gremo, kaj je onkraj?« (Jančar v Butala: *Dnevnik*, 18. novembra 2005.)

uprizoritvi, se to do neke mere uresniči, saj v prvem dejanju prevladuje kolektivno dogajanje, v drugem dejanju postopoma stopijo v ospredje naslovni liki, ki se v tretjem dejanju med seboj konfrontirajo – vrh predstavlja 47. prizor s polilogom vseh treh oseb –, vendar kljub temu prevladuje vtis prenosa romana v dramo in kasneje na oder brez upoštevanja specifike zvrsti oziroma medija¹⁷⁶.

Tatjana Stanič (2005: 12–13) razume Jančarjevo dramatizacijo v smislu navezave na barok¹⁷⁷ kot konkretno slogovno obdobje in kot metaforo za poseben tip pripovedovanja. Barok je določevalc časovnega okvira že v romaneskni pripovedi, in sicer ne samo v smislu faktografske avtentičnosti okolja in časa, ampak tudi v načinu pripovedovanja. Ob tem pa Staničeva (2005: 12) priznava, da še tako pristen govor likov v romanu ne vzdrži direktnega prenosa na oder ter da je ob vseh povsem tehničnih spremembah – zlasti na ravni skladnje, dolžine povedi, ritmiziranja govornih verig – ključnega pomena za uspešno odrsko prezenco romaneskne besede predvsem jasno definirana in natančno izrisana modalnost dialoških odnosov, njihova intenca, ki je v proznem besedilu razpršena v pripovedni obliki in načinu. Staničeva interpretira obsežne monologe v smislu uresničevanja principa baročne¹⁷⁸ pridižnosti. Tako naj bi bila pridižna forma monologa prisotna skozi vso dramatizacijo v obliki retoričnih pasaž, ki ne izrekajo najgloblje intimnosti likov, ampak opisujejo, komentirajo, rezonirajo in poučujejo. Edino Katarinine obsežne replike prepozna kot monologe v pravem pomenu besede. Baročnost pa se, ali zaradi zastavljanega koncepta ali – bolj verjetno – zaradi ohranitve čim večjega dela romana, pojavlja tudi v krajših dialoških strukturah, s čimer zaznamuje celostno govorno podobo sveta. V sklepnih mislih svojega prispevka pa Tatjana Stanič (2005: 14), upoštevajoč dvojnost literarnega in gledališkega medija, dopusti oziroma celo napove inscenacijo »nekje med slogovno ambicijo besedila in uprizoritvenim konceptom«, kar se tudi zgodi.

Dramatizacijo sestavlja enainpetdeset prizorov oziroma slik, razporejenih v tri dejanja. Zelo podobno je organizirana zgodba v romanu, ki se začne s sanjskim prizorom v Katarinini sobi na Dobravi. Katarino, Poljančevo hčer, spoznamo kot (ne povsem) mlado

¹⁷⁶ Takšna sodba je sicer v nasprotju z večinoma pohvalnimi kritikami tako romana, dramatizacije kot uprizoritve.

¹⁷⁷ »Hotel sem, da se tak čas in tako razumevanje sveta odbliše v življenju mojih junakov, zato sem dal romanu kratkomalo delovni naslov 'Barok'.« (Jančar 2005: 9.)

¹⁷⁸ »Baročnost priredbe romana *Katarina, pav in jezuit* je torej ulovljiva predvsem skozi variabilnost modalnosti monoloških struktur, ki so njena hrbtenica.« (Stanič 2005: 14).

žensko, ki se naveličana čakanja na nekaj/nekoga (iz pripovedi razberemo, da je to Windisch – nečak barona, ki mu upravlja posestvo Poljanec), v strahu pred samoto in staranjem ter v upanju po spremembi odpravi kljub očetovemu nasprotovanju na romanje v Kelmorajn. Na svojem konkretnem ter duhovnem romanju jo spremljamo »vse od zasanjane hčerke vaškega posestnika, sveže zaljubljene in ljubljene ženske, izdane samotnice, skeptične spremljevalke, razuzdane hotnice, ponižanke do posvetne svetnice in končno matere« (Čander 2005: 37). Na poti skozi avstrijske in nemške dežele namreč doživi ognjeni ter vodni krst¹⁷⁹; obe usodni izkušnji deli s Simonom Lovrencem, nekdanjim jezuitom in misijonarjem, ki je razpet med ljubeznijo do ženske in boga. V njun dramatični odnos je ves čas vpet še tretji lik Franc Henrik Windisch (Pav), puhoglavi, nečimrni stotnik v vojski Marije Terezije, ki v bitki, na katero čaka večji del romana, izgubi pol obraza in svojo identiteto. Čander (2005: 38) ga označi kot lakmusov papir Katarininega in Simonovega odnosa, seizmograf porajanja, kristaliziranja in premikanja njune ljubezenske zgodbe. Roman se zaključi s Simonovo zaostreno odtujenostjo in z nezmožnostjo prave ljubezni po umoru tekmeča, kar ga pripelje v životarjenje po ponovnem vstopu med jezuite in nato po razpustitvi reda v tavanje nekam proti Robu (v dobesednem in metaforičnem smislu), ter s Katarininim novim življenjem ob (Simonovi) hčeri Tereziji. Terezija je bilo ime tudi paragvajski deklici, ki so jo portugalski vojaki okrutno umorili, kar je Simona zaznamovalo za celo življenje in česar se spominja v analepsah, ki prevladujejo predvsem v osrednjem delu romana.

Dramatizacija sledi organizacijskemu principu podajanja zgodbe iz romana: nizanju posameznih slik, ki so večinoma razporejene v postaje romanja, s čimer se približuje »baročnim religioznim igram ter njihovim moralnim in teološkim temam« (Matajc 2005: 15). Vsak prizor je naslovljen, kratke povedi (praviloma dve) ga umestijo v prostor (na primer Samostan v Landshutu), izjemoma ga opredijo časovno (Nočni prizor.) in/ali poimenujejo osrednji dogodek oziroma lik (Jutro. Uboj.). Posamezni prizori/slike so najpogosteje kontrastirani na nivojih zasebno-javno ter kolektiv-posameznik, kar v dramatizacijo vnaša ritem. Zgodba je posredovana (z nekaterimi odstopanji v smislu strnjevanja dogajanja zaradi lažjega prenosa na oder) podobno kot v romanu – kronološko in z občasnimi (Simonovimi) retrospekcijami. Te so v romanu zapisane v sedanjiški obliki

¹⁷⁹ Ognjeni krst pomeni prvo in usodno srečanje med Katarino in Simonom ob ognju, ob katerem se grejejo romarji, vodni krst pa njuno skupno reševanje iz povodnji, ki ju oddalji od skupine in ju združi. Voda in ogenj nosita tudi močno simbolno vrednost prerojenja.

in obsegajo cela poglavja, dramatizacija jih uresniči kot (pre)obsežne monologe¹⁸⁰ in/ali samostojne prizore, kot je na primer pogovor med Simonom in Provincialom ter Herverjem. Uprizoritev rešuje prehode med prizori in s tem spremembe dogajalnega časa in prostora na tradicionalen način: z zamenjavami kostuma, z minimalnimi spremembami scene z na sredini pomično dvižno ovalno steno, ki obkroža igralni prostor in razpira ter odpira horizont, in s svetlobnimi ter z avditivnimi učinki (zvonjenje, petje, glasba). Nekatero kostumske in glasbene rešitve so predlagane že v dramatizaciji.

Didaskalije so relativno pogoste in obsežne, med njimi so tako tiste, ki označujejo mizansceno, kostumske rešitve, glasbene vložke, kot tiste (teh je manj), ki delujejo kot nekakšne epske pasaže s poudarjeno estetsko komponento in so (večinoma) dobesedno prepisane iz romana.

Nekje drugje, a v istih sanjah in istočasno, župnik Janez Demšar pred oltarjem, v medlo razsvetljeni cerkvi, z visoko dvignjeno monštranco. Migetajoči plameni sveč. Morda je maša, vigilije, morda se sliši vse glasnejše žebranje molitev, vmes tudi kakšen ženski krik, pritajeno zborovsko petje z južnim, istrskim naglasom. Povsod migetajoči plameni sveč. (Jančar 2005: 47.)

Prvi prizor dramatizacije, v katerem se pojavijo vse tri osrednje dramske osebe, je v celoti strukturiran kot odrski napotek, vendar v svojem premišljenem jezikovnem izrazu tudi več kot to; delno je prepisan iz romana, v katerem je začetek bistveno bolj sanjski in nejasen.

Glasba, ki jo vključujeta avtorja dramatizacije že v prvi prizor, ima tako v romanu kot v dramatizaciji močno identitetno in simbolno vlogo; v uprizoritvi se njen pomen nekoliko zmanjša. Marjetka Golež Kaučič v prispevku *Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame Katarina, pav in jezuit* ugotavlja, da roman na vseh ravneh komunicira z ljudskim pesemskim izročilom in ljudskim izročilom nasploh, s čimer literarno delo omogoča večjo odprtost časa in prostora, v katerem se fiktivna zgodba dogaja. Za osrednje pomensko jedro romana in dramatizacije označi slovensko legendarno balado *Marija in brodnik*, ki je kot nekakšen vezni člen med romarji, pomeni tudi vez z domom, jezikom in narodom, ki so ga imenovali tudi Ogri, ker niso ločevali nacionalnih jezikov (Golež Kaučič 2007: 78–97). Ljudska pesem karakterizira posamezne osebe: za

¹⁸⁰ Po Pfistrovi klasifikaciji monologov, ki sem jo predstavila v poglavju Med literaturo in gledališčem, spadajo Jančarjevi monologi med neakcijske, saj je njihova vloga predvsem informativna in ne povzročajo sprememb situacije.

Simona je značilna ravno pesem *Marija in brodnik* kot priprošnja Mariji za srečno romanje, za Katarino ljubezenska lirika (*Z rožami hoče fante goljufati*, iz katere so vzeti verzi »nisi lepa, nisi zala«, ki se pojavljajo skozi cel roman oziroma dramatizacijo) in za Windischa, ki slovensko pesem prezira¹⁸¹, vojaška (*Sabelco bodem nabrusu*). Slovenska pesem kot ena najpomembnejših medbesedilnih odnosnic je v dramatizacijo umeščena podobno (predvsem v obliki didaskalij) kot v roman, do razlik prihaja zaradi sprememb v podajanju zgodbe in zgoščevanja dogajanja. Uprizoritev je manj zaznamovana s pesmijo; Golež Kaučičeva (2007: 108) je ugotovila, da se v njej pojavi¹⁸² vsaj šest pesmi, vendar te niso iste kot v literaturi, razen pesmi *Marija z Ogerskega gre*. Zmanjšanje pomena glasbe – ob ljudski pesmi je bila uporabljena še »filmska« glasba – kot gledališkega znaka kaže, da se je režiser odločil zaradi obsežnosti in mnogoplastnosti romaneskne tvarine temu izraznemu sredstvu, ki je v roman premišljeno vkomponiran, odvzeti pomen na račun besednega in različnih avditivnih znakov, kot sta na primer zvonjenje in potrkavanje, ki sta bila nekoč pomembna spremljevalca romanj in ju omenja tudi roman.

Prvi del dramatizacije sestavlja sedemnajst prizorov, ki delujejo kot posamezne slike, večji del razvrščene po sukcesivnem principu. V primerjavi z romanom sta uvedeni dve večji spremembi: ena na ravni pripovedi (zamenjava začetka Katarininega romanja in Simonovega srečanja z Windischem na mostu – v uprizoritvi je v funkciji simbola nepomirljive konfliktnosti rampa) in druga v smislu zgoščevanja pripovedi (dve srečanja – ob ognju in vodnjaku – sta združeni v pogovor ob ognju). Dogajanje je umeščeno na različna prizorišča in prvo dejanje, ki ima značaj ekspozicije, vpelje večino dramskih oseb. Te so zaradi umanjkanja notranjega uvida, ki ga omogoča roman, ter zaradi dramatizacijskih postopkov v smislu prepisovanja in transponiranja celih pripovednih pasusov v replike, značajsko spremenjene, pogosto tudi osiromašene. Lik Windischa, čigar karakterizacija je že v romanu nekoliko vprašljiva, je v dramatizaciji največ izgubil; v svoji bahavosti, nečimrnosti, sebičnosti in ciničnosti je postal še bolj enoznačen, ploščat¹⁸³. Simon je v romanu večplastna oseba, ki svoje dvome in iskanja izraža skozi notranji monolog. Ta postane, ko je razvezan v dialoge, neprepričljiv in medel kot na primer v prvem srečanju z Windischem na mostu. Do večje spremembe v značaju je prišlo tudi v liku Škofa; če je ta v romanu vsega naveličan, jezljiv in koprneč po miru, je v dramatizaciji

¹⁸¹ »A spet pojejo? So lepi, ja, še lasulje si ne znajo natakniti, pojejo kakor da bi zavijali volkovi, še slišali niso, kaj je to sonata in kaj menuet.« (Jančar, Pipan 2005: 74.)

¹⁸² Pesmi je inetrpretirala glasbena skupina *Katice*.

¹⁸³ Pomanjkljivosti tega tipa je reševala uprizoritev s kakovostno igralsko zasedbo.

kljub delni ohranitvi karakterizacije bistveno bolj svobodomiseln, človeški, pacifističen, s čimer prevzame vlogo rezonerja. Z njegovimi ironičnimi opazkami se je delno ohranila za roman značilna ironična distanca do pripovedi. Manjša sprememba karakterizacije se je zgodila tudi pri njegovem Tajniku: Jančar (in/ali Pipan) je vzel nekaj povedi iz Škofovih obsežnih notranjih monologov in jih vključil v Tajnikove replike, da je med njima stekel dialog. Obenem je povečal razliko med njunima značajema v smislu Tajnikove konservativnosti in vraževernosti ter Škofovega svetovljanstva in odprtosti. Njune replike vsebujejo humorne in farsične elemente, čeprav so večji del zreducirane na ponavljajoče se, redundantne opazke o kavi, ki jo Tajnik neprestano poliva po Škofu, in Poljančevi kobili Liski, katere imena si Škof nikakor ne more zapomniti:

Škof: Jaz pa se naj ukvarjam s tem Poljancem, ki je privezal kobilo ... kako ji je ime?

Tajnik: Lisa.

Škof: Kobilo Liso je privezal pod moje okno, da tam, da tam ... samo zato, ker bi jaz moral njegovi hčeri ... kako ji je ime?

Škof: Lisa. (Jančar, Pipan 2005: 51.)

Tovrstni dialogi, ki vnašajo v dramatizacijo s prevladujočim občutjem eksistencialne negotovosti ritmičnost in ironično distanco, so se izkazali za učinkovite tudi v sami uprizoritvi. Preostale dialoge je režiser v veliki meri skrčil, predvsem je to storil s tistimi, v katerih postane narativno posredovanje dogajanja nefunkcionalno v dramaturškem smislu (predvsem v drugem in tretjem dejanju). Romaneska ironija se kaže še v enem liku, in sicer Tobiji, ki ima v uprizoritvi še bolj epizodno vlogo kot v dramatizaciji (tu je še ohranjen prizor iz romana, ko se »oča s Ptuja« konfrontira z landhutskim zgodbarjem Joklom). Takšna režiserjeva odločitev se sklada z njegovo vizijo o tridelnosti uprizoritve: prvi del kot lahkotna ljudska igra, ki ponuja širši dogajalni okvir, drugi del kot drama treh usod in tragični vrhunec v tretjem sklepnem dejanju. Koncept tridelnosti je vpisan v sam roman, kot je bilo že zapisano, povzame ga dramatizacija, izostri pa uprizoritev. Čeprav se Tobijeva vloga v dramatizaciji zmanjša, je zanimiva z več vidikov. Marjetka Golež Kaučič analizira v okviru svojega preučevanja medbesedilnih navezav s slovstveno folkloro Jančerjevo literarizirano ljudsko pripoved o Pramu, ki jo z izjemnim občutkom za dramatičnost pripoveduje Tobija. Sama bi ta Jančarjev lik označila za zgodbarja, kot ga opredeljuje Pavis (1997: 784). Zgodbar je pripovedovalec svoje ali neke druge zgodbe, ki

si med obnavljanjem ustnega izročila prizadeva vzpostaviti neposreden stik z občinstvom, kar Tobija tudi počne. Vanesa Matajc ga primerja s Calderónovim Klarinom (*Življenje je sen*), saj oba burkača doleti smrt – Tobijo zaradi njegovih malo verjetnih zgodb pruski vojaki obesijo in ga opremijo z napisom »Lügner« (lažnivec). Skozi lik Tobije pisatelj oziroma dramatik prevprašuje mejo med resničnostjo in snom; resničnost nastaja kot vsebina pogleda¹⁸⁴ – sanjskega ali budnega. Uprizoritev to fikcijskost še bolj relativizira s tem, »da jo predstavlja kot otipljivo čutno izkušnjo gledalčevemu vidu in sluhu: kot resničnost, a vendarle tudi kot 'sen-iluzijo« (Matajc: 2005: 23). Tobija je s svojo zgodbo o zgodbi kot avtor, oba pa spominjata na boga, ki obvladuje theater mundi, vendar to nista, saj sta obsojena na izbris.

Božji vsemogočnosti se [zgodbarjev pogled] približuje v svoji diahroniji, ko menjava in kopiči zorne kote v dramski 'baročni' polifoniji glasov in pogledov, nikoli pa ne doseže 'božje' sinhronosti pogledov, vsevidnosti, vsevednosti in vsenavzočnosti. (Matajc: 2005: 23.)

S tem se nam ponovno odpre problem različnih perspektiv, ki jih ponuja Jančarjev roman. Ob avktorialnem pripovedovalcu, ki omogoča natančne opise oseb, prikaz panoramskih prizorov, dramatičnih množičnih scen, opisov pokrajine, je v romanu prisotna tudi personalna pripoved oziroma notranja fokalizacija v delih z notranjim monologom (Katarininim, Simonovim ...). Če bi dramatisacija romana *Katarina, pav in jezuit* potekala v smeri absolutne drame, bi bile perspektive oseb med seboj izenačene; z vsemi epizacijskimi postopki – tudi s Tobijevim zgodbarstvom – pa se ustvarja hierarhija perspektiv.

Lik Tobije pomaga oblikovati bogat, baročno nabuhel in ritmiziran jezikovni izraz. Mnoga jezikovno-slogovna sredstva, ki ga ustvarjajo, se zaradi načina prenosa (skorajda dobesedni prepisi iz romana) ohranijo v dramatisaciji in (zaradi zavezujočega režiserjevega branja uprizoritvenega teksta) tudi v uprizoritvi. Tobijeve izjemne elokucijske sposobnosti, ki se najmočneje izrazijo ob medlem Joklu (v romanu in drami), se kažejo v strukturiranju njegovih zgodb po vzoru baročnih pridig (Janeza Svetokriškega), tako da najdemo v njih latinski citat, apostrofo, kontrast, stopnjevanje in vse drugo, kar spada v instrumentarij

¹⁸⁴ »To bo zgodba o Jakobovi lestvi in zakaj v nekem štajerskem kraju – v katerem, bo treba še določiti – častijo klin s te lestve, po kateri so hodili angeli iz nebes na zemljo in nazaj gor. Častijo ga, čeprav se je Jakobu o tisti lestvi samo sanjalo. Kako se je torej mogla lestev iz sanj znajti v resničnem svetu, da so ostali od nje klini, ki jih zdaj na Štajerskem slavijo, in vse drugo, kar sodi v to zgodbo.« (Jančar, Pipan 2005: 78.)

baročnega pridigarstva. Zaradi vprašljive sporočilnosti upovedanega pa njegove »pridige« dajajo bolj vtis travestije oziroma parodije. Tobija je tudi edina literarna oseba, katere govor odstopa od knjižne izreke, kar uprizoritev še stopnjuje.

Spremembo karakterizacije, o čemer sem pisala pred analizo Tobije, ki temu postopku sicer ni podvržen, pač pa se (predvsem) v uprizoritvi samo zmanjša njegova vloga, doživi še nekaj oseb: Pasar in njegova žena Leonida, ki postaneta izrazito negativna lika; delno Magdalenka, ki s svojo negibnostjo, z obilnostjo in vizionarstvom deluje v romanu bistveno bolj impresivno kot v drami in uprizoritvi; župnik Janez, ki zaradi poenostavitve zgodbe pridobi nove funkcije ter značajske lastnosti, Amalija, ki izreka iz pripovednih pasusov vzete podobe vraževerja in bajeslovja; mnoge v romanu individualizirane osebe pa postanejo del kolektiva. Množični prizori so nakazani že v dramatizaciji, Pipanova režija pa jih osmisli in nadgradi z različnimi mizanscenskimi rešitvami (hoja v krogu, »okameneli« romarji ipd.) ter uporabo gledaliških znakov (vrvi, ki so znak za vlečenje voza iz blata).

Drugo dejanje, ki obsega petnajst slik, se začne v karmeličanskem samostanu na Bavarskem. Zakaj je Katarina bolna, izvemo iz prejšnjega prizora, v katerem se pogovarjata Škof in Tajnik o pismu z romanja ter tudi o Katarini. V tem primeru gre za dopisovanje besedila zaradi lažjega razumevanja dramske pripovedi. Misel na recepcijske težave ob prenosu v drug medij se kaže tudi v zmanjševanju števila prizorišč in njihovem združevanju. Inscenacija postane v tem dejanju še bolj avtonomna, saj režiser odločno črta preobsežne dialoge, predvsem pa monologe ter jih nadomesti z nebesednimi gledališkimi znaki (s Simonovo popotno torbo, z njegovim sedenjem na rampi, s Simonovim in Katarininim približevanje ter oddaljevanje drug od drugega). Zgostijo se avditivni znaki: glas zvonov, tolčenje s palicami, mukanje krave itd. V primerjavi z dramsko predlogo režiser Pipan uvede nekaj poenostavitev oziroma verjetnejših rešitev (Simonov pobeg iz ječe) ter reducira število oseb oziroma jih strne v kolektivni lik; že v dramatizaciji so izločeni Stolzl in Stelzl, sestra Kristina, eremit idr. Skladno z režiserjevo intenco zoževanja perspektive je izločen tudi sicer dramatičen in tragikomičen prizor pretepa v krčmi Pri sveti kravi. V nekaterih primerih (Simonova aretacija, Katarinina predaja Pavu, Simonova preteklost v misijonih in travmatične posledice) postane dogajanje zaradi zgoščevanja nejasno in slabo motivirano.

Tretji del dramatizacije (osemnajst prizorov) – predvsem pa tretje dejanje uprizoritve – izkazuje še manjšo stopnjo zvestobe romanu. Več je strnjevanja in poenostavljanja zgodbe oziroma (v uprizoritvi) prilagajanja gledališkemu izrazu; v uprizoritvenem tekstu se tudi pojavi nekaj na novo napisanih replik. Kar deluje v dramatizaciji slabo motivirano (Katarinina vdaja Windischu), rešuje Pipanova inscenacija. Različni gledališki znaki (Katarinin kostum¹⁸⁵, njena šminka, gestika, barva glasu ...) se zgostijo. Prenos romana na oder rešujejo premišljena scenografija, ki gradi na minimalističnih scenskih elementih in igri svetlobe ter teme, radikalno črtanje predolгих diskurzivnih replik, prepisanih iz romana, ter kakovostna igralska interpretacija. Tretje dejanje, izčiščeno odvečnega, predstavlja tudi vrh dramatičnosti s soočenjem vseh treh protagonistov. Trije obsežni notranji monologi v romanu oziroma iz njih ustvarjene štiri daljše replike (Simonova, Katarinina in dve Windischevi) iz dramatizacije se v uprizoritvi preoblikujejo v dialog med jezuitom in ranjenim stotnikom, Katarina pa svoj odnos do njiju izpove v monologu. Tudi povod za Windischev umor in način, kako ga Simon izvrši, sta prilagojena gledališkemu mediju, vendar nista neskladna z motivacijo v romanu. Režiser uporabi klasičen nabor neverbalnih gledaliških izraznih sredstev za ustvarjanje napetosti in vizualnih učinkov v obliki umetne megle (prihod Katarine – vlačuge, pavov iznakaženi obraz po bitki), slepeče svetlobe (retrospekcija pogovora s Herverjem) in igro senc. Avditivna gledališka znaka (zvoki orgel, Provincialov oslabeledi glas) in Simonova sklonjena postava, zakrita s haljo, nakazujejo, da je preteklo nekaj let in da je Simonova eksistenca prazna in strta. Uprizoritev se zaključi s podobnim scenskim elementom, kot se je začela: z modro svetlobno vertikalno, iz katere izstopita Katarina in Tereza (deklica v romanu ni poimenovana), Simon pa stoji na desni strani odra, zato njegovega odziva ne vidimo. Na vseh treh ravneh – v romanu, dramatizaciji in uprizoritvi – dopušča konec s svojo odprtostjo različne interpretacije. Simonovo vračanje proti domačemu Robu (roman) in dekličino ime (dramatizacija) ter podobna svetlobna vertikala (uprizoritev) pa nakazujejo cikličnost oziroma večno vračanje enakega.

O Jančarjevem romanu *Katarina, pav in jezuit* (2000) so bile napisane številne kritike, recenzije in razprave, nekatere med njimi sem tudi citirala; o tekstu priznanega in pogosto nagrajevanega avtorja govorijo s temu primernima spoštljivostjo in naklonjenostjo. Le

¹⁸⁵ Režiser (oziroma scenografka) se je odločil/-a za historične kostume, ki izkazujejo stanovsko pripadnost posameznih oseb. Glede na to, da je Jančarjev značilni postopek umestitev dogajanja v preteklost za prikaz sedanosti, bi pričakovali tudi drugačne rešitve.

redki¹⁸⁶ so tisti, ki si drznejo na Jančarjev obsežni roman, ki je našel svojo gledališko ilustracijo v skoraj štiriurni gledališki predstavi, pogledati s kritične distance, saj je tekst leta 2001 prejel nagrado kresnik, naslednje leto je bil ponatisnjen in njegovi prevodi se nezadržno množijo: v češčino, hrvaščino, madžarščino, katalonščino, ruščino. V presežnikih se je pisalo tudi o dramatizaciji *Katarina, pav in jezuit* in njeni uprizoritvi. Poudarjalo se je, »da ne gre le za prepis ali povzetek izbranih dialogov, ampak za globljo literarno pretvorbo iz epske pripovedi v dramo« (Pezdir: *Delo*, 17. novembra 2005). Nekoliko več kritične distance do Jančarja (in Pipana) je ohranila Amelia Kraigher (*Večer*, 30. novembra 2005), ki je pohvalila pregledno zgodbo in igralske kreacije Branka Šturbeja, Nataše Barbare Gračner, Jerneja Šugmana, Ivana Bana in Janeza Škofa v epizodni vlogi Tobije, odklonilna pa je bila do »ekstenzivnosti« uprizoritve: »Če bi jo ustvarjalci delno okrajšali, pospešili oz. še ekonomizirali obsežno dramatizacijo, bi ji bilo to samo v prid.« Kljub nekaterim kritičnim poudarkom na račun dramatizacije in uprizoritve ostaja tudi Kraigherjeva previdna in zadržana v svojem vrednotenju. O dejanski uspešnosti Jančarjeve dramatizacije in Pipanove inscenacije pa lahko nekoliko sklepamo iz podatka, da ne ena ne druga nista bili umeščeni na kateri koli gledališki festival (na primer Borštnikovo srečanje, Festival slovenske drame v Kranju) ali nominirani za nagrado (Grumova nagrada) oziroma nagrajeni.

¹⁸⁶ Pesnik in esejist Uroš Zupan (2014: 140) je o romanu zapisal: »*Katarina, pav in jezuit* – monumentalne kulise, spektakelska funkcija, obvladovanje obrti, a tudi nerealizirana želja določenega literarnega kroga po velikem tekstu. Uporabne in prepričljive snovi je v tem romanu za eno krajšo novelo.«

5.2 DRAMATIZACIJE Z IZRAZITEJŠIM AVTORSKIM PRISTOPOM

5.2.1 Spopad s pomladjo

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Boris Pahor, *Spopad s pomladjo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1958

Naslov uprizoritve: *Spopad s pomladjo (Una primavera difficile)*

Avtor dramatizacije: Igor Lampret (junij 2005)

Priredba dramatizacije: Marko Sosič

Režiser: Marko Sosič

Asistentka režije: Eva Mauri

Scenograf: Rajko Pertot

Kostumografka: Marija Vidau

Avtor glasbe: Massimiliano Forza

Lektor: Jože Faganel

Svetovalec za gib: Branko Završan

Oblikovanje luči: Rafael Cavarra

Igralci: Romeo Grebenšek (**Radko Suban**), Petruška Panizon Nikla (**Arlette Dubois**), Tanja Pečar (**Josephine Dubois**, **Gospodična Ribaut**), Maja Blagovič (**Zdravnica**, **Mija**), Vladimir Jurc (**Nalecki**), Janko Petrovec (**Jules**), Giorgio Amodeo (**Jojo**), Matija Kralj (**Gospod Yves Delbos**), Primož Forte (**Nikos**), Ivo Barišič (**Nekdo**), Anton Petje (**Glas**)

Dolžina uprizoritve: 90 minut

Produkcija: Slovensko stalno gledališče Trst (videopriredba Andrea Sivini)

Premiera: 22. decembra 2006

Število ponovitev: 12

Število gledalcev: 30003

Število gostovanj: 4 (Gorica, Kranj, Ljubljana)

Navedba literarnega izvornika: Po romanu B. Pahorja *Spopad s pomladjo*, Ljubljana, 1998; Slovenska matica

V sezoni 2004/04 je Slovensko narodno gledališče v Novi Gorici uprizorilo priredbo Levijevega romana *Premirje* (1963), ki tematizira soočenje z življenjem po preživetju Auswitza. Dramatizacija Srečka Fišerja, ki že z drugačnim naslovom (*Medtem*) nakazuje odmik od prototeksta, se je v režiji Janusza Kice uvrstila na Borštnikovo srečanje ter Sterijevo pozornost v Novem Sadu. Kljub veliki nagradi Borštnikovega srečanja za najboljšo predstavo, nagradi Dominika Smoleta avtorju priredbe in nagradi Radošu Bolčini za igro ni

bila gledališka kritika povsem enotna v ocenjevanju uspešnosti prenosa nedolgo pred uprizoritvijo prevedenega romana v slovenščino (2004) na gledališki oder. »[K]ončni vtis je bil, kot da ji samo dejstvo, da se loteva tako delikatne teme, daje alibi za samozadostnost.« (Jurca Tadel 2006: 10.) Že naslednjo sezono (izjemno v številu dramatisacij) so v Mestnem gledališču ljubljanskem uprizorili še en Levijejev roman, in sicer *Ali je to človek*. Dramatizirala ga je Ira Ratej, režiral Boris Kobal; podobno kot novogoriška priredba tudi ljubljanska ni tradicionalna dramatisacija, ampak predvsem gledališki tekst po romaneskni motivih, kar nakazuje tudi delna modifikacija naslova – *Je to človek?* V sezoni 2005/06 je bil uprizorjen še en italijanski roman, in sicer *Moj Kras* (1912); lirični roman pisatelja Scipia Slataperja je dramatisiral Sergej Verč, dramatisacijo pa je gledališko adaptiral Marko Sosič.

Navedeni primeri niso brez povezave s Pahorjevim romanom *Spopad s pomladjo*. Ta doživi svoj prenos v gledališki medij v sezoni 2006/07, ki pomeni s stališča dramatisacij popolno mrtvilo, z izjemo Javornikove dramatisacije *Mojster in Margareta/Margareta in mojster* v Lorencijevi režiji v Mestnem gledališču ljubljanskem. Pahorja namreč z Levijejima romanoma povezuje pozicija pripovedovalca pričevalca, ki je na sodišču zgodovine zavezan resnici in prevzema moralno odgovornost preživelega v taboriščni moriji. V intervjuju, ki je bil objavljen v skupni prilogi *Primorskega dnevnika* in *Primorskih novic* (25.–26. avgusta 2013) ob pisateljevi stoletnici, je izjavil: »Prepoznavam se v tem, kar je [Levi] napisal o taborišču, tudi v tem, da smo se počutili krive. On je sicer delal za Nemce, jaz pa sem prevajal zdravniku Norvežanu.« (Pahor v Dolhar, Ipavec: media.primorski.eu/media/attach/.../ BorisPahor_100.p.). Roman *Nekropola* je med drugim poslal v branje tudi Leviju, vendar mu ta ni odgovoril. Slataperja, njegovo politično držo, ambivalenten odnos do slovenstva in slovanstva ter njegov roman *Moj Kras* Pahor reflektira v kontekstu tržaške nacionalnopolitične situacije v številnih zapisih in intervjujih. *Moj Kras* je marca 2006 insceniral Marko Sosič; monodramski formi, ki je ustrezala liričnemu izrazu romana, je konec leta sledila njegova režija Pahorjevega romana *Spopad s pomladjo*.

Sosičev izbor in njegovo uprizoritev Pahorjevega besedila¹⁸⁷ moramo percipirati na ozadju specifičnega položaja ter pomena slovenskega gledališča v Trstu, Pahorjeve pozne in

¹⁸⁷ Pred tem so leta 2004 v gledališču Cristallo uprizorili novelo *Rože za gobavca* iz zbirke *Grmada v pristanu*, v SSG Trst pa so, preden so se odločili za *Spopad s pomladjo*, nameravali ugledališčiti Pahorjev tekst *Vila ob jezeru*.

postopne uveljavitve v slovenskem ter italijanskem prostoru, ki se je začela po letu 1995 s francoskim prevodom romana *Spopad s pomladjo*, in s pisateljevim razmerjem do gledališča. Slovensko gledališče Trst (1905–1920) se je oblikovalo na osnovi utečenega delovanja amaterske gledališke skupine, ki je 8. marca 1902 prerasla v Dramatično društvo »kot gonilno silo vseh umetniških ambicij« (Kravos 2011: 287). Njegovo delovanje je 13. julija 1920 prekinil fašistični požig Fabianijeve palače – Narodnega doma. Sledil je četrstoletni premor, ki se je zaključil 2. decembra 1945 z uprizoritvijo *Jernejeve pravice*¹⁸⁸. Bogomila Kravos (2011: 287) ocenjuje, da je Dramatično društvo prevzelo v povojnem obnavljanju slovenskega Trsta in drugih primorskih krajev funkcijo vodilne kulturne ustanove. Črpalo je iz tradicije (na primer iz podtalne gledališke dejavnosti stampiharjev iz obdobja fašizma), upoštevalo različne pred- in medvojne izkušnje in na teh predpostavkah gradilo nov diskurz, ki je nastajal ob sodelovanju italijanskih ustvarjalcev. Pahor se je kmalu po vrnitvi iz taborišča aktivno vključil v gledališko življenje s pisanjem ocen gledaliških predstav.

Vsak odrski prikaz se je kritično obravnaval iz jasno opredeljenega zornega kota, v katerem so bili razpoznavni ključni elementi: potajeno domače izročilo, vpliv italijanske kulture, poznavanje dosežkov svetovne literarne proizvodnje, selektivno sprejemanje osrednje slovenske kulturne tradicije in osebne pisateljske ambicije. (Kravos 2011: 289.)

Pahorjeve kritike, ki so nastajale od leta 1948 do poznih petdesetih let, odsevajo skrb za utrjevanje narodne pripadnosti, s čimer je povezano zavedanje o jeziku, splošni kulturni ravni ter (njegovih) estetskih kriterijih. Pisateljeve kritične presoje je bila gledališka dejavnost na Tržaškem občasno deležna tudi v naslednjih desetletjih, ko je slovensko gledališče v Trstu preživljalo turbulentne čase, pogojene s finančnimi in z repertoarnimi težavami ter menjavo vodstva. V sezoni 2004/05 je vodenje gledališča prevzel Tomaž Ban, umetniški vodja pa je postal Marko Sosič, ki je funkcijo opravljal že med letoma 1999 in 2003. Leta 2009 ga je za krajši čas zamenjal Primož Bebler, ki mu je bila skupaj z ravnateljem izrečena nezaupnica zaradi nesmotrnega ravnanja s financami, angažmaja »treh dragih režiserjev« in gostujočih igralcev, na kar se je odzval tudi Pahor. V prispevku *Trst: Gledališče v zraku*¹⁸⁹ novinarka Darka Zvonar Predan (*Večer*, 17. oktobra 2009) povzema njegovo stališče, da je glavna krivda za krizno situacijo »pri tistih, ki ne dajo

¹⁸⁸ Cankarjevo povest je dramatisiral in režiral Ferdo Delak.

¹⁸⁹ SST se zaradi zgoraj navedenih razlogov ni moglo udeležiti 44. Festivala Boršnikovega srečanja s predstavo *Hči zraka*, ki je bila uvrščena v tekmovalni program, zato je bilo organizirano srečanje *Trst: Gledališče v zraku*, na katerem so prisotni izrazili svojo solidarnost s tržaškimi gledališčniki.

denarja«, a tudi v vodstvu gledališča, »ker to ni dalo na spored boljših del, ki bi polnila dvorano«, ob čemer se naveže na Sosičevo režijo dramatizacije *Spopad s pomladjo*, ki jo je Pahor želel v bistveno bolj klasični postavitvi »v maniri Čehova«.

Specifičen položaj edinega profesionalnega gledališča izven slovenskih državnih meja, Pahorjeva estetika, ki zavrača¹⁹⁰ avantgardne (kot jih sam imenuje) oziroma modernistične pristope, njegova zavezanost slovenstvu, ki se izkazuje tudi v gledališkem mediju – v nacionalno ogroženem prostoru še posebej –, so premise, ki bi utegnile vplivati na način in izpovedno moč ugledališčenja njegovega romana. Kolikšno mero izvirnosti sta si dramaturg Igor Lampret in režiser Marko Sosič drznila izraziti v takšnih okoliščinah ter ob dejstvu, da je uprizoritev nastala v počastitev Borisa Pahorja, skušam ugotoviti v nadaljevanju poglavja po tem izjemoma daljšem uvodu.

Roman *Onkraj pekla so ljudje* (1958) predstavlja v Pahorjevem opusu, ki je ves zaznamovan z avtobiografsko izkušnjo fašizma, nacističnih taborišč, posttravmatskih stanj povrnjenca, sestavljanja razdrobljene identitete s pisanjem in z ljubeznijo, »prvi dolgotrajnejši spust v taboriščno tematiko« (Verginella 2011: 58). Njegov prvotni naslov je bil *Spopad s pomladjo*, ki mu ga je Pahor vrnil¹⁹¹ v tretji izdaji – samozaložbi¹⁹² leta 1978. Ob pomoči Evgena Bavčarja je bil roman leta 1995 izdan v francoskem prevodu pri založniški hiši Phoebus, ki je pred tem plasirala že Bartolovega *Alamuta*, kar »je za seboj retroaktivno potegnilo tudi *Nekropolo*« (Bavčar 2011: 15); ta je (neopaženo) izšla v Franciji leta 1990. Preboj na francoski in nemški knjižni trg, ki je sovpadel z zanimanjem¹⁹³ za literaturo s taboriščno tematiko, je povzročil spremembo tudi v recepciji slovenske literarne kritike ter številne prevode v druge svetovne jezike.

¹⁹⁰ Smiselno se mi zdi navesti Pahorjevo izjavo v intervjuju za *Primorski dnevnik* dan pred premiero: »/.../ saj sem dolgo vztrajal, da želim tradicionalno predstavo. Da se režiser drži tega, kar je avtor zapisal. Seveda lahko po svoje interpretira pisateljeve besede, se v določene vidike bolj poglobi, v druge manj. Ampak lepo prosim, da mi ne vnaša kakih skokov, ljudi, ki padajo po tleh. /.../ Na začetku sem celo mislil, da bi to lahko bila brana predstava, tako kot so Italijani naredili z mojo novelo o smrti Lojzeta Bratuža.« (Pahor v Dolhar: *Primorski dnevnik*, 22. decembra 2006.)

¹⁹¹ Pahor (1978: 2) zapiše v uvodni opombi, da se mu je naslov *Onkraj pekla so ljudje* sčasoma zazdel preveč »neizpodbiten, kajti tudi upravljalci taborišč, katerih se je junak tega spisa rešil, so bili, čeprav skaženi, še zmeraj ljudje«. Ob tem je treba pripomniti, da je Pahor roman tudi nekoliko predelal.

¹⁹² Po objavi intervjuja s Kocbekom leta 1975 v reviji *Zaliv* se je njegov status oporečnika še radikaliziral, kar je dodatno oteževalo tiskanje njegovih romanov.

¹⁹³ Simona Škrabec (2011: 141) ocenjuje, da je zavest o dediščini literarnih pričevanj iz nacističnih taborišč »povsod rasla izjemno počasi« in tudi v literarni teoriji so tovrstni teksti »zaradi svoje boleče zavezanosti preveč resničnim dogodkom obležal[i] nekje na robu književnosti kot zgolj stvarna pričevanja«.

Erotično prebujanje napoveduje zmago življenja nad sencami smrti in s tem postane osrednje tematsko jedro romana. Ravno ljubezenska zgodba, na katero se pripenjajo številne reminiscence na travmatične izkušnje iz preteklosti, je skelet dramatizacije, še v bolj izčiščeni obliki pa tudi uprizoritve. Roman v linearnem narativnem loku izpisuje zgodbo povrnjenca Radka Subana iz nacističnih taborišč. Dogajanje se začne na vlaku, ki vozi skozi holandsko pokrajino, se nadaljuje v pariškem sprejemnem centru, v katerem takrat še neimenovani protagonist z ostalimi preživeli taboriščniki opravi zdravniški pregled. Vsevedni pripovedovalec že v začetnih poglavjih dogajanje vpne v skoraj dokumentarni kronotop: začetek maja 1945 v Parizu. Zavezanost resnici in pričevanski diskurz namreč ostajata kljub postopkom literarizacije dominantni njegovega pisanja. Nadaljevanje zgodbe, ki je zajeto v petinpetdesetih kratkih poglavjih, poteka v sanatoriju, njegovi okolici, delno v Parizu in traja do izteka leta. Subanovo počasno in postopno »prebujenje«, odpadanje »skorje s telesa«, kot pripovedovalec imenuje in opiše njegovo trganje iz »smrtne omame« in »smrtne megle«, v katero je še vedno ujet, spodbudi in pospeši bolničarka Arlette Dubois, sanjava pol otrok pol ženska, kot jo vidi in čuti Suban; pripoved je namreč fokalizirana z njegovega gledišča ob občasni ničelni fokalizaciji (Genette) oziroma vsevedni poziciji pripovedovalca. Suban začne o njej drugače razmišljati – čeprav se mu je že pred tem vtihotapila v podzavest (sanje) –, ko si v njegovi sobi pred ogledalom razpusti plave lase. S tem se začne zgodba silovite ljubezni, ki jo ves čas pretresajo nesporazumi, ločitve, ljubosumje ter Subanov ambivalentni odnos do njenega naivnega in spontanega značaja, ki pa v sebi skriva tudi Subanu nekaj časa neznanе travme zaradi neželene in prekinjene nosečnosti v preteklosti. Odnos moškega z izkušnjo pred- in medvojnega fašizma, nacističnih taborišč in vseh izgub, med katerimi izstopa smrt njegove ljubezni Mije, ter (na drugačen način) travmatizirane mlade francoske ženske, ki jo starši silijo, naj sprejme varen, malomeščanski zakon z Alfredom, izkazuje tako skrajno eksistencialno neravnovesje, da je njegova uresničitev vprašljiva. Zadnji dan pred odhodom iz Pariza v rodni Trst, pristan, v katerega se je ves čas v mislih vračal k bolni sestri Vladki, je »samogibno segel po listih rumenih zapiskov in samogibno razbiral stavke, da bi mu počasi prinesli podobo nekdanjih krajev in ljudi« (Pahor 2009: 361). Moč pisanja je dogodke preteklih mesecev ovila v »oddaljeno prozorno meglo«; začeli so nastajati *Lupinarji*, kot je naslovil začetek svojega pričevanja o zadnjih dneh v taborišču. Grotesknost podob iz besedila, zapisanega v kurzivi – podobno kot pisemsko gradivo, ki je vključeno v roman –, prekine skorajda irealen prihod njegove Arlette v pariški hotel. Njun poslednji dialog – s svojo leksikalno in sintaktično strukturiranostjo spominja na

Kocbekova Gregorja in Katarino iz *Črne orhideje* – se konča z zevajočo razpoko, a tudi slutnjo, »da se njen mik že vrača, da je že na poti, da se je bil nekje čisto blizu pravkar na novo spočel« (Pahor 2009: 367).

Tatjana Rojc (2011: 79) vidi v Pahorjevem romanu podobnosti z Bahtinovo shemo grškega romana, v katerem med junakoma vzplamti močna ljubezen, vendar do poroke ne more priti takoj, saj se mladenič spopada z zaprekami, ki ga ovirajo ter zadržujejo, zato se zaljubljenca vedno znova in znova izgubljata ter najdevata¹⁹⁴. Z vzdrževanjem nenehne napetosti, ki jo ustvarjata približevanje in oddaljevanje zaljubljenca zaradi različnosti dveh svetov, pa ta časovno ter prostorsko relativno zamejena zgodba evocira prenos v drug medij – gledališki oziroma filmski. Pisatelj ju nekajkrat vplete v pripoved, ne samo kot eno pomembnejših reminiscenc na fašistični požig tržaškega gledališča, ko je bil star sedem let, ampak ju uporabi tudi v slogovnem sredstvu – komparaciji (»Bil je nenaden hlad, kakor v gledališču, ko se vzdigne zastor in zaveje z odra.« /Pahor 2009: 259./) ali naraciji, ki spominja na oko filmske kamere (»Radko Suban pa se je ozrl na mrežo nog, ki so stopale mimo.« /Pahor 2009: 107./). Možnost prenosa v filmski medij nakazujejo tudi številne analepse – kratki flashbacki, ki prekinjajo pripoved in se zredčijo, kadar jih Suban skuša zavestno eliminirati. Možnost dramskega načina pa porajajo nenehno osciliranje odnosa med obema osrednjima pripovednima osebama, Radkovo grebenje po razklani notranjosti (»On pred Nemčijo in po Nemčiji – kdo ve, ali se bosta ta dva človeka kdaj srečala.« /Pahor 2009: 101./) in obsežen delež dialoškega materiala. Roman s svojimi inherentnimi teatralnimi in performativnimi elementi, med katerimi izstopa poudarjena telesnost, ponuja tudi drugačne – nedramske strategije ugledališčenja. Telo je namreč eno pomembnejših sidrišč Pahorjevega pričevanja – od povsem izmučenega, osušenega in ogoljenega iz *Nekropole* do postopno prebujenega ter oživljenega (najprej od narave, zatem od Arlette) v *Spopadu*. V taborišču, bivališču niča in senc, misli izginejo, ostanejo telo in njegove lačne celice.

Spomini¹⁹⁵ na boj za preživetje v nemških taboriščih, na zapore v »zidnih omarah«, na fašistični Trst, libijsko puščavo so znak, da se duh prebuja iz otopelosti in se telo

¹⁹⁴ Avstrijsko-ameriška pisateljica Ruth Klüger (v Černe 2011: 175) vzporeja na osnovi nemškega prevoda *Spopada s pomladjo* Pahorjev motiv ljubezni do mlade bolniške sestre s Hemingwayevim tekstom *Sonce vzhaja in zahaja* in ga označi za enega »najbolj oguljenih klišejev o zmagi življenja nad smrtjo«.

¹⁹⁵ V romanu *Nekropola* je ena od pripovedovalčevih strategij preživetja v taborišču popolna eliminacija spominjanja.

regenerira. Kratki flashbacki so pogostejši v začetni fazi prerojevanja njegovega fizisa ter erosa, nato jih skuša zavestno zatreti in dati možnost sedanjosti. Sam Pahor (v Dolhar: *Primorski dnevnik*, 21. decembra 2006) je Radka Subana – izrazito avtobiografski lik, ki se pojavlja v več njegovih besedilih – označil kot človeka, »ki se v bistvu spopada z ljudmi, in zahteva ne samo njihovo razumevanje, ampak celo to, da se vozijo z njim po istem tiru«. Za svojo središčno pripovedno osebo uporabi sintagmi »nemogoč človek« in »nesimpatičen junak«. Suban je označen predvsem skozi svoj govor, dialoge z Arlette – ti občasno zaidejo v sentimentalnost – in s pacienti (povrnjenci iz taborišč) v sanatoriju. Ko se pogovarja z njimi (predvsem z grškim socialistom Nikosom), deluje njegov diskurz nekoliko umetno, prisiljeno v želji posredovati določena idejna in filozofska stališča. Večina izrečenih replik v dialogih je kratkih, pogosto so navedene brez napovednih stavkov in zapisane vsaka v svoji vrstici. Tako oblikovane ponujajo neposreden prenos iz romana v dramo, vendar je avtor dramatizacije upošteval semantično specifiko odrskega govora v primerjavi z vsakdanjim govorom ali tistim iz pripovednih tekstov, zato je dialoški material selekcioniral, skrajšal in ga delno sam dopisal na osnovi pripovednih pasusov. V uprizoritvi se je postopek prilagajanja romanesknega diskurza odrski govorici še radikaliziral, vendar kljub temu ostal bliže prvemu.

v romanu

»Nič niste podobni pravi bolničarki,« je rekel v zid.

»Zakaj?« je spet vprašala, kot da je njegov odgovor pogoj, da se njena dlan premakne.

»Ne vem. Takoj od kraja sem imela ta vtis.«

»Kdaj, na primer?«

/.../

»Kdaj? No, recimo tisti dan, ko ste si prišli zavezat ruto.«

»Se vam je zdelo nespodobno?«

»Niti najmanj.«

»Koketno?«

»Na neki način, da.«

Njena dlan se je ustavila na njegovih plečih. »A sem se hitro zavedel, da sem se uštel.«

(Pahor 2009: 62.)

v dramtizaciji¹⁹⁶

RADKO: Nič niste podobni pravi bolničarki.

ARLETTE: Zakaj?

RADKO: Že od vsega začetka imam tak vtis.

ARLETTE: Od kdaj natančno?

RADKO: Reciva od takrat, ko ste si prišli prevezat ruto.

ARLETTE: Se vam je zdelo nespodobno?

RADKO: Niti najmanj.

ARLETTE: Spogledljivo?

RADKO: Na neki način, ja. <Njena dlan se ustavi.> A sem hitro videl, da sem se uštel. (Lampret, Pahor 2005: 8.)

v uprizoritvi

RADKO: Nič niste podobni pravi bolničarki.

ARLETTE: Zakaj?

RADKO: Tak vtis imam.

ARLETTE: Od kdaj natančno?

RADKO: Od zadnjič, ko ste si popravili lase.

ARLETTE: Se vam je zdelo nespodobno?

RADKO: Niti najmanj.

ARLETTE: Spogledljivo?

RADKO: Na neki način, ja. A sem hitro videl, da sem se uštel. (Lampret, Pahor, Sosič 2006.)

Primerjava vseh treh faz postopka dramtizacije romana in njene uprizoritve kaže spremembe na leksikalni in sintaktični ravni v smeri poenostavitve, posodobitve ter približevanja vsakdanji govorici tako v dramskem kot uprizoritvenem tekstu. Dramatizator Igor Lampret je v dramtizacijo vtkal tudi trsticizme, značilnost Pahorjevega sloga. V ta namen je pripovedne segmente modificiral v dramski dialog, s čimer pa je prišlo do manjših sprememb v zgodbi – v spodaj navedenem dramtiziranem delu se namreč Arlette pogovarja s Subanom, medtem ko je romaneskna pripoved o njegovem razmišljanju umeščena neposredno pred njen prihod.

¹⁹⁶ Dramtizacijo Igorja Lampreta so mi posodili v SSG Trst, in sicer delovno verzijo (tipkopis) z režiserjevimi/šepetalkinimi črtami in opombami.

v romanu

V tisti soparni pripeki pa je telo kot omamljeno najrajši pozabljalo na vse; in zavest se je rešila vročine in trudnosti ter odšla na prisojno tržaško obrežje. Poznala ga je do pičice vsega, a vendar se ji je zdelo čudno spremenjeno; po njem so drveli angleški jeepi in v Miramaru je stanoval angleški general. A stari školji so bili še ob vodi, in kopalci in kopalke so se sončili na bregu, ki se je od Barkovelj do Miramara usločil v mehki vijugi, da je imel obliko razpotegnjenega morskega konjiča z glavo ob miramarskem gradu. Nad bregom so po stopničastih terasah zorele brajde vse gor do kraških vasi. (Pahor 2009: 42.)

v dramatizaciji

ARLETTE: Kako ste, gospod Suban? Ste sanjali?

RADKO: Včasih, ko zaspim, se v hipu najdem na tržaškem obrežju. Do pičice ga poznam, a je vseeno čudno spremenjeno ... Po njem drvijo angleški jeepi ...! In v Miramaru stanuje angleški general ...! Stari školji¹⁹⁷ pa so še zmeraj ob vodi, kopalci se sončijo na tistem bregu, ki se od Barkovelj do Miramara usloči v mehki vijugi, kot razpotegnjen morski konjič z glavo ob miramarskem gradu. Nad njim ... na paštih ... pa zorijo brajde vse gor do vasi na Krasu. (Lampret, Pahor 2005: 5.)

Z vnosom dialektizmov – tudi tam, kjer jih v romanu ni – dramaturg sledi duhu romana in Pahorjevi zavezanosti »rodu in tudi rodnemu izrazu« (Černe 2011: 179). Na jezikovni ravni pa pride v dramatizaciji do vnosa tujejezičnih prvin, ki jih roman ne vsebuje oziroma so prisotne v minimalni količini, kar je uporabil tudi režiser Janez Pipan v uprizoritvi dramatizacije Jančarjevega romana *Katarina, pav in jezuit*, ko Simon v enem od prizorov govori špansko. V *Spopadu* pa sta že v dramskem tekstu uporabljeni francoščina za umestitev v dogajalni prostor in nemščina (štetje, ponavljanje ukazov) za prikaz dogajanja v taborišču; dramatizacija vnese za opis Naleckega tudi besedo iz poljščine (»panie«).

Dramatizacijo sestavljajo posamezni kratki prizori (slike), ki so naslovljeni ali celo podnaslovljeni ter napovedujejo dogajanje: Odhajam na sestanek z življenjem, Politiziranje iz polne riti, Drobna ukana in prepirček ... Dramatizacija, ki jo je njen avtor, dramaturg in prevajalec Igor Lampret, snoval dve leti, zvesto sledi prototekstu tudi v razvoju zgodbe in izpostavitvi vseh pomembnih motivov; prerazporeditev dogajanja se pojavi izjemoma – na

¹⁹⁷ Podčrtala B. M.

primer novica o Mijini smrti. Nekaj poglavij je v celoti izpuščenih; tista, ki so vključena v dramo, so predvsem izrazito dialoška. Lampretov izbor romanesknih dialogov je preišljen, saj vtke v dramski tekst tiste, ki so bistveni za karakterizacijo lika, oziroma jih poenostavi in prilagodi dramski situaciji (prvi pogovor Subana in Naleckega ne tematizira poljske zgodovine, ampak tržaško). Tudi v tej dramatizaciji se avtor ni mogel izogniti epiziranju, vendar so (Subanovi) monologi razmeroma kratki. Napravljeni so iz pripovedi (na primer Arlettina izpoved o prekinjeni nosečnosti) in pisem, ki jih je v romanu kar nekaj; njihova funkcija je, da nas seznanijo s protagonistovimi notranjimi dilemami o odnosu z Arlette, o občutjih krivde povrnjenec, ker so ostali živi, in nasploh o taboriščni izkušnji ter da ga dodatno označijo.

v romanu

Doma, je pomislil. /.../ Res, čakajo ga domači, obolela rdečelasa sestra Vidka, čaka ga osvobojena gmajna s svojimi dolinicami in borovci, a on je vendar skoraj bolj doma tukajle na ti rumeni in prašni planjavi. (Pahor 2009: 111.)

/.../

A kdo bo vzel obuvalo, ki je simbol vsega zla in morda celo zlo samo. Tudi če bi bil francoski človek bos, ali ne bi rajši oral bos, kakor da bi si moral natakiniti take škornje? (Pahor 2009: 112.)

/.../

Zakaj naj na primer misli na dom in si želi domov, ko ni tam več nikogar, komur bi mogel zaupati svoj obisk v peklju. (Pahor 2009: 117.)

v dramatizaciji

RADKO <sam pri sebi z rahlo ironijo> Doma ... Doma me res čakajo domači. Obolela sestra Vidka, osvobojena gmajna, doline, borovci. S kakšno gotovostjo sem omenil dom. Ko vendar ne čutim nobenega domotožja. In kaj mi je bilo, da sem šel prodajat te škornje: celo tukajšnji kmet bo raje oral bos kot v takšnem obuvalu, ki je simbol minulega zla, mogoče celo zlo samo? (Lampret, Pahor 2005: 14.)

Navedeni primer ilustrira Lampretovo strategijo prenosa iz pripovednega načina v dramski način; za ubeseditev krajšega monologa uporabi različne dele romana. Takšen postopek

zahteva od avtorja dramatizacije mnogo več časa in razmisleka, vendar vodi v kakovostnejši dramski tekst od tistega, ki nastane z dobesebnimi prepisi iz romana.

Relativno obsežno pisemsko gradivo iz romana se v dramatizaciji ohranja v reducirani obliki, s tem da je delno transponirano v monologe oziroma dialoge. Režiser Sosič je enega od takšnih dialoških prizorov režiral kot izmenjujoča se monologa Radka in Arlette, kar se je pokazalo za boljšo in gledališki povednosti ustrežnejšo rešitev.

V uprizoritvi je ohranjena večina monologov, v katerih se lik obrača k publiku (dialogizacija po Pfistru); bistveno več je črtanja dialoških struktur. Dramatizacija vključuje skoraj vse osebe iz romana, medtem ko uprizoritev izloči doktorja Lebona in Yvesa; uvede pa osebo, imenovano Nekdo, ki je v dramatizaciji navedena na začetku kot ena od dramskih oseb, ne pripada pa ji nobena replika. Uprizoritev uporabi ta nemi lik – mirujočega sedečega ali ležečega moškega v taboriščni obleki – kot vez, senco, večni spomin na taborišče, ki spremlja Subana tudi v trenutkih intimnosti z Arlette. Preteklost, številne retrospekcije, ki prekinjajo dramski lok, so sugerirane že v dramatizaciji; v dvaintridesetem prizoru je takšen flashback celo dodan, da se ohranja ritmičnost dramske pripovedi. Vendar pa s tem dramatizacija in predstava ne moreta prikazati Subanovega boja s sencami preteklosti, ki se kaže tudi v intenziteti pojavljanja reminiscenc. Uprizoritev nakaže prehod v preteklost z avditivnimi znaki (rezek zvok, ki prekinja klavirsko glasbo ali tišino) ter lučnimi spremembami (hladna modra osvetlitev).

Večji del uprizoritve je na odru tudi skupina nemih likov¹⁹⁸, ki se po potrebi spremenijo v taboriščnike, branjevce, plesalce, bralce pisem ter sodelujejo pri scenskih spremembah (pripeljejo bolniške postelje). Kolektivnega lika, ki je pogosta strategija v uprizoritvah dramatizacij (*Filio ni doma*, *Katarina*, *pav in jezuit*, *Nekropola*, *Resničnost*, *Levitan*), dramska predloga ne predvidi, čeprav v svojih obsežnem stranskem tekstu¹⁹⁹ zajame številne scenografske, koreografske, lučne, glasovne in mizanscenske rešitve. Predlaga tudi platno, na katero bi se projecirale podobe (Pariz, dimnik krematorija, travnik z žrebetom), ki bi pomagale locirati dogajanje, vendar uprizoritev te sugestije ne upošteva in uporabi

¹⁹⁸ V uprizoritvi nastopa dvajset naturščikov, za katere je SSG Trst 4. novembra 2006 v *Primorskem dnevniku* objavil vabilo na avdicijo. Sploh je uprizoritev Pahorjevega romana pomenila za tržaško gledališče zahteven projekt, na katerega so se pripravljali več let in angažirali »tujec« igralce; režiser Sosič je igralca za glavno vlogo izbral na avdiciji.

¹⁹⁹ Manjši delež stranskega teksta je prepis deskriptivnih delov iz romana, kar dramaturg tudi ustrezno označi z narekovaji, preostali stranski tekst zajema kratka navodila za mizanscenske, scenografske, zvočne in svetlobne rešitve.

zgolj premično steno (zid), bolniške postelje ter stol in mizico (pariška kavarna). Tako izčiščen odrski prostor dopolnjujejo v določanju kronotopa in atmosfere slušni in svetlobni gledališki znaki. Dramatizacija, ki močno sledi romanu, vključuje tudi motiv narave (kot projekcije na platno) – zelo pomemben romaneskni motiv, ki pa ga uprizoritev zapostavi. Ohrani se v obliki Radkovega monologa: »Vse je tam: skale, morje, bori in vasi nad morjem. Tam sva. Skupaj z Arlette, na žarkem produ, s toplim peskom zasipavava podobe smrti.« (Lampret, Pahor 2005: 24.)

Režiserjevo branje glavnega teksta dramatizacije je zavezujoče, saj jo je večji del ohranil, črtal je le nekaj dialogov, enkrat zamenjal razporeditev prizorov (dvaindvajsetega in dvanajstega) ter zmanjšal število dramskih likov. S črtanjem nekaterih prizorov (tehtanje pacientov) ali njihovih delov (ljubezenski prizori) pa je prišlo tudi do očitnejšega kontrastiranja ljubezenskih scen s temačnimi sanatorijskimi, ki stopnjujejo tragiko preživelih taboriščnikov, s čimer se v predstavi vzpostavi ritem. Bistvena razlika med romanom in dramo ter na drugi strani uprizoritvijo pa je v zaključku, saj je v uprizoritvi izpuščeno zadnje srečanje v pariški hotelski sobi, ko se v Radku ponovno vzbudi upanje na srečo z Arlette. Uprizoritev se zaključi z branjem (glas iz zvočnika) odlomka iz zgodbe *Lupinarji*, ki jo je ravno začel pisati, in Arlettinim odhodom. Izčrpne režijske rešitve, ki jih predlaga dramatizacija, režiser Sosič upošteva delno²⁰⁰. Ohrani na primer tisto, da na pariškem »bolšjaku« branje ne govorijo sami, ampak se sliši glas iz offa; na odru se tudi realizira večina sugestij glede avditivnih učinkov (zvok tramvaja, klavir). Klasično zasnovana inscenacija s historičnimi kostumi in z realistično igro, ki jo prekinjajo občasne stilizacije (plazeči se taboriščniki na začetku predstave, vrtiljak iz bolniških postelj, Mijino slovo, ples v sanatoriju, ki nakazuje Arlettino živahno naravo in nepremišljenost ter posledično Subanove notranje boje zaradi različnosti njunih svetov in ljubosumja, zaključni prizor s podobo dlani, ki prosejajo skozi platno – zid), ohranja zvestobo Pahorjevemu romanu tudi v slogovnem smislu; ta se kaže v zavezanosti realizmu ob sporadičnih modernejših uprizoritvenih intervencijah.

Insencija Pahorjevega romana izkazuje veliko mero zvestobe ter spoštovanja do prototeksta in njegovega avtorja, a ravno zaradi tega daje na trenutke vtis gledališke ilustracije. Ta sicer pretehtano in subtilno zajame značilnosti Pahorjeve poetike, vendar to

²⁰⁰ »Stopam v svet Borisa Pahorja. Počasi, spoštljivo, z velikimi dvomi, ali bo dramatizacija Igorja L., filološko imenitna, potrebna nekaterih radikalnih sprememb. Vem, da ne morem in ne smem na pot preproste odslikave romana, temveč na pot intimne izpovedi.« (Sosič 2006/07: 19.)

počne v škodo gledališkemu izrazu. Celó v eni od kritik – te so uprizoritvi²⁰¹ naklonjene – najdemo ob vseh simpatijah do Lampretovega in Sosičevega dela podobno mnenje.

[V] igri [si] sledijo dramski trenutki z nečim, ki je bližje pripovedovanju oziroma branju značilnejših odlomkov iz Pahorjevega teksta kot pa dramskemu dialogu ali samogovoru (Mermolja: *Primorski dnevnik*, 27. decembra 2006).

Če je podobne težave v Pipanovi uprizoritvi Jančarjevega romana *Katarina, pav in jezuit* reševala odlična igralska interpretacija, tega za glavni dramski lik v Sosičevi predstavi ne moremo trditi. Takrat zelo mladi Romeo Grebenšek ni niti s svojim fisisom niti z izrekanjem (še vedno bolj romanesknega kot dramskega) teksta uspel prepričljivo izraziti vse bolečine in notranje razklanosti »svežega« povrnjenca.

Skratka, ni bilo lahko ustvariti in ohraniti osnovni konflikt, ki prižge ljubezen in obenem blokira. Protagonista sta morala nositi in izpovedati preveč proze, ko pa na odru zadostujeta včasih gib in pogled. (Mermolja: *Primorski dnevnik*, 27. decembra 2006.)

Boris Pahor je v enem od številnih intervjujev (Dolhar: *Primorski dnevnik*, 21. decembra 2006), ki jih je opravil ravno v zvezi z uprizoritvijo dramatizacije, izpostavil poleg želje po realistično zasnovani predstavi tudi njen didaktični učinek.

Mladi naj se naučijo, kaj pomeni beseda taborišče, kaj pomeni uničenje, anihilacija človeka v njem. /.../ Iz ljubezenske strani bi želel, da bi se mladi naučili spoštovati človeško telo. Iz česar sledi tudi spoštovanje do ženske, ki je tista, ki daje življenje.

Vezanost prirejevalca in režiserja na (gledališke) koncepte avtorja romana, na pieteten odnos do njegovega ustvarjanja in njega samega ter specifičen položaj tržaškega gledališča so tisti dejavniki (zunajliterarni razlogi), ki so močnejše kot inherentna dramskost in performativnost romana (znotrajliterarni razlogi) vplivali na značaj tako dramatizacije kot njene uprizoritve.

²⁰¹ *Spopad s pomladjo* je bila ena od petih predstav spremljevalnega programa na 37. Tednu slovenske drame v Kranju.

5.2.2 Fužinski bluz

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Andrej E. Skubic, *Fužinski bluz*, Ljubljana: Študentska založba, 2001

Naslov uprizoritve: *Fužinski bluz*

Avtorica dramatizacije: Ana Lasić

Režiserka: Ivana Djilas

Scenografka: Petra Veber

Kostumografka: Jelena Proković

Avtorja glasbe: Boštjan Gombač, Rambo Amadeus (*Slovenija – Jugoslavija 3 : 3*)

Lektorica: Tatjana Stanič

Dramaturginja: Ana Lasić

Igralci: Gregor Baković (**Pero**, nekdanji hevimetalec, danes prodajalec Salomonovega oglasnika, okoli 30), Barbara Cerar (**Irena**, njegova neuresničena mladostniška ljubezen, okoli 30), Aleksandra Balmazović (**Janina**, hčerka Črnogorca, 16), Saša Mihelčič (**Daša**, Janinina najboljša prijateljica, 16), Srdjan Grahovac (**Mladen**, Janinin stric, Črnogorec, mafijaš, 38), Bojan Emeršič (**Igor Ščinkovec**, nekdanji šofer, danes nepremičninski posrednik, 35), Valter Dragan (**Zoki**, Bosanec, rojen v Sloveniji, Igorjev partner, 35), Milena Zupančič (**Vera**, upokojena profesorica slovenščine, okoli 60), Gojko Andrijašević in Igor E. Bergant (**komentatorja nogometne tekme, glasova**)

Dolžina uprizoritve: 117 minut

Produkcija: SNG Drama Ljubljana (videopriredba Tone Stojko)

Premiera: 1. oktobra 2005 (posneto 30. septembra 2005)

Število ponovitev: 21

Število gledalcev: 8543

Število gostovanj: ni podatka

Navedba literarnega izvornika: Andrej E. Skubic *Fužinski bluz*, dramatizacija Ana Lasić

»Gledališče – letošnji program v Drami je nekam, kako bi rekla, nivo pada« (Skubic 2001: 25), se pritožuje Vera v prvem delu romana *Fužinski bluz*, pravzaprav kar v svojem uvodnem monologu. In ravno lik Vere Višnar, upokojene profesorice slovenščine, čez dobrih pet let ponovi te iste besede – skozi igralsko kreacijo Milene Zupančič – na odru SNG Drama Ljubljana v istoimenski uprizoritvi. *Fužinski bluz* je bila premierna predstava SNG Drama Ljubljana v gledališki sezoni 2005/06 in z njo se je zaključil festival Ex Ponto, ki je bil tudi njen koproducent. Še na enem mestu dobi bralec občutek, kot da tekst evocira svojo odrsko realizacijo: »O, če se spomnim, kako je prvič pripovedoval to zgodbo, tega prizora, tako živo se ga spomnim, da bi ga lahko še danes malone dobesedno odigrala.« (Skubic 2001: 77.)

Bi bil *Fužinski bluz*, Skubičev drugi roman, dramatisiran, če ne bi bilo tiste posebne sezone 2005/06 z ekstremnim deležem uprizoritev, nastalih po romanih, in Janeza Pipana kot umetniškega vodje SNG Drama Ljubljana, ki je tovrstno prakso spodbujal? Bi ta v vseh pogledih heterogena fužinska družčina prestopila iz romana v dramo in nato na oder – ali po Ingardnovo iz dvodimenzionalnosti literarnega besedila v prostor, v katerem so poleg jezika navzoča še druga predstavitevna sredstva –, če ne bi v tej isti instituciji šest let pred tem uprizorili kulturnega *Trainspottinga*, ki ga je prevedel ravno Andrej Skubic, in če ne bi za prav tako kulturnega obveljal njegov roman *Fužinski bluz*, čeprav je ostal brez kresnika²⁰²?

Zastavljena retorična vprašanja vodijo na območje tako imenovanih zunajliterarnih razlogov za prenos romana na oder, medtem ko uvodoma navedena citata iz romana, polifonija štirih glasov, kratek dogajalni čas, relativno omejen dogajalni prostor, verističen jezik, struktura romana, uporaba dramatičnega sedanjika in performativov kažejo Skubičev roman kot potencialni film ali gledališko uprizoritev. Se pravi, da so se v *Fužinskem bluzu* idealno prepletli zunaj- in znotrajliterarni razlogi za njegov prenos v drugo zvrst oziroma drug medij.

Kljub temu se je avtorica dramatisacije Ana Lasić (2005/06: 10) spraševala, kaj storiti z romaneskno tvarino.

Roman *Fužinski bluz*. Monologi, monologi, monologi. Vse se je zgodilo prej, zgodilo se ni nič. In kaj se je pravzaprav zgodilo? Kaj se dogaja zdaj? Ali razen odnosa s samim sabo obstajajo tudi drugi odnosi? Kdo je še zraven? Lahko hkrati obstajajo štirje karakterji, štiri zgodbe? Lahko štiri zgodbe postanejo ena? In kdo so karakterji? Kaj se zgodi v resnici? Kje se v resnici vse skupaj dogaja? Kaj je nogomet? Kaj je prostor in kaj čas? V čem je drama?

V smislu polifoničnosti, zgostitve časa in prostora spominja Skubičev roman na besedila Dostojevskega, v katerem različni subjekti ter različne resnice ustvarjajo konfliktne položaje. Tako kot osebe iz romanov Dostojevskega nenehno vzpostavljajo dialoško razmerje na različnih ravneh – tudi tako, da se pogovarjajo s svojim dvojnikom, hudičem ali karikaturo –, vstopajo v dialog z drugimi osebami ali s seboj štirje Fužinčani: Pero

²⁰² Skubic je Delovo nagrado kresnik prejel trikrat (leta 2000 za *Grenki med*, leta 2012 za *Koliko si moja?* in leta 2015 *Samo pridi domov*), nominiran pa je bil štirikrat – leta 2002 tudi za *Fužinski bluz*. Roman je tri leta po prvi izdaji (2001) doživel ponatis (2004) pri Državni založbi Slovenije, od leta 2011 je tudi v elektronski obliki (elektronski vir).

Sokič, Vera Višnar, Janina Pašković in Igor Ščinkovec. Nad njimi ni nobene nadrejene pripovedne instance, njihovi glasovi so med seboj enakovredni kot v dramskih²⁰³ tekstih brez posredniške komunikacijske ravni. Postavljeni drug ob drugem na vroč torek, 13. junija 2000, ko so Slovenci in Jugoslovani igrali odločilno nogometno tekmo za uvrstitev na evropsko prvenstvo, kar je v večnarodnostnih Fužinah pomenilo še mnogo več kot športno prireditev –, dajejo v romanu vtis sočasne prisotnosti. Simultanost se delno uresniči tudi v uprizoritvi z nivojsko strukturiranim prizoriščem, ki daje vpogled v več dogajalnih prostorov: na levi strani odra v Perovo stanovanje, na desni v Janinino, v osrednjem delu na stopnišče in nekoliko bliže rampi v »kafič« s predimenzionirano igralno konzolo za ročni nogomet, v katerem protagonisti spremljajo tekmo, in zgoraj v Verino stanovanje. Uprizoritev *Fužinski bluz* je primer povezanosti simultanelega odra in fragmentarne kompozicije. Tudi dogajalni prostor v romanu ni bistveno obsežnejši od prizorišča (Kralj) oziroma dramskega prostora (Pavis) in ostaja omejen na Ljubljano tudi ob morebitnih premikih oseb iz stanovanja. Najbolj statičen je Pero, čigar odrska prehajanja iz stanovanja v »kafič« in nazaj porajajo skepso o dejanskih premikih ter dajejo slutiti, da so del njegovih blodenj. Drugačno podobo v času zamrznjenega alternativca dobimo skozi njegove fiksijske pogovore s prijatelji in z nikoli uresničeno ljubeznijo iz burne mladosti Ireno.

Približno toliko let, kot jih je imel Pero v času, iz katerega se ne zmore iztrgati, šteje Janina, netipična najstnica po očetu črnogorskega rodu, ki v svojem iskanju (spolne, nacionalne) identitete ob koncu vročega dne napoveduje povsem drugačno usodo, kot je doletela Pera, saj po naključni homoerotični izkušnji s prijateljico Dašo neobremenjeno gleda na prihodnost in načrtuje uspešen zaključek šole ter počitnice na morju. Slednje so Pera pred petnajstimi leti travmatizirale zaradi njemu nedoumljive Irenine reakcije na njegov napad na Humarja, ki je takrat osvajal Ireno, čez nekaj let pa postal njen mož.

Tudi Vera, ločena in upokojena profesorica slovenščine, ne more preseči preteklosti in razčiščevanja odnosov z nekdanjim možem Goranom in nesojenim ljubimcem doktorjem kemije Adamom Zamanom. Podobno kot Pero, vendar z drugačnim diskurzom, razčlenjuje usodne dogodke, ki so povezani predvsem z dojemanjem sebe v smislu seksualnosti, se

²⁰³ Andrej E. Skubic je doslej napisal tri dramske tekste: *Neskončno šteti dnevi* (2006), *Hura, Nosfertu!* (2008) in *Pavla nad prepadom* (2013). Prvi dve drami sta bili nominirani za Grumovo nagrado na Tednu slovenske drame v Kranju (2006 in 2009), tretji dramski tekst, ki je nastal po življenjepisu alpinistke Pavle Jesih, pa so v sezoni 2013/14 uprizorili v Slovenskem mladinskem gledališču.

celo po mnogih letih sreča z Adamom, vendar ob koncu dneva ostaja poražena, brez upanja, spolno zavrta in s kancem samoironije.

Brezperspektivna se nam pokaže tudi Igorjeva usoda, čeprav sam nanjo gleda drugače in se tolaži s floskulami o tem, kako mora imeti človek vizijo. Igor Ščinkovec je iz šoferja mestnega avtobusa prestopil med podjetnike, vendar ne med tiste »z vizijo«, ampak kljub prigovarjanju Zokija, njegovega poslovnega partnerja in edinega prijatelja, med male in nepomembne nepremičninske posrednike. Ščinkovec v svoji konfliktnosti, napadalnosti, nacionalizmu (Zoki je v njegovih očeh »čefur«) in samopoveličevanju nekoliko spominja na Hočevarjevega Vojka Pujška (*Porkasvet*, 1995); najbolj ga spoznamo v sporu z Mladenom Paškovičem, Janininem stricem, ki se mu vmeša v posel. Situacijo in Ščinkavčevo vlogo v njej vidimo še iz Perove perspektive, v kateri pa se kaže bistveno bolj klavrna kot v njegovih lastnih očeh; seveda pa je perspektiva zapitega Pera vprašljiva, kar velja tudi za ostale osebe. Matej Bogataj (2001: 264) zapiše v spremni študiji, da ima njihova realnost, kakor jo dojemajo, razpoke zaradi vdora nezavednega in da se jim občutnih zaznavah porajajo asociacije, ki jih niso pripravljene ali sposobne do konca rešiti. To Skubic reši s prelomi v toku zavesti, kar se kaže z nedokončanimi povedmi ter drugačnim tiskom. Ščinkovca označita tudi Janina in Vera, vendar sta njuni oceni vse prej kot laskavi. Ščinkovec seveda opazi Janino – kot hčer sorodnika svojega konkurenta in kot privlačen spolni objekt. Srečanje Janine in Ščinkovca je drugi primer, ko je isti prizor prikazan iz dveh perspektiv in s tem zrelativiziran. Samosvoja šestnajstletnica Janina ne uide niti Perovim očem niti Verinim refleksijam o prostaškem govorjenju mladih »južnjakinj«, ki se ne sklada z njihovo izrazito tradicionalnostjo, kar se tiče odnosa do moških in družine. O Veri pa ne razmišlja nihče – kot da je ne opazijo.

Štiri zgodbe oziroma štirje notranji monologi se v romanu ves čas prepletajo, pripovedni liki drug drugega srečujejo pred blokom, na stopnišču ali v dvigalu, si včasih namenijo kakšno misel ali celo spregovorijo, vendar se njihove usode ne povežejo. Takšen organizacijski princip, pogost predvsem v filmskem²⁰⁴ mediju, implicira urban, odtujen in površen način življenja. Ob tem pa Skubic nastavi bralcu past oziroma se pretkano poigra z njegovimi pričakovanji, kot nadzorovane in premišljene pripovedne postopke označi Bogataj (2001: 264), saj v romanu nastavlja posamezne elemente, ki bralca zmedejo,

²⁰⁴ Od tod verjetno tudi odločitev scenografke Petre Veber za uporabo hitro menjajočih se projekcij različnih interierjev in eksterierjev v uprizoritvi.

speljejo na napačno sled, da išče povezave tam, kjer jih ni, in tako se izkaže, da so črn vžigalnik, germanistka Erjavčevka, ki v motivu zažgane deklice nenavadno spominja na Vero, povožen otrok, ki asociira na Perovo nesrečo s kolesom, le gola naključja, ne pa stične točke med pripovednimi osebami.

Dramatizacija in uprizoritev teh zavajajočih motivnih drobcev načeloma ne uporabita, vendar bistveno bolj kot roman prepletata štiri zgodbe v eno samo zgodbo in se s tem približujeta tradicionalnim značilnostim dramskosti, kamor sodijo konflikti, dramska napetost, dogajanje v sedanosti in težnja po razrešitvi. Uprizoritev poudari nogometno tekmo kot osrednji dogodek dneva in ogrodje dramaturškega loka, čeprav Janine in Vere niti najmanj ne zanima nogomet, kaj dosti pa se zanj ne zmeni niti Pero.

V vseh štirih romaneskni zgodbah se ne zgodi nič velikega in usodnega: ob koncu romana ostaja Vera ujetnica svoje erotične nepotešenosti in neizživetosti, od koder beži v znanost – razpravljanje o jezikovnih vprašanjih. Ščinkovec še naprej laže samemu sebi o svoji sposobnosti in večvrednosti, Pero je globoko v pijanskem deliriju nekje ob Ljubljani med drevesi, kjer v mislih obračunava z Ireno. Janina bo svojo lezbično epizodo (verjetno) pozabila in življenje nadaljevala brez neprestanega premlevanja preteklosti; zanjo se je tekma končala z rezultatom 6 : 0, čeprav ta v resnici ne prinese ne zmagovalca in ne poraženca.

Tudi zgodbe, ki jih vsi štirje liki pogosto pripovedujejo,

niso kakšne velike zgodbe, vse je blizu vica ali pa prigod, ki jo sproži nek realen dogodek, potem pa s časom in po pripovedovanju dobiva nove nianse in razsežnosti, v kateri je po pravilu tisti, ki jo pripoveduje, vedno bolj heroičen, plemenit, pogumen, duhovit (Bogataj 2001: 260).

Takšne so Zokijeva pripoved o oralnem seksu na stopnišču, Janinino pripovedovanje o stričevih mafijskih poslih ali njene in Dašine zgodbice z »žurov«, Perove pripovedi o razbijaških in pijanskih prigodah ... Vse so pripovedovane napeto, v dramatičnem sedanjiku; veliko je govornih prvin, so kratke in efektivne, predvsem pa jih zaznamuje konglomerat različnih sociolektov²⁰⁵. Jože Horvat (2002: 1015–1016) označi jezik kot tisti bistveni in prevladujoči element, ki drži skupaj romaneskno življenje vseh štirih

²⁰⁵ Skubic se je s sociolekti ukvarjal tudi v doktorski disertaciji z naslovom *Sociolekti v jezikovni stvarnosti in v literarnem delu – primerjava med slovenščino in angleščino* (2003), ki je leta 2005 izšla v knjižni obliki (*Obrazi jezika*).

pripovednih oseb, in ravno v tej enodimenzionalnosti zaznava pomanjkljivost romana. Na drugi strani dojema Mitja Čander (2005: 15) ves ta »mali jezikovni babilon« kot »omamni material za /.../ ambiciozni umetniški artizem«. Tudi utemeljitvi nominacij za nagrado (kresnik, Župančičeva nagrada) izpostavljata ravno raznolik, živ in mimetičen jezik²⁰⁶, ki karakterizira lik. Sam pisatelj je v intervjuju z Vesno Milek (*Delo, Sobotna priloga*, 12. julija 2003) povedal, da mu je šlo za svojevrsten izziv, koliko zmore nositi karakterizacijo lika sam jezik.

V tem smislu je bil nedvomno najprepričljivejši pri Petru Sokiču, hevimetalcu, ki mu je, kot je povedal v intervjuju z Andrejem Blatnikom (2002: 51), prvotno namenil v romanu vlogo edinega pripovedovalca; iz tega verjetno izhaja največji delež Perovih monologov – teh je dvanajst, medtem ko je Janininih in Ščinkovčevih devet, Verinih pa sedem. Perov jezik je sleng rockerske generacije osemdesetih let, v njem prevladujejo nižje pogovorni izrazi, kletvice in vulgarizmi. Avtorica dramatizacije Ana Lasić ga je skorajda dobesedno prenesla v dramatizacijo, režiserka Ivana Djilas oziroma igralec Gregor Baković pa v uprizoritev. Antipol Perovega jezikovnega izraza je Verina knjižna slovenščina, tako v analiziranju medosebnih odnosov kot v diskurzivnih zastranitvah (oboje je seveda tesno povezano), ki se v dramatizaciji ohranja, v uprizoritvi pa zdrsne na raven knjižnega pogovornega jezika ali celo nižje v smeri proti neknjižnemu jeziku. Pri Ščinkovcu se zdrsna (še) nižjo pogovorno raven zgodi že na stopnji dramatizacije, kar se kaže tudi v zapisu: »/.../ pa nič ne reče« (Skubic, Lasić 2005: 42). Močno označevalen je jezikovni izraz pri Janini. Z njim išče nacionalno identiteto, preverja pripadnost v družbi, izraža svoj upor in poudarja drugačnost (ob koncu lezbične scene) ali pa jo skuša prikriti (pred Dašo ne mara govoriti s stricem v srbsčini). Iz ljubljanskega slenga prehaja poljubno in brez pravil v (ortodoksno) srbsčino oziroma črnogorščino. Če obstaja pri Marku v romanu *Čefurji raus!* nekakšna logika kodnega preklapljanja, ki je odvisna od intenzivnosti njegovega čustvovanja, je v Janininem primeru menjava jezikovnih kodov bistveno bolj stihijska. Zanimivi so primeri povedi, v katerih uporabi oba jezika: »A onda je niko nije jebao ni pet posto, a meni je postalo dosadno s trojicom tipova, vsi so bli še zmeri zadeti ko afne.« (Skubic 2001: 43.) Dramatizacija in uprizoritev razrešita jezikovno zagato z razmejitvijo med družbenim in intimnim: tako v dialogih govori Janina ljubljansko (seveda ob uporabi tradicionalnega nabora južnoslovanskih kletvic), v epizacijskih epizodah, v dramatizaciji

²⁰⁶ Skubičeva jezikovna virtuoznost se je pokazala že ob prevajanju romana *Trainspotting* (1997), Gibsonove dramatizacije romana (1999) in v njegovem – s kresnikom nagrajenim – prvencu *Grenki med* (2000).

označenih kot monolog in off, pa v srbsščini/črnogorščini; sploh se slednja razmahne v uprizoritvi, ko strica Mladena igra črnogorski igravec Srdjan Grahovac. Ta iz literariziranega romanesknega in dramskega jezikovnega izraza preide na odru v povsem veristično črnogorščino, v čemer mu sledi tudi Janina, kar v predstavi deluje kot nekakšen tujek. V Mladenovem primeru se kaže enak odmik od idioma kot pri Markovih starših iz Vojnovičevih *Čefurjev*, saj v obeh primerih starejše generacije ohranjajo materinščino, medtem ko njihovi potomci kodno preklaplajo glede na okoliščine.

Ana Lasić je ob transponiranju romanesknega gradiva v dramsko strukturo morala razrešiti tudi problem oseb, ki se pojavljajo v zgodbah štirih fužinskih »junakov«. Daša, Irena, Mladen, Zoki, Adam, Mirsad – če naštejemo le najpomembnejše – se nam kažejo le skozi njihovo lastno perspektivo, ki je izrazito nezanesljiva, izkrivljena. Zato je bila avtorica dramatisacije z njimi previdna, odločila se je samo za prve štiri like, dovolila pa si je tudi – kljub siceršnji zvestobi romanu – svobodo v njihovem oblikovanju, kar je v uprizoritvi nadgradila režiserka Ivana Djilas. Bistvene spremembe je doživel lik Mladena, pravzaprav je v primerjavi z romanom postal pomembnejši, saj je povezal Janinino zgodbo z zgodbo Pera in Igorja. Dramatisacija preoblikuje še en literarni lik, in sicer z namenom omogočiti dialog in dramsko napetost na odru. To je Irena, Perova ljubezenska fiksacija, katere funkcijo težko zvedemo samo na njegov alter ego, kar bi bila tudi možna razlaga, saj v uprizoritvi prevzema tudi identitete drugih oseb, s katerimi se pogovarja. Kot pankerica iz osemdesetih let prejšnjega stoletja skoči iz hladilnika v njegovi sobi in po njunem končnem obračunu vanj tudi izgine. Z materializacijo Irene in z razpršitvijo njenega lika na več likov se kaže njena vseprisotnost v Perovih mislih.

Dramatisacija²⁰⁷, ki je objavljena v sredici gledališkega lista, se začne s popisom dramatis personae; osmim osebam, ki so zapisane po sklopih in na kratko opisane (starost, socialni status oziroma poklic), je dodan glas komentatorja nogometne tekme. Ta ima v tekstu funkcijo nekakšnega veznega člana med sicer ne preveč izrazito prepletenimi usodami. Sledijo navedbe kraja, časa, razloga dogajanja, rezultat tekme (kar ponovno potrjuje kohezivno naravo nogometne tekme) ter opomba o simultanosti dogajanja. V nadaljevanju dramatisacije je stranskega teksta malo. Čeprav težko govorimo o dramskem trikotniku, je dramatisacija formalno strukturirana aristotelovsko: prolog, pet dejanj in epilog. Prolog začne komentatorjev glas, ki je izrazito politično obarvan in konflikten, sledijo replike vseh

²⁰⁷ Podatki s cobissa kažejo, da hranijo dramatisacijo v šestih knjižnicah (skupaj dvanajst izvodov), od tega v dveh ljubljanskih šolskih knjižnicah.

dramskih oseb; že tukaj opazimo distinkcijo med pravimi dialoškim replikami in tistimi z epizacijsko naravo, označenimi z off in monolog, ki so bolj namenjene obveščanju publike kot medsebojnemu sporazumevanju. Tema replik je nogometna tekma. Uprizoritev sicer ohrani prolog, vendar ga prekodira v gledališki jezik. Na že opisani domiselno organizirani sceni se za igralno konzolo z ročnim nogometom znajde sedem oseb, osma – Vera – je zgoraj na nekakšnem balkonu, na katerem napihuje kondome. V uprizoritvi spominja Vera ob spremenjeni karakterizaciji in pozicioniranosti – ta nosi tudi simbolni pomen (socialna, moralna in jezikovna večvrednost v njenih lastnih očeh) – na gogovsko Afro, ki opazuje in komentira dogajanje pod seboj. Na to asociacijo napeljujeta simultana organiziranost dogajanja in v romanu omenjena Janinina opazka o tej slovenski drami. Namesto verbalno posredovane napete mednacionalne situacije (Slovenija-Jugoslavija) v dramatizaciji uporabi uprizoritev kakofonijo različnih ritmov, napevov in melodij, ki mu sledita Janinin žvižg na piščalko in govorjenje na mikrofona, kar pa – enako kot dramatizacija, vendar z drugimi sredstvi – napoveduje nogometno rdečo nit ter epizacijo.

Da se stekajo odnosi med Igorjem, Mladenom, Perom ter Janino in da postane njihova novonastala zgodba verjetna ter razumljiva (v romanu je veliko več nejasnosti), se prvi prizor začne na predvečer tekme, in sicer v Verinem stanovanju. Torej se tudi v tem primeru uporablja dramskemu diskurzu bližje sukcesivno načelo pripovedi. Vera pripoveduje zgodbo o kondomih, ki se je v romanu primerila pred leti, v dramatizaciji pa prejšnji večer, kar je strategija zgostitve časa oziroma po Pfistru zunajscenskega strnjevanja časa. Vanjo vplete Pera in Adama, kar se ne sklada z dogajanjem v romanu, služi pa poenostavitvi in prilagajanju recepcijskim zmožnostim gledalcev. Podobnega značaja je Perova vselitev v stanovanje, ki generira konflikt med Mladenom Paškovičem in Igorjem. V romanu pride sporno (Iršičevo in ne Mladenovo) stanovanje ogledovat neki »odbitek« iz Dravelj, čigar funkcijo prevzame v dramatizaciji in uprizoritvi Pero; Igor se v romanu jezi na Mirkovića, ki mu je speljal posel in prodal stanovanje brez njegove vednosti in s tem brez deleža provizije Mladenu Paškoviću – Janininemu stricu, fužinskemu »mafijcu«. Skratka, Ana Lasić je zapleteno situacijo črnogorskih sorodstvenih in prijateljskih vezi ter Ščinkovčevih poslovnih mahinacij odločno poenostavila, s čimer je gledalcu olajšala recepcijo ter osebe povezala v razumljivo dramsko pripoved. Posledično je prišlo tudi do izločitve Mirsada, ki predstavlja objekt Dašine ljubezenske obsesije, s čimer je Janina prevzela njegove replike. Med podobne poenostavitve, zgostitve in redukcije spada še izpuščeno srečanje med Vero in Adamom, s čimer izveni Verina usoda

manj tragično. Spremembo perspektive stopnjuje še uprizoritev, v kateri deluje Vera celo nekoliko karikirano. V prvem dejanju dobimo torej vpogled, podobno kot v romanu, v eksistencialno situacijo vseh štirih protagonistov, zato daje vtis ekspozicije.

Drugo dejanje se dogaja v jutru pred tekmo. V nasprotju z romanom so prizori v dramatizaciji oštevilčeni in naslovljeni; tako kot v večini obravnavanih dramatizacij tudi v tem primeru nakazuje naslov dogajalni prostor ter osrednji motiv. V glavnem tekstu so informacije o dogajalnem času in prostoru posredovane v obliki implicitnih didaskalij. Če smo o tekmi v prejšnjem dejanju izvedeli iz posameznih replik, se v tem dejanju vključi še komentatorski glas, ki spremlja nogometno dogajanje do zaključka dramatizacije. Razporeditev posameznih slik/prizorov je podobna kot v romanu, tudi romaneskno besedilo je večji del ohranjeno, s tem da je včasih razvezano v dialoge, pogosto pa ostaja v monološki formi, kar Lasićeva eksplicitno označi. Takšni monologi in glasovi v offu imajo podobno funkcijo kot v dramatični epizacijske strategije govorjenja vstran (off) ter posredovanje tistega, kar oseba v resnici misli in čuti (monolog). V uprizoritvi se je v dramatizacijo vpeljana distinkcija med tema dvema načinoma bolj ali manj izgubila.

Tretje dejanje poteka čez dan, o čemer nas seznanjajo implicitne didaskalije: »Sej sem glihkar vstal, pa čeprav po drugi strani je ura dve, in to je že čist ...« (Skubic, Lasić 2005: 46.) Sprememba odrskega časa je torej izražena verbalno, ne pa s katerim drugim gledališkim znakom, na primer z lučjo, glasbo, s predmeti. Perove halucinacije, pijanska blodnjavost, njegovo izmuzljivo prehajanje iz realnosti v sanje, fantazije, norost (čeprav pravi, da je v bifeju, ga vidimo v naslednjem ali istem trenutku že na kavču), ki ga označujejo v romanu, doživijo ob prenosu v dramski način nekakšno poenostavitev in razmejitve v obliki sanj. Tako postanejo v dramatizaciji sanje ekvivalent temu, kar deluje v romanu kot drsenje v norost, na primer zastrupljanje morskega prašička. Sanje so tudi sprožilni moment za vpeljavo njegovih prijateljev in Irene, edine osebe, s katero se pogovarja; ona ga tudi nagovarja, naj pokliče nekdanje »frende«, in odgovarja na njegove klice. Sama o sebi govori v tretji osebi, kar jo po mnenju Mateja Bogataja (2006: 173) postavlja v drugačno, bolj »zamaknjeno« vlogo, zato ni samo ena od Perovih halucinacij, temveč je »halucinacija nad halucinacijami«, čeprav občasno postavljena na sanjsko raven. Spričo tovrstnih postopkov prihaja do spremembe v karakterizaciji tudi pri Peru, ki v dramatizaciji in predstavi izgublja tragično dimenzijo svojega bistva ter pridobiva na komičnosti. Vse te poenostavitve ustvarjajo ploščatost dramskih oseb in dramo žanrsko umeščajo med tragikomedije. Dramatizacija uvede v tem dejanju srečanje Vere, Janine,

Daše in Igorja, v katerem komentirajo drug drugega. Njihove replike so narejene iz fragmentov romanesknega besedila, kar uprizoritev učinkovito izkoristi v izrazito gogovski sceni z Vero na balkonu, ki opazuje in rezonira dogajanje pred blokom, ali s Ščinkovcem ter z Janino, ko slednja na način potujitve zviška gleda vanj in razlaga: »Ščinkovec. Pogleda me, iako uglavnom u sise. /.../ Ta Ščinkovec ti je pravi papak. Veći je čefur od onih čapaca.« (Skubic, Lasić 2005: 46.) Kot ena od epizacijskih strategij, ki zaznamuje tako dramtizacijo kot predstavo, se pojavi v tretjem dejanju tudi song. V dramtizaciji je ta samo omenjen, v predstavi pa Janina odpoje venček slovensko-južnjaških melodij s parafraziranim besedilom na temo nogometa, odnosa z Dašo, nje same in Fužin; njeno izvajanje doseže vrhunec s parodiranjem nekdanje jugoslovanske himne *Hej, Slovani v Hej, Fužinci*.

Kratkemu četrtemu dejanju s funkcijo suspenza sledi zadnje dejanje, ki poteka zvečer, ko se odvija odločilna nogometna tekma. Da gre za vrhunec dogajanja, nakazujejo tudi naslovi prizorov (Kafič: Zahović in gol!, Janinino stanovanje: Poljub, Perovo stanovanje: Duhovi, Verino stanovanje: Prevara, Perovo stanovanje: Kreten, Janinino stanovanje: Jebeš granice). Na začetku so vsi razen Janine in Daše zbrani v »kafiču«, Pero ves čas uporablja način govorjenja vstran (off), razen kadar komentira nogomet. Ta ga v dramtizaciji zanima bolj kot v romanu, kar je povezano z njegovim spremenjenim značajem, ki je v dramtizaciji manj shizofren, v predstavi pa postane celo tragikomičen. Ves čas se v dogajanje vključuje glas nogometnega komentatorja, ki v predstavi v množici ostalih avditivnih sredstev izgubi svojo funkcijo. Pero z Ireno kmalu odide v stanovanje; tam imata dokončni obračun, ki se v romanu zgodi že na začetku, kot tudi epizoda z morskim prašičkom, čemur sledi »konec, definitivn konec, da ne bo po vsemu temu ta svet nkol več tak, kokr je bil« (Skubic, Lasić 2005: 63). Izmenično dogajanje v »kafiču«, v katerem se med prenosom nogometa za Igorja neslavno konča epizoda z Mladenom, pri Veri, ki končno prizna, da ona ne bi bila nikoli sposobna prevarati moža in da ji je neskončno žal zaradi razpadlega zakona, ter pri Janini, ki se le prepušča – kot zagotavlja sama sebi – Dašinemu ljubkovanju, poganja dramtizacijo v pospešenem tempu proti koncu.

Sledi epilog z dvema prizoroma, ki po strukturi precej spominja na zadnji (četrti del) romana. Prvi prizor je delno prepisan iz zadnjega Perovega romanesknega monologa, ko se vedno bolj deliranten znajde ob Ljubljani, vendar ga dramtizacija odreže na mestu, ko

so njegove povedi še kolikor toliko smiselne in urejene²⁰⁸. Vera se – nasprotno kot v romanu, v katerem vztraja v ohranjanju videza spodobne malomeščanske gospe, ki erotičnih želja ni sposobna »verbalno procesirati«, kaj šele realizirati, kar simbolizira čista voda, ki končno priteče iz pipe in spere njeno od kave popackano haljo – v dramatizaciji odloči za akcijo: »Tudi če – ne vem, prevrnem tisto vazo z mize ... ZAKAJ PA NE???'« (Skubic, Lasić 2005: 64.) Janina pa se, potešena po ljubljenu z Dašo, enako kot v romanu ne meni za rezultat nogometne tekme. A čeprav zagotavlja, da zanjo ni meja (»Jebeš granice.« /Lasić 2005: 63./), in brez posebnih težav menjuje spolno ter jezikovno identiteto, ne prikriva nelagodnosti ob možnosti, da bi se izvedelo za njeno avanturo z Dašo. Dramatizacija ne uporabi zaključnega pasusa iz romana, ki Janino s svojo usmerjenostjo v prihodnost, s pronicljivimi, treznimi in z inteligentnimi komentarji za šestnajstletnico ter z realnimi cilji razlikuje od ostalih treh likov. Kot nosilko epizacijskih strategij jo bolj izpostavi režija, ki delež »nastopov« štirih protagonistov v primerjavi z romanom ter dramatizacijo uravnoteži in delno prerazporedi. Dramatizacija poudari, da je tako kot na nogometni tekmi tudi v življenju štirih protagonistov ostalo »neodločeno«, vendar ne bo nikoli več tako, kot je bilo.

Čeprav je režiserka Ivana Djilas uporabila skoraj celotno dramsko besedilo, je zamenjala nekaj prizorov, s čimer je lažje uresničila svoj koncept montažne tehnike. Spremenila je tudi zadnji prizor, v katerem se izmenjujejo vedno krajše replike vseh štirih protagonistov, ki se končajo s Perovo nekoliko daljšo povedjo o tem, da »to, kar temu svetu manjka, je mal več nesmiselnega nasilja«. Zaključek uprizoritve je s tem postal gledališko učinkovitejši, a tudi pomensko drugačen od zaključka romana in dramatizacije, v katerem se pogovarjata Irena in Pero: »Uuuu, faaaaak! Sej sem vedu! Pizda, prekleti usraneti! Faaaak! ... Aaaaaa, kam gre ta svet???' Za popizdit!« (Skubic, Lasić 2005: 64.)

Zaradi preišljene premestitve nekaterih monologov dobijo ti v uprizoritvi drugačno težo in pomen kot v dramatizaciji. Uprizoritev je zaradi približevanja časa, ki se uprizarja, in časa uprizarjanja (Pfister) odpravila tudi raztezanje dramskega časa na predvečer tekme. Že uvodni prizor, v katerem Janina z mikrofonom v roki pove, da nam bo »izpričala priču«, označi njen poudarjeni epski karakter, ki se manifestira v monologih, apartejih in songih. Režiserka načrtno ter preišljeno sledi tej viziji, saj tudi povsem dialoške sekvence uprizori s potujitvenimi strategijami. Takšen primer je ljubezenski prizor med Janino in

²⁰⁸ V romanu izrazi Skubic popoln razpad Perove osebnosti s prenehanjem uporabe ločil in velikih začetnic (razpad jezikovnega sistema).

Dašo: slednja povsem miruje, medtem ko Janina poroča o dogajanju in uporablja stilizirane gibe, ne da bi se prijateljice enkrat samkrat dotaknila. Monološko formo ob prisotnosti druge osebe (Zokija) uporablja tudi Igor, vendar je – podobno kot pri Veri – usmerjena na publiko. Pero, ki je najbolj osamljena oseba v zgodbi, se največ pogovarja. Njegova sogovorka Irena s stiliziranim in karikiranim načinom pripovedi oživi Perove nekdanje prijatelje in njihove matere, s katerimi se meni po telefonu. Ta pri publiku dobro sprejeta odrska rešitev Perovi usodi jemlje grozečo katastrofičnost, ki se se v romanu kaže že od samega začetka. Tako se je ob prenosu v drug medij bluesovsko²⁰⁹ vzdušje iz romana prevesilo v bolj komične in lahkotne lege, k čemur sta prispevali stil igre ter spremenjena karakterizacija dramskih oseb. V določenih situacijah režija sicer zaostri bivanjsko krizo, kot na primer v prizoru, ko Vera leze preko balkona (samomor?), vendar se ne zgodi nič usodnega ne z Vero ne z ostalimi osebami.

Uprizoritev je eksplicitneje kot roman izpostavila mednacionalne odnose, kar je storila nevsiljivo ter duhovito na ozadju nogometne tekme; tak primer so reakcije posameznih protagonistov ob igranju slovenske in jugoslovanske himne (Mladen je protestno zleknjen, Zoki razdvojen, vendar s srcem bolj za jugoslovansko himno, Vera napihuje kondome ...). Režija je torej ta romaneskni motiv nadgradila z neverbalno govorico in razprla nove razsežnosti v razumevanju kompleksne problematike.

O domišljeni scenski postavitvi, ki jo dopolnjuje učinkovita točkovna osvetlitev s funkcijo fokusiranja na posamezno osebo, sem že pisala; kot manj posrečene ocenjujem kostumske rešitve (podobno mnenje je najti v nekaterih kritikah) in nekakšna (nedomiseln) »mašila« v obliki hrane in pijače, ki jih igralci uporabljajo v pretirani meri zaradi pomanjkanja akcije.

Tako dramtizacija kot predstava v nekem smislu aludirata na Skubičeve navedbe verzov v prvem in zadnjem – četrtem delu romana. S pesmimi skupin, kot sta Talking Heads in Pink Floyd, pisatelj nakazuje temo oziroma eksistencialni položaj osebe, katere notranji monolog sledi. Dramtizacija na več mestih označi glasbene vložke, vendar ne pove, kakšni naj bodo. Djilasova oziroma skladatelj Boštjan Gombač ne sledita romanesknim izhodiščem, pač pa avditivno podobo predstave zastavita po svoje. Videoprojekcije

²⁰⁹ Prvotno je bil roman naslovljen *Fužinski blues*. Slovenski zapis zadnje besede v naslovni sintagmi dodaja melanholičnosti razsežnost katastrofičnosti, ki jo prinaša negativno pomensko polje izraza »bluziti« (Troha 2005: 23).

interierov in eksterierov ter zvočno ozadje (punk in heavy metal za Pera, glasba v disku in »kafiču«, hrup in zvoki sirene z ulice, kričanje v bloku, komentatorjev glas ...) morda definirajo dramski čas in prostor (urbano okolje samotnih eksistenc) na trenutke res preveč ilustrativno, a obenem pospešujejo ritem uprizoritve.

Skubičev roman je doživel relativno dober kritiški odziv, podobno velja za njegovo uprizoritev, pri kateri je kot svetovalec sodeloval pisatelj sam. Dramatizacija s svojo strukturo izkazuje intenco avtonomnega dramskega teksta, ki se ga bo uprizorilo večkrat in na različne načine, vendar se je to do sedaj zgodilo le enkrat – leta 2012 v Gledališkem društvu Gardelin Kokrica. Dramska priredba ohranja večji del romanesknega gradiva, vendar ga selekcionira in razvršča v skladu z zakonitostmi drugega medija ter drugačno naravo recepcije gledališke publike. Dramatizacija tudi jasno nakazuje poudarjeno epiziranje, kar uprizoritev še nadgradi in izostri, s čimer

ne omogoča samo plodnega poigravanja z različnimi plastmi dogajanja in osebnimi perspektivami pripovedovalcev, temveč dobro odseva tudi motiviko človeških usod, zaprtih v lastne svetove urbane odtujenosti, osamljenosti ter čustvene neizpoljenosti (Butala: *Dnevnik*, 3. oktobra 2005).

Razmerje med dramo in njeno inscenacijo daje slutiti, da je bilo sodelovanje med režiserko in avtorico dramatizacije intenzivno že med pisanjem dramatizacije, ki je nastala po naročilu Janeza Pipana, nadaljevalo pa se je tudi v fazi branja uprizoritvenega teksta, ko je Ana Lasić opravila funkcijo dramaturginje. Kritike²¹⁰ uprizoritve *Fužinski bluz* so večji del pohvalne, nekatere omenjajo romaneskno predlogo, z dramatizacijo se ukvarjajo v manjši meri, predvsem se posvečajo inscenaciji. Gregor Butala (*Dnevnik*, 3. oktobra 2005) zapiše, da ne gre zgolj za »državotvorni« poklon sodobni domači literarni ustvarjalnosti, ampak za gledališko zanimiv in vsebinsko aktualen projekt. Njegova pripomba, ki je uperjena na pogosto prakso uprizarjanja slovenske literature zaradi nacionalnokonstitutivnih, didaktičnih in podobnih razlogov, je vsekakor upravičena.

²¹⁰ V *Delu* sta o predstavi pisala Slavko Pezdir in Vesna Jurca Tadel, v *Dnevniku* je kritiko objavil Gregor Butala, v *Večeru* Amelia Kraigher in v *Literaturi* je o *Fužinskem bluzu* pisal Matej Bogataj, ki je (edini) analiziral tako roman, dramatizacijo kot uprizoritev.

5.2.3 Balerina, Balerina

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Marko Sosič, *Balerina, Balerina*, Trst: Mladika, 1997

Naslov uprizoritve: *Balerina, Balerina*

Avtor dramatizacije: Branko Završan

Režiser: Branko Završan

Dramaturg: Branko Završan

Scenograf: Branko Završan

Oblikovalec giba: Branko Završan

Oblikovanje luči in izbor glasbe: Branko Završan

Kostumografa: Lučka Počkaj in Alen Hranitelj

Igralka: Lučka Počkaj (**Balerina**)

Dolžina uprizoritve: 60 minut

Produkcija: Slovensko stalno gledališče Trst

Premiera: 7. aprila 1998

Število ponovitev: 22

Število gledalcev: 1733

Število gostovanj: 4

Navedba literarnega izvornika: *Balerina, Balerina*, adaptacija romana

Gledališko sezono 1997/98 bi morali označiti kot popolno mrtvilo v smislu prirejevanja nedramskih tekstov, če se ne bi Branko Završan in Lučka Počkaj odločila, da po uspešni odrski priredbi v italijanščini²¹¹ uprizorita roman Marka Sosiča *Balerina, Balerina* tudi v slovenščini²¹². Edina dramatizacija iz te sezone *Prigode dobrega vojaka Švejka*²¹³ (tudi v Slovenskem stalnem gledališču Trst) je bila deležna precej zadržanih kritičnih odzivov.

Do uprizoritve Sosičevega prvega romana – napisal je še *Tito, amor mijo* (2005), *Ki od daleč prihajaš v mojo bližino* (2012) in *Kratki roman o snegu in ljubezni* (2014) – je prišlo predvsem po zaslugi Ivanke Hergold, ki je predlagala igralcu Branku Završanu, naj se loti

²¹¹ Premiera je bila 9. maja 1997 v tržaškem Gledališču dei Fabbri. *Balerina, Balerina* je bila zatem uprizorjena še na tržaškem festivalu sodobne dramatike v koprodukciji Slovenskega stalnega gledališča Trst in Stalnega gledališča Furlanije-Juljske krajine.

²¹² Slovenska praizvedba monodrame je bila 7. aprila 1998 na Malem odru Kulturnega doma v Trstu.

²¹³ Znameniti nedokončani Haškov roman v Brodovi in Reimannovi dramatizaciji je bil že leta 1928 uprizorjen v treh slovenskih gledališčih – v ljubljanski Drami v Šestovi režiji, v mariborski Drami v Kovičevi in v celjskem gledališču v Bratinovi režiji. Za najznamenitejšo priredbo romana velja Brechtova – *Švejk v drugi svetovni vojni*, ki so jo uprizorili leta 1958 v ljubljanski Drami (režiral jo je France Jamnik, naslovno vlogo je odigral Stane Sever). V Trstu pa se je tako priredbe kot inscenacije lotil gostujoči češki režiser Stanislav Moša.

besedila²¹⁴, ki je bilo sprejeto s pohvalami tako kritikov kot bralcev. Kratki roman *Balerina, Balerina* je specifičen²¹⁵ zaradi svoje izrazito nezanesljive pripovedi, ki je dosledno uresničena tudi na skladdenjski ravni na način kratkih povedi²¹⁶ in stavčne strukture, v katerih je prilastek razširjen v odvisnik: »Potem prideva do češnje in se ustaviva v senci, ki je njena.« (Sosič 1997: 39.) Alojzija Zupan Sosič (2003: 172) istoveti Balerinino omejeno sposobnost pripovedovanja z življenjem, ki je stisnjeno v vsakodnevno ponovljivost. Po Phelanu in Martinu (Herman, Manfred, Ryan 2008: 496) lahko Balerino umestimo med nezanesljive razlagalce, med katere spadajo otroški pripovedovalci in tisti, ki zaradi psihičnih bolezni ostanejo na stopnji otroka. Tovrstni pripovedovalci po navadi zanesljivo poročajo o elementih fikcijskega sveta, vendar jih ne zmorejo ustrezno interpretirati in/ali ovrednotiti. Tako tudi *Balerina* dokaj zanesljivo, vendar brez refleksije ali vrednotenja poroča²¹⁷ o dogajanju v svojem enoličnem življenju, ki se vsak dan začne z lulanjem v posteljo in konča z maminimi ljubečimi besedami o lepih sanjah.

Prvoosebna pripovedovalka poroča sproti in ves čas v sedanjiku; govori o tem, kar vidi sama in kar ji povedo mati, teta Elizabeta, sestra Josipina in brat Karlo. Njen način pripovedovanja spominja na pogled filmske kamere, kar ji podeljuje značilnosti neosebne/brezosebne pripovedovalke (Booth).

Z nekim nečloveškim, angelskim odmikom lovi v svojo rahlo premaknjeno kamero vse, kar se dogaja z njo, pred njo (ali s pokojnimi – po pripovedi drugih, kar je zanjo eno in isto), s člani njene ožje in širše družine. (Hergold 1997: 7.)

Na primer sledenja dogajanju skozi oko brezosebne filmske kamere naletimo v petem poglavju, ko *Balerina* govori o Karlovem mesečniškem tavanju po njivi s fižolom in kopiči

²¹⁴ Roman *Balerina, Balerina* je leta 1997 je prejel tržaško nagrado vstajenje, naslednje leto je bil nominiran za kresnika; prevodu v italijanščino so sledili prevodi v srbsščino (2012), hrvaščino, francoščino (2013), angleščino (2014) in drugi ponatis v slovenščino (2014) ter tudi priznanja in nagrade v Italiji. Završanova dramatisacija je bila leta 1999 nominirana za Grumovo nagrado.

²¹⁵ Kategorija nezanesljive pripovedi oziroma pripovedovalca ni v literaturi nobena izjema ali posebnost, je pa pogosto spregledana ali napačno interpretirana kot na primer v Vojnovičevem romanu *Čefurji raus!*, v katerem nezanesljivosti ne razkrivajo drugi pripovedovalci. Nasproten primer je Faulknerjev roman *Krik in bes*, v katerem »uporabi [pisatelj] bebca za del svojega romana samo zato, ker drugi trije deli dopolnijo in razjasnijo njegovo zmešnjavo« (Booth 2005: 130). V Sosičevem romanu vsebuje Balerinina pripoved tudi poročanje o maminih izjavah, ki nekoliko razjasni hčerino bolezen (v otroških letih preneha govoriti in se zapre v svoj svet).

²¹⁶ Kratke in razsekane stavčne strukture ustvarjajo vtis poezije: »So tu. V drevesu. Slišim jih. Ptice. Jutro je modro. Gledam okno, gledam vrata, omaro, svoje noge, prste. Je nov dan.« (Sosič 1997: 37.)

²¹⁷ »Mama vpraša Ido, če kaj dela v Avstraliji, če je še ni vprašala, da jo je ves čas mislila vprašati in da naj ji oprost, če je do zdaj še ni vprašala.« (Sosič 1997: 79.)

glagole zaznavanja (gledam, vidim, slišim). Balerina poroča tudi o tistem, česar ne pozna; neznano, tuje in vznemirljivo pa je vse, kar še ni bilo pri njih doma v kuhinji. Med dogodki in osebami ne zna vzpostaviti razmerij, zato materino rdečico zaradi svojega za okolje neprimerne obnašanja na koncertu pevskega zbora poveže z vročino. Le občasno zmore logično sklepati, na primer da razbijanju krožnikov sledijo kapljice za pomiritev; izjemno pretresljivo deluje Balerinina nezmožnost razumeti materino smrt, ko vleče njeno truplo skupaj s preprogo po sobi. Ob prizoru svoje smrti, ki jo popiše s preprosto samoumevnostjo kot vse ostalo dogajanje, se zdi, kot da ni zmožna dojeti niti lastnega konca. Obdarjena je z nezmotljivo intuicijo, ki se kaže, ko ne prepozna spolnega nadlegovanja, ampak le sluti, da je v njem nekaj napačnega; s senzibilnostjo in srčnostjo, saj pravi, da mora čuvati Ivana, ker je še majhen in se mu lahko kaj zgodi; ob postrizenem ostarelem očetu, ki je v glavo kot fantek, pa bi najraje zajokala.

Prvoosebna pripovedovalka in nekakšna nespremenljiva sedanost, v katero je vpeta Balerinina nezanesljiva pripoved, naredita Sosičevo besedilo izrazito dramsko in teatralno²¹⁸. Balerina ne razlikuje sedanosti od preteklosti, čas dojema kot celoto: »Nekdaj, že velikokrat, zdaj, danes, ko dežuje in Elizabeta pravi, da bo kmalu zima, da je že zelo mraz in moram nositi nogavice, kakor pravi mama.« (Sosič 1997: 56.) Nasprotno pa njeni mami beži čas s strahovito naglico; proti koncu romana poroča Balerina o materinem sivem klobčiču las in »tankem, tankem vratu«, ne zna pa tega povezati z njeno visoko starostjo in bližajočo se smrtjo. Roman kljub zoženi pripovedni perspektivi postavlja dogajanje v koordinate časa in prostora, ki jih v dramatizaciji skorajda ni zaznati, v uprizoritvi pa so nakazane v sceni in kostumu. Dogajalni čas v romanu so leta po drugi svetovni vojni, večji del zgodbe poteka v šestdesetih letih prejšnjega stoletja; poštarjeve novice o poletu na Luno, omemba televizije, kokakole, filmskih zvezdnikov in glasbenih uspešnic posredno umeščajo dogajanje v širši časovni okvir. Zgodba se začne z Balerinino »fešto« ob njenem petnajstem rojstnem dnevu in traja približno do njenega trintridesetega leta; praznovanju tridesetletnice sledijo očetova in materina smrt, Balerinina hospitalizacija ter zadnja »fešta« pred smrtjo. Poleg navedenih dogodkov je v njeni življenjski zgodbi le malo pomembnih mejnikov (bratov prihod iz Avstralije, tetina smrt, Srečkovo izginotje,

²¹⁸ Podobno ugotavlja v svojem kritičnem zapisu (*Delo*, 26. maja 1998) Matej Bogataj. Vasja Predan (*Sled odrskih senc*, 8. aprila 1998) pa kljub apriorno odklonilnemu odnosu do prenosa nedramske materije na oder Završanovo »prepesnjenje« romana v dramski monolog označi za presenetljivo in drzno dejanje, saj po njegovem mnenju »roman o nesrečno srečni Balerini ni mogel ne kot monodrama ne kot monolog računati na kompleksno povednost Sosičeve slikovite pripovedi«.

izlet z Ivanom), saj je dan duševno bolnega dekleta enak dnevu. Balerina se počuti najbolj varna v domači hiši ob materi, sploh če se ta smeji. Večina dogajanja zato poteka v kuhinji, sobi, včasih je omenjena shramba, kamor jo zaprejo, če je preveč nemirna. Od doma odide redko, to se zgodi, kadar jo mati odpelje v varstvo k teti Elizabeti, na koncert pevskega zbora, v Trst k teti Luciji in bratrancu Srečku; odhod v Ajdovščino ostane nerealiziran zaradi materine smrti. Širši dogajalni prostor je tržaško zaledje – proletarske²¹⁹, vaške Opčine.

Završanova priredba romana uporabi številne dramatizacijske postopke, ki jo približajo dramskemu načinu s premišljeno izpeljanim dramaturškim lokom. Zgodba je poenostavljena, okleščena vseh stranskih zgodb in manjših dogodkov ter osredinjena na Balerinino notranje življenje. Ne samo da zaradi svoje monodramske oblike izključi ostale like, ampak njihovo število zmanjša tudi v Balerinini pripovedi. Čas in prostor sta »zdaj« in »tukaj«. Petnajst romanesknih poglavij na sto desetih straneh se zreducira v pet naslovljenih prizorov na enajstih tipkopisnih straneh. Izčiščena dramska pripoved pušča prazna mesta (Ubersfeld) za gledališko nebesedno govorico. Od romaneskne zgodbe ostaja zgolj skelet – Balerinino praznovanje rojstnega dne, mamina smrt, hospitalizacija, Balerinina smrt in njen pogreb. V tem sukcesivnem načelu dramska pripoved sledi romaneskni, vendar iz nje jemlje le določene osebe in motive. V prvem prizoru – ta spominja na ekspozičijo – niza dramske like, ki stopajo v njen utesnjeni svet, in poroča, kaj povedo. To stori z uporabo preprostih odvisnikov, v katerih se ponavljajo glagoli rekanja. Enako kot v romanu navaja daljše dialoge brez spremnih stavkov in ločil za označevanje premege govora. Avtor dramatizacije že na začetku teksta vkomponira v dobesedno ali delno prirejene fragmente iz romana drobce iz njegovega nadaljevanja, kar ustvarja dramsko napetost; v uprizoritvi pa se Balerinina naraščajoča vznemirjenost manifestira v dvigovanju na konice prstov. Takšen premišljeni postopek lepljenja povedi, delov odstavkov in celih odstavkov iz romana zaznamuje celotno dramsko priredbo, ki se s tem oddaljuje od logike romana in se približuje logiki (mono)drame. V njej je bistveno več odprtega in nedorečenega kot v romanu, čeprav že ta pogosto uporablja tako imenovani

²¹⁹ Socialna tematika, prepletena z nacionalno, je v romanu *Balerina*, *Balerina* zgolj nakazana – pisatelj jo zaostri v svojem drugem romanu *Tito, amor mijo* – v liku sestre Josipine, poročene z nasilnim in ukazovalnim Italijanom, ki ženi ne dovoli, da bi opravljala svoj poklic, zato skrivaj služi denar z likanjem, ter v likih Balerinine matere in tete, ki sta morali iz rodne Ajdovščine oditi v Trst služiti gospodi.

ugankarski opis²²⁰, ki je povezan s pripovedovalnikino zoženo perspektivo. Balerina na primer ne ve, kaj je radio: »Vidim poličko. Na polički je škatla, iz katere govorijo in pojejo. Samo če tata pritisne na gumb.« (Sosič 1997: 14.) Dramska priredba gre v tem smislu še dlje, zaveda se svoje drugačne diskurzivne logike in pušča prazna mesta za uprizarjanje, kar je nasproten princip, kot ga zasledimo na primer v Jančarjevi dramizaciji *Katarina, pav in jezuit*, ki s svojim sledenjem romanu »duši« uprizoritveni tekst. Ob takšni primerjavi je Završanovo poimenovanje teksta kot adaptacija sprejemljivo, saj njegovi postopki prirejevanja vsebujejo dramizacijske strategije, obenem pa so izrazito prilagojeni specifični režiserski poetiki.

Završan že v prvem prizoru izpostavi motiv črička, ki v drami postane simbol Balerinine ujetosti, zaprtosti. Ta se pojavi še na dveh točkah dramske napetosti – ob materini in njeni lastni smrti. Črička ji je podaril Ivan, ki ima v romanu pomembno vlogo; z izpostavitvijo motiva črička pa se je ta prenesla v svoji modificirani podobi v dramski diskurz. Podoben primer je ptičja kletka s papirnatimi rožami, v katero Balerina občasno vrže žitna zrna, kar dobi svoj pravi pomen šele v uprizoritvi. Tako ptičje kletke kot zlatega žita, ki se ob koncu drame usipa po Balerini, v romanu ni; razložiti se ju da kot dramski oziroma gledališki substitut izrazite liričnosti Sosičevega romana, ki se napaja iz sanjskih podob in motivov iz narave²²¹. Tudi pripoved se začne s sanjami oziroma prebujanjem kot padanjem in se zaključi z Balerininim intuitivnim prepuščanjem irealnemu svetu, saj ne vstane in ne je, kot da želi zapustiti svet, v katerem postane po materini in očetovi smrti vsem v breme. Izrazito poetični sta podobi metuljev na Balerininem krilu, za katere se boji, da bodo ušli, in snega kot očeta, ki pada v belih koščkih z neba. Prvo podobo ohranja tudi dramska priredba, medtem ko je drugo mogoče prepoznati v uprizoritvi kot sipajoče se žito, v katerem se »okopa« Balerina.

Dramska priredba izključi vse eksterierje (z izjemo bolnišnice), ki se pojavljajo v romanu, s čimer dokončno ujame »Balerino v sobo-usodo njene izključenosti, izločenosti iz

²²⁰ Delitev opisa na pregledni in ugankarski opis, ki jo je uvedel poljski teoretik Janusz Sławinski (v Zupan Sosič 2009: 77), se navezuje na recepcijo. Obe vrsti opisa je utemeljil glede na berljivost opisne izjave, ki jo določajo prisotnost, pritajenost ali odsotnost besed, nadrejenih v odnosu do ostalih besed oziroma besed, ki kažejo na primarno temo opisa. Če so te besede izražene eksplicitno in poimenovanju primarne teme sledi konkretizacija, govorimo o preglednem opisu. Kadar pa se tematska beseda oziroma poimenovanje opisa pojavi na koncu opisa ali se celo izgubi, je opis ugankarski.

²²¹ Marko Sosič (v Maličev: *Delo*, 1. julija 2012) pravi, da njegovo navdušenje nad fantastiko in naravo, ki sta prisotni tudi v romanu *Balerina, Balerina*, verjetno izhaja iz njegove privrženosti literarnim in filmskim zgledom (Tarkovski, Marquez, Kosmač, Faulkner ...).

zunanjega sveta« (Hergold: *Primorski dnevnik*, 10. aprila 1998). V Balerinini pripovedi ostane le Angelska gora, pokrita z belim cvetjem, ki simbolizira materino hrepenenje po nedoseženem in minuli mladosti. Minevanje časa v gledališkem tekstu je skladno z Balerinino percepcijo te kategorije, zato se ob branju zdi, kot da se bosta uprizoritveni in uprizorjeni čas prekrila. V uprizoritvi se takšen koncept nalomi ob Balerininem slovesu od doma in še pred tem ob prebujanju v novo jutro. Roman nam omogoča, da Balerinino življenje umestimo v čas in prostor, dramatisacija pa za prikaz njenih spreminjajočih se čustvenih razpoloženj, iz česar rasteta dramatičnost in ritem, ne vključuje časovnih in prostorskih koordinat. Završanov namen je torej izpostaviti izbrani motiv, kot ga percipira on sam, ne skuša pa prenesti celotnega romana na oder. Kar v dramatisaciji nakaže, v uprizoritvi uresniči in nadgradi z gledališkimi neverbalnimi znaki – s sceno, z osvetlitvijo ter predvsem igralkinim telesom.

Dramatisacija je pisana z mislijo na uprizoritev, kar nakazuje stranski tekst z različnimi vrstami pisave. Uprizoritvene sugestije, ki se pojavljajo sporadično in se tičejo predvsem mizanscene, so zapisane s kurzivo. Izstopata dve obsežnejši didaskaliji o Balerininem slovesu od doma in njenem »očiščenju v zlatu ovsa«; obe sta prirejevalčev izvorni prispevek. Glavni tekst, ki je izrazito členjen na odstavke, je mestoma označen s podčrtavo. Kostumografskih, scenografskih in lučnih napotkov besedilo ne vsebuje, bežno sta nakazani dve glasbeni podlagi (ljudska *Stoji, stoji ena stezica* in skladba, ki jo izvajajo Tenores di Bitti). Glavni tekst se v uprizoritvi popolnoma uresniči (spremembe se pojavijo le na jezikovni ravni, in sicer v uporabi kratkega nedoločnika), medtem ko je stranski tekst realiziran le delno.

Završanovo namero poudariti Balerinino notranje doživljanje, predvsem njeno utesnjenost in hrepenje po svobodi, odslikavajo že scenografski elementi in rekviziti na majhnem odru. Izstopajoča in simbolna so velika obdrgnjena rjava vrata, ki so ves čas neprodušno zaprta. Desno od njih stoji komoda s posodico za ptičjo hrano, nad njo visi ptičja kletka²²² s papirnatimi rožami, pred njo je postelja, ki se v sklepnem delu uprizoritve dvigne (padanje in letenje oziroma dvigovanje v nebo sta pomembna simbola tako v romanu, dramatisaciji kot uprizoritvi) ter se spremeni v zamreženo bolnišnično celico. Na levi strani odra je vrtljiv stol, s katerega Balerina meče žito pticam skozi fiktivno okno, svojo pravo funkcijo

²²² Ptica je v romanu eden od pomembnejših simbolov; tudi Balerina je nekakšna ujeta ptica. Avtor dramatisacije v zadnjem prizoru, v katerem lepi fragmente iz različnih delov romana, zapiše: »/.../ in bodo stale na prstih, ptice ...« (Završan 1998: 11.)

pa dobi ob koncu tretjega prizora, ko se na njem vrti in v svojih sanjah vidi Džino Lolobridžito (Gino Lollobrigido) ter Greto Garbo, ki letita v nebo. Močna in učinkovita gledališka znaka sta luč in glasba: osvetljava je večinoma točkovna, fokusirana na Balerino, na njene premike po prostoru; irealno, nestvarno in tesnobno vzdušje ustvarja lučna postavitve, ki meče predimenzionirane sence po prostoru. Ekspresivna je tudi minimalistična glasbena podlaga, ki se pojavlja le na ključnih mestih – na začetku uprizoritve, ko »pade« Balerina v nov dan, na začetku drugega prizora, ko se ženski vokal, ki poje uspavanko, prelije v filmsko glasbo, in na začetku tretjega prizora, ki je izrazito brezbeseden, gibalen in avtorsko intoniran; četrti²²³, sklepni del uprizoritve je dovolj poveden in pretresljiv brez vseh dodanih gledaliških znakov. Na odru – pred vrati – stoji Balerina; preprosto, umirjeno upoveduje svojo smrt ter si potegne obleko čez glavo. Z neskončno samoumevnostjo pove, da je srečna, ker bo šla v nebesa in bo mama pela z njo.

Igra je tisti element, na katerega se osredinjajo vsi kritiški zapisi o uprizoritvi; teh ni malo in niso omejeni le na primorski prostor, kar je pogosto, kadar gre za tržaško gledališče. Ivanka Hergold (*Primorski dnevnik*, 10. aprila 1998) je zapisala, da je »Lučka Počkaj spet pokazala, kako ubogljiv inštrument je za veliko interpretko notranjih stanj lahko človeško telo s svojimi gibi, glas v nešteti variacijah, spreminjajoča se obrazna mimika«.

Podobno je igro Počkajeve doživel Vasja Predan (*Sled odrskih senc*, 8. aprila 1989), ki Balerinin lik razume kot

napev in pripev, kot izpoved in pripoved, kot igr[o] in komentar: Lučka Počkaj to dvojnost in razločenost zelo intenzivno in impresivno udejanja: po eni strani čutno in čustveno vroče, a hkrati tudi nadzorovano, se pravi, brez pretiravanj, torej tako, da iz enega stanja v drugo prehaja občutljivo, prej mehko kot ostro. S tako polifonizirano skladnjo postane Balerinin lik kljub redukciji, ki jo odrska priredba lušči iz romana, pomensko presenetljivo celosten in enovit.

Tudi Matej Bogataj (*Delo*, 26. maja 1998) večji del svoje kritike posveti igri.

Lučka Počkaj Balerino odigra s precej tesnobnosti in ujetosti, zaganjajoč se od ene nevidne stene do druge, ves čas v iskanju (ali na begu), krčevito, tako pri petju kot pri natančno odmerjeni gestikulaciji in mimiki, predvsem prsti so bodisi pokrčeni bodisi boleče

²²³ Uprizoritev sestoji iz štirih prizorov, ki so med seboj ločeni z zatemnitvami odra; tretji prizor (Greta Garbo) iz drame je vključen v drugega, ki pa zajame tudi del četrtega dramskega prizora (Sanje /Džina/).

stegnjeni, pa tudi grimase, osvobodjene vsakršnega idealiziranja ali blažene zazrtosti, odražajo divjanje notranjih bojev in boleče, travmatično izgubljene realnosti.

Kot navaja Bogataj, so pomemben gledališki znak roke, s katerimi Balerina v trenutkih vznemirjenosti sunkovito ploska; njene roke kot osamosvojen del telesa krčevito čuvajo Ivanovega črička ali božajo lastno glavo, kot to pomirjajoče počnejo (ali so počele) mamine roke.

Natančna, nekoliko stilizirana igra ohranja gledalca ves čas pozornega na divjanje njene notranjosti, ki v svoji izčiščeni obliki pride na odru bistveno bolj do izraza kot v romanu. Balerina preigrava paleto občutij, ki segajo od potrnosti, vznesenosti, groze do otopelosti zaradi kapljic za pomiritev in samoumevnega prehajanja v smrt. Uprizoritev ne zanemari blage ironične perspektive – tako pogoste v pripovedih o drugačnih ljudeh –, ki vznikata iz Balerininega neobremenjenega odnosa do sveta; poudarjena je z igralkinim postopnim, mehkim prehajanjem iz lika Balerine v druge like: mamo, Karla, poštarja, očeta, duhovnika na pogrebu ... Ko v prvem prizoru Balerina s svojimi okornimi prsti pomečka črička, zaradi česar se je loti skrajno razburjenje, ki v romanu in drami doživi svoj višek v razbijanju krožnikov, v uprizoritvi pa enak učinek ustvarjajo igralkino telo ter njegovi premiki po prostoru, se najprej zasliši mamino petje, katerega harmoničnost kmalu preseka Balerinino disonantno kričanje nadaljevanja pesmi.

Tako kot z osciliranjem njenih čustvenih stanj tudi s prehajanjem v druge like, kar je nakazano s spremembo barve glasu, tempa govorjenja in z gestikulacijo, ohranja uprizoritev svoj ritem. Enako kot roman niti za hip ne zdrsne v sentimentalizem ali melodramatičnost. Kljub poenostavljeni zgodbi, izpostavitvi določenih motivov in delov zgodbe, črtanju obsežnega verbalnega deleža in njegovega nadomeščanja z drugimi gledališkimi kodi, neupoštevanju prostorske²²⁴ in časovne zamejenosti, ki izrazito sooblikuje romaneskno Balerino, ostaja Balerina Branka Završana in Lučke Počkaj v svojem bistvu zvesta Sosičevi *Balerini*. Ta zvestoba se kaže predvsem v njeni razsrediščenosti, v »poševnem« svetu brez ostrih prehodov med njenim »znotraj« in »zunaj«. Sredstva, s katerimi je izražena, pa se v fazi uprizoritve spremenijo, saj besedno govorico nadomestijo, dopolnijo in nadgradijo jeziki gledališča, med katerimi je najpovednejše igralkino telo.

²²⁴ Primorskost oziroma tržaškost je prisotna v izboru glasbe in dialektalni obarvanosti govora nekaterih likov (poštarja, brata, tete), katerih identiteto in s tem modus govora na trenutke prevzame Balerina.

Modernistični roman s svojo prvoosebno nezanesljivo pripovedjo ponuja monodramsko formo uprizoritve, ki pa ne postane njegova okrajšana odrska verzija, temveč si drzne in zmore zaobiti in razdrobiti kompleksnost romanesknega prototeksta, a vseeno ohraniti njegovo esenco. Strategije prirejevanja se močno razlikujejo od tistih, ki smo jih opazovali v *Čefurji raus!* in *Nekropoli*, čeprav gre v vseh treh primerih za roman s prvoosebno pripovedovalcem in monodramsko zasnovano dramatizacijo. Ustvarjalca uprizoritve sta uporabila in izkoristila vse prednosti specifične vrste pripovedovalke v modernističnem romanu, ki se pogosto izkaže kot ustrežnejše besedilo za uprizarjanje kot (modificirani) tradicionalni roman s poudarjeno zgodbenostjo.

5.2.4 Severni sij

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Drago Jančar, *Severni sij*, Murska Sobota: Pomurska založba, 1984

Naslov uprizoritve: *Severni sij*

Avtor dramatizacije: Drago Jančar (2005)

Prevod: Janez Bostič

Režiser: Mile Korun

Dramaturginja: Jera Ivanc

Asistentka režije: Jera Ivanc

Scenografka: Janja Korun

Kostumografka: Janja Korun

Asistentka kostumografije: Helena Škrbec

Lektor: Janez Bostič

Maska: Mirjana Djordjević

Oblikovanje luči: Franci Rampre

Igralci: Vojko Belšak (**Josef Erdman**), Mirjana Šajinović (**Marjetica Samsa**), Zvonko Funda (**Franjo Samsa**), Tadej Toš (**Boris Valentan**), Miloš Battelino (**Ivan Glavina**), Bojan Marošević (**Fedjatin**), Tomaž Gubenšek (**Bukovski, Svengali**), Vlado Novak (**Leopold Markoni**), Nenad Tokalič (**Poldi Markoni**), Irena Varga (**Liselotte**), Kristijan Ostanek (**Tondichter**), Peter Boštjančič (**Samo Benedičič, Ondra, Moški**), Anica Sivec (**Benedičičeva žena**), Veronika Žajdela (**Katica, Svengalijeva pomočnica, Druga gospodična**), Mojca Simonič (**Katica**), Irena Mihelič (**Kosmata ženska z Bornea**), Barbara Jakopič Kraljevič (**Prva gospodična**), Ivica Knez (**Prvi oficir, Duhovnik**), Davor Herga (**Hrvaški trgovec, Krčmar na Lentu**), Iztok Bevk (**Receptor**)

Dolžina uprizoritve: 122 minut

Produkcija: Drama SNG Maribor (videopriredba krstne uprizoritve RTV Slovenija 2006/07, režiser Igor Prah)

Premiera: 7. oktobra 2005, DMB, Stara dvorana

Število ponovitev: 14

Število gledalcev: 3225

Število gostovanj: 2 (Kranj, Ljubljana)

Navedba literarnega izvirnika: ni naveden

Gledališka sezona 2005/06 ni bila izjemna le v smislu uprizarjanja izvorno nedramskih tekstov, ampak je pomenila tudi vrhunec uprizarjanja Jančarjeve dramatike; v treh slovenskih gledališčih so namreč v obdobju nekaj mesecev inscenirali tri njegove drame. Že na začetku sezone v mariborski Drami dramtizacijo romana *Severni sij*, čez dober mesec je sledila v ljubljanski Drami Pipanova uprizoritev dramtizacije romana *Katarina, pav in jezuit*, marca pa so v Kopru odigrali v režiji Jake Ivanca Jančarjevo dramo *Klementov padec*, ki je bila premierno uprizorjena v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1988.

Obe dramtizaciji je opravil Jančar sam in za obe je dobil pobude od gledališkega vodstva – Janeza Pipana iz ljubljanske Drame oziroma Sama M. Strelca, takratnega direktorja mariborske Drame. Jančar je dober teden pred premiero v pogovoru z Darko Tancer Kajnih (v Vidali: *Večer*, 28. septembra 2005) na Malem odru Drame navedel kot vzgib za prenos uspešnega romana iz leta 1984 tudi Korunovo »fascinantno« odsko priredbo *Bratov Karamazovih* (2004/05). Podobno kot ob uprizoritvi romana *Katarina, pav in jezuit* je tudi v izjavah ob dramtizaciji *Severnega sija*, ki je v gledališkem listu poimenovana adaptacija, previden in zadržan do uporabe izvorno nedramske literature na gledališkem odru. Pravi, da je po obdobju spektakelskega gledališča, za katero je značilna tovrstna praksa, nastopilo obdobje vračanja k čisti literarni besedi brez okrasja, vendar »ne misli, da je to absolutna stopnja cikličnega procesa, temveč zgolj ena od njegovih faz« (Jančar v Vidali: *Večer*, 28. septembra 2005). Kljub privlačnosti njegove proze tudi za filmski²²⁵ medij mu je ljubši²²⁶ dramski diskurz, saj ta lažje izrazi »magičnost ter vso paleto metafor in alegorij romana« (Rak: *Delo*, 4. oktobra 2005). Navezavo na filmski medij oziroma celo izhajanje iz filmskega scenarija²²⁷ predstavi v gledališkem listu dramaturginja uprizoritve

²²⁵ Po Jančarjevem romanu *Zvenenje v glavi* (1998) je bil leta 2002 posnet istoimenski film; scenarij sta napisala Dejan Dukovski in Andrej Košak, slednji je film tudi režiral.

²²⁶ Da je po Jančarjevem mnenju oder boljša izbira kot film, beremo v relativno obsežnem metagradivu (časopisnih člankih, kritikah).

²²⁷ »Avtor dramtizacije Drago Jančar ne skriva, da je dramska verzija nastala po filmskem scenariju.« (Jera Ivanc 2005: neoštevičeno.)

Severni sij Jera Ivanc (2005: neoštevičeno), ki analizira tri različne jezike: jezik literature, jezik filma in jezik gledališča. Jezik literature se v dramski verziji ohranja v didaskalijah, prologu in epilogu ter v dialogih in monologih. Filmski²²⁸ jezik je zajet v 47 kratkih prizorih, 26 različnih lokacijah, 34²²⁹ osebah, večjih skupinah ljudi, zvočni podlagi, nemih prizorih, kadrih drobnih gibov, pogledov, obraznih izrazov ter natančnih opisih interierjev in svetlobe. Jezik gledališča pa nakazujejo tri dejanja, prolog, epilog, dialog in oder.

Dramo²³⁰ odprte forme, kot označuje Jančar svoj tekst, je vizualiziral²³¹ Mile Korun, ki se je z režijo *Severnega sija* po petindvajsetih letih vrnil v mariborsko gledališče. Korunovo gledališko pot²³² zaznamuje pet faz; sam jih je poimenoval teater metafor, anatomija teatra (konceptualizem), spoj stvarnosti in fantastike (nova figuralika), minimalizem (asketizem) in harmonizacija teatra (spoj vseh predhodnih etap) (Novak 2002: 139). Korun se je z uprizarjanjem romana spopadel²³³ tretjič; po »legendarnem« (Kraigher 2007: 11) *Idiotu*, montaži v trinajstih skicah leta 1999, in *Bratih Karamazovih*, skoraj šesturni odrski konstrukciji, ki je leta 2004 navdušila občinstvo in razdelila kritike²³⁴, je z odrsko postavitvijo *Severnega sija* nadaljeval svoje gledališko iskateljstvo na območju dramatisacij. Uprizoritev *Severni sij* je bila leta 2006 uvrščena v tekmovalni program 36. Tedna slovenske drame v Kranju, ki je bil zanimiv s stališča deleža dramatisacij – teh je bilo petdeset odstotkov.

²²⁸ Mislim Jere Ivanc se mi zdi potrebno dodati, da je jezik gledališča naklonjen (filmski) fragmentarni kompoziciji, saj se s segmentiranjem dejanja ustvarjajo prostorske spremembe, ki so v izvorno nedramskih tekstih pogost pojav.

²²⁹ Število oseb, ki jih navaja Jera Ivanc, se ne ujema s tistim iz *Slovenskega gledališkega letopisa 2005/06* niti z navedbo oseb iz tipkopišne verzije dramatisacije *Severni sij*; sklepam, da je obstajala še kakšna daljša verzija.

²³⁰ *Severni sij* je v nasprotju z drugo Jančarjevo dramatisacijo *Katarina, pav in jezuit* v njegovi bibliografiji naveden kot izvorna drama.

²³¹ Že leta 1965 se ob *Pohujšanju v dolini šentflorjanski* v ljubljanski Drami izriše njegova režiserska poetika, ki je izrazito vizualna, likovna in prostorska (Kralj 2002: 298).

²³² O Miletu Korunu je leta 2002 izšla izčrpna monografija, naslovljena *Mile Korun*, kot plod kolektivnega avtorstva, kar omogoča različne poglede »na isti fenomen« (Predan 2002: 10); hkrati z njenim izidom je Slovenski gledališki muzej pripravil pregledno razstavo o režiserskem opusu leta 1928 rojenega režiserja, scenografa, kostumografa, predavatelja ...

²³³ »Dolgo nisem našel rešitve, a ideja me je tako provocirala, da sem nanjo začel gledati drugače. Pomagal mi je tudi Drago Jančar, ki mi je v pismu napisal, naj teksta ne jemljem dobesedno, saj dopušča zelo odprto formo. To me je dokončno potunkalo v zgodbo.« (Korun v Zemljič: *Večer*, 4. oktobra 2005.)

²³⁴ Na 40. Borštnikovem srečanju je uprizoritev prejela nagrado za najboljšo režijo, Igor Samobor je bil nagrajen za vlogo Ivana Karamazova; glede na nagrado za režijo je nekoliko presenetljivo, da *Bratom Karamazovim* žirija ni podelila velike nagrade BS za najboljšo uprizoritev – ta je pripadla uprizoritvi Fišerjeve dramske priredbe Levijevega teksta *Medtem* v režiji Janusza Kice. Srečko Fišer je prejel nagrado Dominika Smoleta za dramsko besedilo.

Prva dva Jančarjeva romana, *Petintrideset stopinj* (1974) in *Galjot* (1978), sta modernistična, medtem ko se tretji, *Severni sij* (1984), zgleduje po tradicionalnem modelu romana, ki ga modificirajo različne post/modernistične preobrazbe, najbolj žanrski sinkretizem²³⁵ in posebna vloga pripovedovalca (Zupan Sosič 2005: 5). Kot zgodovinskega ga glede na snov, večino motivov in idejo opredeljuje Vanesa Matajč (2004: 16), saj se roman sklicuje na dokumentarne vire, uporablja značilno leksiko, imaginarij in tehniko groteskne deformacije, kar je značilno za čas srednjeevropske ekspresionistične književnosti, v katerega je dogajanje umeščeno.

Značilnosti ekspresionistične poetike so ohranjeni v vpeljavi prologa in epiloga, epiziranju in v načinu igre, ki ne skuša doseči iluzije spontanosti²³⁶, uporabi izrazite maske (našminkani so tudi moški) ter simultane odrske tehnike. Celotna uprizoritev poteka v gogovski²³⁷ atmosferi, ki se kaže predvsem v grotesknem medsebojnem motrenju in opazovanju vseh prisotnih, v simultanosti dogajanja ter skrivenčenih odsevih na steklenih paravanih, ki so polkrožno razporejeni po celotni širini odra. Gogovstvo vznikaja že ob branju prvih treh povedi v romanu, ki so dobesedno preneseni v dramo: »Erdman je pred železniško postajo zagledal temno pročelje neke hiše. Visoko zgoraj je bilo dvoje oken razsvetljenih. Za hip se mu je zdelo, da ga gledajo oči ždečega mesta.« (Jančar 2004: 5, 2005: 3.) Skrivnostnost, srhljivost, brezizhodnost, odtujenost, nemoč, ujetost, drsenje v brezno, apokaliptičnost, drobljenje zavesti in kar je še podobnih oznak, ki slikajo atmosfero v romanu in prenašajo negotovost tudi na bralca – ta ne ve, ali verjeti Erdmanovi nezanesljivi prvoosebni pripovedi ali tretjeosebni personalni oziroma avktorialni –, so v romanu posredovani skozi opise, notranji monolog ter konfrontacijo različnih pripovednih perspektiv. S prehodom v dramski komunikacijski model brez posredniške instance se je

²³⁵ V njem se spajajo značilnosti zgodovinskega, psihološkega in ljubezenskega romana.

²³⁶ Eden od pomembnejših predvojnih ekspresionistov Paul Kornfeld (v Carlson 1994: 67) je svojo prvo igro *Die Verführung* (1913) pospremil z esejem o ekspresionističnem načinu igre, v katerem svetuje igralcu: »Skratka, naj se ne sramujejo dejstva, da je igra. Naj ne zanika gledališča ali poskuša hliniti realnost.«

²³⁷ Nanjo so pozorni tudi kritiški zapisi; Petra Vidali (*Večer*, 10. oktobra 2005) piše: »Ob branju *Severnega sija* nisem nikoli pomislila na Gogo, odslej pa mi najbrž ne bo mogoče ne pomisliti na roman, ali celo resneje pomisliti na mesto, brez Grumovega konstrukta.« Jaša Drnovšek (*Dnevnik*, 10. oktobra 2005) opaža ponovitev in kontinuiteto v Korunovi režiji: »Gledano nekoliko počez, je *Severni sij* – tako motivno kot na ravni uprizoritve – ponovitev in hkrati nadaljevanje tega, kar je Korun pred tremi leti v novogoriškem gledališču napravil z *Dogodkom v mestu Gogi*.«

kljub epizacijskim postopkom občutje eksistencialne negotovosti in groze izgubilo, z nebesedno govorico pa ga je deloma²³⁸ oživila uprizoritev²³⁹.

Pripovedovalec ter perspektiva sta pripovedni kategoriji, ki bistveno zaznamujeta Jančarjev roman in obenem pomenita največji izziv ob prenosu romana v dramsko formo. Dramatizacija ohranja posredniški komunikacijski model z daljšimi monološkimi strukturami (govorita jih Bukovski in Erdman), s predstavitvijo dogajalnega kraja in časa (»Erdman: Hotelska soba. Noč.« /Jančar 2005: 30./) ter s prologom in z epilogom; sploh prvi stopnjuje svojo deziluzionistično funkcijo s tem, da Erdman o prihodu v mesto spregovori v tretji osebi. V epilogu govori Benedičič, ki v svojem monologu poroča o umoru Borisa Valentana in Marjetice Samsa ter pred tem poudari Erdmanovo vlogo pri tem – morilca je z žrtvama seznanil ravno on –, in Bukovski, ki brezosebno popisuje poškodbe umorjenih, kot bi bral romaneskno poročilo prosekture; Erdman ob tem »sedi bled in z odsotnim pogledom« (Jančar 2005: 55). Izbor predstavljenih potujitvenih epizacijskih postopkov se ne navezuje le na izrazito ironično perspektivo romana ter na poetiko ekspresionizma, ampak nakazuje tudi razpad Erdmanove osebnosti. Uprizoritev še izostri potujitvene strategije z aktivnostjo nastopajočih pri scenografskem oblikovanju prizorov, z njihovo simultano²⁴⁰ prisotnostjo na odru in občasno s preoblačenjem na odru.

Morda ravno zaradi nejasnosti Erdmanove identitete, ki izhaja iz polifonije perspektiv v romanu in se razreši ob njegovem koncu (Erdmanova latentna faza shizofrenije ob prihodu v Maribor je prešla v svojo akutno fazo), Korun izpostavi lik Bukovskega²⁴¹, ki je na odru prisoten ves čas. Bukovski svoje misli izraža v monologih, ki so usmerjeni k publiku, ter v dialogih z Erdmanom. Ob tem ga ves čas opazuje in si nekaj zapisuje. Takšna dramaturška umestitev zdravnika patologa in navdušenca nad antropologijo nakazuje Erdmanov status

²³⁸ Andreja Babšek (2005: 1494–1495) zaključí svoj obsežni kritični zapis v *Sodobnosti*: »Uprizoritev je sicer dodelana v vseh pogledih, če pa podležemo skušnjavi in postavimo predstavo ob bok romanu, opazimo, da ji zdrsne v eni točki: Korunova predstava nima vzdušja. Dekadenca, Erdmanovo drsenje, njegovo propadanje, nenehna opitost s šmarnico, sneg, pomešan z blatom, ljubezen, ki se ne more uresničiti, vse to roman prežema z občutkom popolne zadetosti in brezizhodnosti. Nasprotno pa je režiser v svoji askezi prej cankarjansko jedek kot omamljen.«

²³⁹ Korun reflektira ustvarjalni proces v gledališču v številnih dnevniških zapisih, med drugim v *Biti z igro*, v katerem razmišlja tudi o razmerju med literaturo in uprizarjanjem. Po njegovem mnenju avtor literarnega dela »popolnoma obvlada informacijo s svojo besedo, ki jo zapiše« (Korun 2006: 96). Uprizoritvene umetnosti, ki potrebujejo za svoj izraz prostor in čas, pa segajo vedno v neznano, nenadzorovano; množstva različnih informacij, ki jih uporablja, »ne obvladuje popolnoma«.

²⁴⁰ Korun je podobno, vendar še doslednje, zasnoval *Idiota* (sezona 1999/2000 v SNG Drama Ljubljana).

²⁴¹ Kljub izstopajoči poziciji Bukovskega v uprizoritvi – večjo in drugačno vlogo kot v romanu je dobil že v dramatizaciji – njegov lik ni prerasel v lik pripovedovalca.

pacienta, opazovanega objekta, obenem pa vnaša nejasnost v percepciji časa. Gledalcu se poraja vprašanje, ali ni morda cela uprizoritev nizanje linearno razvrščenih spominskih fragmentov trimesečnega bivanja v mestu. Na takšno razumevanje napeljuje tudi prizor prvega srečanja med Erdmanom in Marjetico, ki ga verbalno uresniči Erdman, gibalno pa lik receptorja. Da je odrsko dogajanje rekonstrukcija preteklosti in »psihanalitični tretma glavnega lika«, potrjuje tudi Korunova izjava v pogovoru z Majo Borin (2005: neoštevilčeno).

Številne kritike in razprave, ki so se ukvarjale z Jančarjevim odmevnim²⁴² in v več kot deset svetovnih jezikov prevedenim romanom, niso mogle spregledati zgoraj izpostavljenega problema pripovedovalcev in fokalizatorjev. Že Tone Peršak (1985: 1107) je – sicer ob uporabi drugačne terminologije²⁴³ – največ pozornosti namenil pripovedovalcu; v romanu je opazil najmanj pet »jezikov«: tretjeosebne, ki se zaradi ironiziranja vzpostavlja kot samostojen lik; prvoosebne; brezosebne in zunajčasno pripoved zgodovine; strnjene govore oziroma povzetke govorov drugih oseb in jezik bibličnih citatov. Upoštevač sodobnejši naratološki instrumentarij, govorimo v *Severnem siju* o prvoosebnem pripovedovalcu – ta je nezanesljiv²⁴⁴ – in o tretjeosebnem, ki je nevtralen oziroma z ničelno fokalizacijo ali pa je fokaliziran s stališča različnih oseb. Nevtralni tretjeosebni pripovedovalec z vsevedne pozicije napoveduje prihodnost med drugo svetovno vojno in po njej nekaterim literarnim osebam (poštarici, Katici, Gretici, Bukovskemu, kapelniku), opisuje mesto Maribor in z analepsami ter s prolepsami prikazuje njegovo preteklost oziroma prihodnost. Tretjeosebna pripoved je v nekaterih poglavjih fokalizirana s stališča posameznih oseb: Erdmana, privrženca rasne teorije Bukovskega in Markonija starejšega, ki je zaznamovan s travmatičnim dogodkom iz preteklosti. Devetindvajset poglavij od skupaj enainosemdesetih, v katerih se pojavi tretjeosebna pripoved, je predvsem v funkciji tematiziranja zgodovinskega dogajanja v Mariboru kot metafori predvojnega srednjeevropskega sveta, v katerem se koti zlo. Njena umestitev v roman je preiščljena, saj ustvarja suspenz v tekoči in linearni ter precej

²⁴² Maribor, ki je leta 2012 zaživel kot Evropska prestolnica kulture, se je poklonil svojemu nekdanjemu meščanu z umetniškim projektom *Severni sij*, ki je na šestih točkah vizualiziral Jančarjeve tekste in jih umeščal v prostor. *Severni sij* je žarel nasproti glavne železniške postaje, od koder je 1. januarja 1938 v mesto vstopil in v njem doživel razpad osebnosti ter sveta Josef Erdman.

²⁴³ Peršak poimenuje pripovedovalce kot nosilce drugih pripovednih načinov oziroma jezike romana (po Bahtinu).

²⁴⁴ »Ali se mi že meša? Ne rečem, da je bilo nočno zoževanje prostora, bližanje zidov, negibnost telesa, ustavljeno srce, ne rečem, da je bilo vse to v kakršni koli zvezi z dnevnimi dogodki. Mislim celo, da ima vse to povsem drug izvor.« (Jančar: 2004: 117.)

stereotipno zasnovani ljubezenski zgodbi med Erdmanom in poročeno Marjetico. Obenem prepleta individualno usodo (Erdmanov duševni razkroj in umor Marjetice) z usodo kolektiva (Maribora oziroma celotnega srednjeevropskega prostora) ter pogosto napoveduje in pojasnjuje dogajanje v prvoosebni pripovedi (na primer v poglavju o rasni teoriji, o predvojnih društvih, ki so se borila proti alkoholizmu, o usodi Židovske ulice). Funkcija tretjeosebne pripovedovalca, ki v nekaterih poglavjih imitira publicistični in kriminalistični diskurz, je tudi relativiziranje družbeno-zgodovinskega dogajanja; prepletajoča ter prelivajoča se dihotomna pripoved se posledično z razblinjanjem Erdmanove zavesti intenzivira ob koncu romana. Erdmana je požrlo ždeče mesto. »Ali pa ga je nemara pogoltnilo njegovo lastno brezno, ki si je samo izbralo prostor, kjer ga bo potegnilo vase?« (Jančar 2004: 220.) Erdmanova prvoosebna pripoved – osredinjena predvsem na ljubezensko in bivanjsko tematiko, zgoščena na približno tri mesece, pogosto (avto)ironično obarvana, s prevladujočim notranjim monologom – se tako ob koncu romana izkaže za vprašljivo oziroma nezanesljivo, saj je Erdman že ob prihodu v mesto nosil v sebi klice duševne bolezni.

Romaneska večperspektivnost²⁴⁵ ali polifoničnost/»raznojezičje romana« (Peršak 1985: 1109) implicira svet v razkroju, tudi množstvo resnic in obenem interpretacij, obenem pa ustvarja dramatičnost. Koeksistenco različnih perspektiv je Jančar v drami preoblikoval v perspektive dramskih likov (na primer ironična perspektiva v tretjeosebni pripovedi o merah lobanj postane perspektiva Bukovskega); ker pa drama ni absolutna, saj vsebuje epizacijske tehnike, se odpre vprašanje hierarhije perspektiv. Smemo perspektivo Bukovskega spričo nekaterih daljših monologov označiti kot nadrejeno perspektivo? V dramatizaciji ni razvidna njegova vloga pripovedovalca, ki bi ga postavila v nadrejeno pozicijo, medtem ko se uprizoritev temu bolj približa.

Jančarjeva dramatizacija v nekoliko poenostavljeni, zgoščeni in prestrukturirani obliki povzame romaneskno zgodbo o Erdmanovem prihodu v mesto Maribor, iz katerega se je s starši izselil pred mnogimi leti, o njegovem iskanju identitete, ki se sprevrže v neizbežen duševni in telesni razkroj. V približno dveh tednih se vda pijančevanju in manj kot v treh mesecih zapade v akutno fazo shizofrenije; tretjeosebna pripoved nas seznanja še z

²⁴⁵ Primer večperspektivnosti je tudi eden osrednjih simbolov v romanu (poleg drsenja tal pod Erdmanovimi nogami in modre žoge v božjih rokah) – severni sij; ta je v osemindesetem poglavju ubeseden s citati iz *Biblije* (religiozna razlaga naravnega pojava), ki se prepletajo s prvoosebno pripovedjo, fokalizirano skozi Erdmanovo zaznavanje tega pojava. V šestdesetem poglavju pa tretjeosebni nevtralni pripovedovalec poroča, kako so ga akceptirali preprosti ljudje in kako znanstveniki.

Erdmanovo usodo po vojni – z ostarelo materjo sedi v sobi in ji pripoveduje ničkolikokrat ponovljeno zgodbo o starcu z modro kroglo. Slednjega dramtizacija ne zajame, saj se zaključí z monologom Bukovskega, v katerem ta poroča o okoliščinah umora Marjetice in Valentana pod Pohorjem, Erdmanovem duševnem zlomu, nato o njegovi odpustitvi iz psihiatrične ustanove in o usodnih zgodovinskih dogodkih prelomnega leta 1938.

Jančar ne samo da nekoliko skrajša zgodbo (njen zaključni del), ampak tudi delno preoblikuje potek ljubezenskega razmerja med Erdmanom in poročeno Margerito (Marjetico) Samsa, vendar so razlike, ki izhajajo iz potrebe po prilagoditvi dramskemu načinu, manjše. Nekoliko predružačeno je njuno prvo srečanje, razvoj ljubezenskega odnosa se kaže v bistveno manj kompleksni obliki. Razmerje med Erdmanom in Marjetico je v romanu fokalizirano skozi Erdmanovo prvoosebno pripoved, kar pripelje tudi do spremenjene karakterizacije oseb. Zaradi izpeljave dramaturškega loka in uresničitve linearne pripovedi se nekatere dramske osebe pojavijo prej, kot se Erdman seznaní z njimi v romanu (na primer Glavina, Poldi Markoni ...).

Drama je strukturirana tridelno, dodana sta še prolog in epilog; v seznamu dramatis personae je navedenih šestindvajset oseb, ki so označene s svojim poklicem oziroma socialnim statusom in starostjo, ki je v romanu prepuščena bralčevi presoji. Kot dramski lik je v funkciji prikaza bohotenja rasne nestrpnosti dodana Kosmata ženska z Bornea, ki se v romanu pojavi le v časopisni novici. Izrazita ironična distanca Erdmanovega notranjega monologa o tej kurioziteti dobi svoj dramski oziroma odrski ekvivalent v grotesknem prizoru v Svengalija²⁴⁶ preobraženega Bukovskega in preplašene ter po obrazu poraščene ženske. Prolog se začne s stranskim tekstom – tega je v drami zanemarljivo malo –, ki sugerira izčiščen oder, simultano prisotnost nastopajočih na njem ter izpostavitve Bukovskega v škornjih in beli halji ter »sence iz skupine«. Sledi Erdmanov monolog o prihodu pred železniško postajo, njegovem občutku zdrsa ulice pod nogami in usodnosti trenutka za nadaljnje življenje. Monolog ohranja tretjeosebno pripoved iz romana, kar eksplicira vir/navdih dramtizacije. Korunova režija, ki bere dramski tekst zavezujoče²⁴⁷ v smislu odrske realizacije glavnega teksta, saj ga ne črta ali spreminja²⁴⁸, se

²⁴⁶ Jančar je lik Svengalija ustvaril na novo, verjetno na osnovi romanesknega Turbana, kot poimenuje Erdman iluzionista s pustne zabave.

²⁴⁷ Že leta 1965, v znameniti uprizoritvi *Pohujšanja v dolini šentflorjanski*, se kaže tovrstna režiserska poetika, ki ne posega v glavni tekst, ampak v stranskega, »tj. didaskalije, v katerih dramatik predpisuje gibanje telesa in emocionalno obarvanost govornice« (Kralj 2002: 298). S tem drama ničesar ne izgubi, pridobi pa nekaj novega. Korun sicer v svojih kasnejših režijah razume tekst kot partituro, ki ni dokončna,

bolj približa vzdušju romana, saj senco prikaže kot žensko – ptico, kar spominja na rečnega galeba, ki kroži nad črno vodo v drugem poglavju, ter izloči iz skupine likov Fedjatina. Ta ruski starec se v romanu pojavi v vseh ključnih trenutkih in s svojim žarečim pogledom usodno zaznamuje Erdmanovo usodo. Ob simbolu ptice – tega v nadaljevanju uporabi tudi za Marjetico, ki stilizirano imitira otvine krike in gibe – že takoj vpelje lutko v naravni človeški velikosti; tudi ta ni brez motivacije iz romana, saj sta lutki²⁴⁹ v simbolnem smislu tako ona kot njen ljubimec.

Prvo dejanje iz devetnajstih prizorov, ki so naslovljeni z dogajalnimi prostori, je najboljše; v njem spoznamo vse dramske like, v kolektivnih prizorih se izrisujejo družbena (delavstvo in kapitalisti) ter ideološka nasprotja (slovenstvo in nemškutarstvo), v šestem prizoru se začne prešuštniška ljubezenska zgodba, ki je razkrinkana v trinajstem prizoru. V romanu se Erdman po tem mučnem dogodku, ki je prikazan z izrazito ironično perspektivo prvoosebnega pripovedovalca, od Marjetice za dlje časa distancira, v dramatizaciji pa je njuna ljubezenska zgodba organizirana drugače in se dokaj strnjeno odvija do katastrofalnega zaključka v tretjem dejanju, pri čemer se izmenjujejo zasebni in javni prizori. Prvo dejanje, v katerem se začne Erdmanov propad, vsebuje tudi groteskno sceno v stanovanju Markonija starejšega ter njegove žene Liselotte, v katerem se najdeta Erdman in Tondichter. S tem ko je Jančar slednjega vključil v prizor in zanj dopisal replike, ki so delno v nemščini, ni samo učinkovito prikazal kulturbundovstva, ampak je z liki trdnega Nemca Markonija, njegove povsem podrejene žene in družinskega prijatelja/ljubimca – narcisoidnega, nemškutarskega in v Ostankovi igri že kar omejenega domoljuba Tondichterja – v dramo vnesel romaneskno ironijo ter grotesknost. Uprizoritev ravno na tem mestu doseže enega od svojih vrhov tudi v režiserskem in igralskem smislu. Prvo dejanje se po nadaljnjem zapletanju odnosa med ljubimcema zaključi z že omenjenim povsem izvirnim prizorom, ki je nastal po povzetku časopisnega članka iz romana o (kvazi)antropološkem preučevanju ženske – opice z Bornea.

ampak je v procesu teatralizacije podvržena spreminjanju, redukciji itd. V smislu dosledne odrske realizacije (glavnega) dramskega teksta torej ob Jančarjevi dramatizaciji uporabi tradicionalni režiserski postopek, vendar ta nikakor ne vodi v tradicionalno uprizoritev oziroma odrsko ilustracijo.

²⁴⁸ Raziskovanje je potekalo na osnovi dramskega teksta *Severni sij*, ki je hranjen (v tipkopisni obliki) v knjižnici AGRFT in v Slovenskem gledališkem inštitutu.

²⁴⁹ »Stopil je nekaj korakov po prostoru in spet sem zanihal kot kakšna velika, smešna lutka.« (Jančar 2002: 135.)

Drugo dejanje se začne s prizorom pri Gretici in Katici, v katerega sta dramaturško prepričljivo vključena Benedičič in Bukovski; stalno prisotnost slednjega pa režiser uporabi tudi v erotičnem prizoru. Dialogi med lahkoživima sestrama so prepis dialoških struktur iz romana ali pa so napisani na osnovi poročanega govora, vendar z večjimi prilagoditvami živi govorici mariborskega dialekta²⁵⁰, vsi preostali dialogi so ustvarjeni na novo; v romanu je namreč zelo malo govornega posredovanja, prevladuje poročani govor, največkrat precejen skozi Erdmanovo zavest. Dialogi in polilogi so tudi v funkciji²⁵¹ informiranja o časovni in prostorski umestitvi dogajanja ter socialnem statusu likov.

Ondra: Ste prvič v Mariboru? (Jančar 2005: 5.)

Bukovski: /.../ zima je /.../ (Jančar 2005: 5.)

Ondra: To je vino cenjenega gospoda inženirja Samse, višjega nadzornika v Hutterjevi tekstilni tovarni. (Jančar 2005: 6.)

(Pred)pustni čas, maškare in kurenti²⁵², ki v roman vnašajo delirantno vzdušje, so v dramatisaciji zajeti v dveh povedih glavnega teksta in eni povedi v stranskem tekstu: »(*Kurenti.*) To so kurenti. Pomlad prebujajo.« (Jančar 2005: 39.) V uprizoritvi je to edini prizor, v katerem so uporabljeni zvočni efekti (kurentovi zvonci); tudi ta kolektivna scena, skladno s celotno režisersko estetiko v *Severnem siju*, ponuja izčiščene, stilizirane rešitve²⁵³ z minimalno rabo rekvizitov, med katere spadajo tipični korunovski stoli ter kanapeji, in kostumov. V drugem prizoru režiser drugič (v celi drami trikrat) uporabi simbolno gesto sezivanja Erdmanovega čevlja, opazovanja in urejanja oziroma ljubkovanja nožnih prstov, kar ima izrazito seksualno konotacijo; sploh so vsi erotični prizori med ljubimcema stilizirani (na primer, ko ležeta drug ob drugem z nasproti obrnjenima glavama).

Drugo dejanje se nadaljuje z obračunom med Valentanom in Tondichterjem v kavarni, ki je v romanu bistveno bolj ironiziran in kompleksen – kot rasista prikaže in s tem osmeši oba lika –, kar je pogojeno že z naravo medija, ki omogoča podrobnejše predstavljanje

²⁵⁰ Približevanje živi, dialektalni govorici je prisotno tudi v replikah likov iz nižjih slojev: »Kučmar: Enkrat sn od njega kupo sod zelenega silvanca.« (Jančar 2005: 18.)

²⁵¹ Gre za tako imenovane implicitne didaskalije.

²⁵² V romanu so kurenti – tako kot še marsikateri motiv – predstavljeni s tako imenovanim ugankarskim opisom.

²⁵³ Na primer igralci za upodobitev kurentov zgrabijo lesene stole in jih držijo nad glavami, na katerih imajo papirnate vrečke z izrezanimi odprtini za oči.

psihičnih lastnosti in ideološke usmerjenosti pripovednih oseb. Zopet pa pride do nadgradnje v procesu teatralizacije z uporabo različnih nebesednih znakov (geste, mimika ...). V naslednjem prizoru Erdmanu drugič zdrsnejo tla pod nogami, in sicer v prosekturi med poslušanjem monologov Bukovskega, ki navaja antropološke izsledke dr. Weisbacha. Po ponovnem srečanju z Marjetico sledita prizora šoka v slednjič le najdeni Alojzijevi cerkvi; prvič, ko se Očetu iz rok zakotali kroglja, ki se je spominja iz otroških let in jo neutrudno išče po Mariboru, ob čemer Erdmanu ponovno drsijo tla pod nogami, in drugič, ko nebo nad mestom zažari s krvavordečim sijem. Romanesknost tripspektivnost dogodka je v drami zreducirana na Fedjatinovo religiozno videnje in monolog Bukovskega, v katerem preplete znanstveno ter laično razlago severnega sija. Kolektivnost prizora je implicirana že v dramatizaciji, uprizoritev uporabi še intenzivne lučne efekte.

Tretje dejanje je najkrajše, saj obsega pet prizorov. Prvi prizor povzame romaneskno ekspresivno karnevalsko vzdušje, ki je prispodoba ponorelega sveta, v dialogu med obema Markonijema (očetom in sinom) ter Glavino. Pade tudi poslednja očetova klofuta po zafrustriranem sinu Poldiju, kar je motivacija za usodno morilsko dejanje. V barakarskem naselju Abesinija, ki je v uprizoritvi domiselno materializirano v nekakšen boksarski ring, se odvije klavni sklep ljubezenske zgodbe. V zadnjih prizorih drame se dogajanje močno pospeši; ob branju deluje nenadni umor Marjetice in Valentana nekoliko nemotivirano, uprizoritev pa s stilizirano igro, predvsem pa s prisotnostjo Bukovskega ter z njegovimi epizacijskimi intervencijami v epilogu popravi ta vtis, predvsem pa utrdi dramaturgijo celotne uprizoritve. Zaključna scena je korunovsko enigmatična; si smemo pogled in skomig z rameni Bukovskega in Erdmana, česar dramatizacija ne vključuje, razlagati kot prikaz posebne koncepcije časa²⁵⁴ v romanu, kot večno vračanje enakega, ali preprosto kot potujitveni učinek?

Zaradi omejenosti dramskega teksta z dolžino, ki je povezana s percepcijsko zmožnostjo publike, in drugačnega komunikacijskega modela kljub manjšim prebojem se ob reorganiziranju in zgoščanju zgodbe spremeni tudi karakterizacija likov. Slednje je v dramatizaciji *Severnega sija* zaradi romaneskne kompleksnosti pripovedovalcev in fokalizacije ter skorajda popolnega umanjkanja dialogov še posebej očitno; sprememba karakterja in njegova ploščatost sta neizbežni. Ob branju romana se zastavlja vprašanje,

²⁵⁴ O razmerju med posameznikom, časom in prostorom v sodobni slovenski književnosti piše Vanesa Matajč (2004: 11); v *Severnem siju* prepoznava koncepcijo časa, po kateri je človek vključen v večno isti krogotok in vsi dogodki v času so ponovitve istih, arhetipskih situacij.

kdo je pravzaprav glavni lik – Josef Erdman ali Maribor –, saj provincialno mesto prerašča okvire kronotopa in dobiva vlogo soigralca oziroma protiigralca literarnih oseb (Mihurko Poniž 2010: 173). V dramatizaciji negotovost izgine, kajti od dogajalnega prostora ostanejo le naslovi prizorov in navedbe posameznih objektov v replikah oseb (na primer hotel Orel). Uprizoritev²⁵⁵ pa vlogo prostora še zmanjša – vsa prizorišča se strnejo okrog Erdmana in prizori se prelivajo drug v drugega, kar omogoča simultana prisotnost vseh nastopajočih. Ravno simultane scene (Pavis 1997: 671) ustrezajo potrebam po fragmentiranju prostora in množenju časovnih ravni ter perspektiv. Izgubljanje ilustrativne konkretnosti dogajalnega prostora in časa je sploh značilnost dramske umetnosti; odrske priredbe pripovednih tekstov s številnimi prizorišči in z daljšim časovnim okvirom rešujejo ta problem različno – Korunova rešitev se je izkazala kot učinkovita.

Z njo pa je prišlo do spremembe v karakterju glavnega lika dramatizacije – Erdmana. Romaneski Erdman je v primerjavi z dramskim bolj kafkovski, introvertiran, doživlja nočne more in privide, manj ga zanimajo aktualni družbeni in politični problemi; pasivno držo – že kar nekakšno ohromljenost – uprizoritev nakaže z njegovo statičnostjo, ki je prikazana s sedenjem na stolu oziroma premeščanjem z enega stola na drugega, da bi se izognil vsem, ki jih zanima. V drami in uprizoritvi je manj čutiti njegovo slutenje zla, ki bo vsak hip izbruhnilo, pogoltnilo njega in ves svet, in občutnje hipnotične privlačnosti do Fedjatina, s katerim postajata vedno bolj podobna – on božji človek in Erdman nemočen otrok v zadnjem poglavju romana. Korun skuša lik Erdmana psihološko poglobiti z njegovo embrionalno držo, lik njegove ljubice Marjetice Samsa pa s simbolom šepajoče in otožno oglašajoče se ptice. Kljub temu je dramska (in tudi odrska) Marjetica izgubila veliko skrivnostnega mika, drugačnosti in muhavosti, s katerimi beži od zadušljivega patriarhalnega življenja, a se vanj prav nič lepovidovsko vrne. Marjetico v romanu spoznamo skozi Erdmanovo fokalizirano pripoved, ki s svojim ironiziranjem odvzame ljubezenskim zapletom sentimentalnost in melodramatičnost, česar pa drama in uprizoritev ne zmoreta. Medel in manj opazen postane Fedjatin, ki je v dramatizaciji označen z romaneskimi biblijskimi citati; ti pa v uprizoritvi ne učinkujejo prav nič usodno. Fedjatinova prisotnost v romanu, umeščenost Erdmanovih srečanj z njim in moč njegovih

²⁵⁵ Korun je kot največjo oviro romana in dramatizacije občutil ob uprizarjanju ravno poudarjeno filmsko strukturo z mnogimi prizorišči. »Roman *Severni sij* mi je bil zelo všeč, ima fino štimungo. Spraševal sem se, kakšna bo dramatizacija romana. Imel sem občutek, da se tega romana ne da dramatizirati. /.../ Nisem verjel, da se iz tega materiala lahko naredi predstava.« (Korun v Borin v 2005: neoštevilčeno.)

oči, s katerih ni mogel odvrniti pogleda²⁵⁶, se izgubijo v njegovi blede odrski prezenci. Lik, ki v drami pridobi na veljavi, vendar postane ploskovitejši, je Bukovski. Večjo vlogo, kot jo je imel v romanu, mu je podelila že dramatisacija, uprizoritev pa mu je sploh namenila pomembno dramaturško funkcijo. V romanu je predvsem družinski prijatelj Samsovih in patolog, ki ga zanimajo antropološke raziskave; ne mara Židov, prolepa pa nam ga predstavi tudi kot sodelujočega v odporiškem gibanju in – kako ironično! – usmrčenega v koncentracijskem taborišču skupaj z Židi. Boris Valentan (Marjetičin prijatelj/ljubimec) – v romanu ga Erdman posmehljivo imenuje Bussolin zaradi njegovega podjetja muholovcev – delno ohrani svojo karakterizacijo, spremeni pa poklic (postane časnikar), kar spada med dramatisatorske strategije poenostavitev. Podobno usodo doživi Glavina, ki postane v dramatisaciji v svojih replikah še agresivnejši, s čimer se povečuje tudi dramatičnost dogajanja. Zanimivo pa je, da je (romaneskni) človek, ki sovraži vsepovprek – tudi komuniste, čez dvajset let v dramatisaciji prikazan kot nekakšen socialist/komunist, ki sovraži pape, ne pa komunistov. Najmanj modifikacij ob prenosu v dramo so doživeli Markoni starejši in mlajši, Samsa ter Gretica in Katica, saj je Jančar v teh primerih uporabil poročani oziroma premi govor iz romana. Poštarica – zanimiva, vendar za razplet zgodbe nepomembna oseba – se v dramatisaciji ne pojavi.

Reorganizacija romaneskne zgodbe, izpostavitve njene ljubezenske linije, spremenjena karakterizacija, poenostavitev in zmanjšanje dogajalnih prostorov ter izvorni dialogi umeščajo *Severni sij* med dramatisacije, v katerih je prisoten izrazitejši avtorski pristop. V njej se kaže neprimerno večja stopnja avtonomnosti kot v Jančarjevi drugi dramski priredbi iz tega obdobja *Katarina, pav in jezuit*. Dramatisacija s svojimi preboji zaprte dramske strukture in skorajda brez stranskega teksta ponuja različna režiserska branja. Mile Korun teksta ni spreminjal, ga pa je ob prenosu v drug znakovni sistem oplemenitil in nadgradil s svojo nezamenljivo, samosvojo režisersko poetiko. Uprizoritev na trenutke daje vtis, kot da je v njej več romana (fantastičnost, grotesknost ...) kot v dramatisaciji, vendar je to izraženo na neverbalen način, vsekakor pa z manj realizma kot v romanu.

²⁵⁶ Za Koruna je tudi sicer značilno natančno in vztrajno usmerjanje igralčevega pogleda; »tloris pogledov« (Hočevar 2002: 287) je preišljeno izrisal tudi v *Severnem siju*.

5.2.5 Filio ni doma

Avtorica romana, naslov, založba in letnica izida: Berta Bojetu – Bojeta, *Filio ni doma*, Celovec-Salzburg: Založba Wieser, 1990

Avtor in naslov dramatizacije: Jonatan (Tomaž) Šmid, *Filio ni doma*

Naslov uprizoritve: *Filio ni doma*

Režiser: Damir Zlatar Frey

Scenograf: Andrej Stražišar

Maska: Mirjana Djordjević

Asistentka režije: Lidija Simonić

Asistentka scenografije: Nataša Černoša

Koreografka: Matija Vuica

Asistent koreografke: Ivica Knez

Avtor glasbe: Hrvoje Crnić Boxer

Igralci: Iva Zupančič (**Helena Brass**), Senka Bulić (**Helena Brass**), Mojca Simonić (**Filio**), Štefka Drolc (**Kate**), Irena Varga (**Helenina hči**), Barbara Jakopič (**Mare**), Nataša Sirk (**Lukrija**), Peter Boštjančič (**Poveljnik straže**), Kristijan Ostanek (**Uri**), Klemen Polc (**Uri – otrok**), Ivo Leskovec (**Aba**), Bojan Marošević (**Šepavec**), Iztok Bevc (**Franjo**), Zvonko Funda (**Rdečelasi**), Ivica Knez (**Andro**), Franci Gabrovšek (**Učitelj**), Alenka Cilenšek (**Kolednik**), Sandra Blagojević (**Kolednik**), Inko Hanžić (**Kolednik**).

Dolžina uprizoritve: 110 minut

Produkcija: Drama SNG Maribor

Premiera: 10. marca 2000

Število ponovitev: 16

Število gledalcev: 2756

Število gostovanj: ni podatka

Navedba literarnega izvornika: *Filio ni doma* (priredba za koreodramsko ugledališčenje romana)

Gledališko sezono 1999/2000 je zaznamovalo nekaj odmevnih uprizoritev, ki so izhajale iz nedramskega gradiva, tako umetnostnega kot neumetnostnega, predvsem na način montaže oziroma kolaža²⁵⁷; slednje velja še posebej za izveninstitucionalno produkcijo (na primer *Obred poslavljanja od Ljubljane* Dragana Živadinova, ki je nastal na osnovi različnih

²⁵⁷ V kolažu so zlepljeni odlomki različnih besedil (časopisni članki, drugi gledališki teksti, zvočni posnetki ipd.), ki si po svoji tematski vsebini ali snovnosti nasprotujejo, vendar so kljub temu »v iskanju umetniške zaznave gledalca vselej v medsebojnem odnosu« (Pavis 1997: 384). Nasprotno od kolaža, ki izhaja iz likovne umetnosti, se montaža navezuje na film. Že od tridesetih let prejšnjega stoletja se uporablja za »tisto dramaturško obliko, pri kateri so besedilne ali odrske sekvence zmontirane v zaporedje avtonomnih trenutkov« (Pavis 1997: 456). Razlika med postopkoma je v tem, da je montaža »organizirana glede na gibanje in smer, ki zaznamujeta dogajanje, medtem ko se kolaž omejuje na medsebojne točkovne trke, ki producirajo 'zvezdne' učinke smisla« (Pavis 1997: 457).

dramskih in nedramskih fragmentov) ter Slovensko mladinsko gledališče s Horvatovo uprizoritvijo odlomkov iz de Sadovega romana *Juliette Justine* in Freudovega teksta *Die Traumdeutung* v režiji Matjaža Bergerja. Matej Bogataj (2001: 8) je v prispevku *Pogled na gledališko sezono 1999/2000* izpostavil kot primera uspešne uporabe nedramskega gradiva Korunovo dramtizacijo *Idiota* F. M. Dostojevskega, »ne samo zaradi obsežnosti in natančnosti opravljenega dela, temveč tudi zaradi samega učinka«, ter koreodramski projekt Damirja Zlatarja Freya *Filio ni doma*. Mestno gledališče ljubljansko pa je – manj odmevno in uspešno kot v zgoraj navedenih primerih – uprizorilo dramski tekst treh avtorjev, Milana Dekleve, Alje Predan in Mojce Kranjc, ki je nastal (delno) po Tavčarjevem romanu *Izza kongresa*. Dramatizacija, ki se na Tavčarja navezuje z vpetostjo v širši historični okvir in opisovanjem posledic kongresa na Ljubljance, je bila napisana že leta 1985 po naročilu takratnega programskega vodje Cankarjevega doma Gorana Schmida za potrebe odprtja lastne gledališke produkcije, vendar do uprizoritve ni prišlo.

Stičišče maloštevilnih priredb nedramskih tekstov v tej sezoni je izbira znanih romanov, ki služijo predvsem kot osnova in izhodišče za nov gledališki tekst. Izrazit odmik od dramskega gledališča predstavlja tudi koreodramski projekt Damirja Zlatarja Freya *Filio ni doma*. Medtem ko dramatizacija istoimenskega romana Berte Bojetu, ki jo je opravil Jonatan (Tomaž) Šmid, še sledi tradiciji dramskega, tega ne moremo trditi za uprizoritev.

Njen režiser Frey pogosto posega po nedramskih tekstih in jih prevaja v jezik koreodramskega gledališča, kar počne tudi z izvorno dramskimi teksti. Zanimajo ga predvsem tisti, ki črpajo iz travmatičnih osebnih in zgodovinskih izkušenj. Po uspešni priredbi romana *Filio ni doma* leta 2000 je marca 2006 v Drami SNG Maribor ugledališčil še en antiutopični roman – Orwellovo *Živalsko farmo* (1945). V obeh primerih gre za avtorski projekt po motivih romana, ki sta si podobna v tematiziranju razčlovečenega in totalitarnega družbenega sistema ter njegovih posledic. Z ustvarjalnostjo Berte Bojetu se je srečal že leta 1984, ko je v Lutkovnem gledališču Ljubljana režiral njeno poetično dramo *Pogovori v hiši Karlstein*.

Freyeva uprizoritev romana Berte Bojetu je povezana s programsko potezo mariborske Drame, da ob osemdesetletnici delovanja posveti pretežni del repertoarja ustvarjalnosti mariborskih avtorjev – Dragu Jančarju, Tonetu Partljiču, Roku Vilčniku, Blažu Lukanu, Žarku Petanu in Berti Bojetu – Boeti, s katero je Frey leta 1987 v Ljubljani ustanovil Koreodramo. V intervjuju za *Večer* (Frey v Jenuš: 16. februarja 2000) je izjavil, da ji z

uprizoritvijo romana postavlja »neke vrste gledališki spomenik«, sam roman pa je označil (Frey v Rak: *Delo*, 9. marca 2000) kot enega najboljših srednjeevropskih romanov preteklega desetletja, »ki je naravnost klical po uprizoritvi«, kljub temu da je težko prenosljiv na oder.

V literarnem opusu Berte Bojetu, za katerega so značilne podobne teme in podobe, izstopa *Filio ni doma* po svoji dovršenosti in je »kot daljše prozno delo z antiutopičnimi lastnostmi novost v slovenskem literarnem prostoru« (Zupan Sosič 2006: 216). Roman je bil objavljen leta 1990 in spada med pet antiutopij²⁵⁸, ki so nastale pri nas na prehodu med osemdesetimi in devetdesetimi leti prejšnjega stoletja; za vse je značilno odstopanje od tradicionalnega vzorca klasičnih antiutopij, kar velja tudi za evropski prostor (Zupan Sosič 2006: 147). Od tradicionalnega vzorca klasičnih antiutopij ga oddaljujeta odsotnost škodljivih tehnoloških izumov in osredinjanje na zasebno dogajanje, ki ne poteka v prihodnosti, ampak v (bližnji) preteklosti. Roman tudi ne daje natančnega vpogleda v strukturo represivnega aparata na otoku in ne navaja razlogov za njegov nastanek. Tako v besedilu ni za antiutopične romane tipične povezanosti totalitarne oblasti s škodljivim tehnološkim napredkom; slednji v romanu sploh ni prisoten. V ospredju dogajanja so uničene eksistence, ranjeni posamezniki²⁵⁹, ki ne znajo delovati drugače, kot vedno znova prizadejati zlo sotrpinom, kar je logična posledica življenja v zaprtem in strogo urejenem družbenem sistemu. Antiutopične značilnosti romana pa se kažejo v dogajalnem prostoru – nedefiniranem otoku, dnevniških zapisih, v spolnosti kot sredstvu manipuliranja, nadzorovanih rojstvih, sistematičnem odtujevanju ljudi (tudi staršev od lastnih otrok), v omejevanju izobrazbe (predvsem ženskam) in v zmanjšani vlogi narave, kljub temu da roman ne vsebuje tehničnih inovacij, ki so značilne za antiutopije in utopije.

V romanu *Filio ni doma* se prepletajo elementi različnih žanrov. Žanrski sinkretizem soustvarjajo značilnosti paraboličnega, grotesknega, satiričnega, družbenokritičnega, dnevniškega, psihološkega in predvsem ljubezenskega romana. Alojzija Zupan Sosič (2006: 83), ki je roman izčrpno analizirala, prepoznava v njem okvir antiutopije, v katerega je vloženi več tipičnosti različnih romaneskni žanrov, ki so preoblikovali in obogatili tradicionalno žanrsko osnovo, ohranili pa antiutopično fantastičnost. Ta se kaže v uničevanju družinskih in sploh medčloveških odnosov, ptičjih vizijah in halucinacijah kot

²⁵⁸ Sodobni slovenski antiutopični romani so še *Smaragдно mesto* (1991) Marjetke Jeršek, *Satanova krona* (1993) Mihe Mazzinija, *Ptičja hiša* (1995) Berte Bojetu in *Harmagedon* Toneta Perčiča (1997).

²⁵⁹ Helenina gospodinja pravi, da kdor je bil ranjen, ima pravico raniti.

posebni obliki upora proti uniformirani skupnosti. Ravno nenavadni ptičji prizori, ki zaznamujejo tudi pisateljčino poezijo, so v povezavi z univerzalno, nadčasovno in nadkrajevno podobo odtujene ter razčlovečene eksistence, predvsem pa z večplastnostjo in s konfliktnostjo medosebnih odnosov (med ženskim in moškim svetom, znotraj vsakega od njiju ter v ožji družini) tisti elementi, ki kličejo po ugledališčenju, če se navežem na Freyevu izjavo iz intervjuja. Ekspresivni koreodramski pristop je režiser črpal tudi iz hiperboliziranega prikaza življenja in ponavljajočih se znakov, ki »predmetni vrednosti dodajajo še globlji simbolni pomen« (Zupan Sosič 2006: 226). Najmočnejšo simbolno vrednost v romanu²⁶⁰ imajo ptiči, hiša, posilstvo, knjiga in morje.

Romaneska zgodba, ki zajema nekaj manj kot štirideset let in se začne s Heleninim brodolomom ter konča s Filiinim spoznanjem nekaj mesecev po Helenini smrti, kdo je moški, ki redno obiskuje njene slikarske razstave, je posredovana skozi več pripovedi oziroma pripovedovalcev in je sestavljena iz treh delov. Prvi del romana zavzema Filiina zgodba, ki je najkrajša in najmanj pove o življenju na otoku, pravzaprav ga prikaže v času, ko nasilni sitem izgublja svojo ostrino. Drugi in tretji del sta po dolžini skoraj enaka, s tem da Helenina zgodba zajame življenje v Zgornjem mestu, Urijeva pa v Spodnjem mestu; nekateri dogodki (smrt Helenine hčere, Urijevi nočni ljubezenski obiski pri Filio, Urijeva srečanja s Heleno po njegovi preselitvi v Spodnje mesto ...) so prikazani iz dveh (Helenine in Filiine ali Helenine in Urijeve oziroma Urijeve in Filiine) ali treh perspektiv (Helenine, Urijeve in Filiine).

Pripovedovalka prvega dela je Filio, slikarka žensk-ptičev, ki na odprtju svoje razstave ob srečanju z (ne)znanim moškim doživi tesnoben občutek spreminjanja v ptico. Filio je ptičjo halucinacijo prvič doživela v otroških letih ob materini nasilni smrti. Zaradi umirajoče stare mame Helene se po šestnajstih letih vrača na otok, s katerega je pobegnila. Sukcesivno pripoved prekinjajo krajše analepse o odnosu z materjo, o moških in o nasilni prekinitvi nosečnosti, kar jo je prignalo do skrajnega obupa ter pobega z otoka. Polletno bivanje na neimenovanem otoku ob umirajoči Heleni se zaključi z njenim pogrebom in vrnitvijo na celino. Filiina prvoosebna personalna pripoved se konča s spoznanjem, da je neznanec, ki ne zamudi nobene njene razstave, Uri – njen prvi moški.

²⁶⁰ Ker je simbolna vrednost znakov izčrpno predstavljena v razpravi Alojzije Zupan Sosič *Žensko in ptičje na literarnem otoku Berte Bojetu* (2006), jih vključujem toliko, kolikor so pomembni za prenos v dramsko obliko oziroma na oder.

Drugi del romana nosi naslov Dnevnik Helene Brass in ima obliko dnevniških zapisov; ti so različno dolgi, med njimi včasih preteče več mesecev ali celo let. Dnevniški zapisi, pripovedovanje o dogodkih in njihovo reflektiranje dajejo bralcu občutek, da je navzoč pri odkrivanju otoških grozot. Na fingiranost dnevniške oblike kažejo pogosti zapisi dialogov, ki jih v skoraj nespremenjeni obliki uporabi avtor dramatizacije. Dvainštiridesetletna Helena začne svojo pripoved z brodolomom, s pristankom na neznanem otoku in Poveljnikovim posilstvom, ki ji vtisne žig lastnine in poslušnosti. Kljub občutkom sramu in negotovi usodi obeh otrok – neimenovane hčere ter dečka s potopljene ladje –, ki se vedno jasneje izrisuje ob spoznavanju življenja na izoliranem otoku, ne razmišlja o pobegu, ampak se spopada s situacijo, predvsem pa čaka svojega moškega – gospodarja, se mu podreja in teši svojo nikoli izživeto ljubezen. Iz analeps izvemo, da s pokojnim možem ni doživela izpolnjujočega romantičnega odnosa; hladen in odtujen odnos sta imeli tudi z materjo, kar je prenesla na razmerje z njej (materi) podobno hčerjo. Maloštevilni spomini na preteklost utrjujejo vtis reza s prejšnjim življenjem, saj se je že ob prvem srečanju s Poveljnikom v njej nekaj premaknilo in jo nepovratno oddvojilo od sveta, iz katerega je prišla. Helenin pečat na otoku je neizbrisen; s svojo lepoto, z izobraženostjo, dobroto in odprtostjo predstavlja tujek in motnjo med ranjenimi, telesno pohabljenimi zaradi načrtovanih rojstev in neizobraženimi zaradi prepovedanega branja ter izobraževanja žensk. Helenina dnevniška pripoved se zaključi s Filiinim pobegom na celino.

Tretja, Urijeva zgodba je s stališča pripovedovalca najbolj raznolika in enigmatična. Začne jo tretjeosebni pripovedovalec, ki poroča ter razlaga patološke odnose med Urijem in Poveljnikom. Sledita dve kratki povedi, ki ju izreče prvoosebni pripovedovalec, »v nadaljevanju prevzame besedo drugoosebni pripovedovalec z možnostjo ustvarjanja bližine, kar bralca še bolj obvezuje k večji pozornosti in empatiji« (Zupan Sosič 2014: 62). Urijeva zgodba poteka kronološko in traja približno sedemnajst let, zajema njegovo odraščanje, izobraževanje in vzgajanje za novega poveljnika. Uriju pomeni Helenina vnukinja in njegova otroška prijateljica Filio edino zatočišče v razčlovečenem svetu, iz katerega po njenem pobegu odide tudi sam. Z dvema torbama knjig in papirjev v čolnu zapusti otok in odpluje na celino, »kjer ljudje živijo kot ljudje in ne proti njim« (Bojetu 1990: 193).

Dogajalni prostor v romanu je otok²⁶¹, verjetno v Jadranskem morju, kar nakazuje osebna lastna imena in oblačilna kultura. S svojo oddaljenostjo od celine in z odrezanostjo od sveta simbolizira nehumano družbeno ureditev ter omogoča večdesetletno ohranjanje represivnega družbenega sistema, ki je bil vzpostavljen s prisilno ločitvijo moških od njihovih družin ter je vzdrževan s celine. Utečen sistem, ki ga vodijo otočani sami s pomočjo nečloveških posameznikov s celine (upravnik zapora), začena dobivati vidnejše razpoke ob Helenini upornosti, Poveljnikovem, Katinem, Marinem ter Lukrijinem usihanju moči in vse pogostejših pobegih z otoka. Večina je sicer za takšno dejanje preveč otopela, zaradi regulacije rojstev fizično in duševno nesposobna kakršne koli akcije, zastrašena zaradi okrutnih kazni ter sprijaznjena z usodo.

Otok je razdeljen na Spodnje mesto, ki je mivkasto in pogosto vetrovno ter v katerem bivajo moški in dečki od dopolnjenega osmega leta starosti, in Gornje mesto, kamor moški hodijo ponoči k ženskam; slednje se morajo zadrževati doma in čim manj komunicirati med seboj. Z moškimi se smejo videti le pred cerkvijo²⁶² ob nedeljah, pa še takrat morajo stati sklonjenih glav, kar spada med strategije odtujevanja in razčlovečenja. Med žensko populacijo so družbeno najmočnejše možačasta Kate ter njeni pomočnici Mare in Lukrija. Moški del prebivalstva obvladuje nekaj nadzornikov, nad vsemi pa je Poveljnik straže; v zaporih in tovarnah se formirajo interne hierarhije, ki praviloma temeljijo na fizični moči ter brezobzirnosti.

Podobno kot dogajalni prostor tudi čas ni opredeljen, s čimer je implicirana brezčasnost oziroma nadčasovnost upovedanega, čeprav tradicionalna oblačila otočanov, omemba koleslja in Heleninih dolgih svilenih oblek umeščajo roman nekam v (bližnjo) preteklost.

Priredba za koreodramsko ugledališčenje romana, kot je Tomaž (Jonatan) Šmid poimenoval svoj tekst²⁶³, se začne s štirimi stranmi uvodnih pojasnil, ki imajo – sodeč po tipu tiska – drugačen status kot preostali stranski tekst v dramatizaciji.

Roman Berte Bojetu-Bojeta ni linearen roman. Čas, prostor, čustva in zgodba se vrtinčijo v vrtinec življenja, ki ga živijo prebivalci otoka.

²⁶¹ Otok ostaja že od Thomasa Moora dalje tipični dogajalni prostor za utopične družbene ureditve.

²⁶² Religija v nasprotju z nekaterimi drugimi antiutopijami (*Deklina zgodba* Margaret Atwood, *Krasni novi svet* Aldousa Huxleyja) v *Filio ni doma* ni posebej izpostavljena.

²⁶³ Besedilo je ohranjeno v tipkopisu; dva izvoda hranita Slovenski gledališki inštitut v Ljubljani in knjižnica AGRFT.

Gre za potovanje skozi čas, ki na odru zahteva drugačne postopke, kot je to v romanu, saj hoče stik z gledalcem. Ko se spremeni medij, je treba spremeniti tudi postopke. Pri tem gre v veliki meri za vizualno gledališče, za slike, ki povedo veliko in mnogokrat več kot samo besedilo. S sliko uprizarja besedam neuprizorljivo. Mestoma celo obratno. Besedilo pove več, kot bi utegnila povedati slika.

Temeljni izziv tako velja ugotavljanju in iskanju primerne načina in inštrumentov igre.

Drugačnost pisateljice Berte Bojetu-Bojeta velja tudi na odru. (Šmid 2000: 2.)

Šmidovim »teoretičnim izhodiščem«, ki bralcu dramatisacije obljublajo več, kot dejansko izpolnijo v smislu predloge za vizualno gledališče, sledi seznam personae dramatis. Prirejevalec ga zasnuje kot popis devetnajstih oseb; doda jim skope opise (večinoma starost) in le izjemoma oznake (umska zaostalost Helenine hčere). Seznam dramskih oseb uvede tudi moški, ženski, deški in dekliški kolektiv. Nadzornik zaporov, Grbavec in Lane so romaneskni liki, ki jih dramatisacija izloči, saj so deli zgodbe, v katerih se pojavljajo, prezapleteni za dramsko naracijo. Predvsem prva dva s svojo srhljivo umsko in telesno degeneriranostjo ponujata možnosti drugačnega tipa dramatisacije oziroma uprizoritve. Helenino gospodinjstvo, ki je v romanu brez imena, Šmid individualizira z imenom (Ane), lik Filio²⁶⁴ in Urija pa prikaže v različnih starostnih obdobjih. Režija Damirja Zlatarja Freya, ki sicer Šmidovo priredbo skoraj v celoti zaobide oziroma bere uprizoritveni tekst svobodno in skladno s koreodramsko estetiko z minimalnim obsegom besednega deleža, gradi na v dramatisaciji nakazanem principu moškega in ženskega kolektiva, dodatno pa uvede podvojitve lika Helene (mlajša ter starejša Helena). Kolektivni dramski lik je motiviran z neindividualiziranostjo oseb v romanu, s »težo povprečnosti, ki vse ostale, nečredne ljudi, hudobno in zavestno uničuje« (Zupan Sosič 2006: 218). Podvojitve Helene Bras – njene mlajše podobe v začetnem obdobju bivanja na otoku in starejše po preteku skoraj štirih desetletij –, ki jo spremljamo skozi celotno uprizoritev, je v funkciji karakterizacije lika v različnih življenjskih obdobjih. V enem od prizorov se na stopnicah mlajša Helena uleže preko starejše, kar nakaže njuno spojitev oziroma enost. S podvojitvijo lika se je inscenacija izognila v dramatisaciji predvidenih gledališko neučinkovitih monologov, s katerimi naj bi spoznali Helenino razmišljanje in čustvovanje, ki sta v romanu posredovana z dnevniškimi zapisi, ter vzpostavila dramsko napetost. Obenem je tudi vpeljala poigravanje z različnimi pripovedovalci in fokalizacijami, ki ga je Šmidova dramatisacija izločila.

²⁶⁴ Filio kot dojenček, osemletnica, petnajstletnica in tridesetletnica.

Navajanju dramskih oseb sledita dve strani opisov oblačil otočanov in dogajalnih prostorov. Šmid (2000: 4) uporabi opise iz romana, ki jim doda nekaj lastnih zamisli: »Na las so podobne ženskim nošam z otoka Suska. Nekatere so oblečene v črno, druge v modro, v svetlejšem ali temnejšem vzorčastem blagu.« Tudi ko opisuje Gornje in Spodnje mesto, navaja otok Susak: »Avtorico je navdihnil otok Susak s svojimi 'čudnimi' prebivalci.« (Šmid 2000: 5.)

V nadaljnjem besedilu uporablja dve vrsti tiska, poševni tisk za stranski tekst, v katerem dobimo informacije o mizansceni, in navadnega za glavni tekst. Ta je sestavljen iz treh dejanj in posameznih prizorov, v katerih teče pripoved drugače kot v romanu.

Reorganizacija pripovedi je odvzela težo Filiini zgodbi; v tem smislu deluje tudi uprizoritev, saj se Filio prvič pojavi na odru šele po uri in šestnajstih minutah. Iz treh romanesknih pripovedi, ki deloma osvetljujejo iste dogodke iz različnih perspektiv (predvsem iz Helenine, manj iz Filiine in Urijeve), predvsem pa jih posamezne pripovedi sestavljajo v celoto, je avtor dramatisacije oblikoval sukcesivno zasnovano dramsko pripoved iz treh prizorov, ki so tako kot trije deli romana poimenovani po glavnih likih. Poimenovanje prizorov se zato razlikuje od poimenovanja dejanj v romanu, torej namesto Filio, Helena, Uri uvede dramatisacija vrstni red Helena, Uri, Filio, kar se sklada s kronološkim dogajanjem Tako načelo sukcesivnosti, ki je povezano z odsotnostjo posredniškega komunikacijskega modela, kot načelo koncentracije, ki ga pogojuje kolektivnost produkcije in recepcije (Pfister 1998: 296), umeščata Šmidov tekst na območje dramskega kljub samooznaki koreodramsko.

Prvo dejanje, ki ga sestavlja dvanajst prizorov, se začne s Heleninim prihodom na otok, nadaljuje s posilstvom v nevihtni noči, spoznavanjem Gornjega mesta in prepovedanim obiskom v Spodnjem mestu, v katerem se Helena ne pogovarja z neznanimi možmi, kot se to zgodi v romanu, ampak z Abo, s čimer je motivirano njegovo pojavljanje v dramatisaciji. Pogosto uporabljen postopek je strnjevanje dogajanja (na primer Helenino vračanje iz zapora in prihod šepavega moškega k njeni hčeri sta združena); povsem izpuščena so poglavja o odraščanju vnukinje in težavah z ustanavljanjem šole. Prvo dejanje se konča s Heleninim monologom o njenem takrat že samo prijateljskem odnosu s Poveljnikom.

Drugo dejanje ima naslov Uri in se začneja z dečkovo prisilno zapustitvijo Helene; mučne dogodke, ki jih doživlja, avtor dramatisacije umesti v didaskalije. Popiše jih kot zmes nočnih mor in realnosti. V Urijevi zgodbi se strnjevanje in izpuščanje dogajanja stopnjujeta, zgostijo pa se tudi postopki epiziranja s Heleninimi informativnimi in komentatorskimi monologi, ki reflektirajo njegov eksistencialni položaj. Helenina in Urijeva zgodba se ponovno združita v sedmem prizoru, ko Uri obišče Gornje mesto. Dejanje se zaključi s Poveljnikovim dovoljenjem za Helenino ustanovitev šole.

Tretje dejanje je naslovljeno Filio in se začne s prvim šolskim dnevom, ki v dramatisaciji sovpade s smrtjo Helenine hčere, kar je primer poenostavitve zgodbe. V didaskalijah, ki sledijo, Šmid popiše Filiina travmatična doživetja, ki se manifestirajo skozi preobrazbo v ptiča, in Helenino soočenje s hčerino smrtjo. V navedenih primerih je dramatisacija pisana z mislijo na poljubno režiserjevo branje, vendar pa tudi sugerira nekatere uprizoritvene možnosti: na primer Helenino pestovanje kamna kot gledališkega znaka za način, kako je bila ubita njena hči. Sledita izrazito strnjevanje dogajanja in njegovo povezovanje – avtor priredbe namreč v didaskalijah nakaže dvoje odrov, kot sta dvoji tudi mesti. V četrtem prizoru se Filio vrne k umirajoči Heleni in iz njunih dialogov izvemo, kaj se je dogajalo na otoku. Dramatisacija ponudi dve možnosti zaključka: eden je podoben tistemu iz romana, da na odprtju razstave Filio zagleda Urija, a medtem ko želi pristopiti k njemu, ta izgine, drugi je srečanje dveh navadno oblečenih ljudi – Urija in Filio – na takrat nivojsko izenačenem odru²⁶⁵.

Uprizoritev, ki jo je režiser Damir Zlatar Frey poimenoval avtorski projekt po motivih romana Berte Bojetu, sledi dramski predlogi predvsem v organiziranosti zgodbe, vendar v še bolj skrčeni in poenostavljeni obliki. Zaključi pa jo, v zgodbenem smislu, v nasprotju z dramatisacijo in romanom²⁶⁶ (z Urijevim pobegom na celino), a ohranja njegovo sporočilo, ki se zgosti v Katini repliki: »Nič novega. Človek samo ponavlja.« Sledi učinkovit sklepni prizor, v katerem nastopi Filio kot operna pevka v vlogi Salome z Johanaanovo glavo v rokah. V romanu in dramatisaciji je slikarstvo tisto, ki Filio rešuje travmatičnih izkušenj, v

²⁶⁵ Avtor dramatisacije namreč v didaskalijah ponudi tudi scenografske rešitve.

²⁶⁶ Roman *Filio ni doma* se začne z odprtjem razstave, na kateri se pojavi neznani moški, ki opazuje Filio; ta moški je Uri, s čigar pobegom se roman zaključi. Podobno je strukturiran Jovanovičev *Don Juan na psu*, ki se začne s Poldetovim pogrebom in konča z njegovo smrtjo. V prvem primeru takšno zgradbo povezujem z raznolikostjo pripovedovalcev, medtem ko je v drugem romanu pogojena s sporočilom o ponavljanju usode. V tem smislu razume roman Berte Bojetu tudi Freyeva uprizoritev, medtem ko (koreo)dramska priredba tega ne vključuje. Obe dramatisaciji pa uporabita dramskemu diskurzu bližje sukcesivno načelo, kar je povezano z odsotnostjo posredniškega komunikacijskega modela.

uprizoritvi ga nadomesti glasba, ki je gledališču in koreodramskemu izrazu bližja. Čeprav je učinek umetnosti katarzičen, Filio ne more ubežati podobam z otoka, saj sta za zamaskiranci v ozadju skrita Poveljnik in Kate, ki se razkrijeta in napadeta Filio: »Ti si tista! Filio!« in »Marš na otok!« S to repliko se uvede še zadnji prizor – Helenino umiranje in dvig njene duše v nebo med vse glasnejšim predvajanjem Straussove opere.

V koreodramski uprizoritvi je Frey zreduciral verbalni del v nekaj več kot deset izrečenih replik²⁶⁷, s čimer je postala literatura le eden od (manj) pomembnih elementov v polifoniji različnih gledaliških znakov (geste, mimika, gib, glasba, hrup, oder s scenografijo, razsvetljava, kostum ...), ki prepričljivo ustvarjajo nasilno, sprevrženo in groteskno atmosfero romana. Stilizirani in estetsko²⁶⁸ koreografirani prizori – tudi nasilja, posilstev, ubojev – jo sicer nekoliko blažijo in s tem oddaljujejo od romana.

Besedni jezik je uporabljen poredko, vendar preiščeno – vsaka izrečena replika je natančno motivirana; najdaljša je Katina replika, ki skupaj z Mare našteje sedem otoških zapovedi. Pristop, ki radikalno črta besedne znake in jih nadomešča z nebesednimi, ni samo odraz koreodramske estetike, ampak lahko iščemo njegov izvor v jezikovni podobi romana. V njem so dialogi, kolikor jih je, večinoma kratki; presenetljivo malo jih je med Heleno in Poveljnikom. Nasploh se tako moški kot ženske izražajo skopo, zgoščeno in preprosto; njihove blokade v komunikaciji izražajo zavrtost in odtujenost. Nezmožnost pogovarjanja nadomeščajo z erotiko – med moškimi je veliko homoerotičnih razmerij, med ženskami pa je razširjeno promiskuitetno obnašanje, ki je tudi sicer uzakonjeno na otoku. Problematičen je tudi odnos med materjo in hčerjo, ki je v romanu predstavljen skozi Helenino pripoved; kaj čuti do matere neimenovana hči, ne izvemo. Tragičnosti njunega odnosa, ki ga ubesedi roman²⁶⁹, (koreo)dramska priredba ne zmore zaobjeti, uprizoritvev²⁷⁰ pa tega niti ne poskuša.

²⁶⁷ Prva replika v uprizoritvi je Helenina: »Hočem vedeti, kje sem in kaj bo z mano.«

²⁶⁸ »Frey teles svojih igralcev (in s tem tudi svojega lastnega) nikdar ne rani do kraja. Na koncu jim vsako prakso zamaže z nekakšnim simbolnim kozmetičnim preparatom, z estetizirano preobleko, v kateri morajo nato pred gledalce; v procesu vaj je Frey sicer kritičen in brezkompromisen, oster in pronicljiv, napadalen in ranljiv hkrati, vendar vsako rano, ki jo med študijem po naključju ali načrtno razpre, pred premiero prešije s svojim izvirnim kompromisnim šivom ...« (Lukan 1998: 144.)

²⁶⁹ »Zgodba matere, ki ni zmožna vzpostaviti ljubečega odnosa do lastne hčere, in hčere, ki je oropana najosnovnejših čustev, se v romanu iz generacije v generacijo ponavlja in zaostrojuje, razmere na otoku, krutost in odtujenost, pa odnos med obema ženskama še dodatno razosebijo.« (Pezdirc Bartol 2003: 142.)

²⁷⁰ Helenin obračun s hčerjo zaradi njene prostovoljne promiskuitetnosti je v uprizoritvi izražen verbalno.

Dramskih likov v uprizoritvi ne označujejo obsežni monologi, ki jih dramtizacija uvaja z dobesednimi prepisi iz romana, ali medsebojna izmenjava replik v dialogih – tudi ti so večinoma prepisi iz romana, le nekaj je na novo ustvarjenih –, pač pa neposredna scenska prezentacija in izbor raznovrstnih nebesednih gledaliških znakov. Na primer Helenin neizmerni vitalizem in njeno drugačnost od otočanov, ki se v dramski predlogi nekako izgubita, uprizoritev prikaže z izborom gledaliških znakov. V romanu pride Helena v cerkev oblečena preprosto, da ne bi izzivala uniformiranih domačinov, gledališka Helena pa z ekspresivnim kostumom iz sadja in cvetja, torej z neverbalno odrsko govornico izrazi tisto, kar je v drugem mediju (literaturi) posredovano z opisom, oznako in s pripovedjo. Podobno velja za skoreografiran prizor gibanja v krogu, v katerem se kaže Helenin in Poveljnikov ljubezenski odnos, ki je obenem zasledovanje in beg ter se ponovi tudi v tretjem delu – v Filiini zgodbi –, vendar z drugačno simbolno vrednostjo, kajti tudi odnos med Filio in Urijem je drugačen: ne pollaščevalen, temveč vzajemen in očiščevalen kot voda, ki ju moči v obliki dežja. Močan gledališki znak so tudi rjuhe, ki jih Helena meče s postelje (minevanje časa s postopkom znotrajscenskega strnjevanja časa), medtem ko je v kotu razpet Poveljnik, ali s katerimi mahajo ženske na več nivojih odra med rojevanjem njene hčere. Režiser pa ni uporabil v romanu najmočnejšega znaka – ptiča s simboliko ženske ujetosti in hladnosti (Zupan Sosič 2006: 226). Njegov odrski ekvivalent morda predstavljajo ravno omenjene bele rjuhe, ki s svojim gibanjem spominjajo na ptičja krila. Učinkovit rekvizit s polivalentno vrednostjo je tudi Katina bergla.

Nadčasovnost in nadkrajevnost dogajanja v romanu Berte Bojetu, od katerih se dramtizacija nekoliko odmakne, ko predlaga (verjetno na osnovi metagradiva o romanu) narodno nošo z otoka Suska, ponovno vzpostavi uprizoritev. Kostumografka Matija Vuica se je namreč odločila za stilizirane kostume, ki izhajajo iz omenjene tradicionalne oblačilne kulture in se vključujejo med ostale gledališke znake, kamor spadata tudi glasba – inovativen spoj ljudske pesmi in sodobne elektronske zvrsti – ter scenografija.

Dvojnost dogajalnega prostora, ki izhaja že iz romana in je vključena v dramski predlogi, se na odru realizira v scenografski rešitvi Andreja Stražišarja s stopniščem, ki se po potrebi dvigne in predstavlja Spodnje mesto ter se z nekaj posegi v rudarje oblečenih scenskih delavcev, ki so del uprizoritve, spremeni v utesnjen, nizek prostor, v kakršnem bivajo ženske iz Zgornjega mesta. Ob koncu uprizoritve se prostor odpre. Zaradi skorajda

neposredne gledalčeve udeležbe²⁷¹ v uprizoritvi pride do izraza performativnost, saj je prostor obrnjen, tako se gledalci, ki pravzaprav sedijo na odru, ob pomiku stopnic znajdejo v neposredni bližini igralcev.

Uprizoritev torej pomeni bistven odmik od dramske predloge, iz nje ohranja le že iz romana izvirajočo tridelno strukturo. Čeprav je (koreo)dramska priredba Tomaža (Jonatana) Šmida pisana z mislijo na inscenacijo, jo je režiser skoraj v celoti zaobšel; ohranil pa je sukcesivno dramsko pripoved. Uprizoritev v svojem koreodramskem izrazu ne more in ne želi uresničevati zvestobe niti romaneskni osnovi niti gledališkemu tekstu, kar režiser Damir Zlatar Frey izrazi že v podnaslovitvi oziroma oznaki predstave: avtorski projekt po motivih romana Berte Bojetu. Literarno govorico je uspel prepričljivo in izvirno transformirati v jezik koreodramskega gledališča ter s tem ne le do neke mere ohraniti sporočilnost in vzdušje romana, ampak ju tudi izvirno nadgraditi z novimi pomeni. Kljub oddaljevanju od romana v smislu spremenjene zgodbe, drugačne karakterizacije likov in poudarjene estetizacije dogajanja se v uprizoritvi občuti spoštljiv odnos do romana ter sploh pisateljičinega literarnega opusa, ki ga je, predvsem s pesmimi, kot je navedel v intervjuju, navdihoval tudi ob snovanju uprizoritve.

O gledališki uprizoritvi *Filio ni doma* najdemo kar nekaj zapisov v dnevnem časopisju, in sicer obsežen članek, ki vključuje Freyeve izjave²⁷² mesec dni pred premiero v *Večeru* ter krajše poročilo o »dogodku za medije« dva dni pred njo (tudi v *Večeru*), po premierni uprizoritvi pa tri krajše kritiške zapise v *Delu* in enega v *Dnevniku*. Večinoma so omejeni na nizanje podatkov o sodelujočih na predstavi, članka Slavka Pezdirja (*Delo*, 14. marca 2000) in Tatjane Greif (*Dnevnik*, 18. aprila 2000) sta nekoliko bolj deskriptivna in analitična; oba sta odrski izvedbi naklonjena, nihče pa se ne ukvarja z razmerjem med uprizoritvijo, dramtizacijo in romanom, čeprav roman vsi omenijo. O uprizoritvi je

²⁷¹ Kritičarka Tatjana Greif (*Dnevnik*, 18. aprila 2000) je o odru zapisala: »Oder Stare dvorane je kopno, na katerem so utesnjeno nameščeni gledalci in igralci hkrati, ki so kot prebivalci otoka obsojeni na skupno življenje.« Blaž Lukan (1998: 143) pa je ob neki drugi uprizoritvi, ki se je zgodila pred *Filio ni doma*, zapisal poved, ki bi jo lahko prenesli tudi na obravnavani primer: »Gledalca sicer približa dogajanju in igralcu, gledalec mora Freyvega igralca navadno gledati zelo od blizu, ga skorajda čutiti (vonjati, občutiti njegovo slino na licu, pogledati v njegove intimne predele, globoko v grlo), vendar neposrednega stika z njim ne realizira ...«

²⁷² Ena od njegovih izjav je v zvezi s problematično prenosljivostjo romana na oder: »Mislim, da je prvič, da se domači roman takih razsežnosti, kot je *Filio*, pojavlja na odru, vsi skupaj gremo skozi težko fazo. Potrebna je bilo veliko klesanja v kamen, tuda upam, da nam bo božja ljubezen do konca stala ob strani. Najpomembnejše se mi zdi, da poskušamo ugledališčiti čarobni svet Berte Bojetu, in če nam bo uspelo, mislim, da bomo naredili veliko.« (Frey v Jenuš: *Večer*, 16. februarja 2000.)

zapisanega bistveno manj kot o prototekstu, ki so ga preučevale Alojzija Zupan Sosič, Mateja Pezdirc Bartol, Silvija Borovnik idr.²⁷³ Niti roman niti uprizoritev, v kateri ni sodeloval le mariborski igralski ansambel, ampak je režiser povabil tudi ljubljanske in zagrebške goste, nista bila nagrajena kljub dobremu sprejemu tako bralcev²⁷⁴ kot gledalcev.

²⁷³ Poljudnejši strokovni zapisi o romanu, namenjeni dijaški populaciji, so nastali leta 2002, ko je bil roman izbran za besedilo na tekmovanju za Cankarjevo priznanje.

²⁷⁴ Roman je bil dvakrat ponatisnjen, in sicer leta 1997 ter 2004.

5.3 AVTONOMNI GLEDALIŠKI TEKSTI PO SODOBNIH SLOVENSКИH ROMANIH

5.3.1 Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Dušan Jovanović, *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*, Maribor: Obzorja, 1969

Naslov uprizoritve: *Don Juan na psu*

Fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu. Drama (Krstna uprizoritev)

Avtor priredbe: Dušan Jovanović

Režiser: Dušan Jovanović

Dramaturginja: Darja Dominkuš

Scenograf: Vojteh Ravnikar

Asistentka scenografa: Maruša Zorec

Kostumografka: Bjanka Adžić-Ursulov

Koreografka: Tanja Zgonc

Lektorica: Nada Šumi

Avtor glasbe: Davor Rocco

Avtorji videoprojekcije: Jan Zakonjšek, Radovan Čok, Emil Hvatin

Igralci: Radko Polič (**Leopold Hvala**), Majda Potokar (**Rozalija Hvala**), Roman Končar (**Janez Hvala**), Lojze Rozman (**Jaka Hvala**), Marijana Breclj (**Vera Hvala**), Milena Zupančič (**Ljubica Hvala**), Polona Vetrh (**Nada Hvala**), Matjaž Tribušon (**Dr. Černigoj**), Danilo Benedičič (**More**), Aleš Valič (**Mario**), Božo Šprajc (**Grizli**)

Dolžina uprizoritve: 129 minut

Produkcija: SNG Drama Ljubljana

Premiera: 2. februarja 1991, SNG Drama Ljubljana

Število ponovitev: ni podatka

Število gledalcev: ni podatka

Število gostovanj: ni podatka

Navedba literarnega izvirnika: ni naveden

Avtor posnetka: Tone Stojko (posneto 2. februarja 1991)

Don Juan na psu je v slovenskem prostoru edini primer, ko avtorstvo romana, dramatisacije oziroma drame, ki je nastala po njem, in njene inscenacije pripisujemo eni osebi, in sicer Dušanu Jovanoviću. Posebnost obravnavanega primera je tudi ta, da dramski tekst ni izšel kot del gledališkega lista, kar je najpogostejša praksa na področju dramatisacij, ampak v knjižni obliki skupaj s še petimi izvirnimi dramskimi teksti: *Žrtve mode bum-bum* (1975), *Sonce sije na visokem nebu* (1983), *Vojaška skrivnost* (1983), *Zid*,

jezero (1988), po katerem je knjiga naslovljena, in *Viktor ali dan mladosti* (1987). Enako velja tudi za Flisarjevo dramo *Kostanjeva krona*, ki je bila prvič objavljena leta 1972 v samostojni knjižni obliki, leta 2006 pa je izšla še v predelani različici skupaj s šestimi dramami (*Jutri bo lepše*, *Kaj pa Leonardo?*, *Nimfa umre*, *Stric iz Amerike*, *Enajsti planet* in *Nora Nora*). Ker sta Jovanovičevi in Flisarjevi drama(tizaciji) podobni v svojem drugačnem statusu od ostalih priredb sodobnega slovenskega romana in izkazujeta podobnosti tudi v smislu radikalne oddaljitve od romanesknega prototeksta tako v zgodbi kot likih, ki se v postopkih dramatizacije načeloma najpogosteje in najzvesteje ohranjajo, ju obravnavam skupaj oziroma *Kostanjevo krono* kot podpoglavje *Don Juana na psu*. V obeh primerih avtorja dram ne omenjata na začetku besedila, kjer tovrstne zapise po navadi najdemo, da sta nastali po romanih, ki sta bila napisana pred tremi (*Mrgolenje prahu*) oziroma več kot dvajsetimi leti (*Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*). Pri Jovanoviću nanj nakazuje delno modificiran naslov (*Don Juan na psu. Fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu*²⁷⁵), pri Flisarju pa gre za popolnoma spremenjen naslov, ki v svojem dobesednem pomenu ne nakazuje povezave med dramo in romanom.

Jovanovičeva drama razume sama sebe kot opombo (*Fusnota pod parolo Zdrav duh v zdravem telesu*), pojasnilo znanega frazema, ki ostaja osišče tako v romanu kot v drami, saj se v obeh tekstih (in seveda tudi v uprizoritvi) odvija spopad med duhom in telesom oziroma idejo in materijo. Dragana Klaića (1991: 110) napeljuje podnaslov na razumevanje gledališkega teksta kot tezne igre; »teza pa je, da je zdrav duh možen le zunaj telesa«. Klaić (1991: 110) razvija svoje razmišljanje o individualnosti – ne le kot nasprotje družbenosti, ampak tudi kot nasprotje telesnosti – v smeri iskanja svobode, »ki ji nobena zarota ne more priti do živega, ne policijsko-medicinska ne družinska«.

Jovanovičevo dramatiko je z različnih gledišč raziskovalo več literarnih in gledaliških teoretikov – od Jožeta Koruze, Silvije Borovnik, Andreja Inkreta, Tarasa Kermaunerja, Lada Kralja, Tomaža Toporišiča, Dragana Klaića, Amelie Kraigher do Mateje Pezdirc Bartol²⁷⁶, ki se je ukvarjala predvsem z recepcijo dramskega besedila in njegove gledališke

²⁷⁵ Dramaturginja uprizoritve Darja Dominkuš (1991: 109) opozarja, da izrek starorimskega satirika Juvenala *Mens sana in corpore sano* ne smemo razumeti v »zvezi s telovadbo, kot si danes pogosto predstavljamo, pač pa v zvezi s človekovim telesnim in duševnim zdravjem nasploh«. Celoten izrek se namreč glasi *Treba je moliti za zdrav duh v zdravem telesu*.

²⁷⁶ Mateja Pezdirc Bartol je v monografiji *Najdeni pomeni. Empirične raziskave recepcije literarnega dela* (2010) preučevala triindvajseto Jovanovičevo igro *Ekshibicionist*, ki je bila uprizorjena leta 2001, v knjižni izdaji pa je izšla leta 2004.

uprizoritve. Dušan Jovanović je v slovenski dramski in gledališki prostor vstopil sredi šestdesetih let prejšnjega stoletja z zanikanjem avtorja in njegovim izgonom, ki ga je izvedel skupaj z avtorskim (igralskim) kolektivom Pupilija Ferkeverk. Tomaž Toporišič (2009: 114–115) primerja Jovanovičev vstop »na prizorišče po obdobju prestižne družbene in kulturne funkcije gledališča, ki ni izhajala iz položaja režije, ampak dramskega avtorja«, s silovitostjo in z nepričakovanostjo meteorja.

Njegovo vzporedno ustvarjanje znotraj dveh polj, dramatike in gledališke režije, je postavilo pod vprašaj temeljna izhodišča in tehnopoetske postopke dramske literature in gledališkega ustvarjanja ter v povezavi inovacij znotraj obeh vzpostavilo nove paradigme tako dramske kot gledališke estetike. (Toporišič 2009: 111.)

Že Jože Koruza (1997: 221) je Jovanovičevo prvo, še neuprizorjeno dramo *Predstave ne bo* (1963) označil kot prvi dosledni poskus antidrame v groteskni dramaturški smeri, ki jo je začrtal Eugène Ionesco. Aleksandra Jovičević (2009: 182) pa Dušana Jovanoviča prepoznava kot morda edinega pravega naslednika Odra 57²⁷⁷ in njegovo začetno ustvarjanje v eksperimentalnih gledaliških povezuj z avtorjevim prehajanjem od »samokaznovanja« do »samodestrukcije« lastne poetike in jezika. Andrej Inkret (1991: 96) v pregledu Jovanovičeve dramatike od leta 1963 do 1990 opozarja na »dvoje neodjenljivih, med seboj nenehoma prepletajočih se inspiracij« – igre in usode. Igro razume v Jovanovičevem opusu kot sistematično, radikalno in reflektirano artistsko ekshibicijo v smislu metodičnega razstavljanja odrske govorice na elementarne sestavne dele in novega komponiranja teh elementov v presenetljive besedne in situacijske sklope. Vendar pa poudarja, da je ta strast do igre, »usmerjene sistematično v renoviranje forme, demontažo stereotipov in ironičen zabris referenčnega prostora, ki bi kakorkoli presegal čutno nazorno imanenco gledališkega dogodka« (Inkret 1991: 97), globlja od »nezavezujočega formalističnega igrakanja« in s tem presegajoča »popularno literarnoideološko oznako tako imenovanega ludizma«. Jovanovičeva igra je namreč usmerjena v odkrivanje temnih, skrivnostnih predelov človeškega sveta; ti pa so racionalno težko razložljivi. Drugi sklop konstitutivnih elementov dramskega ustvarjanja Dušana Jovanoviča se navezuje na vprašanje »moderne človeške usode in njenih tragičnih komponent«²⁷⁸ (Inkret 1991: 99); k njemu se Jovanović pomakne na začetku sedemdesetih let prejšnjega stoletja z dramo

²⁷⁷ Drugo dramo po vrsti *Norci* (1964) je Jovanović napisal za Odra 57, vendar je zaradi njegove ukinitve in subverzivnosti teksta doživela svojo uprizoritev šele leta 1971.

²⁷⁸ Njegovo drugo fazo zaznamuje poskus rekonstrukcije tragedije sodobnega človeka z razkrivanjem travmatičnih dogodkov iz polpretekle zgodovine.

Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (1971), osrednje pa postane v drami *Osvoboditev Skopja* (1977), s katero sta intertekstualno povezana²⁷⁹ tako roman kot drama, ki ju obravnavam v tem poglavju.

Po kratkem prikazu Jovanovićevega dramskega ustvarjanja v obdobju, ko je nastal roman *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*, navajam še specifiko obdobja ob koncu osemdesetih let, ko je Jovanović snoval dramo *Don Juan na psu*. To je bil čas, v katerem je stvarnost začela postajati bolj dramatična in spektakularna kot gledališče samo ali povedano z Jovanovićeve besedami (v Inkret 1991: 104): »Kaj naj počne teater, kadar že življenje samo zmeraj bolj doživljamo kot teater? /.../ Kako odkriti formulo za novo kulturno identiteto teatra v teatru?«

Njegovi razmisleki o možnostih dramske pisave in gledališča so se torej napajali iz družbene in politične krize, ki se je ravno takrat nevarno približevala svojemu vrhu. Od treh dram²⁸⁰, napisanih v tem obdobju, je za raziskavo zanimiva *Jasnovidka ali Dan mrtvih* (1989), saj Jovanović v njej »preizkuša oblikovalni princip t. i. 'pastiche' ter z njim renovira tako imenovano politično dramo« (Inkret 1991: 104), s čimer napoveduje leto kasneje napisanega *Don Juana*. Oba teksta namreč označujejo mešanica različnih žanrov, parafraz, citatov, predvsem pa satirična perspektiva in spoj smešnega ter grozljivega. Dragan Klaić (1991: 109) zapiše, da je bila *Jasnovidka*²⁸¹ v glavnem politična satira, v *Don Juanu* pa se

razkriva celoten mozaik žanrov, žanrske konvencije različnih vrst se preklapljajo in prepletajo: družinska komedija, policijska drama, medicinska fantastika, satira na nadobudno podjetništvo, politična alegorija začenjajočega se jugoslovskega epiloga, tragikomedija generacijskega jaza, situacijska farsa, navsezadnje črnohumoristična groteska.

Mateja Pezdirc Bartol (2010: 188–189) ugotavlja, da Jovanovićeve žanrski konglomerat »ustreza sodobnemu svetu, v katerem je ločevanje med tragičnim in komičnim vse težje,

²⁷⁹ Andrej Inkret (1969: 118) v spremni študiji označuje roman kot »svojevrstno rekapitulacijo« vsega, kar je Jovanović do takrat napisal, vendar nekateri teksti, ki so nastali kasneje, kažejo 1966. leta napisani roman kot svoj izvor oziroma medbesedilno navezavo. Najpomembnejši tekst v tem smislu je *Osvoboditev Skopja*, v katerem se na več mestih oziroma v več likih (Zoranu, Moretu) kaže povezanost z romanom.

²⁸⁰ Obsežen umetniški opus Dušana Jovanovića je nemogoče predstaviti na nekaj straneh, zato tudi ne navajam naslovov vseh njegovih besedil, ampak pišem samo o tistih, ki so neposredno povezana z obravnavanim primerom.

²⁸¹ Jovanović je *Jasnovidko* označil s »Pankrtsko igro z žanrskimi motnjami«.

saj zapletenost in zahtevnost vsakodnevnih odnosov, različna družbena stanja in množica informacij zahtevajo žanre, ki niso enoznačni«.

V eseju *Za dramski princip*, objavljenem leta 1988 v zagrebški reviji za dramsko umetnost *Novi Prolog*, se Dušan Jovanović (v Dominkuš 1991: 107) kritično opredeljuje do nekaterih postmodernističnih postopkov, ki so se v tistem času uveljavljali tudi v naši umetnosti.

Kot se mi do neke mere gnusi ameriška ideja o populističnem postmodernizmu, se mi hkrati do neke mere gnusijo tudi moje lastne utopične ideje iz šestdesetih in sedemdesetih let, zato ni čudno, da se ne navdušujem nad sedanjo jugoslovansko retrogaro, ki te iste ideje persiflira, elaborira in nadgrajuje. To povzroča, da samega sebe in svojo generacijo doživljam kot farso.

Darja Dominkuš (1991: 107) v navedenih besedah prepoznava vzgib, iz katerega je Jovanović po triindvajsetih²⁸² letih na osnovi svojega edinega romana napisal dramo. O njej zapiše, da ni farsična ponovitev romana, ampak v dramski princip izpeljana podoba sveta iz njega, ki pa ji je dodan »komedijski okvir z nekaterimi satiričnimi elementi«. Sama prepoznavam v Jovanovićevi drami zanj značilno navezovanje na lastne tekste in njihovo ironiziranje, pogosto tudi intertekstualne navezave²⁸³ na slovensko ter svetovno klasiko ali na frazeme iz zakladnice domače slovstvene folklore, na primer: »ne pa drug drugemu kljuvati oči kot lačne vrane, ki sitim ne verjamejo« (Jovanović 1969: 108).

Dušan Jovanović se je s postopki uporabe nedramskih tekstov v gledališču srečal večkrat, prvič leta 1975 v znameniti in na Borštниковem srečanju nagrajeni uprizoritvi *Žrtve mode bum-bum*, v kateri je uporabil raziskavo Sergeja Vrišerja o modi in uniformah v zadnjih tristo letih na Slovenskem. Uprizoritev, v kateri nastopajo ženski in moški zbor ter konferansje – ta tudi govori Vrišerjeve izsledke o razvoju uniform in njihovih vrstah –, ne moremo označiti za dramatizacijo, saj pomeni izrazito preseganje dramskega gledališča oziroma odmik od njega. »'[D]ramska predloga' ni bila nikdar natisnjena in potemtakem kot 'drama' v resnici sploh ne obstaja.« (Lukan 2015: 67.) Tudi *Martin Krpan*, ki ga je v Slovenskem mladinskem gledališču režiral leta 1979 in je doživel kar 123 ponovitev, nakazuje že po seznamu dramatis personae, da ne gre za dramatizacijo v tradicionalnem

²⁸² Roman *Don Juan na psu* je v knjižni obliki izšel leta 1969, pred tem pa je leta 1967 izhajal v reviji *Problemi*, in sicer v prvih treh številkah (49, 50, 51).

²⁸³ V devetdesetih letih je *Don Juanu* sledil cikel dram *Balkanska trilogija* (*Antigona*, *Uganka korajže* in *Kdo to poje Siziifa*).

pomenu besede. Še večja oddaljenost od pripovednega protobesedila se kaže v njegovi drami *Karamazovi* (1980), v kateri pomeni tekst Dostojevskega le »daljno sorodstveno matrico« (Borovnik 2004: 55). Jovanović poseže po v gledališču izjemno priljubljenem ruskem klasiku še enkrat, in sicer ko gledališko priredi *Bese*; v Slovenskem mladinskem gledališču je bila leta 1986 uprizorjena njegova tako imenovana dvojna dramatisacija – njen prvi (ženski) del z naslovom *Blodnje* je režiral sam, drugi (moški) del *Besi* pa Janez Pipan. V gledališki sezoni z največ dramatisacijami (2005/06) je Jovanović pripravil dramsko priredbo Bartolovega romana *Alamut*, ki jo je v SNG Drama Ljubljana režiral Sebastijan Horvat in na salzburškem festivalu (*Salzburger Festspiele 2005*) zanj prejel nagrado za mladega režiserja. V isti sezoni in gledališki hiši je skupaj z Mitjem Čandrom pripravil dramatisacijo Tolstojeve *Ane Karenine*, ki jo je tudi sam režiral. Dušan Jovanović je insceniral tekste, ki so nastali po nedramski predlogi, še v sezoni 2004/05 v SLG Celje (Kenseyev *Let nad kukavičjim gnezdrom* oziroma Wassermanov filmski scenarij romana) in 2003/04 v ljubljanski Drami (uprizoritev dramatisacije Proustovega romana *Iskanje izgubljenega časa* /Harold Pinter in Di Trevis/) je bila na Borštnikovem srečanju nagrajena za najboljšo predstavo v celoti).

Močno opažena na Borštnikovem srečanju je bila tudi uprizoritev gledališkega teksta *Don Juan na psu*, saj je prejela dve nagradi, in sicer za režijo in za najboljšega igralca (Radko Polič v vlogi Leopolda Hvale). Povsem drugače se je v recepcijskem smislu dogajalo z romanom *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*, saj je to Jovanovićevo edino daljše prozno besedilo ostalo precej neopaženo tako pri literarni kritiki kot pri bralcih²⁸⁴. Razloge je morda iskati tudi v njegovi hermetičnosti zaradi namerno porušene povezave med označevalci ter označenci, ki jo lahko povezujemo z družbeno-zgodovinskimi razmerami²⁸⁵ druge polovice šestdesetih let, natančneje – obdobja pred vznikom študentskih uporov. Andrej Inkret (1969: 117) v relativno obsežni spremni besedi k romanu zapiše, da njen namen ni dešifriranje prikritih pomenov, resnic in smislov, saj so ti

²⁸⁴ Število izvodov in izposoj po posameznih slovenskih knjižnicah je nizko (prevladuje en izvod); roman tudi ni doživel ponatisov.

²⁸⁵ Obdobje ob koncu šestdesetih let je sicer veljalo za relativno bolj sproščeno in svobodno v primerjavi z začetkom sedemdesetih, ko Jugoslavija vstopi v tako imenovane svinčene čase. V ta čas spada na primer Dolenčev in Ruplov roman *Peto nadstropje trinadstropne hiše* (1972), ki s svojo satiričnostjo bolj spominja na Jovanovićevo dramo kot pa na roman.

v tako imenovanih modernih tekstih, med katere uvršča Jovanovičev roman, še posebej skriti in večpomenski²⁸⁶. Zato se Inkret (1969: 118) osredini na

spraševanje, ohranjenje odprtosti, kratek pregled in opis tiste sledi, ki se začneja v prvi Jovanoviči objavi, v drami *Predstave ne bo* (Perspektive 1963), nadaljuje v drami *Norci* (1963; natis v *Problemih* 1968), kulminira v pričujoči knjigi (napisani 1966) in stopa v drami *Znamke, nakar še Emilija ...* (1968) v svojo najnovejšo 'fazo'.

Inkretove besede so napoved nadaljnjih intertekstualnih navezav vsaj v dveh dramah – v *Osvoboditvi Skopja*, tekstu, ki ga je Jovanović (1981: 251) posvetil »gledališkemu delu Ljubiše Ristića«, in v *Don Juanu*.

Denisu Ponižu se zdi roman v kontekstu kontradiktornih šestdesetih let prejšnjega stoletja, ki jih zaznamujejo na eni strani nasilje (različnih) oblasti, vojn in okupacij, študentski nemiri ter na drugi strani porajajoči se občutek svobode in spontanosti, precej nenavaden. To je bil sicer svet, v katerem je bilo mogoče brez hujših posledic »govoriti o preteklosti tako, da to ni samo junaška epopeja zmag borbe in dela, lepa pravljica in nedeljska maša 'še pomnite tovariši'« (Poniž 1991: 115), vendar je tudi v takšnem svetu Jovanovičev ludistični zagon, s katerim oblikuje svojo pripoved, presenetljiv, predvsem pa jasnoviden.

V *Don Juanu* ni več maščevanja 'Revolucije' nad nasprotniki, priče smo samo še njenemu razpadanju, spreminjanju iz nečesa, kar ima vsaj na zunaj človeško podobo, v zdrizasto in smrdečo snov. To je polom Revolucije v ludistični formi. (Poniž 1991: 116.)

Poniževa eksplicitna formulacija razumevanja teksta se razlikuje od Inkretovih, Ruplovih ali Kermaunerjevih²⁸⁷ kritičnih zapisov, saj so ti nastali približno dvajset let prej, torej v bistveno drugačnih družbeno-zgodovinskih okoliščinah. Iz Kermaunerja oziroma Sartrove filozofije izhaja Darja Dominkuš, dramaturginja uprizoritve, ki sicer ne govori o romanu, ampak o drami; ker pa oba temeljita na istem tematskem jedru, je njeno interpretacijo smiselno navesti. Ena od temeljnih kategorij Sartrovega eksistencializma je svoboda, ki se

²⁸⁶ Tudi Dimitrij Rupel (1970: 238), ki izhaja iz Inkretove interpretacije romana kot besedila, v katerem gre »za dokončno uresničitev aktivizma, ki je hotenje samega sebe, zagrizena volja do moči in v izidu – samouničenje«, previdno opozarja, da »so interpretacije pač projekcije kritikove ideologije« in s tem povsem različne ali celo nasprotujoče. In ravno v tej nerefencialnosti glede na realni svet, v neprevedljivosti povedanega vidi kakovost ali celo izrednost literanega besedila (Rupel 1970: 239).

²⁸⁷ Povzetek Kermaunerjeve recenzije je naveden na platnicah romana; Taras Kermauner (1969) razume transformacijo telesa Pavla Rakovca kot prisposodbo in kritiko neosmišljenega životarjenja, »padanja iz polnega v prazno, iz biti v nič, iz moralne organiziranosti v golo telesno obstajanje v današnjem slovenskem in evropskem trenutku, ki ga imamo vsi za kriznega«.

manifestira v odgovornosti za lastna dejanja. Polde je svojo izbiro opravil že kot šestletni kurirček in v njej je imel

kritje za vse svoje poznejše delovanje, za svoje visokoleteče cilje, za kritično držo do nepravilnosti v družbi – tako razume svoj novinarski poklic –, za usmerjanje svojih bližnjih in vmešavanje v njihova življenja – za 'jaziranje', kot to imenuje sin Janez (Dominkuš 1991: 107).

Poldetovo destrukcijo na duh in telo ter neizprosen boj med njima Dominkuševa poveže s sartrovsko dvojnostjo pojavov: bit po sebi (*être en soi*) in bit za sebe (*être pour soi*); prvo razloži kot materijo, nekaj masivnega, težkega, lepljivega, čemur se človek upira z zavestjo, ki je intencionalna in subjektivna (bit po sebi). Tej razpetosti med bitjo in ničem doda še en dejavnik, ki poleg telesa objektivira človeka – to je drugi človek. V njunem srečevanju pa prepozna »vsaj en aspekt donjuanstva: neomejeno imeti v lasti telesa, okušati svobodo vsaj v intimni sferi, če je že vse drugo – javno – polno omejitev in nesvobode« (Dominkuš 1991: 108).

Zgodba romana *Don Juan na psu* je podana skozi prvoosebno pripoved. Pripovedovalec je neimenovani sin Poldeta Rakovca, novinarja, ženskarja z nekoč bujnimi črnimi skodranimi lasmi, ki so v procesu razpadanja njegovega telesa izpadli. Ravno pripovedovalec je tisti pripovedni element, ki ga kritiki povsem spregledajo kljub njegovi za slovensko povojno literaturo neobičajni manifestaciji. Namreč sin gospoda Rakovca, ki samega sebe na več mestih tudi samookarakterizira kot teatralnega, hinavskega in nevoščljivega, je tako imenovani nezanesljivi pripovedovalec (Booth). Da njegovi pripovedi ne moremo in ne smemo povsem verjeti, ni kriva le oznaka njegovega lastnega značaja, pač pa nas v tako razmišljanje navajajo tudi izjemno kompleksen odnos z očetom, eksplicitno izražen dvom²⁸⁸ v lastna dejanja in pa nekatere izjave²⁸⁹, ki pozornemu bralcu signalizirajo pripovedovalčevo nezanesljivost. V daljših notranjih monologih pride celo do spremenjene fokalizacije; ta se na primer iz sinove (Rakovec mlajši) skoraj neopazno prelevi v očetovo (Rakovec starejši) ali katero drugo (gostilničarjevo). V romanu so očetova postopna razcepitev duha in materije (telesa), neizprosen boj med obema in končna prevlada duha,

²⁸⁸ »Morda se motim, morda v razburjenosti in zaskrbljenosti za usodo svojega očeta hudo pretiravam.« (Jovanović 1969: 56.)

²⁸⁹ Kot primer njegove nezanesljivosti in zavajanja implicitnega bralca navajam napačno poimenovanje scenarista filma *Tom Jones* Johna Osborna in imena glavnega igralca Alberta Finneyja: »/.../ to sijajno satirično analizo Henryja Fieldinga, ki je znan tudi pri nas predvsem kot scenarist filma *Tom Jones*, v katerem je blestel pegasti lepotec Richard Finley ali kako mu je že ime.« (Jovanović 1969: 51–52.)

ki se zaključi s selitvijo v sina, v nekaterih segmenitih nedoročeni, nejasni. Pripovedovalčevi očitki očetu, češ kako je gospodovalen, da želi ves svet spremeniti »v sebe, v svoj jaz, v jaziranje« (1969: 44), postanejo ob nekaterih izjavah²⁹⁰ in dejanjih vprašljivi. Kot bolj patološki se bralcu kaže sinov odnos do očeta in ne obratno, kot bi nas rad prepričal pripovedovalec. Po storjenem zločinu – Rakovčevem nenamernem uboju matere zaradi nezmožnosti nadzorovanja lastnih rok – se njun odnos še poglobi, saj postaneta združena v zločinu: »Takrat sem prvič občutil samozavestno opojnost zanosa, ki se lomi iz usodne zlitosti dveh bitij, združenih v necepljivo zavest istovetnosti.« (Jovanović 1969: 61.)

V strahu pred razdružitvijo, saj vedno bolj postajata kot dvojčka ali dve plati ene same entitete, zbežita iz Ljubljane na deželo k Romani, eni od nekdanjih Rakovčevih žena, ki stanuje na preurejenem kozolcu. Skupaj z gasilcem Janezom, ki je zaljubljen v Romano, živijo v nenavadni skupnosti. Začetnemu izboljšanju Rakovčeve bolezni²⁹¹ ob blagodejni Romanini prisotnosti in s tem izločitvi sina, ki se zaradi tega počuti strahotno ljubosumnega in prevaranega, sledi njeno drastično poslabšanje – Poldeta ne samo da ne uboga telo, pač pa začne spreminjati svojo obliko; ob eksperimentih, ki jih sostanovalci in kasneje še doktor Černigoj začnejo izvajati na njem, pa celo menja agregatno stanje. Ironični in groteskni opisi »prestrukturiranja in reorganizacije telesa« doživijo svoj vrh v spolni združitvi amorfnega Poldeta in lepotice Romane; ta v svojem odnosu do nekdanjega moža doživi popoln preobrat, saj ga ponovno vzljubi, zato ne želi več sodelovati v poskusih, kako uničiti očeta svojega pravkar spočetega otroka, ki ga pripovedovalec označi kot

nizek, bujno rastoč grm, ki zaradi pomanjkanja prostora raste vase, raste skromno in neopazno, cvete vase, se zarašča, in diha skozi velike škrge svojih vmesnih prostorov, ki so tako zračni in prozorni, da lahko človek brez težav vidi skozi njega, vidi skozi svojega očeta,

²⁹⁰ V enajstem poglavju, ko oče obišče zdravnika Černigoja zaradi nenavadnih zdravstvenih težav, sina obide groza, da mu bo zdravnik prevzel edinega človeka, ki ga ima samo zase. V naslednjem poglavju pa svoje trditve o očetovem »jaziranju« močno omajajo pripovedovalčeve besede: »Ko sva si pred nedavnim stala iz oči v oči, dana drug drugemu, prepuščena drug drugemu v dosmrtno posest in užitek, sem začutil, da je samo korak iz suženjstva v svobodo, iz hlapca v gospodarja, iz sina v očeta, en sam bojni korak, ki odloča o vsem.« (Jovanović 1969: 44.)

²⁹¹ Zdravnik Černigoj uporabi mešanico zdravniškega, filozofskega in političnega diskurza, ki v svojem spoju zveni izrazito ironično: »Separatistične tendence vegetativnega živčevja pomenijo anticipacijo revolucionarne faze v vrsti bioloških metamorfoz človeškega organizma.« (Jovanović 1969: 58).

vidi, kaj se dogaja na tleh ali na drugi strani te abstraktne plastike, v kateri je brez prestanka teklo na stotine mikroprocesov (Jovanović 1969: 87).

Ker pa se očetovo telo še vedno upira – pripovedovalec celo posumi, da se iz vseh norčuje²⁹² –, vzame stvari v svoje roke Černigoj, o katerem ima pripovedovalec izrazilo slabo mnenje, in organizira pojedino, na kateri se zberejo Rakovčeve štiri nekdanje žene, njegov partizanski tovariš More ter še trije povabljeni. Grotesknost in absurdnost dosežeta vrh ob prihodu noseče Romane ter njenega ženina, ki prekrit z belo rjuho leži v otroškem vozičku. Ob nagnusni in smrdljivi gmoti obide pripovedovalca slabost, da odide na svež zrak, kamor pride tudi doktor in mu pove: »Vozi se ali hodi peš, smrti nasproti greš.« (Jovanović 1969: 111.) Ko se pripovedovalec vrne na kozolec, je voziček prazen, v njem pa se začnejo dogajati nenavadni procesi – nekdo se je naselil v njegovo telo: »Nekdo se je zganil v meni – to nisem jaz.« (Jovanović 1969: 113.) Zadnje poglavje v romanu je kratko, vsaka poved je zapisana v svojem odstavku, zaključni pa se z besedami »Zdaj greva lepo domov, ljudje naju gledajo.« (Jovanović 1969: 114.) Takšen zaključek nas vodi k ponovnemu branju prvega poglavja, ki se dogaja na pogrebu Poldeta Rakovca, na katerem med preostalimi pogrebci najdemo vse štiri žene, Černigoja ter Romano s svojim ogromnim utripajočim trebuhom, ki se kot velikanska luč prižiga in ugaša med križi ter spomeniki. A zgodba se bo ponovila, kajti »pokojni« se je naselil v svojem sinu. Ciklično zasnovana pripoved poraja še močnejši dvom v naravo pripovedovalca, v njegovo zanesljivost zaradi na več mestih izražene fluidnosti, pretočnosti iz očeta v sina in obratno ter s tem ponuja nova in drugačna branja.

Ob prenosu v dramski način in spremembi komunikacijskega sistema izginejo nejasnosti s pripovedovalcem. Oče in sin postaneta povsem avtonomni²⁹³ osebi; lik očeta Poldeta Hvale (sprememba priimka) sicer ohrani novinarski poklic, oznako donjuanstva ter nekatere karakterne značilnosti, med katerimi sta najpomembnejša »jaziranje« in (pretirano) kritična drža do dogajanja v družbi, vendar je bistveno bolj enoplasten kot v romanu. Sin Janez v nasprotju z romanesknim sinom ne goji do svojega očeta nikakršnih ambivalentnih in skrajno zapletenih odnosov; o tem, kaj si novodobni kvazipodjetnik misli o očetu kot

²⁹² »Prostovoljno smo izročili ključne svojega suženjstva, tako smo zagazili v močvirje enakosti z njim, ki je bil naš izvorni greh, šiba naše enotnosti, nujnost naše nebogljenosti.« (Jovanović 1969: 102.) Ta poved in njej podobne precej nedvoumno izrekajo kritiko komunističnega oziroma socialističnega sistema.

²⁹³ V prvem prizoru prvega dejanja sicer ostaja aluzija na roman v Poldetovi utemeljitvi, da je svojega sina Janeza poimenoval s tem imenom zato, da bi njuni »krstni imeni skupej zveneli kot priimek in ime največjega slovenskega smučarskega skakalca vseh časov – Janeza Polde« (Jovanović 1991: 245).

predstavniku nekih preživelih časov in naziranje ter odločnem nasprotniku sprevrženosti vse bolj uveljavljajočega se kapitalizma, izvemo v njegovem monologu ob očetovi krsti. V svojem govoru se izkaže stvarnega in pragmatičnega; poudari predvsem dejstvo, da mu oče ni ničesar zapustil, zaradi česar bo »moral začenjati od nule!« (Jovanović 1991: 294) v nasprotju z njim, čigar starši so bili predvojni kapitalisti in so po denacionalizaciji obdržali vsaj veliko graščino, v kateri so živeli vsi skupaj. Romaneski sin zna svoje misli ubesediti bistveno bolj pesniško kot dramski Janez, tudi željo po denarju in slavi izrazi le enkrat, in sicer v eni od zadnjih faz očetovega telesnega razkroja. Zanimiva je njegova želja po oblasti, namerno izražena bolj mimogrede v gosto tkanem notranjem monologu, v katerem ne manjka absurda in ironije, ki naše razumevanje besedila usmerja v območje politike, ideologije: »[O]blast me je veselila, v njej sem rojen, v njej vzgojen, od njene milosti živi vse, kar leze in kar gre, kar je in spi, kar se smeje in joka, kar govori in molči, to bi bil rad, oblast« (Jovanović 1969: 101).

Dramski Janez in Polde sta torej bistveno drugačni osebi kot oče in sin iz romana, pravzaprav deluje slednji v primerjavi s svojim očetom veliko bolj kot lik Poldeta Hvale. Polde Rakovec je bil partizan, za oddajo *Še pomnite, tovariši* je pripravljaj obsežen prispevek. Obujanje spominov na medvojno dogajanje ga silovito vznemirja; v večvrstični povedi o likvidaciji nekega Nemca v Kočevskem Rogu pride do preskoka²⁹⁴ s sinove fokalizacije pripovedi na očetovo. Polde Rakovec, ki ni nikakršen partizanček – kurirček kot v drami, še pred izbruhom svoje »bolezni« želi, da ga sin odpelje v Zabukovje. Tam potem cel dan do teme mrzlično iščeta mesto, kjer je leta 1942 padla cela njegova četa; živa sta ostala le on in More. V tem tematskem sklopu se pojavljata tudi lik šestletnega Zorana²⁹⁵ in Olge; iz fragmentarne pripovedi z menjajočo se fokalizacijo je težko razbrati, kdo sta omenjena lika in kako sta povezana s pripovedovalcem in njegovim očetom. Olga se imenuje tudi Poldetova prva žena in mati njegovega otroka (pripovedovalca), je Zoran torej pripovedovalec ali njegov brat? O Poldetu izvemo – seveda s sinovega gledišča – tudi o njegovem odnosu do žensk. Opisan je kot izjemno lep moški, kar mu pripovedovalec

²⁹⁴ »More je imel to čast, da je opravil z njim vse formalnosti, vedno je to počel vestno, bil je dober tovariš, in z zvrhano mero odgovornosti, skrbno in temeljito, tako da ni bilo kaj dodajati, v resnici je bil človek, ki ga je on potipal, nadvse prepričljivo zapečaten, veselilo me je, da je resnično in nedopovedljivo konec njegovega nesramnega početja, to me ni vznemirjalo, navadil sem se, vseeno mi je bilo, še na misel mi ni prišlo, da bi ga obžaloval, pozabil sem, da to sploh kaj pomeni, samo sovražil sem pse, kot cela četa skupaj.« (Jovanović 1969: 24–25.)

²⁹⁵ Zoran in njegova mati (Lica) se kasneje pojavita v drami *Osvoboditev Skopja*; tudi v Moretu, ki je v romanu manj pomemben lik kot v drami, najdemo zasnovo za enega od dramskih likov v tej drami, in sicer za Zoranovega ohromelega strica Georgija.

močno zavida, in zaradi tega tudi ščuva vseh pet žena proti njemu; ko končno ostaneta sama v stanovanju v eni od ljubljanskih stolpnic, sta združena v odporu do žensk. Rakovčeve žene²⁹⁶ so bile Olga, Evstahija, Marija, Romana in Rozalija. V zgodbo je najbolj vključena Romana, Olga se občasno pojavi v pripovedovalčevih razmišljanjih, medtem ko ostale bivše žene posežejo v dogajanje le ob koncu romana na pojedini – svatovščini. V drami stanujejo v isti hiši (vsaka v svoji sobi) »bivša tretja žena Vera«, »četrt bivša žena Ljubica« in »peta bivša žena Nada«. Romaneska Rozalija je dramski Rozi (Poldetovi materi) dala le ime, podobno kot je po romaneskem gasilcu Janezu poimenovan Poldetov dramski sin.

Roman je osredinjen na spopad med sinom in očetom, materijo in duhom ali kakor koli že interpretiramo to antagonistično razmerje, v katerega se aktivno vključuje le malo oseb (Černigoj, Romana, Janez), saj Rakovec mlajši poskrbi, da sta z očetom čim bolj skrita pred svetom in se njuna »drama« odvija v zasebnosti. Dramski tekst, ki eksplicitno odsluikuje turbulentne čase predosamosvojitvene Slovenije, pa kljub temu da ohranja tematsko jedro porušenega ravnovesja med fizisom in psiho, materialnim in duhovnim, polje konfliktov povnanji in jih razširi. Kar se v romanu odvija v sinu in očetu, se v drami dogaja izključno v očetu (destrukcija, osamosvajanje udov, organov, razpad telesa); sin Janez se namreč zapleta v konflikte, ki so povsem drugačne narave – kot na primer preprodaja lešnikov in s tem dober zaslužek za malo vložnega dela. Josip Osti (1991: 113) dramo označi kot travestijo romana, v kateri je prag resnobnosti in patosa znižan, tehtnica s komičnim in tragičnim pa se prevesi na stran komičnega oziroma farsičnega. Ostijeve oznaki sicer ne gre oporekati, dodati pa ji je treba še izrazito grotesknost ter absurdnost, ki se v drami nekoliko izgubita oziroma ju nadomesti farsičnost, ponovo pa ju v nekaterih prizorih oživi uprizoritev.

Zgodba romana je s svojo osredinjenostjo na glavni konflikt in posamezne faze njegovega razvoja preprosta, zgodbo dramskega teksta pa zapletajo številne osebe, ki živijo nekakšno komunsko življenje in ob tem prihajajo v nesoglasja. Vendar je prva zgodba uresničena z modernističnimi postopki pripovedovanja (notranji monolog, nezanesljivi pripovedovalec, približevanje dramski zvrsti z zapisi poročanega in premega govora v vsako vrstico posebej), ki jo napravijo težje razumljivo, bolj dvoumno, kot je dramska zgodba.

²⁹⁶ Od petih žena so v dramski tekst vključene tri: nežna in pesniška Ljubica, čutna Vera in podjetniška Nada.

Drama, ki je ravno tako kot roman nastala tik pred prelomnimi dogodki (študentskimi nemiri oziroma osamosvojitvijo Slovenije), je zgrajena²⁹⁷ iz dveh dejanj in enaindvajsetih naslovljenih prizorov²⁹⁸; nekateri od njih so deljeni še na podprizore, na primer 3 B, 3 C ... Začne se s seznamom dramskih oseb, humorno obarvano navedbo²⁹⁹ natančnega nastanka dramskega teksta ter z obsežnimi didaskalijami v dveh točkah. V njih avtor umesti dogajanje (neka navadna graščina), zapiše pa tudi natančna navodila glede pozicije pisalne mize dr. Černigoja med publiko, česar uprizoritev ne realizira, uporabe drugih medijev (videoposnetek »notranjega monologa« Poldetovega telesa, zvočni posnetki Grizlijevega glasu), njihovo vključevanje v uprizoritev in željo po visoko koreografiranem nastopu posnetega Poldeta, ki naj asociira na japonski sodobni balet buto; igralec naj bo skoraj nag in močno našminkan.

Dramsko dogajanje se začne drugače kot roman, ki nas takoj sooči s Poldetovo smrtjo, nato pa postopoma razkriva faze, ki so vodile v njo; namreč že v prvem prizoru je Polde tako bolan, da mora obiskati zdravnika. Dr. Černigoj njegov primer pozna, saj mu bere iz policijskega zapisnika, kako je na ulici kolporterju nasilno vzel časopis ter ga raztrgal na koščke (motiv iz romana). Že ob koncu prvega prizora dobi bralec namig, da bo o filozofskih in eksistencialnih vprašanjih (identiteta posameznika in naroda) drama spregovorila skozi absurd, grotesko in žanr grozljivke ter detektivke (montiranje nadzornih kamer, preko katerih bo Černigoj nadzoroval svojega pacienta). Začetek uprizoritve³⁰⁰ je zastavljen nekoliko drugače kot drama, saj izpostavi protagonistovo osamljenost in izgubljenost; Polde Hvala, držeč aktovko na prsih, sam sredi zatemnjenega odra odgovarja in reagira (izvaja naročene mu gibe telesa) na glas iz zvočnika, za katerega se izkaže, da pripada zdravniku Černigoju. Vtis odtujenosti se stopnjuje, ko ga skupaj z njegovim partizanskim komandantom (v romanu tovarišem, soborcem) ugledamo v bučnem okolju njegovega doma, ki ga poudarjajo skorajda groteskno kostumirani člani njegove družine:

²⁹⁷ Roman sestavlja trideset kratkih poglavij, začne pa se s predgovorom, zapisanim v kurzivi, ki ne napove le teme, temveč označi tudi perspektivo (ironijo, grotesko): »Takšen človek ali ženska postaja v vsem svojem dejanju in nehanju izrodek izrojenega telesa, izvržek izvržka, gnil smrad gnojnega smetišča.« (Jovanović 1969: neoštevilčeno.) (Podčrtala B. M.)

²⁹⁸ Uprizoritev v celoti ohranja členjenost na prizore in jih uresničuje z zatemnitvami in glasbo. Skorajda neokrnjen ostaja tudi glavni tekst drame.

²⁹⁹ Med začetkom in koncem del, kot Jovanović označi obdobje pisanja, je preteklo nekaj dni manj kot dva meseca. Jovanović ne zapiše le datuma in kraja pisanja (Bohinjska Bela), pač pa tudi uro.

³⁰⁰ Premiera je bila z načrtovanega 19. januarja prestavljena na 2. februar 1991 zaradi poškodbe glavnega igralca Radka Poliča ob skoku z balkona; na posnetku premierne uprizoritve se zato Polič le postavi v pozo skakalca, vendar ne skoči v globino.

tri bivše žene, ki imajo skupnega in brezperspektivnega življenja dovolj in se zato s kovčki odpravljajo drugam; oblastna, jedka in nekoliko dementna mati Roza, njen mož oziroma Poldetov oče Jaka Hvala z večno ponavljajočimi se filozofskimi nauki in podjetni sin Janez – frizer za dame. Med humornimi dialogi v ljubljanskem pogovornem jeziku teče filmski posnetek³⁰¹ skoraj golega, na belo pobarvanega Poldeta, ki izvaja nenavadne gibe³⁰². Večinoma simultano zasnovano odrsko dogajanje na nivojskem prizorišču večnadstropne hiše z balkonom po celi širini barvajo z novimi pomeni lučni in zvočni učinki. Režiser pogosto uporablja modro točkovno osvetlitev, s katero fokusira³⁰³ pogled na samotnega Poldeta; glasbena spremljava prehaja od ubrane filmske glasbe do kakofonije, pogost zvok je tipkanje pisalnega stroja – metonimija za njegovo novinarsko ustvarjanje. Podoba Poldetove napredujoče bolezni v svoji fizični in simbolni pojavnosti iz prizora v prizor vse bolj prerašča humorno dogajanje na odru, ki ga zapleteta kupčija z istrskimi lešniki in boj za graščino po Rozini nasilni smrti. Poličeva prezenca na odru je tako silovita, da so posnetki njegovega obraza in telesa iz bližnjega plana povsem redundantni; do živega ji ne pridejo niti komične situacije v zvezi z dvema tonama lešnikov in s tremi bivšimi ženami, ki si po Rozini smrti razdelijo tri moške v hiši, niti humorni namigi, spleteni okoli aktualne problematike predosamosvojitvene Slovenije (od poveljnih pobojev, »spravnih« aktivnosti, odcepitvenih teženj, denacionalizacijskih postopkov, obveznic, delnic, plenjenja in razkosavanja državnega premoženja, ki ga – verjetno – pooseblja Poldetovo razpadajoče telo, timskega dela in ostalih novotarj vzpenjajočega se kapitalizma do »specialca« Grizlija), niti večno uspešno preigravanje s primorskim narečjem kmeta Maria, ki skupaj z nižjo pogovorno ljubljansčino večine likov predstavljata protiutež Poldetovi knjižni izreki. Vir komičnosti so tudi intertekstualne navezave na *Hamleta*³⁰⁴, *Kralja Ojdipa* in na

³⁰¹ V klubu Drama je bila postavljena razstava fotografij Igorja Antića, ki jih je posnel ob nastajanju videoposnetka.

³⁰² Polde izvaja ples, imenovan buto; ples je nastal na Japonskem v šestdesetih letih, z njim izvajalec doseže skladnost telesa, uma in čustev. Iz navedenega sledi, da izbor plesa – namige nanj najdemo v romanu – ni naključen, ampak ima simbolno vrednost.

³⁰³ Aleš Berger (*Delo*, 5. februarja 1991) izpostavi razcepljenost, razpad zgradbe in podobe uprizoritve, ki »teče po dveh vse bolj mimobežnih tirih: po eni strani uprizarja razkrajajočo se osebnost glavnega 'junaka', ki iz čudaštva drsi v abnormalnost, iz prvih bolezenskih simptomov v popolno degradacijo človečnosti, po drugi strani pa se ukvarja z njegovo sicer nenavadno, a v mejah normalnosti še sprejemljivo okolico in z njo v zvezi izumlja različne štorije in šale, da nekako zapolnjujejo in poganjajo dogajanje«. Jernej Novak (*Dnevnik*, 12. februarja 1991) pa uprizoritev označi kot zahtevno strukturirano igro s tremi glavnimi linijami dramskega dogajanja (samorazkroj, družinska komedija in policijski nadzor).

³⁰⁴ »Jaka: Naj odpustim, al naj se maščujem? Naj mu podam roko sprave ali naj s to isto roko ugasmem to pohabljenno življenje? Naj ostanem nevtralen? Prijaviti ali skriti zločin? To je zdaj vprašanje!« (Jovanović 1991: 278.)

Osvoboditev Skopja kot vmesnim členom med romanom in dramo oziroma uprizoritvijo. Če je bila perspektiva ob pripovedovanju o Zoranu v romanu tragična, dobi v drami in uprizoritvi, ko cela družina sedi v polkrogu kot ob tabornem ognju in mrmra partizansko pesem, izrazito komični značaj. Ironiziranje Poldetove zaverovanosti v neke preživele čase in nazore podkrepi še njegova partizanska uniforma s kratkimi hlačami (Polde kot najmlajši parizan – kurirček) in z bombo, ki jo ima privezano okoli pasu.

Poldetova usoda se po koncu prvega dejanja, ko ravno tako kot v romanu nehote ubije mater, pospešeno usmerja proti smrti, ki si jo Polde želi sam, zato prosi Moreta, naj ga ustrelji, kar njegov zvesti komandant tudi stori, za tem pa ubije še sebe. Katastrofo napove prikazovanje Rozinega duha (parafraziranje Hamletovega pogovora z duhom), ki je ob uporabi zvočnega, svetlobnega, kostumskega in ostalega nebesednega gledališkega jezika v uprizoritvi izrazito groteskno. V tem smislu se nadaljujejo priprave na Poldetov pogreb, ki je z vsemi poslovilnimi govori izveden pred dejansko smrtjo. Ker pa je Poldetov fizis nadvse trdoživ in se ne ukloni strelom iz Moretove pištole, predlaga sin Janez, da ga ugonobijo sami (podobnost z romanom). Sledi »delo v timčkih«, o aktivnosti katerih bolj slišimo, kot jih vidimo; kot posmeh njihovemu trudu se zaslišita Poldetov in Moretov glas iz zvočnika, ki prijetno kramljata o posthumnem življenju, v katerem More nadaljuje s svojimi nogometnimi aktivnostmi. Sklepni enaindvajseti prizor je enak kot v romanu, saj od mize vstane Poldetov sin in pove: »Nekdo se je zganil v meni. To nisem jaz.« (Jovanović 1991: 301.)

Dobesedno ali delno spremenjenega navajanja iz romana je v drami relativno malo; nekajkrat je uporabljen postopek prenosa krajših pripovednih delov v replike dramskih oseb, na primer sanje³⁰⁵ gasilca Janeza v govor Rozinega duha. Epizacija, ki se v uprizoritvi uresničuje s potujitvenimi učinki videoposnetka, glasu iz zvočnika ipd., se v drami pojavi poredko, na primer ko o neubogljivosti Poldetovih rok poroča pripovedovalec, v drami pa o tem pripoveduje (publiki) sam Polde.

³⁰⁵ »Rekel je, da vidi ogromen požar, ki ga bom baje jaz podtaknil v neki čudni, s slamo in šibjem obloženi jazbini /.../. Tista jazbina bo imela tri izhode, eden bo gledal na vzhod, drugi na zahod, tretji pa bo obrnjen k nebu.« (Jovanović 1969: 80.) Poročani govor, ki povzema sanje gasilca Janeza, se v drami spremeni v precej enigmatično repliko Rozinega duha: »Sanjala sem, da si podtaknil požar v koči iz slame in šibja, ki je bila najin dom. Tista koča je imela tri izhode: Eden je gledal na vzod, drugi na zahod, tretji je bil v nebo obrnjen.« (Jovanović 1990: 290.)

v romanu

Njegove roke so z ostrimi konicami svojih dolgih nohtov trgale podlogo hlačnih žepov, jo počasi, toda vztrajno cefrale, jo odstranjevale skozi žlebe hlačnic in se nato po tej skrivaj narejeni poti še z večjo vnemo predajale druga drugi, to se je natančno videlo po burnem valovanju blaga, ki ju je zakrivalo. (Jovanović 1969: 47.)

v drami

Polde: Roke z ostrimi konicami svojih dolgih nohtov trgajo podlogo hlačnih žepov, jo cefrajo, jo odstranijo skozi hlačnice in se nato po tej na skrivaj narejeni poti še z večjo vnemo predajajo druga drugi. To lahko natančno vidite po burnem valovanju blaga, ki ju zakriva. (Jovanović 1991: 271.)

In če se vrnem v izhodišče raziskave – koliko je pravzaprav romana v drami in uprizoritvi? In ali je v obravnavanem primeru sploh mogoče govoriti o dramatizaciji? Analiza pripovednih elementov kaže, da je kljub določenim delom besedila iz romana, ki so postali replike dramskih likov, dramski tekst povsem avtonomen, saj so različni zgodba, pripoved, kronotop; spremembo in izrazit pomik v komičnost in farsičnost doživi (pripovedna) perspektiva, spremenijo se liki ter njihova karakterizacija (največ podobnosti ohrani dr. Černigoj – hladni, razumski znanstvenik-ideolog). Odrski *Don Juan* tudi ob uporabi raznolike gledališke govorice ne pomeni večje sorodnosti romaneskni matrici izpred več kot dvajset let, kot smo pogosto vajeni ob gledaliških tekstih, ki se oddaljijo od prototeksta, a se mu ponovno približajo v svoji odrski uresnitvi. Res pa je, da dramski in odrski *Don Juan* ohranjata motiv razcepa, razkola, boja med duhom in telesom, idejo in materijo, eno in drugo ideologijo, preteklostjo in sedanjostjo ter sporočilo (večno) vračanja enakega, saj se usoda ponavlja in prenaša (multiplicira³⁰⁶) z očetov na sinove, s čimer se ohranja aktualnost romana iz davnega leta 1967 in drame iz nekoliko manj oddaljenega začetka devetdesetih let. Vedno bo namreč prihajalo do razkroja ideologij, moralnih vrednot, idealov, družbenih ter političnih sistemov, dogajale se bodo revolucije in kontrarevolucije, ki jih metaforizira groteskna in fantastična podoba Poldetove »bolezni«, v romanu do popolnosti izpeljana z natančnimi opisi, v drami in uprizoritvi pa prikazana (tudi) zaradi narave medija v ne toliko skrajni obliki, a zato nič manj pretresljivo.

³⁰⁶ Da je »pomnoženost osebnosti značilna bolezen razčlovečenega človeka našega časa, pa tudi časa samega, v temporalnem in zgodovinskem smislu«, ugotavlja tudi Josip Osti (1991: 114). Jovanovičeva jasnovidnost oziroma performativno udejanjenje multipliciranja osebnosti pa predstavlja projekt treh slovenskih umetnikov po imenu Janez Janša.

Dramski in gledališki *Don Juan* sta torej primera izvirne priredbe romanesknega teksta in ju je treba umestiti zunaj tradicionalnih postopkov dramatizacije; oba sta povsem avtonomna³⁰⁷, čeprav je v njiju najti nekatere elemente romana in celo dobesedne prepise posameznih delov besedila. Slednje je ob upoštevanju Jovanovićeve poetike, ki je zaradi svoje izrazite ustvarjalne prepletenosti z gledališčem »tekstovno vedno razumela kot tkanje iz drugih besedil, citatov, kulturnih, političnih in drugih aluzij« (Toporišič 2009: 106), razlagati bolj v smislu citatnosti kot dramatizacijskih postopkov. Kljub vsem argumentom v prid izvirnosti dramske in gledališke pisave ter oddaljitve od prototeksta pa ob uporabi nekaterih tipičnih strategij (glas iz offa, pripovedovalec), ki se pojavljajo v večini obravnavanih primerov, tudi *Don Juan* ne more prikriti, da izvira iz pripovedne zvrsti.

Uprizoritev Jovanovićeve drame, ki spada v gledališko sezono³⁰⁸ z zanemarljivim deležem dramatizacij, je naletela na dober kritiški odziv. Večina kritikov³⁰⁹ omenja istoimenski roman in išče v njem spodbude za dramo, pozitivno so ocenjeni režija, igra, kostumografija in glasbena oprema; videoposnetek se večini zdi nepotreben.

5.3.1.1 Mrgolenje prahu

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Evald Flisar, *Mrgolenje prahu*, Murska Sobota: Pomurska založba, 1968

Avtor in naslov drame: Evald Flisar, *Kostanjeva krona*

Naslov uprizoritve: *Kostanjeva krona*

Režiser: Branko Gombač

Dramaturg: Igor Lampret

Scenograf: Sveta Jovanović

Kostumografka: Vlasta Hegedušič

Igralci: Volodja Peer (**Janek**), Angela Jankova (**Aranka**), Marjan Bačko (**Geder**), Milena Muhičeva (**Darja**), Boris Brunčko (**Župnik**), Janez Klasinc (**Miška**), Ivo Leskovec (**Referent**), Jože Zupan (**Sodnik**), Evgen Car (**Miličnik**), Milan Vavpotič (**Miličnik**).

Dolžina uprizoritve: ni podatka

Produkcija: Slovensko narodno gledališče Maribor

Premiera: 12. januarja 1971

³⁰⁷ Tudi sam avtor je poudaril, da se njegova sedemnajsta drama po vrsti na istoimenski roman navezuje le tematsko (Jovanović v Pezdir: *Delo*, 18. januarja 1991).

³⁰⁸ V sezoni 1990/91 so v ljubljanski Drami uprizorili še Wajdov *Zločin in kazen*, v Slovenskem mladinskem gledališču pa *Butalce* in *Krokarja*.

³⁰⁹ O predstavi so med drugimi pisali Jernej Novak, Marij Čuk, Aleš Berger, Slavko Pezdir.

Število ponovitev: 7

Število gledalcev: ni podatka

Število gostovanj: ni podatka

Navedba literarnega izvornika: ni naveden

Romanu Evalda Flisarja *Mrgolenje prahu* in drami oziroma dramama *Kostanjeva krona*, ki sta nastali po njem, namenjam krajše (pod)poglavje, saj gre za podobno razmerje med pripovednim ter dramskim tekstom kot v primeru Jovanovičevega romana *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* in drame *Don Juan na psu*. Zaradi izrazitih sprememb v zgodbi, karakterizaciji oseb, pripovedi in perspektivi, ki so nastale med prenosom iz pripovedne zvrsti v dramsko zvrst, se pri obeh zastavlja vprašanje o ustreznosti oznake dramatizacija.

Flisar svojega dramskega teksta ne poimenuje dramatizacija, vendar tudi ne skriva, da je nastal na podlagi njegovega prvega romana *Mrgolenje prahu* (1968). Kritiški zapisi ob izidu *Kostanjeve krona* (1972), ki je bila objavljena v knjižni obliki eno leto po uprizoritvi v Slovenskem narodnem gledališču Maribor (1971), poimenujejo novonastalo besedilo različno – nekateri kot izvirno dramo, drugi kot dramatizacijo. Vasja Predan (2006: 81) zapiše, da dramski prvenec »obnavlja v poglavitnem vsebinskem loku motiv, ki ga je avtor razkril že v svojem romanu«. Igor Lampret (2006: 21) je ekspliciten v zapisu, da »pojmujeemo *Kostanjevo krono* ne kot dramatizacijo romana, pač pa samostojno umetniško stvaritev«. Malina Schmidt (1973: 1020) *Kostanjevo krono* označi kot dramatizacijo³¹⁰, obenem pa poudari, da je besedilo treba »obravnavati kot posebno celoto z lastnimi strukturnimi značilnostmi dramske vrste« (Schmidt 1973: 1022). Avtonomnost besedila se potrjuje v kritiških odzivih ob naslednji uprizoritvi drame čez sedemnajst let, ko romana niti ne omenjajo več. Status izvirne drame, ne pa dramatizacije, izkazujejo tudi bibliografski sezname in oznaka *Kostanjeve krona* kot drame v arhivu Drame SNG Maribor.

Flisarjeva drama je doživela več uprizoritev, in sicer že navedeno v mariborski Drami, nato so leta 1977 študentje na AGRFT uprizorili četrti in šesti prizor³¹¹, leta 1989 so *Kostanjevo*

³¹⁰ Oznako dramatizacija uporabi tudi Silvija Borovnik (2005: 153) v *Slovenski dramatik v drugi polovici 20. stoletja*.

³¹¹ Prizora je režiral Janez Pipan, igrali so Maja Boh Hočevan, Zvone Hribar, Slavko Cerjak in Ema Pratnekar.

krono odigrali v kranjskem Gledališču čez cesto³¹², leta 2003 pa so dramo adaptirali študentje tretjega letnika AGRFT; *Kostanjevo krono* so uprizorili tudi v Avstraliji. O mariborski in kranjski uprizoritvi lahko najdemo nekaj publicističnih zapisov, do katerih se ne morem opredeliti, saj posnetki predstav ne obstajajo oziroma niso ohranjeni ali javno dostopni; na voljo je le nekaj fotografskega materiala. Predan (2006: 82) označi Gombačevo režijo kot »ohlapno, nedosledno in nedomišljeno«, pohvali pa dobro igro večino igralcev. O uprizoritvi *Kostanjeve krone* v Gledališču čez cesto je izrazito naklonjeno pisal (njen dramaturg) Peter Božič (2006: 83), ki dramsko besedilo označuje kot »izjemno«. Razlog za to, da se ni »vsidrilo v slovenski kulturni spomin«, pa prepoznava v partijski in slovenski moralistični ideologiji, saj razmerje med sinom in materjo »ne podlega edino sprejemljivemu modelu, kjer je to gledališko dovoljeno, namreč modelu Ojdipovega kompleksa«.

Kostanjeva krona se od prevladujočega tipa dramatizacij razlikuje že v izrazito spremenjenem naslovu, ki je posledica Flisarjeve odločitve za izpostavitve drugega tematskega jedra kot v romanu. »Razmerje med posameznikom in družbo je v *Kostanjevi kroni* ves čas pomaknjeno v drugi plan; nikakor pa ni povsem izrinjeno, kajti v dogajanju samem je Janekovo soočenje s svetom soočenje z materjo in Darjo.« (Lampret 2006: 21.) *Mrgolenje prahu* uporabi motiv incestnega razmerja med sinom Janekom in materjo Aranko Hudorovec, prvinsko, nagonsko in zaščitniško ciganko³¹³, kot ozadje za globlje razmisleke o metafizičnih vprašanjih, predvsem pa eksistencialnih dilemah (takratnega) sodobnega človeka – prašnega delca v kolesju družbe, medtem ko se drama osredini na razreševanje odnosa med posesivno in polnokrvno Aranko ter njenim sinom Janekom, ki skuša travmatizirajoče razmerje z materjo pozdraviti (tudi) s krono iz kostanjevih listov. Po stari ciganski šegi naj bi namreč ta iz možganov potegnila strup norosti. *Kostanjeva krona* ali *kostanj* se v romanu ne pojavita oziroma je slednji samo omenjen v nekem drugem kontekstu, pač pa se roman začne s posekanim tristoletnim svetim borom, ki njegovima eksekutorjema (Janeku in očimu Hudorovcu) ter nedolžnima Gederju in župnikovi Polonki prinese nesrečo oziroma smrt.

³¹² Režiser uprizoritve je bil Srečo Špik, dramaturg Peter Božič, igrali pa so Igor Pavlovič, Kondi Pižorn, Alenka Bole Vrabc, Vanja Slapar, Branko Borisavljevič, Franci Kranjec in Bobo Vasič.

³¹³ Uporabljam izraz, ki se pojavlja tako v romanu in drami kot v metaliterarnih besedilih.

V drugi različici³¹⁴ drame, ki je bila objavljena leta 2006 v izboru sedmih dramskih besedil, se je Flisar bolj približal svojemu romanesknemu besedilu. Za poseg v dramo se je odločil, ker razume gledališki tekst kot material, ki se spreminja, in ker s svojim dramskim prvencem ni bil zadovoljen. *Kostanjevo krono 1* je napisal pri triindvajsetih letih v Londonu pod mentorstvom Primoža Kozaka, nato je sledilo skoraj dvajset let, ko se s pisanjem za gledališki oder ni ukvarjal. *Kostanjevo krono 1* je Flisar (2006: 15) občutil kot »precejšen trn v peti«, zato je čakal priložnost, da tekstu odstani ali vsaj ublaži »nedonošenost«. V prenovljeni različici je črtal štiri epizodne dramske osebe (Miška, Referenta in dva Miličnika), izpostavil pa je funkcijo Preiskovalnega sodnika kot Janekovega antagonista. Kot sam zapiše ob izidu drame, je skušal premakniti poudarek s »krvoskrunstva« na ironični rezultat iskanja »resnice«, ki se z Janekovim priznanjem krivde za nestorjeni umor postavi pod vprašaj in se s tem razgali družbo, s katero je sprt Hudorovec, »kot krhko (čeprav nasilno) sožitje parcialnih videnj skupin in posameznikov, ki imajo moč« (Flisar 2006: 16). S konfrontacijo različnih glasov, z rahljanjem realističnega ali celo naturalističnega izraza z lirskimi elementi in z omilitvijo tragikomične perspektive – ta zaznamuje prvo dramsko različico – postane besedilo tematsko kompleksnejše, njegova struktura tipično dramska, obenem pa se kljub drugačni zgodbi približa romanu, natančneje njegovemu tretjemu delu, v katerem se zgostijo modernistični postopki.

Flisarjev romaneskni prvenec *Mrgolenje prahu* je relativno obsežno pripovedno besedilo, v katerem je zgodba o Janekovem razčiščevanju odnosa s seboj, z materjo in s svetom posredovana s sintetično pripovedno tehniko. Roman je zgrajen iz sto petinštiridesetih poglavij, ki so razdeljena v tri sklope. Vsako od njih se začne s kratkim liriziranim besedilom, ki ostaja enako, razen v uporabi glagolskega časa (preteklik, sedanjik, prihodnik). V prvem delu nas tretjeosebni vsevedni pripovedovalec popelje v prekmursko vas iz šestdestih let prejšnjega stoletja, kamor se je priselila ciganska družina Hudorovec. Med materjo in sinom se vzpostavi patološko seksualno razmerje, ki vznikne iz Janekovega popačenega spoznavanja spolnosti, očimovega nasilja, materinega mazohizma in družbene izločenosti. Prvi del romana se zaključi, ko petnajstletni Janek prevzame krivdo za Emino krajo denarja bratoma Klemer. Z motivom prostovoljnega prevzema krivde pa se konča drama, vendar je to absurdno dejanje motivirano drugače kot v romanu.

³¹⁴ Prvo različico poimenujem *Kostanjeva krona 1*, dramo, ki je nastala kasneje, pa *Kostanjeva krona 2*.

Drugi del se dogaja v Ljubljani. Nadpovprečno inteligentni študent prava Janek doživlja konflikte v sebi in z zunanjim svetom, kar ga pripelje do odločitve, da zapusti mesto, ki ga hoče pogoltniti. V njem se borita strah pred vrnitvijo domov k materi in gon po vrnitvi. Vse bolj razraščajočo preteklost v njem znanstveno preučuje njegova prijateljica psihologinja Darja, ki jo karakterizirajo znanstvena razpravljanja o Janekovem specifičnem odnosu z materjo, v katerem ni bilo nobenega (sinovega) užitka, pač pa se je sin žrtvoval za užitek svoje matere mazohistke. Enoplastnost in nedodelanost Darjine oznake ohranja tudi drama, predvsem prva različica. Slog se v drugem delu romana spremeni; vse pogostejši notranji monologi, ki so zapisani v kurzivi, kratke, nedokončane povedi in lirizacija slikajo Janekovo strahotno notranjo stisko, blokado odnosov z vsemi ženskami in z okoljem, kar je v drami preneseno na raven divjega, animaličnega plesa, zakletev v ciganskem jeziku ter ciganske mistike. Janek je v romanu kritičen tudi do gledališča, saj se mu zdi teatralno in neresnično; v prvi različici *Kostanjeve krone* pa se cinično obregne ob klanje kokoši na odru. Drugi del romana se zaključi z Janekovo vrnitvijo k materi, ki jo po sedmih letih vidi kot staro, zgubano in umazano ciganko, ter s trojnim zločinom, ki zaradi različno fokaliziranih pripovedi (Geder, Janek) ostaja bralcu nejasen. V tem segmentu pridobi roman značilnosti kriminalke.

V tretjem delu romana sta prevladujoča slogovna postopka dialog in notranji monolog. Vzpostavi se polifonija mnenj o Janekovi krivdi oziroma nedolžnosti, ki relativizira resnico in družbene ter kulturne norme. Ravno v tem delu romana, ki je izrazito dramski, temelji analitično zasnovana dramska pripoved. Liriziran zaključek romana je odprt in nekoliko nejasen, ravno tako je lirizirana zadnja Janekova replika v drugi dramski različici, medtem ko se *Kostanjeva krona 1* konča z Janekovim priznanjem umora in s Sodnikovim zadovoljstvom nad zmago »resnice«.

Kostanjeva krona 1 je izrazito tragikomična, na kar opozarja že podnaslov »Tragikomedija v desetih prizorih«, medtem ko se s črtanjem nekaterih oseb in z dodajanjem izsekov iz romana komična perspektiva v *Kostanjevi kroni 2* prevesi v tragično. Flisar (2006: 10–11) s tem izpostavi »tematske pokrajine«, s katerimi se ukvarja tudi v ostalih – pogosto nagrajevanih in prevajanih – dramskih (in pripovednih) besedilih: človek, ki živi v konfliktu s seboj; nasilje, ki ga povzročamo drug drugemu zaradi svojih bojazni, ambicij in fiksnih idej, ter posameznik in njegova osebna resnica. Tragikomičnost ali »humor obupa« (Flisar 2006: 14) ohranja v liku Janeka, ki ga v *Kostanjevi kroni 1* spoznamo kot cinika, ki

s svojimi kratkimi replikami – tudi v ciganskem jeziku, s pogovornimi izrazi in z ludističnimi besednimi konstrukti – prikriva notranji razkol; ta pa se izrazi z nebesednimi dejanji v obliki divjega plesa in klicanja demonov. V *Kostanjevi kroni 2* je dramatik skušal odpraviti nekatere pomanjkljivosti približno štiri desetletja starega teksta. Verjetno ga je želel tudi posodobiti v jezikovnem izrazu in mu dodati »globino«, vendar je kljub izboljšavam v smislu bolj dodelane dramske strukture (dvodejanka o sojenju »morilcu« Janeku) in večplastne karakterizacije oseb (Janeka, Darje, Sodnika) nastal vtis kompilacije dramskega in romanesknega Janeka in s tem heterogenosti drame, česar prvi različici ni mogoče očitati. *Kostanjevo krono 1* je Flisar (1972: 7) v uvodnih petnajstih točkah, s katerimi začne dramski tekst, označil tudi kot »poetizirano dramo«, vendar je ta oznaka ustrenejša za drugo dramsko različico, ki se bistveno bolj navezuje na roman *Mrgolenje prahu*. Lampret (2006: 25) utemeljuje pojem »poetizirano« (v prvi različici) kot poseben prijem, s katerim Flisar razsredišči osrednjo dramsko metaforo krvoskrunstva, kar se kaže v prizoru Janekovega in Darjinega govorjenja drug mimo drugega, torej v nezmožnosti komunikacije.

Ob zaključku kratkega podpoglavja o Flisarjevem romanu in dveh dramskih tekstih ostaja vprašanje o tem, ali govoriti o dramah ali dramatizacijah, odprto. Če *Kostanjevo krono* primerjam z Jovanovičevim *Don Juanom*, ugotavljam, da se je Flisar (predvsem v prvi različici) še bolj oddaljil od romana in jo še bolj dramsko strukturiral. V obeh primerih se spremeni perspektiva, in sicer Jovanović poudari grotesknost in satiričnost, medtem ko Flisar izpostavi komičnost, ki je v romanu komaj zaznavna (na primer v poglavju o zapletih s ciganskimi priimki na sodišču). V *Kostanjevi kroni* je manj značilnosti epskega³¹⁵ kot pri Jovanoviću, zato jo lahko kljub nekaterim podobnostim z njeno epsko matrico (osebe, ključni motivi, kronotop, dobesedno ali delno prepisani deli teksta ...) poimenujem izvirna drama. Slednje potrjujejo tudi različne uprizoritve, kar je pri dramatizacijah pogosteje izjema kot pravilo, in ugotovitev, da se je povezava z romanom v preteklih desetletjih skorajda zbrisala ne samo zaradi povsem drugačnega naslova, ampak tudi zaradi slabše prepoznavnosti Flisarjevega romana. Ta je že ob izidu doživel »več odklanjanja kot pritrjevanja« (Šifrer 1969: 102) predvsem zaradi tematike, čeprav so k takšnim kritikam prispevale tudi pomanjkljivosti v kompoziciji, oznaki oseb ipd. Kljub poimenovanju *Kostanjeve krone* kot izvirne drame pa ne moremo spregledati spretno

³¹⁵ »[O] ničemer se na široko ne pripoveduje, razlaga – vse se prikazuje.« (Schmidt 1973: 1020.) V kritičnem zapisu Boruta Trekmana (1971: 418) pa beremo, da so nekateri liki (vključno z Janekom) obdelani preveč epsko in v sebi nimajo zasnov za dramatični razvoj.

izpeljanih dramatizacijskih postopkov, ki izvirajo iz prepoznavanja dramskih elementov v romanu. Obravnavani primer ni zanimiv – v okviru dramatizacije sodobnega slovenskega romana – samo zaradi tega, ker sta po romanu nastali dve drami, ampak tudi zato, ker dokazuje, da na označevanje teksta z dramo ali dramatizacijo vplivajo tudi pragmatične okoliščine, kot so kakovost in prepoznavnost romana ter število različnih uprizoritev.

5.3.2 Resničnost in Levitan

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Lojze Kovačič, *Resničnost*, Maribor: Obzorja, 1972

Naslov uprizoritve: *Resničnost*

Avtor priredbe: Ljubiša Ristić

Režiser: Ljubiša Ristić

Pomočnica režiserja: Nada Kokotović

Asistent režije: Staš Ravter

Scenografa: Bjanka Adžić-Ursulov in Ljubiša Ristić

Kostumografka: Bjanka Adžić-Ursulov

Asistentka scenografke in kostumografke: Breda Kralj

Avtor glasbe: Marko Brečelj

Igralci: Radko Polič (**polkovnik**), Sandi Pavlin (**kapetan Simčič**), Niko Goršič (**Sedmak Oto**, st. vodnik), kazenska desetina: Pavle Rakovec (**Salković Salko**, desetar), Marko Mlačnik (**Čato**), Damir Šaban (**Babić Krešimir**), Gojmir Lešnjak (**Franjo Hitrec**), Pavle Ravnohrib (**Huska Pavel**), Zdravko Zupančič (**Janičijević Jordan**), Attila Gere (**Lakatos Géza**), Veljko Macura (**Macura Veljko**), Željko Hrs (**Pongrac Vinko**), Jusuf Jonuzi (**Rushiti Rakip**), Miro Novak (**Suplina Ante**), Gligor Atanasovski (**Trajkovski Lazo**), Saša Jovanović (**Žgavc Slavko**), Marko Brečelj (**Brečelj Marko**), Marinka Štern (**Mama, Sestra, Kmetica**)

Dolžina uprizoritve: 95 minut

Produkcija: Slovensko mladinsko gledališče

Premiera: 23. aprila 1985, SMG, spodnja dvorana

Število ponovitev: ni podatka

Število gledalcev: ni podatka

Število gostovanj: ni podatka

Navedba literarnega izvirnika: Lojze Kovačič, *Resničnost*

Avtor romana, naslov, založba in letnica izida: Vitomil Zupan, *Levitan*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982

Naslov uprizoritve: *Vitomil Zupan Levitan Po romanu, ali pa tudi ne*

Avtorja priredbe: Nada Kokotović in Ljubiša Ristić

Režiser: Ljubiša Ristić

Koreografka: Nada Kokotović

Scenografa: Bjanka Adžić-Ursulov in Ljubiša Ristić

Kostumografka: Bjanka Adžić-Ursulov

Asistentka scenografke in kostumografke: Breda Kralj

Avtor glasbe: Davor Rocco

Lektorica: Mateja Dermelj

Igralci: Marko Mlačnik (**vodja obeh zborov**), Mina Jeraj, Majolka Šuklje, Milena Grm, Jadranka Tomažič, Marinka Štern, Olga Grad, Damjana Černe, Olga Kacjan, Draga Potočnjak, Tatjana Pikovnik, Barica Blenkuš, Marjeta Dužević, Neda Šlamberger, Breda Kralj (vse ženske nastopajo v **ženskem zboru**), Niko Goršič, Pavle Rakovec, Sandi Pavlin, Pavle Ravnohrib, Željko Hrs, Gojmir Lešnjak (vsi moški sestavljajo **moški zbor**)

Dolžina uprizoritve: ni podatka

Produkcija: Slovensko mladinsko gledališče

Premiera: 11. aprila 1985, SMG, spodnja dvorana

Število ponovitev: ni podatka (približno 5)

Število gledalcev: ni podatka

Število gostovanj: ni podatka

Navedba literarnega izvirnika: *Vitomil Zupan Levitan*

Rekonstruirati živ gledališki organizem, interakcijo med gledalci in nastopajočami ter atmosfero nepreklicno minulega časa, merjenega v desetletjih, je zahtevna naloga. Še toliko težje je to početi ob umankanju zapisanega gledališkega teksta, videoposnetka celotne uprizoritve, režijske knjige in zgolj s pomočjo nekajminutnih posnetkov slabe kakovosti ter na osnovi maloštevilnih kritičkih zapisov in po obsegu skromnega gledališkega lista ter pogovorov z nekaterimi sodelujočimi. O romanu *Levitan* in njegovem avtorju Vitomilu Zupanu je na voljo obsežna metaliteratura, enako velja za Lojzeta Kovačiča in njegovo *Resničnost*; tudi o še vedno aktivnem »gledališkem magu« Ljubiši Ristiću, ki je oba romana ugledališčil, je bilo zapisanih nemalo razprav, v katerih avtorji ne pozabijo omeniti svoje dihotomne percepcije Ristića režiserja in Ristića politika³¹⁶. Slovenska teatrologija namenja pozornost predvsem njegovi antologijski uprizoritvi iz leta 1980 *Missa in a-minor*, o *Levitanu* in *Resničnosti*, s katerima se bo poglavje ukvarjalo, pa je najti med vsem tem gradivom bistveno manj tehtnih zapisov, zato bo – v nasprotju z ostalimi poglavji – zasnovano tudi na pogovorih z ustvarjalci obeh uprizoritev.

Doktorska disertacija je strukturirana tako, da je vsaki dramatizaciji namenjeno posebno poglavje; zakaj v tem primeru izjema? Razlog za to je prepletenost obeh uprizoritev, njuna

³¹⁶ Gre za Ristićevo predsedovanje stranki JUL (Jugoslovenska levica), ki jo je leta 1994 ustanovila Mirjana Marković, žena Slobodana Miloševića.

organska povezanost, ki se je porodila iz režiserjeve prvotne zamisli o eni sami uprizoritvi obeh romanov. V večmesečnem (gre za približno pol leta) procesu ugledališčenja obeh besedil pa sta nastali dve ločeni predstavi, odigrani v razmiku dvanajstih dni. Način dela s prototekstom ter odnos do njega sta bila podobna, tudi večina igralcev (celoten moški kolektiv in Marinka Štern) je sodelovala v obeh uprizoritvah; kljub navedenemu je *Resničnost* s svojo tematiko, koherentnejšo in bolj dramsko zasnovano strukturo ter z nezahtevno uprizorljivostjo v smislu scenskih ter prostorskih rešitev doživela boljši odziv, kar se odraža v večjem številu ponovitev³¹⁷ in bolj naklonjenih kritičnih zapisih.

Če postavimo obe odrski priredbi na zemljevid ugledališčenega sodobnega slovenskega romana, na katerem prevladujejo tradicionalni postopki, v katerih nastane zapisan gledališki tekst, ki v fazi inscenacije doživi različno usodo – odvisno od poetike posameznega režiserja –, zaznamo njuno specifično, oddaljenost od območja dramskega in bližino postdramskemu. Naratološki instrumentarij, ki se ga da uporabiti ob opazovanju transponiranja epskega v dramsko, sploh če je slednje zapisano in skuša slediti formi klasične dramske zgradbe, se ob prehodu v postdramsko/ne več dramsko paradigmo izkaže kot pomanjkljiv. Tudi termin dramatizacija postane vprašljiv in je primernejša uporaba sintagme gledališka priredba/adaptacija ali izraz ugledališčenje, saj implicira postopek prilagajanja gledališkemu mediju ter je pokazatelj režiserskega procesa. Ristić je skupaj z ostalimi ustvarjalci iskal v obeh romanih predvsem navdih³¹⁸ in je brez izrazite zavezanosti zvestobi romanoma ustvarjal gledališki tekst, ki ga je s pomočjo igralcev sestavljal v kolaž citatov, zgodb, anekdot in refleksij. Ljubiša Ristić (pogovor 24. avgusta 2014) je izrecno povedal in poudaril, da ne ustvarja dramatizacij, ampak uporablja romaneskno materijo povsem svobodno in na osnovi asociacij. Takšen pristop daje vtis oddaljevanja od prototeksta ali celo nekakšne nespoštljivosti do ustvarjalnosti besednega umetnika, vendar natančno opazovanje³¹⁹ pokaže, da obe uprizoritvi v določeni meri ohranjata atmosfero, esenco, duha Kovačičevega oziroma Zupanovega romana. Preden pa nadaljujem z

³¹⁷ V gledaliških krogih pravijo, da je bilo uprizorjanje *Levitana* prepovedano zaradi ognja, ki je ušel nadzoru nepazljivega inspicienta in s svojimi plameni skoraj zajel na vrh privezano igralko.

³¹⁸ Tvrstni princip je uporabil že v svoji prvi uprizoritvi (na slovenskem odru) *Tako, tako*, ko je pripovedne tekste Mirka Kovača vzel le kot izhodišče in manjši segment uprizoritvenega teksta.

³¹⁹ Danilo Kiš (<http://www.kpgyu.org/pressarhiva/thumbnails.php?album=182&page=2>) je o ugledališčenju svoje novele *Grobnica za Borisa Davidovića* izjavil: »Ja bih ovu predstavu nazvao paradigmaticnom u tom smislu kako se rediteljski može pristupiti jednom tekstu.« (»To predstavo bi označil kot paradigmatično v smislu režiserskega pristopa k besedilu.« Prevedla B. M.) Navedel je tri primere, kako je Ristić na osnovi povsem nedramskega teksta (v smislu dramske forme) dobil sugestijo, asociacijo za uprizoritev.

utemeljevanjem navedene teze, na kratko izrisujem čas nastanka obeh uprizoritev in režiserjevo estetiko.

Če so bila gledališka sedemdeseta leta v znamenju razpetosti med tekstualno in performativno paradigmo, procesa deliterarizacije in reteatralizacije ter preseganja dramskega gledališča, kar se je iz neinstitucionalnih gledališč postopoma³²⁰ selilo v institucionalna gledališča, je v osemdesetih letih performativnemu obratu sledilo vračanje k logosu³²¹. Tekst je ponovno postal pomemben, obenem pa drama ni bila več besedilna forma, v katero bi se avtomatično prelevili za gledališče napisani dramski teksti (Toporišič 2007: 181). Ta čas je prinesel tudi izrazito politizacijo dramatike in gledališča; na območju celotne Jugoslavije je postalo gledališče forum za javno samoanalizo, kritiko političnih razmer ter soočanje nasprotujočih si stališč, s čimer je pripomoglo k oblikovanju atmosfere, ki je omogočila kolektivno introspekcijo in večjo politično toleranco ter demokratizacijo javnega življenja.

Ljubiša Ristić se je v slovenskem prostoru pojavil na začetku sedemdestih let in ostal prisoten petnajst let; njegova prva uprizoritev *Tako, tako* (1974) je nastala v gledališču Pekarna, zadnje, kar je režiral v Sloveniji, so bile Kogojeve *Črne maske* (1990) v ljubljanski Operi. Ristić je, predvsem s svojo antologijsko, mednarodno priznano uprizoritvijo *Missa in a-minor*³²² leta 1980 v SMG, v kateri je učinkovito povezal gledališče podob in politično³²³ gledališče, pomembno sooblikoval prostor slovenske

³²⁰ Dušan Jovanović (<http://www.pozorje.org.rs/scena/scena406/8.htm>), s katerim je Ristić skupaj z Nado Kokotović in Radetom Šerbedžijo leta 1978 v Zagrebu formiral KPGT, je ta proces imenoval »osvobajanje ozemlja«, taktiko pa »trojanski konj«. Šlo je za to, »da se parkiraš u neku otvorenu, relativno pristojnu instituciju (SLjG Celje, HNK Split) i da se pretvaraš da si tamo kao kod kuće«. (Šlo je za to, »da se 'parkiraš' v neki odprti, relativno dostojni instituciji (SLjG Celje, HNK Split) in se pretvarjaš, da si tam doma«. Prevedla B. M.) Sledil je konec prijateljske simbioze, nastopila je kriza institucije, z njo pa »izbacivanje trojanskog konja na ulicu«. Ko pa je Jovanović prevzel vodenje (1978–1985) Mladinskega gledališča, so se ustvarili pogoji za formiranje relativno avtonomnega produkcijskega polja.

³²¹ »Gledališče osemdesetih je nastajalo na stičišču literature in spektakla, specifično zanj je bilo prav povezovanje politične angažiranosti in gledališkega eksperimenta, revolucije misli in forme.« (Toporišič 2012: 44.)

³²² Ristićeve uprizoritev je nastala brez dovoljenja Danila Kiša, avtorja *Grobnice za Borisa Davidovića*; navedeni tekst je v njej zgolj eden od mnogih, ki oblikujejo kolaž tekstovnega v performativnem in spektakelskem. Istoimensko dramsko priredbo je ustvaril avtor novele sam, režiral pa jo je Ljubiša Georgijevski; obe uprizoritvi sta se znašli na istem Bitefu. Leta 2014 pa je *Grobnico za Borisa Davidovića* (premierno 21. julija) ponovno uprizoril Ivica Buljan z (med drugim) Mini teatrom.

³²³ Ristić (www.pozorje.org.rs/scena/scena406/2.htm) zapiše: »Politički bekgraund odredio je moju rediteljsku poetiku na paradoksalan način: braneći svoja levičarska, anarhoidna i jugoslovenska uverenja, mogao sam do mile volje da provociram i raskrinkavam staljinističke i nacionalističke atavizme tog čuvenog titovskog bekgraunda pre i posle smrti Josipa Broza Tita.« (»Politično ozadje je določalo mojo režisersko

neodvisne gledališke produkcije in vplival na njene ustvarjalce³²⁴. Lado Kralj³²⁵ (1994: 27) razlikuje med neposrednim vplivom po letu 1986 in kumulativnimi pobudami, »ki so ostajale v zgodovinskem spominu nečesa, kar imenujemo 'slovensko gledališče', in vplivale na ustvarjalce, ki morda sploh niso kaj dosti slišali za Ristića«.

V koncept minimaliziranja verbalnega deleža uprizoritve spada Ristićevo uvajanje gibalnih elementov in s tem uveljavljanje modela sodelovanja med režiserjem ter koreografom, kar postane »za slovensko neodvisno produkcijo takorekoč paradigmatično« (Kralj 1994: 27). Tudi *Levitana* in *Resničnost* sta se formirala iz tovrstnega oplajanja idej in razdelitve področij delovanja med režiserjem Ristićem in koreografko Kokotovićevo, s tem da je slednja več prispevala k nastajanju *Levitana*, kar se da rekonstruirati iz pogovorov z igralci (Niko Goršič, Marko Mlačnik, Damjana Černe) in iz gledališkega lista, v katerem je njeno ime napisano nad Ristićevim.

Ristićevo režiserska poetika je izrazito sinkretična. Tomaž Toporišič (2012: 46) prepozna v njegovih uprizoritvah iz osemdesetih let (*Levitana*, *Resničnost* in *Missa ...*) realizacijo večine postulatov avantgardističnih reformatorjev: Craigov prazen prostor, modeliran za vsako uprizoritev posebej; Piscatorjev in Gropiusov model totalnega gledališča, ki bo zmožen ugledališčiti celoto možnih odnosov med odrom in avditorijem, ter Artaudov lieu unique, prostor brez meja, obenem prostor akcije, ki bo odrešena velikih del svetovne dramske literature. Ristić³²⁶ je s svojimi prostorskimi intervencijami spremenil vse razpoložljive dvorane Plečnikovega Baragovega semenišča v Ljubljani v negledališke prostore, craigovske prazne prostore in jih razglasil za prostore brez meja,

v katere je postavil svoje avtorske postdramske komentarje k veliki dramski literaturi (Shakespeare) ter sodobnim, nedramskim scenarijem, zasnovanim na romanih, kratki prozi, dokumentih in drugih heterogenih materialih (Toporišič 2012: 46–47).

poetiko na paradoksalen način: s tem ko sem branil svoja levičarska, anarhistična in jugoslovanska prepričanja, sem lahko brez skrbi izzival in razkrinkaval stalinistične in nacionalistične nasledke tega slavnega titovskega ozadja pred smrtjo Josipa Broza Tita in po njej.« (Prevedla B. M.)

³²⁴ Dragan Živadinov (asistent režije v *Romeo in Julija – Komentarji*), Veno Taufer (asistent režije v *Missa in a-minor*), Janez Pipan ...

³²⁵ Kralj relativizira Ristićev vpliv s palimpsestnostjo in z intertekstualnostjo kot večnim produkcijskim načelom v gledališču.

³²⁶ Pravi, da je zgodaj spoznal, da je treba pustiti uprizoritvi, da sama najde svoj prostor, in da edino, kar v gledališču ni sprejemljivo, je scenografija namesto prostora in igra namesto lastnega življenja (www.pozorje.org.rs/scena/scena406/2.htm).

Takšen pristop je z ustvarjanjem skupnega prostora igralcev in publike general subverzivni politični prostor ter s tem pomagal udejaniti Rističev koncept spremembe sveta³²⁷. Ko je Slovensko mladinsko gledališče organiziralo enotedensko gostovanje na Srednji naravoslovni šoli Miloša Zidanška v Mariboru, so 16. maja 1985 uprizorili *Levitana* in v pogovoru nekaterih ustvarjalcev (Draga Potočnjak, Milena Grm) s publiko, ki je sledil, je (na videoposnetku neidentificirana) ženska opozorila na tisto, kar po Eriki Fischer-Lichte imenujemo avtopoetična povratna (feedback) zanka. Publika je namreč v neposredni bližini nastopajočih postala soustvarjalka uprizoritve.

Vili Ravnjak (1985: 133–135) v svoji izčrpni analizi, ki pa ne vključuje obeh obravnavanih uprizoritev, prepoznava dve glavni fazi Rističevega ustvarjanja: Artaudovo in Brechtovo. Ali drugače povedano – po obdobju čutne intenzivnosti, iracionalnega spektakla v sedemdesetih letih se je v njegovo estetiko začel na prelomu desetletja vse močnejše izražati politični aktivizem. Ravnjak ugotavlja, da sta se od *Misse* naprej namesto artaudovsko razumljene totalnosti začeli pojavljati adorno-lacanova nedovršenost in necelovitost moderne umetnosti. Gledališče je ostalo totalno samo v načinu življenja gledališčnikov, ki so izbrisali razliko med umetniško in življenjsko resničnostjo. V tem obdobju Rističevega ustvarjanja prepoznava še strukturalistično-materialistično pojmovanje umetniškega ustvarjanja, ki ga je v šestdesetih letih izpeljala francoska skupina Tel Quel; ta pa je izhajala iz Goldmannove aplikacije blagovnega fetišizma na literaturo. Iz dojemanja umetniškega procesa kot povsem običajnega proizvodnega procesa sledi, da uprizoritev ne more biti nekaj dokončnega, izdelanega, ampak da nastaja na odru, v sodelovanju s publiko.

V Rističevem slogovnem sinkretizmu odmevajo še – sicer v modificirani obliki, izvorno nadgrajeni ter precejeni skozi njegove izkušnje, ki jih je pridobil v študentski revoluciji leta 1968 in na Bitefu (Beogradski teatarski festival) – ruska avantgarda, pop art, hepening, ameriški nemi film, dadaizem, futurizem, nadrealizem, wilsonovski princip gledališkega kolaža itd.

³²⁷ Ristić (www.pozorje.org.rs/scena/scena406/2.htm) je leta 2006 izjavil: »Promena sveta jeste politički koncept i on je nalazio mesto u pozorištu kada god je publiku sačinjavala grupa istomišljenika koja teži promeni sveta.« (»Politični koncept spreminjanja sveta je našel svoj prostor v gledališču, kadar je publiko sestavljala skupina enakomislečih v želji po spremembi sveta.« Prevedla B. M.) V kasnejših intervjujih zasledimo tudi izjave v smislu, da ljudje ne hodijo v gledališče, da bi spreminjali svet ali sebe, ampak v gledališču utrjujejo sliko sveta.

Ristićeva izbira Zupanovega in Kovačičevega romana ni ob tovrstni gledališki poetiki, dotedanjem opusu ter fascinaciji nad revolucijo, ki prehaja v razkrinkavanje totalitarne faze, v katero se je izrodila, niti najmanj presenetljiva. Predvsem čas napredujočega razkrajanja Jugoslavije po Titovi smrti z vsemi posledicami, ki so se odslikavale v družbi, in dražljivost, provokativnost obeh romanov ter okoliščin njunega izida, so botrovali režiserjevemu izboru. Kovačičevo *Resničnost* je spremljala afera iz leta 1957, ko je v prvi številki *Besede* izšel začetek romana *Zlati poročnik*³²⁸. Revija je bila zaplenjena, pisatelj in glavni urednik Ciril Zlobec pa sta bila dva dni zatem poklicana na sodišče; afera ni imela hujših posledic, če odštejemo prepoved revije in umanjkanje honorarja. *Resničnost* je skupaj s *Sporočili v spanju* izšla leta 1972 in bila že naslednje leto nagrajena z veliko Prešernovo nagrado; leta 1974 so roman izdali v srbohrvaškem prevodu v Beogradu³²⁹, dve leti zatem je bil umeščen v reprezentativno knjižno zbirko *Beseda* sodobnih jugoslovanskih pisateljev.

Večje in usodnejše ovire za javno publiciranje so zaznamovale Zupanov roman *Levitan*. O tem, kdaj ga je pisatelj dokončal, najdemo v metaliteraturi nekaj različnih³³⁰ podatkov, vsekakor pa gre za začetek sedemdesetih let prejšnjega stoletja; iziti bi moral leta 1972, a se je to zgodilo šele čez deset let³³¹. Tone Pavček (2014: 353) se spominja, da so Zupanu že izplačali honorar, a so tekst vrnili, češ da »zanj še ni pravi čas in da ga ne morejo natisniti«. Dodaja tudi, da Zupan ni imel svojega lastnega izvoda, ampak ga je dobil od Grafenauerja oziroma Inkreta – vsekakor pa je bila kopija³³² zelo slaba in nečitljiva. Miti, ki so se rojevali okoli »prepovedane« knjige, so nedvomno vplivali na njeno dobro prodajo

³²⁸ Januarja leta 1956 je Kovačič začel pisati roman *Zlati poročnik* o življenju v vojaškem kazenskem oddelku. Njegovo genezo je popisal v *Delavnici: šoli pisanja* (1997), v kateri zapiše, da je roman ustvarjal skoraj celo leto, a ko je želel začeti z njegovim objavljanjem, je požar v stanovanju uničil rokopis; sledila je njegova rekonstrukcija, ki se je zaključila z objavo prvega poglavja v *Besedi*. Čez petnajst let se je teksta lotil ponovno, vendar povsem drugače.

³²⁹ Lojze Kovačič (v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno) je v intervjuju povedal, da je urednica založbe iz previdnosti roman pokazala dvema generalštabnima oficirjema, ki sta izjavila, da je tako bilo nekoč; tudi sicer ni tekst nikoli doživljal negativnih kritik vojaških oblasti.

³³⁰ Alenka Koron (1993: 34) navaja fotokopiran tipkopis iz Zupanove zapuščine, datiran s 5. februarjem 1970.

³³¹ V osemdesetih letih so bili objavljeni še trije tako imenovani zaporniški romani: Rožančevi *Hudodelci* (1981), ki jih je Franci Slak prenesel na filmski trak leta 1987; roman Igorja Torkarja *Umiranje na obroke* (1984) in Hofmanov roman *Noč do jutra* (1981). Slednjega je dramatisiral Pavel Lužan, režiral pa Matija Logar v Prešernovem gledališču v Kranju leta 1986. Kavčičev *Zapisnik* s podobno tematiko pa je izšel že leta 1973.

³³² Kopijo, ki je krožila po Ljubljani, sta brala tudi Sava Sever in Taras Kermauner (2014: 347), za katerega je to »najbolj pedagoško delo«, saj se iz asocialnega, spolno zainteresiranega in demoničnega človeka razvije humanist in sočutnež.

in tudi Ristićevo odločitev za uprizoritev bi lahko iskali v povezavi z njimi. Leta 1982, ko je bil Zupan že nekaj let priznan ter uspešen umetnik, so roman natisnili in zanj je prejel Župančičevo nagrado; naslednje leto je *Levitán* izšel v hrvaškem prevodu in postal ena od kulturnih knjig jugoslovanske punkerske in novovalovske mladine, »ki ji je imponiral Zupanov noro pogumni upor proti sistemu, njegov antikomunizem« (Jergović 2014: 363).

Ristićevo odločitev za izbor tekstov (Zupanovega še precej svežega in Kovačičevega nekoliko bolj oddaljenega po letu izida) lahko torej razumemo v kontekstu kritičnih in politično angažiranih osemdesetih let prejšnjega stoletja. Oba tematizirata avtobiografsko izkušnjo v represivni instituciji (zaporu oziroma kazenskem bataljonu) povojne Jugoslavije, ki se začne leta 1948, konča pa različno (po šestih letih pri Zupanu oziroma dveh letih pri Kovačiču). Tudi recepcija njunih litearnih del odslkuje podobnost; Janko Kos (2009: 13) jo enači z usodo

celotne opozicijske kulture v letih 1950–1990 – od začetnega oblastnega preprečevanja in omejevanja do poznejšega popuščanja in celo priznavanja, seveda v mejah, ki jih ta kultura ni smela prestopiti, da ne bi postala izrecno politično nevarna.

Romana ne vsebujeta klasične dramske napetosti niti ne ponujata že oblikovanih dialoških struktur in ravno s tem odpirata različne možnosti ugledališčenja, v katerem bo beseda le ena od možnih diskurzov. Ob tem je smiselno spregovoriti še o odnosu obeh pisateljev do prenosa njunih besedil v drug medij.

Lojze Kovačič (v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno) izkazuje o svojem odnosu do odrskega prirejevanja nedramskih besedil precejšnjo mero odprtosti in svobode, saj se je s temi postopki občasno ukvarjal tudi sam³³³. O ugledališčenju *Resničnosti* je dejal:

³³³ »Ne bi mogel reči, da je šlo za kakšno večjo stvar. Navadno je šlo za potrebe zaključene interne produkcije naših učencev oziroma študentov. Tako nam prirejenih tekstov ni bilo treba plačati, če smo v kakšni dvorani igrali za inkaso. Tako sem opazil nekatere najbolj osnovne stvari, ki so se izkazale za zelo komplicirane: v prozi pomenijo te stvari globok zaplet in razplet oziroma konflikt, toda če jih želiš prenesti na oder, jih moraš včasih čisto spremeniti, tako da mora biti osnovni zaplet čisto drugje – v prozi bi bila to lahko samo neka pasaža, periferna reč. Od tod prihajajo kompromisi oziroma vprašanje, koliko lahko ostaneš zvest kaki prozni knjigi, kajti neredko moraš vso stvar obrniti na glavo. Nič drugače seveda ni, če prirejaš svoj lastni tekst za oder – kaj šele tuji! Ob svojem tekstu se le s težavo posloviš od nekaterih 'krasnih' stvari, vsaj zdi se ti, kajti na odru bi bile nemogoče. To pomeni, da moraš prozo 'obrniti narobe', narediti čisto nov kraj. V knjigi je skritega morda samo toliko plina, da se tvoj zrakoplov lahko dvigne za meter nad zemljo – vse drugo pa mora dodati prirejevalec, sicer stvar ne splava.« (Kovačič v Horvat: 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno.)

Vajam nisem prisostvoval, Ristić pa dela te zadeve kot menih in baje ne mara stranskih 'vdiralcev' v projekt. Po mojem mnenju je to tudi prav, saj sam moram marsikdaj kaj dramatisirati za potrebe naših učencev in vidim, kakšni problemi pri tem nastajajo. Toda čeprav je teža predstave, kot sem slišal, na Resničnosti, Sporočila v spanju niso eliminirana. (Kovačič v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno.)

Na pripombo o tem, da tekst ne vsebuje »običajne dramatičnosti, ki jo terja običajen oder«, odgovarja:

Dramatičnost je morda v tem kolektivnem, 'masovnem' človeku ... ves kolektiv 15 ali 20 kaznjencev živi kot ena oseba, vsaka izmed njih pa ima svojo špranjico, skozi katero se svetlika njen privatni svet oz. se ji odpira aspekt, skozi katerega gleda na življenje. Glavni akcent pa je seveda na 'masovnem' človeku, ki se oglašča iz različnih kotov in kotičkov prejšnje življenjske danosti. S prividi oziroma sanjami se pri tem izvrši nekakšna opozicija, vzpostavi nasprotje temu 'množičnemu človeku' oziroma kolektivnemu nadjazu. (Kovačič v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno.)

Kovačič, čigar besede izkazujejo zanimanje za projekt Ljubiše Ristića in kolektiva SMG, opozori na režiserjev angažma neslovenskih (albanskih, makedonskih) igralcev – naturščikov, ki z jezikom in »igro« vnašajo v predstavo »neko posebno barvitost in zavest«. Omeni tudi Žigonovo branje odlomkov ob izidu romana v Srbiji, v katerem je bila izvršena nekakšna »inverzija teksta«, saj je igralec

nekatero stvari, ki so delovale kot nekakšni otoki v srbohrvaškem tekstu, prevedel v slovenščino, tako da so poslušalci dobili vtis o teh 'otokih' ali 'oazah' (Kovačič v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno).

Ob tem je treba spregovoriti o Ristićevem pogosto uporabljenem postopku vključevanja igralcev različnih narodnosti, kar v njegovem slogovnem sinkretizmu³³⁴ spominja na estetiko muzikalizacije Petra Brooka ter Ariane Mnouchkine, ki vključujeta igralce različnih narodnosti, s čimer postane izgovor besedila zaradi različnih avditivnih posebnosti izvir samostojne muzikalnosti. Ristića je nasploh zanimala uporaba različnih jezikov in dialektov, vendar nikoli pro forma, temveč z razlogom, ki je izhajal iz besedila; prvič je učinek konfrontacije različnih jezikov in njihovih zvrsti na karakterizacijo likov (in

³³⁴ Sam je svoje postmodernistične kolaže iz sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja (*Michelangelo, Tosca, Romeo in Julija – Komentarji, Peržani, Misa in a-minor, Levitan, Resničnost* ...) poimenoval umetnost novega baroka.

tudi na dramaturško zasnovu uprizoritve) uporabil v Nušičevi komediji *Sumljiva oseba*, nato pa tudi v *Missi*, *Resničnosti* in *Levitanu*. Rističev občutek za delo z igralci se kaže tudi v pogostem angažiranju mladih, še neuveljavljenih igralcev, iz katerih je znal potegniti najboljše³³⁵ in jim odpreti drugačen pogled na gledališko ustvarjanje, kot jim ga je ponujala akademija.

Kompleksnejši odnos do prirejevanja in uprizarjanja (lastnih) tekstov izkazujejo Zupanove izjave ter zapisi. Že v uvodnem odstavku *Sholiona* (1973: 5) navede, da ga v razmišljanjih o gledališču najbolj zanimata »odnos teksta do njegove realizacije in odnos realizatorjev do temeljnega teksta«. Po eni strani ostro nasprotuje³³⁶ vmešavanju avtorja v proces odrske realizacije, po drugi pa svari pred tako imenovanim totalnim gledališčem oziroma »prevzem[om] funkcije pisca po režiserju kot popolnem avtorju – posebno, če režiser ni izurjen in nadarjen dramatik« (Zupan 1973: 169). Uporabi izvorno nedramskih tekstov je načeloma naklonjen, saj navaja kar nekaj primerov³³⁷, ki bi jih rad videl kot sodobne uprizoritve; oplajanje ob različnih virih se mu zdi samoumevno in ga razume v smislu produkcijskega načela literature (tudi dramatike). O gledališki priredbi *Levitana* se Zupan ni javno opredeljeval, udeležil se je ene od zadnjih vaj oziroma generalke in se o uprizoritvi izrazil z naklonjenostjo³³⁸ (iz pogovora z Goršičem in Mlačnikom 2014). Da je bil z nastajanjem priredbe seznanjen, pričajo tudi Jovanovičeve besede.

Ko smo se v Mladinskem gledališču odločili, da uprizorimo *Levitana*, sva z Ljubišo Rističem šla k Vitomilu domov na pogovor. Razgovor je trajal dolgo v noč. Ristića so

³³⁵ Pristno navdušenje nad Rističevim načinom dela z igralci je izkazalo več intervjuvancev – Marko Mlačnik, Damjana Černe in Niko Goršič.

³³⁶ »Avtor – kot oseba – je pri realizaciji lastnega dela prej ovira kakor pomoč. Nešteti pisci škodujejo realizaciji lastnega dela s tem, da se vtikajo režiserju v delo. Lahko postavimo izrek: dobri avtorji so ali daleč ali mrtvi.« (Zupan 1973: 29–30.) V nekaterih izjavah je Zupan (v *Vitomil Zupan /.../ 2014: 48*) v odnosu do sodobnega gledališča še radikalnejši, posebno jedek je v *Življenjepisu*, v katerem zapiše, da je »pol sodobnega gledališkega 'prijema' navadna zloraba teksta, v smislu totalitarnega teatra«. Po vsebini zapisa sodeč, je Zupana vznejevoljila ena od uprizoritev njegove drame *Bele rakete letijo na Amsterdam*.

³³⁷ »Všeč pa bi mi bilo videti sodobne uprizoritve kakšnih tekstov (ali scenarijev) po nekih pojavih v domačiji, morda na temo Trubarjevega tihotapljenja knjig v sodih, morda po pridigah Janeza Svetokriškega, morda po zapisih o kmetovanju in živinoreji v prejšnjem stoletju, po Prešernovih *Sonetih nesreče* ali po njegovi *Novi pisariji*, po kakšnih Cankarjevih problemskih novelah (kot *Martin Kačur*) ali satirah (*Krpanova kobila*), po Grumovih novelah, po Voduškovih pesmih iz zbirke *Odčarani svet*; zanimivo bi bilo videti, ali je mogoče napraviti scenarij po *Pouku ženinom in nevestam Bonaventure Jegliča*.« (Zupan 1973: 68–69.)

³³⁸ Mojca Kreft (2014: 309) navaja, da so se v SMG bali, da bo zaradi nedokončanosti in nedorečenosti uprizoritve premiera odpadla, vendar naj bi jo Zupan vseeno dovolil, ker ni maral »vse te slovenske moralne ogorčenosti«.

Zupanove zaporniške prigode živo zanimale in neutrudno je spraševal o podrobnostih, ki v knjigi niso opisane. (Jovanović 2014: 335.)

Kdo je bil dejanski pobudnik ugledališčenja *Levitana*, ni povsem jasno, iz Jovanovičevega nespornega navdušenja in občudovanja³³⁹ Zupanove literature ter njegovega takratnega vodenja SMG, bi se dalo sklepati, da je bil v veliki meri ravno on sam. Na odpiranje tega vprašanja napotujejo izjave igralcev (Mlačnik, Goršič, Grm), iz katerih je moč sklepati o težavah z nastajanjem uprizoritve; ta se je rojevala sočasno z *Resničnostjo*, ki pa naj bi ji režiser namenjal bistveno več časa in pozornosti. Tako se je kolaž slik, podob iz *Levitana* sestavil šele nekaj zadnjih dni, česar se spominja tudi lektorica Mateja Dermelj (pogovor 3. julija 2014). Z zahtevno strukturo uprizoritve, s težavami v njeni genezi in z nenadnim prenehanjem nadaljnega uprizarjanja so povezani tudi nejasni spomini vseh intervjuvancev³⁴⁰.

V drug medij (gledališče, fim, strip oziroma radio) so bili preneseni trije Zupanovi pripovedni teksti: *Menuet za kitaro* (fim Živojina Pavlovića leta 1980; radijska monodramska pripoved o doživljanju hajke v krimskih gozdovih v interpretaciji Aleša Valiča, ki jo je pripravil Aleš Berger leta 1978, in »odrski esej« *Komu zvoní menuet za kitaro* v Šentjakobskem gledališču v sezoni 2004/2005 – priredba Tanja Lužar, režija Andreja Kovač), *Levitana* (leta 1985 v priredbi Ljubiše Ristića in Nade Kokotović ter v stripovski obliki, ki jo je leta 2008 ustvaril Andrej Štular) in *Andante patetico: povest o panterju dingu*. Novela v petih delih, »pripovedovana dramatično, v sunkovitih zamahih, z ostrimi rezi ter z močnim emocionalnim nabojem« (Koron 1993: 32), je kmalu po svojem nastanku (1944) pritegnila igralca Jožeta Tirana, ki jo je 7. decembra 1945 uprizoril v monološki obliki (ta je bila takrat v slovenskem gledališču novost) v Slovenskem gledališču v Trstu. K njej se je obsesivno vračal skoraj dvajset let, jo interpretiral po različnih odrih Slovenije in zunaj nje; zadnjikrat jo je odigral 12. januarja 1964, leto pred smrtjo, v Mestnem gledališču ljubljanskem.

Pripovedna besedila Lojzeta Kovačiča doslej niso bila uprizorjena; edini, ki se je odločil za prenos njegovega romana v gledališki medij, je bil Ljubiša Ristić, skupaj s koreografko Nado Kokotović in kolektivom Slovenskega mladinskega gledališča. Je razlog za gledališko nezanimanje za Kovačičevo prozo – z izjemo otroških in mladinskih tekstov – v

³³⁹ »Prebral sem *Levitana* in *Menuet za kitaro*. In dojel, da je Vitomil gromozansko velik pisatelj. Tako moške literature v slovenskem jeziku še ni bilo.« (Jovanović 2014: 334.)

³⁴⁰ Nasprotni spominom na *Levitana* pa so tisti v zvezi z *Resničnostjo*, predvsem pa z *Misso*, s *Peržani* ...

fragmentarnosti, verističnosti in zgoščenosti njegovega diskurza, v katerem stvarnost prevladuje nad psihologijo, ali v premajhni atraktivnosti njegove biografije (v primerjavi z Zupanom)? Aleš Debeljak (1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno) zapiše za *Resničnost*, da »še zdaleč ne jamči eksplozivnega filmskega ritma, marveč prej spominja na album negibnih fotografij, ki niso retuširane in torej govorijo z nekakšno implozivno dikcijo, neponarejeno in krvavo neusmiljeno«.

Resničnost s svojim verizmom – sicer manj radikaliziranim kot v *Zlatem poročniku* –, v katerega vstopajo značilnosti modernizma (ostri montažni rezi, tuje govorice, neeksplicirana zunanja pripovedna perspektiva, polpremi govor), ki pa ne razkrojijo »romanesknega strnjevalnega okvira« (Koron 1995: 162), predstavlja v pisateljevem opusu

neke vrste prelomnico, ponovitev ter zgostitev idejnega ozadja in reprezentacijskih strategij zgodnjega obdobja, pa tudi premestitev poudarkov od 'horizontalno' urejene, kronološkemu zaporedju naklonjene naracije /.../, na fluidnost mentalnih procesov posnemujočo ter akronološko gibljivost časovne osi ponazarjajočo pripoved (Koron 1995: 162).

V romanu prepoznamo tridelnost: prvi del se dogaja v kazenskem bataljonu, drugi popisuje obdobje služenja vojske v redni enoti, v tretjem delu pa spremljamo vedno bolj individualizirani lik pisarja/čata v Ljubljani. Alenka Koron (1995: 163) opaža v prvem in drugem delu navezavo na socialnorealistično in eksistencialistično literarnozgodovinsko in duhovno ozadje,

ki ga v drugem delu nasproti postavljen modernistični horizont nikakor ne potlači, tretji pa ga na neki drugi pripovedovalski in simbolni ravni ponovno vrne v izhodišče, na prizorišče *Ljubljanskih razglednic*.

Uprizoritev črpa predvsem iz prvega dela (kazenska enota) tretjeosebne pripovedi, v kateri je prisotno mnoštvo različnih glasov in govoric, ki približujejo tekst dramskemu diskurzu; tretjega (izrazito monološkega) popolnoma eliminira, medtem ko iz drugega dela romana vključi pisanje avtobiografije, s katero Kovačič istočasno opravi narativno identifikacijo glavnega lika kot individuuma, žanrsko (samo)identifikacijo in ozaveščanje avtobiografskega projekta (Koron 1995: 163), ter pisarjevo erotično pustolovščino – iz romanesknega deskriptivnega jedra sežeto v eno samo repliko: »Vojnička ljubav zapisana je u pesak, svaki vetar može da je izbriše.« (»Vojaška ljubezen je zapisana v pesek, vsak veter jo lahko izbriše.« Prevedla B. M.) V romanu misel izreče ena od dveh pisarjevih

žensk, s katerima ima na svojem kratkem potovanju v Srbijo erotično avanturo, ki pa mu pomeni več kot zgolj zadovoljevanje telesnih potreb, saj z njima po dolgem času vzpostavi človeški stik, bližino, na katero je v nehumanih razmerah skoraj pozabil. Iz drugega dela romana so vzeti tudi nekateri liki, na primer dobrodušen in zapit poročnik Gavrovski, čigar karakterne lastnosti deloma prevzame na novo ustvarjen lik starega vodnika ter delno modificiran lik kapetana Simića. Pravzaprav je iz dvajsetčlanskega kazenskega bataljona, ki ga spoznavamo v romanu, z uprizoritvijo nastala desetčlanska enota, v kateri ohranja največjo identitetno podobnost čato, ostali liki pa so spremenjeni ali ustvarjeni na novo oziroma dobijo drugačno ime skupaj s svojo modificirano in/ali dopolnjeno karakterizacijo. Romaneski liki (Rakip, Feliks, Trajkovski, Mate, Janičijević, Strojnik, Tikva, Geza, Karamanlija, stari vodnik Krstić, kapetan Simić, desetar Salković ...) niso izrazito individualizirani, njihova spojenost s kolektivom je implicirana tudi v fokalizaciji pripovedi s stališča vseh teh ponižanih ljudi – na primer ob polkovnikovem obisku.

Osredinjenje na prvi del romana je generiralo relativno koherentno odrsko pripoved o življenju v kazenski enoti na prelomu štiridesetih let v petdeseta leta prejšnjega stoletja, ki – podobno kot v romanu – izrazito ne izpostavlja nobenega od likov, saj celo pisar/čato ostaja brez imena, oziroma ravno s tem poudarja razosebljenje vojakov, njihovo prisilno spojitve s kolektivom, »avtomatično prepuščanje temperamentu dogajanja, ne da bi zmog[li] tako ali drugače vplivati nanj« (Debeljak 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno). Lojze Kovačič (v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno) ob predstavljanju razlik med *Zlatim poročnikom* in po njem nastalo *Resničnostjo* zapiše, da se je v drugem tekstu ukvarjal predvsem z »množičnim« človekom³⁴¹ in manj s popisovanjem preživljanja dni zaukazane svobode, kar je v prvi verziji označeval celo z drugo vrsto tiska (navadni ob kurzivi za popisovanje množice). Uprizoritev sledi temu konceptu, saj uveljavlja kolektivno igro, v kateri je deseterica kaznjencev večji del izenačena, z izjemo očitnejše izpostavitve pisarja na nekaterih ključnih mestih gledališke pripovedi. Tako se odrsko dogajanje začne z iniciacijsko preizkušnjo, ki jo pisarju pripravijo sovojaki (natančneje Cigo na Huskovo pobudo), v kateri mu iz škatle vzamejo ogledalo, kar povzroči prerivanje med njimi in posledično pisarjevo kazen – celonočno budnost v stoječem položaju. V romanu je skladno z značilnostmi medija proces stapljanja, zlivanja z

³⁴¹ »[P]oudarek /je/ na tem kaznjencu, v enoti, v kateri so si vsi vojaki zelo podobni, če ne enaki.« (Kovačič v Horvat 1985: *Gledališki list* št. 4, neoštevilčeno.)

okoljem dolgotrajnejši in kompleksnejši, Ristić pa prizor zgradi na osnovi povedi: »Ponoči so novinca okradli.« (Kovačić 1995: 60.)

Že uvodni prizor zariše prevladujočo atmosfero uprizoritve: nenehni pritiski, nasilje, občutek krivde, izvrženost iz družbe, a tudi – bolj poudarjeno kot v romanu – neko človečnost, ki se kaže v tem, da se vojaki med seboj pogovarjajo (v romanu je tovrstna sproščenost mogoča le po vračanju s celodnevnega garanja, ko postanejo razigrani, celo objestni) in da na trenutke celo premorejo humor ter empatijo. Uprizoritev seveda ohranja prikaz nečloveških in smrtno nevarnih razmer ob čiščenju granat, v katerih se znajdejo mladi moški, predvsem na način silovitega dogajalnega ritma, ki ga ustvarjajo ukazi nadrejenih, fizičnih naporov, umestitve dogajanja v surove, neudobne prostore³⁴², ter nenehne indoktrinacije in njenih posledic, ki se udejanjajo skozi avtomatizirano odgovarjanje na vprašanja nadrejenih, skandiranje komunističnih gesel ter prepevanje pesmi o Titu in partiji.

Ristićeva uprizoritev ne spregleda romanesknega srečevanja realnosti in spomina, ki jo doživlja pisar v prvem delu romana le poredko³⁴³. Čato je namreč ves »pritlehen in profan, zreduciran na golo preživetveno raven« (Koron 1995: 166); ves je v sedanjosti – brezmejni in preotipljivi, in kot takšni razpadajoči (Kovačić 1995: 40); obremenjen je s krivdo žrtve, zato ni v njem nobene upornosti z izjemo dogodka, ki je povzročil njegovo degradacijo na vojaški hierarhiji iz navadnega vojaka v kaznjenca. Za prikaz redkih spominjanj uvede uprizoritev lika matere in sestre kot dveh irealnih, sanjskih podob, ki s svojima nekoliko fantazijskima kostumoma za trenutek vstopita v kruti svet temnih uniform, grobega kričanja ter silovitega ritma. Spominske reminiscence ustvarjajo tudi lučne spremembe (ob sicer enotno osvetljenem prizorišču) in Brecljeva pevsko-instrumentalna interpretacija Avsenikove pesmi avtorja Ferryja Souvana *Na mostu*, ki se v uprizoritvi ponovi trikrat. Tudi v romanu prisoten motiv (impliciran že v naslovu) resničnosti/realnosti, čatovega odnosa do nje in njegovih občutij v smislu nekakšnega »povnanjanja subjekta pripovedi«

³⁴² Uprizoritev, ki sem si jo ogledala na posnetku, je bila izvedena v neogrevanem sarajevskem skladišču; skozi občasno odprta vrata je v prostor vdiral leden zrak in igralci, ki so prihajali od zunaj, so na oblačilih prinašali sneg. Takšne klimatske razmere so nasprotno žgočemu makedonskemu soncu, ki je izžigalo telo in duha v romanu, vendar v svoji ekstremnosti podobne.

³⁴³ »Čato se je hotel kdaj spomniti kakih obrazov, prizorov od prej, kakšnega kraja – čudno, nikoli ni mislil na domače, na mater, sestro in malo nečakinjo, ki so bili milijon hribov, milijon let daleč od tehle hribov, najbrž se jih zato ni spomnil, ker so bili ravno tako v taborišču –.« (Kovačić 1995: 40.)

(Koron 1995: 165), najbolj vidnega v odlomku z drevesom³⁴⁴, najde svojo odrsko ustreznico v zgoraj navedenih primerih.

Brecljeve muzikalne intervencije, v katerih uporablja obsežen in raznolik nabor instrumentov (kitaro, harmoniko, violino) ter predmetov, ki to postanejo – veriga, sod, kos pločevine, vrteče se kolo –, se zlivajo z drugimi gledališkimi izrazi, kot se v celoten kolektiv nevsiljivo in spontano vključuje v svoji povsem »civilni« opravi tudi sam Marko Breclj. Njegova glasba je nežno lirična ob obeh spominskih asociacijah na domače (mamo in sestro), včasih ironično idilična, z *Jesenskimi haljinami* mrakobno napovedujoča bližajočo se katastrofo (Pongračev samomor), bridko sarkastična ob polkovnikovem vzvišenem prihodu med zapornike ter s svojo disharmoničnostjo ilustrativna in dopolnjujoča nekatere ključne momente v uprizoritvi (na primer kapetanovo zasliševanje čata o njegovem ne povsem slovenskem/jugoslovanskem izvoru in razlogih za prihod v kazensko enoto). Breclj in njegovi glasbeni vložki učinkujejo v smislu brechtovske epizacijske strategije, s katero ustvarjalci predstave prikazujejo tisto, kar bi se sicer ob prehodu iz pripovednega posredniškega komunikacijskega sistema v dramski/gledališki diskurz izgubilo. Obenem so v funkciji členjenja uprizoritve oziroma spajanja posameznih slik iz vojaškega življenja v celoto.

Prvi del *Resničnosti*, ki se dogaja pol leta v O. v Makedoniji, zajema največji del romana – štiri enote od sedmih, tekst namreč ni razdeljen na posebej označena poglavja. V tretjeosebni pripovedi, fokalizirani večinoma skozi čata ali celoten kolektiv, v katerega se slednji zlije, je skozi opise, pripovedovanje in dialog (v srbohrvaščini in albanščini) tematizirano življenje v kazenski enoti. Pripoved o odtujenosti, izvrženosti iz družbe, izgubi občutka za stvarnost in čas teče večji del linearno z izjemo začetne retrospekcije v funkciji pojasnitve razlogov za čatovo kazensko premestitev; večjih dogodkov ni, dan je enak dnevu, ubijajoči ritem ne popusti – pogosto morajo delati tudi ponoči (raztovarjati vagono), dvakrat na mesec (vsako drugo soboto) poteka sestanek voda s kritiko in samokritiko, ki je ena najučinkovitejših metod razosebljanja ljudi in netenja sovraštva med njimi. Odrska priredba zvesto sledi prikazovanju romaneskne atmosfere, kolikor tega ne stori verbalno, uresniči z različnimi avditivnimi (šumi, zvoki, glasba ...) in

³⁴⁴ »Pravzaprav to ni bilo nič več drevo, ampak že oseba, trdno stoječ na sivem, okostenelem deblu. /.../ Tako se je nastanil zunaj sebe z vso šaro, s šilom in kopitom, kot se reče (človek postane vse, kar je mogoče, samo resničen ne), in gledal je lahko samega sebe tamle, iz razdalje, kako stoji trdno in se maje ter ne izgine z mesta, kakor to lahko naredijo stvari v sanjah.« (Kovačič 1005: 57.)

performativnimi sredstvi (preznojena telesa v nenehnem gibanju in v neposredni bližini publike ter občasni vdori ledenega zraka od zunaj). Skelet uprizoritve zgradi režiser na osnovi motiva z začetka romana, ko se pisar/čato spominja svojega prekrška, zaradi katerega so ga premestili v kazensko enoto. Medtem ko ga preveva občutek krivde, za hip pomisli na samomor in se ob tem spomni vojaka Vincensa Noseta, Francoza, pravzaprav sina slovenskega izseljenca – biografsko dejstvo, ki ju je povežalo –, ki ni zmožel »prenašati vzdušja v vojski, vpitja, zafrkancij, večnega kaznovanja, in si je nekega dne pred budnico z bajonetom prerezal žile« (Kovačič 1995: 14). Ristić nadomesti nesrečnega Francoza z novim likom – travmatiziranim Vinkom Pongracem, ki je v vojni izgubil vse tri brate, ga izrazito individualizira, izpostavi njegovo uporno držo ter tragičnost in ga postavi v nekoliko nedorečen, celo enigmatičen odnos s kapetanom Simičem. Ta mu v slovenščini, kar zveni kot tujek med siceršnjo uporabo srbohrvaščine, pripoveduje o smrti soborca, Pongračevega brata Rudeka, en mesec po vojni. Pretresljiv prizor (izjemna igra Željka Hrsa) spremljajo Brecljeve *Jesenje haljine*, ki z omembo črnih feredž napovedujejo smrt; ta se v nadaljevanju uprizoritve dejansko zgodi. S Pongračevo suicidnostjo je zaznamovan že začetek dogajanja, ko stari vodnik mrzlično preiskuje postelje – išče nož; v romanu pa so pregledi sob in postelj predvsem odraz zahteve po absolutnem redu. Pongračeva zgodba se nadaljuje na uri »masovno-kulturnega« dela, ko svojo upornost izrazi z naštevanjem činov stare jugoslovanske vojske (namesto nove), s čimer si prisluži kazen večurnega stanja ter po pogovoru s Simičem še sedemdnevno samico; sledita pobeg in nato samomor. Zaključek uprizoritve je zasnovan izrazito simultano; ob spremljavi Brecljeve pesmi potekata pisarjevo/čatovo slovo od starega vodnika (ob pogovoru o njegovi hromi nečakinji se pokaže v izrazito človeški luči – v romanu je ta lik Gavrovski) in njegove žene (delno spremenjen ter poenostavljen prizor v primerjavi z romanom) in presunljiv prizor Pongraca, ki vstane z okrvavljene odeje ter odide objet skupaj s kapetanom Simičem. Intimno, humanistično intoniran zaključek odmika uprizoritev od romana oziroma vzpostavlja navezave na njegova preostala dela in sploh na fragmentarno zasnovan Kovačičev opus.

Ristićev odnos do prototeksta – po eni strani svoboden, po drugi pa povezan z njim – se uresničuje v *Resničnosti* z ugledališčenjem romaneskne atmosfere, katere ostrina je delno zmehčana s humorno in z ironično perspektivo (v liku starega vodnika³⁴⁵, v dialogih –

³⁴⁵ Izrazito ironičen je prizor vodnikove interpretacije madžarske narodne pesmi, ki se nikakor ne sklada s socialistično doktrino. Huska je namreč moral kaznjencem prevesti najljubšo pesem junaka prve petletke –

predvsem tistih med Janičijevičem in sovojaki – ter v skorajda absurdnih situacijah med tako imenovanim »kulturno-masovnim« poukom), z osrednjim likom pisarja/čata, o katerem izvemo (ob Pongracu) največ, in sicer že kar na začetku dogajanja, predvsem pa ob pisanju avtobiografije (motiv, ki je vzeta iz drugega dela romana). Odmiki od romana pa se kažejo predvsem v likih; nespremenjeno identiteto ohranja v uprizoritvi le pisar/čato, čigar replike izvirajo iz romana, na primer navajanje razloga za premestitev v kazensko enoto³⁴⁶ ali izbruh ob koncu pisanja avtobiografije³⁴⁷. Ostale osebe so spremenjene, nekatere so ustvarjene povsem na novo, druge napravljene iz že obstoječih oseb, ki jih v romanu najdemo tako v kazenski kot redni vojaški enoti. Ob liku tragičnega Vinka Pongraca – ta s svojimi samomorilnimi nagibi in z upornostjo gradi celotno dramsko pripoved – je treba izpostaviti kapetana Simiča, čigar vloga v romanu je manj pomembna, saj ga srečamo le v retrospekciji o obdobju po storjenem pisarjevem/čatovem prekršku in pred njegovim prihodom v kazensko enoto. Simič je pisarjev/čatov zasliševalec, ki v nekem trenutku spregovori v slovenščini³⁴⁸ z dolenskim naglasom, kar fanta šokira. Odrski Simič je karakterno kompleksna oseba, ki se pojavlja v celotni uprizoritvi, torej ni drobec iz spominskega zapisa o prvih šestih mesecih služenja vojske, temveč kapetan v kazenski enoti. Že na začetku uprizoritve pokaže v dialogu s pisarjem, ko ga sprašuje o prekršku, svojo (romaneskno) trdo plat značaja, ki pa se v nadaljevanju – ob odnosu s Pongracem – zmehča. Stari vodnik iz romana ni posebej okarakterizirana in izpostavljena oseba, odrski stari vodnik Oto Sedmak (novo poimenovanje) pa postane lik, ki dogajanje humorno obarva in ki – podobno kot Simič – pokaže ob koncu uprizoritve svojo človeško plat (njegovemu karakterju so namreč prilepljene lastnosti romanesknega Gavrovskega, čatu naklonjenega nadrejenega, ki skrbi za hromo nečakinjo). Vojaki kazenske enote so poimenovani z drugačnimi imeni kot v romanu (razen Janičijeviča), bolj individualizirani (vsaj nekateri) se nam pokažejo v svojih dialogih v redkih trenutkih prostega časa, v

traktorista in strica vojaka, ki je znal le madžarsko. Huska je, pričakujoč (v strahu, negotovosti ali morda privoščljivosti), kaj se bo zgodilo, prevajal dobesedno, vodnik Sedmak Oto pa jo je ponovno »prevedel« v političnemu sistemu ustrezen jezik udarniških gesel in zanosnega optimizma.

³⁴⁶ Replika je vzeta iz dobesednega navedka: »'Druže kapetane,' je začel govoriti v svoji otroški srbohrvaščini, 'vojniki nisu htjeli zaprljati porcije, nisu htjeli jesti paprike jer su bili žedni ... a posle morali bi oprati porcije sa vodom koju vole da popiju ... Imaju malene porcije vode ...'« (Kovačič 1995: 17.)

³⁴⁷ »Bil je še najbolj podoben nečemu, kar se je nekoč s silo proti zunanji sili iztisnilo na ta svet, in kar je ta sila hotela spet potisniti nazaj s sveta. Vsa ta veriga vzrokov, posledic, smrtonosna molčečnost resničnosti, pred katero lahko snameš kapo in se odločiš za dvoje: za smrt ali za laž.« (Kovačič 1995: 105.) V tem primeru je prišlo ob prenosu v drug medij do prvoosebne pripovedi in delnih poenostavitev ter krajšanja besedila.

³⁴⁸ »Zato, ker bo veliko bolje zate, če vse priznaš, se pokajaš in podpišeš. Jaz že vem. Drugače boš kri scal.« (Kovačič 1995: 24.)

odgovorih kapetanu, kaj hudega so storili, da so prišli v kazensko enoto, in v odgovarjanju na vodnikova vprašanja ob urah »kulturno-masovnega« dela. Ravno v navedenih primerih se kažejo odmiki od romana in ustvarjanje novega teksta na osnovi anekdot iz vojaškega življenja. Vsi tovrstni izvorni elementi pa niso nikoli povsem brez navezave na *Resničnost*, *Sporočila v spanju* (irealna lika matere in sestre) in celo na Zupanov *Levitan*, iz katerega je lik Jehovca³⁴⁹, ki v pogovoru z ostalimi kaznjenci izpoveduje svoja pacifistična načela.

Na točki srečanja obeh romanov nadaljujem s poskusom³⁵⁰ predstavitve ugledališčenja Zupanovega romana. *Levitan* in *Resničnost*, ki sta slogovno raznorodna romana, povezuje tema bivanja v specifičnih življenjskih razmerah, v »Dantejevem peklju zavrženih«, v »akvariju utopljenecv«, kot jo v dveh sintagmah označi Vitomil Zupan. Slednji v svojem romanu izriše fresko človeških nravi, izpiše enciklopedijo spolnih praks in odklonov (voajerizem, homoseksualnost, transvestizem, nimfomanija, skupinski seks, nekrofilija, kaprofagija, algolagnija ...), nakopiči brezštevne anekdote, vice, lastne stihe, izseke iz pisem, (psevdo)filozofske teorije, psihološke portrete, obenem pa vztrajno reflektira lastna dejanja in občutja.

Navajanje vsakršnih prestopkov, požigov, umorov, posilstev, nemorale, štosov itd. je tisti semantični algoritem, v katerem se artikulira izrazito plastična podoba pandemonija, zajemajočega obdobje, ko se je svoboda utemeljevala na nasilju, a tega še ni bila pripravljena priznati. (Debeljak 1985: *Gledališki list* št. 3, neoštevilčeno.)

Miljenko Jergović (2014: 365) primerja tekst z delto Missisipija, saj je Zupan pustil zgodbi »da teče mimo romaneskne strukture in fabule, da se cepi in deli, da raste kot roman delta«.

Zupanova literatura je zavezana resnici³⁵¹, je zapis življenja samega. Pisatelj ta svoj princip³⁵², ki je podoben Millerjevemu – kar nekajkrat tudi eksplicitno izrazi –, v romanu

³⁴⁹ »In ti ne bi vzel orožja v roke, tudi če bi ti roparji napadli hišo, pobili otroke in pred tabo posiljevali ženo? Jehovec da ne, a da bi se poizkusil postaviti v bran z rokami.« (Zupan 2001: 164.)

³⁵⁰ To besedo uporabljam zaradi umanjkanja vsakršnega materialnega gradiva in odvisnosti od izdajalskih ter varljivih spominskih drobcev ustvarjalcev uprizoritve.

³⁵¹ »Grozljiva razsežnost realnega je za Zupana pogoj pisanja, ki se spreminja v neskončen proces – navsezadnje je to tudi način, kako ostati zvest fizični bolečini resničnosti: pisati, nenehno pisati; hitro, hitro pisati; dobro pisati.« (Debeljak 1985: *Gledališki list* št. 3, neoštevilčeno.)

³⁵² Gre za zavestnega (self-conscious) pripovedovalca (Booth), ki se zaveda svoje pisateljske vloge in v besedilu razpravlja o lastnem pisateljskem oziroma pripovedovalskem početju. Svojo pripoved označi: »Sklenil sem, da bom preskočil vse, kar se ponavlja, in nekatera zaporedja preuredil, da pripoved ne bo predolga.« (Zupan 2001: 107.)

izpostavi na več mestih, medtem ko Kovačič svojega avtobiografičnosti zavezanega pisateljskega postopka v *Resničnosti* ne tematizira. Alojzija Zupan Sosič (2004: 160) razume avtorefleksivnost kot tisto pripovedno potezo, ki nabolj očitno razkriva lastne postopke pripovedne modernizacije (nelinearnost pripovedi, prekinjanje glavne pripovedi v korist komentarja, humorno-ironični domisleki, nenehen »nadzor« svojega pisateljskega procesa v obliki ustvarjalne skepse), obenem pa tovrstna pripovedna pestrost poraja neuravnoteženost posameznih sestavin in s tem nihanje romaneskne kakovosti (od nespornega mojstrstva, osupljive pisateljske bravure in iskrivosti, drznih kršitev tabujev ter iskanja novih izraznih možnosti do slogovne neizčiščenosti, očitnih diletantizmov in klišejskih rešitev), o čemer piše tudi Alenka Koron (1993: 21). Aleš Debeljak (1985: *Gledališki list* št. 3, neoštevilčeno) – nasprotno od Koronove – vidi v Zupanovi slogovni nehomogenosti »tekstnih vzorcev in tipov diskurza« (Koron 1993: 39) empirično neposrednost in sabotažo metaforičnega reda v prid resničnosti sami. Njegov stavek označi za osupljivo gladek, tekoč in gibek ter spogledujoč se z učinki vsakdanje govornice. Kot takšen se v uprizoritvi med pripovedovanjem zgodb nekaterih likov neprisiljeno dialektalno obarva (na primer dolensko). Tudi Blaž Lukan (2015: 73) prepoznava v Zupanovi pisavi »nenehno subvertiranje ustaljenih form in znanih literarnih del ali modelov« ter »nekakšen antidiskurzivni literarni princip, tuj tradicionalnim literarnim postopkom«.

Vojska in zapor sta načeloma toposa ekstremnih duševnih stanj, nesvobode, množičnosti, izgube individualnosti, kar Kovačičev tekst in njegovo ugledališčenje potrujeta, medtem ko Jakob Levitan ostaja »vselej svobodnjak³⁵³« (Zupan 2001: 73), »čisto lahak in odsoten iz ječe, ko s[t]a s 'poverjenico' občevala skozi zid« (Zupan 2001: 73). Zaporniška³⁵⁴ in erotična tematika sta v tem romanu tesno prepleteni; z njima je zaznamovan že bralčev

³⁵³ Pozicija anarhoidnega svobodnjaštva zaznamuje Zupanovo trilogijo *Menuet za kitaro*, *Komedija človeškega tkiva* in *Levitan*. Aleš Debeljak (1985: *Gledališki list* št. 3, neoštevilčeno) zapiše, da »LEVITANU gre potemtakem zasluga tudi za to, da je utrdil kulturološko neumestljivost individualizma in ga zoperstavil tradiciji množice«.

³⁵⁴ Zupan je o zaporniški izkušnji pisal tudi v romanih *Zasledovalec samega sebe*, *Duh po človeku* in *Komedija človeškega tkiva* (o fašističnih zaporih) ter drami *Ladja brez imena*. Od ostalih pisateljev, ki so v sedemdesetih in osemdesetih letih izdajali svoje »zaporniške« romane (Kavčič, Torkar, Rožanc), se razlikuje v svoji izrazito nadčasovni perspektivi. Levitanovo (Zupanovo) dožemanje zapora kot nečesa začasnega se bistveno loči tudi od leta 1985 napisane in uprizorjene Jančarjeve drame *Veliki briljantni valček*, ki prikazuje zavod Svoboda osvobaja kot metaforo sveta. »V meri te legende je zato Jančarjeva drama še kako filia temporis, žal.« (Debeljak 1985: *Gledališki list* št. 3, neoštevilčeno.) Alojzija Zupan Sosič (2004: 172) pa opozarja še na en zanimiv vidik, in sicer na enostranskost recepcije romana ob njegovem izidu, saj so se »kritike ukvarjale pretežno z etično platjo romana in pri tem spregledale, da se Zupanova pripoved sistematično izogiba očitni angažiranosti«. Odsev takšnega dožemanja literarnega teksta je najti tudi v kritičnih zapisih o Rističevi uprizoritvi.

vstop v tekst, saj nas prvoosebni pripovedovalec seznanja s svojo spolno potenco in z relativnostjo³⁵⁵ spolnih reakcij »na samega sebe v zvezi s svetom« (Zupan 2001: 5). Alojzija Zupan Sosič (2004: 171) prepozna v romanu trojno vlogo erotike: socialno oziroma družbeno, saj pogovori o erotičnih dogodivščinah jetnike združujejo; erotika (fantazije ali pustolovščine) kot učinkovito antidepresivno in terapevtsko sredstvo ter – njena tretja vloga – sredstvo dinamiziranja pripovedi: erotika kot pripovedno gibalno, kakršna se kaže tudi v večini avtorefleksij. Podobno razmišlja Janko Kos (1993: 9–10), ki pisateljeve vitalnosti ne zaznava le na vsebinski ravni, ampak tudi v obliki, stilu in jeziku, ki so zaznamovani

s posebno dinamičnostjo, tako da gmota besed nemirno hlastaje hiti naprej, prehitevajoč sama sebe, ne da bi se kadar koli umirila ali celo ustavila, zmeraj v pogonu, napeta do skrajnosti, sama sebi hkrati preganjanec in priganjavec.

Zupanovim literarnim junakom je erotika izvir vitalističnega aktivizma, sredstvo notranjega osvobajanja in upora (Zupan Sosič 2004: 159). Jakob Levitan enači erotiko s pisanjem³⁵⁶ in študijem: »Telesna želja po ploditvi se je prelivala z družbeno željo po oploditvi misli.« (Zupan 2001: 328.) V *Levitani* ni prostora za malodušje, resignacijo, v četrtem poglavju (vseh je sedem) pove, da lahko človek ječo³⁵⁷ celo vzljubi »in čez dolga leta na svobodi v kakem trenutku začuti rahlo domotožje po njej« (Zupan 2001: 102.) V tem »desakraliziranem kozmosu izmečkov človeške družbe« (Debeljak 1985: *Gledališki list* št. 3, neoštevilčeno) zasnuje celo etični kodeks vrednot in njegovih enajst zapovedi zapiše; navede tudi prepovedi ter sankcije zoper njih.

Na erotiki, individualizmu in svobodi gradi tudi Ristićeva³⁵⁸ uprizoritev; čeprav zasnovana odprto – igralci so oblikovali like po več tekstih ter lastnih izkušnjah –, ohranja (vsaj) v smislu Zupanovega neideološkega razumevanja bivanja in sveta ter poudarjene erotičnosti

³⁵⁵ Maksima *Idem non est idem* (Isto ni isto.), ki se v romanu pojavi večkrat, omogoča človeku spravo z njegovimi izvirnimi lastnostmi, ki ga v danem civilizacijskem okolju spreminjajo v pošast, leviatana (Biti 1993: 44).

³⁵⁶ Razmerje med erotiko in pisanjem je po Zupan Sosičevi (2004: 172) premosorazmerno, saj lahko učinkovita erotična pripoved vzbudi slo in obratno.

³⁵⁷ Imenuje jo »retorta, v kateri je mogoče študirati vse dobe človeške zgodovine in sploh vso modrost in norost človeštva« (Zupan 2001: 138).

³⁵⁸ Po besedah igralcev Nika Goršiča, Marka Mlačnika in Damjane Černe (pogovor 28. avgusta in 17. septembra 2014) se je v začetnih fazah z nastajanjem uprizoritve več ukvarjala koreografka Nada Kokotović, medtem ko je Ljubiša Ristić intenzivneje posegel v dokaj samostojno delo igralcev šele nekaj dni pred premiero, ko je prišlo tudi do nekaterih drastičnih sprememb v tekstu.

povezave z romanom. Uprizoritev izpostavi erotomanstvo že po uvodnem prižiganju ognja, ko so prve besede v partizansko uniformo oblečenega Levitana: »Sem stokratni erotoman ...« (posnetek premierne uprizoritve 12. aprila 1985), skribomanstvo pa s pisalnim strojem, na katerega tipka med dogajanjem na odru, v katerem ni neposredno udeležen. Tako ogenj – Rističev pogosto uporabljeni gledališki znak, ki pa ni vključen v uprizoritev pro forma, ampak ima svoj izvor v romanu (Levitanovo kurjenje ognja v zaporniški celici) – kot pisalni stroj (Levitan – pisatelj) sta umeščena v neposredno bližino publike v ozek, stisnjen prostor, v katerem je ogromno mnogovrstnih predmetov. Klavstrofobično površino, po kateri se premika, govori, dela raztezalne vaje, boksa, sedi, od zadaj zamejujejo do stropa segajoče lesene deščice, skozi katere prodirajo Levitanovi spomini in asociacije. Ko se lesena pregrada iz tankih lesenih krajnikov³⁵⁹ razpre³⁶⁰, se prizorišče poglobi in se pokažejo kovinske rešetke, po katerih so razporejeni do pasu goli zaporniki, ki pripovedujejo svoje zgodbe. Zadnja postaja na Levitanovi poti je idilična wilsonovska podoba v globini odra z zeleno travo, živimi kokošmi in žensko z nagačeno srno v rokah. Levitanovo podiranje rešetak in pregrad je kot potovanje proti svobodi³⁶¹; njena idilična podoba predstavlja kontrast preostalemu delu uprizoritve, kar je izzvalo pri gledalcih nasprotujoča si mnenja, ki segajo od zavračanja do prepoznavanja³⁶² ironične perspektive, ki je značilna tudi za Zupanov roman.

Podobno kot roman, v katerem najdemo med fabulativnimi delci le malo vzočno-posledične logike, je organizirana odrska pripoved. Aluzija na romaneskni sedemletni časovni okvir (od poletja 1948 do jeseni 1955) in obenem nekakšen glasbeni lajt motiv je Roccova instrumentalna priredba ljudske pesmi *Nocoj pa, oh, nocoj*, s katero se uprizoritev začne; pesem se pojavi tudi v svoji péti različici – izvaja jo ženski zbor. V primerjavi z *Resničnostjo v Levitanu* dramsko povsem izgine; pred gledalci se razpira kolaž slik, podob, monoloških in dialoških ter poliloških struktur. Nekajminutni posnetki

³⁵⁹ Skozi reže v ogradi so gledalci opazovali razgibano dogajanje v ozadju (ženski zbor), kar je bilo pospremljeno s svojevrstnim efektom, sorodnim percepciji gibljivih slik, ki jih je ustvarjala utripajoča luč (Novak: *Dnevnik*, 13. aprila 1985).

³⁶⁰ »Predstava se ukvarja s formalno analizo scenskega časa, večplastnost Zupanove pripovedi podreja principom razvoja scenskega prostora: od zaprte škatle, ograjenega sveta osamljenca, do daljnega horizonta utopije, v katerega globini sije hladna zvezda. Zvezda, ki sveti izza vseh ograd in rešetak, skozi katere se je treba prebiti.« (Dekleva: *Delo*, 10. aprila 1985).

³⁶¹ Za Rističa je *Levitan* predvsem saga o svobodi – dosledno razumljeni, a nikoli povsem uresničeni. »Svobodi, ki je osebna stvar, izven zgodovine, predmet neizrekljivega.« (Dekleva: *Delo*, 10. aprila 1985.)

³⁶² Prelepa soglasnost petja deluje demonstrativno nenaravno, svetloba, razgrnjena čez ta sklepni prizor, je pravljичno nestvarna, svoboda je zaigrana po pravilih in določilih Svobode – je torej v bistvu spet prisila, seveda drugačna od prejšnjih, ki se ji je zato treba tudi drugače upirati.« (Smasek: *Večer*, 16. aprila 1985.)

uprizoritve, ki so se ohranili iz leta 1985, kažejo polilog med jetniki ter kontrastiranje fragmentov erotičnih zgodb, ki jih možje pripovedujejo, z Levitanovimi pripovedmi (predvsem o spolnih doživetjih) in refleksijami. Ženski zbor predstavlja vse Levitanove ženske, ki so kostumirane zelo različno, s čimer dobimo informacije o njihovi socialni pripadnosti, starosti itd.

Igralci so svoje govorne dele oblikovali sami, skladno z režiserjevim načinom dela so prebrali Zupanov tekst in iskali v njem potreben material. Režiser jih je usmerjal tudi v branje druge literature, ki bi jim pomagala oblikovati vloge: Camusov *Mit o Siziifu*, Hobbsov *Leviathan*, romani Kundere, Moravie ... Nekateri so dobili posebne naloge, na primer izpisati vse ženske like, poiskati različne tipe moških in ženskih likov (mati; ženska, ki pomaga; ženska, ki izda ...), se osrediniti na vse politične zgodbe iz romana. Po razdelitvi vlog so sledili izčrpni pogovori med ustvarjalci predstave; gledališka iskanja so se zatem odvijala ločeno – igralko so to počele s koreografko Nado Kokotović, igralci, ki so sočasno pripravljali *Resničnost*, z režiserjem Ljubišo Ristićem. Posebej in samostojno je oblikoval svojo vlogo Marko Mlačnik – Levitan. Vendar – kot se igralec Mlačnik spominja – se je režiser, ki je sicer dopuščal in tudi pričakoval od nastopajočih veliko lastne ustvarjalnosti, v zadnjih dneh skupnih vaj odločil za drastične posege v njegov tekst, kajti ugledališčenje romana, ki ga je režiser skupaj z ostalimi sodelujočimi snoval več mesecev in je šel skozi mnoge faze (med njimi je bila tudi zamisel o nivojih Dantejevega pekla), je v zadnjih dneh pred premiero³⁶³ dobilo drugačno formo, s tem pa tudi vtis nedokončanosti oziroma nedomišljene zlepljenosti posameznih delov, slik.

Nekoherentnost³⁶⁴ je tudi očitek uprizoritvi nenaklonjenih kritičnih zapisov, med katerimi sta najostrejša Bergerjev in Snojev. Slednji svoj podcenjujoči odnos do »spektakelsko odrske metafore«, kot uprizoritev poimenuje, izrazi že v naslovu *Spektakel za plankami*. Jože Snoj (*Delo*, 18. aprila 1985) iz uprizoritve razbere »[n]ekaj splošnega, šablonskega o tem, kako se rojeva, nastaja in dozoreva pisatelj«. Očita ji, da je Zupanov vitalizem in dinamizem (pisateljski ter človeški) zreducirala »na filozofacijo, anekdotiko in mučno stresanje pavšalnih seksualnih parol« in da so njeni avtorji izrabili pisateljevo »privlačno ime«. Snojev izrazito subjektivni zapis izkazuje predvsem močan odpor do drugačnih

³⁶³ Posnetek zadnjih minut pred premiero kaže, kako je režiser dajal ženskemu zboru pomembna navodila o premikih po odru.

³⁶⁴ Jernej Novak (*Dnevnik*, 13. aprila 1985) opredeli insenacijo *Levitana* zgolj kot aranžiranje posameznih prizorov.

gledaliških praks, ki ne vključujejo klasične dramske forme. Še vedno negativno, vendar nekoliko bolj argumentirano oceno poda Aleš Berger, ki obema Ristićevima uprizoritvama namenil en sam kritiški zapis. Podobno kot Snoj avtorjem očita izpostavitve imen obeh pisateljev »brez navedbe prirejevalca«, saj so

iz obeh besedil izluščil[i] in nato odrsko oblikoval[i] le nekaj vrhnjih, ponekod celo samo anekdotičnih plasti, in to večidel na škodo kompleksnosti in literarni sugestivnosti izvernih predlog: ti sta na odru zaživel v izrazito degradirani obliki (Berger 1997: 33).

Berger sicer ne pričakuje, »da bi morala biti odrska priredba vzoren digest proznih besedil«, zdi pa se mu nujno, da bi ohranila »osrednje tematske sklope in temeljnega duha predloge, prekvašenega v svojo govorico« (Berger 1997: 33). *Resničnost* se zdi kritiku zaradi koherentnejše zgradbe bolj kakovostna, vendar ji očita pomanjkanje individualnih zaznav, psiholoških razčlemb, ki so značilne za Kovačičevo prozo.

Bistveno več naklonjenosti do takrat v slovenskem prostoru manj uveljavljenim načinom uprizarjanja nedramskih tektov izkazuje v svojih kritikah Lojze Smasek. O *Resničnosti* je objavil dva zapisa v *Večeru* (16. aprila in 3. maja 1985), v katerih uprizoritev ovrednoti kot prepričljivo, inovativno, igralsko dovršeno (čeprav v tem smislu ne povsem uravnoteženo) ter na dveh mestih eksplicitno izrazi njeno dramsko zasnovu. Ta ni, kot zapiše³⁶⁵, zajela vseh plasti Kovačičevega teksta, pogloblitve pa je in ob tem dodala »tudi nekaj svojega, vendar vedno uglašeno z glavno 'melodijo' proznega besedišča« (Smasek: *Večer*, 16. aprila 1985).

Ob *Levitani* pa, podobno kot nekateri od sodelujočih v uprizoritvi, izpostavi zapleteno zamisel dogajanja, ki se po vseh ustvarjalnih iskanjih, omejenih z datumom premiere in oteženih z vzporednim ugledališčenjem *Resničnosti*, ni uspela uresničiti tako,

kot bi se morala (marsikaj se je še zatikalo, vendar je bilo kljub temu tudi v teh še neizdelanih delih čutiti tehtnost tekstovne in uprizoritvene komponente uprizoritve, ki je bila sicer že prisotna v večjem delu »Levitana« Slovenskega mladinskega gledališča) (Smasek: *Večer*, 16. aprila 1985).

³⁶⁵ Avtor kritike spregovori o razmerju med Kovačičevim romanom in uprizoritvijo le na kratko.

Avtor kritiškega zapisa poudari, da *Levitana* ni odrska ilustracija Zupanovega pripovednega dela, ampak »dogajanjaska transformacija nekaterih njegovih poglavitnih silnic«, ki na izrazito gledališki način prodira

dobesedno in v prenesenem pomenu besede vedno globlje, v ozadje, iz ujetosti v svobodo, ki pa je že sledeča ujetost in s tem izhodišče za iskanje nove svobode in – v njej najdbo nove ujetosti (Smasek: *Večer*, 16. aprila 1985).

Mojca Kreft razume Ristićevo uprizoritev *Levitana* predvsem kot politično³⁶⁶ gledališče in možnost za osebne izpovedi igralcev o umski in telesni izčrpanosti. Odrska ponazoritev, kot jo imenuje, po njenem mnenju ni uspela sporočiti »[a]vtorjeve misli, da družba ustvarja samoto samonasilnikov kot samoto zaslužjenih, samoto rabljev kot samoto žrtve, samoto hudodelcev kot samoto svetnikov« (Kreft: 2014: 309).

Zaradi pomanjkljivega dokumentacijskega gradiva je težko pritrditi ali oporekati navedenim sodbam, vendar če je odrski *Levitana* izgubil kompleksnost in poglobljenost Zupanovega romana, je *Resničnost* s prenosom v drugačen komunikacijski model v tem smislu pridobila. Nekateri liki so se namreč izločili iz množice in dobili jasneje zarisane osebne poteze, kar pa obenem pomeni, da se je uprizoritev oddaljila od prototeksta, ker ji je ta ponujal neke druge možnosti, med kateri je besedni diskurz le eden od mnogih. Odprt za ugledališčenje se je izkazal tudi Zupanov tekst – »roman, ali pa tudi ne«, kot ga je podnaslovil. Ristiću je dvom v lastno formo sugeriral, »da gre za popis določenega izkustva, ki je lahko, a tudi ni nujno izčrpano v obliki romana, pesmi, dnevnika« (Dekleva: *Delo*, 10. aprila 1985), kar ga je popeljalo do gledališča. Svojega postopka ni poimenoval dramatisacija, celo odločno se je distanciral od nje, ampak ga je v intervjuju z Milanom Deklevo opredelil z besedami:

Z gledališkim jezikom smo izvršili inventuro podob, osebnosti, emocij in asociativnih sklopov, vezanih na naše doživetje potovanja Jakoba Levitana od pekla do raja. (Ristić v Dekleva: *Delo*, 10. aprila 1985.)

Za Ristićevo gledališko estetiko in njegov opus je značilna izrazita vpetost v družbeno-zgodovinski kontekst; v *Resničnosti* takšen princip ohranja, medtem ko ga v *Levitanu*

³⁶⁶ Njena trditev verjetno izvira tudi iz znamenitega plakata Matjaža Vipotnika, na katerem je naslov uprizoritve zapisan kot *Resničnost*. (Podčrtala B. M.)

opusti in se osredini na posameznikovo iskanje ter bojevanje za svobodo. Za ugledališčenje je uporabil dva v mnogočem raznorodna sodobna slovenska romana, ki sta kljub podobnemu ustvarjalnemu principu na osnovi improvizacij in samoraziskovalnih procesov pripeljala do dveh različnih tipov uprizoritev, ki pa jima je skupen odmik od tradicionalnih postopkov obdelave nedramskih tekstov in premik v postdramsko paradigmo. Obravnavana primera bi zato lahko razumeli tudi kot krizo dramskega avtorja, ki pomeni »nadaljevanje odtujevanja dramske pisave in gledališča od drame in dramskega gledališča« (Toporišič 2007: 16) ter s tem prekinitvev z dramskim gledališčem in »zamenjavo tekstualno-govornega z vizualnimi in prostorskimi formami«.

6 SKLEPNE UGOTOVITVE

Da so romani boljši kot filmi in gledališke predstave po njih, je to zato, ker so za predelavo praviloma izbrani najbolj priljubljeni romani. Sicer pa je med literaturo in uprizoritvenimi mediji bistvena razlika v tem, da za prvo zadošča en sam sposoben in ambiciozen avtor, za teater in še posebej za film pa so potrebne desetine zavzetih in usposobljenih sodelavcev, če hočemo priti do dokončne kvalitete. /.../ Dobra dramatisacija je zato zgolj prva stopnica, nikakor pa ne garancija za kvaliteten končni izdelek. (Andrej Rozman Roza: *Književni listi*, 4. februarja 2002.)

V doktorski disertaciji, ki je strukturirana iz treh večjih enot, sem preučevala dramatisacijo sodobnega slovenskega romana. V prvem delu disertacije sem predstavila različne teorije in poimenovanja postopka prenosa oziroma preobrazbe literarnega ali neliterarnega nedramskega besedila v dramsko ali katero drugo obliko, po kateri nastane uprizoritev. Ugotovila sem, da je področje gledaliških priredb slabo raziskano, saj ne premore niti ustrezne metodologije niti enotne terminologije. Na osnovi primerjav terminoloških rešitev v slovenski in tuji teatrološki vedi ter spricho spreminjajočih se razmerij med gledališčem in besedilom ter sprememb znotraj samega pisanja za gledališče sem uvedla naslednje razlikovanje:

- dramatisacija kot prenos nedramskega gradiva v zapisano besedilo, ki ohranja značilnosti dramske paradigme, kar je implicirano že v njenem poimenovanju, vendar novonastalo dramsko besedilo ne ostaja le na območju tradicionalne drame, ampak so zanj značilni tudi različni preboji dramske strukture (epizacijski postopki);
- (gledališka) priredba v smislu nadpomenke (nadpomenske sintagme), ki vključuje tako dramatisacijo kot tudi druge postopke prenosa nedramskega gradiva na gledališki oder, kar se lahko zgodi brez zapisa besedila;
- adaptacija kot režiserski postopek, ki pa ne izključuje dramatisacijskih strategij;
- teatralizacija/ugledališčenje v pomenu postopka, ko se besedilo interpretira na odru s pomočjo igralcev in scene.

Razlikovanje, ki sem ga uvedla v disertaciji, ohranja precejšnjo mero odprtosti v uporabi terminov, s tem da dramatisacija implicira zapisano besedilo in (prevladujočo) dramsko

paradigmo. K takšni odločitvi me je pripeljalo preučevanje razmerij med pripovedništvom in dramatiko, ki se skozi zgodovino spreminjajo v smislu brisanja meja med zvrstema. Sodobni gledališki teksti doživljajo izrazite spremembe, ki segajo od razpada dialoga, brezdialogosti, polifoničnega diskurza do medbesedilnosti oziroma teksta kot tkanja iz drugih tekstov, ob čemer so kategorije aristotelovske dramatike, kot so dramska napetost, dramski konflikt, usmerjenost k razrešitvi, postale brezpredmetne oziroma se razrešujejo na drugi ravni (zaprta, odprta dramska forma). Odprtost v dojetanju gledališkega teksta in mehčanje robov med njim ter romanom, ki v svoji novejši fazi (najnovejši slovenski roman) pogosto dobiva dramske ali filmske lastnosti, odpira prenosom romana na oder nove razsežnosti in možnosti.

V teoretičnem delu disertacije sem primerjalno predstavila pripovedne in dramske prvine (zgodba, pripoved, pripovedovalec, oseba, čas, prostor), s katerimi sem v osrednjem delu razprave opravila naratološko analizo obravnavanih primerov. Posebno poglavje sem namenila dvojnemu eksistenčnemu statusu novonastalega besedila in s tem spreminjajočemu se razmerju med gledališkim besedilom in uprizoritvenimi praksami. S predstavitvijo in primerjalno analizo ugotovitev naratologov, semiotikov, sociosemiotikov, fenomenologov ter teoretikov recepcijske estetike sem postavila teoretična izhodišča za preučevanje dramatizacij sodobnega slovenskega romana.

Tudi drugi del disertacije, v katerem sem analizirala dramatizacije v slovenskih (institucionalnih) gledališčih, sem vključila z namenom, da bi lažje predstavila položaj in vlogo sodobnega slovenskega romana na gledališkem odru. Pregled dramatizacij sem zasnovala na predhodno opravljenem popisu dramatizacij v slovenskih gledališčih, v katerem sem zajela obdobje skoraj 150 let (od leta 1865, ko je bila uprizorjena dramatizacija Prešernove lirsko-epske pesnitve *Krst pri Savici*, do leta 2010). Popis, ki ga prilagam disertaciji, je prvi tovrstni popis na Slovenskem, zato bo lahko služil nadaljnjemu raziskovanju.

V tem delu razprave sem na osnovi številnih primerov dramatizacij v slovenskih gledališčih skušala ugotoviti, kakšni so zunajliterarni in znotrajliterarni razlogi za njihov nastanek in kaj vpliva na dinamiko njihovega pojavljanja po posameznih obdobjih in gledališčih. Dramatizacije na slovenskih gledaliških odrih sem razvrstila v tri obdobja. Prvo obdobje traja od prvih primerov uporabe nedramskega gradiva do konca druge svetovne vojne; zanj so značilni relativno velik delež tako domačih kot tujih dramatizacij

med preostalo dramsko produkcijo, prevladujoči narodnoprebudni, didaktični in komercialni razlogi za izbor pripovednih besedil ter tip dramatizacij, za katerega je značilno odrsko ilustriranje romanesknih zgodb. V drugem obdobju (1945–1980) se je število dramatizacij zmanjšalo, pojavili so se drugačni in izvirnejši pristopi v uporabi nedramskega gradiva, ki so prototekst razumeli bolj kot navdih ter izhodišče za uprizoritev. Tovrstna praksa, ki je pripomogla k reteatralizaciji slovenskega gledališča, se je začela v eksperimentalnih gledališčih in se nato postopno uveljavljala tudi v institucionalnih gledališčih. Tretje obdobje (1980–2010) zaznamujejo soobstoj različnih literarnih in gledaliških poetik, drugačno pojmovanje gledališkega teksta in njegovega dialoga z romanesknim besedilom. Dinamika uprizarjanja dramatizacij se v tem obdobju spreminja glede na posamezno gledališče in gledališko sezono; izstopajoča je sezona 2005/06. Tuja pripovedna besedila se izkažejo privlačnejša za gledališke odre kot sodobni slovenski roman.

V drugem delu disertacije sem ugotovila, da je bilo dramatizacij slovenske pripovedne klasike realizma, moderne, ekspresionizma in socialnega realizma oziroma obdobja pred sodobno slovensko književnostjo skoraj dvakrat več kot dramatizacij sodobnega slovenskega romana med letoma 1958 in 2010. Številna pripovedna dela različnih vrst (od povesti, novel do romanov) so bila dramatizirana in uprizorjena predvsem z namenom krepitev nacionalne identitete ali razredne pripadnosti, iz didaktičnih ter komercialnih razlogov, saj so sodila med znana in priljubljena besedila, ki so zagotavljala dober obisk gledališč. V zadnjih desetletjih gledališča načeloma niso več prostor skupnega premišljevanja o pomembnih družbenih vprašanjih, še manj pa institucije z nacionalnokonstitutivnimi in didaktičnimi učinki. Tudi sodobni slovenski romani so v tem smislu drugačni od tradicionalnega pripovedništva, zato se za njihovo uprizarjanje odločajo iz drugih razlogov.

V tretjem delu doktorske disertacije sem svoje raziskovalno področje zožila na dramatizacijo sodobnega slovenskega romana. Na način metodološkega pluralizma (naratologija, sociosemiotika, recepcijska estetika, empirična raziskovalna veda) sem preučevala prenos romanesknega besedila v dramsko besedilo (dramatizacijo) in nato v uprizoritev. Vse tri člene sem zajela v primerjalni analizi, ki sem jo dopolnila s primeri iz besedil in uprizoritev. Raziskovanje sem zamejila z letnicama 1958 in 2010. Prva letnica pomeni izid prvega sodobnega slovenskega romana, druga pa zaključuje z dispozicijo disertacije načrtano in potrjeno raziskovalno področje. V tem obdobju je izšlo sedemnajst

sodobnih slovenskih romanov, ki so bili uprizorjeni do leta 2010; po tem letu so bili dramatisirani še trije sodobni slovenski romani oziroma dva (*Črni dnevi in beli dan* /1958/, Dominik Smole in *Jugoslavija, moja dežela* /2012/, Goran Vojnović), saj romana Maje Haderlap *Angel pozabe* (2012) ne moremo šteti k slovenskim romanom. V disertaciji sem obravnavala dvanajst romanov: *Spopad s pomladjo* (1958), Boris Pahor; *Nekropola* (1967), Boris Pahor; *Mrgolenje prahu* (1968), Evald Flisar; *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969), Dušan Jovanović; *Resničnost* (1972), Lojze Kovačič; *Levitan* (1982), Vitomil Zupan; *Severni sij* (1984), Drago Jančar; *Filio ni doma* (1990), Berta Bojetu; *Balerina, Balerina* (1997), Marko Sosič; *Katarina, pav in jezuit* (2000), Drago Jančar; *Fužinski bluz* (2001), Andrej E. Skubic in *Čefurji raus!* (2008), Goran Vojnović. Pet romanov (*Filio ni doma, Balerina, Balerina, Katarina, pav in jezuit, Fužinski bluz* in *Čefurji raus!*) spada v obdobje po letu 1990 in s tem med najnovejše slovenske romane oziroma modificirane tradicionalne romane. V njih tradicionalne elemente (strnjeno zgodbo, motivirana razmerja med osebami, prepoznavni kronotop) preoblikujejo žanrski sinkretizem, prenovljena vloga pripovedovalca in večji delež govornih prvin. Preostalih sedem romanov (*Spopad s pomladjo, Nekropola, Mrgolenje prahu, Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu, Resničnost, Levitan* in *Severni sij*), ki so nastali v drugi polovici prejšnjega stoletja, zaznamujejo avtobiografičnost, eksistencializem ter različna stopnja modernističnih prvin.

Vsakemu romanu, njegovi dramatisaciji in uprizoritvi sem namenila posebno poglavje; izjema sta Zupanovo in Kovačičevo besedilo ter njuni uprizoritvi, kajti v tem primeru je umanjkal drugi člen (zapisana dramatisacija), poleg tega je v postopku njenega ugledališčenja toliko sorodnosti, da sem se odločila za skupno obravnavo. Tudi Flisarjevi *Kostanjevi kroni* sem (predvsem) zaradi vprašljivega statusa dramatisacije namenila zgolj krajše podpoglavje, ki sem ga vključila v poglavje o Jovanovičevem *Don Juanu na psu*, v katerem prepoznavam sorodno razmerje med romanom in dramo oziroma podobnosti v oblikovanju drame/dramatisacije.

Poglavja sem strukturirala podobno, saj sem se najprej ukvarjala z zunajliterarnimi razlogi za nastanek dramatisacije, nato sem v tistih delih besedila, ki sem jih namenila naratološki analizi romana, iskala znotrajliterarne razloge (dramskost, performativnost). V osrednjem delu vsakega poglavja me je zanimalo, kaj se zgodi z zgodbo, s pripovedovalcem, z osebami, s prostorom, časom in perspektivo med prenosom iz pripovedne zvrsti v dramsko zvrst ter nato iz literature v gledališče. V vsako poglavje sem vključila recepcijski vidik

obravnave tako romana, dramatizacije kot njene uprizoritve. Uspešnost posameznih primerov prenosa sodobnega slovenskega romana na gledališki oder sem vrednotila tako po literarnem kot po uprizoritvenem kriteriju. Vrednotenje je implicirano v tipološki razporeditvi dramatizacij v tri skupine, med katerimi pa ravno zaradi prepleta dveh vrst kriterijev ni ostro začrtanih meja.

Ugotovitve, do katerih sem prišla z interdisciplinarnim pristopom in s primerjalno analizo, bom zapisala po posameznih sklopih.

Zunajliterarni razlogi za dramatizacijo sodobnega slovenskega romana

Avtorji romanov so uveljavljena pisateljska imena v slovenskem literarnem prostoru: Boris Pahor, Vitomil Zupan, Lojze Kovačič, Evald Flisar, Drago Jančar, Dušan Jovanović, Berta Bojetu, Marko Sosič, Andrej E. Skubic in Goran Vojnović. Vsi razen slednjega, ki se ukvarja s filmom, so povezani z gledališčem; nekateri kot dramatik (Zupan, Flisar, Jančar, Skubic) in/ali režiserji (Sosič, Jovanović), gledališki kritiki (Pahor), igralci (Bojetu), lutkovni pedagogi (Kovačič). Vsi romani, razen *Don Juana*, *Mrgolenja prahu* in *Filio ni doma*, so bili nagrajeni doma in/ali v tujini, večinoma so prevedeni v več tujih jezikov in objavljeni v elektronski obliki. Nagrade, ki so jih prejeli, so kresnik (*Katarina, pav in jezuit*, *Čefurji raus!*), nominacija za kresnik (*Balerina, Balerina, Fužinski bluz*), velika Prešernova nagrada (*Resničnost*), nagrada Prešernovega sklada (*Čefurji raus!*), Župančičeva nagrada (*Levitan, Fužinski bluz*), vileniški kristal (*Čefurji raus!*), tržaška nagrada vstajenje (*Balerina, Balerina*), knjiga leta v Italiji 2008 (*Nekropola*) in mediteranska nagrada v Cosenzi za italijanski prevod romana *Severni sij*. Nagrade same po sebi sicer niso vedno najzanesljivejše merilo literarne kakovosti romana oziroma se akademska literarna veda včasih z njimi ne strinja, kot na primer o romanih *Čefurji raus!*, *Spopad s pomladjo* ter *Katarina, pav in jezuit*. O vseh romanih, zopet z izjemo Jovanovičevega modernističnega teksta in Flisarjevega slogovno heterogenega romana, je nastalo obilo literarnovedne in literarnopublicistične literature, ki se do njih opredeljuje večinoma z naklonjenostjo; tudi število ponatisov, elektronske izdaje in podatki o knjižničnem nadomestilu kažejo, da gre za znane ter brane tekste.

Nagrade, priljubljenost avtorjev in njihovih romanov pri bralcih in kritikih nedvomno povečajo stopnjo privlačnosti za gledališki oder; iz tega koncepta izstopata roman Evalda Flisarja in Jovanovičev roman, katerega prenos v dramsko obliko je treba razumeti bolj v smislu medbesedilnosti, ki je eno od osnovnih načel Jovanovičevega produkcijskega

postopka. V sezoni 2005/06, ki jo zaznamujejo številne uprizoritve po nedramskem gradivu, so bile uprizorjene tri dramatisacije: *Katarina, pav in jezuit*, *Fužinski bluz* in *Severni sij*. Prvi dve na pobudo direktorja ljubljanske Drame Janeza Pipana, tretjo pa je predlagal umetniški vodja Drame SNG Maribor Samo M. Strelec. Z obetom prodajne uspešnosti lahko povežem uprizoritev romana *Čefurji raus!*, vendar je v tem primeru treba upoštevati tudi programsko usmerjenost gledališča, ki je bila v sezoni 2008/09 zaznamovana z izrazito družbeno kritiko. *Čefurji raus!* je tudi edini primer uprizoritve sodobnega slovenskega romana v neinstitucionalnem gledališču, če ne upoštevamo uprizoritev *Kostanjeve krone* v Gledališču čez cesto in na AGRFT ter romanov *Menuet za kitaro* ter *Pimlico*, ki sta bila uprizorjena v Šentjakobskem gledališču skupaj s svojima »maturitetnima« paroma *Komu zvoni* in *Neznosna lahkost bivanja*; omenjeni dramatisaciji sta nastali predvsem kot (gledališki) didaktični pripomoček maturantom. Programska usmerjenost gledališča, preference njegovega vodstva in režiserjeva estetika pogojujejo tudi obe uprizoritvi iz osemdesetih let – *Levitán* in *Resničnost*. V teh dveh primerih pa je verjetno prisotna tudi draž provokativnosti obeh tekstov na ozadju osemdesetih let prejšnjega stoletja, ko je sodobno slovensko gledališče doživelo razcvet družbene in politične angažiranosti ter se je začelo razvijati v smeri vizualnih in postdramskih form. Z obeleženjem obletnice delovanja gledališča je povezana uprizoritev romana *Filio ni doma*, vendar je zunajliterarni razlog za odrsko priredbo treba iskati tudi v režiserjevi naklonjenosti do takrat že mrtve avtorice romana Berte Bojetu. Podobno je z uprizoritvama Pahorjevih romanov *Spopad s pomladjo* in *Nekropola*, ki pomenita poklon avtorju, sledita pojavu uprizarjanja tako imenovane taboriščne literature v slovenskem gledališču, delujeta vzgojno in nacionalnokonstitutivno. Roman *Balerina, Balerina* pa je bil prenesen na oder zaradi udeležbe na italijanskem festivalu dramatike, in sicer na pobudo pisateljice Ivanke Hergold.

Besedili obeh tržaških pisateljev (Pahorja in Sosiča) sta bili uprizorjeni v Stalnem gledališču Trst – *Spopad s pomladjo* v sezoni 2006/07 (devetindvajset let po izidu romana), *Balerina, Balerina* v sezoni 1997/98 (tako po izidu romana). Pahorjevo *Nekropolo* so inscenirali v Mestnem gledališču ljubljanskem v sezoni 2009/10 (dvainštirideset let po izidu romana); v vseh treh primerih pa so dramatisacije povezane z ožjim (tržaškim) kulturnim prostorom. Podoben tip povezave velja za *Kostanjevo krono* (1971, tri leta po izidu romana), *Filio ni doma* (1999/2000, deset let po izidu romana) in *Severni sij* (2005/06, enaindvajset let po izidu romana), ki so bili uprizorjeni v Drami SNG Maribor;

iz Maribora oziroma s tega konca Slovenije (Flisar – Prekmurje) izhajajo tudi njihovi avtorji. Ostale priredbe so inscenirali v ljubljanskih gledališčih: v Slovenskem mladinskem gledališču *Resničnost* in *Levitán* (1985, triindvajset let oziroma tri leta po izidu romanov), v SNG Drama Ljubljana *Don Juan na psu* (1991, dvaindvajset let po izidu romana), *Katarina, pav in jezuit* (2005/06, pet let po izidu), in *Fužinski bluz* (2005/06, štiri leta po izidu romana) ter v (neinstitucionalnem) Gleju *Čefurji raus!* (2009, takoj po izidu romana). Torej nobeno gledališče ne izstopa po številu dramatizacij; od sezon, v katerih so bile uprizorjene, pa je izjemna v tem smislu samo gledališka sezona 2005/06, ostale so povprečne, kar pomeni dve ali tri dramatizacije neslovenskih nedramskih besedil. Število let, ki je minilo od izida romanov do uprizoritev njihovih dramatizacij, je različno. Uspešni in nagrajevani romani so bili praviloma uprizorjeni kmalu po izidu, medtem ko je preteklo med izidom romana in njegovo dramatizacijo več let, kadar je šlo za obeležje obletnic v zvezi s pisateljem. Obdobje med izidom romana in njegovo uprizoritvijo je torej pokazatelj zunajliterarnih razlogov za dramatizacije. Ugotovila sem, da so zunajliterarni razlogi za uprizarjanje sodobnega slovenskega romana: znani avtorji in njihova (nagrajena) besedila, programska usmeritev gledališča in njegovega vodstva, režiserjeva naklonjenost pripovedništvu ter njegovi uporabi v gledališču in obeležje jubilejev. Didaktični, nacionalnokonstitutivni in ideološki razlogi, ki so prevladovali v prejšnjih dveh stoletjih, so prisotni v manjši meri, in še to le v nekaterih primerih.

Avtorji dramatizacij sodobnega slovenskega romana in režiserji njihovih uprizoritev

Vsi avtorji romanov – razen Berte Bojetu – so bili v času dramatizacije svojega romana živi, kar je v nekaterih primerih vplivalo na značaj priredbe v smislu večje zvestobe in sakralizacije literature na račun avtonomnosti gledališke govorice. Takšna situacija se kaže predvsem pri Borisu Pahorju in delno Dragu Jančarju, kar pa je povezano tudi s tem, da je bil Jančar sam avtor dramskih priredb oziroma si je v dramatizaciji *Katarina, pav in jezuit* delil avtorstvo z režiserjem uprizoritve Janezom Pipanom. Še v dveh primerih se avtorstvo romana prekriva z avtorstvom dramske predloge, in sicer pri Evaldu Flisarju in Dušanu Jovanoviću, ki je *Don Juana* tudi režiral. Podobno je pri *Balerini* (avtor dramatizacije in režiser Branko Završan), *Čefurjih* (Marko Bulc) in *Nekropoli* (Boris Kobal). V *Resničnosti* in *Levitánu* lahko govorimo o kolektivnem avtorstvu (Ljubiša Ristić, Nada Kokotović, kolektiv Slovenskega mladinskega gledališča), v treh primerih (*Filio ni doma*, *Spopad s pomladjo* in *Fužinski bluz*) pa so bili avtorji dramatizacij dramaturgi (Tomaž Šmid, Igor

Lampret in Ana Lasić). Dramatizacije, ki so jih zapisali režiserji uprizoritve (Završan, Bulc in Kobal), imajo nekoliko manj stranskega teksta, več praznih mest in se v verbalnem smislu v celoti uresničijo na odru, kar povežem s tem, da so jih pisali z jasno mislijo na uprizoritev in ne toliko v smislu gledališkega teksta, ki ga bodo uporabili še drugi režiserji. Posebna primera sta zopet Flisarjeva in Jovanovičeva drama, ki že s svojo knjižno objavo – samostojno ali v izboru dram – implicirata povsem avtonomno gledališko besedilo. Prenosa romana na oder brez zapisanega besedila sta dva – *Levitana* in *Resničnost*. V uprizoritvah *Katarina, pav in jezuit* ter *Fužinski bluz* gre v smislu uresnitve glavnega teksta za delne spremembe v procesu odrske adaptacije, medtem ko se glavni tekst dramatizacije v *Severnem siju*, *Spopadu s pomladjo*, *Balerini*, *Balerini* in *Nekropoli* realizira v celoti. Koreodramska uprizoritev *Filio ni doma* skoraj popolnoma zaobide dramatizacijo in ji sledi le v določenih segmentih. Stranski tekst se v večini primerov uresnični le delno.

Avtorji dramatizacij lahko izrazijo svoj odnos do prototeksta že z njegovim poimenovanjem, ki implicira tip dramatizacije. Jančar, Flisar in Jovanović uporabijo za *Severni sij*, *Kostanjevo krono* in *Don Juana* oznako drama in takšno poimenovanje najdemo tudi v bibliografskih zapisih. Ristić se odmika od uveljavljenih oznak (dramatizacija, adaptacija) in govori o svobodni uporabi nedramskega gradiva, čeprav je v njegovih gledaliških priredbah (predvsem) *Resničnosti* in *Levitana* najti nekatere značilnosti dramatizacijskih postopkov. Odsotnost zapisanega besedila pa pomeni še dodatno potrditev njegovega prehajanja v postdramsko paradigmo. Završan uporabi za svoj avtorski pristop k prirejevanju romana *Balerina, Balerina* izraz adaptacija, s čimer poudari režisersko branje romana, medtem ko so ostali teksti naslovljeni kot dramatizacije, kar je tudi sicer najpogostejša praksa v zapisih o uprizarjanju nedramske literature. Izhajanje iz romanov in odvisnost od njih nakazujejo tudi poimenovanja dramatizacij in uprizoritev, ki se od naslovov romanov skorajda ne razlikujejo in s tem niti ne nakažejo želje po večji meri inovativnosti. Manjši izjemi v smislu spreminjanja naslova sta romana *Katarina, pav in jezuit* (*Katarina, pav in jezuit. Pokrajina sna*) in *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (*Don Juan na psu*), izrazito pa se naslov spremeni v Flisarjevi *Kostanjevi kroni*, ki je nastala po motivih romana *Mrgolenje prahu*. V zadnjih dveh primerih je sprememba naslova pogojena z izvirnim ustvarjanjem novega (dramskega) besedila.

Vsi režiserji (Janez Pipan, Mile Korun, Dušan Jovanović, Ljubiša Ristić, Damir Zlatar Frey, Marko Sosič, Ivana Djilas, Marko Bulc, Branko Završan in Boris Kobal), ki so

inscenirali obravnavane dramatizacije, so se z uprizarjanjem nedramskega gradiva že srečali ali so ta postopek celo pogosto uporabljali oziroma ga uporabljajo. Nekateri med njimi pišejo tudi pripovedna besedila (romane, eseje), pri vseh pa je slutiti strast do romaneskne pisave ter neomejenih možnosti, ki jih ta ponuja za prenos v gledališki medij.

Znotrajliterarni razlogi za dramatizacijo sodobnega slovenskega romana

Eden od namenov doktorske disertacije je bil preučiti znotrajliterarne razloge za prenos romana na oder in ugotoviti, ali njegove značilnosti (inherentna dramskost in performativnost, vrsta pripovedovalca, kronotop) vplivajo na tip dramatizacije. Želela sem raziskati, ali bo iz romana z obsežnim deležem govornih prvin, s koncentriranim dogajanjem, težnjo po razrešitvi nastala tradicionalna dramatizacija z zaprto dramsko formo ali bo modernistični roman generiral svobodnejšo dramsko ali celo ne več dramsko priredbo in ali bo morda roman s prvoosebim pripovedovalcem prirejevalcu sugeriral monodramsko pripoved. Ugotovila sem, da kot je možnih nešteto branj romana, je možnih nešteto vrst njegovih priredb ne glede na to, kakšno je izhodiščno besedilo. Tako je na primer iz (post)modernističnega romana nastala tradicionalna dramatizacija (*Severni sij*), ki je ohranila veliko sorodnosti z romanom, ali pa se je od njega povsem oddaljila (*Don Juan na psu*). Zupanovo besedilo (*Levitan*), v katerem so prisotne modernistične prvine, pa je bilo osnova za drugačno (postdramsko) vrsto iskanj prenosa romana na gledališki oder. Čeprav je bil vzorec dvanajstih romanov, med katerimi ni izrazitih primerov modernizma, saj v njih prevladujejo značilnosti tradicionalnega romana oziroma v besedilih po letu 1990 modificiranega tradicionalnega romana, premajhen za izpeljevanje širše veljavnih in relevantnih ugotovitev glede razmerja med tipom romana in njegovo priredbo, lahko povzamem, da romani z več modernizma praviloma puščajo prirejevalcem več svobode, medtem ko jih (modificirani) tradicionalni bolj usmerjajo v določen tip dramatizacije.

V vsakem od dvanajstih romanov najdemo dramsko napetost, ki se kaže na različnih ravneh (med družbo, zgodovino in posameznikom ter znotraj njega), vendar ta praviloma ne pogojuje vrste priredbe. Tako na primer po romanu *Čefurji raus!*, v katerem so dramske prvine močno izražene, ni nastala dramatizacija z dramsko strukturo aristotelovskega tipa, temveč monodramska pripoved. Enako nepomembna za postopek dramatizacije je pripovedna tehnika, ki je v nekaterih romanih pretežno linearna (*Balerina, Balerina, Resničnost, Mrgolenje prahu*), v drugih jo prekinjajo analepse (*Filio ni doma, Katarina, pav in jezuit, Spopad s pomladjo, Severni sij, Fužinski bluz, Levitan, Don Juan na psu ali*

zdrav duh v zdravem telesu, Nekropola) ali pa spominja na filmski scenarij (*Fužinski bluz, Čefurji raus!*). Ob pripovedni tehniki je treba še dodati, da linearna romaneskna pripoved pomeni manj zapletov v postopku dramatizacije; vse obravnavane dramske pripovedi namreč uvajajo sukcesivno načelo in sintetično dramsko tehniko (izjema je druga različica *Kostanjeve krone*) in črtajo analepse (izjema so *Katarina, pav in jezuit* ter monodramske pripovedi *Čefurji raus!, Nekropola* in *Balerina, Balerina*), s čimer olajšajo recepcijo v gledališču. Na tip dramatizacije ne vplivata niti dogajalni prostor niti čas, ki v nekaterih romanih zajemata tudi več let (celo desetletij) in različne kraje (*Katarina, pav in jezuit, Balerina, Balerina, Filio ni doma*). Najbližje dramskemu načinu je v tem smislu roman *Fužinski bluz*, ki se dogaja en dan v Ljubljani. Problem kronotopa rešujejo prirejevalci na različne načine, kot najpogostejši se je izkazal tisti z dialogi ali monologi (notranjimi didskalijskimi), iz katerih gledalec izve o spremembah časa in prostora (verbalna lokalizacija). Režiserji uporabljajo v ta namen tudi modifikacije predmetov, scenografije, kostumov, luči, glasbe, prihodov na oder in odhodov z njega. Spremenjeno in gledališkemu načinu prilagojeno prezentiranje časa pa uresničujejo dramatizacije, katerih zgradba je zasnovana na osnovi fragmentarne dramaturgije in nizanja prizorov, slik (*Severni sij, Don Juan na psu, Levitan*). V fazi uprizoritve se režiserji pogosto odločijo za simultanost odrskega dogajanja (*Don Juan na psu, Severni sij, Fužinski bluz*), česar gledališki teksti načeloma ne predvidevajo, kar potrjuje Kowzanov (naratološki) koncept književnosti kot »časovne umetnosti« in gledališča kot »prostorsko-časovne umetnosti«.

Edino pripovedovalec je kategorija, ki se je na vzorcu dvanajstih primerov izkazala kot pripovedni element, ki bi utegnil pogojevati odločitev za prenos romana v drug medij; na vrsto oziroma tip dramatizacije pa tudi ta ne vpliva bistveno. Posredniški komunikacijski model s fikcijskim pripovedovalcem je namreč tisti element, ki pripovedništvo in z njim roman najbolj razlikuje od dramske forme. V romanih s personalno pripovedjo pa pride do redukcije posredniškega komunikacijskega sistema in s tem do približevanja dramskemu modelu, zato bi pričakovali več dramatizacij romanov s personalnimi pripovedovalci. Takšna predvidevanja so se izkazala za pravilna, saj so dramatizirani le trije romani, v katerih prevladuje tretjeosebna pripoved z občasno fokalizacijo glavnih pripovednih likov (*Katarina, pav in jezuit, Resničnost in Spopad s pomladjo*). V ostalih primerih gre za prvoosebno pripovedovalca, ki je sugeriral prirejevalcu izbiro monodramske forme (*Balerina, Balerina, Čefurji raus!* in *Nekropola*, v kateri sicer občasno poteka nekakšen dialog med pripovedovalcem in brezimno množico, vendar na neverbalni ravni) ali pa se je

spremenil v enega od glasov v odrski pripovedi – *Don Juan na psu* in *Levitan*. V slednjem se pojavijo tudi drugi glasovi (sojetniki), kar ga približuje skupini romanov, ki so se izkazali za gledališko najprivlačnejše. Gre za romane z več pripovedovalci; najizrazitejši primer tovrstne polifonije je *Fužinski bluz* s štirimi prvoosebni pripovedovalci, ki so se brez večjih posegov prelevili v dramske like in ob tem ohranili večplastnost karakterizacije. *Severni sij* vsebuje prvoosebna pripovedovalca in več vrst tretjeosebne pripovedi, iz ene od njih je verjetno nastal lik zdravnika-opazovalca Bukovskega. Pestrost pripovedovalcev izkazuje tudi roman *Filio ni doma*, v katerem so prisotne tako prvo-, tretje- kot drugoosebna pripoved, ki v procesu koreodramske priredbe nimajo posebne vloge. Na polifoniji različnih pripovedi v tretjem delu romana *Mrgolenje prahu* pa je zasnovana druga različica *Kostanjeve krone*.

Primerjave, ki izhajajo iz naratološkega pristopa in s katerimi sem skušala raziskati znotrajliterarne razloge za dramatizacije ter njihov tip, torej niso dale enoznačnega odgovora, katero vrsto odrske priredbe pogojujejo določena vrsta romana oziroma posamezne pripovedne prvine v njem. Kot najpomembnejši se je pokazal pripovedovalec, saj prvoosebni nezanesljivi pripovedovalec in romaneskna polifonija približujeta roman dramskemu načinu, s čimer prirejevalcu olajšata delo, sploh če ta želi ohraniti zvestobo prototekstu. Ta se lahko kaže na verbalni ravni (prepisi dialogov, monologov), na zgodbeni ravni (ohranitev čim večjega dela zgodbe), pripovedni ravni (podoben način podajanja zgodbe), v karakterizaciji oseb, ohranitvi pripovedne perspektive (ironične, groteskne ipd.) in kronotopa, kar lahko vse preučujemo z instrumentarijem naratologije pripovednih besedil in njene novejši smeri naratologije dramskih besedil. Zvestoba se lahko kaže tudi v smislu ohranitve »duha«, esence romaneskega prototeksta, ki pa je bistveno težje preverljiva kategorija. Poudariti pa moram, da je pisati o zvestobi in jo postaviti za kriterij vrednotenja dramatizacije zastarel ter neučinkovit pristop, saj namen prenosa romana v obliko gledališkega teksta in nato na oder ni ustvariti kopije v drugi literarni zvrsti oziroma mediju; gledališče je namreč preplet različnih diskurzov, ki se ne menijo za literarne konvencije.

Dramatizacijski postopki in predlog tipologije dramatizacij

Strategije, ki jih uporabljajo avtorji dvanajstih dramatizacij, so se izkazale za podobne. Kljub temu sem ugotovila nekatera odstopanja od prevladujočega vzorca dramatizacijskega postopka, ki so mi pomagala zasnovati tipologijo dramatizacij in njihovih uprizoritev. V

tipološkem pregledu sem torej skušala zajeti tako literarni (roman – dramatizacija) kot uprizoritveni vidik (dramatizacija – uprizoritev). Postavljanje ostro zamejene tipologije se je izkazalo za problematično, nerešljivo, kot ostaja odprt (in spreminjajoč se) odgovor na vprašanje, kaj je bistvo gledališke umetnosti – tekstualno ali uprizoritveno in performativno. Po kriteriju izvirnosti dramske pisave in gledališke avtonomnosti v odnosu do romana in/ali dramatizacije sem razporedila posamezne primere, in sicer od tistih, ki kljub prehodu v drug medij ostajajo na območju literature in epskega – a ne zaradi morebitnih potujitvenih učinkov ali postdramskih pristopov –, do tistih, ki se manj ozirajo na prototekst oziroma iščejo v njem elemente, s katerimi bodo dosegli novo kakovost ne glede na zvestobo romanu. Dileme, ki so se mi porajale ob tako zastavljeni tipologiji, izhajajo iz razmerja med (katerim koli) gledališkim tekstom in uprizoritvijo, med kodom literature in kodi gledališča, med tem – kot zapiše Pavis –, ali skuša oder znova povedati tekst ali pa se odmakniti od njega, ga kritizirati, relativizirati. Uprizoritve po sodobnih slovenskih romanih so namreč rezultirale iz različnih priredb, dve (*Resničnost* in *Levitan*) celo brez zapisanega in celovitega gledališkega teksta; ena od njih (*Filio ni doma*) ga je skoraj v celoti izključila. Nekatere uprizoritve so posegle v zgradbo dramatizacije (*Fužinski bluz*), v črtanje glavnega teksta (*Katarina, pav in jezuit*), v krčenje dramskih oseb oziroma so uvedle nove osebe in kolektivni lik (*Filio ni doma*, *Severni sij*, *Spopad s pomladjo*). S tovrstnimi postopki in z uporabo neverbalnih gledaliških kodov so presegle status odrske ilustracije, ki se je nakazovala ob branju dramatizacije, in se romanu približale – ali pa tudi oddaljile od njega – na gledališki in performativni način. Manj je bilo tistih dramatizacij, ki so obetale več, kot so uresničile (*Nekropola*, *Čefurji raus!*).

Problem tipologije bi morda lahko razrešila z dvojno razvrstitvijo, ki bi zajela tipološki pregled dramatizacij na eni strani in njihovih uprizoritev na drugi strani. Kljub takšni možnosti sem se odločila za razvrstitev obravnavanih primerov v tri skupine, ki je uresničena tudi na ravni razporeditve poglavij. Tako zastavljena tipologija vsebuje oboje – gledališki tekst in uprizoritev –, zaradi česar dopušča tudi prehajanje med posameznimi tipi. Izrazitejši primer tovrstne pretočnosti je *Filio ni doma*. Po tipu dramatizacije bi ga lahko umestila celo v prvo skupino, a zaradi izvirnega in koreodramskega prenosa na oder sem se odločila za drugo skupino.

1. Dramatizacije – ilustracije: *Čefurji raus!*, *Nekropola* in *Katarina, pav in jezuit*

V prvo skupino oziroma prvi tip dramatizacij sem uvrstila tiste primere, ki skušajo ohraniti čim več romana in ga privilegirajo tudi v fazi uprizoritve. Strategije, ki jih pri tem uporabljajo prirejevalci, so podobne, vendar se v stopnji izpeljave med seboj nekoliko razlikujejo. Glavne dramatizacijske strategije so: poenostavitev zgodbe, reorganizacija pripovedi v smislu sukcesivnosti, krčenje števila likov, kar je povezano z načelom koncentracije zaradi kolektivnosti produkcije in recepcije v fazi uprizoritve. Izvirnega oziroma novonapisanega besedila skorajda ni ali pa ga je malo. Poseben primer sta obe monodrami (*Čefurji raus!* in *Nekropola*), saj je Bulčeva dramatizacija minimalno spremenjen roman, ki takšen ostaja tudi v fazi uprizoritve, medtem ko izkazuje Kobalova priredba več dramatizacijskih posegov v Pahorjev roman, vendar tudi ta ostaja na ravni uprizoritve še vedno (govorno interpretirani) roman. Podobno tudi *Katarina, pav in jezuit* ohranja tako na ravni dramatizacije kot uprizoritve veliko mero zvestobe romanu. Čeprav so vsi trije romani iz prve skupine v naratološkem smislu med seboj različni, vsem pa sta skupni inherentna dramskost in performativnost, so po njih nastale neinovativne dramatizacije in uprizoritve.

2. Dramatizacije z izrazitejšim avtorskim pristopom: *Spopad s pomladjo*, *Fužinski bluz*, *Balerina*, *Balerina*, *Severni sij*, *Filio ni doma*

V drugo skupino dramatizacij sem umestila tiste primere, za katere sem ugotovila, da vključujejo večje dramatizacijske posege v roman, bistveno več izvirnosti pa sem našla tudi v režiserski pisavi. *Spopad s pomladjo* je primer dramatizacije, ki ostaja v veliki meri na območju tradicionalnih postopkov prirejevanja z manjšim deležem izvirnega prispevka. Podobno ugotavljam za raven uprizoritve, kjer se kažejo poskusi iskanja gledaliških izraznih možnosti, s katerimi skuša režiser popraviti vtis odrske ilustracije romana. Dramatizacija *Fužinski bluz* izkazuje spretnost in domiselnost v strategijah dramskega prirejevanja, pri čemer še vedno ohranja zvestobo romanu; več avtonomnosti prinese uprizoritev. *Balerina*, *Balerina* jemlje iz romana le posamezne motive, iz njih razvija zgodbo, osredini se na notranje dogajanje duševno bolne deklice/ženske, zaradi česar se izbira monodramske vrste izkaže za upravičeno. Dramatizacijo nadgradi še gledališko prepričljiva in avtonomna uprizoritev. *Severni sij* se od romana odmika že v fazi dramatizacije, kar se kaže v nekoliko spremenjeni zgodbi, drugačni karakterizaciji in v predružačenih razmerjih med osebami ter na novo napisanih dialogih. Uprizoritev – kljub dosledni uresničitvi glavnega teksta – pomeni izvirno režisersko branje tako romana kot dramatizacije. *Filio ni doma* je dramatizacija, ki bi jo lahko spričo klasičnih

dramatizacijskih postopkov (linearna dramska pripoved, prepisovanje dialogov iz romana, ustvarjanje monologov iz romaneskne prvoosebne pripovedi, pretvorba opisov v stranski tekst ipd.) umestili v prvo skupino dramatizacij – ilustracij, vendar jo izvirna koreodramska poetika s skoraj popolnoma odsotnim deležem besedila približuje tretji skupini izvirnih gledaliških tekstov.

3. Avtonomni gledališki teksti po sodobnih slovenskih romanih: *Don Juan na psu*, *Kostanjeva krona*, *Levitan* in *Resničnost*

Štiri primere sem umestila med avtonomne gledališke tekste, ki jim sodobni slovenski roman pomeni izhodišče, navdih (Ristić, Flisar) in/ali intertekstualno navezavo pri pisanju nove drame (Jovanović). Njihovi avtorji se distancirajo od izraza dramatizacija; Jovanović in Flisar govorita o izvorni drami, Ristić o svobodni uporabi nedramskega gradiva v gledališču. Kljub temu je opaziti podobnosti z romaneskno zgodbo, osebami in kronotopom. V vseh treh primerih se pojavljajo tudi dobesedno izpisani deli romana, iz katerih so napravljene dialoške in monološke strukture. Na ta način se ohranjajo vezi s prototekstom, ki sta jih Jovanović in Ristić eksplicitno označila že v naslovu dramskih oziroma gledaliških priredb, Flisar pa je naslov povsem spremenil. Drama *Don Juan na psu* je nastala dvaindvajset let po izidu romana in je neke vrste aktualizacija dogajanja iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Okoli osrednjega romanesknega tematskega jedra – antagonističnega razmerja na več ravneh – splete novo (dramsko) zgodbo z novimi liki in drugačnimi medsebojnimi odnosi. Flisar je napisal dramo *Kostanjeva krona* tri leta po izidu romana *Mrgolenje prahu*; razmerje med pripovednim in dramskim tekstom je podobno kot pri Jovanoviću, s tem da je drugačno v prvi različici *Kostanjeve krone* v primerjavi z drugo, popravljeno različico *Kostanjeve krone*. Odrska *Resničnost* črpa iz (predvsem) prvega in drugega dela Kovačičevega romana, ohranja glavni lik, iz manjših motivov gradi zgodbo, dodaja nove osebe ter izvorni tekst. Tako v tej uprizoritvi kot v *Levitanu* je uresničena inherentna performativnost romanov. V vseh treh romanih najdemo modernistične prvine, ki so se izkazale kot izziv za ustvarjanje izvirnih gledaliških tekstov.

Kljub zadnjim štirim primerom, ki so verjetno v precejšnji meri pogojeni tudi z dramskimi snovanji (Jovanovića in Flisarja) ter gledališkimi iskanji in estetiko obeh režiserjev (Ristića in Jovanovića), ki sta svoje ustvarjalne vrhove dosegala v umetniško produktivnih osemdesetih letih prejšnjega stoletja, sem prišla do spoznanja, da so dramatizacije sodobnega slovenskega romana precej tradicionalne. Med njimi so sicer razlike v izbiri

dramatizacijskih strategij, ki pa bolj ali manj ostajajo na območju poenostavljanja zgodbe, narativnega prikazovanja dogajanja z monologi namesto neposredne scenske prezentacije, organizacije pripovedi po linearnem načelu, zmanjševanja števila oseb in njihove spremenjene (poenostavljene) karakterizacije. Dramatizacije so členjene na številne prizore, ki so praviloma razporejeni po načelu kontrastnosti (zasebno-javno, tragično-komično ipd.); prizori so naslovljeni s časovnimi in prostorskimi oznakami. Vsebujejo številne epizacijske tehnike v obliki pripovedovalca, rezonerja, glasu iz ozadja (offa), kolektivnih likov, monologov, samostojnih epskih pasaž z vrivanjem tretjeosebne pripovedi, fragmentarne dramaturgije, simultane odrske tehnike, videoposnetkov, vključevanja petja in glasbe. Tako slog dramske gradnje kot način inscenacije ustrežata modelu odprte forme. Na ravni uprizoritve se z dramatizacijami dogaja podobno kot z izvorno dramskimi besedili – nekateri ostajajo gledališki prevodi in s tem tudi prevodi romana, druge pa zaznamuje izvorni gledališko adaptacijski postopek, ki pogosto rešuje nedomiselnost dramsko priredbo. V večini dramatizacij se kaže zvestoba romanu, drznih in izvirnih gledaliških rešitev je manj kot v dramatizacijah neslovenske nedramske literature, kar kaže, da sodobni slovenski roman ohranja na gledališkem odru svojo integriteto in s tem paradigmo tekstocentrizma.

Status dramatizacije sodobnega slovenskega romana med preostalo dramsko produkcijo

Vprašanje statusa dramatizacije ostaja v slovenski teatrološki vedi odprto. Ali bomo dramatizacijo šteli za avtonomno dramsko delo, je odvisno od tipa dramatizacije, njene recepcije tako s strani avtorja kot bralcev in tudi od vrste romana oziroma njegove prepoznavnosti. Odnos med obema avtorjema je pogosto impliciran v hierarhiji zapisa njunih imen in v modifikaciji naslova.

Status dramatizacije in njene uprizoritve vključuje recepcijski vidik, saj se povprečni gledališki publiki ob uprizoritvi (kanoniziranega) slovenskega romana pogosto vrivajo primerjave med romanom in uprizoritvijo v smislu zvestobe, pri čemer se pozablja na razlike med obema avtonomnima medijema. Vprašanje, ki se mi je porajalo ob večletnem raziskovanju dramatizacij, je bilo ravno recepcijske narave; zanimalo me je, kakšno bi bilo moje dožemanje uprizoritve brez vnaprejšnjega poznavanja romana, kako bi razumela zgodbo, časovno-prostorska razmerja, like in ali bi me ravno tako usmerila k branju romana, kot me je praviloma navdušilo branje romana za obisk gledališke predstave. Edini

tovrstni izkušnji, ki mi jo je omogočilo dvanajst obravnavanih primerov, sta bili Jovanovičev *Don Juan* in Flisarjeva *Kostanjeva krona*. Predstavo *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* sem si ogledala pred branjem romana in dramatizacije. Ugotovila sem, da odrski *Don Juan* funkcionira kot avtonomna stvaritev brez poznavanja izhodiščnega besedila. Podobno velja za *Kostanjevo krono*, v kateri je dramatik delno modificirano romaneskno snov povsem prilagodil dramskemu načinu.

Raziskovalne perspektive preučevanja dramatizacij sodobnega slovenskega romana

V disertaciji sem z opredelitvijo postopka dramatizacije in s poenotenjem terminologije, s popisom in z analizo pojavljanja dramatizacij na Slovenskem ter s primeri različnih vrst prirejevanja izvorno nedramskih besedil postavila izhodišča za nadaljnje raziskovanje dramatizacij in ostalih vrst gledaliških priredb (predvsem) pripovednih besedil, ki predstavljajo relativno visok delež gledališke produkcije. S preučevanjem razmerij med sodobnim slovenskim romanom in gledališčem pa nisem zapolnila manka le v teatrološki vedi, ampak sem prispevala ugotovitve tudi v literarni vedi, ki se je doslej s tem področjem ukvarjala v manjši meri. Izvirni znanstveni prispevek disertacije se kaže v predstavitvi enega od možnih načinov preučevanja dramatizacije sodobnega slovenskega romana.

Recepcijski vidik dramatizacij in njihovih uprizoritev, ki je v raziskavi zajet v manjšem obsegu, pa odpira nove raziskovalne možnosti. Vendar bi v tem primeru morali zapustiti območje sodobnega slovenskega romana in zajeti širši vzorec ugledališčene nedramske literature, ki bi lahko povedal več o spreminjajočem se odnosu med gledališčem in besedilom, o spremembah v pisavah za gledališče namenjenih tekstov in vpetosti navedenih pojavov v kulturni ter družbeno-zgodovinski kontekst. Ob tovrstnem raziskovanju, ki bi v metodološkem pluralizmu disertacije izpostavilo sociološki in recepcijski pristop, bi se pokazale tudi druge možnosti tipologij uprizorjene književnosti.

7 POVZETEK

Dramatizacija pomeni prenos literarnega ali neliterarnega nedramskega besedila (predvsem romana) v dramsko obliko, po kateri bo nastala uprizoritev. Termin vsebuje kategorijo dramskega, vendar se ta že od 19. stoletja, ko začnejo v gledališčih pogosteje uprizarjati izvorno nedramska besedila in dramatizacijo teoretično opredelijo (É. Zola), spaja in prepleta z značilnostmi epskega. Tako dramatizacija pripovednih besedil ne kaže le razmerij med pripovedništvom in dramatiko ter literaturo in gledališčem, ampak je skozi zgodovino pripomogla k njihovemu spreminjanju. Ker poteka prenos med zvrstema in nato med medijema različno ter izkazuje različno stopnjo povezanosti izhodiščnega besedila z novonastalim gledališkim tekstom, se namesto dramatizacije uporabljajo tudi pojmi, kot so priredba, adaptacija in ugledališčenje. Namen doktorske disertacije je predstaviti različne pristope k temu v slovenski gledališki in literarni vedi skorajda neraziskanemu področju, predlagati enotnejšo terminologijo ter na osnovi preučevanja manjšega segmenta dramatizacij (dramatizacije sodobnega slovenskega romana) priti do širših uvidov v razmerje med pripovedništvom, gledališkim tekstom in uprizoritvijo.

Disertacija je zasnovana tridelno. V prvem delu predstavljam teoretična izhodišča za raziskovanje postopka, ki zajema tri člene: roman, dramatizacijo in uprizoritev. Razpravo začnjam z opredelitvijo dramatizacije, razmislekom o njenem položaju v novejših praksah pisanja in uprizarjanja ter jo nadaljujem s primerjalnim navajanjem pripovednih in dramskih prvin. Ob tem izpostavljam ustreznost vprašanja zvestobe novonastalega dramskega besedila v odnosu do epskega izhodišča in s tem povezan status dramatizacije kot izvirnega dela. V zaključnem poglavju prvega dela disertacije pišem o dvojnem (literarnem in uprizoritvenem) značaju gledališkega teksta in različnih koncepcijah odnosa med literaturo in gledališčem; ta namreč ob besednem kodu uporablja še vrsto neverbalnih kodov.

Že v prvem delu disertacije navajam za ponazoritev teoretičnih izhodišč primere s slovenskih in tujih gledaliških odrov, v drugem delu pa skušam na osnovi številnih primerov dramatizacij v slovenskih gledališčih od 17. stoletja dalje ugotoviti, kakšni so (zunajliterarni in znotrajliterarni) razlogi za njihov nastanek in kaj vpliva na dinamiko njihovega pojavljanja po posameznih obdobjih in gledališčih. Kronološki pregled dramatizacij na slovenskih gledaliških odrih razvrščam v tri obdobja. Prvo obdobje

zamejujem s koncem druge svetovne vojne; zanj so značilni velik delež dramatizacij med preostalo dramsko produkcijo, prevladujoči narodnoprebudni, didaktični in komercialni razlogi za izbor pripovednih besedil ter tip dramatizacij, ki ne upošteva specifik drugega medija. V drugem obdobju (1945–1980) se je število dramatizacij zmanjšalo, pojavili so se drugačni pristopi v uporabi nedramskega gradiva, ki so se začeli v eksperimentalnih gledališčih in so pripomogli k reteatralizaciji slovenskega gledališča. Tako kot se spremenijo razlogi za uprizarjanje epike in lirike, se spremni tudi izbor besedil; med njimi je manj kanonske literature. Tretje obdobje (1980–2010) zaznamujejo soobstoj različnih literarnih in gledaliških poetik, drugačno pojmovanje gledališkega teksta in njegovega dialoga z romanesknim besedilom ter neenaka razporeditev dramatizacij po posameznih gledališčih in gledaliških sezonah. Drugi del disertacije, ki sem ga zasnovala po predhodno opravljenem popisu uprizoritev, nastalih po izvorno nedramskem gradivu, vpeljuje tretji del disertacije, v katerem raziskovalno področje zožim na dramatizacijo sodobnega slovenskega romana.

V tretjem delu razprave se ukvarjam z dvanajstimi sodobnimi slovenskimi romani, ki so izšli med letoma 1958 in 2010 ter bili dramatizirani in uprizorjeni v obdobju 1971–2010: *Spopad s pomladjo* (1958), Boris Pahor; *Nekropola* (1967), Boris Pahor; *Mrgolenje prahu* (1968), Evald Flisar; *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969), Dušan Jovanović; *Resničnost* (1972), Lojze Kovačič; *Levitán* (1982), Vitomil Zupan; *Severni sij* (1984), Drago Jančar; *Filio ni doma* (1990), Berta Bojetu; *Balerina, Balerina* (1997), Marko Sosič; *Katarina, pav in jezuit* (2000), Drago Jančar; *Fužinski bluz* (2001), Andrej E. Skubic in *Čefurji raus!* (2008), Goran Vojnović. V romanih opazujem pripovedne, dramske in performativne prvine ter preučujem, kaj se je z njimi zgodilo med prenosom v drugo literarno zvrst in nato v uprizoritev. Dramatizacijske in režiserske strategije vrednotim na osnovi izvirnosti in nadgradnje izhodiščnega besedila (sodobnega slovenskega romana) na območju druge literarne zvrsti oziroma drugega medija. Na osnovi interdisciplinarnega raziskovanja navedenih primerov, v katerih upoštevam tako literarni kot uprizoritveni kriterij, dramatizacije razvrščam v tri skupine: dramatizacije – ilustracije, dramatizacije z izrazitejšim avtorskim pristopom in avtonomni gledališki teksti po sodobnih slovenskih romanih. Tipološka razvrstitev nima ostrih meja ravno zaradi prepleta obeh kriterijev in dopušča prehajanje iz enega tipa v drugega.

Sodobni slovenski roman se je po letu 1990, ko je prešel v fazo najnovejšega romana – modificiranega tradicionalnega romana – pokazal kot vrsta izhodiščnega besedila, ki ni

porodila izrazito izvirnih literarnih in gledaliških pisav, kar je povezano tako z znotrajliterarnimi kot zunajliterarnimi razlogi. Več inovativnosti je opaziti v gledaliških priredbah, ki so nastale po sodobnem slovenskem romanu z elementi modernizma. Kljub tovrstnim primerom lahko povzamem, da sodobni slovenski roman ohranja na gledališkem odru svojo integriteto in tako le poredko preseže paradigmo tekstocentrizma.

Ključne besede: dramatizacija, uprizoritev, slovensko gledališče, sodobni slovenski roman

8 ABSTRACT

Dramatization is a transformation of a literary or non-literary text (predominantly a novel) into a dramatic form, based on which a performance will come to life. The term includes the category of drama which is a fusion and combination of epic and dramatic, and it has been so since the 19th century, when the originally non-dramatic texts were more frequently staged and the term dramatization was theoretically defined (É. Zola). Hence the dramatization of prosaic texts does not only show the relationship between prose and drama and literature versus theatre, but has throughout the history also contributed to their modification. As the transformation between the two literary forms and consequently between the two media demonstrates a different level of connectedness, the terms modification, adaptation and 'theatralization' are also used. The aim of this doctoral thesis is to present different approaches to this almost unresearched topic in the Slovenian theatre and literary science, to propose a uniform terminology and so, resulting from studying a restricted number of dramatizations (of the contemporary Slovenian novels), reach some broader insights into the relationship among prose, theatre texts and their staging.

The thesis consists of three parts. In the first part I present the theoretical bases to research the method that involves three elements: a novel, a dramatization and the staging. I begin my treatise with the definition of dramatization, followed by the consideration of its status in recent writing practices and stagings, and continue with a comparative listing of prosaic and dramatic elements. By doing that I also point out the appropriateness of questioning the faithfulness of a new-sprung text in comparison with its epic origin and, connected with this, the status of dramatization as an original work of art. In the final chapter of the first part of my thesis I deal with a double (literary and theatrical) character of a dramatic text and with different conceptions of the correlation between literature and theatre, which besides the verbal ones also uses a number of non-verbal ones.

Already in the first part of the thesis examples of Slovenian and foreign theatres are used to illustrate the theoretical bases. In the second part, however, I try, on the basis of a number of examples of dramatizations on Slovenian stages from 17th century on, to find out what the (literary and extraliterary) reasons for their coming into existence were, and what influenced the dynamics of their appearances in certain eras and theatres. The chronological order of dramatizations is divided into three periods of time. The first period

is set into the time before the end of the Second World War; for this period it is typical that a large number of dramatizations appears among the rest of dramatic production, with predominantly patriotic, didactic and commercial reasons for the choice of prosaic works and the type of dramatizations that did not pay regard to the specifics of the other medium. In the second period (1945 – 1980) the number of dramatizations decreased, and different approaches to the use of non-dramatic materials appeared. They were initiated in experimental theatres and helped with the so called ‘retheatralization’ of the Slovenian theatre. With the changing reasons for the choice of lyrical and epic productions, the choice of prosaic texts for stagings also altered – there was much less canonical literature. The third period (1980 – 2010) is marked by the coexistence of diverse literary and theatre poetics, by a different comprehension of a dramatic text and its dialogue with a prosaic text, and, finally, by the inconsistent scheme of dramatizations in singular theatrical seasons. The second part of the thesis, which is based on the previously listed number of stagings being performed on the basis of non-dramatic materials, already introduces the third part of the thesis, in which the research is focused on the dramatization of the contemporary Slovenian novel.

In the third part of the thesis I deal with twelve contemporary Slovenian novels, which were published between the years 1958 and 2010 and were dramatized and staged in the period between 1971–2010: *Spopad s pomladjo* (1958), Boris Pahor; *Nekropola* (1967), Boris Pahor – *Pilgrim Among the Shadows* (1995) translated by Michael Biggins; *Mrgolenje prahu* (1968), Evald Flisar; *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969), Dušan Jovanović; *Resničnost* (1972), Lojze Kovačič; *Levitán* (1982), Vitomil Zupan; *Severni sij* (1984), Drago Jančar; *Filio ni doma* (1990), Berta Bojetu; *Balerina, Balcerina* (1997), Marko Sosič; *Katarina, pav in jezuit* (2000), Drago Jančar; *Fužinski bluz* (2001), Andrej E. Skubic in *Čefurji raus!* (2008), Goran Vojnović. In these novels I observe prosaic, dramatic and performative elements and study what happened to them during the transformation into the other literary form and consequently into a performance. Dramatization and directing strategies are evaluated on the basis of originality and the upgrading of the original text (the contemporary Slovenian novel) in the field of the other literary form or medium. Based on the interdisciplinary research of the listed examples, in which the literary and the performative criteria are respected, I arrange the dramatizations into three groups: dramatizations – illustrations, dramatizations with a distinctive authorial approach, and autonomic theatre texts based on the contemporary Slovenian novels. There

is no distinctive border in the typology due to the mingling of both criteria allowing the transition of one type into the other.

The contemporary Slovenian novel after 1990, when it reached the phase of the most recent novel – a modified traditional novel, turned out to be a kind of original text that did not evoke especially innovative literary or theatrical writings, which is related to literary and extraliterary reasons. More innovation may be noticed in theatrical adaptations based on the contemporary Slovenian novel with the elements of modernism. Despite this sort of examples, however, it can be concluded that the contemporary Slovenian novel keeps its integrity on stage and only rarely does it exceed the paradigm of textocentrism.

Key words: dramatization, staging, Slovenian theatre, contemporary Slovenian novel

9 VIRI IN LITERATURA

VIRI

A

Berta Bojetu, 1990: *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.

Evald Flisar, 1968: *Mrgolenje prahu*. Murska Sobota: Pomurska založba.

Drago Jančar, 2004: *Galjot*. Ljubljana: Delo d. d.

Drago Jančar, 2000: *Katarina, pav in jezuit*. Ljubljana: Slovenska matica.

Drago Jančar, 2004: *Severni sij*. Ljubljana: DZS.

Dušan Jovanović, 1969: *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*. Maribor: Obzorja.

Lojze Kovačič, 1976: *Resničnost*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Lojze Kovačič, 1972: *Sporočila v spanju. Resničnost*. Maribor: Obzorja.

Boris Pahor, 2009: *Spopad s pomladjo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Andrej Skubic, 2001: *Fužinski bluz*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Marko Sosič, 1997: *Balerina, Balerina*. Trst: Mladika.

Goran Vojnović, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.

Vitomil Zupan, 2001: *Levitan. Roman, ali pa tudi ne*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

B

Berta Bojetu, Jonatan Šmid, 2000: *Filio in doma*. Priredba za koreodramsko ugledališčenje romana. Tipkopisno avtorsko gradivo. Maribor: Drama SNG Maribor.

Mare Bulc, 2008: *Čefurji raus!* Tipkopisno avtorsko gradivo v zasebni lasti. Ljubljana.

Evald Flisar, 1972: *Kostanjeva krona*. Maribor: Obzorja.

Evald Flisar, 2006: *Drame. Kostanjeva krona, Jutri bo lepše, Kaj pa Leonardo?, Nimfa umre, Stric iz Amerike, Enajsti planet, Nora Nora*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG), Sodobnost International.

Drago Jančar, 1979: *Sojenje Johanu Otu*. (Iz romana *Galjot* Draga Jančarja izbral in priredil Tone Partljič.) Tipkopišno avtorsko gradivo. Maribor: Drama SNG.

Drago Jančar, Janez Pipan, 2005: *Katarina, pav in jezuit. Pokrajina sna*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 85/6. 45–96.

Drago Jančar, 2005: *Severni sij*. Tipkopišno avtorsko gradivo. Maribor: Drama SNG.

Dušan Jovanović, 1991: *Don Juan na psu. Zid, jezero in druge igre*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga.

Igor Lampret, Boris Pahor, 2006: *Spopad s pomladjo*. Tipkopišno avtorsko gradivo. Trst: Slovensko stalno gledališče Trst.

Boris Pahor, Boris Kobal, 2010: *Nekropola*. Tipkopišno avtorsko gradivo. Ljubljana.

Andrej Skubic, Ana Lasić, 2005: *Fužinski bluz*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 85/2. 38–64.

Branko Završan, Marko Sosič, 1998: *Balerina, Balerina*. Tipkopišno avtorsko gradivo. Ljubljana.

C

Damjana Černe. 17. september 2014: pogovor.

Mateja Dermelj. 3. julij 2014: pogovor.

Niko Goršič, 15. avgust 2014: pogovor.

Marko Mlačnik. 17. september 2014: pogovor.

Ljubiša Ristić. 24. avgust 2014: pogovor.

Č

Marko Bulc, 2009: *Čefurji raus!* Videogradivo v zasebni lasti Marka Bulca in gledališča Glej.

Ivana Djilas, 2005: *Fužinski bluz*. Videogradivo (videopriredba Tone Stojko) iz SNG Drama Ljubljana.

Dušan Jovanović, 1991: *Don Juan na psu*. Videogradivo (videopriredba Tone Stojko) iz SNG Drama Ljubljana.

Boris Kobal, 2010: *Nekropola*. Videogradivo iz Mestnega gledališča ljubljanskega.

Mile Korun, 2005: *Severni sij*. Videogradivo (videopriredba Igor Prah) iz Drame SNG Maribor.

Nada Kokotović in Ljubiša Ristić, 1985: *Zupan Levitan*. RTV Ljubljana. Videogradivo (odlomki) iz SMG.

Janez Pipan, 2005: *Katarina, pav in jezuit. Pokrajina sna*. Videogradivo iz SNG Drama Ljubljana.

Janez Povše, 1975: *Ukana*. Videogradivo iz SNG Drama Ljubljana.

Ljubiša Ristić in Nada Kokotović, 1985: *Kovačič Resničnost*. RTV Sarajevo. Videogradivo iz SMG.

Marko Sosič, 2006: *Spopad s pomladjo*. Videogradivo (videopriredba Andrea Sivini) iz Slovenskega stalnega gledališča Trst.

Branko Završan, 1998: *Balerina, Balerina*. Videogradivo v zasebni lasti Branka Završana.

Damir Zlatar Frey, 2000: *Filio ni doma*. Videogradivo iz Drame SNG Maribor.

LITERATURA

Draga Ahačič, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Aristoteles, 2005: *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba.

Antonin Artaud, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

Anton Aškerc, 2012. Dve tri o našem gledališču in naši drami. Izbrala in uredila Blaž Lukan in Primož Jesenko. *Svobodne roke*. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979). Ljubljana: Maska. 15–17.

Andreja Babšek, 2005: Drago Jančar – *Severni sij* (repriza, 4. novembra 2005). *Sodobnost* 69/11/12. 1492–1495.

Mihail Bahtin, 2004/05: Dialog pri Dostojevskem. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 84/1. 73–78.

Mieke Bal, 2000. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Beograd: Narodna knjiga.

Roland Barthes (and Lionel Duisit), 1975: An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *New Literary History*. Vol. 6, No. 2, On narrative and Narratives. 237–272. <<http://www.jstor.org/stable/468419>>. (Dostop 25. 2. 2014.)

Evgen Bavčar, 2011. Boris Pahor: etika slovenstva. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *(Po)etika slovenstva: Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*.

Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 11–19.

Aleš Berger, 1991: Bolno v nezdravem. *Delo*, 5. 2.

Aleš Berger, 1997: *Novi ogledi in pogledi*. Ljubljana: Slovenska matica (Razprave in eseji; 40).

Aleš Berger, 1985: Levitan. *Naši razgledi*, 10. 5.

Aleš Berger, 1985: Resničnost. *Naši razgledi*, 10. 5.

Polde Bibič, 2012. Gledališki problemi. Izbrala in uredila Blaž Lukan in Primož Jesenko. *Svobodne roke*. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979). Ljubljana: Maska. 59–63.

Vladimir Biti, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Vladimir Biti, 1992: Preobrazbe suvremene teorije pripovijedanja. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Priredil Vladimir Biti. Zagreb: Globus. 5–44.

Vladimir Biti, 1993. Protislovna ideologija izvirnosti. Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. Uredil A. Berger. *Interpretacije 3: Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija. 44–53.

Milena Mileva Blažić, Anja Štefan, 2011: Branja in pripovedovanja mladinske književnosti. *Knjižnica* 55/4. 121–132.

Andrej Blatnik, 2002: Andrej Skubic: »Ključno pa je, da nekaj tam spodaj je.« *Literatura* 14/130. 48–62.

Matej Bogataj, 1998: Na konicah prstov. *Delo*, 26. 5.

Matej Bogataj, 2001: Pogled na gledališko sezono 1999/2000. *Slovenski gledališki letopis 1999/2000*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 7–15.

Matej Bogataj, 2001: Tistega vročega dne. *Fužinski bluz*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Matej Bogataj, 2012: *Zaupne besede*. Maribor: Študentska založba Litera (Nova znamenja 42).

Wayne C. Booth, 2005⁴: *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Maja Borin, 2005: Mile Korun ponovno v SNG Maribor. Prva vaja za predstavo Severni sij, 13. junij, SNG Maribor. *Gledališki list SNG Maribor*. Neoštevilčeno.

- Silvija Borovnik, 2004: Razvoj dramatike Dušana Jovanovića. *Jezik in slovstvo* 49/6. 51–66.
- Silvija Borovnik, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Matko Botić, 2012: *Hrvatska proza u novijem hrvatskom kazalištu Teorijsko - dramaturški aspekti*. Doktorski rad. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Matko Botić, 2013: *Igranje proze, pisanje kazališta*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.
- Peter Božič, 2006: Kostanjeva krona (kritički odzivi). *Drame*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG) Sodobnost International. 83–84.
- Marina Bricko, 1988. Teorija pripovijedanja i teorija drame. *Umjetnost riječi* 4/XXXII. Zagreb. 317–332.
- Peter Brooks, 2004: Branje zaradi zgodbe. *Sodobnost*. 1499–1515.
- Gregor Butala, 2009: Čefurji prihajajo na oder. *Dnevnik*, 28. 2.
- Gregor Butala, 2005: Kdo smo in kaj je onkraj? *Dnevnik*, 18. 11.
- Gregor Butala, 2005: Mozaik razsejanih usod. *Dnevnik*, 3. 10.
- Gregor Butala, 2006: Vsi smo porabniki smeti in iskalci nečesa globljega. *Dnevnik*, 14. 1.
- Marvin Carlson, 1992–1994: *Teorija gledališča I., II., III.* Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Seymour Chatman, 1986: *Story and discourse: narrative structure in fictional and film*. Ithaca (London): Cornell University Press.
- Michel Corvin, 1991: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris: Bordas.
- Svetozar Cvetković, 2006: Ljuša ... *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*. Novi Sad. Broj 4, godina XLII, oktobar-decembar. <www.pozorje.org.rs/scena/scena406/13.htm>. (Dostop 3. 10. 2014.)
- Janez Cundrič, 2000: Ves ansambel je glavni igralec. *Večer*, 8. 3.
- Mitja Čander, 2005: Aktualizmi o železnih zakonih romana, nakar še drama. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/6. Ljubljana: SNG Drama. 36–39.
- Mitja Čander, 2005: Fenomen Skubic. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 14–16.

Urška P. Černe, 2011. Problem meril prevodov Borisa Pahorja v nemščino. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *Poetika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 169–187.

Katja Čičigoj. Sodobna slovenska dramatika na naših odrih. <<http://www.pogledi.si/druzba/sodobna-slovenska-dramatika-na-nasih-odrih>>. (Dostop 5. 8. 2014.)

Marij Čuk, 1991: Jovanovičeva komedija »Don Juan«. *Primorski dnevnik*, 6. 2.

Aleš Debeljak, 1984/85: Levitanova fenomenologija zapora. *Gledališki list MGL* št. 3. Neoštevilčeno.

Ciril Debevc, 2012. Vprašanje režiserjev v ljubljanski Drami. Izbrala in uredila Blaž Lukan in Primož Jesenko. *Svobodne roke*. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979). Ljubljana: Maska. 107–116.

Nuša Dedo Lale. Dramatizacije Krsta pri Savici. *44. seminar Slovenskega jezika, literature in kulture (Zbornik predavanj)*. <http://centerslo.net/files/file/ssjlk/ssjlk_44_zbornik.pdf>. (Dostop 14. 8. 2014.)

Milan Dekleva, 1985: Saga o neusmiljeni svobodi. *Delo*, 10. 4.

Ivana Dimić. *Dramatizacija – šta je to?* <http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/scena/XXXVIII_1/d038/show_ht...>. (Dostop 6. 9. 2011.)

Paul Demets, 2007. Another kind of reality. Jan Lauwers' theatre work. Uredili Christel Stalpaert, Frederik Le Roy, Sigrid Bousset. *No beauty for me there where human life is rare (on Jan Lauwers' theatre work with Needcompany)*. Academia Press. International Theatre and Film Books. 35–41.

Ivana Djilas, 2007: *Vizualizacija romana: Alternativni pristopi k uprizorjanju romana v gledališču na primeru uprizoritve Šolski zvezek* (magistrska naloga). Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.

Marjan Dolgan, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorje.

Poljanka Dolhar, Maksimiljana Ipavec, 2013: Včasih se mi zdi, da so okrog mene sami televizorji. *Pahorjevo stoletje – skupna priloga Primorskega dnevnika in Primorskih novic*, 25.–26. 8. 2013. <media.primorski.eu/media/attach/.../BorisPahor_100.p>. (Dostop 23. 6. 2014.)

Poljanka Dolhar, 2006. »Vztrajal sem, da želim tradicionalno predstavo« *Primorski dnevnik*, 21. 12.

Darja Dominkuš, 1991: Svet na psu ali bolezen kot metafora. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/januar. 106–109.

Marijan Dović, 2007: *Slovenski pisatelj: razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Dražen Dragojević, 2002: Urbani miti. *Literatura* 14/135. 127–132.

Jaša Drnovšek, 2005: Težave z dramaturgijo. *Dnevnik*, 10. 10.

Keir Elam, 1980: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London, New York: Methuen.

Goran Ferčec, 2015: O priredbah navidez nepriredljivih stvari. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* XCIV/10. Ljubljana: SNG Drama. 22–24.

Erika Fischer-Lichte, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.

Srečko Fišer, 2006. Izvirno in neizvirno, dramatisacija in drama. *Literatura* 18/175–76. 144–152.

Evald Flisar, 2006: Objemi praznino? *Drame*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG) Sodobnost International. 7–17.

Monika Fludernik, 2009: *An Introduction to Narratology*. New York: Routledge, <elsru.ir/.../Monika-Fludernik-An-Introduction-to-Narratology-2009.pdf>. (Dostop 19. 2. 2014.)

Monika Fludernik, 2008. Narrative and Drama. Uredila John Pier in José Ángel García Landa. *Theorizing Narrativity*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. (*Narratologia* 12). 355–383.

Dalibor Foretić, 2006: Proplamsaj forme. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*. Novi Sad. Broj 4, godina XLII, oktobar-decembar. <www.pozorje.org.rs/scena/scena406/15.htm>. (Dostop 7. 9. 2014.)

Gustav Freytag, 1976: *Tehnika drame*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega.

John W. Frick, 2003: *Theatre, Culture and Temperance Reform in Nineteenth-Century America*. New York: Cambridge University Press.

Darko Gašparović, 2012: *Dubinski rez kroz hrvatsku dramu 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatski centar Iti-Unesco.

Gérard Genette, 1974: Granice priče. *Teka (tekstovi/kritika)* 6/jesen. 1403–1416.

Gérard Genette, 1983: *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca (NY): Cornell University Press.

Gledališki terminološki slovar, 2007. Uredile Marjeta Humar, Barbara Sušec Michieli, Katarina Podbevšek, Slavka Lokar. Ljubljana: ZRC SAZU.

Daniel Gerould. *Iconographic Images in the Theatre of Tadeusz Kantor*. <<https://journals.ku.edu/index.php/jdte/article/.../3103>>. (Dostop 23. 9. 2013.)

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Marjetka Golež Kaučič, 2007: Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame Katarina, pav in jezuit. *Traditiones* 36/2. 77–113.

Andraž Gombač, 2011: Drago Jančar književnik v fokusu. *Primorski dnevnik*, 6. 9. <<http://www.primorske.si/Kultura/Vilenica/Drago-Janar-knjizevnik-v-fokusu.aspx>>. (Dostop 24. 3. 2012.)

Tatjana Greif, 2000: Filio ni doma. *Dnevnik*, 18. 4.

Marina Gumzi, 2011: Glej, devetdeseta. Uredila Ana Perne. *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej in Slovenski gledališki muzej. 116–127.

Aljoša Harlamov, 2010: Nezanosljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu. *Jezik in slovstvo* 1–2. 33–46.

Ivanka Hergold, 1997: Spremna beseda. *Balerina, Balerina*. Trst: Mladika. 5–8.

Ivanka Hergold, 1998: Balerina v briljantni izvedbi Lučke Počkaj. *Primorski dnevnik*, 10. 4.

David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, 2008²: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge.

Andrej Hieng, 1983/84. Pojasnilo o dramatizaciji. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* uprizoritev 4. 74.

Ida Hiršfelder, 2011: Video in televizija (in cel hudič šaradasti). Uredila Ana Perne. *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej in Slovenski gledališki muzej. 46–51.

Meta Hočevar, 2002: Korunovi režiserski tlorisi. Korun in slovenska dramatika. Uredila Vasja Predan in Ivo Svetina. *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 286–289.

Meta Hočevar, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Knjižnica MGL 127.

Arthur Holmberg, 1996: *The Theatre of Robert Wilson*. UK: Cambridge University Press.

Jože Horvat, 2002: Andrej E. Skubic Fužinski bluz. *Sodobnost* 66/7/8. 1014–1016.

Jože Horvat, 1985: Pogovor z Lojzetom Kovačičem. *Gledališki list SMG*, št. 4. Neoštevilčeno.

Marjan Horvat, 2013: Evald Flisar: »Še vedno verjamem v moč besede na odru«. *Mladina*, 12. 4.

Sebastijan Horvat, 2006: Anketa. *Literatura* 18/175–76. 71–73.

Véronique Hotte, 2013: Festival d'Avignon: Mon No mest Rouge. *Théâtre du blog*, 10. 7. <<http://theatredublog.unblog.fr/2013/07/10/festival-davignon-mon-nom-est-rouge>>. (Dostop 16. 9. 2014.)

Peter Hühn in Roy Sommer, 2012. Narration in Poetry and Drama. Uredil Peter Hühn. *Handbook of Narratology*. Hamburg: Hamburg University Press. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narration_in_Poetry_and_Drama>. (Dostop 8. 3. 2015.)

Andrej Inkret, 1986. *Drama in gledališče*, Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, zvezek 29).

Andrej Inkret, 1991: Med igro in usodo. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani LXX*, uprizoritev 3, januar. 96–106.

Andrej Inkret, 2011: Sodobna slovenska dramatika na naših odrih. <<http://www.pogledi.si/druzba/sodobna-slovenska-dramatika-na-nasih-odrih>>. (Dostop 5. 8. 2014.)

Andrej Inkret, 1969: Spremna beseda. *Don Juan na psu*. Maribor: Obzorja. 117–130.

Jera Ivanc, 2005: Drago Jančar, Severni sij. *Gledališki list SNG Maribor*. Neoštevilčeno.

Sanja Ivić, 2004: *Jesetre drugorazredne svježine. Problemi dramatizacije romanesknih tekstova u suvremenom teatru na primjeru romana M. A. Bulgakova Majstor i Margarita*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.

Drago Jančar, 2005: Nekaj pripomb k romanu *Katarina, pav in jezuit*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXXV/6*. Ljubljana: SNG Drama. 8–11.

Drago Jančar, 2002: *Privlačnost praznine*. Ljubljana: Študentska založba, knjižna zbirka Beletrina.

Nataša Jenuš, 2000: Gledališki spomenik Berti Bojetu. *Večer*, 16. 2.

Milenko Jergović, 2014. Čebele in ljudje. Uredili Nela Malečkar idr. *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 363–366.

Primož Jesenko, 2011. Glej, sedemdeseta. Uredila Ana Perne. *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej in Slovenski gledališki muzej. 28–44.

Jon Jona Javoršek, 2002/03: Najina prva predstava. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXII/13. 10.

Svetislav Jovanov, 2005: Nagrađene dramatizacije i adaptacije na Sterijinom pozorju. <www.pozorje.org.rs/scena/scena-teatron/5.htm> (Dostop 5. 8. 2012.)

Dušan Jovanović, 2006: Doručak kod Tifanija. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*. Novi Sad. Broj 4, godina XLII, oktobar-decembar. <www.pozorje.org.rs/scena/scena406/8.htm> (Dostop 16. 10. 2014.)

Dušan Jovanović, 1981: Osvoboditev Skopja. *Osvoboditev Skopja in druge igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Dušan Jovanović, 2011: *Proti toku: čitanka*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Dušan Jovanović, 1996: *Paberki*. Ljubljana: Knjižnica MGL 123.

Dušan Jovanović, 2014. Vojni junak in večni upornik. Uredili Nela Malečkar idr. *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 334–335.

Aleksandra Jovičević, 2008: Cenzura in dramske strategije v jugoslovanskem gledališču. *Primerjalna književnost* 31. Posebna številka. 79–92.

Aleksandra Jovičević, 2009. Na krilih zaklane kokoši: življenje in smrt Pupilije Ferkeverk (1969–1972). Uredila Aldo Milohnič in Ivo Svetina. *Prišli so pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej. 173–194.

Vesna Jurca Tadel, 2005: U Fužinama. *Delo*, 4. 10.

Vesna Jurca Tadel, 2006: V znamenju Karamazovih in Cankarja. Pregled na sezono 2004/05. *Slovenski gledališki letopis 2004/2005*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 7–15.

Marija Jurić Pahor, 2008: O nuji, pripovedovati o Auschwitzu. Narativnost spominjanja in geno-tekst simbolizacije. *Razprave in gradivo* 56–57. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja. 6–33.

Marko Juvan, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon 45).

Filip Kalan, 1980: *Živo gledališko izročilo*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Taras Kermauner, 2014. Čreda ga je mrzila, nato občudovala. Uredili Nela Malečkar idr. *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 346–350.

Taras Kermauner, Dušan Jovanović, 1969: besedilo na zavihku knjige. *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*. Maribor: Obzorja.

Alenka Kernev-Štrajn, 1995: Naratološki modeli in dvoravninska koncepcija narativne strukture. *Primerjalna književnost* 18/2. 31–58.

Shlomith Rimmon Kenan, 2003: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Routledge.

Danilo Kiš, 1981: *Izmedju vatre i leda. Festival Bitez XV*. <<http://www.kpgtyu.org/pressarhiva/thumbnails.php?album=182&page=2>>. (Dostop 18. 9. 2014.)

Małgorzata Kitowska-Lysiak, 2013: Kantor in the Theatre. <<http://theatredublog.unblog.fr/2013/07/10/festival-davignon-mon-nom-est-rouge>>. (Dostop 13. 12. 2014.)

Dragan Klaić, 1990/01: Beg duše iz ječe telesa. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX, uprizoritev 3, januar. 109–111.

Volker Klotz, 1996: *Zaprta in odprta forma v drami*. Ljubljana: MGL.

Matjaž Kmecl, 1996: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.

France Koblar, 2012. Gledališče. Za uvod nekaj o bistvu. Izbrala in uredila Blaž Lukan in Primož Jesenko. *Svobodne roke*. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979). Ljubljana: Maska. 32–36.

Diana Koloini, 2006: Pinterjeva dramatisacija Prousta. *Literatura* 18/175–76. 153–163.

Miklavž Komelj, 2009: *Kako misliti partizansko umetnost*. Založba / * cf.

Andreja Kopač, 2011. Glej, osemdeseta. Uredila Ana Perne. *Glej, 40 let*. Ljubljana: Gledališče Glej in Slovenski gledališki muzej. 71–79.

Alenka Koron, 2008: Avtobiografija in naratologija: sodobne pripovednoteoretske kategorije v raziskavah avtobiografskih pripovedi. *Jezik in slovstvo* 53/3–4. 7–21.

Alenka Koron, 1993: Nemirno iskanje moderne proze. Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. Uredil A. Berger. *Interpretacije 3: Vitomil Zupan*. Ljubljana, Nova revija. 21–44.

Alenka Koron, 2013: Vidiki naratologije drame. *Primerjalna književnost* 36/3. 41–59.

Alenka Koron, 1995: Vrata realnosti: etuda o Kovačičevem romanu Resničnost. *Resničnost*. Ljubljana: Mihelač. 159–173.

Mile Korun, 2006: *Biti z igro: razmišljanje o gledališču, o igri in uprizarjanju, o gledalcu in predstavi, o režiserju in igralcu in še o čem*. Ljubljana: MGL.

Mile Korun, Blaž Lukan, 2003: »Jaz sem fundamentalist!« *Literatura* 150. 458–482.

Mile Korun, Slavko Pezdir, 2004/05: Na poti k skrivnosti. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIV/1. 6–16.

Jože Koruza, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.

Janko Kos ... [et. al.], 2009⁵: *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Janko Kos, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 1. 1–19.

Jako Kos, 2009. Recepcija Lojzeta Kovačiča v ideološkem kontekstu. Uredili Gašper Troha, Milena Mileva Blažič, Andreas Leben. *Lojze kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba. 10–23.

Janko Kos, 1993: Zločin in kazen Vitomila Zupana. Nemirno iskanje moderne proze: Zupanovo pripovedništvo do Menueta za kitaro. Uredil A. Berger. *Interpretacije 3: Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija. 7–20.

Manca Košir, 1993: Ženska, pokaži, kdo sem. Uredil Aleš Berger. *Interpretacije 3: Vitomil Zupan*. Ljubljana: Nova revija. 54–60.

Manca Košir, 1981: Komedijska Zupanovega tkiva. *Sodobnost* 29/8–9. 788–799.

Lojze Kovačič, 1997: *Delavnica: šola pisanja*. Maribor: Obzorja.

Krištof Jacek Kozak, 2000: Temelji Szondijske taksonomije. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL.

Tadeusz Kowzan, 1975: *Littérature et spectacle*. La Haye; Paris: Mouton; Warszawa: PWN-Éditions scientifiques de Pologne.

Amelia Kraigher, 2005: Izčiščena materializacija romana. *Večer*, 30. 11.

Amelia Kraigher, 2007: Razpeti med včeraj in jutri. *Slovenski gledališki letopis 2005/2006*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 7–20.

Lado Kralj, 1994: Hommage a Ristić. *Maska* IV/1/2. 27.

Lado Kralj, 2002. Prepričljiva podoba ali zvestoba tekstu. Korun in slovenska dramatika. Uredila Vasja Predan in Ivo Svetina. *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 298–300.

Lado Kralj, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.

Lado Kralj, 1998: Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2. 75–96.

Lado Kralj, 1998: Aktantski modeli. *Primerjalna književnost* 21/1. 21–34.

Bogomila Kravos, 2011. Boris Pahor in Slovensko gledališče v Trstu. Uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *(Po)etika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales. 285–296.

Mojca Kreft, 2014. Dramski menuet. Uredili Nela Malečkar idr. *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 291–312.

Anna Łabędzka, 2008: *Krystian Lupa*. <irenkaaa.free.fr/regard/lupa.htm>. (Dostop 21. 9. 2011.)

Igor Lampret, 2006: Kostanjeva krona in Janekov pasijon. *Drame*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG) Sodobnost International. 21–26.

Ana Lasić, 2005: Fužinska drama karakterjev. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 10–13.

Ivana Latković, Zvonko Kovač, 2011. (Ne)izrekljiva izkušnja taborišča in smrti. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *Poetika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 27–41.

Hans-Thies Lehmann, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.

Leksikon Literatura, 2009⁵. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Tanja Lesničar-Pučko, 2015: Goran Vojnović: Metati ven dobre stvari, da bi bila celota boljša. *Dnevnik*, 11. 4.

Blaž Lukan, 2015: Drama kot oblika (iz) »predmiselnega kaosa«. *Jezik in slovstvo* LX/1. 63–81.

Blaž Lukan, 2007: Dramatizacija na festivalu slovenske drame. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej. 149–153.

Blaž Lukan, 1998: *Dramaturške figure: eseji o današnjem gledališču*. Ljubljana: Maska.

Blaž Lukan, 2010: Manifest za novo dramo. *Ljubljana – Gospa Sveta ali Vozi nas vlak v daljave*. Ljubljana: Kulturno društvo Integrali. 71–84.

Blaž Lukan, 2006: Paradigme presežnega gledališča. Uredili Bojana Kunst in Petra Pogorevc. *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska. 34–353.

Blaž Lukan, 2012: Pavisova dekonstrukcija sodobne režije. *Sodobna režija*. Ljubljana: MGL.

Blaž Lukan, 2006: Slovenska (praktična) dramaturgija in slovenska dramatika. *Primerjalna književnost* 29/2. 141–161.

Darko Lukić, 2010: *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Mirko Mahnič, 2008: *Položaj slovenske gledališke omike 1941–1945*. Prva in druga knjiga. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Patricija Maličev, 2012: Dikcija je ostra in diši po ustrahovanju. *Delo, Sobotna priloga*, 1. 7.

Patricija Maličev, 2015: Predstava je predstava, tako kot je vsaka ljubica ljubica. *Delo, Sobotna priloga*, 24. 1. 23–25.

Patricija Maličev, 2015: Za hrbti gobezdavih hermenevtikov. *Delo, Sobotna priloga*, 13. 6.

Marko Marin, 1997: Prva zamisel o slovenskem poklicnem gledališču. Uredili Alenka Bogovič in Barbara Pušić. *O nevzvišenem v gledališču*. Ljubljana: KUD France Prešeren in Center za teatrologijo in filmologijo AGRFT. 12–30.

Vanesa Matajč, 2004: Človek, čas in prostor v sodobni slovenski književnosti. *Slovenščina v šoli* IX/4. 11–17.

Vanesa Matajč, 2005: Sen in budnost na prizorišču človeške smrti. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/6. Ljubljana: SNG Drama. 15–24.

Vanesa Matajč, 2003. Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman. Uredila Miran Hladnik in Gregor Kocijan. *Mednarodni simpozij Obdobja 21*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 202–211.

Gay McAuley, 1999: *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

Stane Melihar, 2012: Gledališče in film. Izbrala in uredila Blaž Lukan in Primož Jesenko: *Svobodne roke*. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979). Ljubljana: Maska. 333–339.

Ace Mermolja, 2006: Uprizoritev dela Borisa Pahorja Spopad s pomladjo veliko dejanje. *Primorski dnevnik*, 27. 12.

Dušan Mevlja, 2000: *Slovensko narodno gledališče v Mariboru 1919–1941*. Maribor: Muzej narodne osvoboditve.

Katja Mihurko Poniž, 2010. Mesto kot literarni junak v treh sodobnih romanih. Uredila Alojzija Zupan Sosič: *Mednarodni simpozij Obdobja 29*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 173–178.

Elzbieta Mikiciuk, 2004/05: Dostojevski – dramatik, igralec in režiser. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*. LXXXIV/1. 91–94.

Vesna Milek, 2003. Zakaj bi idealizirali in pisali o etnično čistih klošarjih? *Delo, Sobotna priloga*, 12. 7. 20–21.

Aldo Milohnič, 2009. Tisti, ki (ni)so klali kokoši. Uredila Aldo Milohnič in Ivo Svetina: *Prišli so pupilčki. 40 let Gledališča Pupilije Ferkeverk*. Ljubljana: Maska in Slovenski gledališki muzej. 247–256.

Mirjana Miočinović, 1976: *Surovo pozorište*. Beograd: Prosveta.

Uroš Mozetič, 2000: *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Jernej Novak, 2002: Korun in slovenska dramatika. Uredil Vasja Predan in Ivo Svetina: *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 79–139.

Jernej Novak, 1985: »Levitan« kot izkustvo svobode. *Dnevnik*, 13. 4.

Jernej Novak, 1991: Tragikomedija razkrajanja. *Dnevnik*, 12. 2.

Barbara Orel, 2006: Anketa. *Literatura* 18/175–76. 133–143.

Barbara Orel, 2003: *Igra v igri*. Ljubljana: MGL.

Josip Osti, 1991: Beg duše iz ječe telesa. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/januar. 109–115.

Boris Paternu, 2014: Pahorjeva *Nekropola*. *Jezik in slovstvo* 59/2–3. 29–41.

Ludmila Patlanjoglu, 2011: *The Oscar for Drama, Sumptuous Ceremony in Saint Petersburg*. < archive.criticalstages.org/criticalstages5/i/entry/69 >. (Dostop 18. 6. 2014.)

Tone Pavček, 2014. Važno je bilo priti k njemu. Uredili Nela Malečkar idr.: *Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 351–356.

Pavao Pavličić, 1988. Intertekstualnost i intermedijalnost: Tipološki ogled. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić. *Intertekstualnost & intermedijalnost*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti. 157–195.

Patrice Pavis, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: MGL.

Patrice Pavis, 2012: *Sodobna režija*. Ljubljana: MGL.

Urška Perenič, 2014: *Empirija v literarni vedi*. Ljubljana: Znanstvena založba FF.

Urška Perenič, 2011: Marija Žagar in Boris Pahor: prva Pahorjeva ocenjevalka in pisateljjevi odzivi na njene predloge. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *Poetika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja* Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 297–308.

Ana Perne, 2010: Uprostorjenje pričevanja. *Dnevnik*, 14. 6. 17.

Tone Peršak, 1985: Drago Jančar, Severni sij. *Sodobnost* 33/11. 1102–1109.

Tone Peršak, 2006: Kostanjeva krona (kritiški odzivi). *Drame*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG) *Sodobnost International*. 82–83.

Slavko Pezdir, 2005: Do poslednjega roba. *Delo*, 17. 9.

Slavko Pezdir, 1991: Drama o bolečem propadanju junaka in njegove generacije. *Delo*, 18. 1.

Slavko Pezdir, 2000: Kroženje v ringu sveta. *Delo*, 14. 3.

Slavko Pezdir, 2010: Manom ugaslih tovarišev. *Delo*, 8. 6. 16.

Mateja Pezdirc Bartol, 2014. Meščanski salon v dramskem opusu Ivana Cankarja in Zofke Kveder. Uredili Alenka Jensterle-Doležalová, Jasna Honzak Jahić, Andrej Šurla. *Sto let slovenistiky na Univerzité Karlově v Praze: pedagogové a vědci ve stínu dějin*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. 340–351.

Mateja Pezdirc Bartol, 2010: *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

Mateja Pezdirc Bartol, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo* 49/5. 13–21.

Mateja Pezdirc Bartol, 2003. Odnos med materjo in hčerjo v sodobnem slovenskem romanu. Uredila Miran Hladnik, Gregor Kocijan. *Slovenski roman, Obdobja 21*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 139–148.

Mateja Pezdirc Bartol, 2011. Odnos med materjo in hčerjo v sodobni slovenski dramatici – študija dveh primerov. Uredila Vera Smole. *Družina v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj. 47. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik. 65–72.

Mateja Pezdirc Bartol, 2007: Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1. 191–201.

Manfred Pfister, 1991: *The theory and analysis of drama*. Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.

Manfred Pfister, 1998: *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Janez Pipan, 2006: Anketa. *Literatura* 18/175–76. 76–83.

Janez Pipan, 2014: Gledalec in njegovi gospodarji. *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega. 535–574.

Erwin Piscator, 1985: *Političko kazalište*. Zagreb: Cekade.

Barbara Pogačnik, 2001: Trojni pogled v spačenem ogledalu baroka. *Literatura* 13/118. 13–137.

Denis Poniž, 1991: Ludisti in biznismeni. *Gledališki list Drame SNG v Ljubljani* LXX/januar. 115–119.

Denis Poniž, 2010. Prologomena k raziskavi vloge in pomena slovenske dramatike in gledališča pri prehodu iz totalitarnega v demokratični sistem od leta 1960 do 1990. Uredili Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska, 241–270.

Gerda Poschmann, 2008. Gledališki tekst in drama. K uporabi pojmov. Uredila Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL.

Darka Zvonar Predan, 2009: Trst: Gledališče v zraku. *Večer* 17. 10. <www.uszs.gov.si/fileadmin/uszs.../17.10.2009-SSG.pdf>. (Dostop 23. 7. 2013.)

Vasja Predan, 2006: Kostanjeva krona (kritiški odzivi). *Drame*. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG) Sodobnost International. 81–82.

Vasja Predan, 2002. Uredila Vasja Predan in Ivo Svetina: *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Vasja Predan, 1996: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: MGL.

Vasja Predan, 18. april 1998: *Sled odrskih senc*. <www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc.../PDF.577-578>. (Dostop 19. 4. 2014.)

Vasja Predan, 8. april 1998: *Sled odrskih senc*. <www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc.../PDF.575-577>. (Dostop 19. 4. 2014.)

Ozren Prohić, 1996: Dramatizacija i adaptacija; dva temeljna dramaturška postupka suvremenog kazališta. Krležini dani u Usjeku 1995. *Suvremena hrvatska dramska književnost i kazalište od 1968./1971. do danas* (Priredili Branko Hećimović i Boris Senker). Osijek-Zagreb.

Peter Rak, 2000: O bestialnosti nagona. *Delo*, 9. 3.

Peter Rak, 2005: Prestop in romana na oder. *Delo*, 4. 10.

Vili Ravnjak, 1985: Esejistični spektakel. *Dialogi* 1–2. 132–135.

Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967: Popis premier in obnovitev. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967. Do sezone 1991/92 je izšlo še pet dopolnil: 196–1972, 1972–1977, 1977–1982, 1982–1987, 1987/88–1991/92.

Brian Richardson, 2011. Endings in Drama and Performance. A Theoretical Model. Uredila Greta Olson. *Current Trends in Narratology*. Berlin in New York: Walter de Gruyter. (Narratologia, 27). 181–199.

Shlomith Rimmon-Kenan, 2002²: *Narrative fiction: contemporary poetics*. London, New York: Routledge.

Ljubiša Ristić, 2006: Ljubiša Ristić njim samim. *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*. Novi Sad. Broj 4, godina XLII, oktobar-decembar. <www.pozorje.org.rs/scena/scena406/2.htm>. (Dostop 3. 8. 2014.)

Tatjana Rojc, 2011. Spomin in zgodovinska stvarnost v delu Borisa Pahorja. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *Poetika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 73–82.

Jens Roselt, 2014: *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega.

Andrej Rozman Roza, 2002: Bolj žive besede. *Književni listi*, 4.

Dimitrij Rupel, 1970: Literarni pregled. Proza. *Naši razgledi*, 17. 4. 238–239.

Matevž Rudolf, 2013: *Ko beseda podoba najde: slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: UMco Slovenska kinoteka.

Jean-Pierre Sarrazac, 2008. Kriza drame. Uredila Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL.

Malina Schmidt, 1973: Evald Flisar, Kostanjeva krona, Tragikomedija v desetih prizorih. *Sodobnost* 21/11. 1020–1022.

- Boris Senker, 2010: *Uvod u suvremenu teatrologiju*. Zagreb: Leykam international, d. o. o.
- Dan Shen, 2011: Unreliability. <<http://hup.sub.uni-hamburg.de/Ihn/index.php?title=Ureliability&ol did=1529>>. (Dostop 25. 7. 2012.)
- Aleksander Skaza, 2004: Roman *Bratje Karamazovi* F. M. Dostojevskega (ideja in struktura romana). *Slavistična revija* 52/4. 393–410.
- Slovenski gledališki letopis. Slovene Theatre Annual*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1992/93–2009/10.
- Slovenske igre in scenariji*, 1988. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Lojze Smasek, 1985: Prepričljiva igra. *Večer*, 3. 5.
- Lojze Smasek, 1985: Proti vsem ječam. *Večer*, 16. 4.
- Lojze Smasek, 1985: Resničnost »Resničnosti«. *Večer*, 26. 4.
- Jože Snoj, 1985: Spektakel za plankami. *Delo*, 18. 4.
- Sodobne scenske umetnosti*, 2006. Uredili Bojana Kunst in Petra Pogorevc. Ljubljana: Maska.
- Marko Sosič, 2006/07: Dnevnik. *Boris Pahor. Spopad s pomladjo. Una primavera difficile. (Gledališki list)* Trst: Slovensko stalno gledališče. Teatro stabile sloveno.
- Tatjana Stanič, 2006: Od pridige do monologa. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/6. Ljubljana: SNG Drama. 12–14.
- Marija Stanovnik, 1998: Prevod, priredba, prevod priredbe. *Primerjalna književnost* 21/1. 35–52.
- Đurđa Strsoglavec, 2010. Kako se govori v sodobni slovenski prozi. Uredila Alojzija Zupan Sosič. *Mednarodni simpozij Obdobja 29*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 311–317.
- Małgorzata Sugiera, 2008. Onstran drame. Pisanje za postdramsko gledališče. Uredila Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: MGL.
- Peter Szondi, 2000: *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: MGL.
- Šentjakobsko gledališče Ljubljana. 90 let. 1921–2011*. Uredila Tatjana Rebolj Cvetko. Ljubljana: Šentjakobsko gledališče, 2011.
- Jože Šifrer, 1969: Evald Flisar, Mrgolenje prahu. *Sodobnost* 17/1. 102–104.

Simona Škrabec, 2011. Ostrina pisave: Boris Pahor v evropskem okviru. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak. *Poetika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 139–155.

Maja Šorli, 2010. Dediščina Tomaža Pandurja v SNG Drama Maribor. Uredili Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: Maska. 379–416.

Miran Štuhec, 2000: *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Scripta).

Slávka Tomaščíková, 2009: *Narrative theories and narrative discourse*. <but.unitbv.ro/.../BULETIN%20IV%20PDF/46_TOMASCIKOVA.pdf>. (Ogled 17. 8. 2013.)

Veno Taufer, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Agata Tomažič, 2011: Kdo se (še) boji gledališča? <<http://www.pogledi.si/druzba/kdo-se-se-boji-gledalisca>>. (Dostop 17. 8. 2014.)

Tomaž Toporišič, 2008: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej.

Tomaž Toporišič, 2008. Jeziki predstave in politike teksta. Uredila Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič: *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Tomaž Toporišič. Dušan Jovanović in kriza dramskega avtorja. Dostopno na <<https://sites.google.com/site/ttoporisic/du%C5%A1anjovanovi%C4%87inkrizadramskegaavtorja>>. (Ogled 31. 7. 2014.)

Tomaž Toporišič, 2007: (Ne več) dramski gledališki tekst in postdramsko gledališče. *Primerjalna književnost* 30/1. 181–189.

Tomaž Toporišič, 2012: Prostor slovenskega (ne več) gledališča druge polovice XX. stoletja. *Dialogi* 48/3–4. 28–70.

Tomaž Toporišič, 2009. Tekst kot matrica teatralnosti: Jovanovićevo gledališče onstran krize dramske oblike. Dušan Jovanović. *Razodetja*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina). 104–141.

Borut Trekman, 1971: Štiri nove slovenske drame. *Sodobnost* 19/4. 414–418.

Gašper Troha, 2006: Dramatizacije na slovenskih odrih 1992–2006. *Literatura* 18/175–76. 96–111.

Gašper Troha, 2005: Med bluesom in bluzom. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXV/2. 20–23.

Gašper Troha, 2004: Model sodobnega gledališča?! *Primerjalna književnost* 27/ 2. 119–123.

Anne Ubersfeld, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: MGL.

Allison Vale, 2008: Portrait of a Lady. *British Theatre Guide*. <www.britishtheatreguide.info/reviews/PHportraitlady-rev>. (Dostop 18. 4. 2013.)

Marta Verginella, 2011. Boris Pahor – pričevalec in razlagalec taboriščnega *anus mundi*. Zbrala in uredila Barbara Pregelj in Krištof Jacek Kozak: *Poetika slovenstva. Družbeni in literarni opus Borisa Pahorja*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče. Univerzitetna založba Annales. 51–67.

Rok Vevar, 2011: *Rok za oddajo*. Maribor: Študentska založba Litera.

Petra Vidali, 2005: Maribor iz Severnega sija je samo metafora. *Večer*, 28. 9.

Petra Vidali, 2005: Maribor kot Goga. *Večer*, 10. 10.

Slobodanka Vladiv, 1999/2000: Romani Dostojevskega kot semiotični model. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXIX/1. 26–27.

Goran Vojnović. <http://www.rtv slo.si/odprtikop/knjiga_mene_briga/goran-vojnovic-cefurji-raus/>. (Dostop 16. 8. 2010.)

Andrzej Wajda, Nina Király, 1990/91: Pogovor z Andrzejem Wajdo o njegovih uprizoritvah Dostojevskega. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXX. 66–68.

Roland Weidle, 2009: Organizing the Perspectives: Focalization, and the Superordinate Narrative System in Drama and Theater. *Naratologia. Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative*. Edited by Peter Hühn, Wolf Schmid, Jorg Scönert. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Dane Zajc, 2002: Ne hiša, ampak stolp. *Sodobniki o Korunu in njegovem gledališču*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 345–346.

Petra Zemljič, 2005: Oder je boljša izbira kot film. *Večer*, 4. 10.

Bruno Zerweck, 2001: Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction. *Style*. 151–178.

Urban Zorko, 2008: Vodič po vesti neke večine. *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.

Barbara Zorman, 2009: *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales.

Uroš Zupan, 2014: *Sto romanov in nekaj komadov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Alojzija Zupan Sosič, 2005: Bralna skica za Jančarjev roman *Sevrni sij*. *Slovenščina v šoli* X/1. 5–10.

Alojzija Zupan Sosič, 2012. Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. Uredila Mateja Pezdirc Bartol. *Mednarodni simpozij Obdobja 31*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 359–366.

Alojzija Zupan Sosič, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali O književnosti in romanu*. Maribor: Litera.

Alojzija Zupan Sosič, 2013: Postklasična teorija pripovedi. *Slavistična revija* 61/3. 495–506.

Alojzija Zupan Sosič, 2004: Pregibanje okrog telesa. *Slavistična revija* 52/2. 157–179.

Alojzija Zupan Sosič, 2014: Pripovedovalec in fokalizacija. *Primerjalna književnost* 37.3. 47–72.

Alojzija Zupan Sosič, 2009: Prišleki kot maturiteni roman. *Jezik in slovstvo* 54/6. 73–88.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: *Zavetje zgodbe: sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Alojzija Zupan Sosič, 2013. Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi. *Primerjalna književnost* 36/3. 61–83.

Klavdija Zupan, 2011: Uprizoritev Nekropole Borisa Pahorja. Uredila Nada Šumi. *Ljubljanski knjižni pečat. Leto Ljubljane – svetovne prestolnice knjige 2010*. Ljubljana: Mestna občina Ljubljana. 62–67.

Vitomil Zupan, 1973: *Sholion*. Maribor: Založba Obzorja (zbirka Znamenja).

Vitomil Zupan. Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987), 2014. Uredili Nela Malečkar idr. Ljubljana: Mladinska knjiga.

10 PRILOGE

10.1 Priloga 1: Seznam dramatisacij v obdobju med letoma 1865 in 1945

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
France Prešeren	<i>Krst pri Savici</i> (1836)	<i>Krst pri Savici</i>	F. Levstik	F. H. Penn	SNG Drama v Ljubljani	1865, 1868, 1871		29	
Charlotte Brontë	<i>Sirota iz Lowooda</i> (1847)	<i>Lowoodška sirota</i>	Ch. Birch-Pfeiffer	J. Geceļ	SNG Drama v Ljubljani	1876, 1877		29	F
Charlotte Brontë	<i>Sirota iz Lowooda</i> (1847)	<i>Lowoodška sirota</i>	Ch. Birch-Pfeiffer	I. Borštnik	SNG Drama v Ljubljana	1888, 1889, 1891		(41)	F
Ivan Tavčar	<i>Otok in struga</i> (1881)	<i>Otok in struga</i>	I. Borštnik	I. Borštnik	SNG Drama v Ljubljani	1888, 1889		7	
Alexandre Dumas	<i>Dama s kamelijami</i> (1848)	<i>Dama s kamelijami</i> (1852)	A. Dumas	I. Borštnik	SNG Drama v Ljubljani	1893, 1894		45	F
Alphons Daudet	<i>Fromont mlajši in Risler starejši</i> (1874)	<i>Fromont mlajši in Risler starejši</i>	A. Belot	J. Anič	SNG Drama v Ljubljani	1895	3	21	
Alexandre Dumas	<i>Dama s kamelijami</i> (1848)	<i>Dama s kamelijami</i> (1852)	A. Dumas	J. Anič	SNG Drama v Ljubljani	1895		(47)	F
Ivan Tavčar	<i>Otok in struga</i> (1881)	<i>Otok in struga</i>	I. Borštnik	R. Inemann	SNG Drama v Ljubljani	1898		(17)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	R. Inemann	SNG Drama v Ljubljani	1899, 1900	5, 4	18	
France Prešeren	<i>Krst pri Savici</i> (1836)	<i>Krst pri Savici</i>	E. Gangl	R. Inemann	SNG Drama v Ljubljani	1899		(63)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1905	3, 3, 2, 2, 3, 2	(19, 20 ...)	
Charlotte Brontë	<i>Sirota iz Lowooda</i> (1847)	<i>Lowoodška sirota</i>	Ch. Birch-Pfeiffer	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1901		(54)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1901, 1902, 1903, 1904, 1905	6, 1, 3, 3, 1	35	F
Ivan Tavčar	<i>Otok in struga</i> (1881)	<i>Otok in struga</i>	I. Borštnik	ni podatkov	SNG Drama v Ljubljani	1901		(20)	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Henryk Sienkiewicz	<i>Quo vadis?</i> (1896)	<i>Quo vadis?</i>	W. Barret	F. Ljer	SNG Drama v Ljubljani	1902, 1903	2, 3	6	F
Jules Verne	<i>Pot okoli zemlje v 80 dneh</i> (1872)	<i>Pot okoli zemlje v 80 dneh</i>	A. Dennerly, J. Verne	L. Dragutinovič	SNG Drama v Ljubljani	1904, 1905, 1908	2, 1, 1	32	F
Fran Levstik	<i>Martin Krpan</i> (1858)	<i>Martin Krpan</i>	F. Govekar	A. Dobrovolny	SNG Drama v Ljubljani	1905, 1906	6, 3	47	
Janko Kersnik	<i>Testament</i> (1887)	<i>Testament</i>	I. Rozman	A. Dobrovolny	SNG Drama v Ljubljani	1905		18	
Charles Dickens	<i>Mala Dorrit</i> (1855–1857)	<i>Mala Dorrit</i>	F. Schönthan	A. Dobrovolny	SNG Drama v Ljubljani	1905	3	50	F
Jules Verne	<i>Carski sel</i> (1876)	<i>Carjev kurir</i>	R. Elcho	F. Ljer	SNG Drama v Ljubljani	1905, 1906		29	F
Jules Verne	<i>Skrivnostni otok</i> (1874)	<i>Na pustem otoku</i> (1891–1892)	J. Verne, A. Denery	L. Dragutinovič	SNG Drama v Ljubljani	1907	2	33	F
Arthur Conan Doyle	<i>Sherlock Holmes</i> (1899)	<i>Sherlock Holmes</i>	W. Gillet	L. Dragutinovič	SNG Drama v Ljubljani	1908	2	9	F
Alexandre Dumas	<i>Grof Monte Cristo</i> (1844)	<i>Grof Monte Cristo</i>	T. Megetle	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1908, 1909, 1911		64	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1908, 1909		(42)	F
Lewis Wallace	<i>Ben Hur</i> (1880)	<i>Ben Hur</i>	O. FASTER	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1909		29	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1909, 1912		(43, 44)	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1909, 1910, 1912	2 (1910)	(30)	
Fran Levstik	<i>Martin Krpan</i> (1858)	<i>Martin Krpan</i>	F. Govekar	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1910		(52)	
Maurice Leblanc	<i>Arsène Lupin</i> (1907)	<i>Tat vseh tatov (Arsène Lupin)</i> (1910)	F. Croisset, M. Leblanc	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1910	3	3	F
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Vstajenje</i> (1901)	<i>Vstajenje</i>	H. Bataille	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1910	2	9	F
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Kjer ljubezen, tam tudi bog</i> (1894)	<i>Kjer ljubezen, tam tudi bog</i>	F. Milčinski	Daniilo	SNG Drama v Ljubljani	1912	2	16	F
Arthur Conan Doyle	<i>Baskervilski pes</i> (1901–1902)	<i>Baskervilski pes</i>	P. Julius, R. Oswald	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1912	2	10	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Émile Zola	<i>Bezdnica</i> (1877)	<i>Ubijač</i>	W.-B. Busnach, O. Gastineau	A. Verovšek	SNG Drama v Ljubljani	1912, 1913		35	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	J. Povhe	SNG Drama v Ljubljani	1914	3	(48)	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	J. Povhe	SNG Drama v Ljubljani	1914	2	(33)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	V. Bratina	SNG Drama v Ljubljani	1918	4	(52)	F
-	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	I. Vojnović	H. Nučič	SNG Drama v Ljubljani	1919	10		
-	<i>Hasanaginica</i>	<i>Hasanaginica</i>	M. Ogrizović	Z. Rogoz	SNG Drama v Ljubljani	1920	17		
Charles Dickens	<i>Cvrček za pečjo</i> (1845)	<i>Cvrček za pečjo</i>	L. Francmesnil	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1921	8	76	F
Ivan Tavčar	<i>Otok in struga</i> (1881)	<i>Otok in struga</i>	I. Borštnik	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1922	10	(40)	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Idiot</i> (1868)	<i>Idiot</i>	B. Putjata	B. Putjata	SNG Drama v Ljubljani	1922	22	54	F
-	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	I. Vojnović	Z. Rogoz	SNG Drama v Ljubljani	1923	11		
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Ana Karenina</i> (1873–1877)	<i>Ana Karenina</i>	B. Putjata	B. Putjata	SNG Drama v Ljubljani	1924	11	50 (47)	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Stričkove sanje</i> (1859)	<i>Stričkove sanje</i>	B. Putjata	B. Putjata	SNG Drama v Ljubljani	1925	10	66	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	P. Golia	P. Golia	SNG Drama v Ljubljani	1926	13	(60)	F
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>	M. Skrbinšek	M. Skrbinšek	SNG Drama v Ljubljani	1927	6	20	
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Dobri vojak Švejk</i>	M. Brod, H. Reimann	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1928	22	16	F
Clément Vautel	<i>Mon curé chez les riches</i> (1925)	<i>Naš gospod župnik</i>	A. Lorde, P. Chaine	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1929	29	4	F
Charles Dickens	<i>Cvrček za pečjo</i> (1845)	<i>Cvrček za pečjo</i>	L. Francmesnil	C. Debevec	SNG Drama v Ljubljani	1930, 1943	21, 14	(85)	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Maurice Leblanc	<i>Arsène Lupin</i> (1907)	<i>Tat vseh tatov (Arsène Lupin)</i>	F. Croisset, M. Leblanc	M. Skrbinšek	SNG Drama v Ljubljani	1931	11	24	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Zločin in kazen</i>	P. Krasnopol'skij	B. Krefc	SNG Drama v Ljubljani	1932		66	F
Ivan Tavčar	<i>Višoka kronika</i> (1919)	<i>Višoka kronika</i>	M. Vera	M. Vera	SNG Drama v Ljubljani	1934	9	15	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Bratje Karamazovi</i> (1880)	<i>Bratje Karamazovi</i>	C. Debevec	C. Debevec	SNG Drama v Ljubljani	1934	12	54/55	F
Peter Rosseger	<i>Die Fahnenrätgerlein</i>	<i>Vesela božja pot</i>	A. Hamik	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1935	26		F
John Knittel	<i>Via Mala</i> (1934)	<i>Via Mala</i>	J. Knittel	P. Malec	SNG Drama v Ljubljani	1941	8	7	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1941	17	(60)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	P. Golia	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1942	24	(76)	F
Ivan Tavčar	<i>Cvetje v jeseni</i> (1917)	<i>Cvetje v jeseni</i>	O. Šest	O. Šest	SNG Drama v Ljubljani	1943	16	25/26	F
Charles Dickens	<i>Cvrček za pečjo</i> (1845)	<i>Cvrček za pečjo</i>	L. Francmesnil	C. Debevec	SNG Drama v Ljubljani	1943	-	-	F
Selma Lagerlöf	<i>Gösta Berling</i> (1891)	<i>Gösta Berling</i>	B. Begovičeva	C. Debevec	SNG Drama v Ljubljani	1945	8	53	F
Fran Levstik	<i>Martin Krpan</i> (1858)	<i>Martin Krpan</i>	F. Govekar	ni podatkov	Drama SNG v Mariboru	1910		(52)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	J. Stegnar	Drama SNG v Mariboru	1910		(30)	
Janko Kersnik	<i>Testament</i> (1887)	<i>Testament</i>	I. Rozman	J. Boc	Drama SNG v Mariboru	1911		24	
Josip Jurčič	<i>Hči mestnega sodnika</i> (1866)	<i>Hči mestnega sodnika</i>	A. Kleinmayr	ni podatkov	Drama SNG v Mariboru	1912		46	
Lewis Wallace	<i>Ben Hur</i> (1880)	<i>Ben Hur</i>	O. Faste	ni podatkov	Drama SNG v Mariboru	1913	2	33	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	ni podatkov	Drama SNG v Mariboru	1913		(32)	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Henryk Sienkiewicz	<i>Quo vadis?</i> (1896)	<i>Quo vadis?</i>	W. Barret	ni podatkov	Drama SNG v Mariboru	1914		18	F
-	<i>Hasanaginica</i>	<i>Hasanaginica</i>	M. Ogrizović	H. Nučič	Drama SNG v Mariboru	1920	12		
-	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	I. Vojnović	H. Nučič	Drama SNG v Mariboru	1920	11		
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Vstajenje</i> (1901)	<i>Vstajenje</i>	H. Bataille	H. Nučič	Drama SNG v Mariboru	1921	4	(20)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	M. Skrbinšek	Drama SNG v Mariboru	1921	4	(55)	F
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>	M. Skrbinšek	M. Skrbinšek	Drama SNG v Mariboru	1922	8	15	
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Kjer ljubezen, tam tudi bog</i> (1894)	<i>Kjer ljubezen, tam tudi bog</i>	F. Miličinski	S. Škerl	Drama SNG v Mariboru	1922	4	28	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Raskolnikov</i>	L. G. Birinskij	M. Skrbinšek	Drama SNG v Mariboru	1922	4	(55)	F
Émile Zola	<i>Beznica</i> (1877)	<i>Ubijač</i>	W.-B. Busnach, O. Gastineau	V. Bratina	Drama SNG v Mariboru	1923	4	(45/46)	F
-	<i>Hasanaginica</i>	<i>Hasanaginica</i>	M. Ogrizović	B. Tepavac	Drama SNG v Mariboru	1923	8		
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>	M. Skrbinšek	V. Bratina	Drama SNG v Mariboru	1926	4	(19/20)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	R. Železnik	Drama SNG v Mariboru	1927	6	(45/46)	
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Dobri vojak Švejk</i>	M. Brod, H. Reimann	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1928	17	(26)	F
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Kreutzerjeva sonata</i> (1889)	<i>Kreutzerjeva sonata</i>	B. Savoitr, F. Nizière	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1928	4	39/40	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Idiot</i> (1868)	<i>Idiot</i>	B. Putjata	R. Pregarc	Drama SNG v Mariboru	1928	3	(60)	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Émile Zola	<i>Thérèse Raquin</i> (1867)	<i>Thérèse Raquin</i>	É. Zola	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1928	6	(61)	F
Clément Vautel	<i>Mon curé chez les riches</i> (1925)	<i>Naš gospod župnik</i>	A. Lorde, P. Chaine	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1930	10	(5)	F
Karl Vanek	<i>Dobry vojak Švejk v ruskem zajetj</i> (1923)	<i>Švejk, II. del</i>	F. Bartoš	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1933	7	10	F
Stevan Sremac	<i>Pop Čira in pop Spira</i> (1898)	<i>Pop Čira in pop Spira</i>	B. Kosar	D. Tomašič	Drama SNG v Mariboru	1933	7	35	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Delak	F. Delak	Drama SNG v Mariboru	1933	10	(67)	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Bratje Karamazovi</i> (1880)	<i>Bratje Karamazovi</i>	C. Debevec	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1935	4	55	F
Charles Dickens	<i>Cvrček za pečjo</i> (1845)	<i>Cvrček za pečjo</i>	L. Francmesnil	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1937	9	(92)	F
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>	M. Skrbinšek	J. Kovič	Drama SNG v Mariboru	1939	8	(32)	
John Knittel	<i>Via Mala</i> (1934)	<i>Via Mala</i>	J. Knittel	P. Malec	Drama SNG v Mariboru	1939	13	(5)	F
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>	M. Skrbinšek	M. Skrbinšek	Drama SNG v Mariboru	1945	9	(38)	
Charles Dickens	<i>Cvrček za pečjo</i> (1845)	<i>Cvrček za pečjo</i>	L. Francmesnil	M. Šaričeva	Drama SNG v Mariboru	1945	13	(100)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	M. Žužek	Slovensko gledal. v Trstu	1903		(37)	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	J. Štoka	Slovensko gledal. v Trstu	1905	2	(24/25)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	A. Verovšek	Slovensko gledal. v Trstu	1908	2	(27)	
Janko Kersnik	<i>Testament</i> 1887)	<i>Testament</i>	I. Rozman	ni podatkov	Slovensko gledal. v Trstu	1908		(21)	
Ivan Tavčar	<i>Otok in struga</i> (1881)	<i>Otok in struga</i>	I. Borštnik	A. Damiolva	Slovensko gledal. v Trstu	1910		(29/30)	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	A. Danilova	Slovensko gledal. v Trstu	1910		(44/45)	F
Fran Levstik	<i>Martin Krpan</i> (1858)	<i>Martin Krpan</i>	F. Govekar	A. Danilova	Slovensko gledal. v Trstu	1910	2	(52)	
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Vstajenje</i> (1901)	<i>Vstajenje</i>	H. Bataille	L. Dragutinović	Slovensko gledal. v Trstu	1910, 1911	3, 2	9, 10	F
-	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	<i>Smrt majke Jugovičev</i>	I. Vojnović	L. Dragutinović	Slovensko gledal. v Trstu	1911	2		
Arthur Conan Doyle	<i>Sherlock Holmes</i> (1892)	<i>Sherlock Holmes</i>	F. Bonn	L. Dragutinović	Slovensko gledal. v Trstu	1912	2	20	F
Charlotte Brontë	<i>Sirota iz Lowooda</i> (1847)	<i>Lowoodška sirota</i>	Ch. Birch-Pfeiffer	L. Dragutinović	Slovensko gledal. v Trstu	1912		(65)	F
Josip Jurčič	<i>Domen</i> (1864)	<i>Domen</i>	I. Česnik	J. Toplak	Slovensko gledal. v Trstu	1914		(50)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	M. Skrbinšek	Slovensko gledal. v Trstu	1919	7	(53)	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	M. Skrbinšek	Slovensko gledal. v Trstu	1919	2	(38)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	M. Sila	Slovensko gledal. v Trstu	1919, 1920	2, 2	(53, 54)	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	E. Kralj	Slovensko gledal. v Trstu	1920	4	(40/41)	
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Jernejeva pravica</i>	F. Delak	F. Delak	Slovensko gledal. v Trstu	1945		(38)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Delak	M. Košič	Slovensko gledal. v Trstu	1945		(79/80)	F
Vitomil Zupan	<i>Andante patetico</i> (1945)	<i>Andante patetico</i>	V. Zupan	J. Tiran	Slovensko gledal. v Trstu	1945		0	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	ni podatkov	Okrajno gledal. v Ptujju	1913, 1919	3 (1919)	(47, 53)	F
Josip Jurčič	<i>Domen</i> (1864)	<i>Domen</i>	I. Česnik	ni podatkov	Okrajno gledal. v Ptujju	1920, 1936/37		(56)	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Janko Kersnik	<i>Testament</i> (1887)	<i>Testament</i>	I. Rozman	ni podatkov	Okrajno gledal. v Ptujju	1921	2	(34)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	ni podatkov	Okrajno gledal. v Ptujju	1923/24		(42)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	V. Bratina	Okrajno gledal. v Ptujju	1926	4	(60)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Žižek	F. Žižek	Okrajno gledal. v Ptujju	1939		(73)	F
Fran Levstik	<i>Martin Krpan</i> (1858)	<i>Martin Krpan</i>	F. Žižek, E. Smasek	F. Žižek	Okrajno gledal. v Ptujju	1940		(82)	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar	R. Salmič	SLG v Celju	1924	3	(43)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	M. Reš	SLG v Celju	1926	3	(60)	F
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Vstajenje</i> (1901)	<i>Vstajenje</i>	H. Bataille	V. Bratina	SLG v Celju	1928	2	(27)	F
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Dobri vojak Švejka</i>	M. Brod, H. Reimann	V. Bratina	SLG v Celju	1928	6	(16)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Fišer	M. Košič	SLG v Celju	1934	2	(68)	F
Rado Murnik	<i>Matajev Matija</i> (1909)	<i>Matajev Matija</i>	M. Skrbinišek	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1934/35	-	25	
Ivan Tavčar	<i>Janez Sonce</i> (1885/86)	<i>Janez Sonce</i>	S. Klemencič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1936/37	-	50	

10.2 Priloga 2: Seznam dramatisacij v obdobju med letoma 1945 in 1980

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Selma Lagerlöf	<i>Gösta Berling</i> (1891)	<i>Gösta Berling</i>	B. Begovičeva	C. Debevec	SNG Drama v Ljubljani	1945	8	54	
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Ana Karenina</i> (1873–1877)	<i>Ana Karenina</i>	N. D. Volkov	B. Baranovič	SNG Drama v Ljubljani	1958	25	85	F
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejk</i>	<i>Švejk v drugi svetovni vojni</i>	B. Brecht	F. Jamnik	SNG Drama v Ljubljani	1958	45		F
Franc Kafka	<i>Proces</i> (1925)	<i>Proces</i>	A. Gide, J.-L. Barrault	B. Baranovič	SNG Drama v Ljubljani	1965	15	40	F
Denis Diderot	<i>Rameaujev nečak</i> (1805)	<i>Rameaujev nečak</i> (1821)	J. Duval, P. Fresnay	M. Hercog	SNG Drama v Ljubljani	1966	29	161	F
Ivan Cankar	polemični spisi	<i>Veselica v Blatnem Dolu</i>	J. Souček	J. Souček	SNG Drama v Ljubljani	1974	12	pribl. 60	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Sanje smešnega človeka</i> (1877)	<i>Sanje smešnega človeka</i>	ni podatkov	ni podatkov	SNG Drama v Ljubljani	1975	20	98	F
Tone Svetina	<i>Ukana</i> (1965, '67, '69, '85, '87)	<i>Ukana</i>	J. Povše	J. Babič	SNG Drama v Ljubljani	1975	34	10	
Ivan Cankar	<i>Moje izbe</i> (1920)	<i>Moje izbe</i>	P. Kozak, M. Herzog, R. Kosmač	P. Kozak, M. Herzog, R. Kosmač	SNG Drama v Ljubljani	1976	22	56	
Peter Handke	<i>Žalost onkraj sanj</i> (1972)	<i>Žalost onkraj sanj</i>	Ž. Petan	Ž. Petan	SNG Drama v Ljubljani	1978	16	6	F
Ivan Cankar	<i>Martin Kačur</i> (1905)	<i>Martin Kačur</i>	F. Smerdu	J. Gale	Mestno gledališče ljubljansko	1954	32	(49/50)	F
Vitomil Zupan	<i>Andante patetico</i> (1945)	<i>Andante patetico</i>	V. Zupan	J. Tiran	Mestno gledališče ljubljansko	1964	1	(19/20)	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Ponižani in razžaljeni</i> (1891)	<i>Ponižani in razžaljeni</i>	Z. Judkevič, L. Rahmanova	B. Stupica	Mestno gledališče ljubljansko	1964	41	(73)	F
-	<i>pisma na smrt obsojenih</i>	<i>Requiem zahvale</i>	S. Miklavc	S. Miklavc	Mestno gledališče ljubljansko	1966	7		
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Besi</i> (1859)	<i>Obsedenci</i>	A. Camus	J. Vrhunc	Mestno gledališče ljubljansko	1970	24	111	F
-	<i>aventična besedila in pričevanja</i>	<i>Ne, ne ...!</i>	F. Drofenik	A. Jan	Mestno gledališče ljubljansko	1970	6		
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci</i> (1859)	<i>Sreča v nesreči ali Naš dobromik Foma Fomič</i>	D. Pirjevec	D. Mlakar	Mestno gledališče ljubljansko	1971	25	112	
Ivan Goran Kovačić (1944)	<i>Jama</i>	<i>Jama</i>	ni podatkov	M. Kragelj	Mestno gledališče ljubljansko	1975		pribl. 30	
Mihail Afanasjevič Bulgakov	<i>Pasje srce</i> (1925)	<i>Pasje srce</i>	M. A. Bulgakov	Ž. Petan	Mestno gledališče ljubljansko	1979	34	54/55	F
Émile Zola	<i>Thérèse Raquin</i> (1867)	<i>Thérèse Raquin</i>	M. Maurette	B. Baranovič	Eksperimentalno gledališče v Ljubljani	1955		(88)	F
Platon	<i>Apoteoza (med 392 in 387 p. n. š.)</i>	<i>Poslednji dnevi Sokrata</i>	ni podatkov	B. Baranovič	Eksperimentalno gledališče v Ljubljani	1957		2349	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Krotko dekle</i> (1876)	<i>Krotko dekle</i>	ni podatkov	S. Sever	Eksperimentalno gledališče Glej	1970	4	94	F
Izidor Cankar	<i>S poti</i> (1913)	<i>S poti</i>	A. Zorn, M. Slodnjak	Z. Šedlbauer	Eksperimentalno gledališče Glej	1974	14	61	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Rudi Šeligo	<i>Šarada, Rahel stik</i> (1975)	<i>Šarada ali Darja</i>	R. Šeligo	Ž. Petan	Ekperimentalno gledališče Glej	1975	17		
Ivan Cankar, Anton Askerc	<i>Martin Kačur</i> (1905), <i>Primož Trubar</i>	<i>Boj in gnus</i>	T. Kermauner	T. Peršak	Ekperimentalno gledališče Glej	1976		71	F
-	<i>Ep o Gilgamešu</i>	<i>Gilgameš</i>	ni podatkov	I. Svetina	Pekarna	1972			
Mirko Kovač	<i>več besedil</i>	<i>Tako, tako!</i>	L. Ristić	L. Ristić	Pekarna	1974			
Rudi Šeligo	<i>Ali naj te z listjem posujem</i>	<i>Ali naj te z listjem posujem</i>	L. Kralj	L. Kralj	Pekarna	1974			
Ivan Cankar	<i>več besedil</i>	<i>Iz lepih časov</i>	B. Vrhovcec, I. Svetina	B. Vrhovcec	Pekarna	1976			
Sergej Vrišer idr.	<i>več besedil (Tristo let mode na Slovenskem/1965/ ...)</i>	<i>Žrtve mode bum-bum</i>	D. Jovanović	D. Jovanović	Mladinsko gledališče v Ljubljani	1975	73		
Jakob Sket	<i>Miklova Zala</i> (1884), <i>narodne pripovedke</i>	<i>Miklova Zala</i>	F. Žižek	F. Žižek	Drama SNG v Mariboru	1946	61	162	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Delak	F. Delak	Drama SNG v Mariboru	1952	18	(86)	F
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Dobri vojak Švejek</i>	D. Gorinšek	D. Gorinšek	Drama SNG v Mariboru	1953	26	(41)	F
Vercos (Jean Bruller)	<i>Un mensonge pitique</i>	<i>Gaspar Diaz</i>	D. Vincent	J. Dolar	Drama SNG v Mariboru	1957	5		
Lovro Kuhar	<i>Samorastniki</i> (1940)	<i>Samorastniki</i>	M. Mikeln	J. Kislinger	Drama SNG v Mariboru	1961	37	21	F
Ivan Cankar	<i>več besedil</i>	<i>Pozdravljena, dolina šenflorjanska</i>	J. Čar	J. Drozg	Drama SNG v Mariboru	1967	27		
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Selo Stepančikovo in njegovi prebivalci</i> (1859)	<i>Sreča v nesreči ali Naš dobromik Foma Fomič</i>	D. Prijevec	K. Pokorný	Drama SNG v Mariboru	1970	15	111	
Evald Flisar	<i>Mrgolenje prahu</i>	<i>Kostanjeva krona</i>	E. Flisar	B. Gombač	Drama SNG v Mariboru	1971	7	3	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
France Forstnerič	<i>Pijani kurent</i> (1971)	<i>Pijani kurent</i>	T. Partljič	T. Peršak	Drama SNG v Mariboru	1972	9	1	
Vladimir Levstik	<i>Gradje gnezdo</i> (1918)	<i>Kastelka</i>	H. Grün	F. Križaj	Drama SNG v Mariboru	1973	45	55	
Ivan Potrč	<i>Zločin</i> (1955)	<i>Zločin na meji</i>	T. Partljič	V. Soldatovič	Drama SNG v Mariboru	1974	41	19/20	
Franz Kafka	ni podatkov	<i>Poročilo akademiji</i>	ni podatkov	V. Soldatovič	Drama SNG v Mariboru	1974			
Ivan Cankar	<i>več besedil</i>	<i>Romar z belo krizantemo</i>	T. Partljič	B. Gombač	Drama SNG v Mariboru	1976	2		
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	A. Inkret	Z. Šedlbauer	Drama SNG v Mariboru	1978	58	(112)	F
Drago Jančar	<i>Galjot</i> (1978)	<i>Sojenje Johanu Otu</i>	T. Partljič	J. Jemec	Drama SNG v Mariboru	1979	5	1	
John Knittel	<i>Via Mala</i> (1934)	<i>Via Mala</i>	J. Knittel	M. Košič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1947	17	(13)	F
Henry James	<i>Washington Square</i> (1880)	<i>Dedinja</i>	A. Goetz, R. Goetz	J. Babič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1952	25	72	F
Jakob Sket	<i>Miklova Zala</i> (1884), <i>narodne pripovedke</i>	<i>Miklova Zala</i>	F. Žižek	J. Babič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1953	19	(69/70)	
Ivan Cankar	<i>Martin Kačur</i> (1905)	<i>Martin Kačur</i>	F. Smerdu	J. Babič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1955	37	(50)	F
Gabrielle Colette	<i>Gigi</i> (1944)	<i>Gigi</i>	A. Loos	N. Gabrijelič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1958	7	14	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Zločin in kazen</i>	D. Dardi	J. Babič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1958	19	(92)	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Stevan Sremac	<i>Pop Čira in pop Spira</i> (1898)	<i>Pop Čira in pop Spira</i>	B. Kosar	L. Crnbori	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1959	10	(61)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	S. Klemenčič	M. Sancin	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1959	2	(93)	F
Vladimir Levstik	<i>Gradje gnezdo</i> (1918)	<i>Kastelka</i>	H. Grün	J. Babič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1959	13	(41)	
-	<i>(po motivih) slovenske ljudske pesmi</i>	<i>Soldaški mizerere</i>	M. Mahnič	M. Mahnič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1966, 1968	17,3		
-	<i>(po motivih) slovenske ljudske pesmi</i>	<i>Kmečki rekvijem</i>	M. Mahnič	M. Mahnič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1966, 1968	17,3		
-	<i>(po motivih) slovenske ljudske pesmi</i>	<i>Vinska žalostna z alelijo</i>	M. Mahnič	M. Mahnič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1966, 1968	10,3		
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Dobri vojak Švejk</i>	E. F. Burian	B. Gombač	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1966	10	(54/55)	F
Fran Levstik	<i>Martin Krpan</i> (1858)	<i>Martin Krpan</i>	M. Mahnič	M. Mahnič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1969	20	(111)	
Ivan Pregelj	<i>Tolminci</i> (1927)	<i>Tolminci</i>	M. Mejak	J. Babič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1973	21	46	F
France Bevk	<i>Kaplan Martin Čedermac</i> (1938)	<i>Kaplan Martin Čedermac</i>	B. Grabnar	M. Uršič	Slovensko stalno gledal. v Trstu	1973	45	35	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	J. Tomažič	SLG Celje	1947	10	(81)	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	F. Govekar	J. Tomažič	SLG Celje	1948	15	(82)	F
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	<i>Rokovnjači</i>	F. Govekar, F. Gradišnik	F. Gradišnik	SLG Celje	1951	10	(70)	
Ivan Tavčar	<i>Cvetje v jeseni</i> (1917)	<i>Cvetje v jeseni</i>	O. Šest	B. Baranovič	SLG Celje	1953	15	36	F
Fran Saleški Finžgar	<i>Pod svobodnim soncem</i> (1906–1907)	<i>Pod svobodnim soncem</i>	M. MikeIn	M. MikeIn	SLG Celje	1954	15	48	
Ivan Potrč	<i>Zločin</i> (1955)	<i>Zločin</i>	H. Grün	D. Jovanovič	SLG Celje	1956	13	1	
Platon	<i>Apologija</i> (med 392 in 387 p. n. š.)	<i>Poslednji dnevi Sokrata</i>	ni podatkov	B. Gombač	SLG Celje	1957	9	2349	
Gabrielle Colette	<i>Gigi</i> (1944)	<i>Gigi</i>	A. Loos	A. Hieng	SLG Celje	1959	27	(15)	F
Vladimir Levstik	<i>Gradje gnezdo</i> (1918)	<i>Kastelka</i>	H. Grün	B. Gombač	SLG Celje	1959	42	(41)	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Zločin in kazen</i>	Z. Hübner, B. Gombač	B. Gombač	SLG Celje	1964	19	(98)	F
Ivan Cankar	<i>več besedil</i>	<i>Lepa naša domovina</i>	A. Inkret	F. Križaj	SLG Celje	1967	11		
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	A. Inkret	F. Križaj	SLG Celje	1969	66	(103)	F
Jakob Sket	<i>Miklova Zala</i> (1884), <i>narodne pripovedke</i>	<i>Miklova Zala</i>	F. Žižek	J. Baukart	Okrajno gledališče v Ptujju	1950	33	(66)	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	V. Cegnar	V. Cegnar	Okrajno gledališče v Ptujju	1951	8	(85)	F
Henry James	<i>Washington Square</i> (1880)	<i>Dedinja</i>	A. Goetz, R. Goetz	P. Malec	Okrajno gledališče v Ptujju	1953/54		(73)	F
Pearl S. Buck	<i>Vzhod in zahod</i> (1930)	<i>Kvej-lan</i>	V. Rabadan	E. Freljh	Okrajno gledališče v Ptujju	1954	13	24	F
Jakob Sket	<i>Miklova Zala</i> (1884), <i>narodne pripovedke</i>	<i>Miklova Zala</i>	F. Žižek	T. Potušek	Okrajno gledališče v Ptujju	1955	12	(71)	
Émile Zola	<i>Thérèse Raquin</i> (1867)	<i>Thérèse Raquin</i>	M. Maurette	A. Hieng	Gledali. slov. Primorja v Kopru	1955	16	(88)	F
-	<i>Peter Klepec</i>	<i>Peter Klepec</i>	V. Ocvirk	S. Tič	Gledal. slov. Primorja v Kopru	1956	12		
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	A. Inkret, A. Stojan	A. Stojan	Primor. dram. gledal. v Novi Gorici	1972	41	(106)	F
France Prešeren	<i>Krst pri Savici</i> (1836)	<i>Krst pri Savici</i>	T. Peršak	T. Peršak	Primor. dram. gledal. v Novi Gorici	1973	16	(137)	
Ivan Cankar	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i> (1907)	<i>Hlapec Jernej in njegova pravica</i>	J. Babič	J. Babič	Primor. dram. gledal. v Novi Gorici	1974	53	(67)	
Ivan Cankar	<i>Martin Kačur</i> (1905)	<i>Martin Kačur</i>	I. Povše	I. Povše	Primor. dram. gledal. v Novi Gorici	1976	43	(71)	F
Ciril Kosmač	<i>Balada o trobenti in oblaku</i> (1956–57)	<i>Balada o trobenti in oblaku</i>	I. Povše	I. Povše	Primor. dram. gledal. v Novi Gorici	1977	40	20	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
John Knittel	<i>Via Mala</i> (1934)	<i>Via Mala</i>	J. Knittel	P. Malec	Prešernovo gledal. v Kranju	1945	8	(11)	F
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	S. Klemenčič	D. Kern	Prešernovo gledal. v Kranju	1947	15	(81)	F
Ivan Tavčar	<i>Cvetje v jeseni</i> (1917)	<i>Cvetje v jeseni</i>	O. Šest	B. Baranovič	Prešernovo gledal. v Kranju	1951	20	(34)	F
Alexandre Dumas	<i>Dama s kamelijami</i> (1848)	<i>Dama s kamelijami</i> (1852)	A. Dumas	B. Baranovič	Prešernovo gledal. v Kranju	1951	10	(103)	F
Ivan Tavčar	<i>Cvetje v jeseni</i> (1891)	<i>Cvetje v jeseni</i>	M. Mahnič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1950/51	ni podatkov	(60)	F
Josip Jurčič	<i>Hči mestnega sodnika</i> (1866)	<i>Hči mestnega sodnika</i>	M. Petrovič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1952/53	ni podatkov	(86)	
Ivan Tavčar	<i>Otok in struga</i> (1881)	<i>Otok in struga</i>	M. Petrovič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1952/53	ni podatkov	(71)	
Josip Jurčič	<i>Sosedov sin</i> (1868)	<i>Sosedov sin</i>	D. Pogorelec	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1956/57	ni podatkov	(88)	
Ivan Tavčar	<i>Visoška kronika</i> (1918)	<i>Podobe iz Visoške kronike</i>	S. Klemenčič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1961/62	ni podatkov	(43)	
Josip Jurčič	<i>Domen</i> (1864)	<i>Domen</i>	M. Petrovič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1962/63	ni podatkov	(99)	
Josip Jurčič	<i>Jurij Kozjak</i> (1864)	<i>Jurij Kozjak</i>	M. Petrovič	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1963/64	ni podatkov	100	
Fran Saleški Finžgar	<i>Dekla Ančka</i> (1913)	<i>Dekla Ančka</i>	V. Frantar	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1969/70	ni podatkov	56	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	J. Vozny	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1970/71	ni podatkov	(105)	F
Josip Jurčič	<i>Tihotapec</i> (1865)	<i>Tihotapec</i>	V. Frantar	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1971/72	ni podatkov	106	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Fran Saleški Finžgar	<i>Strici</i> (1926)	<i>Lucija</i>	ni podatkov	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1972/73	ni podatkov	46	
Josip Jurčič, Janko Kersnik	<i>Rokovnjači</i> (1881)	Josip Jurčič	P. Lužan	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1976/77	ni podatkov	(115)	

10.3 Priloga 3: Seznam dramatisacij v obdobju med letoma 1980 in 2010

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Slavko Grum	<i>Pisma Joži</i> (1929, 2001)	<i>Pisma Jospini</i>	J. Pipan	J. Pipan	SNG Drama v Ljubljani	1980	9		
Denis Diderot	<i>Jacques le fataliste et son maitre</i> (1796)	<i>Ljubezenske prigode fatalista Jacquesa</i>	F. Huster	A. Kurent z ekipo	SNG Drama v Ljubljani	1981	20	185	F
Edvard Kocbek	<i>poezija E. K.</i>	<i>Tišina osmega jutra</i>	I. Likar	I. Likar	SNG Drama v Ljubljani	1982	4		
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Bratje Karamazovi</i> (1880)	<i>Bratje Karamazovi</i>	A. Hieng	G. Paro	SNG Drama v Ljubljani	1984		(104)	F
Choderlos de Laclos	<i>Nevarna razmerja</i> (1782)	<i>Kvartet</i>	H. Müller	E. Miler	SNG Drama v Ljubljani	1984		202	F
Emil Korytko	<i>Pisma</i>	<i>Korespondenca z družino</i>	D. Dominikuš, M. Slodnjak	J. Babič	SNG Drama v Ljubljani	1985			
Marcel Proust	<i>V Swannovem svetu</i> (1913)	<i>Swan</i>	L. Rozman	L. Rozman	SNG Drama v Ljubljani	1986		73	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Stričkove sanje</i> (1859)	<i>Stričkove sanje</i>	G. Paro	J. Babič	SNG Drama v Ljubljani	1987		128	F
Dragoslav Mihailović	<i>Kad su cvatale tikve</i> (1968)	<i>Ko so cvetele buče</i>	D. Mihailović	V. Möderndorfer	SNG Drama v Ljubljani	1989		21	F
Franc Kafka	<i>Preobrazba</i> (1915)	<i>Preobrazba</i>	L. Rozman	L. Rozman	SNG Drama v Ljubljani	1989		74	F
Dušan Jovanović	<i>Don Juan na psu</i> (1969)	<i>Don Juan na psu</i>	D. Jovanović	D. Jovanović	SNG Drama v Ljubljani	1991		22	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Zločin in kazen</i>	A. Wajda	Ž. Petan	SNG Drama v Ljubljani	1990		(124/125)	F
Ivan Cankar	<i>Pisma</i>	<i>Pisma Ani</i>	Z. Hribar	Z. Šedlbauer	SNG Drama v Ljubljani	1992/93	11 (482)		

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Irvine Welsh	<i>Trainspotting</i> (1980)	<i>Trainspotting</i>	H. Gibson	E. M. Binder	SNG Drama v Ljubljani	1998/99	11 (609)	18	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Idiot</i> (1868)	<i>Dostojevski: Idiot</i>	M. Korun	M. Korun	SNG Drama v Ljubljani	1999/2000	20 (6922)	(132)	F
Franz Kafka	<i>Proces</i> (1925)	<i>Proces</i>	J. Kica	J. Kica	SNG Drama v Ljubljani	2001/02	17 (5651)	(76)	F
Agota Kristof	<i>Šolski zvezek</i> (1986)	<i>Šolski zvezek</i>	I. Djilas	I. Djilas	SNG Drama v Ljubljani	2002/03	3 (1689)	16	
Marcel Proust	<i>Iskanje izgubljenega časa</i> (1927)	<i>Iskanje izgubljenega časa</i>	H. Pinter, Di Trevis	D. Jovanović	SNG Drama v Ljubljani	2003/04	20 (7323)	76	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Bratje Karamazovi</i> (1880)	<i>Bratje Karamazovi</i>	M. Korun	M. Korun	SNG Drama v Ljubljani	2004/05	20 (6744)	(125)	F
Andrej E. Skubic	<i>Fužinski bluz</i> (2001)	<i>Fužinski bluz</i>	A. Lasić	I. Djilas	SNG Drama v Ljubljani	2005/06	21 (8543)	4	
Vladimir Bartol	<i>Alamut</i> (1938)	<i>Alamut</i>	D. Jovanović	S. Horvat	SNG Drama v Ljubljani	2005/06	49 (19923)	67	
Drago Jančar	<i>Katarina, pav in jezuit</i> (2000)	<i>Katarina, pav in jezuit. Pokrajina sna</i>	D. Jančar	J. Pipan	SNG Drama v Ljubljani	2005/06	19 (7147)	5	
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Ana Karenina</i> (1877)	<i>Ana Karenina</i>	D. Jovanović, M. Čander	D. Jovanović	SNG Drama v Ljubljani	2005/06	26 (10250)	(128)	F
Julian Barnes	<i>Prerekanja</i> (1991)	<i>Prerekanja</i>	odrski prepis romana: SNG Drama	B. Cavazza	SNG Drama v Ljubljani	2007/08	32 (3842)	16	F
Edward Kocbek, Ivo Svetina	<i>več besedil. Pasijon po Kocbeku</i>	<i>Pot v Jajce</i>	S. Horvat, A. Kopač, E. N. Lampič	S. Horvat	SNG Drama v Ljubljani	2008/09	8 (1782)		
Franz Kafka	<i>Proces</i>	<i>Proces</i>	E. Schorm	Z. Šedlbauer	Mestno gledališče ljubljansko	1985/86			F
Mirjam Jakovljevič	<i>U slovenačkim gorama</i>	<i>U slovenačkim gorama</i>	Ž. Petan, E. Fritz, U. Koder	Ž. Petan	Mestno gledališče ljubljansko	1987			

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Alexandre Dumas	<i>Dama s kamelijami</i> (1848)	<i>Dama s kamelijami</i> (1852)	A. Dumas	Ž. Petan	Mestno gledališče ljubljansko	1989	(141)		F
Klaus Mann	<i>Mefisto</i> (1936)	<i>Mefisto</i>	A. Mnouchkine	Ž. Petan	Mestno gledališče ljubljansko	1990	54/55		F
Ivan Cankar	<i>več besedil</i>	<i>Moje delo je knjiga ljubezni, odpri jo, domovina</i> ...	T. Kuntner	T. Kuntner	Mestno gledališče ljubljansko	1995/96	23 (2469)		
Igor Torkar	<i>Umiranje na obroke</i> (1984)	<i>Dachauski procesi</i>	Ž. Petan	Ž. Petan	Mestno gledališče ljubljansko	1988			
Bashevis Isaac Singer	<i>The fools of Chelm and their history</i> (1973)	<i>Norci iz Helma</i>	Z. Sokolović	Z. Sokolović	Mestno gledališče ljubljansko	1996/97	31 (5615)	23	
Platon	<i>Apologija</i> (med 392 in 387 p. n. š.)	<i>Sokratov zagovor</i>	Z. Šedlbauer	Z. Šedlbauer	Mestno gledališče ljubljansko	2004/05	29 (2430)	2396	
Primo Levi	<i>Ali je to človek?</i> (1947)	<i>Je to človek</i>	I. Ratej	B. Kobal	Mestno gledališče ljubljansko	2005/06	25 (6471)	58	
Mihail A. Bulgakov	<i>Mojster in Margareta</i> (1966)	<i>Mojster in Margareta</i>	M. Javornik	J. Lorenci	Mestno gledališče ljubljansko	2006/07	24 (7130)	40	F
Vladimir Nabokov	<i>Lolita</i> (1955)	<i>Lolita</i>	I. Ratej	A. Kovač	Mestno gledališče ljubljansko	2007/08	24 (7886)	52	F
Vladimir Majakovski, Lili Brik	<i>pisma</i>	<i>Lili – razglednice futuristične ljubezni</i>	K. Zupan	K. Zupan	Mestno gledališče ljubljansko	2008/09	10 (618)		
Boris Pahor	<i>Nekropola</i> (1967)	<i>Nekropola</i>	B. Kobal	B. Kobal	Mestno gledališče ljubljansko	2009/10	5 (407) 20 (690)	42	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Danilo Kiš	<i>Grobnica za Borisa Davidoviča</i> (1976)	<i>Missa in a-minor</i>	L. Ristić	L. Ristić	Slovensko mladinsko gledališče	1980	65	4	
več avtorjev	<i>več besedil</i>	<i>Jaz nisem jaz I</i>	V. Taufer	I. Likar	Slovensko mladinsko gledališče	1983			
Edvard Kocbek	<i>Strah in pogum</i> (1951)	<i>Strah in pogum</i>	J. Pipan	J. Pipan	Slovensko mladinsko gledališče	1984		33	F
Vitomil Zupan	<i>Levitán</i> (1982)	<i>Levitán</i>	N. Kokotović, L. Ristić	N. Kokotović, L. Ristić	Slovensko mladinsko gledališče	1985		3	
Lojze Kovačič	<i>Resničnost</i> (1972)	<i>Resničnost</i>	L. Ristić	L. Ristić	Slovensko mladinsko gledališče	1985		23	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Besi</i> (1871)	<i>Blodnje besi</i> (I)	D. Jovanović	D. Jovanović	Slovensko mladinsko gledališče	1986		(115)	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Besi</i> (1871)	<i>Blodnje besi</i> (II)	D. Jovanović	J. Pipan	Slovensko mladinsko gledališče	1986		(115)	F
Lewis Carroll	<i>Alica v čudežni deželi</i> (1865)	<i>Alica v čudežni deželi</i>	V. Taufer	V. Taufer	Slovensko mladinsko gledališče	1986		121	F
Edgar Allan Poe	<i>Krokar</i> (1845)	<i>Krokar</i>	J. Pipan	J. Pipan	Slovensko mladinsko gledališče	1991		146	
Boris A. Novak	<i>več besedil</i>	<i>Živalski kabaret</i>	K. Čelan	K. Čelan	Slovensko mladinsko gledališče	1993	29 (7080)		
Markiz de Sade	<i>Juliette</i> (1797–1801)	<i>Juliette Justine</i>	S. Horvat	S. Horvat	Slovensko mladinsko gledališče	1999/2000	5 (460)	202	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Sigmund Freud	<i>Interpretacija sanj</i> (1899)	<i>Die Traumdeutung</i>	M. Berger	M. Berger	Slovensko mladinsko gledališče	1999/2000	3 (750)	100	
Umberto Eco	<i>Ime rože</i> (1980)	<i>Ime rože</i>	M. Berger in igralci	M. Berger	Slovensko mladinsko gledališče	2001/02	12 (2080)	21	F
Alexandre Dumas	<i>Kraljica Margot</i> (1842)	<i>Kraljica Margot</i>	S. Fišer	D. de Brea	Slovensko mladinsko gledališče	2004/05	12 (1562)	162	F
-	<i>Ep o Gilgamešu</i>	<i>Ep o Gilgamešu</i>	N. P. Tasić	S. Horvat	Slovensko mladinsko gledališče	2005/06	18 (1302)		
Hervé Guibert	<i>Fou de Vincent</i> (1989)	<i>Nor na Vincenta</i>	ni navedeno	P. Calvario	Slovensko mladinsko gledališče	2007/08	(112)	19	
Hervé Guibert	<i>La chair fraîche</i>	<i>Mlado meso</i>	ni navedeno	I. Buljan	Slovensko mladinsko gledališče	2007/08	13 (1088)		
Ivan Cankar	<i>Hiša Marije Pomočnice</i> (1904)	<i>Hiša Marije Pomočnice</i>	S. Omerzu	S. Omerzu	Slovensko mladinsko gledališče	2007/08	11 (1007)	103	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Zločin in kazen</i>	D. de Brea	D. de Brea	Slovensko mladinsko gledališče	2008/09	51 (1540)	(142)	F
Ovidij	<i>Metamorfoze</i> (8)	<i>Nižina neba</i>	N. P. Tasić	J. Lorenci	Slovensko mladinsko gledališče	2008/09	-	2000	
Pier Paolo Pasolini	<i>Amado mio</i> (1982)	<i>Amado mio</i>	I. Petermelj	I. Petermelj	Slovensko mladinsko gledališče	2009/10	24 (1412)	27	
Anthony Burgess	<i>Peklenska pomaranča</i> (1962)	<i>Peklenska pomaranča</i>	M. Pograjc	M. Pograjc	Slovensko mladinsko gledališče	2009/10	13 (3018)	47	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
France Forstnerič	<i>Ljubstava</i> (1981)	<i>Ljubstava, daleč in v blatu</i>	T. Partljič	V. Soldatović	Drama SNG v Mariboru	1982	7	1	
Choderlos de Laclos	<i>Nevarna razmerja</i> (1782)	<i>Nevarna razmerja</i>	H. Hampton	M. Medjimorec	Drama SNG v Mariboru	1988		(206)	F
Dante Alighieri	<i>Božanska komedija</i> (1309–1321)	<i>La divina commedia – inferno</i>	N. Prokič	T. Pandur	Drama SNG v Mariboru	1993	11 (2750)	672	
Dante Alighieri	<i>Božanska komedija</i> (1309–1321)	<i>La divina commedia - purgatorio</i>	N. Prokič	T. Pandur	Drama SNG v Mariboru	1993	11 (2755)	672	
Dante Alighieri	<i>Božanska komedija</i> (1309–1321)	<i>La divina commedia – paradiso</i>	N. Prokič	T. Pandur	Drama SNG v Mariboru	1993	11 (2760)	672	
Alexandre Dumas	<i>Trije mušketirji</i> (1844)	<i>Trije mušketirji</i>	Ž. Udovičič	J. Lancier	Drama SNG v Mariboru	1993/94	17 (2967)	150	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>več besedil</i>	<i>Ruska misija</i>	N. Prokič, T. Pandur	T. Pandur	Drama SNG v Mariboru	1994/95	21 (13483)	-	
Franz Kafka	<i>Amerika</i> (1927)	<i>Amerika</i>	Ž. Udovičič	J. Kica	Drama SNG v Mariboru	1995/96	14 (5286)	68	F
François Villon	<i>Veliki testament</i> (1461)	<i>Veliki testament</i>	S. Blaž (idejna zasnova)	S. Blaž (idejna zasnova)	Drama SNG v Mariboru	1995/96	18 (768)	535	
Berta Bojetu	<i>Filijo ni doma</i> (1990)	<i>Filijo ni doma</i>	T. Šmid	D. Zlatar Frey	Drama SNG v Mariboru	1999/2000	16 (2756)	10	
Choderlos de Laclos	<i>Nevarna razmerja</i> (1782)	<i>Nevarna razmerja</i>	A. Kovač	A. Kovač	Drama SNG v Mariboru	2000/01	3 (255)	(218)	F
Miguel de Saavedra Cervantes	<i>Don Kihot</i> (1605–1615)	<i>Don Kihot</i>	T. Kosi	A. Popovski	Drama SNG v Mariboru	2000/01	9 (5369)	395	F
(Bram Stoker) avtor ni naveden	<i>Drakula</i> (1897)	<i>Drakula</i>	D. Dukovski	A. Popovski	Drama SNG v Mariboru	2001/02	14 (5765)	104	F
Drago Jančar	<i>Severni sij</i> (1984)	<i>Severni sij</i>	D. Jančar	M. Korun	Drama SNG v Mariboru	2005/06	14 (3225)	21	
George Orwell	<i>Živalska farma</i> (1945)	<i>Živalska farma</i>	D. Zlatar Frey	D. Zlatar Frey	Drama SNG v Mariboru	2005/06	15 (1206)	60	F
Platon	<i>Apologija</i> (med 392 in 387 p. n. š.)	<i>Sokratov zagovor</i>	P. Ternovšek	(ni navedeno)	Drama SNG v Mariboru	2006/07	31 (2559)	2398	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Frida Kahlo	<i>dnevnik in pisma</i>	<i>Intimni avtoportret Frida Kahlo</i>	S. Pregelj Milovanović, I. Vujić	I. Vujić	Drama SNG v Mariboru	2007/08	12 (2811)	-	
François Voltaire-Marie Arouet	<i>Kandid ali optimizem</i> (1759)	<i>Kandid ali optimizem</i>	T. Doma, I. Djilas	I. Djilas	Drama SNG v Mariboru	2008/09	13 (2405)	250	F
Ivan Pregelj	<i>Pregljeva besedila</i>	<i>Vsem galjotom vile v vamp</i>	T. Partljič	J. Babič	Slovensko stalno gledal. Trst	1984		-	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Deseti brat</i>	A. Inkret	D. Mlakar	Slovensko stalno gledal. Trst	1995	22 (7592)	(129/130)	F
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Dobri vojak Šejk</i>	S. Moša	S. Moša	Slovensko stalno gledal. Trst	1997/98	16 (4536)	(85)	F
Marko Sosič	<i>Balerina, Balerina</i> (1997)	<i>Balerina, Balerina</i>	B. Završan	B. Završan	Slovensko stalno gledal. Trst	1997/98	8 (1246)	0	
Scipio Slataper	<i>Moj Kras</i> (1908–1912)	<i>Moj Kras</i>	S. Verč	M. Sosič	Slovensko stalno gledal. Trst	2005/06	11 (2471)	93	
Boris Pahor	<i>Spopad s pomladjo</i> (1978)	<i>Spopad s pomladjo</i>	S. Fišer	M. Sosič	Slovensko stalno gledal. Trst	2006/07	12 (3003)	29	
Lev Nikolajevič Tolstoj	<i>Kreutzerjeva sonata</i> (1898)	<i>Kreutzerjeva sonata</i>	B. Jordan	M. Golob	Slovensko stalno gledal. Trst	2008/09	10 (2140)	(110)	F
Ivan Aleksandrovič Gončarov	<i>Oblomov</i> (1859)	<i>Oblomov</i>	E. Savin	E. Savin	Slovensko stalno gledal. Trst	2009/10	21 (1949)	150	F
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Bratje Karamazovi</i> (1880)	<i>Prevzgoja srca</i>	D. Jovanović	M. Korun	SLG v Celju	1980	17	(100)	F
Ovid	<i>Metamorfoze</i> (8)	<i>Metamorfoze</i>	T. Kosi	V. Möderndorfer	SLG v Celju	2003/04	9 (2100)	1995	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Ken Kesey	<i>Let nad kukavičjim gnezdom</i> (1962)	<i>Let nad kukavičjim gnezdom</i>	D. Wasserman	D. Jovanović	SLG v Celju	2004/05	7 (1750)	42	F
Miguel de Saavedra Cervantes	<i>Don Kihot</i> (1605, 1616)	<i>Don Kihot</i>	M. A. Bulgakov	Z. Šedlbauer	Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici	1984		380	F
Ivan Pregelj	<i>Plebanus Joannes</i> (1920)	<i>Plebanus Joannes</i>	M. Kmecl	D. Mlakar	Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici	1984		64	
Ivan Cankar	<i>Martin Kačur</i> (1905)	<i>Idealist</i>	F. Tomizza	J. Babič	Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici	1985		(80)	F
Ciril Kosmač	<i>Tistega lepega dne</i> (1962)	<i>Tistega lepega dne</i>	S. Fišer	B. Kobal	Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici	2000/01	69 (25126)	39	F
Slavko Grum	<i>več črtic in novel</i>	<i>Zveneče kaplje</i>	A. Kure, M. Štrancar	J. Starina	Primorsko dramsko gledališče v Novi Gorici	2001/02	3 (580)	-	
Primo Levi	<i>Medtem</i> (1963)	<i>Medtem</i>	S. Fišer	J. Kica	Slovensko narodno gledal. Nova Gorica	2004/05	10 (2248)	41	
Edward Kocbek, Ivo Svetina	<i>več besedil, Pasijon po Kocbeku</i>	<i>Pot v Jajce</i>	S. Horvat, A. Kopač, E. N. Lampič	S. Horvat	Slovensko narodno gledal. Nova Gorica	2008/09	8 (1782)	-	

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Ciril Kosmač	<i>več besedil</i>	<i>Pogovori, samogovori</i>	S. Fišer	J. Jamnik	Slovensko narodno gledal. Nova Gorica	2009/10	8 (1642)	-	
Nikolaj Vasiljevič Gogolj	<i>Nos</i> (1835)	<i>Nos</i>	M. Solce	M. Solce	Ekperimentalno gledal. Glej	2007/08	10 (285)	172	F
France Prešeren	<i>Krst pri Savici</i> (1836)	<i>Krst pri Savici</i>	A. Pirjevec	A. Pirjevec	Ekperimentalno gledal. Glej	2007/08	11 (604)	(171)	
Damir Avdić	<i>Na krvi čuprija</i> (2005)	<i>Most na krvi</i>	M. Bulc	M. Bulc	Ekperimentalno gledal. Glej	2009/10	28 (1193)	4	
F. M. Dostojevski	<i>Idiot</i>	<i>Idiotova zgodba</i>	A. Landsbergis	Z. Šedlbauer	Prešernovo gledališče Kranj	1991/92			F
Johann Wolfgang Goethe	<i>Trpljenje mladega Wertherja</i> (1774)	<i>Werther & Werther</i>	Ž. Mirčevska	E. Miller	Prešernovo gledališče Kranj	2004/05	12 (2037)	230	F
Jerzy Kosinski	<i>Gospod Chance</i> (1971)	<i>Gospod Chance</i>	T. Doma	I. Djilas	Prešernovo gledališče Kranj	2006/07	13 (2499)	35	F
Miguel de Cervantes	<i>Don Kihot</i> (1605, 1616)	<i>Don Kihot</i>	M. A. Bulgakov	J. Ivanc	Gledališče Koper	2007/08	13 (1927)	(402)	F
Fran Saleški Finžgar	<i>Pod svobodnim soncem</i> (1906–1907)	<i>Pod svobodnim soncem</i>	D. Sarič	D. Sarič	Gledališče Koper	2009/10	4 (4789)	103	
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>več besedil</i>	<i>Sto minut</i>	T. Pandur	T. Pandur	Gledališka produkcija Festivala Ljubljana	2003			
Fjodor Mihajlovič Dostojevski	<i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Zločin in kazen</i>	A. Wajda	J. Kica	Produkcija promorskega polet. festivala	2002	7 (2200)	(136)	F

Avtor nedramskega besedila	Naslov nedramskega besedila	Naslov dramatisacije	Avtor dramatisacije	Režiser	Gledališče	Leto/sezona uprizoritve	Št. ponovitev/število gledalcev	Št. let med lit. predl. in prvo uprizor.	Film
Marguerite Duras	<i>Moderato cantabile</i> (1958)	<i>Moderato cantabile</i>	J. Vombrek	J. Vombrek	Mladinski kult. center Maribor	2005	3 (309)	47	F
Goran Vojnović	Čefurji raus (2009)	Čefurji raus	M. Bulc	M. Bulc	Zavod No history	2009	53 (5485)	0	
Ivan Tavčar	<i>Višoška kronika</i> (1918)	<i>Hudič in angel</i>	I. Torkar	ni podatkov	Šenjakobsko gledališče	1980/81	ni podatkov	(62)	
Josip Jurčič	<i>Deseti brat</i> (1866)	<i>Zgodba o desetem bratu</i>	I. Inkret	A. Stojan	Šenjakobsko gledališče	1994/95	19 (3229)	(128)	F
Ernest Hemingway, Vitomil Zupan	<i>Komu zvoní Menuet za kitaro</i> (1975)	<i>Komu zvoní Menuet za kitaro</i>	T. Lužar	A. Kovač	Šenjakobsko gledališče	2004/2005	ni podatkov	64, 29	F, F
Ivan Tavčar, F. M. Dostojevski	<i>Višoška kronika</i> (1918), <i>Zločin in kazen</i> (1866)	<i>Kronika zločina</i>	J. Jenull	J. Jenull	Šenjakobsko gledališče	2005/06	ni podatkov	(87, 139)	
Jaroslav Hašek	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i> (1912)	<i>Prigode dobrega vojaka Švejka</i>	V. Bren Cerkovnik, J. Jenull	G. Lešnjak	Šenjakobsko gledališče	2005/06	19 (3953)	(93)	F
Milan Kundera, Milan Dekleva	<i>Neznosna lahkost bivanja</i> (1984), <i>Pimlico</i> (1998)	<i>Neznosni Pimlico</i>	Š. Stres	Š. Stres	Šenjakobsko gledališče	2006/07	29 (5432)	22, 8	F
Ljuba Prenner	<i>Neznani storilec</i> (1939)	<i>Kdo je ubil Anico L.?</i>	D. Spasič	Z. Šedlbauer	Šenjakobsko gledališče	2007/08	8 (1188)	68	
Jane Austen	<i>Prevetnost in pristranost</i> (1813)	<i>Prevetnost in pristranost</i>	J. Jory	Z. Šedlbauer	Šenjakobsko gledališče	2008/09	26 (4819)	195	F

Legenda:

Dramatisacije slovenskih nedramskih besedil – romanov, povesti, novel, pesmi, pisem, filozofskih spisov, biografij itd.

Dramatisacije neslovenskih nedramskih besedil – romanov, povesti, novel, pesmi, pisem, filozofskih spisov, biografij itd.

**IZJAVA O AVTORSTVU
DOKTORSKE DISERTACIJE**

Podpisana **Breda Marušič**, z vpisno številko 18109038, rojena 2. maja 1966 v kraju Celje, sem avtorica doktorske disertacije z naslovom: **Dramatizacija sodobnega slovenskega romana**.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predložena doktorska disertacija izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbela, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena v seznamu virov in so v delu citirana v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo v RS na področju avtorskih in sorodnih pravic;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko doktorske disertacije;
- **soglašam** z objavo doktorske disertacije na spletnih straneh Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

V Ljubljani, dne 11. decembra 2015

Podpis avtorice: _____