

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Katarina Dovč

Alamut, Filio in Balerina v gledališču

Diplomsko delo

Mentorica red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, julij 2015

ZAHVALA

Za strokovno pomoč in pogovor se iskreno zahvaljujem mentorici Alojziji Zupan Sosič in prijateljici Barbari Novakovič Kolenc, ki mi s svojo izjemno širino odpira posamezne delce gledališkega sveta. Hvala tudi Branku Završanu in Klemnu Jelinčiču Boeti, da sta bila pripravljena deliti posnetka in svoje védenje o nastajanju Balerine in Filio, ter Katarini Kocijančič iz Slovenskega gledališkega inštituta za nesebično pomoč. Najpomembnejši hvala pa gre očiju, mami, Lauri, Mateji in ostalim prijateljem za njihovo brezmejno razumevanje in spodbudo.

IZVLEČEK

Odrske uprizoritve romanov *Alamut*, *Filio ni doma* in *Balerina, Balerina* so izrazito avtorske. Različni gledališki in literarni profili pri pisanju dramatisacij uporabljajo dramatisacijske postopke, ki so sicer lahko prepoznavni, niso pa univerzalni za vse dramatisacije. Značilnosti izhodiščnih romanesknih besedil, ki jih med drugim definira sintagma sodobni slovenski roman, na »končno« uprizoritev vplivajo v manjši meri. Izkaže se, da je besedilo tako v zgodovini kot danes lahko idejno izhodišče, glavni akter ali pa zgolj eden od gledaliških elementov; glavni dejavnik, ki o tej poziciji besedila odloča, je režiser in njegov gledališki kolektiv.

KLJUČNE BESEDE: dramatisacija, gledališka režija, sodobni slovenski roman, *Alamut*, *Filio ni doma*, *Balerina*, *Balerina*

1 KAZALO

2	UVOD	5
3	BESEDILO – UPRIZORITEV	7
4	TERMINOLOGIJA	9
5	RAZLOGI ZA DRAMATIZACIJE	12
6	DRAMATIZACIJSKI POSTOPKI	14
7	ANALIZA TREH ROMANOV	17
7.1	ALAMUT	18
7.1.1	ROMAN – DRAMATIZACIJA	19
7.1.2	DRAMATIZACIJA – UPRIZORITEV	22
7.2	FILIO NI DOMA	25
7.2.1	ROMAN – DRAMATIZACIJA	26
7.2.2	DRAMATIZACIJA – UPRIZORITEV	28
7.3	BALERINA, BALERINA	30
7.3.1	ROMAN – DRAMATIZACIJA	31
7.3.2	DRAMATIZACIJA – UPRIZORITEV	32
8	POVZETEK	35
9	LITERATURA	38

2 UVOD

Jasno je, da sta gledališče in literatura neločljivo povezana. Skupna jima je materija sama, iz nje dihata in živita. Ne glede na odrsko prakso 60. in 70. let 20. stoletja, ki je skoraj ukinila besedila ali pa jih reducirala na status zvočnega dekorja (Pavis 2008: 117), je literatura tista, na kateri bazira velik del gledališke produkcije.

Ko je Antoine Vitez leta 1975 roman *Bazelski zvonovi* predelal v igro *Katarina*, je izjavil, da gledališče lahko delamo iz vsega (Ubersfeld 2002: 25). Besedilne predloge za gledališče niso obvezne in tudi niso nujno literarna besedila, temveč so besedila vseh vrst; pesmi, osebni dnevnik, časopisni članek itd. Kljub temu so v večini še vedno uprizarjana literarna dela, med najpogostejšimi pa je, poleg dramatike seveda, roman.

Če pogledamo v gledališke letopise zadnjih desetletij, lahko ugotovimo, da je na slovenskih gledaliških odrih poleg ogromnega števila evropskih romanov tudi sodobni slovenski roman. Seznam sodobnih slovenskih romanov, ki so bili uprizorjeni, je že precejšen: *Alamut*¹, *Resničnost*, *Levitan*, *Don Juan na psu ali zdrav duh v zdravem telesu*, *Balerina*, *Balerina*, *Filio ni doma*, *Severni sij*, *Katarina*, *pav in jezuit*, *Fužinski bluz*, *Spopad s pomladjo*, *Nekropola*, *Čefurji raus!*, *Črni dnevi in beli dan ter Angel pozabe* (Marušič 2014: 78), v letošnji gledališki sezoni pa še *Jugoslavija, moja dežela*².

V diplomskem delu skušam osvetliti pojavitev treh sodobnih slovenskih romanov na gledališkem odru. Najprej me zanima terminologija, ki se uporablja na pomenskem polju pretvorbe romanesknega besedila v gledališkega. Analiziram postopke, ki se jih poslužujejo avtorji teh dramatizacij/priredb/teatralizacij, zelo privlačno je predvsem vmesno sivo polje, v katerem se izkažejo predvsem dramaturgi in gledališki režiserji s svojo poetiko, estetiko, filozofijo in videnjem sveta. Zanima me tudi, če so ti postopki na kakršenkoli način povezani z značilnostmi sodobnega slovenskega romana, ali ta s svojimi posebnostmi kakorkoli zaznamuje gledališki oder in kako. Iskala bom »metatekst ali diskurz režije« (Pavis

¹ *Alamuta* zaradi izjemnega preobrata v tradiciji slovenskega pisanja obravnavamo kot predhodnika sodobnega slovenskega romana kljub po letnici prezgodnjemu izidu (1938) za to uvrstitev.

² Zanimivo bi bilo videti tudi, če si je katerega od njih za predlogo vzel tudi kak tuj režiser oz. gledališka hiša, vendar je postopek analize v tem primeru zamudnejši kot le vpogled v gledališke letopise. Še najhitreje, vsaj tako se je zdelo, bi podatke o uprizoritvah na tujih odrih dobili na Avtorski agenciji za Slovenijo, saj bi morala biti vsa postprodukcija prijavljena in ustrezno beležena, vendar so tam s podatki bolj skopi.

1996 :153) in ugotavljala, če in kako gledališče razpira pomene, ponudi svoje interpretacije in osvetljuje literarna besedila. Pri analizi bom najprej pozorna na posamezen roman, njegovo zgodbo, pripoved in druge značilnosti, tudi v povezavi s kategorijo sodobnega slovenskega romana. Raziskala bom zunanje razloge za prenos v gledališče, notranje razloge oz. značilnosti samih romanov, ki v večji ali manjši meri vplivajo na uprizorljivost besedila, nato pa primerjala roman z njegovo dramatisacijo ter dramatisacijo s »končno« obliko, uprizoritvijo.

Izbiri romanov, na katerih bo v pričujočem delu narejena analiza (*Alamut, Filio ni doma* in *Balerina, Balerina*), je botrovala najprej kakovost samih romanov, kakovost in inovativnost gledaliških uprizoritev, ki so nastale na podlagi dramatisacij teh romanov, ter seveda nepogrešljiva osebna afiniteta do obojega; sodobnega slovenskega romana in gledališča. Predvidevam, da značilnosti sodobnega slovenskega romana kot take zelo malo ali celo ne vplivajo na gledališko priredbo, saj so v gledališču že šestdeseta leta pomenila leta režiserjev; režiser je največkrat pomembnejši element gledališke uprizoritve kot sam tekst, izbran za uprizoritev. Predvsem so režiserji kritični bralci, ki nam v gledališču predstavijo svojo interpretacijo tako teksta kot dostikrat sveta. Gradijo svoje poetike in estetike in ob tem izbirajo tekste, ki so jim v izziv in se lotevajo tematik, ki so jim v tistem trenutku blizu. Velikokrat je tekst zgolj izhodišče za razmišljanje o določeni tematiki, povod za kritiko politike ali družbe nasploh, postavljanje ogledala družbi ipd. Gledališče je do danes doživelo ogromno sprememb, ki so med drugim pomenila tudi prehod iz dramskega v postdramskega (Lehmann), vendar v slovenskem institucionalnem gledališču ne zaznavam več postdramskega. Če naj bi obstajali tisti, »ki se uprizoritve lotevajo tako, da se osredotočijo na govorico in literaturo« in tisti, »ki imajo dogodek predstave za svoje glavno področje in besedilo le za podporo tega dogodka« (Pavis 2012: 502), potem menim, da je danes tistih, ki jih težko ukalupimo, še največ.

3 BESEDILO – UPRIZORITEV

Stara dvojica *besedilo – uprizoritev* je predmet raziskovanj velikega števila literarnih in gledaliških teoretikov. Klasicističen pristop k problematiki, kot ga opiše Anne Ubersfeld (2002), je tisti, ki absolutno prednost daje besedilu. Uprizoritev je v tem primeru le izraz in režiser zgolj »prevaja v drugačen jezik« (prav tam: 22), zvestoba besedilu je dolžnost. Šlo naj bi torej za enako formo in vsebino, le izrazno sredstvo je drugo. Nasproten pristop, ki je tudi redkejši, pa besedilo zavrača oz. je le-to zreducirano na manj pomemben element uprizoritve. Oba pristopa že na prvi pogled povesta premalo oz. se želita elegantno ogniti srečanju te dvojice.

Seveda je ta odnos v različnih zgodovinskih obdobjih različen, predvsem pa se pogled na omenjeno dvojico korenito spremeni z Artaudom, ki gledališču pripiše avtonomnost in »se ne zanima za prehod besedila v uprizoritev, saj je samo po sebi edinstven dogodek« (Pavis 2012: 43). Kljub tej edinstvenosti, ki se je gledališče tako oklepa, lahko iz dejanskega stanja izluščimo célo tipologijo režij in znotraj njih razmerij besedila in uprizoritve. Pavis tako med režijami klasičnih tekstov prepozna arheološko rekonstrukcijo, ki želi rekonstruirati tekst v čas njegovega nastanka, historicizacijo, ki relativizira to zgodovinsko perspektivo, rekuperacijo, ki aktualizira, modernizira, adaptira tekst, režijo možnih pomenov, ki išče nabor možnih interpretacij teksta, vokalizacijo, ki se osredotoča predvsem na dih, izgovor in ritem samega teksta ter vračanje k mitu, ki negira prejšnje pristope in dramaturgije in se osredotoča na smisel, srce, mit teksta (Pavis 2003: 212). Tudi druge tipologije režij (Lehmannove metaforična, scenografska in dogodkovna (prav tam: 214)) predvidevajo različne pristope k tekstu in njegovi prisotnosti na odru.

Tudi v slovenskem gledališču, kjer se transformacija sodobnega slovenskega romana, ki nas v tem delu najbolj zanima, zgodi, je razmerje med besedilom in uprizoritvijo zelo dinamično. Tomaž Toporišič se v svoji obsežni magistrski nalogi loteva razmerja med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja in ugotavlja, kako je npr. v 50. letih prejšnjega stoletja tekst narekoval predstavo, kako je bil celo sam avtor režiser svojih tekstov. Kasneje, na prelomu 60. in 70. let je gledališče že nujno potrebovalo negacijo literature, da je lahko poiskalo nove smeri, interpretacije. Tekst je bil tokrat postavljen na obrobje, npr. zgolj kot zvočni element predstave. Odnos med besedilom in uprizoritvijo tako ni bil več zavezujoč, ni več govora o zvestobi besedilu. V 70. letih je gledališče samo

doživelo velik preobrat, ko je postajalo performans. Pride do t. i. smrti literarnega gledališča (pri nas s kultno predstavo Pupilije Ferkeverk). Tudi v najbolj radikalnih predstavah pa ne pride do smrti teksta – gledališče ostaja znotraj teksta in jezika, a se ga »ni dalo zvesti na avtomatično prevajanje v jezikovne označence« (Toporišič 2004: 141).

Pavis v svojem delu *Sodobna režija* med drugim piše ravno o tej zahodnjaški obsedenosti o prevpraševanju razmerja med besedilom in uprizoritvijo, hierarhije, ki se vzpostavlja med njima. Pravi, da gledališka uprizoritev za svoj obstoj potrebuje izvor, besedilne niti, vendar je pri tem pomembno le, »da določimo, kakšen je status besedila v določeni uprizoritvi: je bil sprejet kot izvor smisla /.../, ali pa je uporabljen kot glasbeni material, bolj namenjen poslušanju kot razumevanju« (Pavis 2012: 499). Kar gledališče oz. režija v tem odnosu želi nujno poudariti, je dejstvo, da besedilo zanj ni zavezujoče, režija ne nastopa nujno kot konkretizacija literature, »od nje je neodvisna, kar pa vendarle ne pomeni, da dramskega besedila ne bo povratno osvetlila, razprla in metaforizirala« (Pavis 1996: 153) Ta poudarek je nujen zato, ker je gledališče kot umetnost v zgodovini z nastopom primata literature razumljeno kot sekundarno, čeprav je v prvinski, obredni obliki obstajalo pred njenim časom.

Ne glede na to, kakšno vlogo priznavamo tekstu, je ta gotovo prisoten. Vsakokrat prirejen za oder, dopolnjen, parafraziran, sintetiziran in zreduciran v manjši ali večji meri, včasih zgolj kot »žlobudranje«, ki ne nosi več starih pomenov, pa vseeno na nek način ustvarja nove, čepprav neznatne.

4 TERMINOLOGIJA

Terminologija, ki nastaja v pomenskem polju transformacije nedramskega besedila v dramskega, je precej nedorečena. V strokovni literaturi se pojavljajo pojmi dramatizacija, priredba, adaptacija ipd., ki so v večini razumljeni sopomensko. Zelo zanimivo je vmesno polje, ki nastane med literarnim besedilom, njegovo t. i. dramatizacijo in vmesnimi stopnjami v času oblikovanja gledališke predstave ter tekstom, ki je izgovorjen na samem odru. V tem dinamičnem prostoru se tako srečata literarno in gledališko; slednje seveda prinese tudi svojo terminologijo: teatralizacija, vizualizacija ipd., čeprav »področje priredbe romana za oder v literaturi večinoma ostaja omejeno na sfero praktičnega dela in je v okviru gledališke teorije minorno področje« (Djilas 2007: 9).

Dramatizacija

Ko se sprašujemo o postavitvi romana v gledališko okolje, je prvi pojem, ki je vreden omembe in premisleka, gotovo dramatizacija. Besedotvorno izraz predpostavlja izdelavo drame, dramske predloge oz. vnos določenih elementov, ki besedilo »usposobijo« za dramsko. V *SSKJ* pod pojmom dramatizacija preberemo naslednje: prozno ali pesniško delo, predelano, spremenjeno v dramsko. Patrice Pavis jo v svojem *Gledališkem slovarju* označi kot »priredbo (epskega ali pesniškega) besedila v dramsko besedilo ali določenega gradiva za oder« (Pavis 1997: 149).

Lukan (2007: 149) polemizira o izrazu dramatizacija, saj predpostavka, implicirana v samem izrazu, da gre za produkcijo drame iz nedramskega materiala, že sama stoji na drugi krhki predpostavki, da je predloga za gledališko uprizoritev nujno drama, kar pa seveda ne drži. Lukan meni, da je »postopek dramatizacije kot produkcije drame: prvič, nepotreben, saj gre pri produkciji predlog za bodoče gledališke uprizoritve predvsem za adaptacije oziroma priredbe izvirno negledališkega gradiva (kar pa je spet sporna trditev, saj je prav vsako gradivo v izhodišču lahko predloga za gledališko uprizoritev) in ne izdelave "drame" in, drugič, nenatančen in pristranski, saj s tem, ko namiguje na "dramo" oziroma "dramatičnost", odreka veljavnost drugim oblikam performativnega, ki se ne utemeljujejo v "dramskem" oz. "dramatičnem"« (prav tam: 149). Pojem označi za anahronizem in nas napoti k naslednjima izrazoma: adaptaciji in priredbi.

Priredba ali adaptacija³

Priredba se zdi primernejši izraz kot dramatizacija, saj ni pomensko kakorkoli obremenjen z dramo ali dramatičnim, nosi pa potrebno konotacijo, da ne gre zgolj za prestavitev, ampak implicira tudi novega stvaritelja, so-avtorja. Pavis jo v osnovi označi kot »prenos ali preobrazbo umetniškega dela iz ene zvrsti v drugo (iz romana v igro)⁴«, poudari pa tudi, da »prirediti pomeni v celoti na novo napisati delo, ki je pojmovano kot običajno gradivo«. Pripovedne vsebine so ohranjene (bolj ali manj zvesto), diskurzivna struktura pa doživi korenito preobrazbo, predvsem zaradi prehoda v dispozitiv izjavljanja, ki je povsem drugačen. Med to semiotično operacijo prenosa je roman transponiran v dialoge, ki so pogosto drugačni kot tisti v originalu, in še posebej v odrska dogajanja, ki uporabljajo vsa gledališka gradiva uprizarjanja (geste, podobe, glasbo itn.) (Pavis 1997: 594).

Priredba je prevod, ki že v izhodišču prireja besedilo za določen kontekst recepcije, z opustitvami in potrebnimi dodatki za ponovno ovrednotenje – večina današnjih prevodov se imenuje priredbe, kar sugerira, da je vsak poseg, od prevoda do dela pri vnovični dramski pisavi, ponovna kreacija, da prenos oblik iz ene zvrsti v drugo ni nikoli nedolžno početje, saj zadeva obdelavo smisla (Pavis 1997: 595). Priredba uživa veliko svobodo nasproti gledališkemu prevodu.

Gledališki prevod

Termin gledališki prevod označuje prepis dela »v njegovi izvorni razpostavi, brez dodatkov in opuščanj, brez črt, nadaljnjih razvijanj, odrskih posegov, predelave oseb, spreminjanja replik« (Pavis 1997: 305). Pri njem gre za tradicionalni pristop k tekstu, ki izvorni tekst postavi na piedestal; v večini gre za prepis dialoškega materiala brez kakršnihkoli avtorskih posegov. Take oblike, kot je prevod, danes v gledališču praktično ne srečamo, ker gledališče že dolgo nima funkcije zgolj prikazovati, ampak se vedno opredeljuje, kritizira, komentira itd. Edino možnost, ki jo gledališki prevod mogoče ima, gre iskati v izobraževalnem procesu.

³ Adaptacija je uporabljena kot sinonim priredbi. Razen tuje korenске osnove iz rabe ni videti pomenskih razlik.

⁴ Na diskusiji o priredbah, dramatizacijah in adaptacijah letošnjega Tedna drame je Žanina Mirčevska brezkompromisno označila za priredbo zgolj tisto dejanje, ko dramaturg vzame v roke katerokoli dramsko besedilo in ga priredi za konkretno uprizoritev. Po njenem mnenju je prestavljanje iz literarnega v gledališki medij pač dramatizacija.

Teatralizacija

Teatralizacija je termin, ki ga v našo razpravo prinese gledališka teorija: »Teatralizirati neki dogodek ali dramsko besedilo pomeni, da ga interpretiramo na odru s pomočjo scene in igralcev, ki živo predstavijo situacije. Značilnosti teatralizacije so vizualni element odra, mizanscene in diskurzov« (Pavis 1997: 705). Termin ne predvideva nujno besedilne osnove, ki bi bila prirejena odru, temveč neposredno interpretacijo nedramskega teksta.

Še en termin prihaja iz gledaliških vrst: **vizualizacija romana**. Predlaga ga režiserka Ivana Djilas v svoji magistrski nalogi, opisan pa bo v poglavju o postopkih dramatizacije oz. prirejanja.

Tudi avtorji dramatizacij, režiserji in gledališča sami poimenujejo svoje predstave zelo različno; Jovanović je za *Alamuta* naredil »odrsko priredbo«, *Filio ni doma* je v tekstopisu označen kot »priredba za koreodramsko ugledališčenje romana«, Branko Završan pa je »adaptiral« roman *Balerina, Balerina*.

Zdi se, da je ravno zaradi večpomenskih nians, ki jih ima vsak od zgoraj naštetih terminov, treba najti takega, ki bi zaobjel vse, in bil tako dovolj široko zastavljen, da bi dopuščal vse nivoje režiserskih posegov od minimalnih do totalnih (od »gledališke ilustracije romana /.../ do izvirne uprizoritve« (Marušič 2014: 76)), zaobjel tudi različne načine prirejanja in ne zgolj izdelave klasične dramske oblike za izhodišče, bi pa takoj impliciral gledališče (za razliko od priredbe, ki je kot termin še najbolj prisotna na glasbenem področju). V literaturi lahko zasledimo tudi termin **ugledališčenje**, ki v veliki meri ustreza zgoraj naštetim kriterijem in splošni razlagi prenosa v gledališki medij, poleg tega pa ne zanika in tudi ne izpostavlja besedilne predloge.

V nadaljevanju bom zaradi uveljavljenosti uporabljala termin dramatizacija, kar pa se bo izkazalo tudi za korektno opredelitev, saj sta za dva izbrana romana dejansko napisani dramatizaciji v načeloma klasični obliki, pri tretjem pa gre bolj za delovni tekst režiserja.

5 RAZLOGI ZA DRAMATIZACIJE

Pojav dramatizacij v klasičnem pomenu te besede sicer sega v srednji vek, vendar se njihov porast zgodi šele v 20. stoletju, ko gledališče razvija nove dramske oblike, se obrne navzven in išče stik z drugimi umetnostmi, predvsem želi preseči svoje omejitve in ena teh je gotovo omejitev klasičnega dramskega teksta in njegove specifično zaprte forme. To je eden od razlogov, da poseže po romanu, ki omogoča raznovrstne interpretacije in ponuja ogromno »materiala«. V preteklosti je bil možni razlog za dramatizacijo tudi potreba po pretentanju cenzure; Pipan navaja, da je Bulgakov kot dramaturg dramatiziral vse pomembnejše ruske klasične romane, saj je cenzura bedela nad vsako besedo v njegovih izvirnih igrach, ob dramatizacije »velikih« pa se očitno niso obregnili (Pipan v Literaturi 2006: 76). Lahko bi bil razlog tudi pomanjkanje izvirnih dramskih iger ali pa nezanimanje/podcenjevanje slovenske dramatike, vendar bi za to izjavo potrebovali dodatno raziskavo.

Iz primera Bulgakova lahko vidimo še najmanj dva razloga za dramatizacije; novo prevpraševanje klasikov ter uspešnost samih romanov. Znana pisateljska imena gotovo pripomorejo tudi k večji prepoznavnosti, širši publikii, ki je ni treba prepričevati z ogromnimi vložki v marketing predstave, saj je za to poskrbela že sama predloga. »Dramatizirati poznani in veliki roman je namreč spektakel in dobra marketinška poteza že vnaprej: popularizirati gledališče in ga narediti vredno in zanimivo za kupovanje in prodajanje« (Horvat v Literaturi 2006: 71). Poleg tega pa si pri literarnem delu, ki je brano in poznano, režiser lahko privošči bolj rigorozne posege, drznejše poteze in modifikacije, saj je osnova ljudem blizu in tako ne potrebuje plastičnega prikaza, vsaj na ravni fabule ne. Tu je priložnost za gledališke inovacije, eksperimente in raziskovanja. Dramatizacija klasikov svetovne literature, kot sta na primer najpogosteje dramatizirana Dostojevski in Kafka, režiserju omogoča izraziti njegovo lastno percepcijo sveta na splošno in pa velikokrat tudi njegovo videnje gledališča kot takega; »Znana zgodba kot material, ki ga lahko delimo z gledalcem, je lahko le osnova, na kateri razvijemo originalno kreativno vizijo« (Govan 2007: 89). Primer, ki ga lahko vidimo na naših odrih, so dramatizacije Kafke v režijah Janusza Kice, za katere vemo, ne da bi videli gledališki list, da je Kica njihov avtor, saj so tako zelo specifične zanj, za njegovo gledališče, njegovo poetiko. Alfreds (v Govan 2007: 89) meni, da je bistvo gledališča in sama njegova

esenca ravno v tem, da režiser, igralci in celotna ekipa ustvarjalcev delijo svojo vizijo zgodbe z gledalcem.

V zadnjih dveh desetletjih so bile priredbe tudi dober »prevodnik« v postdramsko gledališče, saj »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?) ...« (Troha 2006: 110).

ROMAN SE NA OGLED POSTAVI

Ko smo zunanje razloge za nastanek dramatizacij nekako uokvirili v seznam, je smiselno pogledati še v notranjost samih romanov. Zdi se namreč, da romani že sami ponujajo svoja besedila v gledališko obdelavo, nekateri bolj, drugi manj. Zanima me, kaj je tisto, kar naredi roman bolj ali manj uprizorljiv. V slovenistiki ob tej iztočnici začnemo pogledovati po t. i. dramskih prvinah v romanu; govoru, neposredni transformaciji, vizualizaciji itd. V gledališki teoriji pa Anne Ubersfeld razmišlja o v besedilo integrirani gledališkosti. Pravi namreč, da predloga »vsebuje matrice uprizorljivosti«, da je »mogoče poiskati jedra gledališkosti v besedilu« (Ubersfeld 2002: 25). Že gledališki teoretiki sami ugotovijo, da ta in tej podobne teorije žal »redkokdaj natančneje opredelijo, kako in kje je v besedilu vpisana ta gledališkost« (Pavis 1997: 575). Tudi slovenisti ne ponudimo veliko, vendar se je Alojzija Zupan Sosič že dotaknila problematike. Ponudila je termin dramizacija (Zupan Sosič 2012: 361), ki analogno lirizaciji in esejizaciji pomeni »vdor dramskih prvin v epsko jedro« romana oz. prilagajanje njegove strukture dramski. Če se osredotočimo zgolj na sodobni slovenski roman, lahko ravno v značilnostih, ki ga ločijo od tradicionalnega romana, zasledimo povečan delež govornih sestavin, ki je ena iskanih dramskih prvin. Druge dramske prvine so še skrb za vzdušje, neposredna transformacija, ki pomeni »jezik brez kakršnihkoli posegov neposredno transformirati iz modusa pisave v modus govora in ga s tem premakniti iz zgolj-besednega v posebno čez-jezikovno formo teatralnega prikazovanja« (Zupan Sosič 2012: 363) in vizualizacija, ki zadeva večjo ali manjšo natančnost opisov in s tem večjo ali manjšo aktivacijo naših vidnih predstav (prav tam).

SODOBNI SLOVENSKI ROMAN

Sodobni slovenski roman devetdesetih je po Alojziji Zupan Sosič (2006: 53–59) modificiran tradicionalni roman. Za osnovo ima značilnosti tradicionalnega romana, ki pa jih modificira z različnimi modernističnimi in postmodernističnimi posegi. Modifikacije so najboljše vidne v žanrskem sinkretizmu, prenovljeni vlogi pripovedovalca, njegovi ironični perspektivi in že

omenjenem povečanem deležu govornih sestavin. Zgodba je kot v tradicionalnem romanu pregledna, razmerja med literarnimi osebami so smiselna, prostor in čas sta razvidna. Pripoved je večinoma sklenjena enota, čeprav ne upošteva nujno časovne zaporednosti in kavzalne logike. Pomemben premik sodobnega slovenskega romana je tudi razvijanje intimne zgodbe in s tem iskanje identitete. Podrobneje bom značilnosti opazovala pri posameznih romanih.

6 DRAMATIZACIJSKI POSTOPKI

»Nikakršnih pravil ni, kako delati dramatizacije, to pomeni, da je vsaka dramatizacija iskanje nove forme (ali pa bi to vsaj morala biti)« (Horvat v Literaturi 2006: 72). Ob koncu tega poglavja bom najbrž prišla do povsem enakega zaključka, kot je ta zgoraj, vendar so določeni postopki in metode vseeno vredni omembe.

Pisanje dramatizacije lahko prevzame več gledaliških/literarnih profilov; dramaturg, režiser sam, gledališka hiša včasih povabi k sodelovanju celo avtorja romana, večkrat pa so dramatizacije tudi plod večjega števila ustvarjalcev.

Poznamo več pristopov k besedilu, med drugim npr. genetično metodo, ki se posveča nastanku dela, njegovim virom in avtorjevi delovni metodi ali pa vrsto semioloških analiz besedila, ki ustvarjalcem pomagajo pri njegovi razčlenitvi in novi sestavi v gledališki tekst. Predvsem me zanima metoda, ki temelji na bralčevi recepciji besedila, kar se deloma ujame tudi s slovenistično teorijo t. i. kritičnega branja. Kritični bralec je v tem primeru strokovni gledališki kader in najpomembnejša med njimi, dramaturg in režiser, katerih poetiko in estetiko lahko prepoznamo potem, ko gledamo končno uprizoritev.

Prvi postopek, ki se ga loti ustvarjalec, je torej branje. Ustvarjalci odrske uprizoritve romana so tisti bralci, ki morajo poleg t. i. užitekarskega branja poseči tudi v polje poglobljenega/kritičnega branja. Opazovati morajo: ubeseditvene načine (pripoved, opis, govor), pripovedne tehnike (suspens, analepso, prolepso, retardacijo), perspektivo, vrsto pripovedovalca, razdaljo do pripovedi, načine posredovanja mentalno-čustvenega procesa literarnih oseb, povezavo vseh pripovednih prvin, jezikovno in oblikovno-stilno podobo, predvsem pa morajo dobro samonadzorovati bralni proces (Zupan Sosič 2004: 46). Samoumevno se zdi, da je branje gledališkega režiserja drugačno še v tem, da je vendarle nekdo, ki z vizualizacijo nima težav, še več; najverjetneje vizualne slike sproti izpopolnjuje.

Z drugimi besedami pa vendar v podobni smeri o branju razmišlja tudi Pavis: »Ob branju fikcije bralec aktualizira vsebino teksta. Sondira njene globine, vzpostavlja njene različne ravni: diskurzivno raven za tematiko in intrigo; narativno za dramaturgijo in fabulo; aktantsko za dogodke, dejanja in aktante; ideološko in nezavedno za teze in latentne vsebine. Ko se bralec potopi pod površje teksta, eno za drugo skozi štiri vse bolj abstraktne in skrivne ravni dosega zaporedne plasti teksta; na vsaki stopnji si prizadeva zastavljati pertinentna vprašanja in zagotavljati ustrezna orodja« (Pavis 2008: 120). Seveda bralec, preden »sondira globine«, opazuje linearnost, površje teksta, materialnost teksta, zvočnost, nato stilizacijo, oralizacijo in plastičnost jezika (prav tam: 124). Opazuje tipe govora; monolog, dialog, polilog itd., preuči leksiko, odkriva »organizacijsko linijo«, siže oz. časovni trak dogodkov, prepozna intertekstualnost. Vsi ti postopki, ki jih pri branju lahko uporabi že poglobljeni/kritični bralec, pa imajo pri branju za dramatisacijo še nujen dodatek; pogled skozi prizmo gledališkosti. Bralec/avtor dramatisacije mora ob misli na prenos na oder nujno upoštevati zakonitosti odra, gledališkega izražanja, kar zahteva korenite posege v romaneskno strukturo. Prvi nujni pomislek je, da se besedilo prestavi iz diegetičnega sistema v mimetičnega (Govan 2007: 90), v položaj izjavljanja, kar lahko pomeni spremembo glagolskega časa, pretvorbo določenih pripovednih pasusov v dialoge ipd. Pomemben je premislek o kronotopu; kako vzpostaviti odrski čas in prostor glede na romanesknega. Tudi če sta v romanu prisotna »tam« in »takrat«, sta na odru vedno »tukaj« in »zdaj«. Preobraziti je potrebno literarne like; zelo verjetno najprej skržiti njihovo število, izpostaviti določen lik in na novo postaviti razmerja med njimi, da funkcionirajo tudi v odrski uprizoritvi. Reorganizirati je potrebno dogodke, pri čemer pomaga, da jih najprej, po Barthesu, ločimo na tiste s kardinalno in tiste s katalizatorsko funkcijo. Zato, da ustreza odru, so katalizatorji največkrat odstranjeni (Govan 2007: 91). Ker ima oder tako moč, da lahko naenkrat oddaja toliko različnih impulzov (tekst, scenografija, kostumografija, glasba, luč itd.), je že ob pisanju dramatisacije vse to prisotno v zavesti avtorja dramatisacije⁵.

Branju sledi vrsta dramatisacijskih postopkov, s pomočjo katerih prozno besedilo postaja dramsko; izbrati je potrebno ključne točke, reorganizirati pripoved, izključiti manj pomembne dogodke in pripetljaje, zmanjšati število dramskih oseb in dogajalnih prostorov, če je to potrebno, dramatično zgostiti to novo celoto itd. Že v samem dejanju branja potekajo

⁵ Iz pogovorov z gledališkimi ustvarjalci je razvidno, da je danes še bolj kot včasih eden pomembnih faktorjev pri ustvarjanju predstave denar. Ta med drugim odloča o velikosti ansambla, ki ga imaš kot režiser na voljo, ter o scenografskih in kostumskih rešitvah. Glede na produkcijo, ki največkrat nastaja po naročilu (izjema so neinstitucionalna gledališča), se avtor dramatisacije teh dejstev zaveda, še preden se loti dela.

asociativne igre, ko avtor razmišlja tudi o drugih besedilih, montaži, kolažu, z namenom poudariti misel, okrepiti pomen. Poleg tega lahko modificira dele zgodbe (npr. zaplet, konec itd.), predvsem pa zgodbo z navezavami aktualizira.

Djilasova v svoji magistrski nalogi (2007) razmišlja o tem, da postopek, pri katerem besedilo »prepišemo v t. i. dramski tekst, v niz dialogov in didaskalij na papirju, ki jih potem uprizorimo kakor katerokoli drugo dramsko besedilo«, mogoče ni edina možna pot. Predstavi nam svojo različico postavljanja romana na oder, ki ga poimenuje vizualizacija romana: »Vizualizacija romana je nekoliko drugačen pristop k transformaciji proznega besedila v vizualno uprizoritev. Namesto da bi roman preoblikovali v niz dialogov, ki jih bo mogoče režirati, lahko pisanje dramskega teksta odložimo in se lotimo naloge z druge strani, na primer pri vprašanjih prostora, glasbe ali načina igre. Uprizoritve v tem primeru ne delimo več na dialoge in prizore, ampak na dogodke in slike. /.../ Izhodišče uprizoritvenega postopka postaneta vizualni koncept uprizoritve in njen sinopsis – niz slik/prizorov. Vrstni red dela pri nastajanju take uprizoritve je nekoliko drugačen, vzpostavlja pa ga režiser: analiza romana, teme in sloga pisave, osebne afinitete, izdelovanje koncepta, prve žanrske in slogovne odločitve, zbiranje različnih navdihov (glasba, slikarstvo, instalacije, film, literatura, druge uprizoritve, risanke, stripi, ilustracije ipd.), vizualna rešitev (scena, kostum, maska, lutke), produkcijske omejitve (finančne omejitve, število igralcev, možnosti konkretnega odra), sinopsis, delo z igralci, tekst uprizoritve, izdelovanje scene in kostumov, tehnične vaje in publika« (prav tam: 96).

Kot je videti, sodobnejši načini nastajanja gledaliških predstav niso več nujno v zaporedju tekst–njegova dramtizacija–režiser–igralci–oder–gledalec, celo več; Alfreds (v Govan 2007: 90) na primer svoje člane zasedbe prosi, da si izberejo odlomke teksta, ki se jim zdijo najpomembnejši in jih nato predstavijo podobno, kot to počnejo v okviru igralskih delavnic. Igralci dobijo možnost svojega izraza, režiser pa istočasno več vidikov enega teksta. Tudi v slovenskih gledališčih je igralski ansambel pomemben del »ustvarjanja teksta«, čeprav je to najverjetneje najbolj odvisno od režiserja⁶. Ogromno prilagoditev se zgodi šele na odrskih vajah, ne glede na količino prispevka s strani igralcev, saj režiser preizkuša, aktivira, zavrača in ponovno vzpostavlja svoje režijske prijeme.

⁶ Nastajanje letošnje odmevne dramtizacije *Iliade* je dramaturginja Eva Mahkovic na diskusiji Tedna drame opisala kot izredno kolektiven proces. Vaje z igralci so začeli, ko niti še niso imeli teksta razdeljenega po replikah. Tako tudi vloge niso bile vnaprej določene, imeli so samo nek idejni okvir, preko katerega so se kasneje izoblikovale posamezne vloge in sam razvoj dogodkov.

7 ANALIZA TREH ROMANOV

Prva ovira, na katero sem naletela ob raziskovanju sodobnega slovenskega romana na odru, je metodologija. V iskanju prave metode sem hitro ugotovila, da se pravzaprav vse upira tradicionalni primerjalni metodi – gledališče kot samostojna umetnost ne želi biti kakorkoli primerjano, dodatno škodo primerjanju so naredile prav kritike, ki gledališko uprizoritev že v izvoru jemljejo kot sekundarno. Glavni razlog je seveda v tem, da je imela literatura dolgo časa status starejše, višje umetnosti in je tako literarno delo vrednostno kotirano višje kot priredba istega dela. Enako ugotavlja Rudolf v svoji monografiji o ekranizaciji slovenskega romana, ko je literarno delo pač izvirno in zato vrednejše kot njegova filmska priredba. Tudi vse vrste analiz in njim sledečih tipologij, ki jih Rudolf naniza, se v samem bistvu ukvarjajo zgolj s tem, koliko se ekranizacija odmika od literarnega dela, tako na vsebinski kot strukturni ravni; spet smo torej nazaj pri pojmu zvestobe, ki pa ga tako vztrajno zavračamo.

Pri pisanju diplomskega dela sem ravnala kompromisno. Prvi del analize vseh treh romanov je tako kljub vsemu tradicionalna primerjava, vendar zgolj v objektivnem ugotavljanju razlik. Poslužila sem se metode po Bluestone-u (Rudolf 2013: 76), ki si je najprej ogledal film s scenarijem v roki, nato v njem označil spremembe, izbrisal dele romana, ki se v filmu niso pojavili, podčrtal dialoge, ki so bili preneseni v film. Njegovo metodo sem uporabila pri primerjavi romana in njegove dramatizacije v pisni obliki. Ker pa so gledališke uprizoritve potem plod dramaturgovega in režiserjevega dela, ki dramatizacijo v pisni obliki lahko še korenito spremenita v procesu ustvarjanja, sem primerjala dramatizacijo s »končno« obliko. Na koncu sem dobila pregled nad tem, katere osebe, dogodki, ideje ostanejo, kaj izgine, ali poimenovanja ostanejo (v filmu so na primer dostikrat poenostavljena), kako je besedilo skrčeno, so dialogi krajši, kakšen je prenos opisa v vizualno itd. V sami srži pa me zanima, če in kako gledališče ujame značilnosti sodobnega slovenskega romana; pregledno zgodbo, kronotop in razmerja med liki ter njegov sinkretizem, prenovljeno vlogo pripovedovalca, njegovo ironično perspektivo, intimnost zgodbe itd., koliko teh značilnosti ohrani oz. koliko se jih sploh dotika.

Ko se lotevamo analize gledališke uprizoritve, je bolj od vsega pomembno, da se zavedamo ustvarjalcev; režiser, dramaturg, scenograf, kostumograf in drugi gledališki profili pomembno vplivajo na uprizoritev. V analizi bom zato pregledala tudi avtorske poetike režiserjev in na

kratko orisala pomembnost šol, iz katerih izhajajo; vse zgolj za ilustracijo kompleksnosti ozadja nastajanja gledališke predstave.

7.1 ALAMUT

Roman Vladimirja Bartola, ki je izšel leta 1938, obravnavamo kot predhodnika sodobnega slovenskega romana. Literarno tradicijo na Slovenskem je dopolnil z novo, zanimivo vsebino, nietzschejanstvom, prekinil je s humanističnim dostojanstvom, moralno. Je izrazito žanrsko sinkretičen (zgodovinski, filozofski, psihološki, celo ljubezenski roman), kar je gotovo že značilnost sodobnega slovenskega romana. Roman je v literarni kritiki doživel dva nasprotna si odziva: prvi je navdušenost nad zgodbenostjo, prinašanjem novosti, zanimivosti, drugi pa zgroženost ob moralnem relativizmu, klišejskosti, stilni površnosti. Konec osemdesetih let je roman postal prava uspešnica s pomočjo reklamne poteze, ki jo je izvedel urednik pomembne francoske založbe, ko je trdil, da je bil roman v Sloveniji vseskozi prepovedan, čeprav to ni bil (Zupan Sosič 2003: 10). Poudaril je tudi eno od možnih interpretacij teksta; da govori o islamskem fundamentalizmu, ki pa je bil v tistem času zelo aktualna tema.

Vnaprejšnji razmislek o zunanjih vzvodih za dramatizacije romanov je dovolj, da tu samo strnem precej očitne razloge za dramatizacijo *Alamuta*: roman je razumljen kot uspešnica, ima visoko publiciteto, knjigotrški uspeh in kot pravi sam režiser Sebastijan Horvat: »Za gledališče je pač sploh intrigantno, kadar je že v štartni poziciji več konteksta kot teksta!« (v gledališkem listu) Res pa je tudi, da je dramatizacija nastala v prvi vrsti kot del dramskega programa na festivalu v Salzburgu, katerega geslo je bilo »*Mi, barbari – novice iz civilizacije*«. Na festivalu so se v posebnem sklopu predstavili mladi režiserji s svojimi predstavami, ki so nastale v koprodukciji festivala in domačih gledaliških hiš. Pipan, kot predstavnik naše, je izbor pospremil z besedami: »Čeprav je bilo zamisli, ki bi se ujemale z osrednjo temo gledališkega programa, kar precej, se mi je zazdelo potrebno, da se na festivalu predstavimo s slovenskim besedilom, predvsem zato, ker po mojih izkušnjah najboljše predstave nastajajo po predlogah, ki so ustvarjalcem blizu« (Butala 2006). Zanimivo je med drugim tudi dejstvo, da je že sam Bartol razmišljal o filmski predelavi *Alamuta* in ameriški filmski družbi Metro Goldwyn Mayer celo poslal osnutek scenarija, kar priča o tem, da je imel v mislih tudi predelave za druge medije.

Roman kot tekst ponuja na zgodbeni ravni precej materiala. Sledimo lahko prepletu zgodb več dramskih oseb, širše pa se v romanu vzpostavita dve pomembnejši zgodbi, dva svetova.

Prvi je stvaren, moški, vojaški svet Alamuta in drugi malodane pravljichen, ženski svet vrtov, raja. Privlačna, skoraj pustolovska zgodba z orientalskim dogajalnim prostorom in tematiko, ki je lahko zelo aktualna in aplicirana v sodobni svet (interpretacije gredo v leto 1918 na okupirano ozemlje k organizaciji TIGR ali pa kasneje, v leto 2001 k islamskemu terorizmu ipd.) ponuja široko polje snovi za obdelavo. Pripovedno je roman šibkejši oz. precej nezanimiv. Ima vsevednega pripovedovalca, v katerem zaznamo shematičnost, po kateri pisatelj samo vstavlja zgodbene prvine, ter monotonost oz. zgolj poročevalskost. Tudi karakterizacija in opis oseb sta podobno shematična; glavni osebi sta opisani z istimi primerjavami, v podstati je zaznati obrazce. Časovno je roman umeščen že v prvem stavku (»Sredi pomladi leta tisočdvaindevetdesetega ...), prostorsko prav tako, s konkretnimi imeni provinc Uzbekistana (Samarkand, Buhara itd.).

Kar se tiče dramskih prvin, tekst vsebuje veliko dialogov in dinamičnih situacij z različnim številom oseb, ki so pisateljsko žal precej slabo izvedeni; posredovani so z napovednimi stavki, ki pa so že skoraj tehnični napotek, kot npr.:

Tako sta Fatima in Zajnab sami prešli v dvogovor.

Fatima: »Kar slišala si, Halima, v pouk naj bo ti.«

Zajnab: »Ti, Fatima, pa naukov dajati ne hoti.«

Vizualizacija, ki je odvisna predvsem od opisnega posredovanja vizualnosti, v tem romanu ravno zaradi opisov, ki so shematični in trivialni, povprečnemu bralcu aktivira enolične vidne predstave. Šele pozornejši in zavedni bralec si roman vizualizira po svoje in s svojo lastno domišljijo bogati monotone vzorce in sheme.

Roman je s kvalitativnega vidika pripovedi danes res trivialen, vendar je, če se zavedamo njegove letnice in struj, ki so bile takrat prisotne na slovenskem prostoru, izjemen predvsem v ideji in ponujeni zgodbi.

7.1.1 Roman – dramatizacija

Dramatizacijo *Alamuta* je spisal izjemen gledališki ustvarjalec Dušan Jovanović, ki je med drugim ustanovitelj Gledališča Pupilije Ferkeverk, soustanovitelj Eksperimentalnega gledališča Glej, deloval je tudi kot umetniški vodja Slovenskega mladinskega gledališča, je predavatelj režije na Akademiji za gledališče, radio in televizijo. Piše drame, deluje kot esejist, pisatelj, dramaturg in režiser. Za svoje delo je prejel številne nagrade; precejšnje število Borštnikovih, Grumovih in drugih. V slovenskem gledališču Jovanović sicer velja za enega

»najradikalnejših reformatorjev slovenskega gledališča šestdesetih in sedemdesetih let« (Toporišič 2004: 196).

Jovanovičeva dramatisacija je napisana v sedmih sklopih iz skupno devetintridesetih dramskih slik oz. fragmentariziranih prizorov, katerih naslovi povzamejo temo posamezne slike:

1. *Iniciacija*: 11 slik (*Slovo od doma, Na Alamutu, Umivanje in preoblačenje, Alah je velik, Vojaška vadba, Zgodovina izmailizma, Dogmatika, Življenjepiš preroka, Ibn Tahir dvomljivec, Obljuba raja, Domotožje*).
2. *Hasan Ibn Saba*: 9 slik (*Turška konjenica prihaja, Sanje, Omar Hajam, Prijatelja, Sanjač iz pekla, Poštni golob, Preizkušnja, Seiduna ve, kaj dela, Zaobljuba/Ekstaza*).
3. *Deilemski vrtovi*: 2 slike (*Seiduna v vrtovih, Junaki pri Seiduni*).
4. *Raj*: 3 slike (*Ljubezen, Ali veruje?, Ugriz*).
5. *Jutro*: 2 slike (*Kaj pravijo zvezde?, Jutro po tem*).
6. *Nizam al Mulk*: 7 slik (*Nizam al Mulk spet na krmilu, Posilstvo, Na pot!, Atentat, Sel iz Zur Gumbadana, Spoznanje, Molitev*).
7. *Sin*: 5 slik (*Odposlanec na Alamutu, Polemika, Sodba, Miriam naredi samomor, Spet na pot!*).

Slabih petsto strani knjižne izdaje romana je skrčenih na manj kot dvajset strani njegove dramatisacije. Priredba ima dramsko formo z nanizanimi osebami in določenimi relacijami med njimi na prvi strani, sledi tekst v dialoški obliki in spremljajoče didaskalije, zato je termin dramatisacija ustrezen. V primerjalni analizi romana in dramskih slik najprej opazimo, da je celotna Halimina zgodba izpuščena. Rajske deklice so prisotne le posredno v Hasanovih obljubah in napovedih raja in enkrat samkrat »spregovorijo« v sanjah fedaijev. Halima se pojavi samo enkrat in še to zgolj kot vzklik pri Sulejmanovem posilstvu Naima. Edina tudi v replikah prisotna ženska je Miriam. S tem seveda odpade tudi večina oseb, ki se dotika Halimine zgodbe; Sara, Apama, učitelj Adi itd.

Sam izbris Halimine zgodbe še ni dovoljšna redukcija besedila za uprizoritev. Tako v romanu ostane nešteto manjših dogodkov in pripetljajev, ki se zdijo manj pomembni in niso preneseni v dramatisacijo, npr. v začetku napad na Ibn Tahirja na poti na Alamut, seznanitev Ibn Tahirja z ostalimi učenci itd. Zanimivo pa je, da kljub velikim rezom, ki so absolutno potrebni, avtor priredbe na nekaterih mestih vsebino dodaja. Predvsem se to zgodi na mestih, kjer avtor poudarja svojo izpostavljeno misel romana; namreč prevaro, manipulacijo in kritiko vodilnih: »Priznaj, da je vse to prevara.«, »Nikoli nisem to, kar mislijo, da sem, in nikoli nisem tam,

kjer me vidijo oči.«, »Velik človek je javna nesreča.«, »Karizmatični voditelj pa je prava šiba božja.« itd.

Začetek drugega poglavja, ki na temelje postavi Ibn Tahirjevo zgodbo, v romanu predstavljeno s strani tretjeosebnega pripovedovalca, je v dramatizaciji postavljen v dialog med Tahirjevim očetom in Ibn Tahirjem. Že v tej prvi sliki in prvem dialogu so dodane replike, katerih avtor je Jovanovič, ne Bartol. Jovanovič tako v Ibn Tahirjevo repliko doda kratek opis njegovega dedka, v repliki očeta s stavkom »Takrat ti je bilo pet let.« točneje kot v romanu umesti dogodek obglavljanja v čas, na koncu pa z dodano repliko Ibn Tahirja »Ni je stvari, ki bi si jo bolj želel.« izrazi željo, ki v romanu ni besedno izražena, oz. se bolj kot želja kaže kot spoštovanje do očeta in družine. Nadalje je avtor priredbe podaljšal molitev učencev iz par stavkov na skoraj pol strani teksta. Takoj torej lahko zaznamo posege avtorja priredbe, ki niso zgolj tehnične narave.

Opazimo lahko veliko prepisov, seveda z elipsami, ki zopet predstavljajo izpuste določenih manj relevantnih delov. Zanimive so parafraze, ki imajo dostikrat funkcijo povzetka, v nekaterih primerih pa se zdi, da so zgolj prevod v sodobnejši jezik, npr. namesto »Si se predajal razuzdanosti?« je zapisano »Si se kdaj dotaknil ženskega telesa?«.

V tretji sliki vidimo primer prenesenega dialoga med Sulejmanom in Ibn Tahirjem. Število replik v dialogu je zmanjšano, redukcija je tudi znotraj samih sicer prepisanih replik, npr. iz »To je največji in najmočnejši učenec v četi.« v »On je najmočnejši učenec v četi.« V peti sliki je zanimivo, da je besedilo romana tretjeosebnega pripovedovalca postavljeno v didaskalije s praktično eno samo spremembo; spremembo glagolskega časa iz preteklika v sedanjik, seveda zaradi spremembe modusa opisovanja v izjavljanje. V peti sliki je tudi lep primer monologa, ki je preoblikovan iz več opisnih pasusov, v sedmi sliki pa najdemo še eno potezo, ki je nastala z mislijo na spremembo medija – Ibn Tahirjeva epifanija o velikem vezirju kot zločincu, ki je v romanu »neizrečena«, v dramatizaciji dobi svojo repliko. V triindvajseti sliki je Miriamin notranji monolog prestavljen v Ibn Tahirjev notranji monolog, kar je najverjetneje narejeno zaradi poudarka na Ibn Tahirju kot glavnem, ki je prevaran.

Kar se tiče same tehnike pisanja dramatizacije, lahko strnem, da je besedilo romana skrčeno v dramsko obliko z manjšim številom literarnih, zdaj dramskih likov, manjšim številom dogodkov in pripetljajev, opisi spremenjenimi ali v monologe ali v didaskalije in parafrazami, ki so namenjene krčitvi ali prevodu v sodobnejši jezik. Samo strukturo pripovedi je Jovanović zaznamoval s »flashbackom«, kot se v gledališču imenuje pogled nazaj, z izjemo nekaj zamenjav prizorov pa časovnega traku romana ni posebej spreminjal. Vsebinsko je

dramatizacija osredotočena na dva glavna lika; Ibn Tahirja in Hasana Ibn Sabo. V ospredju je nietzschejanska misel *Nič ni resnično, vse je dovoljeno*, ki jo dodatno poudarjajo še Jovanovići dopisi kot npr. »Karizmatični voditelj pa je prava šiba božja.«

7.1.2 Dramatizacija – uprizoritev

Alamuta je režiral Sebastijan Horvat, režiser generacije, ki je gledališko režijo študirala pri Dušanu Jovanoviću. Skupaj z Lorencijem, Janežičem in de Breo je tvoril jedro novega vala režiserjev devetdesetih let, ki so se obrnili nazaj k tekstu. Za njegovo poetiko je značilno, da je tekst »privilegirani element igralčeve manipulacije in instrument njegove virtuoznosti« (Pintar, Pavlič 2001: 144). Horvat se navdihuje v marksistični misli, blizu so mu Brechtovski principi gledališča, predvsem je vedno radikalen, gledališče, ki ni kritično, ga ne zanima (Horvat, 2008).

Dramske slike *Alamuta* so bile premierno uprizorjene 28. julija 2005 na poletnem festivalu Festspiele (Slavnostne igre) v Salzburgu. Uprizoritev se začne že ob prihajanju gledalcev v dvorano, ko se učenci, katerih vloge igrajo takratni študentje AGRFT, ogrevajo s korakanjem gor in dol po odru. Začetek je fizičen in predvsem fizično zelo naporen, saj tudi same igralce pelje proti izčrpanosti; gre za vojaško urjenje, ki ga prikažejo s tapkanjem z rokami, skakanjem, obračanjem telesa, vstajanjem in leganjem. V enem od teh telesnih segmentov izvajajo tudi baletne gibe, s katerimi sta poudarjeni natančnost in usklajenost kolektiva. Odzivajo se na plosk, žvižg, kretnjo daijev. S telesi, tleskanjem s prsti ipd. ustvarjajo ritem, ki ga na nekaterih mestih stopnjujejo in zelo zgostijo, nato ga skozi celotno predstavo vzdržujejo⁷. Tekst je na odru drugačen kot v dramatizaciji, čeprav se vsebinsko drži Jovanovičevih dramskih slik, vendar je ponovno premešan, dodanih je še nekaj replik iz romana, ki jih je Jovanović izpustil itd. V prvem delu je večina teksta z odra zakričanega v prostor, vse v skladu z vojaškostjo prizorov. Tako je tudi del replik posameznih akterjev podan s strani vseh učencev, kolektivno. Zanimiv poseg v tekst se pojavi v prizoru četrte in šeste slike, ko učenci glasno izjavljajo dogme in zgodovino izmailstva in pri tem sproti obračajo povedi, ter jih povedo še vzvratno: »... čigar rod se je priklatil iz dežele Goga in Magoga Magoga in Goga dežele iz priklatil je se ...« Ta poseg poleg glasnega izgovarjanja še dodatno poudari tekst in izpostavi njegovo ponavljanje kot »žebiranje« na pamet naučenih molitev.

⁷ Zelo premišljeno se to izkaže v prizoru, kjer učenci sploh ne nastopajo, temveč v zatemnjenem delu odra ležijo na tleh, na osvetljenem prizorišču pa Miriam da klofuto Hasanu. V tistem trenutku se na ta »plosk« vsi učenci na tleh sočasno obrnejo.

Horvat je napovedal, da bo to »radikalna uprizoritev, ki bo kot nekakšen slon v trgovini s porcelanom in pri kateri se ne bomo ustrašili mešanja »visoke« in »nizke« umetnosti ali politike in poezije« (Horvat v Butala 2005), kar je dobro vidno v njegovih nadaljnjih režijskih posegih. Že takoj po uvodnem fizičnem delu smo deležni režijskega prijema, ki se potem pojavlja skozi celotno predstavo; na oder »priskaklja« v navijačico oblečena punca, ki nosi napis »Flashback«. Izkaže se, da je ena od dvojčic, ki s tablami najavljata določene časovne in prostorske⁸ premike v pripovedi. Tega pa ne počneta zgolj tiho, ampak se občasno izzivalno gibljeta in s platonskim »yeah, yeah« še dodatno opozorita na svojo »hostesno« funkcijo.

Naslednji režijski prijem je vstavljanje krščanskih obrednih obrazcev v ta sicer muslimanski svet. Molitev je odpeta v krščanskem duhu z muslimansko vsebino; Jusuf in v njegovi vlogi Rok Matek poje naprej v intonaciji, nato sledi odgovor ostalih učencev. Ta vzorec je vzet iz krščanske maše, kjer duhovnik poje naprej, verniki odgovarjajo. Tudi v glasbeni podlagi, ki spremlja druge prizore, so prisotni izseki liturgične glasbe, tj. glasbe mašnih delov.

Glasba je pomemben gledališki element, ki dodatno osmisli in aktualizira gledališko uprizoritev; poleg liturgične glasbe je za podlago bojev uporabljena elektronska glasba z vstavljenimi drugimi zvrstmi, pri zaobljubi učencev, ki postanejo fedaiji, pa odpojejo himno UEFA Lige prvakov '*Champions*'.

V več prizorih so uporabljeni posnetki, predvajani na platnu na zadnji strani odra ali na TV-ekranih spredaj. V prizoru, ki prikazuje bitko, lahko istočasno spremljamo posnetke vojne, projicirane na platno zadaj, spredaj pa se na ekranih pojavljajo reklame, podobe, ki jih vsakodnevno prejemamo prek televizijskih sprejemnikov: avtomobili, ženske, nogomet itd. Kaos je še dodatno ponazorjen s prihodom učencev v maskah, navijačicama, ki izvajata točko z navijaškimi cofi, ter glasbeno podlago. Posnetki pa so premišljeno uporabljeni tudi pri samomoru Miriam in Jusufa; Miriam oz. Petra Govc v njeni vlogi se usede v kad, nato pa na ekranih gledamo poetične in estetsko dovršene posnetke rezanja žil v vodi, Jusuf pa je posnet pri skoku s stolpa, kasneje pa se s pomočjo računalniške grafike spremeni v orla, kar je stiliziran prikaz opisa tega dogodka v romanu. Da je predstava tudi performans, dokazuje Mandić, ko si s prižgano svečo in iz nje tekočim voskom naredi odlitek Miriaminega »ugriza« pred gledalčevimi očmi⁹.

⁸ V enem od pojavljanj držita tablo z napisom reka/fluss, ki pojasnjuje prostor dialoga med Hasanom in Buzrukom Umidom z nasprotnih bregov.

⁹ Performans spominja na performanse Marine Abramović in Ulaya, ki sta s podobnimi, telesu nevhvaležnimi pristopi preizkušala meje telesne bolečine.

Igra z zavestjo, manipulacija, ki je glavna tema uprizoritve, je večkrat potrjena tudi z uporabo manjše mere potujitvenih efektov. Ko Hasan/Samobor govori »Ali je nekaj zares ali so to zgolj sanje, o tem odloča naša zavest,« dvakrat tleskne s prsti, napis *Paradise Now* ugasne, igralci pa vstanejo in pospravijo stvari, ki ležijo po odru. Igralec Samobor nadaljuje s tekstom »Prevara je sredstvo, da lahko delujemo, da rinemo dalje /.../ Kar sem začel, moram končat.« in ponovno tleskne s prsti, odrska luč ugasne in s tem je narejen prehod v zadnji del predstave.

Glavna lika Ibn Tahir in Hasan Ibn Saba sta zgrajena skozi dva izjemna igralca in njuno sposobnost prikazati notranje obličje karakterja. Hasana Ibn Sabo odigra Igor Samobor, ki s počasnim zapiranjem vek, visoko dvignjeno glavo, privzdignjenim in počasnim izgovorom besed ter premišljenim gibom po odru, prikaže ves cinizem in vso aroganco tega karizmatičnega lika. Marko Mandić pa ima zelo učinkovite igralske prijeme, ko gradi svojo vlogo, ki stalno spreminja svoja stališča; občutja gredo od fantovskega zanosa preko dvoma, skoraj najstniške zaljubljenosti do zmedene napadalnosti, razsvetljenja, jeze in besa ter novega spoznanja.

V tandemu Jovanović-Horvat, ki je ustvarjal to predstavo, je močna vez učitelj/učenec, ki se kaže tudi v manifestaciji njunih gledališč. Oba gledališče dojemata in ustvarjata velikopotezno, radikalno, z močnimi navezavami in aktualizacijo, gledalcu plasirata idejne momente, od koder je potem prepuščen svojemu nadaljnjemu razmišljanju in evalvaciji. V konkretni uprizoritvi sta tako svet Alamuta uporabila za »ogledalo, v katerem odseva zahodna civilizacija« (Butala 2005) in razmišljala o vplivu ideologije na posameznika, o manipulaciji, manipulatorjih in manipuliranih. Roman Vladimirja Bartola sta vzela kot idejno izhodišče in kuliso, ohranila sta poimenovanja in glavne osebe romana, zgodbo primerno skrčila, opise prenesla v vizualno, gestično, skratka mimetično, ohranila sta njegovo žanrsko sinkretičnost, predvsem pa sta ga »napolnila« s svojimi poudarki. Na odru je tako nastal kolaž oz. zmes manipulacije in različnih asociacij z Alamuta na sodobne dogodke, vse predstavljeno z različnimi odrskimi efekti in dobro igro.

7.2 FILIO NI DOMA

Roman Berte Bojetu Boete je izšel leta 1990 in je daljše prozno besedilo z antiutopičnimi lastnostmi. Glavni temi sta represija in absurdna družbena ureditev z grozovitimi posegi v človekovo intimo, ki rezultirajo v odtujenosti, družinskih ne-odnosih in družbenem ter družinskem nasilju. Razdeljen je na tri dele, imenovane po glavnih likih romana; Filio, Dnevnik Helene Brass in Uri, pripoved pa je skladno s tem oblikovana iz različnih perspektiv; prvi del ima prvoosebno pripovedovalko, drugi je pisan kot dnevnik prav tako v prvi osebi, v tretjem delu pa smo priča menjavi perspektiv od tretjeosebnega pripovedovalca preko drugoosebnega do prvoosebnega. Dogajanje je postavljeno na osamljeni otok¹⁰ z neko oddaljeno oblastjo, ki je razdeljen na Gornje in Spodnje mesto in tako tudi na ženski in moški del. Otok se kot prostor utopij in antiutopij dobro izkaže predvsem zato, ker je odmaknjen, na njem se da vzpostaviti popolnoma drugačen red, nadzor je dokaj enostaven, saj je prostor obvladljiv in zamejen z morjem. Zaprtost in zgoščenost prostora pa sta tudi idealna utrjevalca psihičnega pritiska, občutkov nemoči in zatiralca kreativnosti, idej. Kljub temačnosti, nečloveškim posegom v intimnost z urniki spolnih srečanj, grotesknemu vzdušju in napetosti, ki smo ju deležni ob branju romana, ter sporočilu o »škodljivosti vsakega nasilja nad posameznikovo individualnostjo« (Zupan Sosič 2006: 217) je zgodba izjemno privlačna. Časovni okvir je dolg okrog 40 let, linearno si dogodki sledijo od Heleninega brodoloma, njenega spoznavanja in uveljavljanja v novem prostoru, rojstva Filio in preselitvi Urija v Spodnje mesto, do Helenine smrti in obiska Filio na otoku ter Urijevega odhoda iz otoka in njegove prisotnosti na razstavi. V romanu je ta linearnost kvalitetno razbita; pisateljica začne pri koncu, ko se Filio vrne na otok in je le še v vzdušju pisanja slutiti njegovo preteklo represijo in zadušeno ozračje, v drugem delu se dejansko retrospektivno skozi dnevnik vrne v Helenin čas in vsakdanjik, v tretjem pa se loti še moške perspektive, ki časovno zajame kar nekaj let Urijevega življenja.

Dramskih prvin je v romanu manj kot npr. pri *Alamutu*. Vsebuje sicer kar nekaj dialogov, ki pa so tipično za ne-odnose kratki in odsekani, največkrat pa zatrti, še preden bi Helena lahko načela pogovor. Zelo kvalitetno je izvedena vizualizacija, opisi so močni in izjemno estetski, prisotne so podobe slikarske umetnosti; Filio zelo močno vizualizira osebe in dogodke, ki ji zbujejo neprijetne občutke, skozi podobe ptic. Po opisu ženske, ki jo Filio sreča ob prihodu

¹⁰ V dramtizaciji in intervjuju z Damirjem Zlatarjem Freyem lahko preberemo, da je avtorico Berto Bojetu za dogajalni prostor navdihnil otok Susak.

nazaj na otok, si lahko na rob knjige brez težav s svinčnikom začrtamo podobo: »Nosila je kratko, hudo nabrano krilo, ozko bluzo z rokavi do lahti in ruto. Ruto, zavezano pod brado. Pravzaprav se mi je samo zdelo, da je zavezana, konci so ji viseli ob vratu, tako da se je v močni senci jasno odražal predolg vrat, ločen od dvignjenih prsi« (Bojetu 1990: 12). Najbolje izvedena dramska prvina je gotovo skrb za vzdušje, ki prežema celotno besedilo. Zaznamo ga v izbiri besed, opisu že tako grotesknih situacij in samem načinu pripovedovanja ter brezosebnih dialogih.

7.2.1 Roman – dramatisacija

Roman je bil dramatisiran skoraj deset let po izidu, ko je SNG Drama Maribor v sezoni 1999/2000 praznovala osemdesetletnico delovanja in ob tej priložnosti na odru predstavila mariborske avtorje, med njimi tudi Berto Bojetu (Marušič 2014: 79). Za odločitev Damirja Zlatarja Freya o uprizoritvi *Filio ni doma* je gotovo krivo tudi dejstvo, da je bila takrat že preminula Berta njegova dobra prijateljica. Poleg tega je ravno zaradi zgoraj naštetih značilnosti romana, le-ta primeren za koreodramsko uprizoritev, s katero se Damir Zlatar Frey ukvarja od svoje ustanovitve koreodramskega gledališča.

Gledališko dramatisacijo je napisal Tomaž Jonatan Šmid in jo podnaslovil kot priredbo za koreodramsko ugledališčenje romana. Zanimiv je predvsem njegov uvod v dramatisacijo, v katerem zapiše:

»Gre za potovanje skozi čas, ki na odru zahteva drugačne postopke, kot je to v romanu, saj hoče stik z gledalcem. Ko se spremeni medij, je treba spremeniti tudi postopke. Pri tem gre v veliki meri za vizualno gledališče, za slike, ki povedo veliko in mnogokrat več kot samo besedilo. S sliko uprizarja besedam neuprizorljivo. Mestoma celo obratno. Besedilo pove več, kot bi utegnila povedati slika. Temeljni izziv tako velja ugotavljanju in iskanju primernega načina in inštrumentov igre. Drugačnost pisateljice Berte Bojetu - Bojeta velja tudi na odru.«

Kljub napisanemu je Šmidova priredba še kako »besedna« (dramatisacija ima petdeset strani) in precej tradicionalna, kar bo dobro vidno skozi analizo. Sama struktura dramatisacije se začne z naštetimi »personae dramatis«, z upoštevanjem različnih starosti določenih likov (Uri kot otrok, sedemnajstletnik in tridesetletnik, Filio kot dojenček, osemletnica, najstnica in tridesetletnica). Sledijo kostumografski napotki, ki se v dramatisacijah eksplicitno načeloma ne pojavljajo, tu pa je izpisan izbran opis ženske in moške oprave iz romana. Nato je pred prvim prizorom še prostorski napotek oz. opis prostorske situacije; opiše tako eksterier kot

interier in pri tem že poudarja vzdušje: »Helenina soba ima na sredini lonec z rožami. Cvetje na oknih namreč ni dovoljeno.«

Dramatizacija je enako kot roman razdeljena na tri dele, le da si tu sledijo v drugačnem, glede na časovni trak linearnem zaporedju: Helena, Uri, Filio. Kanček več pozornosti posveti Helenini zgodbi. Zgrajena je kot tipično dramsko besedilo s posameznimi replikami in didaskalijami, v katerih je že nakazan odrski prostor, situacijski opisi, zapisana so tudi določena gibalna in kostumografska navodila. Replike so prepisane iz dobesednih navedkov romana, notranji monologi pa iz prvoosebnega pripovedovanja. Občasno zasledimo kakšno, katere izjavitelj je v romanu druga oseba. Zanimiv je primer predzadnjega prizora Urijevega dela, ko avtor dramatizacije besede Poveljnika postavi v repliko Luce: »Najbolj noro žensko je zaneslo na ta otok. Ti ni dovolj, si pozabila, kako malo je manjkalo, da bi te zlomili takrat pred leti? Tole bo težko doseči ali pa ne. Ženska tam zunaj, na celini ima svobodne misli in morda popusti.« Ta postavitev se zdi nemotivirana, poleg tega pa vsebina izjave ne ustreza karakterju lika.

Nekaj krajših replik je dopisanih zavoljo prehoda v naslednji prizor, nekatere so sestavljene iz različnih pasusov, ki pa si vsebinsko ustrezajo; avtor dramatizacije je ta poseg verjetno uporabil za časovno in vsebinsko zgostitev. Določene dopisane replike se zdijo brez prave motivacije, vendar so res maloštevilne. Za potrebe dramske uprizoritve je besedilo romana skrčeno, izluščeno in preoblikovano zaradi pozicije izjavljanja. Določeni dogodki so izčiščeni, drugi izpuščeni, tretji podani v obliki gestičnih in vizualnih napotkov. Z izjemno drugačne, tj. linearne postavitve sosledja dogodkov, avtor dramatizacije ne posega v zgodbo, ob zaključku pa Šmid zapiše dva režijsko različna možna konca.

Strnjeno lahko zaključim, da je romaneskno besedilo skrčeno v dramsko obliko z reorganizacijo pripovedi tj. vzpostavitvijo linearnosti, z enakim številom dramskih oseb in izpostavitvijo Helenine zgodbe. Opisi so pretvorjeni v didaskalije, izbrani dialogi pa v veliki meri prepisani, vendar primerno skrajšani, na nekaterih mestih pa sestavljeni iz več dialogov. Notranji monologi so prepisi Heleninih dnevniških zapisov, ponovno v skrajšani obliki. Dramatizacija zvesto sledi romanu in v avtorskem smislu ne nosi neke nove, dodane kvalitete.

7.2.2 Dramatizacija – uprizoritev

Režiser gledališke uprizoritve je Damir Zlatar Frey, ki je svojo kariero začel kot plesalec in koreograf. Skupaj z Aljo Tkačev in Berto Bojetu je leta 1986 ustanovil Koreodramo, ki je bila nekakšen raziskovalni studio, v katerem so se ukvarjali s povezavo verbalnega gledališča in plesno gibalnimi oblikami gledališča (Pintar, Pavlič 2001: 216). Po pripovedovanju iz gledaliških krogov sta bila Frey in Bojetujeva izjemno dobra prijatelja, ki sta občudovala in spoštovala delo drug drugega ter bila zelo navezana, zato je odločitev Freya, da bo uprizoril njeno delo, dokaj samoumevno; »S tem, da postavljamo na oder predstavo, ki nastaja na podlagi njenega romana, ji torej postavljamo neke vrste gledališki spomenik, projekt pa nastaja z veliko ljubeznijo med vsemi ustvarjalci« (Frey v Jenuš 2000).

Predstava se začne z glasbeno podlago nizkih temnih basovskih tonov in moškimi z lučkami na glavah, ki skozi celotno uprizoritev opravljajo scenske premike. Veliko stopnišče, ki je najpomembnejši scenski element in predstavlja vezno stopnišče med Spodnjim in Gornjim mestom, se odpre in skozenj v počasni hoji prihajajo ženske, kasneje tudi moški. Zaprtost vase in vdanost v usodo dobro izražajo z mimiko in gestiko; zastremljen pogled, sklenjene roke, prazni obrazi. Celoten prvi del ustvari temačno in za gledalca neprijetno, celo zadušljivo vzdušje. Takoj tudi opazimo značilne poteze koreodrame; priča smo stiliziranemu kolektivnemu gibu, ko se Helena z otrokoma obrača proti eni in drugi skupini otočanov. Takoj nato sledi še eno tako skupno gibanje, ki prikaže retrospekcijo brodoloma. Problem časovne zanke Frey reši z dvema Helenama; Senka Bulić je v vlogi mlajše, starejšo odigra Iva Zupančič. Režiser ta gledališki poseg gledalcem prikaže na več načinov: s Poveljnikom v krogu najprej hodi starejša Helena, nato se v krožnico priključi mlajša. V naslednjem prizoru Poveljnik nagovori najprej eno nato drugo z isto repliko, onidve obe enako odgovorita, nato sledi še en telesno-gibalni poudarek, da gre za isto osebo; mlajša Helena se uleže na starejšo in jo tako »prekrije«, je eno z njo. Prva besedna replika na odru se pojavi šele v trinajsti minuti skoraj dvourne predstave, skupaj pa jih v celotni predstavi ni več kot dvajset in z izjemo krikov, vzdihov in petja je to edina verbalizacija. Uprizoritev je izrazito gibalna, izjemno izrazno moč ima tudi obrazna mimika. Ena kvalitetnejših prizorov sta po mojem mnenju dve noči Poveljnika s Heleno, ko samo z gibom prikažeta svoj kompleksen odnos. V prvem smo priča silovitim gibom, trganju obleke, globokemu dihu in občasno skoraj živalskim glasovom. Pri Heleni je opazna dvojnost, ko se najprej bojuje s Poveljnikom, nato pa se mu na nek način že prepusti in se preda. V drugem od teh prizorov pa Helena najprej plast za plastjo odkriva rjuhe in jih meče na tla ponovno z intenzivnim gibom, na njih pa se

nato vrtita s Poveljnikom po prostoru, ki prikazuje njeno sobo, legata in vstajata in se pri tem niti malo ne dotakneta, med njima pa je tako napeto čustvo, da bi ga lahko rezali. Izjemno kvalitetno je prikazan tudi urnik spolnih obiskov moških v Gornje mesto; prikazan je s pojavitvijo preko desetih parov, ki s stiliziranim gibom prikazujejo spolne akte in postopoma dodajajo še vzdihne in posamezne krike.

V romanu Berte Bojetu se pojavlja slikarstvo, kot umetnost, skozi katero svoja občutja akumulira Filio. Gre predvsem za podobe ptic, ki so v romanu tako ali drugače stalno prisotne ali vsaj nakazane. V gledališki uprizoritvi se razen v enem prizoru, ko Filio »ujamejo« v mrežo in njen gib zgrbljenega hrbta nakazuje ujetost ranjene ptice, slikarstvo pojavlja v dveh drugih smislih – prvič v momentu Pieta, ko Uri poškodovan obleži v rokah Abe in drugič v prizoru, ko Filio impersonira Salomo s Krstnikovo glavo. Poleg slikarstva pa je v uprizoritvi močna »podporna« umetnost predvsem glasba, ki je v celotni predstavi eden pomembnejših elementov predvsem za ustvarjanje grotesknega, skoraj strašljivega vzdušja in zadušljivega takta.

Uprizoritev *Filio ni doma* že v podnaslovu *Avtorski projekt po motivih romana Berte Bojetu* implicira velik avtorski poseg. Režiser je Šmidovo dramatzacijo upošteval zgolj v njeni glede na roman reorganizirani pripovedi in izpostavitvi Helenine zgodbe. Določene dramske osebe je vključil v kolektiv in jih na mestih izpostavil le minimalno. Kljub temu je Frey »uspel literarno govorico prepričljivo transponirati v gledališki jezik, ob tem ohraniti sporočilnost in duha romana« (Marušič 2014: 81). Pomemben režiserski podpis je že v samem izboru koreodramskega načina uprizarjanja, specifično za Freya pa so njegovo zanimanje za transformacijo dramskega igralca, njegova energija in ekspresivna atmosfera, ki se v tem konkretnem primeru lepo ujame z antiutopično, groteskno atmosfero Bojetujeve.

7.3 BALERINA, BALERINA

Roman Marka Sosiča je izšel leta 1997. Pri strokovnem bralstvu je bil dobro sprejet in dobil kar nekaj nagrad, poleg tega pa je bil izbran med desetimi najboljšimi slovenskimi romani po letu 1989 za evropski projekt Sto slovanskih romanov. Balerina je bila med drugim predlagana tudi za nagrado Prešernovega sklada, doživela je precejšen odziv in bila v medijih označena kot »prava uspešnica«, kar bi lahko bil eden od možnih vzrokov za njeno priredbo¹¹.

Sosič je izbral zanimivo pripovedno perspektivo, ki po eni strani zelo zoža naš predstavniki horizont, vendar je na drugi strani premislek ob pripovedi ravno zato lahko bolj poglobljen. Preseneti nas namreč s tipom pripovedovalca, natančneje pripovedovalke, ki je ženska na razvojni stopnji otroka in s tem nezanesljiva pripovedovalka, kar pomeni, da se ob branju sprašujemo, koliko resničnosti nam sploh posreduje. Sosič je to nezanesljivo pripovedovanje izpeljal izjemno; Balerina nam posreduje svoj skop pogled, vendar je pri tem zelo čustvena, senzibilna, moralna. Njen karakter spoznavamo skozi situacije, v katerih se znajde, poleg tega pa so zgolj skozi njene oči okarakterizirani tudi vsi stranski liki – nismo deležni kakšnih opisov zunanosti ali opisov z druge perspektive. Balerina nima nikakršne distance do pripovedi; poroča o stanju okoli sebe ali zgolj opisuje. Kljub temu ali pa ravno zato, ker so opisana skozi perspektivo duševno zaostalega dekleta, so razmerja med literarnimi osebami popolnoma jasna; po eni strani zato, ker so neposredno poimenovana (moja mama, tata, sestra Josipina, teta Lucija, sestra mojega očeta itd.), po drugi zato, ker so skozi naivni opis pojasnjena. Časovni trak romana lahko skiciramo s pomočjo stavkov kot so »Pravi, da imam petnajst let, da je april ...«, »Mama pravi, da je že nekaj let, odkar ne hodi Ivan k nam.«, »Mama pravi, da jih imam zdaj trideset ...«, »... jo bom tako videla, mamó, ki je že zdavnaj v nebesih.« ter s pomočjo dogodkov, o katerih poroča poštar, ko pride k njim domov; 1969, ko gre človek na Luno, vietnamska vojna itd. Prostorsko je roman umeščen na Primorsko, kar je razvidno neposredno iz poimenovanj mest – Ajdovščina, Trst, Sosljan – ter posredno skozi primorsko govorico in njene izraze – znaste, taku, dopobarba itd.

Pomembna dramska prvina je govor, čeprav gre v romanu praktično za en sam notranji monolog Balerine. Dialogi, ki so prisotni, so posredovani z napovednimi stavki in dvopičjem

¹¹ Lučki Počkaj je bil za namen tržaškega festivala ponujen projekt monodrame po lastni izbiri. Z Brankom Završanom sta prebirala možne tekste, nato pa jima je Ivanka Hergold (pomembna osebnost tržaških Slovencev) predlagala Sosičev roman, ki je bil takrat še v rokopisu. Takoj sta zaznala kakovost njegovega pisanja in se lotila pisanja priredbe (iz zasebnega pogovora z avtorjem dramatisacije in režiserjem).

(npr. mama reče: ... ipd.) in vedno brez ločil premega govora, največkrat pa z odvisnim govorom (npr. mama pravi, da ...).

Balerina je torej klasičen primer sodobnega slovenskega romana, tudi po definiciji Alojzije Zupan Sosič zajame praktično vse točke: ima prenovljeno vlogo pripovedovalca, povečan delež govornih sestavin, zgodba je pregledna, prostor in čas sta razvidna, razmerja med literarnimi osebami so smiselna, pripoved je sklenjena in razvija intimno zgodbo.

7.3.1 Roman – dramatizacija

Na podlagi romana sta nastali dve dramatizaciji istega avtorja, ena v italijanskem, druga v slovenskem jeziku, ki se, razen v jeziku, ne razlikujeta. Avtor priredbe, režiser in scenograf gledališke uprizoritve je Branko Završan, prevod za italijansko publiko je naredila Daria Betocchi. Zunanji razlog za dramatizacijo je že omenjeni tržaški festival, na končno odločitev za prenos prav tega romana v monodramo pa je po besedah Završana najbolj vplivalo dejstvo, da ju je oba z glavno igralko Lučko Počkaj roman absolutno presenetil in takoj sta vedela, da imata v rokah nekaj novega, posebnega. Njuno vzporedno branje je rezultiralo v pogovorih in sprotnem nastajanju priredbe. Završan je želel ohraniti naracijo, zgodbo, vendar jo je bilo kljub manjšemu obsegu romana potrebno dramaturško postaviti na novo. Dramatizacija je razdeljena na pet delov: *Fešta*, *Srečkota ni*, *Greta Garbo*, *Sanje* in *Konec*. Nima klasične dramske strukture z naborom oseb, označenimi replikami in didaskalijami, kot *Alamut* in *Filio*, ampak je zgolj na pet delov razdeljen tekst z minimalnimi opombami v oklepajih in nekaj podčrtanimi povedmi, dodanih pa je tudi že nekaj režijskih napotkov, ki so vnešeni kar med sam tekst, enkrat v poševnem tisku, drugič v oklepaju. To je seveda znak, da je avtor dramatizacije/priredbe tudi režiser uprizoritve in da je priredba »zgolj« delovni tekst.

Vstop v uprizoritvi je enak vstopu v romanu; začne se z Balerininimi sanjami o padanju. Tako za bralce romana, kot za gledalce predstave je ta vstop neposreden »skok« v zgodbo. Večina teksta v priredbi je zgoščeno prepisanega iz prvih treh poglavij romana, nato pa se pojavijo še sanje iz sedmega, odhod Srečka in smrt mame iz dvanajstega ter bolnišnica in smrt iz petnajstega. Poglavlja od četrtega do šestega in od osmega do enajstega so v priredbi izpuščena, kar za dramaturgijo pomeni predvsem izpust zgodb Alberta, Lucije, Elizabete in drugih stranskih likov, ki sicer roman naredijo bogatejši in bolj razgiban ter odprejo kanale v druge zgodbe, vendar so za glavno tematiko manj relevantne. Poleg tega je seveda glavni razlog izbrisa stranskih likov v tem, da je avtor priredbe že vnaprej vedel, da piše monodramo. V dramatizaciji je spremenjen siže; pogovor z mamo z začetka romana je v uprizoritvi prisoten pozneje, poetični opis njenih oči, ki nam pomembno razloži njun odnos, prav tako.

V drugem delu priredbe je zanimiv poseg, ko repliko »In zdaj bašta,« avtor priredbe prisodi Luciji, ki pa je v romanu takrat, ko Srečko odide in je replika izrečena, že pokojna – gre seveda za ohranjanje konsistence ob spreminjanju sižeja in pri tem ne-vpeljavi »nepotrebne« lika v priredbo.

Dramaturško je glavni del dramatizacije očiščenje in potem Balerinina smrt, ki tako kot v romanu nastopi malo pred koncem, konec pa zaznamuje odmaknjeno opazovanje lastnega pogreba. Ob očiščenju je dodana obrednost, ki je v romanu ni. V malce daljših režijskih napotkih preberemo, da je v uprizoritvi načrtovana glasbena podlaga katastihona, ki je oblika nikoli končane ciklične pesmi, ki se vrti v neskončnost.

Besedilo je praktično v celoti prepisano, vendar dramaturško na novo »sestavljeno«, na koncu pa se pojavi še avtorski dodatek » /.../ in bodo stale na prstih, ptice /.../«, ki še poudari poetičnost konca in dodatno sugerira gibalnost, ki je predvidena v uprizoritvi.

7.3.2 Dramatizacija – uprizoritev

Balerina, Balerina je bila kot monodrama uprizorjena v sezoni 1998/1999 v SSG Trst. Premiera je bila 15. maja 1998, v Stalnem gledališču Furlanije Julijske krajine Il Rossetti pa leto dni prej. Edini posnetek predstave, po katerem je tudi analiziran odnos priredba – uprizoritev, je bil posnet na premieri in je last režiserja. Branko Završan je plodovit ustvarjalec, ki je v svoji karieri ustvaril že preko 50 gledaliških vlog, 15 režij, preko 40 koreografij in oblikovanj giba, 34 celovečernih filmov, preko 30 tv in dokumentarnih filmov¹². Študiral je na ljubljanski AGRFT, nato pa se izpopolnjeval še na *L'Ecole Internationale du Théâtre, Mime et Mouvement Jacques Lecoq* v Parizu in skupaj s še nekaj gledališkimi kolegi (Boris Ostan, Jette Verjup Ostan, Nevenka Koprivšek), ki so prav tako obiskovali to šolo, Lecoqovo dediščino prinesel v slovenski prostor. Poleg vsega svoje znanje in izkušnje deli študentom na akademiji, na seminarjih in alternativnih gledaliških šolah.

Glavno in edino vlogo v predstavi *Balerina, Balerina* je odigrala igralka Lučka Počkaj, ki je odlična igralka, zmožna zahtevnih in žanrsko raznolikih vlog, o čemer med drugim pričajo nagrade (študentska Severjeva nagrada, Borštnikova nagrada za mlado igralko, stanovska nagrada Združenja dramskih umetnikov itd.) in seznam več kot osemdesetih vlog, ki jih je ustvarila do danes. V predstavi *Balerina, Balerina* je »pokazala, kako ubogljiv inštrument je za veliko interpretko notranjih stanj lahko človeško telo s svojimi gibi, glas v neštetih variacijah, spreminjajoča se mimika obraza« (Hergold 1998).

¹² Podatki iz Sigledal.

Ob ogledu posnetka uprizoritve najprej ugotovimo, da je gledališki, izgovorjeni tekst z izjemo nekaj stavkov, ki so bodisi izpuščeni, bodisi podvojeni, popolnoma enak tekstu priredbe. Igralka je hkrati glavni lik in pripovedovalka, z glasovnimi spremembami v intonaciji in ritmu pa odigra tudi ostale vloge, kar je lepo vidno, ko pesem *Volare* kot mama odpoje v popolni intonaciji in melodiji, kot Balerina pa kričeče netočno in popolnoma iz ritma. Scena uprizoritve je preprosta, na zadnji strani odra so velika lesena vrata, na levo postelja z omaro, na kateri je ptičja kletka s papirnatimi rožami in posoda z žitom, desno vrtljiv stol pokrit z odejo. Prostor predstavlja Balerinino sobo pa tudi kuhinjo, shrambo in na koncu z učinkovitim posegom – dvigom železnega okvira postelje – postane soba psihiatrične bolnišnice.

Za vzdušje predstave pomembno vlogo igra več gledaliških elementov: luč, glasba, kostum in gib. Iz začetne teme se predstava odpre z osvetlitvijo Balerine na postelji. Vsa odmaknjena stanja (sanje in blodnje v shrambi) so dodatno podprta z belo usmerjeno svetlobo, »realen« prostor in čas pa sta pospremljena s širše razpršeno rumeno svetlobo, ki osvetljuje celotno odrsko postavitvev. Luč oz. njena odsotnost označi tudi prehode med posameznimi deli uprizoritve. Najpomembnejšo vlogo pa odigra v dveh dramaturško najmočnejših prizorih – pri poetičnem delu opisa maminih oči in na koncu v transcendentnem momentu, ko Balerina opazuje svoj pogreb in »se pokrije«.

V romanu, dramatizaciji in nato v uprizoritvi se na več mestih pojavlja pesem *Nel blu dipinto di blu (Volare)* avtorja Domenica Modugna, ki jo je Sosič premišljeno umestil v roman, saj obenem ponazarja tako duh tistega časa, v katerega je umeščen roman, kot Balerinina notranja občutja, pomembna sta predvsem motiva letenja in sanj. V uprizoritvi pa je zastopana še ena pesem istega italijanskega avtorja *Piove (Ciao, Ciao Bambina)*. Poleg te glasbe se pojavi še žensko petje in mrmranje ter katastihon, ki simbolizira v neskončnost vrteč, ponavljajoč svet. Gre za ljudsko glasbeno obliko, ki se potem nadaljuje v pesem tradicionalne ljudske glasbe Sardinije.

Kostumografija je konkretizirala romaneskno podobo in Balerino oblekla v obleko dekliškega kroja s pripetimi metulji ter volnene nogavice in obula v copate z metuljčkom.

Najbolj dodelan element uprizoritve, kar je tudi v skladu z režiserjevo poetiko, je gib. Z izjemnim občutkom za drugačno, je igralka skozi celotno predstavo neverjetno kontinuirano vzdrževala tako obrazno mimiko kot mimiko celega telesa. Giba se okorno, s trdimi in težkimi koraki, rokami, ki so stalno v nekem krču, z razprtimi prsti. Gibanje po prostoru je v polnosti dodelano, ekspresivno in stilizirano; ko stoji na mestu, se giba naprej in nazaj, v

močnih čustvenih epizodah stopa na prste, v pozitivni evforiji hitro hodi po prostoru in z velikimi kretnjami ploska. Njen pogled je usmerjen v tla ali v prazno, večkrat pa je neorientiran.

Dodatni avtorski vložek je v obredu očiščenja, ki ima tudi krščanski pridih. Balerina z vejico kropi žito in metuljčke z obleke, v glavnem delu pa zažge papirnato cvetje in se »okopa« v žitu. S tem je dokončno očiščena, ob tem pa se ji »odpre nebo« in prvič se tudi znajde zunaj–režiser namreč za uprizoritev izloči ves romaneskni eksterier, v tem trenutku pa prostor odpre »v nebesa«.

Avtor dramatizacije in režiser uprizoritve je ohranil pripovedno perspektivo, fantastičnost romana, ki se kaže skozi sanje, kronotop pa zgolj nakazal, saj tudi v romanu ni hudo izrazil. Osredotočil se je predvsem na notranja občutja glavne osebe in igralki dal priložnost izkazati se v svojem ogromnem spektru prikazovanja različnih notranjih stanj človeka.

8 POVZETEK

V diplomski nalogi obravnavam stik literature in gledališča, besedila in uprizoritve. Osredotočim se na tri sodobne slovenske romane, ki so bili uprizorjeni na odrih slovenskih institucionalnih gledališč. Pojavitev romana na odru za gledališče pomeni iskanje novih poti, vsebin, svetov in predvsem razširitev gledališkega prostora.

Z razmerjem med besedilom in uprizoritvijo se ukvarja veliko raziskovalcev, kljub temu pa terminologija na pomenskem polju prenosa romanesknega besedila na gledališki oder še ni dorečena. Po pregledu terminov se izkaže, da so večinoma pomanjkljivi pri pomenih, ki jih izkazujejo. Dramatizacija implicira dramsko predlogo kot nujno za uprizoritev, čeprav to ni, priredba je pomensko zelo širok termin in uporabljen pretežno na glasbenem področju, gledališki prevod in teatralizacija pa označujeta zgolj eno plast prenosa v drug medij. V gledališki teoriji se pojavlja pojem vizualizacija romana, ki je v osnovi osredotočena na drugačen proces ustvarjanja uprizoritve in ne predvideva izčiščene besedilne predloge. Literatura omenja še pojem ugledališčenje, ki še najbolj ustreza splošni razlagi prenosa v gledališki medij in ne zanika, vendar tudi ne izpostavlja besedilne predloge.

Pri zunanjih razlogih za uprizoritev romanov je v ospredju preseganje gledaliških omejitev in odpiranje navzven, uspešnost romanov in znana pisateljska imena, ki pritegnejo širšo množico. Znana in brana literarna dela omogočajo tudi bolj rigorozne režiserske posege in modifikacije, kar pomeni lažje gledališko eksperimentiranje in inovacije. Pri notranjih razlogih, ki naj bi obstajali v romanih samih, lahko evidentiramo določene dramske prvine, ki jih imajo nekateri romani več, drugi manj, in izkaže se, da so v največji meri uporabljeni dialoški zapisi, opisi pa so v bolj ali manj svobodnem duhu preneseni v različne elemente gledališke uprizoritve. Značilnosti posameznih romanov so v večji meri prenesene na oder; žanrska sinkretičnost je ohranjena, preglednost in sklenjenost pripovedi prav tako, literarne osebe pa sicer ne postanejo vse tudi dramske, vendar so razmerja še vedno jasna in smiselna.

Obravnavane romane definira sintagma sodobni slovenski roman, skupni sta jim izvirnost in kvaliteta, najdemo pa tudi skupni imenovalec odrskih uprizoritev vseh treh romanov, saj so vse izrazito avtorske. V glavnem delu diplomske naloge, ki ga predstavlja analiza romanov *Alamut*, *Filio ni doma* in *Balerina*, *Balerina*, primerjam romaneskno besedilo z besedilom

dramatizacije, kjer sem opazovala posege avtorjev dramatizacij ter način, na katerega so romaneskno besedilo pretvorili v dramskega. Pri tem me je zanimalo tudi, ali so značilnosti sodobnega slovenskega romana pretvorjene v dramsko obliko, ali so zaradi spremembe medija in avtorskih posegov zabrisane. Ob ogledu gledaliških uprizoritev teh romanov sem opazovala režiserske poetike, skušala odkriti idejno podstat posamezne režije in pri tem analizirala posamezne režijske posege ter druge elemente gledališke uprizoritve.

Razlike se pokažejo že pri dramatizacijah; *Alamut* in *Filio ni doma* dobita strukturo dramskega besedila z delitvijo na posamezne prizore, v seznamu navedenimi dramskimi osebami, jasno razdeljenimi replikami in didaskalijami, medtem ko *Balerina, Balerina* ohrani svojo romaneskno strukturo, le da je razdeljena na pet izčiščenih delov. V primeru Balerine dejansko težko govorimo o dramatizaciji, saj gre za nekakšen delovni tekst, ki je že poln režijskih napotkov; to je logična posledica dejstva, da je avtor »dramatizacije« tudi režiser uprizoritve. Kar pa se tiče same vsebine, je *Balerina, Balerina* najmanj avtorska. Specifičnost in režiserski podpis se bolj pokažeta na uprizoritveni kot pa vsebinski ravni. Na drugi strani pa *Alamut* že v pisni dramski obliki vsebuje avtorske posege v besedilo z dodajanjem teksta, ki pomensko poudarja in dograjuje romaneskno idejo, z znatnimi krčivami romanesknega besedila in izpostavitvijo zgodbe dveh likov oz. še bolje, izpostavitvijo njunega odnosa manipulator/manipulirani.

Izkaže se, da roman in njegova dramatizacija režiserju lahko predstavljata le idejno izhodišče, kot je to evidentno pri Horvatovem *Alamutu*, kjer je režiserski podpis res močan in nadvlada tekst. Še vedno sicer gledamo Alamuta, vendar se v vsakem trenutku zavedamo, da gledamo Horvatovega Alamuta. Roman je lahko tudi glavni akter uprizoritve, vendar se režiser uprizoritve loti s svojim popolnoma avtorskim pristopom in vso njegovo esenco, atmosfero, kompleksno strukturo in vsebinsko bogatost pokaže skozi svoje oči v specifični maniri koreodramskega gledališča, kot je to naredil Damir Zlatar Frey z romanom Berte Bojetu. Lahko pa je kvaliteten roman navdih in jedro gledališke uprizoritve, ki izpostavi predvsem notranja občutja glavnega literarnega lika in jih s stiliziranim gibom in obrazno mimiko transformira na oder, kot je to pri Završanovi uprizoritvi.

Besedilo kot element predstave je prav tako v vseh treh uprizoritvah različno zastopan; pri *Alamutu* je pomemben element, saj je med drugim tudi orodje manipulacije, pri *Balerini* se zdi skoraj enakovreden gibu in mimiki, pri *Filio* pa je kot izgovorjeno besedilo postavljeno na rob, glasno je podanih zgolj nekaj več kot deset replik, sicer pa se večina besedila izrazi skozi

ostale elemente gledališke uprizoritve: gib, obrazno mimiko, kostumografijo, scenografijo, luč, glasbo itd.

Kljub temu da diplomsko delo zahteva teoretično podstat in analize, so dramaturgija, režija in igra absolutno umetniška dejanja, ki jih je najbolje opazovati v njihovem naravnem okolju, gledališču, sprejemati ter uživati v umetniškem izrazu gledališke uprizoritve in njenih ustvarjalcev ter prepoznati njihovo umetniško vrednost in kvaliteto.

9 LITERATURA

VIRI

Vladimir Bartol, 2003: *Alamut*. Ljubljana: Založba Sanje.

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

Marko Sosič, 2014: *Balerina, balerina*. Trst: Mladika.

Vladimir Bartol in Dušan Jovanović, 2005: *Alamut. Dramske slike. Odrska priredba*. V gledališkem listu SNG Drama za sezono 2004/2005.

-*Alamut*. Videogradivo v lasti videoteke AGRFT.

Berta Bojetu in Tomaž Jonatan Šmid, 2000: *Filio ni doma*. Priredba za koreodramsko ugledališčenje romana. Tipkopis v lasti Slovenskega gledališkega inštituta.

- *Filio ni doma*. Videogradivo v lasti Klemna Jelinčiča Boete.

Marko Sosič in Branko Završan, 1997: *Balerina, Balerina*. Adaptacija romana. Tipkopis v lasti Slovenskega gledališkega inštituta.

-*Balerina, Balerina*. Videogradivo v lasti Branka Završana.

LITERATURA

Antonin Artaud, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 119).

Gregor Butala, 2005: *Slon med porcelanom*. Dnevnik (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Gregor Butala, 2006: *Slepilo obljube raja*. Dnevnik (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Ivana Djilas, 2007: *Vizualizacija: Alternativni pristop k uprizarjanju romana v gledališču na primeru uprizoritve Šolski zvezek*. Magistrska naloga. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.

Emma Govan, Helen Nicholson and Katie Normington, 2007: *Making a Performance. Devising Histories and Contemporary Practices*. London: Routledge.

Ivanka Hergold, 1998: *Balerina v briljantni izvedbi Lučke Počkaj*. Primorski dnevnik (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Marjan Horvat: *Sebastijan Horvat, režiser*. Ljubljana: Mladina 40, 2. 10. 2008 Dostopno na: <http://www.mladina.si/44913/sebastijan-horvat-reziser/> (dostop september 2014).

Nataša Jenuš, 2000: *Gledališki spomenik Berti Bojetu*. Večer (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Vesna Jurca Tadel, 2005: *Alamut. Končno*. Delo (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Amelia Kraigher, 2005: *V krempljih samodržca*. Večer (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Hans Thies Lehmann, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.

Blaž Lukan, 2007: *Tihožitja in grimase*. Gledališke ekspresije. Maribor: Aristej (zbrika Dialogi).

Blaž Lukan, 2013: *Performativne pisave*. Razprave o performansu in gledališču. Maribor: Aristej (zbirka Dialogi).

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

Patrice Pavis, 1996: Od besedila do odra: težaven porod. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska.

Patrice Pavis, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 124).

Patrice Pavis, 2003: *Analyzing Performance*. Theater, Dance and Film. Michigan: The University of Michigan Press.

Patrice Pavis, 2008: Teze za analizo dramskega teksta. *Drama, tekst, pisava*. ur. Pogorevc, Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 148).

Patrice Pavis, 2012: *Sodobna režija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 157).

Mateja Pezdirc Bartol, 2004: Najnovejša slovenska dramatika med platnicami in odrom. *Jezik in slovstvo* 49/5. 13–21.

Boris Pintar, Jana Pavlič, 2001: *Kastracijski stroji: gledališče in umetnost v devetdesetih*. Ljubljana: Maska.

Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič, 2008: *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 148).

Peter Rak, 2000: *O bestialnosti nagona*. Delo (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Matevž Rudolf, 2013: *Ko beseda podoba najde: slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: UMco d.d. in Slovenska kinoteka.

Barbara Sušec Michieli et al., 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC (zbirka Slovarji).

Vladan Švacov, 1980: Temelji dramaturgije. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 82).

Tomaž Toporišič, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.

Tomaž Toporišič, 2007: *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 145).

Tomaž Toporišič, 2008: *Levitve drame in gledališča*. Maribor: Aristej (zbirka Dialogi).

Gašper Troha, 2006: Dramatizacije na slovenskih odrih 1992–2006. *Literatura* 175–176/18. 96–111.

Anne Ubersfeld, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega 135).

Rok Vevar, 2005: *Alamut*. Delo (kopijo hrani Slovenski gledališki inštitut).

Urban Vovk, 2006: *Anketa Literatura in teater* (z Srečkom Fišerjem, Sebastijanom Horvatom, Vinkom Möderndorferjem, Janezom Pipanom, Marinko Poštrak in Iro Ratej). *Literatura* 175–176/18.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: *Zavetje zgodbe*. Ljubljana: LUD Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Alojzija Zupan Sosič, 2003: Ali beremo maturitetne romane z užitkom? *Jezik in slovstvo* 48/1. 7–20.

Alojzija Zupan Sosič, 2004: Alamut – ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* 49/1. 43–55.

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

Alojzija Zupan Sosič, 2012: Dramske prvine v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: FF (Obdobja 31). 359–366.

IZJAVA O AVTORSTVU

Izjavljam, da je diplomsko delo *Alamut, Filio in Balerina v gledališču* v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 16. julij 2015

Katarina Dovč