Gašper Troha

SLOVENSKA DRAMATIKA IN TUJI VPLIVI PO LETU 2000

Za Natašo, Davida in Jakoba,
ki mi vedno stojijo ob strani.

Opomba
Raziskava za to knjigo je nastala v okviru programa Gledališke in medumetnostne raziskave (št. P6–0376), ki ga financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

Nekatera poglavja v knjigi so bila že objavljena v obliki prispevkov različnih znanstvenih revij in so bila za to izdajo ponovno pregledana in dopolnjena:

Troha, Gašper, »Ko prileti drama ‚u fris'«, *Gledališki list SNG Drama*, let. 90, št. 2, 2010, str. 26–33.

Troha, Gašper, »Obrisi renesanse dramske pisave«, *Sodobnost*, let. 75, št. 6, 2011, str. 640–652.

Troha, Gašper, »Politično gledališče na meji med umetniškim in družbenim poljem«, *Hibridni prostori umetnosti*, ur. Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha, AGRFT in Maska, 2012, str. 52–74.

Troha, Gašper, »*Me slišiš?* Simone Semenič in vprašanje ne več dramske pisave«, *Amfiteater*, let. 9, št. 1, 2021, str. 88–120.

Troha, Gašper, »Družba v slovenski dramatiki pod socializmom in danes: primer dveh dram Dušana Jovanovića in Simone Semenič«, *Primerjalna književnost*, let. 42, št. 1, 2019, str. 37–48.

Troha, Gašper, »Kastracija političnega na primeru drame Ljudski demokratični cirkus Sakešvili Roka Vilčnika«, *Amfiteater*, let. 6, št. 1, 2018, str. 114–129.

Troha, Gašper, »Etika v sodobni britanski dramatiki«, *Primerjalna književnost*, let. 40, št. 2, 2017, str. 181–191.

Troha, Gašper, »Dramatizacije na slovenskih odrih 1992–2006«, *Literatura*, let. 18, št. 175/176, 2006, str. 96–111.

UVOD

Ob drugi, prenovljeni izdaji *Primerjalne zgodovine slovenske literature* (2001), temeljnega dela slovenske primerjalne vede, je Janko Kos zapisal, da je izdaja dopolnila pregled razvoja slovenske literature in njenih tujih vplivov vse do leta 2000. V zadnjem poglavju, ki obravnava obdobje med letoma 1970 in 2000, ugotavlja, da gre v prvi vrsti za obdobje po slovenski moderni ter da ga na to veže predvsem različnost stilnih usmeritev ter združevanje tradicije in sodobnih tokov. »V slovenski literarni postmoderni se je literarni prostor na Slovenskem dokončno odprl na vse strani. Avtorjem je odslej dana možnost, da si literarno usmeritev izbirajo popolnoma individualno, saj jim obdobje za ta namen ne ponuja in še manj predpisuje nobenih veljavnih vzorcev.« (379)

Še izraziteje se ta pluralizem kaže v dramatiki, ki sicer ni uveljavila povsem novih slogovnih usmeritev, pač pa se je v večji meri navdihovala pri tradiciji. Kos razlog za to dejstvo vidi v tem, da je »zanimanje za gledališke zvrsti pri mlajših avtorjih, rojenih okoli leta 1960 in 1970, ki bi bili lahko nosilci za postmoderno tipičnih usmeritev, občutno upadlo«. (401–402) Druga dva razloga sta prav gotovo tudi v razmerju med tekstom in odrom, ki je po letu 1970 izraziteje zanihalo k odru, gledališkemu dogodku, kar je dramsko besedilo izenačilo z drugimi elementi gledališke uprizoritve (prim. Lehmann in Toporišič, *Med zapeljevanjem*), ter dejstvo, da je literatura predvsem v osemdesetih letih 20. stoletja odigrala izrazitejšo družbeno vlogo (prim. Troha *Ujetniki*), kar sicer Kos razume kot eno temeljnih lastnosti celotnega obdobja. Tako je za dramatiko med letoma 1970 in 2000 značilno, da

> pripada modernizmu še zmeraj vidno mesto, ob njem pa so enako pomembni neorealizem, neodekadenca,

> postmodernizem in ne nazadnje magični realizem. Znotraj teh smeri se ohranjajo bolj ali manj razpoznavne prvine eksistencializma, nove romantike in postsimbolizma, včasih tako zelo, da se ti tokovi znotraj dramskih besedil prepletajo do nerazpoznavnosti. Prav to je razlog, da lahko tudi ob dramatiki slovenske postmoderne govorimo o »avtopoetikah« njihovih avtorjev. (Kos 402)

Pričujoča monografija raziskuje, kakšen je bil razvoj slovenske dramatike po letu 2000, in ugotavlja, kateri so tisti tokovi in literarni slogi, ki so nanj vplivali.

V novem tisočletju se namreč oblikuje jasnejši slogovni razvoj, ki bolj kot na generacijski povezanosti temelji na odnosu avtorjev do gledališča in gledališke uprizoritve. Zanimivo je, da so se prvi obrisi nove dramske pisave začeli kazati ob močnem vplivu gledališča »u fris«. Gre za britanski fenomen devetdesetih let prejšnjega stoletja, ki je v naslednjih letih vplival na celotno evropsko dramatiko. Predstavlja izredno šokantne igre, temelječe na verbalnem in fizičnem nasilju ter dramski formi, ki se na trenutke zdi neuprizorljiva. Kot lucidno ugotavlja Tomaž Toporišič za drame Sarah Kane, avtorica »ustvarja govorne ploskve, znotraj katerih s pomočjo citiranj, predelav, zgostitev in drugih avtorskih obdelav retorike tabloidov in podob elektronskih medijev spregovarja o življenjih ljudi, ki se znajdejo v popolnem kaosu brez kakršnegakoli opozorila« (*Ranljivo* 250). Obenem so ta besedila izrazito politična, saj prikazujejo distopično podobo sveta in s tem dejstvo, »da je utopija prihajajočega boljšega sveta seveda nerealna«. (Prav tam 247)

Ravno v tej potezi gledališča »u fris« lahko najdemo vzrok za njegovo popularnost ne samo v Sloveniji, temveč po celotni Vzhodni Evropi. Tu je začela nastajati t. i. nova dramatika, ki je tematizirala razočaranje po padcu berlinskega zidu, večanje socialnih razlik, pojav nebrzdanega potrošništva in neoliberalizma ter iz vsega tega izhajajočo globoko družbeno depresijo. Zdelo se je, da bi lahko neposrednost te dramatike

prenovila gledališče in mu ponovno prinesla nekdanjo družbeno vlogo iz desetletja pred padcem socializma.

Vendar pa je politično gledališče poseben problem, ki se mu posveča tudi pričujoča raziskava. Gledališče ima namreč transformativni potencial, saj udeležence prestavlja v stanje liminalnosti oz. »praga«. Stanje praga destabilizira ustaljeno zaznavanje sveta, neposredno kaže družbene napake in rane ter vodi v transformacijo, ki pa običajno ni trajna. Kot zapiše Erika Fischer-Lichte:

> Ali bo izkustvo destabiliziranega zaznavanja sebe, sveta in tujega, izkustvo izgube veljavnih norm in pravil povzročilo, da se bo zadevni subjekt z zaznavanjem stvarnosti in samega sebe orientiral na novo, in ga v tem smislu trajno transformiralo, je odvisno od vsakega posameznega primera. Pride lahko tudi do tega, da gledalec, potem ko zapusti uprizoritveni prostor, svojo začasno destabilizacijo odpravi kot nesmiselno in neutemeljeno ter se skuša vrniti k prejšnjemu redu vrednot – ali pa, da po uprizoritvi še dolgo ostane v stanju dezorientiranosti in pride na podlagi refleksije do nove orientacije šele mnogo pozneje. (292)

Še več, analize posameznih uprizoritev in odzivov občinstva pokažejo pogojenost te transformacije od družbene klime. Torej od občutka ogroženosti, ki lahko vzpostavi vsaj delno družbeno skupnost – npr. ob *Raztrgancih* režiserja Sebastijana Horvata (Cankarjev dom, Mestno gledališče Ptuj, 2007) ali ob *Slovenskem narodnem gledališču* režiserja Janeza Janše (Maska, 2007).

Ob tej bolj neposredni tematizaciji političnih tem pa se v slovenski dramatiki pojavlja tudi družbenokritična dramatika, ki ni neposredna v izjavljanju svojih političnih stališč, pač pa s pomočjo ne več dramske forme destabilizira običajen pogled na stvari in tako od gledalca zahteva, da se opredeli do prikazane stvarnosti v etičnem smislu. Kot zapiše Krištof Jacek Kozak, so drame Simone Semenič »za slovensko

dramatiko povsem neobičajna mešanica nazorsko politične in formalno poetične drame z etično sredico, vsebino, ki ni ne konkretno pragmatična ne absurdno začinjena, ter visoko, vendar specifično, poetično formo«. (»Politika« 104)

Kljub vsemu Tomo Virk pregled dramatike novega tisočletja zaključi z ugotovitvijo:

> Toda ena od značilnosti recepcije angažiranih dramskih del v drugem tisočletju – ne le teh Simone Semenič, temveč slovenske politične oziroma družbenokritične dramatike nasploh (morda pa celo slovenske poosamosvojitvene dramatike ali celo literature) – je, da med širšim občinstvom nima več tiste odmevnosti, kot jo je imela literatura, posebej tudi dramatika, v prejšnjih obdobjih, zlasti v zadnjih desetletjih pred osamosvojitvijo. […] [P]roblemi sodobne slovenske dramatike [so] povezani predvsem z novo družbeno vlogo slovenske književnosti, z njenim neprostovoljnim prestopom na družbeno obrobje. (181)

Družbena vloga, ki sta jo imela literatura in gledališče v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja, ostaja za avtorje in raziskovalce nekakšen nostalgičen ideal. Politična dramatika, ki je v obravnavi političnih tem neposredna, je večinoma manj uspešna in zanimiva, bolj prepričljiva so besedila in uprizoritve, ki odpirajo etične probleme in kažejo na družbene rane. Tako se je v zadnjih dvajsetih letih kot vznemirljivejša izkazala tista smer dramskega pisanja, ki se je ukvarjala z vprašanjem dramske pisave in njenega prenosa na oder.

Vzporedno z gledališčem »u fris« se je sodobna dramatika v prvem desetletju novega tisočletja navdihovala pri t. i. performativnem obratu in posledično postdramskem gledališču. Gre za obrat od dramskega besedila kot nečesa primarnega, kar se prestavlja na oder in ostaja zunanja referenca, k pojmovanju dramskega besedila kot enega od elementov gledališke uprizoritve, še več, gledališkega dogodka, ki se vedno znova

uresniči v enkratni in neponovljivi avtopoetični povratni (feedback) zanki med odrom in avditorijem. Ob dramskih besedilih govorimo o ne več dramskih gledaliških tekstih (prim. Poschmann), ki se odmikajo od reprezentacije v analitično teatralnost, ki ustvarja oz. spodbuja interakcijo med akterji in gledalci oz. avtorjem in bralci (prim. Toporišič, *Ranljivo* 87). In prav ta menjava paradigme v dramskem pisanju je postala do neke mere programska parola nove generacije. Gre za skupino avtorjev, ki se je oblikovala na delavnicah dramskega pisanja v Prešernovem gledališču Kranj na festivalu Teden slovenske drame in je kasneje delovala pod imenom Preglej.

Maja Šorli vzporeja *Devet lahkih komadov* (uprizorjenih 1. 4. 2007 v Stari mestni elektrarni) z legendarno predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (Gledališče Pupilije Ferkeverk, 29. 10. 1969). Če je bila *Pupilija* prelomna predstava prejšnje generacije – avtorjev, kot so Dušan Jovanović, Milan Jesih in Ivo Svetina – se je v Pregleju formirala danes najbolj zanimiva skupina avtorjev in predvsem avtoric – najpomembnejša je vsekakor Simona Semenič, ob njej pa še Peter Rezman, Simona Hamer, Kim Komljanec, Saška Rakef, Zalka Grabnar Kogoj idr. Maja Šorli (»Dva« 70) analizira uprizoritev readymade besedil z naslovom *Devet lahkih komadov*, ki je sledila spoznanju, da je dandanes mogoče uprizoriti prav vse: »Ready-made besedila so v letih 2006 in 2007 hotela slovenski prostor spomniti, da je treba pojem ‚drame' revidirati v smeri nadrejenega pojma, npr. ‚gledališki tekst' (Poschmann), znotraj novega poimenovanja pa je pomembno, da se ne vzpostavijo nove hierarhije med zvrstmi in oblikami sodobnega gledališkega pisanja.« Čeprav je šlo za eno samo predstavo, ki ni imela enakega odmeva kot *Pupilija*, je prav Preglej, projekt bralnih uprizoritev besedil mladih dramatikov, pogovori in laboratoriji, na katerih so besedila razvijali, ter izmenjave v mednarodnem prostoru med letoma 2005 in 2013, pomenil odločilno spodbudo in okolje za razvoj dramske pisave. Kot je to slikovito opisala Maja Šorli: »Nekdo pač mora opozoriti, kako zapacana

lahko postanejo kolesja slovenskega gledališkega mehanizma. Zdi pa se zrelo in odgovorno, da to počnejo tisti, ki v slovenski prostor nosijo svež kolomaz.« (prav tam 86)

Pojem drame se je z novo generacijo piscev razširil v smer postdramskega gledališča in ne več dramskega gledališkega teksta. Slovenska dramatika je dobila nova avtorska imena in novo dramsko pisavo, ki predstavlja izziv gledališki uprizoritvi. S slednjo ter seveda z bralci in gledalci stopa v ustvarjalni dialog, vseskozi kaže svojo razpoložljivost in od sprejemnika zahteva, da sprejme številne odločitve ter s tem stopa v aktivno vlogo (prim. Lukan *Nove*).

Vzporedno s tem premikom gledaliških besedil od reprezentacije k prezentaciji, od dramskega k ne več dramskemu, od tradicije v postdramsko, lahko bi tem binarnim parom dodali še par drama in metadrama (prim. Čale Feldman), pa se v opusih sodobnih avtorjev oblikujejo besedila, ki sicer uporabljajo številne pristope postdramskega, a so izrazito dramatična in vzpostavljajo navezave na zunanji svet. Najbolj je to prehajanje vidno v opusu Simone Semenič, pri čemer imamo na eni strani tekste, ki so izraziteje metadramski, performativni, odprti in ekperimentalni v formalnem smislu – tu velja omeniti besedila, kot so *gostija* (2010), *mi, evropski mrliči* (2015) in *ti si čudež* (2018) – na drugi strani pa besedila, ki imajo jasnejše obrise dramskih oseb in dejanja, čeprav uporabljajo številne postopke vključevanja bralca/gledalca, dekonstrukcijo forme ter epizacijo in lirizacijo dramskega besedila (prim. Toporišič, »Dramska«). V nadaljevanju podrobneje obravnavamo *tisočdevetstoenainosemdeset* (2013) in trilogijo *Me slišiš?* – sestavljena iz treh avtobiografskih performansov – *jaz, žrtev* (2007), *še me dej* (2009) in *drugič* (2014). Ob teh velja omeniti še *to jabolko, zlato* (2016), *jerebika, štrudelj, ples pa še kaj* (2017) in *lepe vide lepo gorijo* (2020).

Najmlajša generacija avtorjev in avtoric nadaljuje z dekonstrukcijo forme, ki pa ji v vsebinskem smislu dodaja nove teme. Te so predvsem vprašanje iskanja smisla v sodobnem

svetu, kar nas spomni na ugotovitve Janka Kosa, da eksistencializem ob koncu 20. stoletja še vedno zaznamuje slovensko literaturo, ob tem pa še vprašanje medosebnih odnosov v času interneta in družabnih omrežij.

Blaž Lukan (»Tega« 115) tako ob dramah Varje Hrvatin razmišlja o tem, ali jih sploh še lahko razumemo kot uprizoritvena besedila, saj tak tekst »ne vsebuje nobene didaskalije, pri čemer izkazuje tudi povsem nerazvidno dialoško linijo, hkrati pa z nobenim namigom v svoji pisavi ne napotuje na uprizoritev«. V tako odprti dramski formi, pri kateri težko najdemo *differentio specifico*, ki naj bi ta besedila ločevala od lirike in epike, pa tudi od polliterarnih in neliterarnih besedil, se zdi analiza izredno problematična. Res pa je, da prav ta besedila proizvajajo močne dramatične učinke, zahtevajo aktivno participacijo bralca oz. gledalca, in jih zato nedvomno čutimo kot dramske, morda bolje uprizoritvene ali gledališke tekste. Spomnimo se npr. besedila Varje Hrvatin *Vse se je začelo z golažem iz zajčkov*, ki ga analizira tudi Blaž Lukan. Gre za besedilo, ki predvideva več različnih branj. Avtorica bralca/gledalca usmerja, da si glede na lastne poglede in razpoloženja ustvari svojo zgodbo iz predlaganih delov ali pa prebere besedilo od začetka do konca. A vse skupaj ni le igra v postmodernističnem smislu, ampak avtorica v teh prizorih izpoveduje svojo zgodbo iskanja identitete, spopadanja z anoreksijo, strahovi itd. Lukan zaključuje s provizorično definicijo dramskega teksta: »[O]svobojena kreativna evforija sodobnega dramskega pisca pričakuje tudi adekvaten odziv sodobnega režiserja in njegove ekipe.« (prav tam 118)

A to je le vprašanje forme oz. določitve dramskega v sodobnih besedilih. Sami avtorji namreč vidijo svojo generacijo drugače. Najprej kot skupino avtorjev, ki jim manjka povezovalnih točk, da bi se lahko razvili v novo skupino ter se ločili od tradicije.

> S tem, ko se idejno in finančno onemogoča prostor za napako, se onemogoča tudi potencialni prelom, ki bi

> lahko zarezal v stanje stvari. Piscu prelom ni omogočen, saj nima ustrezne ustvarjalske in s tem neredko povezano tudi ekonomske ter finančne varnosti. To pomeni, da je še pred prelomom, ki naj bi definiral neko generacijo, potreben prelom v samih izobraževalnih procesih, pa tudi v razmerah, v katerih se dramska pisava realizira, najsi bo to objava teksta ali njegova uprizoritev. Šele takrat bo prelom mogoč tudi v vsebini, estetiki, formi in navsezadnje v celotni uprizoritveni umetnosti in nemara bomo lahko šele takrat zares govorili o novi generaciji. (Hrvatin, Radi Buh, Ribič 265)

Zapisano se bere kot znani boj med starimi in modernimi, skratka kot boj generacije za uveljavitev in prestop v osrednje institucije. Ob tem je jasno, da sta obrat k postdramskemu in posledično dekonstrukcija forme odločilno zaznamovala to generacijo, ki pa išče svojo lastno identiteto in jo obsedajo nova vprašanja položaja posameznika v mediatiziranem in internetnem svetu. Nove vsebinske poudarke strne Benjamin Zajc:

> V razvoju te pisave je na koncu ključno izpostaviti, da avtorji vzpostavljajo makrokonflikt z orisom vsesplošnega stanja, v katerem se nizajo mikrokonflikti na individualni ravni (različne faze stanja so pogosto najavljene s poimenovanjem prizorov). Pri tem prenašajo zgodovinske dogodke in umetniške smeri v sodobno pisavo (antični miti, songi, vojna …) in manifestirajo ter preizprašujejo svoj pesimistični (tudi nihilistični) pogled na stanje, ki se pogosto steka v optimistične zaključke. (280)

Pri tem pa je zanimivo, da je ta obsedenost z lastno pozicijo v svetu in z lastnimi psihološkimi stanji pravzaprav širši evropski fenomen. Tako npr. sodobno gledališko generacijo na Slovaškem imenujejo kar »me me me generation« (prim. Timčíková).

Seveda pa so to procesi, ki šele potekajo in ne dajejo jasnih obrisov. Zaradi tega presegajo namen pričujoče monografije

in ostajajo snov za nadaljnje raziskave, ko bomo lahko primerjali pisavo avtorjev, rojenih po padcu berlinskega zidu oz. pri nas po osamosvojitvi leta 1991, s tistimi, ki so bili rojeni v sedemdesetih in osemdesetih letih prejšnjega stoletja in dandanes predstavljajo najvznemirljivejši del sodobne slovenske dramatike, ki se je dodobra uveljavila v osrednjih institucionalnih gledališčih pri nas in v mednarodnem prostoru.

DRAMATIZACIJE NA SLOVENSKIH ODRIH 1992–2006

V začetku 21. stoletja je slovenska dramatika iskala nove forme in ne nazadnje tudi svojo novo družbeno vlogo. Če je bila pred tem nekakšen lakmusov papir stopnje svobode govora v družbi, v določenih obdobjih celo družbeni forum, po letu 1991 te vloge ni mogla več imeti, saj so se družbena vprašanja reševala drugje. Kot ugotavlja Dušan Jovanović (*Razodetja* 149, 150): »Res je, po padcu socializma je prišlo do močnega vsebinskega in estetskega preobrata: politična drama je nenadoma postala nekako odvečna, njeno vlogo so prevzele demokratične institucije in civilna družba.« Sprememba tega položaja je pomenila potrebo po iskanju novih oblik in tem, ki bi nagovorile publiko. Tako se je zgodil izrazit odmik v fizično gledališče, sodobni ples in spektakel. Dramska pisava je iskala nove teme, ki bi bile vezane na univerzalne teme medčloveških odnosov (npr. drame Evalda Flisarja), družbenih razmerij (npr. drame Matjaža Zupančiča), ali pa je ponavljala stare vzorce in komentirala vojne na Balkanu (npr. *Balkanska trilogija* Dušana Jovanovića). Gledališča so v tem času kot eno od možnih strategij uporabljala uprizarjanje dramatizacij klasičnih romanov (npr. Dostojevskega, Prousta), saj so ti splošno znani in že z uvrstitvijo na spored porajajo zanimanje občinstva, poleg tega pa obravnavajo teme, ki so univerzalne. Prišlo je celo do očitkov, da je slovenska dramatika v krizi in da se stanje rešuje prav z dramatizacijami. Je bilo res tako?

Gašper Troha

Pregled dramatizacij v devetdesetih letih prejšnjega in v začetku 21. stoletja

Očitna stalnica, ki jo opazimo pri pregledu repertoarjev slovenskih gledališč in je povezana z dramatizacijo epskih in lirskih besedil, je prisotnost predstav za otroke, ki večinoma nastajajo po najbolj znanih pravljicah Hansa Christiana Andersena ter Jakoba in Wilhelma Grimma. Med najbolj popularnimi so Andersenova *Cesarjeva nova oblačila* – pravljica je doživela tri dramatizacije (v sezonah 1992/93, 1994/95 in 2003/04), Andersenova *Snežna kraljica* (uprizorjena v sezonah 1994/95 in 2005/06) ter *Sneguljčica* (upr. 1994/95, 1995/96, 1998/99, 2001/02 in 2002/03) in *Rdeča kapica* (upr. 1998/99 in 2000/01) bratov Grimm. Po pravljicah omenjenih avtorjev so nastale še posamezne uprizoritve, npr. po Andersenovih pravljicah *Slavec*, *Palčica*, *Princesa na zrnu graha*. Med pravljicami bratov Grimm pa poleg že omenjenih še *Palček*, *Pepelka*, *Mizica pogrni se*, *Trnjulčica* in *Žabji kralj*. Od sezone 1997/98 gledališča pri dramatizacijah za otroke iščejo predloge tudi pri sodobnejših avtorjih, dramatizirani sta bili dve deli Astrid Lindgren (*Pika* 1997/98 in *Ronja, razbojniška hči* 2003/04), uspešnici Sue Townsend (*Skrivni dnevnik Jadrana Krta* 2002/03) in Alana Alexandra Milneja (*Medved Pu* 2003/04), v sezoni 2005/06 pa je v SLG Celje nastal prvi del dramatizacije trilogije Philipa Pullmana (*Severni sij*, *Pretanjeni mož*, *Jantarni daljnogled*), ki je imel naslov *Njegova temna stran, 1. del*. Med slovenskimi avtorji sta prav gotovo najbolj uveljavljena Svetlana Makarovič in Andrej Rozman Roza, ki pa svoja gledališka dela, tudi če nastajajo po epskih predlogah, pišeta z izrazito avtorskim pristopom, in zato v teh primerih ne moremo govoriti o dramatizacijah. Iz korpusa slovenske otroške in mladinske literature so gledališča uprizorila dela Kristine Brenk (*Najlepša roža* 1998/99), Ele Peroci (*Moj dežnik je lahko balon* 2002/03), Otona Župančiča (*Mehurčki* 1998/99 in 2003/04) ter Miroslava Košute (*Ptička smejalka* 2003/04). Pri zadnjih dveh gre za edini

priredbi poezije, zanimivo pa je tudi dejstvo, da se, razen pri Župančičevih *Mehurčkih*, dramatizacije posameznih del in avtorjev praviloma pojavljajo le po enkrat, kar bržkone kaže na to, da gre za osebne preference ustvarjalcev predstav, ki pri publiki niso našle izrazito pozitivnih odmevov, ki bi spodbudili ponovne uprizoritve bodisi v drugih gledaliških hišah bodisi v isti hiši.

Za našo izhodiščno dilemo je bolj zanimiv pregled dramatizacij med predstavami za odrasle, saj se je ravno okrog teh vnela diskusija o njihovem večjem številu in upravičenosti. Že na prvi pogled statistični podatki vsaj delno pritrjujejo splošnemu mnenju. Število dramatizacij se je namreč močno povečalo v sezoni 1999/2000 in se odtlej postopoma vzpenja vse do sezone 2005/06. Med sezonama 1992/93 in 1998/99 so v slovenskih gledališčih uprizorili približno 1,4 dramatizacije na sezono, pri čemer sta vrhova sezoni 1994/95 in 1995/96 z dvema oz. tremi dramatizacijami. Dramatizacije so torej predstavljale v povprečju nekaj manj kot 3 odstotke vseh predstav, v sezoni 1995/96 pa 6 odstotkov – pri tem gre za delež vseh premier v institucionalnih gledališčih, ker je to število laže določljivo in ker nas pravzaprav zanima le primerjava med tem obdobjem in nadaljnjimi leti. V naslednjih letih je dramatizacij ves čas okrog 5 – izjema je le sezona 2002/03 s tremi, a je takrat nastalo kar 5 otroških predstav po dramatizacijah (5 otroških predstav je tudi sicer vrh, ki se pojavi v teh treh sezonah) – v sezoni 2005/06 se je število dramatizacij podvojilo (10 predstav). Delež teh uprizoritev glede na vse premiere v institucionalnih gledališčih se je v tej sezoni dvignil na okrog 10 odstotkov, saj se je število premier od leta 2001 povečalo na več kot 70, medtem ko jih je bilo prej tradicionalno 50–60. Število dramatizacij pri predstavah za odrasle se je torej v prvih šestih letih 21. stoletja v primerjavi s prejšnjim obdobjem povečalo za štirikrat, zaradi česar se bržkone pojavlja občutek, da je njihov delež zelo velik. Kljub temu v celotnem repertoarju predstavljajo relativno majhen delež.

Drugačno sliko dobimo, če pogledamo razporejenost teh predstav po posameznih gledališčih. Dramatizacije so bile v devetdesetih skoncentrirane v mariborski Drami, ki jo je vodil Tomaž Pandur. Ta je namreč po postavitvi Svetinove *Šeherezade* svoje najodmevnejše predstave zgradil na epskih predlogah oz. na nekaterih temeljnih delih svetovne literature (Dantejeva *Božanska komedija* in romani Dostojevskega). Tako sta do leta 1996, ko se je Tomaž Pandur »po lastni odločitvi umaknil z vodstvenega položaja, iz kolektiva (in države)« (*Letopis 1995/1996* 10), nastala dva velika projekta: uprizoritev Dantejeve *Božanske komedije* v treh delih po dramatizaciji Nenada Prokića (sezona 1992/93) ter *Ruska misija* (1994/95), ki

> se tematsko navezuje na fragmente velikih romanov Dostojevskega: na *Idiota*, *Brate Karamazove*, *Zločin in kazen* (dodani so tudi krajši odlomki iz *Zapiskov iz podpodja*) ter na ključne like teh romanov – na tiste, ki jih strastno razmerje do sveta dobesedno trga in ki so prežeti s trpljenjem. Njihovemu svetu nasproti postavljata Prokić [ponovno avtor dramatizacije, op. a.] in Pandur Huga Balla, ustanovitelja in urednika znamenite dadaistične revije *Cabaret Voltaire*, tipičnega predstavnika evropskega avantgardističnega gibanja z začetka 20. stoletja, ki z logiko dadaista iniciira difuzno dramsko dogajanje, ga usmerja in povezuje na videz nezdružljivo. (*Letopis 1994/1995* 17)

Že tu se torej zariše vzorec, ki ga srečujemo tudi kasneje. Za dramatizacije so najbolj privlačni klasiki svetovne literature (najpogosteje Dostojevski), ki pa se jih režiserji in avtorji dramatizacij lotevajo bržkone zato, ker lahko skozi njihovo značilno interpretacijo podajo lastno videnje sveta ali pa morda gledališča. K temu problemu se bom ponovno vrnil v nadaljevanju, tako da ga za zdaj puščamo odprtega, zgolj kot opozorilo, ki nas bo vodilo v nadaljnjem razmišljanju.

Pandur je dramatizacijam ostal zvest tudi v novem tisočletju, ko se je predstavil kot režiser mednarodnih koprodukcij v organizaciji Festivala Ljubljana in Pandur Theatres. Prva predstava je bila *Hazarski slovar* – roman Milorada Pavića sta priredila Livija in Tomaž Pandur, druga pa *Sto minut* – po motivih *Bratov Karamazovih* Dostojevskega je dramatizacijo napisal kar režiser Tomaž Pandur.

Pandurjeva prepričanja so očitno spodbudila tudi ostale režiserje, ki so delovali v osrednjem mariborskem gledališču v takratnem obdobju, da so se lotili uprizarjanja dramatizacij. Tako so nastali Dumasovi *Trije mušketirji* v režiji Januzsa Kice (1993/94), Kafkova *Amerika* v režiji Januzsa Kice in priredbi Željke Udovičić ter Villonov *Veliki testament* v režiji Sonje Blaž (oba v sezoni 1995/96). Ostale postavitve dramatizacij so nastale v SSG v Trstu in v Mestnem gledališču ljubljanskem ter so skorajda dosledno omejene na eno predstavo v sezoni. V sezoni 1994/95 je v Trstu nastala uprizoritev Jurčičevega *Desetega brata* v priredbi Andreja Inkreta, v MGL je v sezoni 1995/96 iz tekstov Ivana Cankarja Tone Kuntner sestavil monodramo *Moje delo je knjiga ljubezni, odpri jo, domovina …*, v sezoni 1996/97 so prav tam uprizorili tudi Singerjeve *Norce iz Helma* v priredbi in režiji Zijaha Sokolovića, v sezoni 1997/98 pa v Trstu Sosičev roman *Balerina, balerina* v priredbi Braneta Završana ter Haškovega *Dobrega vojaka Švejka* (dramatizacija Stanislav Moša).

Sezona 1999/2000 je pomenila prelomnico v številu uprizorjenih dramatizacij, kar je s seboj prineslo tudi večje število gledališč in režiserjev, ki so bili z njimi povezani. Prejšnjim gledališčem sta se pridružili še ljubljanska Drama in Slovensko mladinsko gledališče. V slednjem se je z dramatizacijami začela ukvarjati mlajša generacija režiserjev (Matjaž Berger in Sebastijan Horvat). Nastale so predstave *Idiot* po romanu Dostojevskega v ljubljanski Drami, v režiji Mileta Koruna, *Filio ni doma* Berte Bojetu v mariborski Drami, v režiji Damirja Zlatarja Freya, *Dnevnik Ane Frank* v Trstu, *Juliette Justine*

Markiza de Sada v režiji Sebastijana Horvata in Freudov *Die Traumdeutung* v režiji Matjaža Bergerja v SMG.

Naslednja sezona je pomenila rahlo zatišje, saj sta dve predstavi od petih nastali po filmskih predlogah (*Amadeus* v mariborski Drami po istoimenskem filmu Miloša Formana in *Prizori iz zakonskega življenja* po filmu Ingmarja Bergmana v MGL). Dramatizacije so ponovno prevladovale v mariborskem gledališču, kjer so poleg omenjenega *Amadeusa* uprizorili še Cervantesovega *Don Kihota* in *Nevarna razmerja* Choderlosa de Laclosa. Popolni sliki sezone se pridružuje še predstava *Tistega lepega dne* po noveli Cirila Kosmača, ki so jo uprizorili v PDG v Novi Gorici.

V podobnem ritmu, predvsem pa ponovno s široko razpršenostjo dramatizacij po slovenskem prostoru (ponovno le ena v posamezni gledališki hiši) sta potekali sezoni 2001/02 in 2002/03. Prva je bila z dramatizacijami bolj bogata (pet uprizoritev), druga že skoraj na ravni izpred leta 1999 (tri uprizoritve). Ponovno se srečujemo s klasičnimi deli – Kafkovim *Procesom*, po *Ameriki* drugim srečanjem Januzsa Kice s Kafko, tokrat v ljubljanski Drami, Ecovim *Imenom rože* v SMG in v režiji Matjaža Bergerja, z uprizoritvijo *Zločina in kazni* Dostojevskega v priredbi Andrzeja Wajde in režiji Januzsa Kice, ki je nastala v okviru Primorskega poletnega festivala. Sem bi lahko uvrstili še priredbi Hoffmannove novele *Peskar* v Gledališču lutk Konj in Vernovega romana *V 80 dneh okoli sveta* v Šentjakobskem gledališču v Ljubljani, v režiji Gregorja Čušina, ki sta nastali v sezoni 2002/03. Gregor Čušin je bil tisto leto povezan še z eno adaptacijo, tokrat bibličnih tekstov, iz katerih je sestavil monodramo *Hagada*, ki je bila prvič uprizorjena že v Šentjakobskem gledališču (maja 2002), naslednjo sezono pa je doživela drugo premiero v MGL. Po bibličnih tekstih je nastala tudi predstava *Jobova knjiga*, ki jo je v mariborski Drami zasnoval Piotr Cieplak.

Sezona 2003/04 je dodatno razširila krog gledališč, ki so uprizarjala dramatizacije epskih in lirskih besedil. Do sedaj

omenjenim se pridružijo še leta 2001 obujeno Gledališče Koper s predstavama za otroke in mladino *Mavrična ribica, na pomoč* (dramatizacija Vesna Maher in Katja Pegan) in *Pod svobodnim soncem* Frana Saleškega Finžgarja; Gledališče Ptuj s prav tako otroško predstavo – *Gregorjevo čudežno zdravilo*, za katero je besedilo Roalda Dahla dramatizirala Tatjana Doma; SLG Celje z Ovidovimi *Metamorfozami* (dramatizacija Tina Kosi, režija Vinko Möderndorfer) in Eksperimentalno gledališče Glej s predstavo *Tihožitje*, ki jo je po tekstih Emila M. Ciorana in motivih Fuentesovega romana *Terra nostra* zasnoval Gregor Lorenci, režiral pa Jernej Lorenci. Druge predstave so dramatizacije svetovnih klasikov: že omenjena Pandurjeva predelava *Bratov Karamazovih* (*Sto minut*) in Pavićevega *Hazarskega slovarja* ter postavitev Proustovega romanesknega cikla *Iskanje izgubljenega časa* v dramatizaciji Harolda Pinterja in Di Trevis ter režiji Dušana Jovanovića v ljubljanski Drami.

V sezoni 2004/05 sta bili najbolj odmevni Korunova adaptacija in režija *Bratov Karamazovih* Dostojevskega ter adaptacija romana *Premirje* Prima Levija (avtor dramatizacije Srečko Fišer), ki je v SNG Nova Gorica zaživela pod naslovom *Medtem* in je na festivalu Borštnikovo srečanje dobila nagrado za najboljšo predstavo v celoti. Tema se pridružujeta še dramatizaciji legendarnega romana *Let nad kukavičjim gnezdom* Kena Keseya v SLG Celje in Dumasove *Kraljice Margot* (dramatizacija Srečko Fišer) v SMG.

Za sezono 2005/06 se zdi, da smo vsaj v Ljubljani doživeli pravi razmah dramatizacij. Na velikem odru SNG Drama so bile od šestih premier kar štiri dramatizacije. Sezona se je že začela s priredbo Skubičevega *Fužinskega bluza* (dramatizacija Ana Lasić) in se nadaljevala s premierama Bartolovega *Alamuta* (dramatizacija Dušan Jovanović) in Jančarjevega romana *Katarina, pav in jezuit* (dramatizacija Drago Jančar in Janez Pipan). V nadaljevanju sezone je bila uprizorjena priredba Tolstojeve *Ane Karenine*, pod katero se podpisujeta

Dušan Jovanović in Mitja Čander. MGL je imel na sporedu predstavo *Je to človek?*, za katero je Ira Ratej napisala priredbo po motivih Levijevega romana *Ali je to človek?*, ponovno pa so po Bergmanovih filmih posegli v uprizoritvi *Ko mine* (po filmu *Jesenska sonata*). Po dramatizaciji mezopotamskega *Epa o Gilgamešu* je nastala tudi istoimenska predstava v SMG. Tradicionalno navdušenje nad dramatizacijami je ostalo v Mariboru, kjer so uprizorili Jančarjev *Severni sij* in priredbo Orwellove *Živalske farme*.

Na koncu pregleda lahko opozorimo na nekaj značilnih potez v zvezi z dramatizacijami epskih in lirskih besedil na slovenskih odrih. Dramatizacije, po katerih nastajajo predstave za otroke, so stalnica na naših odrih in predstavljajo do pet premier v sezoni. Večinoma gre za najbolj znane Andersenove in Grimmove pravljice, za katere je vedno dovolj zanimanja. Poleg teh se pojavljajo posamezni poskusi dramatizacij sodobnejših avtorjev, bodisi slovenskih (Kristina Brenk, Ela Peroci, Oton Župančič) bodisi tujih (Astrid Lindgren, Sue Townsend, Alan Alexander Milne, Philip Pullman). Bolj razgibano podobo kažejo predstave za odrasle, ki nastajajo po epskih predlogah. Gre za trend, ki je bil v začetku obdobja 1992–2006 najbolj izrazit v mariborski Drami in se je ob koncu devetdesetih razširil po vsej Sloveniji. Ob dramatizacijah v devetdesetih srečujemo dve režiserski imeni, Tomaža Pandurja in Januzsa Kico. Kasneje se jima pridružita še dva uveljavljena režiserja starejše generacije, Mile Korun in Dušan Jovanović, ter mlajša, a že dodobra uveljavljena imena z Matjažem Bergerjem, Sebastijanom Horvatom, Jernejem Lorencijem na čelu … Pri tem je treba posebej poudariti, da ob teh dramatizacijah ne gre za poskus verne postavitve romanov, novel ipd. na gledališki oder, ampak največkrat za predstave, ki nastajajo po motivih, jemljejo dele tekstov, združujejo osebe več romanov, da bi uresničile določeno interpretacijo epske predloge.

V nadaljevanju bomo skušali premisliti vprašanje, ali gre pri porastu števila dramatizacij le za pragmatičen ukrep, ki izhaja iz pomanjkanja tekstov za veliki oder in popularnosti tovrstnih uprizoritev – slednje je s podatki o znatno večji prodaji abonmajev v sezoni 2005/06 potrdil direktor ljubljanske Drame Janez Pipan – ali pa je treba vzroke iskati tudi drugje, v križanju epske in dramske forme, v katerem ustvarjalci bržkone iščejo nove možnosti gledališča, in v znani zgodbi, ki sicer fragmentarnim predstavam daje nekakšen splošen okvir in gledalcem orientacijsko točko za razumevanje.

Vzroki in funkcija dramatizacij

Prvi, čeprav prav gotovo ne odločilni vzrok, da se gledališča pogosteje odločajo za uprizarjanje dramatizacij, je povečano zanimanje publike. Zanimiva je hipoteza, da gre pri dramatizacijah za nekakšno rešitev pomanjkanja dramskih tekstov (slovenskih in svetovnih) za veliki oder. Od konca devetdesetih se namreč v pregledih sezon pojavlja misel, da na sporedih upada število domačih avtorjev in izvirnih dram in se povečuje število dramatizacij oz. predstav, ki ne temeljijo na besedilu. Tako Petra Pogorevc v pregledu sezone 1997/98 zapiše, da je bilo »premierno predstavljenih enajst uprizoritev, ki so nastale na podlagi novih dramskih besedil, v ostalih primerih, katerih število se giblje okoli petnajst, pa je šlo večinoma za krste projektov, v katerih ima dramski jezik oziroma beseda bodisi izrazito specifično bodisi zanemarljivo vlogo« (*Letopis 1997/1998* 7). Nadalje opozarja tudi na večje število dramatizacij, ki so jih za oder napisali kar režiserji sami. V pregledu sezone ljubljanske Drame pa Petro Pogorevc »najprej zbode v oči dejstvo, da v nasprotju s prejšnjimi sezonami to pot nismo videli nobene krstne uprizoritve domačega dramskega besedila«. (*Letopis 1997/1998*, 10) Ugotovitve, da izvirna slovenska dramatika ni več v središču zanimanja gledališčnikov, kar se kaže v večjem številu dramatizacij in avtorskih projektov, v katerih tekst izgu-

blja primarno vlogo, so v spremnih interpretacijah naslednjih sezon vse pogostejše. Vilma Štritof Čretnik svoj pregled začne s spoznanjem o deležu del domačih avtorjev, ki »je, kot že nekaj časa, v primerjavi s tujimi nekoliko manjši, vendar je treba poudariti, da so med njimi tudi slovenske priredbe« (*Letopis 2000/2001*, 8), s čimer avtorica neposredno vzpostavlja zvezo med priredbami (dramatizacijami?) in pomanjkanjem domačih besedil. Tudi Jernej Novak zapiše, da podatki pričajo o tem, »da gledališča posegajo po delih, ki z aktualno tematiko nagovarjajo sodobnega gledalca, pa tudi o tem, da ob pomanjkanju (podcenjevanju?) izvirne slovenske dramatike zlasti mlajši rod ustvarjalcev preferira avtorske projekte«. (*Letopis 2001/2002*, 13–14)

Primož Jesenko je v pregledu sezone 2002/03 opisal razvoj gledališkega dogajanja kot odločilni prelom s tradicionalnim pojmovanjem dramskega teksta.

> Tomažu Pandurju gre pritrditi, da v polnem pomenu moderni teater živi neodvisno od literature. Lahko bi dodali, da je emancipirani teater odvrgel zavezanost pisani besedi – ostalo je aludiranje na posamezna literarna izhodišča predstav, ki pa za gledalsko percepcijo ni več kronskega pomena. […] Nedramatične, asociativne miselne prvine, običajno rezervirane za pripovedne lege, so prenesene v trodimenzionalni prostor. (*Letopis 2002/2003*, 9–10)

Stvar nikakor ni tako nova, kot se zdi, saj je bilo radikalno odklanjanje teksta značilno za slovensko oz. jugoslovansko gledališko dogajanje že v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja (Toporišič, *Med zapeljevanjem* 79–106), v devetdesetih in na začetku 21. stoletja pa se je po Toporišičevem mnenju vsaj delno približalo t. i. postdramskemu gledališču, ki ga določa oblika, ki zahteva aktivno sodelovanje gledalcev v predstavi, s čimer se briše meja med igralci in gledalci, na vsebinski ravni pa vprašanje zaznave in njenega širjenja.

Ravno Lehmanna je v intervjuju za *Literaturo* spomladi 2000, po premieri *Idiota*, Mile Korun navajal kot teoretika sodobnega gledališča, v katerem se je interes »od agona duha prenesel na agonijo telesa«. Korun dodaja: »Mislim, da je to popolnoma res, in tako si razlagam predstave, ki so formirane v tem novem duhu, kot npr. Horvatove, Lorencijeve ali Jablanovčeve in ki jih abonmajsko občinstvo ni razumelo in jih je sprejelo hladno. […] Mislim, da se moramo na novo dramatiko, če je sploh še dramatika, navaditi.« (Korun »Jaz sem« 473–474) Samega sebe je Korun postavil bliže tradicionalistom:

> [S]em bolj fundamentalist, kot sem že nekje rekel. Zame je pojem dobrega gledališča še vedno vezan na literaturo, ne morem pomagati, kljub temu, da sem na neki način tudi nadrealist in se ne zadovoljim z realnim, stvarnim, s tistim, kar literatura ponuja spredaj, rad grem zadaj; vendar če imam v rokah res dobro literaturo, je tisto, kar je v njej zadaj, hkrati tudi spredaj in ni potrebne nobene režijske intervencije, nič si ni treba izmišljevati. (Prav tam 477)

V Korunovih izjavah se kaže nova lastnost dramatizacij, ki je v tem, da literarna predloga lahko predstavlja pomenski okvir, na katerega povprečni gledalec, ki je še vedno bržkone bolj vajen tradicionalnega gledališča, ki ga pelje h končni poanti, kot pa postdramskega, ki načrtno onemogoča vsakršno vsebinsko sintezo, lahko opre svoje razumevanje predstave. Obenem se zdi, da v primerjavi s tradicionalnimi dramskimi teksti režiserjem omogoča večjo svobodo, saj morajo že zaradi omejenega časovnega obsega predstave močno poseči v epsko predlogo, pri čemer lahko pride do veljave Korunovo (*Idiot*, *Karamazovi*) iskanje tistega zadaj, Jovanovićevo (*Iskanje izgubljenega časa*) iskanje »zavesti, ki zmore povezati prostor in čas, celo morje različnih doživetij; v kateri so zajeti vsi fenomeni in dogodki nekega življenja in sveta« (Koloini 14), pa tudi odmiki v postdramsko smer (Pandur, Horvat, Loren-

ci). Dramatizacije so torej lahko stopnja prehoda, na kateri tekst že razpada in ima manjšo vlogo, a že zaradi predloge, ki je vsaj v obrisih splošno znana, omogoča tradicionalno obliko recepcije. Zaradi tega bi uprizoritve dramatizacij lahko videli kot učni pripomoček pri tem, kar Korun imenuje navajanje na postdramsko gledališče.

Najboljšo ilustracijo te vmesnosti lahko najdemo v dopisovanju Mileta Koruna in Slavka Pezdirja v gledališkem listu ob *Bratih Karamazovih*. Pezdir ugotavlja takole:

> Vaše dramatizacije oziroma odrske priredbe zavestno ostajajo nekje vmes med pripovedništvom in dramatiko, kar ste tudi sami opredelili ob uprizoritvi *Idiota* na enovitem prizorišču in ves čas z vsemi interpreti kot ‚govorico medprostora'. Na robu, stičišču med pripovedjo in dramo, med literarno osebo in njenim odrskim interpretom ste zaznali priložnost za sveže, resnično odrsko doživetje. (Korun, »Na poti« 7)

In Korun odgovarja na ugotovitve:

> VMESNI PROSTOR IGRALČEVE ODRSKE PREZENCE pojmujem kot točko, na kateri se srečata IGRALEC IN GLEDALEC … kot neko posebno stanje obeh (gledalca in igralca) … kot nekakšno SKUPNO EKSTAZO … ekstazo, ki omogoča pristop do RAZKRITJA BITI (?) … in se tako gledalec ne identificira z likom iz dramatikove zgodbe, temveč z igralcem … pa ne z igralcem kot privatno osebo, ne zasebno … temveč … ali lahko tako rečem? … kot z bitjem, ki je v tem hipu najbližje? … morda edina prava beseda, ki označuje to BLIŽINO, v katero je igralec za roko … za glavo in srce … za dušo in um … povlekel gledalca … SKRIVNOST! … in tako se mi je v nekem božjem trenutku … nastajajoča gledališka predstava razkrila kot POT K SKRIVNOSTI … (prav tam 10)

Korunu je torej šlo za ukinjanje meje med gledalcem in odrom že v *Idiotu* in mu gre za to ponovno pri *Karamazovih*. Čeprav igralca in posledično tudi gledalca pelje nekam onkraj, »ga potegne v TRANSCENDENTALNI STATUS« (prav tam), to spoznanje pri Korunu še ni poljubno in prepuščeno posameznemu gledalcu, ki naj bi s tem dojel kaotičnost sodobnega sveta kot v postdramskem gledališču, ampak pelje k razkritju biti oz. k skrivnosti. Ta skrivnost pa odstira morda še zadnji vzrok za razmah dramatizacij na naših odrih. Gre za vzpostavljanje neposrednega stika med odrom in avditorijem, ki ga pri nas v obravnavanem obdobju zelo popularno gledališče »u fris« (drame Sarah Kane, Marka Ravenhilla idr.) dosega s povsem drugačnimi sredstvi, a končni cilj se zdi podoben. Najprej onemogočiti gledalčevo distanco in ga nato popeljati v neko novo metafiziko, razkritje biti. Sarah Kane (Sierz, *Gledališče »u fris«* 151) ob *Razdejanih*, ki jih pojmuje kot dramo »o krizi življenja«, to ubesedi takole: »Kako živeti naprej, ko postane življenje tako boleče, tako neznosno? *Razdejani* so vsekakor optimistična drama, saj si osebe v njej prizadevajo postrgati življenje iz ruševin.« In ravno te ostanke ali, če hočete, podstat človečnosti, življenja, v globalnem svetu išče tudi publika, kar potrjujeta naraščajoča popularnost dramatizacij in svetovna slava dramatikov »u fris« v obravnavanem obdobju.

Občuten porast dramatizacij torej opažamo po sezoni 1999/2000, še posebej očiten pa je prav v sezoni 2005/06, ko se je poleg njihove številčnosti korenito spremenila tudi njihova razporeditev po gledališčih. Če so bile te prej praviloma enakomerno razporejene po vsej Sloveniji – večjo količino srečamo le v mariborski Drami – jih je v zadnji obravnavani sezoni več v ljubljanskih gledališčih, med katerimi najbolj izstopa prav osrednje, SNG Drama. Kljub temu dramatizacije nikakor ne predstavljajo večji del gledaliških sporedov, saj tudi v sezoni 2005/06 predstavljajo le dobrih 14 odstotkov vseh premier v institucionalnih gledališčih, če pa bi upošte-

vali tudi vse neinstitucionalne predstave, bi se ta delež še občutno zmanjšal.

Vzrokov za pogostost in popularnost dramatizacij je več in niso razporejeni linearno, ampak predstavljajo ravnotežje različnih interesov vseh akterjev v procesu gledališke produkcije in recepcije. Najprej je tu povsem pragmatičen interes vodij gledališč, saj s tovrstnimi uprizoritvami polnijo dvorane, dvigujejo število prodanih abonmajev, in zato nagovarjajo režiserje k postavitvi novih dramatizacij svetovnih klasikov. Drugi razlog je vezan na ustvarjalce predstav (režiserje, dramaturge, igralce …), saj jim dramatizacije omogočajo delni korak v postdramski prostor, ki je v osnovi radikalna izpeljava epizacije gledališča in se zato zanj zdi predelava epike najbolj primerna rešitev. Gledalec je v postdramskem gledališču postavljen v aktivno vlogo, predstava mu ne daje več določenega smisla, ampak bolj širi njegovo zaznavanje in mu dopušča, da si zgradi lastno, povsem individualno recepcijo predstave. Postdramski teater s tem v nekem smislu razbija tradicionalno povezovalno oz. družbeno funkcijo gledališča oz. terja od gledalca, da to funkcijo uresniči na višjem nivoju z razvojem večje občutljivosti, fleksibilnosti lastnega zaznavanja. Kot je v intervjuju dejal Mile Korun, se je tovrstnega teatra treba navaditi in v tej točki se pokažeta uporabnost in vzrok popularnosti dramatizacij. Te namreč sledijo nekaterim temeljnim načelom postdramskega (radikalni epizaciji, kreiranju vmesnega prostora, kjer se združujejo igralci in gledalci, ipd.), obenem pa ohranjajo vsaj sled neke poante (bit, podoba sveta?), ki pri publiki povzroča občutek intersubjektivne izkušnje in gradi tradicionalno gledališko občestvo.