Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

UDK 821.163.6.09 -31:792
Breda Marušič
Gimnazija Lava, Celje

SODOBNI SLOVENSKI ROMAN NA GLEDALIŠKEM ODRU

(*Filio ni doma, Katarina, pav in jezuit* ter *Čefurji raus!*)

Sodobni slovenski roman se v primerjavi z besedili slovenske realistične klasike ter s tujimi romanesknimi teksti pojavlja na gledaliških odrih razmeroma redko. Njegove uprizoritve so najpogostejše v okviru dramskega gledališča, čeprav so romani, predvsem tisti z modernističnimi značilnostmi, pogosto gradivo za postdramske gledališke oblike (oboji zavračajo fabulo). Bolj kot od vrste in značilnosti romanesknega besedila je način prirejanja odvisen od tipa prireditelja (pisatelj ali režiser). Različne prvine dramatičnosti in performativnosti morda naredijo roman privlačnejši za prirejanje, niso pa same po sebi dovolj za kakovostno dramatizacijo oziroma uprizoritev. Dramski tekst, ki nastane v procesu dramatizacije, pomeni tako kot vsa dramska besedila le izhodišče za različna režiserska branja.

Ključne besede: roman, dramatizacija, uprizoritev, slovensko gledališče

The Contemporary Slovene novel, in comparison to Slovene realist classics and to foreign novelistic texts, relatively rarely appears on theater stages. Its dramatization is most common as a part of dramatic theater, although novels with predominantly modernistic features are often used as a basis for post-dramatic theater forms (they both reject the plot). The form of dramatization depends more on the type of the dramatist (author or director) than on the type and features of the novel itself. Various elements of drama and possibility of performance may make a novel more attractive for adaptation, but they are not sufficient for a quality dramatization or performance. A dramatic text created in the process of dramatization is, as any other dramatic text, only a starting point for various directorial readings.

Keywords: novel, dramatization, performance, Slovenian theater

1 Uvod

Uporaba nedramskega gradiva je v gledališču razmeroma pogosta, zajema najrazličnejša umetnostna in neumetnostna besedila ter se spreminja vzporedno z razvojem tekstnih in uprizoritvenih praks. Čeprav je uprizorljivo vsakršno besedilo, kot je izjavil Antoine Vitez že na začetku prejšnjega stoletja, ostaja za gledališče najprivlačnejši roman. Kar se je zdelo do začetka 20. stoletja značilnost dramskega[1] (dialog, konflikt, dramska situacija, pojmovanje dramske osebe), ni več pogoj *sine qua non* gledališkega besedila (Pavis 1997: 176). Če dodamo še zunajliterarne dejavnike (pragmatične, nacionalnokonstitutivne, komercialne, predstavitvene), ne preseneča,

[1] Za izrazito dramske veljajo zaradi svoje polifoničnosti romani Dostojevskega, ki jih še vedno uprizarjajo na svetovnih in slovenskih gledaliških odrih; v zadnjih desetletjih najpogosteje na način postdramskega (Lehmann) oziroma ne več dramskega gledališča (Poschmann).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

da so izvorno nedramska besedila stalnica gledaliških odrov oziroma se pogostost njihovega pojavljanja v zadnjih desetletjih celo povečuje.

Terminus tehnicus za transformacijo nedramskega besedila v dramsko obliko je dramatizacija, vendar se uporabljata tudi izraza priredba in adaptacija. Del svetovne gledališke teorije in prakse navedene termine razume sopomensko (na primer francoska teatrologija vključno s Patriceom Pavisom), italijanska gledališka enciklopedija navaja zgolj adaptacijo, nemška pa dramatizacijo. V slovenskem prostoru so prisotni vsi trije izrazi; njihova uporaba ni povsem dorečena, saj je v prispevku obravnavano področje (za razliko od prenosa literature na filmsko platno) slabo raziskano. Hrvaški teatrolog Matko Botić v študiji *Hrvatska proza u novijem hrvatskom kazalištu* uvaja med dramatizacijo in adaptacijo naslednje razlikovanje: prvo razume kot pretvorbo epskega teksta v čim bolj čvrsto strukturiran in zapisan dramski tekst, drugo pa, poleg njene uporabe znotraj zvrsti (adaptacija dramskega teksta v procesu inscenacije), kot postopek prenosa nedramskega besedila s številnimi dramatizacijskimi procesi in režiserskimi zamislimi, ki pa niso zapisani v čvrsto strukturiranem dramskem besedilu (Botič 2012: 16). Zaradi terminološke nedorečenosti in umanjkanja teorije o prenosu pripovednega diskurza v dramski diskurz, tako v slovenski kot svetovni gledališki teoriji in praksi, uporabljam v prispevku vse tri termine, ki jih sopomensko navaja tudi pregledana in dopolnjena izdaja *Gledališkega terminološkega slovarja* iz leta 2011.

Dramatizacija je transformacija (prenos, preobrazba) nedramskega besedila v dramsko obliko, namenjeno uprizarjanju. Med to semiotično operacijo prenosa se roman preoblikuje v dialoge in še posebej v odrska dogajanja, ki uporabljajo vsa gledališka gradiva uprizarjanja: geste, podobe, glasbo (Pavis 1997: 594). Postopek, ki poteka od romanesknega teksta do uprizoritve, je vsakokrat drugačen; tradicionalni pristopi skušajo slediti izvirniku s prepisovanjem dialoškega materiala, avtorski načini pa v prototekstu iščejo izhodišče za uprizoritev in ga izvirno nadgrajujejo. Med obema skrajnostma, ki pripeljeta na eni strani do gledališke ilustracije romana in na drugi do izvirne uprizoritve, je veliko možnosti.

Najpogostejši posegi v romaneskno tkivo so reorganizacija pripovedi, preoblikovanje in dopisovanje dialogov ter notranjih monologov, krčenje števila dramskih oseb oziroma združevanje več (največkrat stranskih) oseb v en dramski lik, sprememba dramskega prostora in časa, spreminjanje (predvsem strnjevanje in simplificiranje) zgodbe, aktualiziranje, pretvorba opisov v didaskalije – tudi implicitne (Pfister 1998: 44) – oziroma pripovedi v dialoge ali mizansceno. V nekaterih primerih poteka faza prirejanja romanesknega besedila le na odru in se ne zapisuje ali se to napravi naknadno. Če pa je dramatizacija zapisana, ni nujno – podobno kot pri ostalih dramskih tekstih –, da bo režiserjevo branje zavezujoče, sploh če sam ni sodeloval pri njenem nastajanju. Vsak prehod dramskega teksta v uprizoritev namreč pomeni soočenje dveh znakovnih sistemov. Pogoji gledališke komunikacije pa se bistveno razlikujejo od pogojev, v katerih poteka estetska komunikacija v drugih umetnostih; proizvajanje in interpretacija gledaliških znakov se dogajata istočasno, konstitucija pomena kot realizacija znakov ter konstitucija pomena kot interpretacija znakov potekata vzporedno (Fischer-Lichte 1996: 40).

Raznovrstnost postopkov prirejanja in uprizarjana romanesknih besedil pogojuje izbiro treh v prispevku predstavljenih sodobnih slovenskih romanov in njihovih

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

inscenacij: *Čefurji raus!*, *Katarina, pav in jezuit* ter *Filio ni doma*. V nadaljevanju navajam nekaj splošnih značilnosti pojavljanja dramatizacij sodobnega slovenskega romana, pri čemer uporabljam empirično metodo, s katero analiziram statistične podatke iz *Slovenskih gledaliških letopisov.* Na metodološkem pluralizmu, ki ga sooblikujejo naratološka in sociosemiotična ter postrukturalistična metoda, temelji obravnava posameznih dramatizacij. Slednji namenjam večji del prispevka, saj želim raziskati razloge (tako zunaj- kot znotrajliterarne), ki so pripeljali do odločitve za prenos romana na gledališki oder. Ker je v vseh treh primerih nastala zapisana dramska predloga, z naratološko metodo primerjalno analiziram transponiranje posameznih pripovednih elementov (kronotop, zgodba, pripovedovalec, literarna oseba, perspektiva) iz diegetičnega modusa v dramski modus. Ob tem opazujem, ali želi postati dramatizacija avtonomen dramski tekst, namenjen različnim režiserskim branjem. Ob analizi dramske predloge in uprizoritve se ne osredinjam samo na postopek prirejanja in koncept zvestobe romanesknemu besedilu, ampak me zanima stopnja izvirnosti ter inovativnosti posameznih strategij – koliko se spremeni funkcija teksta in se vpelje polje teatralnega ter performativnega. Namen prispevka je torej raziskati odnos med vsemi tremi členi dramatizacijskega postopka, ki zajema prototekst (roman), dramski tekst in uprizoritev; uporabljeno gradivo so vsi trije romani, dramatizacije[2], posnetki predstav[3] in gledališke kritike ter (časopisni) intervjuji z ustvarjalci.

2 Sodobni slovenski roman na gledališkem odru

Sintagma *sodobni slovenski roman* označuje v ožjem smislu besedila, nastala po letu 1990. Alojzija Zupan Sosič (2003: 50), raziskovalka tega segmenta slovenske literarne zgodovine, prepoznava v njih vračanje k tradicionalnim modelom, ki se kaže v žanrskem sinkretizmu (osnovnem povezovalnem principu romanesknih struktur v razvidno zgodbo), prenovljeni vlogi pripovedovalca (s poudarjeno ironično perspektivo) in povečanem deležu govornih prvin (pogovorni jezik postane jezik pripovedi, ne le dialoga). Navedene značilnosti najdemo v vseh treh v prispevku obravnavanih romanih (*Filio ni doma*, *Katarina, pav in jezuit* ter *Čefurji raus!*). Kratek pregled sodobnega slovenskega romana na gledaliških odrih pa sintagmo iz naslova razume širše, zato vključuje tudi modernistična besedila iz šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih let prejšnjega stoletja.

Analiza[4] podatkov o premierah in ponovitvah, navedenih v popisih gledaliških uprizoritev od leta 1867 dalje, kaže precejšnjo priljubljenost uprizarjanja svetovnih

[2] Javno sta objavljeni dramatizaciji *Katarina, pav in jezuit* ter *Filio ni doma* (kot sredici gledališkega lista), dramatizacijo romana Berte Bojetu hrani v tipkopisu Slovenski gledališki muzej, dramatizacija Vojnovićevih *Čefurjev* pa je v zasebni lasti prireditelja in režiserja Marka Bulca.

[3] Dve od njih sem si zaradi časovne oddaljenosti (gre za tako imenovane mrtve predstave) ogledala na videoposnetku, kar zaradi specifičnih pogojev gledališke recepcije zmanjšuje kakovost analize, Bulčevo uprizoritev je bilo mogoče spremljati v živo.

[4] Za resnejšo razpravo so potrebni tudi nekateri statistični podatki, ki sem jih pridobila s predhodnim popisom uprizoritev po nedramskih besedilih in z analiziranjem nastalega relativno obsežnega gradiva; doslej je krajšo in parcialno raziskavo opravil Gašper Troha (*Literatura* 18/175–76, 2006).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

romanesknih uspešnic in slovenske romantičnorealistične klasike s poudarjeno narodnoprebudno noto (*Deseti brat*, *Rokovnjači*, *Visoška kronika* ...). Šele v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja se na eksperimentalnih odrih ob prevladujočih neliterarnih in polliterarnih besedilih pojavijo posamezna sodobnejša besedila, ne pa tudi sodobni slovenski roman, če odštejem Svetinovo *Ukano* v Babičevi režiji ter bralno uprizoritev Jančarjevega *Galjota* v mariborski Drami. V osemdesetih letih, ko je prišlo do emancipacije gledališke umetnosti od modela literarnega gledališča, se je pojem *gledališkega teksta* (Poschmann) izjemno razširil, saj ni bil več nujno razumljen v okviru dramske forme. Temu je sledila povečana uporaba nedramskih besedil v gledališču, predvsem modernističnih (*Mojster in Margareta*, *Preobrazba*, *V Swannovem svetu, Iskanje izgubljenega časa*, *Prerekanja*, *Ali je to človek?*, *La chair fraiche*, *Amado mio* ...), ki so zahtevala drugačne načine prirejanja oziroma so bila s svojo strukturo primernejša za nove uprizoritvene prakse – montaže, odrske konstrukcije, vizualizacije, postdramsko gledališče ipd. Položaj sodobnega slovenskega romana – in tudi kratke zgodbe – pa ostaja v množtvu tujih besedil minoren[5]; poleg že navedene *Ukane* (1967, 1975)[6] in *Galjota* (1978, 1979) so bili v zadnjih tridesetih letih uprizorjeni še *Resničnost* (1972, 1985), *Levitan* (1982, 1985), *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (1969, 1991), *Balerina, Balerina* (1997, 1997/98), *Filio ni doma* (1990, 1999/2000), *Severni sij* (1984, 2005/06), *Katarina, pav in jezuit* (2000, 2005/06), *Fužinski bluz* (2001, 2005/06), *Spopad s pomladjo* (1978, 2006/07), *Nekropola* (1967, 2009/10), *Čefurji raus!* (2008, 2008/09), *Črni dnevi in beli dan* (1958, 2012/13) ter *Angel pozabe* (2011, 2013/14).

Nabor romanov kaže, da sta za slovensko gledališče najzanimivejša Drago Jančar in Boris Pahor. Postavlja se vprašanje, ali ni izbor njunih romanov pogojen predvsem s priljubljenostjo in prepoznavnostjo obeh avtorjev – torej z zunajliterarnimi dejavniki. V tekstih obeh avtorjev namreč ni zaznati poudarjene dramatičnosti oziroma besedilne teatralnosti – kvalitete besedila, ki scensko teatralnost bodisi implicira bodisi podoživlja skozi posebnosti jezikovne oblike kot npr. Beckettovi romani (Poschmann 2008: 102).

Prireditelji navedenih romanov so režiserji in dramaturgi, pisateljev je manj, a še ti so dramatiki in/ali režiserji (Jančar, Partljič, Jovanović). V petih primerih je prireditelj hkrati tudi režiser, posebno situacijo pa predstavlja *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*, ki ga je napisal, dramatiziral ter režiral Dušan Jovanović. Najpogosteje uporabljen izraz za prenos romanesknega besedila v dramsko obliko je dramatizacija; adaptacija (*Balerina, Balerina*) in priredba (*Filio ni doma*, *Spopad s pomladjo*) se pojavljata poredko. Naslovi romanov se praviloma ohranjajo tudi v dramatizaciji in uprizoritvi, izjema med petnajstimi romani je Jančarjev *Galjot* (*Sojenje Johanu Ottu*); do delne modifikacije naslova je prišlo v romanu *Katarina, pav in*

[5] Izjemna gledališka sezona v smislu velikega števila dramatizacij (o njihovi kakovosti so mnenja različna) in zanimanja za sodobno slovensko nedramsko literaturo je bila sezona 2005/06; v SNG Drama Ljubljana so uprizorili Skubičev *Fužinski bluz* ter Jančarjev roman *Katarina, pav in jezuit*, v Drami SNG Maribor pa *Severni sij* istega avtorja. Podobna situacija se je zgodila dvajset let prej (1985) v Slovenskem mladinskem gledališču, ko je Ljubiša Ristić (skupaj z Nado Kokotović) priredil in uprizoril Kovačičevo *Resničnost* ter Zupanov *Levitan*.

[6] V oklepaju navajam letnico izida romana in letnico njegove uprizoritve.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

jezuit istega avtorja (*Katarina, pav in jezuit: pokrajina sna*), Jovanovićevem besedilu *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu* (*Don Juan na psu*) in v Smoletovem romanu *Črni dnevi in beli dan*, katerega uprizoritev se imenuje po filmskem scenariju *Ples v dežju*. Nobena od dramatizacij ni izšla v samostojni knjižni obliki, nekatere so objavljene v gledališkem listu ali so ohranjene v tipkopisu; večina jih je na voljo v Slovenskem gledališkem muzeju ali na AGRFT kot čitalniški izvod. Obdobje med izidom prototeksta in uprizoritvijo dramatizacije je različno, opaziti pa je, da se krajša pri romanih, ki so izšli po letu 1990. Izjema sta Pahorjeva romana, ki sta doživela inscenacijo po tridesetih oziroma štiridesetih letih, kar pa je pogojeno tudi z družbeno-političnimi okoliščinami. Romana, ki sta bila uprizorjena v obdobju enega leta po izidu, sta dva – *Čefurji raus!* Gorana Vojnovića in Sosičev roman *Balerina, Balerina.* Več kot polovico (osem) romanov so uprizorili v zadnjih trinajstih letih, v ljubljanski in mariborski Drami je njihovo število največje – pet oziroma štiri, v Slovenskem mladinskem gledališču, Mestnem gledališču ljubljanskem in Slovenskem stalnem gledališču v Trstu pa so inscenirali dve priredbi romanov. Dinamiko uprizarjanja sodobnih slovenskih romanov in razporeditev dramatizacij po gledališčih pogojuje več dejavnikov, ki segajo od razvoja scenskih in tekstnih praks, preferenc umetniških vodij posameznih gledališč do komercialne uspešnosti romanesknih tekstov ter prepoznavnosti njihovih avtorjev.

2.1 *Filio ni doma*

Na slovenskih gledaliških odrih se je v sezoni 1999/2000 pojavilo nekaj uprizoritev, ki niso nastale po dramskih besedilih, ampak so izhajale iz nedramskega gradiva, predvsem na način montaže (*Idiot*, *Die Traumdeutung* …). Odmik od dramskega gledališča predstavlja tudi koreodramski projekt Damirja Zlatarja Freya *Filio ni doma*, povezan s programsko potezo Drame SNG Maribor, da ob osemdesetletnici delovanja pretežni del svojega repertoarja posveti delom mariborskih avtorjev, med katere je spadala tudi Berta Bojetu – soustanoviteljica koreodramskega gledališča in (takrat že pokojna) režiserjeva prijateljica.

Filio ni doma je roman, ki v literarnem opusu Berte Bojetu, za katerega so značilne podobne teme in podobe, izstopa po svoji dovršenosti in je kot daljše prozno delo z antiutopičnimi lastnostmi novost v slovenskem literarnem prostoru (Zupan Sosič 2006: 216). 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 ali razlaga razlogov za njegov nastanek. V ospredje postavlja uničene eksistence, ranjene posameznike, ki ne znajo delovati drugače, kot da vedno znova uničujejo svoje sotrpine, 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 manipulacije, nadzorovanih rojstvih, sistematičnem odtujevanju ljudi (tudi od lastnih otrok), v omejevanju izobrazbe (predvsem ženskam) in v omejeni vlogi narave. Zgodba, ki traja nekaj manj kot štirideset let in se

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

začne s Heleninim brodolom ter konča nekaj mesecev po Helenini smrti s Filiinim spoznanjem, kdo je moški, ki redno obiskuje njene razstave, je podana skozi več vrst pripovedi oziroma pripovedovalcev. Prvi del romana je Filiina zgodba – ta je najkrajša in najmanj pove o življenju na otoku, pravzaprav ga prikaže, ko nasilni sistem že izgublja svojo ostrino. Drugi in tretji del sta po dolžini skoraj enakovredna, s tem da Helenina zgodba zajame življenje v Zgornjem mestu, v katerem bivajo ženske, Urijeva pa predstavi Spodnje mesto, določeno moškim. V prvem delu je pripovedovalka Filio, drugi del sestavljajo dnevniški zapisi Helene Brass; njene pripovedi so različno dolge, pogosto med njimi preteče več mesecev ali celo let. Dialogi so skopi, osebe se izražajo preprosto ter zgoščeno – njihove komunikacijske blokade so odraz zavrtosti in odtujenosti, ki ju povzročajo ločeno življenje moških ter žensk, nadzorovanje erotike in omejevanje svobode. Tretji del romana je s stališča pripovedovalca najbolj raznolik in enigmatičen; začne se s tretjeosebno pripovedjo o Urijevem prevzemu poveljstva na otoku pri dopolnjenih petindvajsetih letih. Sledi prehod iz dveh povedi s prvoosebnim pripovedovalcem, ki se v nadaljevanju transformira v drugoosebnega pripovedovalca. Izbiro te oblike pogojuje smrt njegovega učitelja ter prijatelja Abe, po kateri postane Uri še bolj samoten in nezaščiten.

Avtor priredbe Tomaž (Jonatan) Šmid je kljub misli na (nedramsko) gledališče zasnoval tradicionalno dramatizacijo v smislu precejšnje zvestobe protobesedilu – tako v dramskih likih kot v scenografskih in kostumografskih rešitvah (zapisanih v didaskalijah). Bistven odmik od romana se kaže v reorganizaciji pripovedi, vzpostavitvi sukcesivnosti in izpostavitvi Helenine zgodbe. Zaradi spremembe komunikacijskega modela pri pretvorbi diegetičnega diskurza v mimetični dramski diskurz se pestrost pripovedovalcev izgubi. Dialogi so prepisani, dopolnjujejo jih (predvsem) Helenini monologi – prepisi dnevniških zapisov; pogosti so postopki strnjevanja in poenostavljanja zgodbe ter izpuščanja dogajanja. V nekaterih prizorih prireditelj v didaskalijah navaja nadomeščanje tekstualnega dela z gestičnim, vizualnim in avditivnim (Helenino pestovanje kamna, Anin odhod po krsto …).

Freyev avtorski projekt po motivih romana Berte Bojetu je dramatizaciji sledil zgolj v podajanju zgodbe – sicer še bolj skrčene in poenostavljene kot v Šmidovi dramatizaciji. Številni dramski liki postanejo del ženskega oziroma moškega kolektiva, skladno z ekspresivno koreodramsko poetiko se besedni del skrči na minimum, nadomestijo ga gibi, kretnje, mimika, glasba, neartikulirani glasovi. Nekaj več kot deset izrečenih replik je zgolj eden od elementov v polifoniji gledaliških znakov, ki (po)ustvarja nasilno, sprevrženo, celo groteskno atmosfero romana. Tako kot roman in dramatizacija tudi uprizoritev ohranja tridelno zgradbo, poimenovano po osebah – Heleni, Uriju ter Filio. V romanu in dramatizaciji so navedeni liki prisotni v vseh treh delih, v uprizoritvi se Filio pojavi šele v tretjem delu – po uri in šestnajstih minutah. Dvojnost romanesknega dogajalnega prostora je scenograf Andrej Stražišar učinkovito rešil s stopniščem (Spodnje mesto), ki se po potrebi dvigne in se z nekaj posegi v rudarje oblečenih scenskih delavcev, ti tako postanejo del uprizoritve[7] (podobno kot gledalci, ki sedijo na odru – prostor je namreč obrnjen – in se ob pomiku stopnic

[7] Premiera stodesetminutne uprizoritve je bila 10. 3. 2000 v Drami SNG Maribor, sledilo je šestnajst ponovitev. Pomembnejše vloge so odigrali Iva Zupančič (Helena Brass), Senka Bulić (Helena Brass), Mojca Simonič (Filio), Peter Boštjančič (Poveljnik straže), Kristijan Ostanek (Uri), Štefka Drolc (Kate) idr.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

znajdejo v bližini igralcev), spremeni v utesnjeno bivališče (Zgornje mesto). Kostumi so stilizirani, izstopa impresivno oblačilo iz sadja in cvetja, ki ga obleče Helena ob odhodu v cerkev, v kateri bo videla ljubimca ter pokazala svojo drugačnost; veliko estetsko in izpovedno moč ima tudi glasba – učinkovita zmes ljudske pesmi ter tehno ritmov. Romaneskne analepse ter Helenino reflektiranje dogodkov v dnevniku je Frey rešil s podvojitvijo dramskega lika (mlajše in starejše Helene), s čimer je ustvaril dramsko napetost. Nasilne ter strastne erotične scene in grozljivi prizori nasilja so stilizirani, koreografirani ter izraženi neverbalno. Katarzično moč umetnosti, ki jo v romanu Filio črpa iz slikarstva, nadomesti v uprizoritvi gledališkemu mediju in koreodramskemu izrazu bližja glasba. Tako v sklepnem prizoru Filio nastopi kot operna pevka v vlogi Salome (Straussova opera) z Johanaanovo glavo v rokah.

Uprizoritev v svojem koreodramskem izrazu ne more in ne želi uresničevati absolutne zvestobe romaneskni osnovi, kar Frey izrazi že v njeni podnaslovitvi oziroma oznaki: avtorski projekt po motivih romana Berte Bojetu. Kljub temu je režiser uspel literarno govorico prepričljivo transponirati v gledališki jezik, ob tem ohraniti sporočilnost in duha romana ter izraziti spoštljiv odnos do pisateljičinega literarnega opusa, ki ga je, predvsem s pesmimi, kot je navedel v več intervjujih, tudi navdihoval ob snovanju uprizoritve.

2.2 *Katarina, pav in jezuit*

Sezono 2005/06 so zaznamovale številne dramatizacije po vseh slovenskih gledaliških odrih; največ[8] jih je bilo v SNG Drama Ljubljana. Gledališki praktiki in teoretiki so »o tem fenomenu«, kot je situacijo poimenovala tudi Amelia Kraigher v uvodni študiji *Slovenskega gledališkega letopisa* za sezono 2005/06, razpravljali na okroglih mizah in v časopisnih člankih, uspešnosti prenosov znanih zgodb iz nedramske literature v gledališče so posvetili obsežen tematski blok v reviji *Literatura*. Zahtevne uprizoritve po treh slovenskih in enem ruskem romanu v ljubljanski Drami so kritiki večinoma dobro ocenili, *Fužinski bluz* Andreja E. Skubica je v dramatizaciji Ane Lasić in režiji Ivane Djilas sodeloval tudi na bienalu sodobne evropske dramatike v Wiesbadnu, vendar je bila splošna ocena uspešnosti ob koncu sezone slabša kot na primer tista za »vrhunsko avtorsko predstavo« (Kraigher 2007: 11) *Ep o Gilgamešu* v Slovenskem mladinskem gledališču ali za Korunov *Severni sij* (avtor romana in njegov prireditelj je Drago Jančar) v Drami SNG Maribor.

Jančarju so v razmiku enega meseca premierno uprizorili dva dramska teksta, nastala po njegovih romanih (*Severni sij* ter *Katarina, pav in jezuit*). Avtor obeh dramatizacij je bil sam, druge se je lotil, kot je povedal v intervjuju (Kdo smo in kaj je onkraj?, *Dnevnik* 18. 11. 2005), predvsem na željo takratnega ravnatelja SNG Drama Ljubljana Janeza Pipana. Na začetku je bil do njegovega predloga zadržan, ker je dvomil, da bo uspel preliti vzdušje prelomnega 18. stoletja iz romana v dramo. Ob tem je še izrazil skepso do tovrstnega početja in označil uprizarjanje dramatizacij za prehoden pojav; povezal ga je predvsem z željo gledalcev videti v gledališču kaj globljega.

[8] V SNG Drama Ljubljana so v gledališki sezoni 2005/06 uprizorili dramatizacije romanov *Fužinski bluz*, *Alamut*, *Katarina, pav in jezuit* ter *Ana Karenina.*

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

Žanrsko najustreznejša oznaka za roman *Katarina, pav in jezuit* (2000), ki je šesti po vrsti in drugi, za katerega je prejel nagrado kresnik, je sodobni zgodovinski roman. Dogajalni čas (1756–1773) zaznamujejo družbeni in moralni razkroj, bližajoča se revolucija, znanstveni napredek na eni strani ter vraževerje na drugi strani. Na freski burnega zgodovinskega dogajanja, polnega nasprotij, iz katerih vznika dramska napetost, stopajo v ospredje tri pripovedne osebe. Katarino spoznamo kot (ne več) mlado, naveličano čakanja na nekaj/nekoga (slutimo, da je to Windisch – pav); v strahu pred samoto in staranjem ter v upanju po spremembi (Zlato skrinjo v Kelmorajnu razumemo kot metaforo) se odpravi na romanje, očetovemu neodobravanju navkljub. Sledijo njena pot skozi avstrijske in nemške dežele, ognjeni in vodni krst (srečanje s Simonom – jezuitom ob ognju ter vodna ujma, iz katere jo ta reši), odnos z Windischem, ljubezenski trikotnik, ki se zaključi s Simonovo še večjo odtujenostjo in z nezmožnostjo prave ljubezni po umoru tekmeca, ter na koncu jezuitovo životarjenje in Katarinino novo življenje s (Simonovo) hčerjo. Roman zaznamujeta pestrost motivov ter predstavna slikovitost; ta se odraža v množičnih prizorih iz romarskega življenja, sanjskih vizijah in opisih narave. Večplastno pripoved dopolnjujejo širše zgodovinsko in ožje kronikalno gradivo (podoba avstrijske vojske, način življenja v 18. stoletju, historiat jezuitskega reda …) ter elementi slovstvene folklore. Romaneskna jezikovna večplastnost nastaja iz ekspresivnega besedja, svetopisemskega sloga, paralelizmov in z njimi povezane ritmičnosti pripovedi ter pogovornih izrazov. Pripovedovalec prehaja iz avktorialnega v personalnega, v katerem je zaznati elemente nezanesljivosti; pogosta je ironična perspektiva.

Transponiranje obsežnega in kompleksnega romanesknega tkiva v dramsko obliko sta njegova avtorja – Drago Jančar in Janez Pipan – opredelila kot dramatizacijo. Njuna namera napisati dramsko besedilo se kaže tudi v tridelni strukturi besedila in didaskalijah, ki niso zgolj režijski napotki, ampak so izrazito literarne. Dramatizacija je izpostavila tri protagoniste iz naslova in tri temeljne življenjske principe, ki jih določajo: Katarinina ženskost, ki v sebi nosi ljubezen in lepoto; oficir kot nosilec vojaškega, osvajalnega načela ter s tem moči in oblasti; jezuit Simon pa sledi poti duhovnosti ter bogoiskateljstva. Jančarjeva osnovna namera je bila torej napisati dramo, v kateri bodo trčila vsa tri načela, s čimer bo tragedija treh intimnih usod dobila nadčasovni pomen, in zožiti perspektivo, ki naj bi se s širšega, kolektivnega dogajanja postopoma zožila na intimne usode.

S prepisovanjem dialogov iz romana, z ohranjanjem obsežnih notranjih monologov, s transformiranjem polpremega govora v dialoge ali monologe, strnjevanjem dogajanja, z minimalnim reduciranjem števila oseb in s skoraj nespremenjenim potekom zgodbe pa daje nastala dramatizacija vtis pretiranega sledenja konceptu zvestobe protobesedilu. Tudi Jančarjeve ambicije po postopnem oženju perspektive (prikaz širših okoliščin prehaja v intimno tragedijo treh oseb) ter navezave na barok (menjavanje prizorov na način kontrasta: posameznik, množica; zasebno, javno; sanjsko, realno; nizko, vzvišeno) so bolj kot v njegovi dramatizaciji realizirane v naslednji fazi – Pipanovi uprizoritvi.[9] Slednja v dvesto sedemdesetih minutah z

[9] Premiera uprizoritve *Katarina, pav in jezuit: pokrajina sna* je bila v SNG Drama Ljubljana 19. 11. 2005, sledilo je devetnajst ponovitev. V njej je igralo enaintrideset igralcev, od teh v glavnih vlogah Nataša Barbara Gračner (Katarina), Branko Šturbej (Simon Lovrenc), Jernej Šugman (Franc Henrik Windisch),

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

enim odmorom ohranja kljub svoji fragmentarnosti tridelno strukturo dramatizacije v enainpetdesetih slikah,[10] vendar uvaja številne redukcije obsežnih epskih pasaž, v katerih osebe pripovedujejo ali poročajo o (dramatičnem) dogajanju v romanu, ali jih nadomešča z neverbalnimi gledališkimi znaki.[11] Problem različnih dogajalnih prostorov in obsežnih časovnih obdobij, med katere sodijo tudi številne jezuitove analepse, režija v uprizoritvi rešuje s svetlobnimi učinki, z minimalno spremembo premišljene in učinkovite scenografije Mete Hočevar z na sredini pomično dvižno ovalno steno, ki obkroža igralni prostor ter sproti razpira in zapira horizont. Prehode med prizori in s tem spremembe dramskega časa ustvarja preplet učinkovite filmske glasbe Alda Kumarja ter folklornega glasbenega izročila v izvedbi ženske vokalne skupine Katice.

Lik Windischa je v dramatizaciji največ izgubil – njegove replike so postale dobesedni prepisi pripovednih izsekov ter ga s tem napravile še bolj bahavega, sebičnega, ciničnega, celo omejenega v svoji nereflektirani naklonjenosti vsemu novemu in naprednemu; v uprizoritvi je enoplastnost njegove karakterizacije omilila igralčeva interpretacija. Nasprotno velja za Škofa in Tajnika, ki v predstavi, in še bolj v dramski predlogi, odigrata vlogo komentatorjev oziroma poročevalcev o dogajanju; prvi je že v dramatizaciji doživel spremembe, saj je postal nekakšen rezoner – bistveno bolj svobodomiseln, človeški ter pacifističen kot v romanu. Ravno v njegovih pogovorih s Tajnikom in ob poudarjanju njune karakterne različnosti (Tajnik je namreč izrazito konservativen ter vraževeren tipiziran lik) se ohranjajo humorni elementi, ki so nekakšen nadomestek pripovedovalčeve ironične perspektive v romanu. Vloga ljudskega pripovedovalca zgodb Tobije se v uprizoritvi – v nasprotju z romanom in dramatizacijo – zmanjša; režiser ga je še prej kot dramatizator izločil iz dogajanja skladno s svojo vizijo o tridelnosti uprizoritve: prvi del kot lahkotna ljudska igra; drugi del kot drama treh usod, ki mu sledi tragični vrhunec v tretjem delu. Nepreprečljivost še enega lika iz dramatizacije – Simona – zmanjšujeta režija s črtanjem obsežnih diskurzivnih struktur, prepisanih iz romana, ter igralčeva interpretacija.

Podobno kot Frey se je tudi režiser Pipan odločil za več kolektivnih prizorov, kot jih je v drami, čeprav najslikovitejše (pitje, pretepanje in delno nevihto) izpusti. Že Jančar je v mislih na uprizoritev zmanjšal število oseb in uvedel manjše spremembe ter poenostavitve (največ v tretjem delu), dopisal je tudi nekaj dialogov; režiser Pipan je šel dlje, vendar njegovo poseganje v dramski tekst ni primerljivo s Freyevim, ki mu je romaneskno besedilo predstavljalo zgolj izhodišče. Uprizoritev je tudi odpravila manjše nedoslednosti in nemotiviranost dogajanja ali karakterizacije, ki so se zgodili ob prenosu romana v dramsko obliko; na primer v dramatizaciji neposrečen lik Pasarjeve žene Leonide ali psihološko slabo utemeljeno in nepreprečljivo Katarinino

Janez Škof (Tobija), Ivo Ban (Škof), Alojz Svete (Tajnik), Danilo Benedičič (Provincial), Brane Grubar (Herver) idr.

[10] Število prizorov je skoraj identično s številom poglavij v romanu – teh je petdeset.

[11] Z gledališkimi znaki se ukvarja gledališka semiologija; med pomembnejše raziskovalce tega področja spadajo Anne Ubersfeld, Patrice Pavis, Erika Fischer-Lichte in Tadeusz Kowzan. Slednji je uvedel trinajst sistemov slušnih, vidnih, prostorskih in časovnih gledaliških znakov: beseda, ton, mimika, gesta, gib, maska, frizura, kostum, rekvizit, scena, luč, glasba in zvočni efekt. Pri Fischer-Lichtejevi, ki je izhajala iz Kowzana, najdemo podobno klasifikacijo gledaliških znakov, s tem da so ti razvrščeni v štirinajst skupin na osnovi opozicij (Senker 2010: 64).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

ljubezensko predajo Windischu. Uporaba neverbalnih gledaliških znakov (mimičnih, gestičnih, kostumskih, scenografskih, svetlobnih) se zgosti v tretjem delu, ko režiser najradikalneje črta monološke strukture ter s tem doseže učinek stopnjevanja napetosti; tudi v dramatizaciji je največ reduciranja romanesknega materiala ravno v zadnjih poglavjih. Povod za Windischev umor in način, kako ga Simon izvede, sta prilagojena gledališkemu mediju (premišljena mizanscena, stopnjevanje napetosti), vendar nista v neskladju z motivacijo v romanu. Uprizoritev se zaključi s podobnim scenskim elementom, kot se začne: z modro svetlobno vertikalo; konec je odprt tako v romanu kot v dramatizaciji in njeni odrski realizaciji.

2.3 *Čefurji raus!*

V slovenskem prostoru ni ravno pogosto, da postane prvenec mladega, v literarnih krogih neuveljavljenega avtorja tako medijsko odmeven, priljubljen med bralci, nagrajen s tremi nagradami (tudi kresnikom), prevajan v številne jezike, uprizorjen oziroma (še kar) uprizarjan[12] na gledaliških odrih in filmsko adaptiran, kot se je to zgodilo z Vojnovićevim romanom. *Čefurji raus!* (2008) so bili pravzaprav predisponirani za filmski medij, saj je avtor besedilo napisal na osnovi prvega dela filmskega scenarija za tridelno zgodbo o odraščanju v Fužinah.

Govor je v romanu osrednji strukturni, tematski in kompozicijski princip, zato ga Alojzija Zupan Sosič (2012: 361) razume kot glavnega junaka. Čefurščina oziroma fužinščina (jezikovni konstrukt realnega in literarnega jezika) je tako jezik pripovedi kot dialogov (ti so dinamični, največkrat brez napovednih stavkov, ohranjajo pa zapisovanje ločil v premem govoru). Obe ravni se med seboj tudi razlikujeta, saj dialogi – sploh tisti med Markom in njegovimi starši – vsebujejo bistveno več neslovenskih prvin kot Markova pripoved; ta se intenzivira v smislu oddaljevanja od slovenščine v stresnih in emocionalno nabitih trenutkih. Poleg dialogov Vojnović uporablja notranji monolog, ki je pogosto nekakšen tih pogovor s prisotno (ali tudi odsotno) osebo, in polilog – na primer na avtobusu, ko pripovedovalec s prelivanjem glasov pijanih najstnikov izraža kaotičnost situacije ter jih v tem skupinskem prizoru karakterno izenači.

Zgodba o ključnih trenutkih Markovega odraščanja je podana v kratkih poglavjih, pogosto z uporabo druge osebe, s katero nagovarja implicitnega bralca, in dramatičnega sedanjika, zaradi česar spominja na strukturo dramskega oziroma filmskega prizora. Karakterizacija oseb poteka največ skozi govor, zlasti to velja za Marka, osrednji romaneskni lik. Ob Markovem reflektiranju družbene stvarnosti se odpre vprašanje o zanesljivosti njegove pripovedi, ki se skozi roman spreminja. Dramatizirani[13] pripovedovalec, ki se svoje pisateljske vloge ne zaveda, je torej še eden od razlogov za prestavitev romana v drug medij.

Monodrama po romanu Gorana Vojnovića, kot jo je poimenoval njen avtor Marko Bulc, je nastala v koprodukciji zavoda No History in gledališča Glej; producent je

[12] Junija 2013 je predstava, ki je bila premierno uprizorjena 3. 3. 2009 v Gleju, doživela svojo tristoto ponovitev.

[13] Termin dramatizirani/nedramatizirani pripovedovalec je Boothov.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

bil Dejmo stisnt teater. Gledališče Glej je za sezono 2008/09 izbralo geslo Odjuga '09, kar naj bi nakazovalo gledališko snovanje v smeri družbene in politične angažiranosti. Vendar je nagrajeni, priljubljeni ter aktualni[14] Vojnovićev roman v svoji odrski ilustraciji z očitno intenco zabavati publiko in z izogibanjem vulgarizmov, seksualnosti ter težav s policijo (torej biti komercialno uspešen in neproblematično všečen) izgubil precej družbenokritičnega naboja. Prireditelj ter režiser Bulc se je zaradi strukture romana, značilnosti pripovedovalca, živega in učinkovitega jezika, verjetno pa tudi iz povsem tehničnih in finančnih razlogov, odločil za monodramo, natančneje monokomedijo – priljubljeno dramsko zvrst. V intervjuju (Čefurji prihajajo na oder, *Dnevnik* 28. 2. 2009) je spregovoril o svoji strategiji prirejanja, katere vodilo je bilo čim več ohranjanja izvirnega besedila ter reduciranje romaneskne predloge glede na na dolžino predstave.[15]

Dramatizacija je v primerjavi s prejšnjima dvema v prispevku obravnavanima priredbama najizraziteje pisana z mislijo na uprizoritev. V celoti se realizira na odru; ker pa je prireditelj obenem tudi režiser, ne vsebuje didaskalij. Podobno kot Šmid je Bulc reorganiziral pripoved, da je postala zgodba preglednejša. Dopisovanja novega teksta je zelo malo – primerjava vseh treh priredb kaže, da ga je največ zaznati pri Jančarju –, njegova funkcija pa je, da uvede novo temo. Veliko je črtanja besedila; izločeni so vsa tri soočenja s policisti, ljubezen in spolnost ter v romanu izrazno močan prizor zažiga kosovnega odpada.

Uprizoritev poteka na popolnoma praznem odru, brez rekvizitov, scenografije, kostumografije ter oblikovanja luči. Edino na začetku in koncu uprizoritve se pojavi zvočna podlaga (posnetek glasbe fužinskega raperja Zlatana Čordića – Zlatka), ki delno pripomore k prostorski in časovni umestitvi dogajanja. V primerjavi z ostalima dvema uprizoritvama ima glasba najmanjšo vlogo, ni eden od temeljnih gledaliških znakov kot (ljudska) glasba s simbolno in z identitetno vlogo v predstavah *Katarina, pav in jezuit* ali *Filio ni doma*.

Pripovedovalec stoji ves čas v neposredni bližini publike in z njo občasno komunicira; interakcija med njima je na vsaki ponovitvi drugačna. Igralec Aleksandar Rajaković Sale večji del uprizoritve deluje namreč kot pripovedovalec zgodbe, v lik Marka se spremeni predvsem v kriznih trenutkih; prepričljivejši je, ko se transformira v lik očeta, prijateljev, znancev … Ironična in humorna perspektiva, ki zaznamujeta celoten roman, se zaradi postopkov epiziranja ohranjata, vendar se ob koncu uprizoritve prelijeta v otožno Markovo zrenje skozi okno ter občutenje večne izkoreninjenosti priseljencev in njihovih potomcev prve generacije. Romaneskni konec je v primerjavi z odrskim zaključkom bolj optimističen, saj je obarvan z Markovim spoznanjem, da se je rešil (z očetovo pomočjo) in da mu za vse, kar je doživel, ni žal. Morda je ravno v drugače intoniranem zaključku dramatizacije skrito tisto odpiranje aktualnega družbenega vprašanja, ki mora biti zaradi drugačne narave recepcije v gledališču posredovano eksplicitnije – vsaj za povprečnega gledalca.

[14] Aktualnost ni izvirala le iz občutljivih družbenih vprašanj – priseljenci, izbrisani –, ampak tudi iz policijske afere kot posledice neprepoznavanja temeljnih literarnih konvencij (zgoraj omenjena nezaneslji-va pripoved).

[15] Monokomedija *Čefurji raus!* traja nekaj več kot sedemdeset minut.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

3 Zaključek

Analiza treh ugledališčenih romanov kaže različne razloge (prevladujejo zunajliterani – programske poteze gledaliških ustanov, povezane z obletnicami ter obetom komercialne uspešnosti) in tipe prenosa diegetičnega diskurza v mimetični dramski način – od dramatizacije v najbolj klasičnem pomenu besede (*Katarina, pav in jezuit)* do koreodramske priredbe tekstovnega materiala (*Filio ni doma*) in prenosa minimalno skrajšanega ter reorganiziranega romana na oder brez izrazitih dramatizacijskih postopkov (*Čefurji raus!*), ki pa ni izveden na postdramski način. Posamezne strategije so odvisne od tega, kdo roman prireja in kakšna sta struktura ter značaj besedila.

Med romanom in uprizoritvijo je v tradicionalnih načinih prirejanja faza, v kateri se novonastali dramski tekst zapiše; ta je realizirana v vseh treh obravnavanih primerih. Primerjava dramskih predlog kaže drugačne ugotovitve kot primerjava uprizoritev. Predvsem Jančarjeva priredba nosi v sebi intenco biti dramsko besedilo, kar pa ji ne uspe zaradi prevelike odvisnosti od protobesedila, katerega avtor je prireditelj sam. Podobno je s Šmidovo dramatizacijo, v kateri je opaziti več inovativnosti in manj »sakralizacije« kanonskega literarnega teksta; poseben primer predstavlja Vojnovićev roman, ki je s svojo strukturo in prvoosebnim dramatiziranim pripovedovalcem usmeril avtorja priredbe in režiserja Bulca, da se je odločil za monodramo, s čimer je ohranil posredniški komunikacijski model, veliko večino teksta in se s tem najmanj oddaljil od romana.[16] Bulčeva dramska predloga je tudi v celoti realizirana na odru, ne vsebuje didaskalij ali kakršnih koli scenskih opomb in ni javno objavljena. Ker je le nekoliko reorganiziran in skrajšan prepis romana z ohranitvijo pripovedovalca (uvedba pripovedovalca je sicer v procesu adaptacije nedramskih besedil dokaj pogost postopek, sploh od druge polovice prejšnjega stoletja dalje), jo pogojno označujem za dramatizacijo. Ostala dva primera – *Katarina, pav in jezuit* ter *Filio ni doma* – skušata biti dramsko besedilo, kar se kaže tudi na formalni ravni (didaskalije, tridelna zgradba), vendar sta se oba ujela v past, ki jo nastavljajo dramatizatorju na eni strani epska širina, številne analepse, notranji monologi idr. ter na drugi prevelika zvestoba izvirniku. Zaradi različnega komunikacijskega modela v pripovednih in dramskih besedilih[17] sta dramatizatorja razumljivost zgodbe ustvarjala z različnimi tehnikami epiziranja, predvsem s preobsežnim poročanjem, kar je pripeljalo do nadomeščanja dramske akcije z govorjenjem o preteklih dogodkih (predvsem *Katarina, pav in jezuit*). Slednje sta režiserja v uprizoritvi močno reducirala oziroma se je Frey odločil za popolnoma drugačen pristop, kar kaže pogosto neskladje pisateljske in režiserske logike. Obravnavani primeri dokazujejo, da kadar pripravlja priredbo režiser (Bulc), to stori drugače kot pisatelj/dramatik, saj jo piše z izrazito mislijo na uprizoritev.

---

[16] V postdramskem gledališču poznamo uprizoritve celotnih epskih besedil, vendar od navedenih petnajstih primerov sodobnih slovenskih romanov ni nobenega med njimi.

[17] V dramskih besedilih umanjka fiktivni pripovedovalec, ki se obrača na fiktivnega naslovnika (posredni komunikacijski sistem), kar vpliva na drugačno strukturo dramskega dialoga od dialoga v romanu, saj kontekst slednjega določa in opredeljuje funkcija pripovedovalca, ki pa je v drami z izjemo didaskalij odsoten (Pezdirc Bartol 2010: 130).

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

Na komunikacijski model se navezuje tudi pripovedna perspektiva, ki se med prehodom v dramsko obliko večinoma izgubi (*Katarina, pav in jezuit*). Da za kakovostno dramatizacijo ni dovolj zgolj pretvarjanje notranjih monologov v dialoge ali prepisovanje dialogov iz romana v dramo, kaže predvsem Jančarjeva priredba, saj je ravno zaradi navedenih postopkov prišlo do osiromašenja in enoplastnega karakteriziranja nekaterih likov ali do sprememb v njihovem značaju (predvsem Simonovem). Poudarjanje narativnih elementov iz romana, sledenje zgodbi, sukcesivnost dogodkov, črtanje stranskih zgodb in minimalno dopisovanje novega teksta pa so skupne značilnosti vseh treh priredb.

Dramska predloga, nastala po romanu, doživlja med inscenacijo – prenosom v drug znakovni sistem in s tem v drugačen način recepcije – enako usodo kot kateri koli dramski tekst in ponuja različna režiserska branja. Režiser ji lahko sledi v celoti (*Čefurji raus!*); njegovo branje je zavezujoče, vendar si dovoli določene prilagoditve gledališkemu mediju (*Katarina, pav in jezuit*) ali pa je njegov pristop inovativen in izkazuje radikalne posege v procesu odrske adaptacije (*Filio ni doma*). Čeprav je najmanj tekstovnega gradiva ohranjenega ravno v zadnjem primeru, in tudi sicer se je režiser Frey na prvi pogled najbolj oddaljil od protobesedila, je v njegovi uprizoritvi čutiti duha romana. Zaradi inovativnosti in premišljene prestavitve v drug medij ter preseganja dramatizacije kot le odrske ilustracije romana jo ocenjujem kot najuspešnejšo od predstavljenih treh primerov. Dramatizacije namreč ne moremo vrednotiti na osnovi podobnosti z romanom, po katerem je nastala, niti je ne moremo – v smislu kakovosti – primerjati z njim, saj gre za novo, izvirno delo z drugačnim tipom informacij. Zvestoba romanesknemu besedilu, sploh ohranjanje zgodbe za vsako ceno, onemogoča njegovo transformacijo v prepričljivo dramsko strukturo.

Delež modernističnih prvin v romanu otežuje prenos v klasičen dramski tekst, kakršen skuša biti Šmidova dramatizacija, nikakor pa ni ovira za uprizoritev z novo, dodano vrednostjo, kar dokazuje *Filio ni doma*. Na drugi strani pa količina dialogov, kratek dogajalni čas v primerjavi z drugima dvema romanoma in verističnost govora ne pogojujejo dobre dramatizacije (*Čefurji raus!*) kot tudi ne imanentna dramskost v romanu (*Katarina, pav in jezuit*). Obravnavani primeri in ostala gledališka produkcija po nedramskih besedilih kažejo, da razumevanje prototeksta v smislu izhodišča oziroma navdiha (ob spoštovanju in odgovornosti do prototeksta v uprizoritvi *Filio ni doma*) vodi do uprizoritev, ki pomenijo kreativen prehod v drug znakovni sistem, pretirano sledenje zgodbi pa do gledališke ilustracije. Ravno več svobode, ki jo daje roman, in iskanje novega izraza je tisto, kar privlači mnoge ustvarjalce, da se namesto za uprizoritev dramskega besedila odločijo za uporabo nedramskega gradiva.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

Viri in literatura

Berta Bojetu, 1990: *Filio ni doma*. Celovec-Salzburg: Založba Wieser.

Berta Bojetu-Bojeta, Jonatan Šmid, 2000: *Filio ni doma*. Priredba za koreodramsko ugledališčenje romana. Tipkopis v lasti Slovenskega gledališkega muzeja.

--, Jonatan Šmid, 2000: *Filio ni doma*. Videogradivo v lasti SNG Drame Maribor. (Ogled 12. 3. 2013.)

Drago Jančar, 2000: *Katarina, pav in jezuit*. Ljubljana: SM.

Drago Jančar, Janez Pipan, 2005: *Katarina, pav in jezuit: Pokrajina sna*. Po istoimenskem romanu Draga Jančarja. Ljubljana: SNG Drama.

--, 2005: *Katarina, pav in jezuit: Pokrajina sna*. Videogradivo v lasti SNG Drama Ljubljana. (Ogled 19. 11. 2012.)

Goran Vojnović, 2008: *Čefurji raus!* Ljubljana: Študentska založba.

Goran Vojnović, Marko Bulc, 2009: *Čefurji raus!* Tipkopis.

--, 2009: *Čefurji raus!*. Videogradivo v lasti gledališča Glej. (Ogled 15. 7. 2012.)

Wayne C. Booth, 2005[4]: *Retorika pripovedne umetnosti*. Ljubljana: LUD.

Matko Botić, 2012: *Hrvatska proza u novijem hrvatskem kazalištu: Teorijsko-dramaturški aspekti: Doktorski rad*. Zagreb: Filozofski fakultet.

Gregor Butala, 2009: *Čefurji prihajajo na oder. Na spletu*.

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: SM.

Erika Fischer-Lichte, 1996. Gledališče kot semiotični sistem. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. E. Hrvatin. Ljubljana: Maska.

David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan, 2008[2]: *Routledge encyclopedia of narrative theory*. London, New York: Routledge.

Drago Jančar, 2002: *Privlačnost praznine*. Ljubljana: Študentska založba (Beletrina).

Drago Jančar, Gregor Butala, 2005. Kdo smo in kaj je onkraj? *Dnevnik* 55/313. 16.

Amelia Kraigher, 2007. Razpeti med včeraj in jutri. Pogled na gledališko sezono 2005/2006. *Slovenski gledališki letopis: Slovene theatre annual*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 7–20.

Blaž Lukan, 2007. Dramatizacija na festivalu slovenske drame. *Tihožitja in grimase*. Maribor: Aristej. 149–53.

Vanesa Matajc, 2003. Sodobni in moderni slovenski zgodovinski roman. *Slovenski roman*. Ur. M. Hladnik in G. Kocijan. Ljubljana: FF (Obdobja, 21). 201–11.

Breda Marušič, 2012. Dramatizacija v slovenskem gledališču med 1865 in 2010. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja, 31). 181–87.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

Patrice Pavis, 1997: *Gledališki slovar.* Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

Mateja Pezdirc Bartol, 2010: *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 15).

Manfred Pfister, 1991: *The theory and analysis of drama.* Cambridge idr.: Cambridge University Press.

--, 1998: *Drama: teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Gerda Poschmann, 2008. Gledališki tekst in drama: K uporabi pojmov. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc in T. Toporišič. Ljubljana: MGL.

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.

Boris Senker, 2010: *Uvod u suvremenu teatrologiju.* Zagreb: Leykam international, d. o. o.

Slovenski gledališki letopis. Slovene Theatre Annual. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1992/93–2009/10.

Tatjana Stanič, 2005/06. Od pridige do monologa. *Gledališki list* 85/6. 12–14.

Tomaž Toporišič, 2008. Jeziki predstave in politike teksta. *Drama, tekst, pisava*. Ur. P. Pogorevc in T. Toporišič. Ljubljana: MGL.

Anne Ubersfeld, 2002: *Brati gledališče.* Ljubljana: MGL.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: Sodobni slovenski roman.* Maribor: Litera.

--, 2003: *Zavetje zgodbe.* Ljubljana: LUD (Zbirka Novi pristopi).

--, 2012. Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenska dramatika*. Ur. M. Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja, 31). 359–66.

Slavistična revija (https://srl.si) je ponujena pod licenco
Creative Commons, priznanje avtorstva 4.0 international.
URL https://srl.si/sql_pdf/SRL_2014_1_06.pdf | DOST. 29/01/26 16.22

Summary

In recent decades, new textual and staging practices have increased the use of non-dramatic texts, including contemporary Slovene novel. As dramatization is carried out in several different ways, the paper introduces three examples, presenting all three phases of the process: proto-text, dramatization, and staging. The author first examines the factors that influence the producer's decision to select a contemporary Slovenian novelistic text, then the strategies of dramatization used, the relationship between the newly created dramatic text and the staging, and, finally, the extent of innovation applied.

Filio ni doma, Katarina, pav in jezuit and *Čefurji raus!* are three considerably different novels not only in terms of narration, but also in terms of implied theatricality. The dramatizations, on the other hand, are similar mainly due to their correspondence with the novel. In the first two examples similar strategies of adaptation can be observed (the reorganization of the plot, the principle of succession, the reduction of events / scenes, the copying of dialogues and monologues from the proto-text.) On the other hand, Vojnović's novel with its specific structure directs the form of monodrama and therefore narrates about the plot instead of showing it. In staging the directors follow the dramatic text to a different extent: in case of *Čefurji* the complete dramatic text is realized on stage, which is partly due to the fact that the author of dramatization and the director are the same person. In *Filio ni doma,* the substantial part of the dramatic text is ignored as a result of the director's choreodramatic approach.

The quality and popularity of dramatization can by no means be sought in its comparison with the novel. Overly close following of the original is even more problematic in staging, as this means a transition into a completely different sign system. Understanding of the proto-text as a starting point or inspiration, however, leads to a staging that can be considered innovative (*Filio ni doma).* The result of overly close adherence to the original is a theatrical illustration or the so called "pictorial novel."