

# SLOVENSKA (PRAKTIČNA) DRAMATURGIJA IN SLOVENSKA DRAMATIKA

---

Blaž Lukan

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

*Razprava odgovarja na vprašanje, na kakšne načine se slovenska (praktična) dramaturgija pojavlja v slovenski (zlasti povojni) dramatiki. Zato uvaja tri tipološke nivoje: tematski, kjer dramsko pisanje samo oziroma gledališka uprizoritev kot taka postane tema drame, formalni, kjer literarni oz. gledališki postopki že delno preidejo v strukturo drame, in strukturni, kjer se dramaturški postopek prekrije z dramo.*

***Slovenian (practical) dramaturgy and Slovenian drama.*** *The study looks at the ways in which Slovenian (practical) dramaturgy appears in Slovenian (particularly post-war) drama. For this purpose it introduces three typological levels: the thematic, where the playwriting itself or the theatre performance as such become the theme of the play; the formal, where literary or theatrical practices already partly enter the structure of the play; and the structural, where the dramaturgical process overlaps with the play.*

## 1.

Že v času pred pojavom prvega oficialnega dramaturga v slovenskem gledališču, Otona Župančiča, pa tudi v času pred ustanovitvijo Dramatičnega društva (1867), lahko zasledimo v dramaturških vlogah dramske avtorje. To je tradicija, za katero najdemo vzor v nemškem oz. nemško govorečem gledališču, kjer začnemo o praktični dramaturgiji govoriti ravno v zvezi s pojavom gledališkega pesnika (Theaterdichter) oziroma avtorja dramskih predlog za sprotno gledališko rabo.<sup>1</sup> Lahko bi rekli, da je bil tudi dramaturg v slovenskem gledališču prvotno predvsem pisec, kasneje pa lahko postavimo slovensko (praktično) dramaturgijo in slovensko dramsko pisanje v še dodatne, bolj kompleksne odnose, in vprašanje, na kakšne načine se slovenska (praktična) dramaturgija – pa tudi povsem konkretno njeni nosilci, torej (praktični) dramaturgi – lahko pojavlja v slovenski – zlasti povojni – dramatiki, nas bo zanimalo v nadaljevanju.<sup>2</sup>

Do pojava Otona Župančiča razmerje med slovensko (praktično) dramaturgijo in slovensko dramatiko ne odpira nobenih ključnih vprašanj niti ne ponuja pomembnih spoznanj. Dramska dela posameznih avtorjev so rezultat praktične zavzetosti za obstoj, razvoj in napredek slovenskega gledališča; v njih je »praktična« funkcija – rezultat dnevnih potreb, v močnem dialogu tako z ustvarjalnimi zmožnostmi tedanjega slovenskega gledališča kot tudi zahtevami občinstva – pogosto močno v ospredju. Prvo tehtno dramsko delo avtorja, ki je opravljal tudi dramaturško delo v slovenskem gledališču, je zagotovo šele Župančičeva Veronika Deseniška (1924). Župančičev predhodnik na dramaturškem mestu v ljubljanski Drami Pavel Golia je bil plodovit otroški dramatik (Jurček, 1932; Srce igračk, 1932), bil pa je tudi pisec ljudskih iger. Po Župančiču na mestu dramaturga v Slovenskem narodnem gledališču nekaj časa ni več izrazitega dramskega avtorja. Zadnji pomembni dramatik na tem mestu je Bratko Kreft.

Po Kreftu (se pravi po letu 1955/56, ko ga na mestu dramaturga nasledi Filipič) zveza dramaturg-dramski pisec ni več nujna oziroma obvezujoča. Razpad te zveze pomeni utrditev dramaturgije kot avtonomne gledališke discipline, najsi bo v umetniškovodstveni ali uprizoritveni funkciji, kar je mogoče pripisati osebnosti in delu Lojzeta Filipiča. Filipič ni več dramski avtor, čeprav še vedno prireja dela za oder, prav tako Janez Negro, Lado Kralj ali Nina Kovič, ki dramaturško mesto v ljubljanski Drami mesto zasedajo kasneje; dramski pisec je ponovno Boris A. Novak, seveda Dominik Smole, mlajši dramaturgi od druge polovice osemdesetih let preteklega stoletja naprej pa so – ob bolj ali manj natančni tematizaciji lastnega (praktičnega) dramaturškega udejstvovanja – zlasti prevajalci (npr. Mojca Kranjc, ki je skupaj z Milanom Deklevo in Aljo Predan tudi avtorica dramskega besedila Izza kongresa).<sup>3</sup>

## 2.

Na vprašanje, ali je dejstvo, da je dramski avtor (bil) tudi dramaturg, dejaven v gledališki praksi, torej pri uprizarjanju (tudi lastnih) dramskih besedil, kakor koli vplivalo na njegovo pisanje oz. na notranjo dramaturgijo njegovih dramskih del, ne moremo odgovoriti niti pritrdilno niti nikalno. Omenili smo že dejstvo, da je dramatik v funkciji dramaturga pisal tudi za konkretne, praktične gledališke potrebe (sprotni repertoar, predvidljiva igralska zasedba, hišni režiser, potrebe občinstva), in nedvomno je, da se v njegovem pisanju odraža tudi poznavanje konkretnega igralskega ansambla, režiserja, občinstva oziroma gledališča kot takega; ali so te potrebe in to poznavanje morda »vdrli« tudi v samo dramsko strukturo, pa je težko dokazati. Oziroma še natančneje: če je morda le mogoče najti v dramskih delih gledaliških ustvarjalcev kvalitete, ki pričajo o njihovem formalnem poznavanju medija, in je v posameznih primerih sam medij tudi resnično vdrl v tematsko zasnovo dramskega dela, pa bi težko rekli, da je ravno dejstvo, da je bil nekdo dramaturg, kakor koli vplivalo na njegovo dramsko stvaritev. Kot že rečeno, je marsikateri dramatik ravno zaradi svojih

dramskih izkušenj in kvalitet postal dramaturg; res pa je nemara tudi, da poznamo dramaturge, ki so šele zaradi svojega dela v gledališču postali dramški pisci. Vendar posebnosti, ki bi nam lahko pomagale pri definiciji neke vrste »dramaturške dramatike«, za zdaj še ne moremo potrditi. Relacija dramaturg – drama torej na neki način predpostavlja enačaj, hkrati pa tudi nujno razliko; po eni strani gre za neke vrste etimološko, genetsko povezanost med obema funkcijama per definitionem, hkrati pa tudi za dvoje različnih perspektiv: dramatik gleda (v) dramo od znotraj, dramaturg od zunaj. V slovenskem gledališču je (bilo) mesto dramaturga potemtakem pogosto rezervirano za dramatika, to je zanj celo neke vrste rezidenčna funkcija (»hišni dramatik«), čeprav natančna razmerja in pravila niso bila nikdar natančno določena in so (bila) samoumevna oziroma odvisna od konkretne osebe, ki to mesto zaseda. Morda bi celo lahko – za zdaj zgolj hipotetično – ugotovili, da je (bila) dramaturgija v posameznih primerih oziroma zasedbah dramaturškega mesta v gledališču podrejena funkciji dramskega pisanja, in da na račun pisanja (pa tudi prevajanja) trpi ravno praktična dramaturgija.

Če torej vemo, da je večina slovenskih dramskih piscev tako ali drugače povezanih z gledališčem (največji del med njimi je režiserjev, od Krefta preko Hienga in Jovanovića do Zupančiča ali Möderndorferja), je razumljivo, da kot dramški oz. gledališki (so)avtorji nastopajo tudi dramaturgi, ki sicer niso prvenstveno dramški pisci, vendar tako ali drugače sodelujejo pri nastajanju predlog za uprizoritev. Gre za prevajalske, prirejevalske ali zgolj jezikovne prispevke in le redko katero ime s seznama stalnih ali občasnih dramaturgov v slovenskem gledališču je brez tovrstnih izkušenj. Če prevod, dramtizacijo ali priredbo nedramskega besedila v dramsko oziroma gledališko predlogo strnemo v eno besedo, gre v vseh primerih za adaptacijo. Adaptacija je, po Pavisu, »semiotična operacija prenosa«, v kateri »diskurzivna struktura« doživi preobrazbo v »dispozitiv izjavljanja« (Pavis 594–595). Ubersfeldova navaja dve obliki adaptacije: najprej prehod negledališkega besedila v gledališko s prepisom (ohranitvijo ali novo konstrukcijo) poglavitnih principov pripovedi v dialog, in nato adaptacijo 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 (Ubersfeld 11–12). Pavis v tem »dramaturškem delu« s predlogo priznava kot možne najrazličnejše posege: črtanje, reorganizacijo pripovedi, stilistično omejevanje, krčenje števila dramskih oseb in prizorišč (dodajmo: tudi njihovo širjenje), dramatično zgoščanje, dodajanje iz drugih besedil oz. montiranje ali kolažiranje, modificiranje glede na izvorno pripovedno strukturo, opustitve glede na režijski diskurz, aktualiziranje itn. Priredba je v resnici na novo napisano dramsko delo oziroma gledališka predloga in nekatere priredbe znanih, denimo proznih del (katerih avtorji so lahko dramški pisci, gledališki dramaturgi ali režiserji), so lahko uspešne do take mere, da jih razumemo celo kot »modelne uprizoritve«. V določenih jezikovnih oz. gledaliških okoljih je kot adaptacija razumljen že sam prevod dramskega teksta v nov jezik, vsak prevod je namreč že »prilagoditev«.

kar je izvorni pomen tega pojma, originala ciljnemu okolju, njegov prenos v nov, sekundarni kontekst, ki prikrije njegovo »objektivno« podobo, saj ji dodaja »subjektivno« prevajalca oziroma referencialno nove funkcije, torej dramaturgije ali režije konkretne odrske uprizoritve ter diskurzivnega aparata njegovega »izvajalca«, igralca.

Vzorčni primer adaptacije v najširšem pomenu (torej prevoda in/ali priredbe) je že dvoje inavgurativnih besedil slovenske dramatike, Linhartova Županova Micka (1789) in Ta veseli dan ali Matiček se ženi (napisana 1790). Priredba je tudi prva »uradno« uprizorjena slovenska igra, Levstikov Krst pri Savici, narejen po pesnitvi Franceta Prešerna (1868); zgodnejši Škofjeloški pasijon (1721) je prav tako »dramatizacija«, kakršne pozna evropsko gledališče od srednjega veka naprej (Pavis 149), izvorna igra pa je Levstikov Juntez (1855), uprizorjen v Velikih Laščah.<sup>4</sup> Izvori slovenske dramatike oziroma gledališča so, kot vidimo, značilno ambivalentni: po eni strani naslonitev na »velika slovstva«, po drugi strani pa poganjanje korenin v »domača tla«. Pravzaprav se obe funkciji, torej »adaptatorska« in »avtorska«, prepletata in prekrivata že kar pri obeh »prvih« avtorjih, tako Linhartu kot Levstiku, in v začetke slovenske dramatike in tudi profesionalnega gledališča je torej vpisana na prvi pogled dvojna, v resnici pa enovita vloga avtorja dramske/gledališke predloge. Sicer pa, če pregledamo seznam slovenskih dramaturgov, skorajda ni imena, ki ne bi bilo tako ali drugače udeleženo pri pripravah uprizoritvenih besedil. Dramaturg je torej gledališki sodelavec, ki je usposobljen in tudi poklican za praktično pripravo uprizoritvenih predlog, pri čemer izkorišča tako svojo literarno in teoretsko podkovanost kot tudi seznanjenost z zakonitostmi odra oziroma študijskega procesa priprave uprizoritve.

### 3.

Gledano s stališča sodobne (osamosvojene) uprizoritvene dramaturgije, ki se odlepi od avtorske produkcije literarne predloge in dramaturško funkcijo razume kot produkcijo uprizoritvenih modelov, torej mimo avtorstva dramskega dela, prizora, njegove priredbe ali prevoda, pa nas zdaj zanima še funkcija, ki pa ni več del literarnega (kamor v resnici sodi tudi prirejanje besedil) angažmaja dramaturga, temveč praktično dramaturška. Slovenski dramaturgi so pogosto nastopali tudi kot spodbujevalci, svetovalci, neke vrste asistenti pri nastanku dramskih del drugih avtorjev, s čimer so izpolnjevali izvorno dramaturgovo zadolžitev, namreč sodelovanje s pisci, prirejevalci ali prevajalci, na ta način pa gledališču zagotavljali dela za izpolnjevanje sprotnih repertoarnih potreb. Dramaturg v tej vlogi nastopa kot poznavalec in strokovnjak ter svetovalec tako za dramsko-literarne kot tudi za gledališko-uprizoritvene zadeve.

V taki vlogi srečamo denimo dramaturga Lojzeta Filipiča, in to v sodelovanju z dramatikoma Andrejem Hiengom (npr. pri nastajanju drame *Izgubljeni sin*; *Pričevanja* 28) in Tonetom Partljičem, ki je Filipiču prinesel v branje rokopis svoje prve igre Ribe na plitvini (*Pričevanja* 68).

Filipič je torej nastopal kot celovit (praktični) dramaturg, ki dramsko delo razume kot predlogo za uprizoritev, ta pa mora potemtakem ustrezati specifičnim odrskim zakonitostim. Podobno vlogo je, kakor se je spominjal dramatik Rudi Šeligo, kot dramaturg pogosto odigral Marko Slodnjak, ki je kot ustvarjalni sodelavec nastopal tudi v sodelovanju z režiserjem, npr. z Dušanom Jovanovičem pri nastanku priredbe za uprizoritev Hlapcev v MGL (1980/81). (Lukan, *Slovenska* 236–243)

#### 4.

Iz zgornjih primerov izstopa praktična dramaturška vloga dramaturga, ki se njegovi literarni preokupaciji izmika in je v službi uprizoritve. To pa je ena izmed temeljnih značilnosti dramaturgije kot gledališke prakse. A nadaljnja razprava o tem bi nas od izhodiščne smeri oddaljila. Če želimo ostati osredotočeni na slovensko dramatiko in njeno razmerje do slovenske (praktične) dramaturgije, nas zdaj zanima, ali se (slovenska praktična) dramaturgija lahko preseli tudi v samo dramo in na kakšen način se nato v njej pojavlja. Za začetek si – morda nekoliko anekdotično – pogledjmo, ali je dramaturg kdaj tudi konkretna oseba oziroma junak katere od slovenskih dram. Najznačilnejši primer je drama Dušana Jovanovića Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (obj. 1972). Med dramskimi osebami v tej igri najdemo tudi dramaturga Palčiča. Po sporu v gledališču razpade ansambel na dve skupini, konservativce in avantgardiste, slednji se zabarikadirajo v gledališču pod vodstvom režiserja, dramaturga in zdravnika ter ustanovijo revolucionarni komite. Dramaturg Palčič se skozi razvoj dejanja izkaže za samega (fanatičnega) vodjo gledališkega upora. Palčič je hkrati »mistik in praktik«, pa »znanstvenik in teoretik« in ima nekaj značilnih »dramaturških« lastnosti: je razgledan, asociativen, pozna ozadje stvari, o katerih je govor, in njihov smoter. Vendar je njegova vloga kompleksnejša od »tipične« dramaturške: Palčič je v resnici duhovni vodja zarote, neke vrste guru, je tudi avtor igre, ki jo gledamo *in statu nascendi*, pravzaprav je medij in fantast, kar pa tipični dramaturg – po definiciji – ni. Morda bi lahko – seveda iz našega konkretnega stališča – Jovanovićevo igro, oziroma vsaj zastavitev dramaturga v njej, vzeli kot neke vrste parabolo o tem, kaj se zgodi, če oblast v gledališču prevzame dramaturg namesto režiserja, ki je vendar pravi gledališki vodja. V resnici seveda Jovanoviću ne gre za to, temveč upor v gledališču razume kot metaforo za revolucijo, za boj proti (vsakršnemu) »onesnaženju zraka«, ki pa je nujno obsojen na propad. Od dramaturga se v igri poslovi na dokaj ironičen način: zapre ga v ptičjo kletko, v kateri Palčič obsedi »v dostojanstvenem lotosu« in – žvrgoli. Že zdaj lahko rečemo, da je Jovanovićeve igra edina izmed vseh, ki smo jih v ta namen pregledali, kjer se na specifičen kaže (slovenska) praktična dramaturgija, sicer pa ta v obliki, kot smo jo definirali v tej razpravi, nikjer več ne nastopa.

V groteski Veseli večer točaja bogov Rudolfa Golouha (napisani 1966) nastopi Profesor Pila, klasični filolog, poln latinskih citatov, in ta igralcem,

ki hočejo napisati »realistično igro«, pri tem pomaga. K sodelovanju ga povabijo zato, ker je »učen« človek, in k »umetniški skupini sodijo tudi učeni ljudje« (Golouh 121). Profesor Pila kot neke vrste dramaturg – sam sebi pravi analitik – sodeluje pri nastanku igre, igralcem svetuje, naj igrajo kaj iz svojega življenja in okolja, ali pa naj vsak pove kaj iz svojega notranjega življenja, tako bodo namreč našli snov za »tako imenovano psihološko dramo«. V 1. prizoru drugega dejanja nastopi Pila pred zastorom kot govorec prologa in opiše, kako je nastala »nocojšnja« igra, pri tem se »pritoži«, da so igralci igro pripravili brez njega, čeprav jih je obzirno opozarjal na »zakone nastajanja in razvijanja dramskega zapleta, sploh na klasična pravila dramaturgije« (133). Igralci so profesorja, pogojno rečeno dramaturga, torej odslovili, saj so bili mnenja, da se »učeni ljudje od nekdaj oglašajo, ko je že vse pojasnjeno in opravljeno«, na profesorja so pozabili, tako da se mora ta celo »sam spomniti sam sebe«. Tipična usoda dramaturga (do neke mere tudi režiserja), bi lahko rekli: igralcem, ki sprva ne vedo, kaj bi radi, pomaga rešiti izvirno zadrego, s svojo učenostjo jih usmeri na pravo pot, nato pa ga ravno zaradi učenosti, ki postane motčica, odslovijo, saj je igra, ki so jo pripravili, njihova last; dramaturg mora navsezadnje sam opozarjati nase, da ga sploh kdo opazi – to pa brez pravega uspeha počnejo domala tudi vsi »pravi« dramaturgi.

Če se od teh anekdotičnih primerov nekoliko odmaknemo, si moramo ponovno zastaviti vprašanje, kako se (slovenska) dramaturgija kaže v (slovenski) drami, oziroma ali je v njej mogoče zaznati celo sledi dramaturgije kot gledališke prakse. Vprašanje na prvi pogled morda zveni nesmiselno, vendar nam šele, ko je zastavljeno, razločno priključuje v ospredje oba pojma: dramaturgijo in dramo, ki se sicer (do določene mere) v ločenih pojmih dramaturgije oz. drame prekrivata. Kot pripomoček pri pregledu slovenske dramatike oz. njenega odnosa do dramaturgije bomo uvedli tri tipološke principe pojavljanja dramaturgije v drami, ki se med seboj razlikujejo v stopnji prehoda literarnih, dramaturških oziroma gledaliških postopkov v dramaturško strukturo oz. v stopnji »metateatralne napetosti« (Pavis 440):

1. *tematski nivo*, kjer dramsko pisanje sámo, dramaturgija oziroma gledališče kot dramska uprizoritev ali uprizoritveni proces postanejo teme drame, literarni oziroma gledališki postopki pa ne preidejo v njeno dramaturško strukturo, niti bistveno ne učinkujejo na njeno formo, kot npr. različne variante drame v drami ali gledališča v gledališču (igre v igri),

2. *formalni nivo*, kjer literarni, dramaturški oziroma gledališki postopki v posameznih delih že učinkujejo na dramsko formo in vplivajo na menjanje pripovednih perspektiv ter realnih in kvazirealnih nivojev v drami, kot npr. drame, ki same sebe komentirajo oz. se manifestirajo v »obrnjeni podobi« (Pavis 440), ali dela v procesu nastajanja,

3. *strukturni nivo*, kjer se literarni, dramaturški oz. uprizoritveni postopek popolnoma prekrije z dramo kot tako in ga je mogoče razbrati predvsem iz njene imanentne strukture, hkrati pa predstavlja tudi njeno manifestativno »vsebino«, kot npr. drame-uprizoritveni scenariji ali drame s skrajno odprto dramaturško strukturo, v katerih pravzaprav že zaznamo njihovo virtualno gledališko »uprizoritev«.

Na prvem nivoju so drama in dramaturgija ter gledališče v linearnem oz. najmanj problematičnem ali napetem medsebojnem razmerju: dramaturgija oz. gledališče sta tukaj samo temi, uprizorjeni kot katera koli druga tema, le da lahko s svojo imanentno specifično kažeta tudi sami nase in se tako od daleč približata metadramski oz. metateatralni funkciji drame ali gledališča. Metadramske oziroma metateatralne funkcije, kakršne zaznamo v drugem in tretjem nivoju, pa – po Elamu – premeščajo pozornost iz linearno uprizorjene teme na dramsko oziroma gledališko realnost v drami, na fiktionalni status likov ter na gledališko »transakcijo« drame oziroma gledališki dogodek kot tak (Elam 181).

Metadramske in metagledališke funkcije nas približajo že dobro raziskanemu fenomenu gledališča v gledališču oziroma igre v igri.<sup>5</sup> Tako moramo opozoriti, da se s tem pojavom ne bomo podrobneje ukvarjali, saj predstavlja samo enega od principov pojavljanja dramaturgije v drami, ne bomo pa se mu mogli izogniti, saj sta si obe polji interesa zelo blizu. Najmočneje se približata na drugem, formalnem nivoju naše tipološke razdelitve, kjer lahko sledimo tipologiji igre v igri, kakor jo podaja Pfister (*Drama* 322):

– igro v igri igrajo posebne dramske osebe, ločene od osnovnih dramskih oseb,

– igro v igri igrajo osebe, identične z *dramatis personae*, torej dramski liki sami,

– osebe iz igre v igri postanejo same dramske osebe,

– v igro je vključen tudi gledalec, in sicer kot:

a) pasivni opazovalec,

b) aktivni komentator,

c) aktivni udeleženec oz. sam dramska oseba.

Gre torej za vprašanje perspektive v drami oziroma za vpeljavo principa, ki gledalca vodi skozi dejanje. Pri tem je pomembno delovanje pripovedovalca. Pripovedovalec v drami lahko nastopa kot:

– avktorialni ali vsevedni pripovedovalec, ki je zunaj *dramatis personae*,

– prvoosebni pripovedovalec, ki je del sveta dramskih oseb, čeprav oseba zase,

– personalni pripovedovalec, ki v tej funkciji ni več razviden in sam postane dramska oseba (Kralj, *Teorija* 25).

Pričujoča tipologija je v glavnem veljavna za princip odprte drame, kakor jo je definiral Klotz (12): odprta dramska forma deluje kot celota v izsekih in kaže na nekaj izven sebe ter želi učinkovati, kot da nima meja, v njej se zgodi »preboj modela« (Kralj, *Teorija* 27) oziroma vpeljava postopka, ki šele omogoča prisotnost fiktivnega pripovedovalca, in dramo odmakne od njene absolutnosti. Zaprta dramska forma pa prikazuje izsek kot celoto ter s tektonskimi sredstvi ustvarja sliko vase zaključenega, nase sklicujočega se pojava (pri tem ne gre za metadramski princip, temveč za »samozadostnost« dramske strukture). Hkrati z ločitvijo dramske strukture na odprto in zaprto je nujno vzpostaviti še eno binarno opozicijo, namreč absolutno in epsko dramsko formo, kakor jo je uvedel Szondi (*Teorija sodobne drame 1880-1950*). Absolutna drama zaprte forme in epska drama

odprte forme sta namreč dve formalni oziroma sintaktični načeli, ki nujno določata tudi naravo oziroma ideologijo uprizorjenega sveta. Seveda se t. i. »preboj modela« ne dogaja samo v epski drami, temveč tudi v njeni absolutni inačici, vendar se tam »snovno umešča v primarno dramo in jo vsebinsko dopolnjuje, medtem ko se v epski drami osredotoča predvsem sama nase« (Orel 91).

Menjava perspektive v odprti, epski drami je avtorsko intendirana oziroma predstavlja neke vrste »poetološki program« (Pfister 122), ki ga razvije pripovedovalec v eni od treh tipoloških oblik. Orodja spremenjene perspektive so različna:

- avtorski pomožni tekst (ali didaskalije, ki jih ni mogoče realizirati na odru, lahko pa postanejo potujevalni del dejanja),
- epsko komentiranje dejanja (z naslovi prizorov, napisi, s songi kot sodobnimi ekvivalenti zboru, z govorom vstran ali monologom ipd.),
- montaža (kot strukturni princip, ki ga ne moremo pripisati »logiki« pripovedi ali kateremu od likov, lahko pa jo pred nami usmerja lik iz igre),
- prolog in epilog (v izvedbi lika, ki je zunaj ali znotraj notranjega komunikacijskega sestava igre),
- lik dramskega pisca ali režiserja (kot posrednika med dramskim besedilom in njegovimi formalnimi postopki ter bralcem oziroma med dejanjem na odru in občinstvom),
- zbor (ki stoji zunaj ali znotraj dramske situacije),
- prekinitev iluzije (ko igralec izstopi iz vloge in *ex persona* prikaže dogajanje kot dramo oziroma gledališče),
- neverbalno epiziranje (najsi bo z gesto ali razkrivanjem gledališkega aparata) ipd.

Nosilci teh komunikacijskih principov so torej lahko zunaj ali znotraj dramske situacije, pač glede na absolutni ali epski oziroma mimetični ali diegetični značaj drame (Kralj, *Teorija* 22), oziroma glede na to, ali dramski avtor razume svojo dramo kot začetek in »vstopno točko« ali zgolj kot »mesto prepisa«.

O metafizijskih – oziroma metadramskih ali metagledaliških – strategijah v sodobnem postdramskem gledališču govori tudi H. T. Lehmann, ki je izdelal lestvico prikazovanja v gledališču v odnosu do prikazanega (131):

- prikazovanje ni opazno, v ospredju je pokazano,
- prikazovanje je opazno, nastopa ob pokazanem (izumetničen slog),
- prikazovanje je enakopravno prikazanemu (Brecht),
- prikazovanje je pomembnejše od prikazanega (v ospredje stopi komunikacija),
- prikazovanje kaže le še samo nase, postane novo pokazano.

Na podlagi te na kratko razgrnjene metodologije bomo pregledali nekaj izbranih primerov iz korpusa slovenske dramatike. Tipologija se zdi pripravna za vstop v razbiranje različnih nivojev pojavljanja dramaturgije v drami, čeprav jo pojavi kot taki pogosto presegajo oziroma sprožajo nove metodološke zadrege, ki jih bomo v nadaljevanju delno ilustrirali z navedenim aparatom, delno pa odgovore nanje – to je še posebej nujno, kadar bralna izkušnja skorajda neposredno vodi v uprizoritveno – proizvedli sproti.



Še posebej nas bosta zanimala principa pojavljanja avtorja oziroma bralca – ter gledalca možne uprizoritve – v njih. V izhodišču si skicirajmo nekaj možnih pozicij avtorja:

- avtor nastopa skrit za platnicami drame, torej kot avktorialni pripovedovalec,
- avtor se v drami razkrije, postane njena oseba, nastopa kot prvoosebni pripovedovalec,
- avtor pred bralcem piše dramo in je kombinacija avktorialnega in prvoosebnega pripovedovalca,
- avtor pred bralcem piše dramo, ki pa gre svojo pot in zaživi sama zase, iz avktorialnega pripovedovalca postaja prvoosebni in nato personalni,
- namesto avtorja piše dramo bralec, kjer kombinacija avtorja in (fiktivnega) bralca nastopa kot personalni pripovedovalec.

Bralske pozicije pa so lahko naslednje:

- bralec pasivno razbira besedilo, ki ga pritegne v proces le toliko, kolikor je potrebno za njegovo percepcijo,
- bralec aktivno razbira besedilo, ki ga neposredno nagovarja in priteguje v bralni proces,
- bralec aktivno vstopi v besedilo kot del njegovega procesa, šele bralec s svojo aktivnostjo v resnici aktivira besedilo,
- bralec pravzaprav piše besedilo, bralec postane pisec.

V prvih postavkah nastopata avtor in bralec vsak s svoje strani, v zadnji točki pa se poziciji avtorja in bralca prekrijeta v procesu nekakšnega produkcijsko-perceptivnega hepeninga, vendar z nujno funkcionalno opombo: zamenjava avtorja z bralcem in obratno je seveda zgolj del metafizijske strategije (ali serije formalnih postopkov, trikov), ki si jo privoščijo avktorialni pripovedovalec oziroma nadrejena pripovedna struktura, ki jo predstavlja vsevedni in vsemogočni avtor, čeprav popolnoma »skrit« za pozicijo bralca. Podobna situacija nastopi v procesu gledališkega dogodka, kjer je gledalec lahko pasivno skrit v kolektivnem avditoriju, lahko se v njem razkrije oziroma individualizira, lahko se med gledalce pomešajo igralci in z njimi komunicirajo, lahko pa gledalci pridejo na oder najsi bo v svoji gledalski funkciji ali kot dramske osebe, razdelitev med oder in avditorij se ukine, pred nami pa je gledališki hepening; a spet z nujno funkcionalno opombo: za vsem dogajanjem še vedno stoji avktorialni režiser – tudi če je sam navzoč na odru oz. tudi če dogajanje dobi videz improvizacije – saj se je po njegovi zamisli dogodek sploh vzpostavil.

## 5.

Če pogledamo nekoliko v zgodovino slovenske dramatike, je najbolj znan primer igre v igri v njej zagotovo Kreftova komedija *Krajnski komedijanti* (napisana 1940), ki je hkrati igra v igri in igra o igri, igra o prvi uprizoritvi naše prve igre. Nanjo nekoliko spominja Večer v čitavnici Miroslava Vilharja v priredbi Mirka Mahničiča (upriz. 1953), ki linearno naniza prizore po vzoru čitalniških prireditev, povezuje pa jih Napovednik, nekakšen ko-

mentator oziroma vez med odrom in avditorijem, prvoosebni pripovedovalec, čeprav del sveta dramskih oseb. Vendar je Mahničev večer zgolj – sicer zavestno – anahronistična, čeprav dobronamerna in gledališko hvaležna re-produkcija čitalniške besede, kjer pa ne pride do nikakršnega dramatičnega prepleta njenih protagonistov. Medtem ko Krefтови »krajnski komedijanti« pripravljajo uprizoritev Županove Micke, se jim prav ta igra tudi v živo dogaja. Igra vzpostavi pred bralcem več nivojev: eden izmed junakov igre je tudi Linhart, torej avtor igre, ki jo razsvetljeni komedijanti pripravljajo, hkrati pa tudi avtor igre, ki je v tem trenutku še ni, po odru pa se premikajo modeli zanjo: Ta veseli dan ali Matiček se ženi namreč. Gre za tretji Pfistrov tipološki nivo igre v igri, ko osebe v igri postanejo same dramske osebe. Tu sta tako Matiček kot Nežika (sicer imenovana Micka), pa baron in baronica ipd. V Krajnske komedijante sta torej dramaturško vpisani obe Linhartovi slovenski »pra«igri, ena eksplicitno in druga implicitno; drugi vpis se dogodi na nivoju jezika: Kreftov jezik je jezik Županove Micke in Matička, njegove osebe »govorijo« oziroma »posnemajo« jezik kranjskih razsvetljencev, ki pa – ponovno – postane »sodoben« Kreftov jezik. Metadramske strategije so torej očitne, čeprav nastopajo zgolj na prvem, torej tematskem nivoju, vendar tudi ne samo v smislu absolutne zaprte drame, epiziranje v igri pa je vendarle del imanentne tradicionalne dramaturgije komedije. Določen preboj strukture lahko najdemo v dejstvu, da gledalci prisostvujejo rojstvu prve slovenske igre *in vivo*, da torej ta nastaja pred njimi kot nekakšen živ hepening, čeprav po volji njenega »avktorialnega« avtorja in ne dramskih oseb oziroma razvoja dejanja. Lik dramskega pisca (Linharta) je integriran v dogajanje, pri čemer ne omogoča spremenjene perspektive in je njegova avktorialna vloga pravzaprav omejena na gledalčevo/bralčevo vednost o njegovi »realni« historični vlogi, torej vednost o njegovem »resničnem« avtorstvu tako Županove Micke kot Matička. Ta vednost bolje informiranega bralca/gledalca tudi močneje pritegne v sam bralni/uprizorjevalni proces, čeprav se v tekstu/na odru v resnici ne znajde; morda se na ta način zgolj laže poistoveti s komedijskimi liki, ki na trenutke tudi sami igrajo vlogo občinstva v igri, ki jo uprizarjajo.

Če je Kreftova komedija igra v igri in igra o igri, je že omenjeni Veseli večer točaja bogov (napisan 1966) Rudolfa Golouha igra v igri in hkrati igra pred igro. Skupina igralcev v tej groteski si namreč izmišlja oziroma piše igro za svoj nastop pred občinstvom, pri čemer jim pomaga že omenjeni profesor – dramaturg Pila. V iskanju izvirne forme za »transfiguracijo naših želja« njihova igra še ni igra, vsaj do 3. dejanja ne, temveč nabiranje materiala zanjo, preigravanje motivov, ozadij ipd. Seveda pa je – ponovno po volji avktorialnega pripovedovalca zunaj dramske strukture – ravno to igra, le da skozi njeno zaprto dramsko formo prebija nova perspektiva, ki dogajanje relativizira in usmerja samo nase. Podoben okvir ima Golouhova igra Krisalida (napisana 1940), v kateri si iluzionist izmisli like iz *commedie dell'arte*, pa Fausta, Don Kihota in Salomo, ki naj bi kralju spregovorili resnico o tem, kako nespametno je zapravljal svoje življenje. Igra v igri pa je v Krisalidi samo tema, oziroma je vanjo uokvirjena splošnejša misel o odnosu med stvarnostjo in iluzijo, med sanjami in resničnostjo.

Če gremo nekoliko bliže sodobnemu času, se nam kot tematsko zanimiva pokaže skupina iger, nastalih kot reakcija na znano krizo v ljubljanski Drami v šestdesetih letih prejšnjega stoletja. Gre za igre Spomenik Bojana Štiha, Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka Dušana Jovanovića, Požar Igorja Torkarja in Improvizacija v Ljubljani Jožeta Javorška. Vse so nastale leta 1971, med seboj pa se seveda močno razlikujejo. Na tem mestu nas ne zanima stališče vsakega od avtorjev do gledališke krize v osrednjem slovenskem gledališču, temveč vprašanje, ali je tema gledališča tudi kakor koli zaznamovala dramaturgijo njihovih iger, torej formalne dramaturške postopke oziroma njihovo dramsko strukturo. V tem pogledu je najpreprostejša zgradba Požara Igorja Torkarja, monodramskega nastopa klovna Valentina, ki neposredno nagovarja občinstvo, v njem pa se odvija tudi notranji monolog, gledališko uprizorjen kot dialog s posnetimi glasovi. Torkarjevo besedilo je v metadramskem pogledu linearno, gre za zgolj alegoriziran prevod teme – torej gledališke krize oziroma žalostne usode ostarelega klovna-igralca v njej – v gledališki samogovor, z nekaj simboličnimi izpeljavami, izzvani pa kot obsojajoča izpoved, namenjena na videz abstraktnemu, v resnici pa prepoznavnemu naslovniku. Monolog je izraz avtorjeve avktorialne intence in te v svojem poteku tudi ne prebije.

Štihov Spomenik (bolj je znan pod naslovom Spomenik G, čeprav je, paradokсно, v znameniti Glejevi uprizoritvi v Jovanovićevi režiji v sezoni 1971/72 od dokaj obsežnega besedila ostalo samo nekaj stavkov, za katere je kritik Veno Taufer zapisal, da bi jih režiser pravzaprav lahko pobral »tudi od drugod«; *Odrom ob rob* 50) je podnaslovljen kot »satirični hepening v dveh delih«, čas dogajanja je sodoben, tematika je delno gledališka, saj je lik v igri tudi gledališki igralec Ignac Likozar, star 99 let, »nekdanji junaški tenor bavarskih podeželskih oper«, v resnici pa gre za satiro na splošne aktualne slovenske razmere, v kateri so »osebe [...] posnete po živih modelih slovenske skupnosti«, v Cankarjevem slogu. Igro omenjamo samo zaradi celovitosti obravnave, sama po sebi pa v polje, ki ga zarisujemo, ne sodi.

Improvizacija v Ljubljani – gre za parafrazo Molièrove Improvizacije v Versaillesu – Jožeta Javorška v seznamu dramskih oseb prinaša »realne« igralce ljubljanske Drame iz tistega časa (Duša Počkajeva, Marija Benkova, Jurij Souček, Boris Kralj, Miha Baloh itn.). Glede na to, da igra ni bila uprizorjena, je ostal ta praktični dramaturški princip »pisanja na kožo« nerealiziran in kot tak zgolj fiktiven, v branje drame pa potemtakem zdaj vnaša novo perspektivo: kljub prepoznavnim imenom, njihovim karakternim lastnostim in nemara načinu govora ter morda celo »citatnim« replikam so pred nami dramski liki, ki jih je sicer inciirala izvorna misel na konkretno gledališče in krizo v njem, v resnici pa so se od nje – še posebej danes, s časovno distanco – ločili in se transformirali v dramske osebe kot take. Na ta način se je za današnjega bralca izvorna »identiteta« igre že izgubila, čeprav jo je še vedno mogoče prebirati kot igro v igri oziroma igro o igri, gledališče o gledališču, s to razliko, da oder, na katerem se igra odvija, ni več simbolno identičen (oder ljubljanske Drame, kjer naj bi bila igra uprizorjena) oziroma podvojen, torej »oderoder« ali Oder, temveč zgolj-oder, prizorišče igre v igri. Javorškova igra izraža željo, biti več

kot igra, oziroma igro v igri (ali igro o igri) razume kot močnejšo obliko resničnosti, ki gledališko resničnost s podvojitvijo (ki je v resnici epska distanca) presega. Gola, »resničnostna« forma je v igri že improvizacija, ki sproti iznajdeva svoja formalna določila ter jih hkrati tudi ruši, s tem pa se karseda intenzivno vpisuje v časovni kontinuum kot nenehna prekinitiv, preboj, ki navsezadnje avtorefleksivno kaže sam nase. Improvizacija je odprta forma, v kateri naj bi se kazala dramaturgija kot taka, dramaturgija-v-nastajanju-in-propadanju. Nadaljnja Javorškova dramaturška sredstva so različni potujevalni ali epski mehanizmi, kot npr. prizor, ko igralci »odigrado« gledališki list, predstavljajo improvizacijo kot zgodovinsko obliko, pa razpravljajo o igrilstvu, metodi, slogu igranja oz. ustrezni formi, ki bi zajela aktualni čas; del predstave je tudi odmor, značilen je prizor, ko klovn postreli kritike, pa povsem aktualistična, »publicistična« razlaga gledališke krize v ljubljanski Drami itn. To so elementi, ki se izmikajo tradicionalni dramaturgiji in dramo pogosto vodijo v publicistični esejizem s satiričnimi nastavki, čeprav na prvi pogled spominjajo na sodobno, odprto ali epsko dramsko formo. K temu videzu še posebej pripomorejo kolektivne igralske improvizacije, živo in »absolutno« dogajanje, namenjeno nekakšnemu terapevtskemu »očiščenju in pomlajenju« igralske ekipe; to na prvi pogled deluje kaotično, vendar ima vselej jasno tendenco. Kljub drugačnemu videzu torej Javorškova Improvizacija zarisuje sklenjen dramaturški krog, brez razpok in prekinitiv, tisti združevalni, centralni Jaz, ki po Klotzu (208) prevzame koordinacijo razpršenega dejanja, pa je zunaj drame, skrit v volji pripovedovalca oziroma pisca, ki svojim osebam ne dopusti – meje pa so si zarisale tudi »same«, s svojimi »realnimi« značaji – da bi se osamosvojile in si improvizacijo zrežirale same.

Javorškova igra je kljub nekaterim izvirnim rešitvam (kakršna je denimo simbolična krsta, ki ostane na odru neodprta do konca dejanja in je kot taka nenehen vir mistične napetosti) formalno blizu moralističnemu pamfletu ali vsaj esejističnemu oziroma satiričnemu kolažu o neki konkretni gledališki krizi. Njeni metadramski postopki so v službi vnaprejšnje odločitve, zaradi očitnega avktorialnega angažmaja pripovedovalca pa nemara ostaja neizkoriščen tudi živi stik, ki bi ga lahko ponudile na odru izvedene »osvobodene« improvizacije. Improvizacija je v resnici že po zasnovi igra v igri, vstavljena je, lahko bi rekli, sama vase, in to že na tematskem nivoju, ter ne potrebuje strukturnega prehoda. Reči je tudi treba, da bi morebitna uprizoritev z igralci, navedenimi v *dramatis personae*, nivo razumevanja oziroma interpretacije drame premaknila v nov prostor, ki bi se razlikoval od njenega zgojlj-branja. Realni igralci bi namreč v interpretacijo vpisali še svoje razumevanje, svoje akcente in spodrsaljaje oziroma šume (najhujši bi bil v primeru, ko vloge ne bi igral zanjo predviden oziroma predpisan igralec), ki bi njihovo vlogo dodatno zaznamovali: po vsej verjetnosti bi morali vpeljati popolnoma nov nivo igre v igri, v katerem bi se kazalo razmerje igralca, tako rekoč nominativno identičnega z dramsko osebo, do njegove lastne vloge.

Javorškova Improvizacija v Ljubljani v obrisih spominja na zadnjo igro iz tega »cikla«, na Jovanovičevo igro v treh dejanjih »in memoriam pobi-

javca ščurkov« Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka (napisana je bila pred Javorškovo). Tumor je zanimiv v več pogledih; o enem izmed njih smo že govorili. Temo – upor v gledališču – uvede postopoma, celo prvo dejanje se odvije v uredništvu časopisa, kjer počasi spoznavamo dimenzije krize, ki je zajela gledališče. Drugo dejanje nas privede *in medias res*, uvodne didaskalije vanj spominjajo na opis iz (filmskega) scenarija, opredelitve »vsebinske in formalne strukture« dejanja so sicer obvezujoče, imajo pa lahko poljubne – torej improvizacijske, improvizirane – izpeljave; ideja je dana, realizacija pa je odprta, stvar prebliska oz. inspiracije izvajalcev. Jovanović skuša kot avtor izvajalcem pustiti prostor za njihovo udeležbo, vnaprejšnjo dramaturško strukturo prebije z »dovoljenjem« za vstop v igro in »dopis« manjkajočih delov, seveda vselej v skladu z obvezujočimi vsebinsko-formalnimi napotki. Izvajalec (s tem pa tudi bralec drame) lahko torej v drami oziroma uprizoritvi najde svoje mesto, na neki način najde samega sebe. Pred nami je torej odprta dramska struktura, ki si za temo oziroma predmet jemlje gledališče (oz. na neki način »samo sebe«), vendar njeno dramaturško površino predre in dovoli vstop vanjo (vase). Bralec (oziroma gledalec) na ta način postane (so)avtor besedila, ki ga s svojo navzočnostjo oziroma deležem dopiše, in to »za nazaj«, saj s tem, ko na določen način »prebere« ali »odigra« manjkajoče dele, za vselej blokira oz. učvrsti njen zapis ali potek igre »za naprej«. Bralec je dejavni protagonist Jovanovićeve igre v igri, čeprav vanjo vstopi samo kot virtualni (so)avtor, ki pripomore k njenemu udejanjenju.

Vse, kar se v Jovanovičevem Tumorju – zlasti v drugem in tretjem dejanju – dogaja, je predstava, drama nam sugerira močno zavest o igri kot igri, gledališču kot gledališču. Tumor ni več samo igra v igri in tudi ne zgolj igra o igri (o gledališki krizi), temveč se v poteku obrne, kot že vemo, sama vase, izvede obrat ali zasuk iz igre, predstave, v samo sebe, v lastno jedro, v samo srce igre, v njeno pojavno bistvo; iz teksta preide v dogodek, v točko nič, ko se igralci zlepijo drug z drugim, in v tem trenutku popolne negibnosti, latentne ne-dogodnosti, smrti, ki ni konec, temveč začetek vsega, torej smrt-pred-rojstvom, se gledališče šele lahko začne. Ta spiralni obrat ali zasuk presega temo igre, njeno intrigo, ki se razkrije na koncu, namreč da vse, kar se v gledališču dogaja, pravzaprav nekdo – Glavni – vodi, vse je predstava, ki jo – v neskončno ponovitvah – vedno znova nekdo režira. Skozi celotno dramaturško zgradbo, zasnovu oseb in posamezne prizore, zlasti ritualizirane skupinske improvizacije, je v Tumorju očitna tendenca prehajanja njegove teme v zavest o sami sebi in nato v imanentno dramaturško strukturo, ki se navsezadnje samouprizarja kot nova absolutna forma. Jovanović napiše igro v treh funkcijah: kot dramaturg in režiser, v njej pa pusti prostor tudi za gledalca. Uokvirni jo v »tradicionalni« dramaturški okvir, ki pa ga v določeni točki prelomi in bralcu, gledalcu oziroma izvajalcu dopusti oblikovanje »poljubnega« dramaturškega modela, v katerem se realizira vsakokrat znova kot živ in intenziven estetski organizem. Jovanović v Tumorju uporabi niz formalnih postopkov in perspektiv, ki jih menjava glede na njihovo gledališko funkcionalnost. Formo svoje drame odpre do take mere, da – lahko bi rekli – v njej »igrajo« celo poetološki

postopki sami, produktivna igra označevalcev pa nas privede nazaj vase, do prepoznanja njene globinske strukture.

V Jovanovićevi igri, inspirirani z gledališko krizo v ljubljanski Drami, smo torej našli eno od možnosti neposrednega delovanja dramaturgije v dramskem delu, kjer pa dramaturgija – oziroma gre za več dramaturgij – ni več samo zbirka formalnih postopkov za doseg učinka, temveč »globalna in strukturirana celota homogenih estetsko-ideoloških načel« (Pavis 154). Jovanović pri tem ne potrebuje eksplicitnih metadramskih postopkov, njegova drama ne priteguje bralca vase s pomočjo dramaturških trikov, temveč na podlagi možnosti identifikacije in avtorjeve ponudbe ritualnega oziroma katarzičnega (po)doživetja. Pri tem je odprta, čeprav morda še nekoliko v modernističnem smislu: njena tendenca je prej ali slej ugledanje bistva. Bliže postmodernim tendencam, čeprav v zasnovi in izpeljavi manj radikalne oziroma učinkovite – kar je seveda dokaz, da (ne)pripadnost določeni stilni formaciji še ne pomeni apriorne kvalitete ali slabosti – so nekatere starejše, pa tudi mlajše drame, ki problematizirajo »lik« pripovedovalca in jih bomo obravnavali v nadaljevanju.

V Javorškovi Kriminalni zgodbi (napisani 1955) se v pisateljevi (pisatelj Matija Klanec je dramski lik) delovni sobi pojavi junak romana, ki ga ravno piše. Junaka je spočela ideja o kriminalnem romanu in njegovem glavnem liku, torej je sad pisateljevega duhovnega telesa oziroma »glave«. Junak, Mark, delno živi kot samostojna oseba, delno pa ga usmerja pisateljevo ravnanje oziroma pisanje. Mark ne živi tako kot »mi vsi«, saj pisatelj romana še ni napisal, zato je popolnoma odvisen od njega in svoboden samo v mejah, ki mu jih je postavila pisateljeva pisateljska moč, kot pravi pisatelj, ta pa v Marku vidi udejanjeno predvsem tisto možnost, ki je sam v resničnem življenju ni mogel ali hotel – Mark je pisateljeva »dekadentna duša«. Ko pisatelj strga, kar je napisal, Mark okameni. To je neke vrste dramatikov literarni kompromis, junak ne izgine, z uničenjem rokopisa ga pisatelj ne ubije, temveč samo ustavi njegovo delovanje: v njegovi glavi namreč še vedno obstaja kot možnost, ki naj bi se udejanjila v novem rokopisu (ki pa v resnici ne bo nikoli napisan). Ko pisatelj »zares« ubije svoj nezadovoljni lik, ki od njega zahteva srce, torej življenje, učlovečenje, individuacijo, se realni in kvazirealni nivo dramske pripovedi ločita, junak pa, v ljubezni združen s pisateljevo hčerko, osvobojen uide v svet.

Zasnova Kriminalne zgodbe je na videz metafizijska, čeprav se drama pred nami odvije v sklenjenem toku, brez razpok in prebojev. Upor romanesknega (oz. dramskega) junaka uprizori linearno, z vnaprejšnjim vedenjem in brez odločilnega obrata ali zasuka navznoter. Avtor kot dramska oseba ima ob sebi ali nad seboj še vedno avktorialnega pripovedovalca, ki v resnici piše »njegov« – torej svojo lastno – dramo. V zasnovi podobna, čeprav kompleksnejša od Kriminalne zgodbe je drama Dvigalo Dimitrija Kralja (prva objava 1979). Gre za zanimivo dramsko pripoved o dveh osebah (Primus in Secundus), ki se znajdeti v vsakdanji situaciji – ujeta v pokvarjenem dvigalu – za katero pa se kmalu izkaže, da le ni tako vsakdanja. Dvigalo se namreč nikamor ne premika, čas v njem se je na neki način ustavil, izvemo pa tudi, da dvigalo ni »objektivno«, temveč da ga je prav-

zaprav zgradil Secundus. Še več: tudi celoten potek dejanja se odvija tako, kot ga napoveduje Secundus. Secundus tako ni samo oseba, ujeta v dvigalu, temveč tudi avktorialni avtor drame, ki se obema ujetnikoma – torej tudi avtorju v personalnem smislu – v tem trenutku dogaja. Drama seveda še ni dokončana, čeprav oba junaka vsakokrat, ko spregovorita, pravzaprav izgovarjata besedilo njenih oseb. Kako se bosta iz tega utesnjenega prostora – dvigala in dramskega zapisa – rešila? Primus in Secundus pri tem računata na pozornost bralca, ki dramo pravkar prebira in bi ju lahko s svojim angažmajem rešil iz dvigala. Bralec bi torej moral poseči v dramo, na neki način stopiti v dvigalo in osebi rešiti, česar pa kljub tehtnemu »teoretskemu« razpravljanju o tem ne more, saj po definiciji stoji zunaj dogajanja, samo od daleč spremlja oz. razbira, kaj se z osebami v drami dogaja. No, nadalje se izkaže, da Primus in Secundus sploh nista dve osebi, temveč v resnici ena sama, Tertius, ki piše svojo dramo na stene dvigala. Dvigalo je torej več kot zgolj-prostor, je prostor zapisa drame, njena podlaga, papir ali zaslon, še več, nekaj nesnovnega, zavest o pisanju, drama kot (za)misel. In ko Tertius, avtor drame z naslovom Dvigalo, v svojem pisanju pride do konca ekranski-stene v dvigalu, se vrne na začetek svoje drame, na lastno izhodišče, kot kača, ki grize lasten rep, kot magrittova slika v sliki v sliki ... in drama se konča z istimi besedami, kot se je začela: »Hej, počakajte ...«

Dimitrij Kralj v svoji spretno napisani igri ob »treh« prostorskih dimenzijah uvede še četrto: čas, ki je imanentna in eminentna dramaturška kategorija. Ta se tudi zdi pomembnejša od ostalih kvalitet igre: od pritegnitve bralca v avtorski proces, še dlje, v vlogo neke vrste avktorialnega bralca, ki naj bi posegel v dramsko strukturo in junake razvezal njihove usode, pa od nekaterih psihoanalitskih konotacij (ego in alter ego, pomen spodrsaljaja, Moebiusov trak kot simbol gradnje dejanja) itn. In uvede jo paradokсно: ko se čas v igri ustavi (dvigalo se nikamor ne premakne, osebi sta ujeti v tesnem prostoru, torej statični), ga šele začetimo, vrnitev igre v lastno izhodišče v svojo ontološko zanko ne ujame samo novega potnika, temveč tudi bralčevo pozornost, ter mu ravno na ta način da vedeti, da je čas igre potekel. Pravzaprav se časovna in prostorska komponenta igre prepletata: branje igre je v resnici listanje strani, na katerih je odtisnjena, oziroma je premikanje dvigala v bistvu razbiranje njenega zapisa na njegovih stenah; listanje in premikanje sta časovni kategoriji, dejanji v času, povezani s prostorom: branje drame (morda tudi njeno uprizarjanje, čeprav igra v resnici deluje kot bralna ali vsaj slušna igra) je potemtakem bralčevo napredovanje po času-in-prostoru, medtem ko se njeni dramski junaki nenehno vračajo v svoje izhodišče. Pravi avtor drame, torej Dimitrij Kralj, strukturira svoje delo tako, da se iz njega v resnici »umakne« in produkcijsko-recepcijsko igro skoraj v celoti prepusti bralcu/poslušalcu/gledalcu. Tak je seveda zgolj vtis, vendar Kralj v resnici bralca prisili, da se vzpostavi kot »edini« avtor igre kot take. Brez bralčevega prebiranja strani oziroma razbiranja pomenov te igre ne bi bilo, sama-po-sebi namreč ne obstaja, a drugače kot katero koli drugo (dramsko) delo: njena pripoved ni nekaj samozadostnega, uokvirjenega v fabulo in narativni proces, temveč je del bralčevega aktivnega branja kot (samo)produkcije in bralec bi nemara moral biti – realne podlage

za to trditev sicer nimamo – v morebitni uprizoritvi njen tretji ali celo četrti lik, Quartus, ukleščen v lastno časovno »dvigalo«. Kraljeva forma je po eni strani popolnoma (hermetično) zaprta, po drugi strani pa skrajno odprta, prepuščena bralečvi (samo)volji, pri tem pa večino prej omenjenih teoretskih predpostavk že presega.

Z avtorstvom – in ne samo s tem – je okupirana tudi Holandska kraljica Janeza Žmavca (obj. 1981). Takoj pod naslovom natisnjene drame piše: »Napisal JOJO«, Jojoja pa najdemo tudi v seznamu oseb kot enega od štirih junakov. Jojo v resnici ni pravi avtor igre, saj jo še »piše, piše, piše ...«, kot pravi Terka, in nadaljuje: »Nikoli ne preneha. Prepričana sem, da ta igra sploh še ni napisana. Ampak naj vas to nikar ne plaši. Vsi skupaj bomo pomagali.« (191) Spet je pred nami »delo v nastajanju«, igra, ki se še piše, in spet gre pravzaprav za proces nastajanja igre iz lastne snovi, za na videz sprotno tkanje, ki s tem, ko tke (dramski) prostor, tke tudi njegove osebe. Pred nami so tako liki brez zgodovine, saj nastajajo v procesu (samo)pisanja, njihovi obrisi so z razvojem dramske pisave oziroma dramskega pisanja vedno določnejši in izrazitejši, čeprav so v resnici ploskoviti kot dramsko tkanje brez »zgodovine« kot tako. Njihov prostor so dramske situacije in dramaturgija situacij je v resnici dramaturgija Holandske kraljice. Tudi v tej igri imamo primer specifičnega gledališča v gledališču, vendar brez tradicionalnega dualizma: to gledališče v gledališču ne pozna niti okvirne igre, saj je samo sebi okvirna igra, niti vložene igre, saj je vloženo samo vase. Igra v igri nastopa torej v absolutni identitetni podvojenosti, igra je z igro povsem prekrita; pred nami pa tudi ni primer gledališča o gledališču, saj Holandska kraljica sploh ni igra o nečem, marveč nekaj samo po sebi, saj je edini svet, ki ga uprizarja, svet gledališča, točneje, gledališča kot življenja. Holandska kraljica tako po eni strani do skrajnosti zoži vmesni prostor, ki ga lahko zaznamo v sintagmi »igra v igri«, po drugi strani pa ta zoženi prostor do skrajnosti razpre; njen svet torej privre iz nekakšnega vmesnega prostora, ki ga lahko imenujemo imanentni prostor dramaturgije, tako da se ta pred nami razmakne v elementarno dramaturško mrežo ali, z drugimi besedami, v dramaturški model brez referenta zunaj samega sebe. Holandska kraljica je – kakor že določeni prizori v Jovanovičevem Tumorju – blizu scenariju, zlasti pa hepeningu, kot drama pa nastopa na tistem skrajnem robu, ko se že lahko zvrne v uprizoritev; dober primer za pričujočo trditev je nastop Katke, ki pride na oder iz avditorija kot »predstavnica« občinstva. S tem iluzije igre sicer ne prekine, kljub temu pa gledalcem podeli zavest o lastnem gledanju, o svoji gledalski (bralčeva pozicija je nekoliko drugačna) vlogi.

Igralci v Holandski kraljici igrajo Holandsko kraljico, kar je postopek, ki ga prav tako že poznamo, gre torej za igro z zrcalno projekcijo oziroma perspektivnim vložkom, ki odraža samega sebe, oziroma je vloženi sam vase. To je igra, ki pravzaprav nima robov, s svojo igrivostjo, ludizmom, nepovezano narativnostjo, prehajanji iz prizora v prizor brez razvidnih povezav se na videz razliva čez robove, uhaja na vse strani, tudi njene osebe so neulovljive oziroma trdne le kot (igralska) telesa, vendar dejanje oz. osebe nikdar ne uidejo ali se razlijejo do kraja, saj so trdno v rokah centralnega



avktorialnega, kohezivnega jaza (dramatika) in metaforičnega dramskega jezika. Svet Holandske kraljice je svet govorce, jezika, prostor je oder s svojo brezmejno aluzivnostjo, čas razdeljen na navidezno povezane prizore, ki pa zgolj vzbujajo vtis, da gre za kontinuirano, sklenjeno dogajanje, vse to pa je samo absolutna (a seveda ne v szondijevskem smislu) igra brez konca, ki jo lahko dokončamo samo tako, da zapustimo prizorišče. Drama ima veliko didaskalij, skozi katere se oglašča njen avktorialni avtor, ki pa je navzoč prav tako igrivo, z opisom prizorov in ravnanj samo omogoča agiranje oseb, ki se morajo iz situacije v situacijo znajti »same«. Igra dobro pozna »žlahtno« gledališko tehnologijo (kulise se podirajo, veter naredijo z bobnom, prah iz moke), zaveda se temeljne gledališke jukstapozicije oder/avditorij in jo tudi problematizira: luč na odru se ugasne, prižge pa v dvorani, osvetli se zaodrtje itn., kar jo ponovno približuje temu, kar imenujemo uprizoritveni model. Holandska kraljica ne potrebuje metadramskih postopkov, trikov, zasukov, saj je že sama rezultat izvirnega vrtilnega momenta, v njej je prikazovanje enakovredno prikazanemu, čeprav brez brechtovske epske deklarativnosti. Poleg Tumorja je med dramami, ki smo jih v ta namen pregledali, nemara najznačilnejši primer tretjega, strukturnega nivoja pojavljanja dramaturgije v drami. Lahko bi rekli, da se v tej drami, kot tudi v Tumorju, dramaturgija pojavi tako, da popolnoma izgine, oziroma se v celoti prekrije z dramskim tkivom.

## 6.

Med sodobnejšimi igrami, ki ustrezajo našemu namenu, sta značilni komedija Na kmetih Vinka Möderndorferja in drama Hodnik Matjaža Zupančiča (obe napisani 2002). Prva ob tem, ko v okvirno zgodbo vstavi tudi kombinacijo Županove Micke in Matička, ki jo igrajo dramske osebe, z njo pa komični zaplet kulminira in se tudi razreši, prinaša zanimivo tematsko idejo sveta kot »postavitev«. Turistična kmetija s svojim slikovitim okoljem je namreč rezultat skorajda gledališke postavitve, instalacije, torej virtualnega sveta, ki pa mora iz ekonomskih razlogov učinkovati, kot da je resničen. Iz tega izvirnega »kot da je« nato raste globlja komičnost igre, ki se na ta način vpiše v polje metadrame, čeprav je izpisana z znanimi (na trenutke celo »ljudskimi«) dramaturškimi sredstvi in postopki, blizu tistim, ki jih poznamo že iz Krajskih komedijantov.

Zupančičev Hodnik je igra o reality-showu, torej igra o igri, pri čemer spremljamo dogajanje v ozadju, kar jo približuje žanru t. i. backstage-comedy. To dogajanje v ozadju (torej na hodniku, ki vodi na prizorišče) naj bi bilo resničnejše od tistega v »resničnostnem šovu« oziroma dogajanja, ki teče pred kamero, ki ga pa gledalci ne vidimo, temveč samo slišimo neke vrste »zborovsko« pripovedovanje o njem. Zupančič pa ve, da je tudi hodnik prizorišče igre, igre-za-igro, le da je temeljna predpostavka te igre resnica. Resnico oziroma resničnost moramo v govoru o tej igri pisati v navednicah oziroma moramo jasno razločevati med njeno »čisto« podobo brez navednic in »kvazipodobo« v navednicah, hkrati pa vedeti, da sta

obe zamenljivi, oziroma da je samo stvar zapisa (navednic), kako ju bomo razumeli. Zupančičeva igra je zapisana kot resnično dogajanje v zaodrju, pri čemer pa je potreben le droben zasuk ali spodmik, da ga že lahko razumemo kot »resničnega«. Stvar je torej v dramski pisavi, ki pred bralcem edina lahko ustvarja realne ali kvazirealne svetove, spodnaša perspektivo in ga zapeljuje, da ji sledi, kamor sama hoče. Edina konsistentna realnost dramskega sveta je torej poetska realnost in ta v svoji polisemiji sproža različne zamenjave perspektiv, ki bralcu/gledalcu sicer ne spodnašajo perceptivnih tal, vendar ga prisilijo v spraševanje o lastni bralski resničnosti. Avktorialna v taki zasnovi, posledici sprememb v percepciji realnosti, ki se opazovalcu kaže kot mediirana, ni več pozicija dramskega avtorja, temveč resničnosti, ki tudi pred njegovimi očmi odigrava svoj medijski »show«: gledališče je s prikazanim v kočljivem, nenehno relativizirajočem ravnovesju, in to nemara velja tudi za avtorjev odnos do lastnega pisanja.

Naš pregled končujemo – ne po naključju – z dramo *Kdo to poje* Sizifa Dušana Jovanovića, glasbeno dramo v treh delih (uprizorjeno 1996/97). Sizif izkorišča menjavanje dveh osnovnih perspektiv: zasebne in javne. V uvodu namreč avtor zapiše: »V tej igri se 'zasebnost' in 'javnost' nenehno prepletata in mešata.« In: »Ni objektivnega prizora.« (91) Jovanović se zaveda, da objektivnosti v drami oziroma gledališču ni, vse je igra (tudi mimo ludističnih izhodišč), vsaka stvarnost je zgolj poetska stvarnost. Igralci te – v žanrskem smislu – igre v igri, v kateri študirajo opero z istim naslovom, so zdaj »notri« in zdaj »zunaj«, zdaj v vlogah in zdaj izven njih, v stanjih odrske zasebnosti. Igra tako vzpostavi dva značilna nivoja, ki pa jima moramo dodati še tretjega, igralsko privatnost, igralsko osebnost in telo kot tako, ki je podlaga tako igralčevi vlogi kot tudi njegovi odrski zasebnosti. Prizori v igri so kratki, fragmentarni, precej jih je »neuprizorljivih« (npr. »V zrcalu priplava podoba mlade mame OP, ki pleše balet«; 101), imajo naslove, prav tako kot trije deli igre, ki jih pa ne moremo uprizarjati drugače kot s potujevalnim epiziranjem; Jovanović gre v vrtinčenju epskih postopkov še dlje, osebe včasih celo v isti repliki menjavajo perspektive (npr. Skakalka v globino, ko govori o svoji vlogi: »Preden je [torej ona sama; op. B. L.] prišla v Had, na mesto glavne urednice 'Glasa podzemlja', sem [torej spet ona sama] bila štirinajst mesecev brezposelna.«; 93). Nastopajoči so hkrati vloge in njihovi nosilci, pravzaprav se v idealnih trenutkih obe funkciji prekrijeta, tako da ju ni več mogoče ločiti. Jovanović skorajda po avtomatičnem postopku niza različne žanrske prijeme, znotraj prizora menjava dramski način z opernim, neverbalne prizore kombinira z verbalnimi, menjava jezike, verze s prozo, dialoge s (telefonskimi) monologi, osebe igrajo druge osebe, zdaj so »normalne«, zdaj afektirane, v pripovedi se nizajo različni časi, starostne dobe oseb itn. Kljub vsemu pa dogajanje ne vzbuja popolnega vtisa raztreščenosti, fragmentarnosti, v menjavanju perspektiv je namreč nekakšen red, dramaturško strukturo sešivajo trdni prehodi iz ene perspektive v drugo, stanja preskokov, zasukov oz. – paradokсно – razpoke, v katerih pa je ponovno mogoče zaslediti gledališče kot tako.

Brez tega očitno ne gre, vsak govor o odnosu med dramaturgijo in dramo – ali narobe – se na koncu izteče v govor o gledališču v gledališču

oziroma igri v igri. Čim se dramatik skozi svoje osebe na odru zave samega sebe, se znajde v gledališču, ta samonanašalnost nujno vodi v pokanje dramske strukture, v fragmentarnost, vendar iz razpok zdaj ne vre več zgolj gledališče kot tako, temveč nekaj drugega, »večjega«: sama eksistenca, dih življenja. Sizif je primer resnično skrajno odprte dramske strukture – kot »najbolj odprto« označuje Jovanovićevo dramatiko tudi Taras Kermauner v spremni besedi h knjigi (Kermauner 133–151) – je žanrski »cross-over«, ki skuša doseči avtentični stik z aktualnim trenutkom. Kdo to poje Siziifa je med pregledanimi dramami najbolj radikalen primer prekritja dramaturgije z dramo, z lahkoto se sprehaja po vseh treh izhodiščnih nivojih omejenega razmerja in sugerira uprizoritveni model, ki vodi neposredno na oder. Morda bi lahko rekli, da je Sizif eno najradikalnejših del v slovenski dramatici sploh, pravi poligon večšin sodobnega dramskega pisanja, (praktične) dramaturgije in režije ter tako bralski kot igralski izziv: Siziifa ne moreš brati, ne da bi ga v glavi sproti tudi uprizarjal, in ni ga mogoče igrati, ne da bi ga nenehno bral, preverjal njegovo perspektivno naravnost. Sizif je drama v nenehnem nastajanju, prehajanju, dialektična drama razmerja, dramaturški sistem per se ali dramaturška matrica, iz katere vse izhaja, medtem ko sama prihaja pravzaprav od nikoder; popolno zmago slavje strukture.

## OPOMBE

<sup>1</sup> Podrobneje o tem v: Lukan, *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*.

<sup>2</sup> V ilustracijo nekaj manj znanih dejstev iz »predzgodovine« slovenske praktične dramaturgije. V malem gledališču v Ljutomeru (ustanovljeno po letu 1845) je bil dramaturg Davorin Trstenjak, ki je bil hkrati tudi dramski pisec (Kako si je Vrbovčan svojo svojeglavno ženko poboljšal, objavljena 1866; Vodnik v Olimpu, prva uprizoritev 1870). Fran Levstik formalno ni nikdar opravljaj dramaturških funkcij, vendar je njegova vloga pri utrditvi temeljev slovenske dramaturgije v predlogu sprememb prvotnih pravil Dramatičnega društva (ustanovljeno 1867) nespodbidna. Levstik pa je bil tudi dramski pisec. Omenimo samo njegovo igro Juntez, igrano leta 1855 v Velikih Laščah, in priredbo Krsta pri Savici, prvo domačo uprizoritev Dramatičnega društva v decembru leta 1868. Ob Levstiku je druga pomembna osebnost v zgodovini slovenske praktične dramaturgije Ignacij Borštnik, v prvi vrsti igralec in režiser, ki pa tudi piše in prireja dramska dela za lastne uprizoritve (komična slika Ponesrečena glavna skušnja, 1886; Stari Ilija, 1891; dramatična šala Ni moj okus, 1891; Otok in struga je priredba novele Ivana Tavčarja, 1888, temeljito pa je predelal tudi Jurčičevo Veroniko Deseniško kot krstno uprizoritev novega Deželnega gledališča leta 1892). Plodovit pisec je intendantni tajnik Dramatičnega društva Fran Govekar, ki v dolgih letih svoje navzočnosti v slovenskem gledališkem življenju opravlja tudi dramaturške funkcije. Med njegovimi igrami je veliko priredb: Rokovnjači po Jurčiču in Kersniku, 1899, Deseti brat po Jurčiču, 1901; Martin Krpan po Levstiku, 1905; pa tudi izvorna dela: Legionarji, 1904; Grča, obj. 1910; Šarivari, 1911.

<sup>3</sup> Če pregledamo še sezname dramaturgov v drugih slovenskih gledališčih, lahko kot dramskega avtorja pred drugo svetovno vojno, ki pa je sledil izrazitimi praktič-

nim repertoarnim potrebam, označimo Milana Skrbinška – v dramaturški funkciji v tržaškem in mariborskem gledališču. Po vojni najdemo v mariborskem gledališču v dramaturški vlogi dramatike Branka Hofmana, Ignaca Kamenika in Toneta Partljiča, ki je pravi hišni avtor tega gledališča, Dolar in Hartman sta prevajalca, član dramaturškega kolegija tega gledališča je nekaj časa dramatik Primož Kozak, tudi Vili Ravnjak, sprva umetniški vodja mariborske Drame in nato dramaturg, je dramatik, nekaj dramskih poskusov je podpisal Janez Vencelj, dramaturg v PG Kranj in SNG Maribor. Mestno gledališče ljubljansko ni v vlogi dramaturga nikdar imelo izrazitega dramskega pisca, zato pa so to Miloš Mikeln, Ervin Fritz in Partljič kot direktorji oz. umetniški vodje tega gledališča. Prav tako izrazitega pisca ne pozna PDG (zdaj SNG) Nova Gorica. Tako rekoč hišni avtor sprva Prešernovega gledališča iz Kranja in nato SLG Celje je bil dramaturg v obeh gledališčih Janez Žmavc z opusom uprizorjenih del, precejšnje število dramskih del oz. priredb je napisal tudi Herbert Grün (Atomski ples, 1954; Kastelka, po Vladimirju Levstiku, 1959), sicer pomembnejši kot umetniški vodja celjskega gledališča, dramski avtor je bil tudi dramaturg Krištof Dovjak. Relevantna dramatika sta končno še Miroslav Košuta (dramaturg v Trstu 1969/70–1978/79) z otroškimi igrami in Josip Tavčar, upravnik gledališča. Dramatik je Ivo Svetina, dramaturg Slovenskega mladinskega gledališča, ki ga po pomembnem dramatiku in dramaturgu Smoletu najbolj zaznamuje delovanje dramatika in režiserja Dušana Jovanovića. V Lutkovnem gledališču Ljubljana sta dramska avtorja Lojze Kovačič in Matjaž Loboda.

<sup>4</sup> Značilen, čeprav za slovensko gledališče specifičen primer različnih postopkov adaptacije, nam razkriva historiat Tugomerja, prve slovenske tragedije.

<sup>5</sup> V slovenski gledališki teoriji najbolj nazorno in izčrpno razpravlja o njih Barbara Orel v knjigi *Igra v igri*.

## LITERATURA

- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge, 2002.
- Golouh, Rudolf. *Od krize do groteske. Kriza, Krisalida, Veseli večer točaja bogov*. Maribor: Založba Obzorja, 1976.
- Javoršek, Jože. *Gledališke igre. Kriminalna zgodba, Manevri, Povečevalno steklo*. Koper: Založba Lipa, 1967.
- Javoršek, Jože. *Improvizacija v Ljubljani*. Maribor: Založba Obzorja, 1977.
- Jovanović, Dušan. *Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka*. Maribor: Založba Obzorja, 1972.
- Jovanović, Dušan. *Balkanska trilogija. Antigona, Uganka Korajže, Kdo to poje Siziifa*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Kermauner, Taras. »Skoz kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran.« *Balkanska trilogija*. Dušan Jovanović. 133–151.
- Klotz, Volker. *Zaprta in odprta forma v drami*. Prev. Mojca Kranjc. Ljubljana: MGL, 1996. (Knjižnica MGL št. 121). Izvirnik: *Geschlossene und offene Form im Drama*, 1960.
- Koblar, France. *Slovenska dramatika I, II*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972-73.
- Kralj, Dimitrij. *Dvigalo*. Izola: samozaložba.
- Kralj, Lado. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998. (Literarni leksikon 44).
- Kreft, Bratko. *Krajnski komedijanti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1985. (Knjižnica Kondor 228).
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramsko gledališče*. Prevedel K. J. Kozak. Ljubljana: Maska, 2003. Izvirnik: *Postdramatisches Theater*; 1999.

- Levstik, Fran. *Zbrano delo*. 5. Ljubljana: DZS, 1955.
- Lukan, Blaž. *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2001. (Zbirka Gledališke monografije).
- Möderndorfer, Vinko. *Limonada slovenica. Štiri komedije*. Ljubljana: Knjižna druga, 2003.
- Orel, Barbara. *Igra v igri*. Ljubljana: MGL, 2003. (Knjižnica MGL 136).
- Pavis, Patrice. *Gledališki slovar*. Prev. I. Lampret. Ljubljana: MGL, 1997. (Knjižnica MGL 124). Izvirnik: *Dictionnaire du Théâtre*, 1997.
- Pfister, Manfred. *Drama. Teorija i analiza*. Prev. M. Bobinac. Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1998. Izvirnik: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 1994.
- Pričevanja o Lojzetu Filipiču*. Ljubljana: MGL, 1975. (Knjižnica MGL 68).
- Repertoar slovenskih gledališč*. Ljubljana: Slovenski gledališki (in filmski) muzej, 1967–92.
- Slovenske igre in scenariji I*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988.
- Slovenski gledališki letopis*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1994–2002.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Prev. K. J. Kozak. Ljubljana: MGL, 2000. (Knjižnica MGL 130). Izvirnik: *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, 1956.
- Štih, Bojan. »Spomenik.« *Sodobnost* 19. 8–9 (1971): 804.
- Taufer, Veno. *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1977.
- Torkar, Igor. *Odsevanja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.
- Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996. (Mémo 21).
- Vilhar, Miroslav. *Večer v čitavnici*. Priredil Mirko Mahnič. Ljubljana: MGL, 1958. (Knjižnica MGL 1).
- Zupančič, Matjaž. »Hodnik.« *GL SNG Drama Ljubljana*, 85. 14 (2004): 19–38.
- Žmavc, Janez. *Holandaska kraljica. Pindarova oda*. Maribor: Založba Obzorja, 1981.

## ■ SLOVENIAN (PRACTICAL) DRAMATURGY AND SLOVENIAN DRAMA

Key words: dramaturgy / Slovene drama / Slovene theatre / stage techniques / adaptation / metadrama / Jovanović, Dušan

According to the initial definition, a (practical) dramaturge is a playwright, and the connection between a dramaturge and a playwright seems a natural one. Also, the first dramaturges in Slovenian theatre were playwrights: they wrote the texts, and adapted and translated them. Fran Levstik, author of the rules of The Drama Society (Dramatično društvo), was himself a playwright. Actor and director Ignacij Borštnik was also an author of original plays and adaptations. Nevertheless, before the first official dramaturge, Oton Župančič, it is difficult to speak of a relevant association between (practical) dramaturgy and Slovenian drama, and it is only with the play *Veronika of Deseničica* (*Veronika Deseniška*) that this relationship was properly established. After Župančič, again a number of names prove that the dramaturge is also an author, and vice versa: that a playwright is often also a practical dramaturge.

The question of whether dramaturgical work in any way influences playwriting is not easy to answer. A dramaturge that is familiar with a theatrical process will use their knowledge in writing texts, and particularly in adapting them. Slovenian dramaturges often acted as supporters or advisors of other authors as they were writing their plays; Lojze Filipič was a good example. The theme in the foreground of this study, however, is whether Slovenian (practical) dramaturgy can move into the structure of the play itself, and in what way it then appears in it.

Firstly, the study looks at the dramaturge as a character, in Jovanović's play *Act Tumor in the Head and Air Pollution (Igrajte tumor v glavi in onesnaženje zraka)*. For an in-depth review of (practical) dramaturgy in Slovenian drama it creates three typological levels: the thematic, where the playwriting itself or the theatre are the theme of the play; the formal, where the literary or theatrical practices already partly enter the structure of the play; and the structural, where the dramaturgical process overlaps with the play. With the help of contemporary theories on theatre (Pavis, Klotz, Pfister, Orel, Lehmann, etc.), the study then builds on other methodological perspectives to review concrete examples – in terms of the appearance of a play within a play, a (shifted) perspective in a play, meta-dramatic strategies, possible positions of the writer and the reader, etc. It finally looks at some typical plays and authors (Kreft, Golouh, Javoršek, Žmavc, Jovanović, Kralj, etc.) and finds the most radical structural overlapping of dramaturgy and drama in Jovanović's play *Who's Singing Sisyphus (Kdo to poje Siziifa)*.

November 2006