

# OD USTNEGA IZROČILA DO GLEDALIŠKE UPRIZORITVE

## Uporaba slovstvene folklorne v ljudskem gledališču na primeru zgodb o razbojniku Guzaju

Izvirni znanstveni članek | 1.01  
Datum prejema: 4. 5. 2016

**Izveček:** Različne skupnosti pri uprizarjanju svoje preteklosti posegajo po raznovrstnih segmentih dediščine. Ne le šege in navade, tudi pripovedi in zgodbe so lahko snov, ki jo ljudsko gledališče oživi in postavi na oder. Prispevek na podlagi analize primera ustnega izročila o razbojniku Guzaju prikaže, kako, na kakšen način in zakaj pride do uprizoritve tovrstnega segmenta dediščine. Predstavi tudi teme, po katerih akterji ljudskega gledališča najpogosteje posegajo.

**Ključne besede:** folklor, ljudsko gledališče, turizem, perforanca, Guzaj

**Abstract:** When staging their past, communities utilize various segments of their heritage. Folk theatre can bring to life and recreate on the stage not only manners and customs but also narratives and tales. Based on an analysis of contemporary stagings of folklore narratives about Guzaj the Brigand (*Razbojnik Guzaj*), the article explains how, why, and in what manner the staging of such a segment of heritage takes place. It also discusses the subject matter that is most commonly used in such performances.

**Key Words:** folklore, folk theatre, tourism, performance, Guzaj

### Uvod

Etnologi vemo, da se pestrost ljudske ustvarjalnosti lahko kaže na različne načine, vse od risanja, oblikovanja materialov in literature do uprizoritvenih umetnosti, kot so glasba, petje, ples ter ne nazadnje tudi gledališče. Pri tem so tematike in izhodišča navdiha raznovrstna, upam pa si trditi, da je lokalna dediščina<sup>1</sup> med pogostejšimi snovmi, ki si jo za svojo interpretacijo radi izposojajo različni sodobni (po)ustvarjalci. Vedno pogosteje postaja tudi del turistične ponudbe in marketinga. Tako se segmenti dediščine ne pojavljajo več v enaki obliki, temveč si jih »lahko vsaka vas, trg, mesto ali skupina tolmači po svoje, na novo ustvarja motive, ki so jih prejeli prek ustnega izročila ali oponašanja, ali pa jim dodajo svoj ustvarjalni doprinos« (Rihtman-Auguštin 1984: 6).

Sama pri raziskovanju interpretacije dediščine in sodobne ljudske ustvarjalnosti pozornost posvečam predvsem ljudskemu gledališču.<sup>2</sup> Zanima me torej gledališka ljubiteljska

dejavnost, ki snov za svojo uprizoritev črpa iz dediščine skupnosti. Ta snov je z določenimi gledališkimi tehnikami (kot so npr. besedilo, rekviziti in kostumi) »postavljena na oder« oziroma ob posebnih priložnostih »oživi« za občinstvo. Akterji si danes za lažjo izvedbo praviloma pripravijo oziroma napišejo scenarije, ki pa nemalokrat temeljijo na dediščini njihove skupnosti. Pogosto gre pri tem tudi za preoblikovanje nekdanj obstoječih oblik dediščine, saj želijo akterji z izvedbo ustreči obiskovalcem oziroma gledalcem.<sup>3</sup> Ob analizi različnih scenarijev sodobnega ljudskega gledališča sem ugotovila, da akterji vsebine za uprizoritev pogosto črpajo ravno iz ustnega izročila. Tega razumem kot različne oblike dediščine, ki so se z medgeneracijskim ustnim prenosom ohranile, ustalile in ostale prisotne (daljše) časovno obdobje, kot so npr. zgodovinske in osebne pripovedi, anekdote in tudi navodila, recepti in verovanja (Šrimf 2015: 23). Tako sta se mi med raziskavo tovrstne ljudske ustvarjalnosti začeli postavljati vprašanja, po katerih temah akterji ljudskega gledališča najpogosteje posegajo ter kako pride do spremembe v vrsti komunikacije, tj. od ustnega izročila prek besedila do igre.

V prispevku bom predstavila ljudsko gledališče z vidika »oživljanja« ustnega izročila.<sup>4</sup> Od mnogih primerov na terenu sem si za lažjo analizo in podrobni prikaz transforma-

1 Bogataj trdi, da je delitev dediščine (na kulturno in naravno, snovno in nesnovno) z vidika celovitega pogleda na človekovo razmerje do kulturnega in naravnega okolja nesprejemljiva (Bogataj 1992: 10), zato je po njegovo ustrezneje rabiti splošni izraz *dediščina* brez drugih označevalcev. Podobno sem ugotovila sama pri obravnavi primerov sodobnega ljudskega gledališča, saj gre pri tovrstni ustvarjalnosti pogosto za celovit preplet kulturnega in naravnega okolja, ki ga posamezna skupnost razume kot dediščino, v samih uprizoritvah pa nastopajo segmenti premične, nesnovne in naravne dediščine, pri čemer akterji na terenu med njimi ne ločujejo. Zato v nadaljevanju besedila uporabljam samo besedo *dediščina*.

2 S sistematičnim raziskovanjem različnih oblik ljudskega gledališča sem začela leta 2012 za svojo doktorsko disertacijo. Za tovrstno obliko ljudske uprizoritvene dejavnosti se sicer uporabljajo različ-

ni termini, v nadaljevanju besedila pa uporabljam temin (sodobno) ljudsko gledališče.

3 Podrobneje ljudsko gledališče predstavim v nadaljevanju.

4 Kot nam je znano, je ustno izročilo pogosto vključeno tudi v profesionalne oblike uprizoritvenih umetnosti, od gledališča do filma. Najbolj (po)znana so zagotovo dela o Kekcu. Vendar sem se v prispevku in sami analizi omejila na ljubiteljska gledališča, na njihovo ustvarjanje scenarijev ter poseganje po njim lastnem izročilu.

\* Ana Vrtovec Beno, univ. dipl. etnologinja in kulturna antropologinja, Gorenjski muzej, Tomšičeva ulica 42, 4000 Kranj; ana.vrtovec-beno@gorenjski-muzej.si ali ana.beno@gmail.com.

cije izbrala le enega. Tako bom z analizo ljudske zgodbe in ljudske igre o Guzaju<sup>5</sup> s Kozjanskega prikazala proces spremembe uprizoritvene oblike besedila (iz pripovednega dogodka v gledališki dogodek)<sup>6</sup> ter spremembo vsebine, ki se zgodi od ustnega izročila do postavitve na oder (prim. Golež Kaučič 2012; Čale-Feldman 1993). Pregledala in analizirala sem zapisane folklorne pripovedi, prozna dela o Guzaju, dramska besedila, predstave, ki sem si jih ogledala, in pogovor, ki sem ga v letu 2016 opravila s članom dramske skupine KD Prevorje.

### Ustno izročilo v sodobnem ljudskem gledališču

Ljudsko gledališče je vedno živelo med ljudmi in tudi vedno bo, le da v njegovem razvoju opažamo spremembe, ki se kažejo predvsem v funkciji kot tudi v obliki (Kuret 1958: 16), kar se je pokazalo tudi moji raziskavi pojavov sodobnega ljudskega gledališča v Sloveniji.

Niko Kuret je leta 1958 v *Slovenskem etnografu* objavil razpravo 'Ljudsko gledališče pri Slovencih'. V njej je opredelil izhodišča za t. i. etnografsko preučevanje ljudskega gledališča, predmet raziskave pa je osnoval na primerih krščanskih nabožnih iger ter na posvetnem ljudskem gledališču oziroma »burkasti igrski dediščini«, kamor uvršča šaljive igrane prizore in »pred-krščansko-obredno dediščino«, kakršna se je ohranila pri različnih letnih, življenjskih, delovnih in drugih ljudskih šegah. Tako je pod geslom *ljudsko gledališče* po Kuretu skupaj zaobjeto tako folklorno kot amatersko gledališče; folklorno zaradi svoje povezave s šegami in amatersko zaradi načina izvedbe in sodelujočih. Po Kuretu je ljudsko gledališče vezano na določene priložnosti, oblikuje se po ustaljenih vzorcih in slogu ter se ohranja kot ljudsko izročilo. Vsebuje značilne gledališke prvine (zbor, obhod, konflikt, dialog, ples, igra), besedilo je pogosto improvizirano, pri tem pa njegova estetska vloga ni pomembna. Prizori so improvizirani po nekem vzorcu, lahko pa so tudi pretirano realistični (Kuret 1958).

Seveda je od 80. let 20. stoletja, ko je Kuret objavil svoje zadnje raziskave tovrstne gledališke ustvarjalnosti, ta gledališka oblika dobila že povsem nove razsežnosti. Da je ljudsko gledališče kompleksen in raznovrsten pojav, skoraj pol stoletja pozneje potrди Marko Terseglav, ki izpostavi, da ljudsko gledališče lahko »združuje prvine obrednosti, množičnosti ter različnih stopenj gledališkosti in spontanosti« (Terseglav 2005: 105). Iz njega se tako da izluščiti tri večje

skupine. Najprej je to spontano folklorno gledališče, ki je še vezano na obredje in določene datume v koledarskem letu, oblikovno pa sledi ustaljenim tradicionalnim obrazcem. To danes še vidimo v koledniških in pustnih obhodih. Druga zvrst je ljubiteljsko gledališče, ki vsebinsko posega na različna področja, oblikovno pa sledi shematiki tradicije in, po Terseglavu, vključuje ljubiteljske igralce iz različnih socialnih plasti. Gre torej za amatersko obliko ustvarjanja, ki pa, vsaj v okviru moje obravnave, tematsko sloni na uprizarjanju lastne dediščine. Tretja zvrst je množično gledališče, ki vključuje večje število igralcev in bi mu lahko rekli kar spektakel. K množičnemu gledališču sodijo spektakelske verske igre, kot je pasijon (Terseglav 2005: 105). S sodobnejšo opredelitvijo ljudsko gledališče ni več strogo vezano na cerkveno koledarsko leto in versko življenje, je pa kot pomembno sredstvo vzpostavljanja identitete in spodbujanja ustvarjalnosti posameznikov še vedno močno vpeto v življenje lokalne skupnosti (Fikfak 2007: 292).

V razvoju ljudskega gledališča je mogoče opaziti, da se zgodi preobrat v igralskem sestavu, tako pri spolu kot pri starosti izvajalcev, in pa v sami obliki organiziranosti oziroma organizaciji. Tovrstna oblika ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja je namreč živa in spreminjajoča se oblika, predvsem pa pomemben del sodobnega načina življenja posameznikov in skupnosti; obstaja in se razvija zaradi ljudi, točneje nosilcev oziroma izvajalcev. Tako lahko danes na terenu opazimo naraščajoče število novih oblik ljubiteljskega gledališkega ustvarjanja; gre za bolj ali manj formalno organizirane skupine v mešani sestavi, ki delujejo v sklopu lokalnih društev. Glavno sredstvo, s katerim izvajalci nastopajo, je vsebina, ki jo pri uprizoritvi spremljajo še vizualni elementi. Pri sodobnem ljudskem gledališču ima vsebina prav posebno vlogo, saj sta ravno tematika, ki sloni na dediščini skupnosti, ter izvedba besedila na prizorišču na prostem pomembni značilnosti, ki po mojem mnenju tovrstno gledališko obliko ločita od klasične amaterske gledališke dejavnosti. Besedila ljudskih iger se po Terseglavu prenašajo bodisi ustno, pri čemer se opirajo na stare vzorce in tradicijo, ali pa gre za zapise posameznikov, ki so v besedilih zajeli splošen okus gledalcev in posegajo zlasti po zgodovinskih in ljubezenskih temah. Po njegovem mnenju vse različne manifestacije ljudskega gledališča povezujejo skoraj identična notranja struktura oziroma poetika in tudi identične funkcije. Pri tem gre pri večini oblik ljudskega gledališča za notranjo strukturo, ki nakazuje tristopenjsko zgradbo s predstavitvijo, zapletom in razrešitvijo. Ljudska igra se po Terseglavu konča srečno in ne pozna nerešenih problemov, torej se ne more končati, ne da bi izvedeli za usodo glavnih junakov (Terseglav 2005: 106). Preprosto govorjeno besedilo ter navezava tematike na določeno okolje so značilnosti večine dramskih besedil sodobnega ljudskega gledališča. Poetika ljudskega gledališča, kot trdi Terseglav, predvideva določeno lahkotnost, za jasnost in razumljivost oseb pa

5 Pri obravnavi gradiva se uporabljata priimka Guzaj in Guzej. Pravilna je slednja oblika, vendar je ljudska govornica – sploh je to značilno na Kozjanskem – končnico oblikovala po svoje, v »-aj« (Strašek in Tiran 1995: 5). Zato sem tudi sama pri pisanju prevzela ljudsko različico, torej Guzaj, razen če so citirani avtorji uporabili drugačno različico, npr. Guzej ali Guzi.

6 V prispevku se ne bom lotila podrobnega analiziranja samega folklornega dogodka in pripovedovanja kot načina komunikacije ali uprizarjanja, temveč bom pozornost namenila sami transformaciji in gledališkemu dogodku.

poskrbi črno-bela tehnika (Terseglav 2005: 107). Pri igranju vsebine v sodobnem ljudskem gledališču gre torej za poseganje v različna polja dediščine, najprej pa zaznam uporabo ustnega izročila, tj. zgodb, ki v takšni ali drugačni obliki živijo med ljudmi. Tematiko za uprizoritev avtorji scenarijev črpajo iz spominov na nekdanji način življenja, iz pripovedovanj, »kako je nekoč bilo«. Pri prikazu gre tudi za bližnjo preteklost, zato so spomini na neko določeno opravilo ali prakso še delno živi.

Med pregledovanjem literature sem vzporednico z najpogostejšimi oblikami uprizorjenih primerov ljudskega gledališča našla v monografiji Marije Stanonik *Procesualnost slovstvene folklorne* (2006), v kateri avtorica našteje še žive in najpogostejše oblike sodobne folklorne. Poglavitni pripovedovani pojav sedanosti, piše Stanonikova, so postali spomini in zgodbe iz vsakdanjega življenja. Ljudem so postali pomembnejši realistični motivi, večjo kontinuiteto pojavljanja so obdržale krajevne ali zgodovinske povedke. Živa vrsta sodobnih pripovedi so, po Stanonikovi, tudi t. i. memorati. To je skupina spominskega pripovedovanja, ki obsega tako norčave prigode kot spomine iz lastnega življenja ali pa širše preteklosti. S pripovedmi iz pestrega vsakdanjega življenja se tako ohranjajo različne dogodivščine, orišejo pretekle osebe, izražajo se nazori in čustva iz določenega okolja (Stanonik 2006: 149–151). Novonastale oblike ljudskega gledališča so tako v vsebini podobne živim oblikam slovstvene folklorne, ki jih omenja Stanonikova, saj gre za preplet resničnih prostorov, nekdanj živih ljudi in nekdanjega načina življenja. Neposredna povezanost z lokacijo te zgodbe ohranja pri življenju in pripomore k njihovi priljubljenosti (Terseglav 2005: 106).

V primeru uprizoritev o razbojniku Guzaju gre za ljudsko gledališče, torej za ljubiteljske, neprofesionalne uprizoritve, za katere so scenarije na podlagi znanih pripovedi, ki so se ohranile kot ustno izročilo o razbojniku Guzaju, napisali domačini. Vsebinska, ki jo igrajo, temelji na zgodovinski povedki, tj. izročilo o nekdanj živih osebi, ki pa je za prebivalce Kozjanskega postal lokalni junak in motiv pri različnih oblikah izražanja.

### Kaj imata skupnega pripovedovanje in gledališče?

Iz navadnega ustnega izročila v zanj ugodnem okolju nastane folklorni dogodek, katerega besedilo vsebuje estetsko funkcijo (Stanonik 2008: 95). Ko govorimo o načinu komuniciranja z množico, ugotovimo, da med pripovedovanjem in gledališčem lahko najdemo nekatere skupne točke, da je ustno izročilo, ki zaživi v obliki (folklorne) pripovedi, lahko zelo podobno dramskemu besedilu ter da je t. i. gledališki dogodek oziroma gledališka predstava blizu folklornemu dogodku. Folklorni dogodek Marija Stanonik imenuje tisto družabno situacijo, pri kateri se dogaja pripovedovanje ali petje vsebin, za katere je značilno, da se prenašajo z ustnim izročilom. Pri tem sodelujejo aktivni udeleženci (pevci, pripovedovalci) in občinstvo,

ki aktivnosti spremlja s poslušanjem in na potek folklornega dogodka vpliva na različne načine (Stanonik 1999: 50–54). Podobno bi lahko gledališko predstavo označili za gledališki dogodek, pri katerem se uprizarjajo vsebine pred občinstvom.

Gre torej za dve uprizoritveni obliki, ki sta si hkrati zelo podobni, a vendar v marsikaterem pogledu različni. Uprizoritvena (performativna, tudi performančna) funkcija je lastna tako ljudskemu pripovedništvu v njegovem kontekstu, ki je splet zunanjih dejavnikov ob izvedbi, kot drami, ko doživi svojo gledališko uprizoritev (Golež Kaučič 2012: 93). Ko govorimo o preučevanju govorne umetnosti v interakciji med akterjem in občinstvom, pa govorimo o performanci, ki se nanaša na nastop skupine ljudi, ko ta nekaj (pesem, petje, igro, dogodek) predstavlja drugi skupini. Poleg mnogih drugih (prim. Jansen 1968) sta o konceptu performance razmišljala Richard Bauman in Roger D. Abrahams. Performanca predstavi folklorni dogodek kot neke vrste uprizoritev (Golež Kaučič 2012: 95). Bauman (1988: 20) cel proces uprizoritve folklornega dogodka razčleni na: a) *keying – začetek, odprtje* (ko nekdo od nastopajočih da znak za začetek; v drami bi bil lahko to dvig zavese), b) *pattening – povezovanje* (povezovanje med dogodkom, igro, vlogo in žanrom folklorne; v dramski uprizoritvi je to lahko celotno dogajanje dramskega dela z igro, sceno, prizori, glasbo) in c) *emergent nature – enkratnost dogodka* (v folklori je dogodek vedno enkratno; enkratnost pa je značilna tudi za vsako dramsko uprizoritev, ki je vsakokrat drugačna). Gre torej za živi stik z občinstvom, javni nastop, umetniški dogodek, ki je umeščen v čas in prostor. Performanca določa tudi komunikacijo. Tako v gledališču kot pri pripovedovanju je pomembno pričakovanje občinstva, ki mu je gledališka igra oziroma pripoved namenjena. Tukaj se lahko navežem na Abrahamsa (1981: 73), ki kot mnogi drugi avtorji trdi, da gre pri uprizoritvi nujno za srečanja med izvajalci in občinstvom. Ne eno ne drugo brez komunikacije s poslušalci oziroma gledalci ne obstaja. Hkrati akter čuti potrebo, da občinstvu ugodni – prilagodi se jim z repertoarjem, različnimi izraznimi učinki ter načinom izvedbe. Gledalci vedno ostanejo tudi nezavedni prenašalci vidnega.

Navzlic podobnostim med njima se moramo zavedati, da pripovedovanje le ni predstava in da se predstavljalni postopki vedno podrejajo pripovedovanju (Stanonik 2001: 267). Glavno sredstvo, s katerim akterji nastopajo, je besedilo. Ta je pri pripovedovanju v ospredju, medtem ko ga pri gledališki igri spremljajo še vizualni elementi. Verbalna predstavitev se pri povedki (kot pripovednem žanru) dogaja sproti, ob izvedbi, in ne sledi predhodni določitvi, medtem ko izvedba v gledališču sledi prej napisanemu besedilu. Pri pripovedovanju pripovedovalec večinoma uporablja štiri elemente (govor, ton, mimiko in geste), gledališka predstava pa jih vsebuje veliko več (še glasbo, luči, kostum ...) (Stanonik 2001: 266–267). Akterji besedilo, tako v primeru

pripovedovanja kot odrskega nastopa, govorijo na pamet, lahko celo z določeno stopnjo improvizacije in razlage (pri slednji je tega manj kot v prvem primeru).

Določena stopnja fizične uprizoritve ali prikaza je vedno prisotna in skupna obema omenjenima uprizoritvenima oblikama. Po Stanonikovi sta temeljna načina izvedbe folklornega dogodka *naracija* in *prezentacija*. Naracija predstavlja govorno-slušno sporočilo, prezentacija pa ga uteleša, predstavlja in je kot taka bližja gledališki predstavi. Pripovedovanje je tako lahko oblika uprizoritve, dogodek, v sklopu katerega poleg govornega besedila pomembno vlogo igrajo govorica telesa, videz pripovedovalca, čas in prostor, občinstvo in zvočni učinki (več glej Ivančič Kutin 2011; Lozica 1985). Medtem ko je pripovedovanje najbolj udejanjeno z govorjenjem, pa je prikaz ali prezentacija bližje gledališki uprizoritvi. Vsekakor je veliko odvisno tudi od zgodbe in osebnosti pripovedovalca – medtem ko imajo nekateri radi izključno pripovedovanje, drugi poleg pripovedovanja uporabljajo telesno govorico, obrazno mimiko, glas in obnašanje. Vendar pa ne obstaja »pripovedovalec ali zgodba, ki bi vključevala le enega od izraznih načinov [pripovedovanje ali predstavitev]« (Lozica 1985: 17). Če bi želeli poiskati formalno primerjavo ali gledališki žanr, ki bi ga lahko primerjali z javnim nastopom pripovedovanja zgodb, bi mu bila najbližja monodrama. V tem primeru, kot pravi Lada Čale Feldman, gre tudi za nastop ene same osebe, ki na odru množici »pripoveduje« neko zgodbo (1993: 190; prim. Stanonik 2001; Ivančič Kutin 2011).

Pri raziskovanju obeh načinov podajanja besedila je pomembno, da ga opazujemo v danem kontekstu oziroma danem trenutku.<sup>7</sup> Pri folkloristih že dolgo ne gre več samo za analizo besedila pripovedi, temveč za raziskovanje tega, kako in kdaj se zgodbo pripoveduje. Moramo se zavedati, da folklorja najprej obstaja v dejanjih ljudi ter korenini v njihovem družbenem in kulturnem življenju. Besedila, ki jih vidimo, so le del posnetega človeškega obnašanja (Bauman 1988: 2). Barbara Ivančič Kutin pri tem izpostavlja pomembnost situacijskega konteksta, ki se kaže čez celotno folklorno srečanje,<sup>8</sup> ter vlogo raziskovalca in njegov vpliv na sam potek folklornega dogodka (Ivančič Kutin 2003, 2011). Pravzaprav pa sam kontekst v folklornem ali gledališkem dogodku ni dovolj, temveč je pri oblikovanju in predvsem raziskovanju tovrstnih dogodkov treba upoštevati družbeni kontekst. Miha Kozorog opozori, da moramo pri raziskovanju oziroma podajanju folklorne pokazati in upoštevati tudi kontekst zunaj samega

izvajanja folklornega dogodka, torej dogodek v nizu dogodkov v daljšem časovnem obdobju in v nizu dogodkov v enem družbenem dogodku (Kozorog 2011: 43). Kot sem med svojo raziskavo sodobnega ljudskega gledališča na Slovenskem opazila tudi sama, se mi je pri mikroanalizah posameznih primerov pokazalo, da je poleg beleženja ozkega gledališkega dogodka (kdo, kdaj in kje) pomemben tudi kontekst, v katerem se neka dramatska izvedba dogaja in zaradi katerega se določena oblika izvaja. Kontekst tudi tu ustvarjata konkretno družbeno-kulturno okolje in splošno ozračje, v katerem se uprizoritev vrši (več glej Kozorog 2011). Sodobno ljudsko gledališče je namreč tako kot druge oblike ljudskega ustvarjanja odziv na trenutne razmere v kulturi in družbi. V novem kontekstu lahko enaka vsebina in elementi dobijo čisto drugačno interpretacijo. To se npr. lahko zgodi že zgolj s spremembo lokacije predstave in/ali zaradi drugačne sestave občinstva. V primeru igrane vsebine, ki je vezana na lokalno izročilo, je tako lahko velika razlika, ali se predstava igra izključno za domače občinstvo ali pa je del neke turistične prireditve, ki je namenjena zunanjim obiskovalcem. Prav tako ima določena uprizoritev pomen le, če je odigrana v določenem času in prostoru. Predvsem pa je pri celotnem tovrstnem gledališkem ustvarjalnem kontekstu pomembno upoštevati razloge, *zakaj* so akterji posegli po določeni dediščini in *zakaj* so jo predstavili tako, kot so jo.

Sicer je danes ljudska gledališka in folklorna dejavnost še vedno najbolj živa v manjših (ne)formalnih družbenih skupinah in ozkem življenjskem okolju, a se vse pogosteje pojavlja tudi v nekaterih urbanih središčih (Kropej 2007).

### Razbojnik Guzaj

Na slovenskem etničnem območju poznamo različne oblike uprizarjanja dediščine, o čemer sem se lahko sama prepričala ob terenskem raziskovanju. Za analizo, s katero bom prikazala transformacijo od folklorne pripovedi do gledališke uprizoritve, sem si izbrala zgodbo t. i. kozjanskega »Robina Hooda«, tj. razbojnika Guzaja.

Zakaj ravno ta primer? Po eni strani zaradi dostopnosti gradiva, ki sem ga uporabila za analizo, po drugi strani pa zaradi živega izročila in različnih oblik ustvarjanja, v katerih se pojavlja lik Guzaja (od pripovedi, proze in dramatike do turistične ponudbe). Na Kozjanskem namreč večina prebivalcev še danes pozna zgodbe iz življenja Franca Guzaja. In kdo je bil Franc Guzaj in kakšna je njegova življenjska zgodba, ki danes živi med prebivalci Kozjanskega?

Pripovedi, ki živijo med ljudmi, pravijo, da je ljudski junak Franc Guzaj živel med letoma 1839 in 1880. S svojstvenimi roparskimi podvigi in ukanami je ustrahoval ljudi na širšem območju Kozjanskega (takratnem cesarskem južnem Štajerskem). Ker je odklonil ljubezen gospodarice in gostilničarke Ane Klančar, je po krivici pristal v zaporu, in to je bil usoden preobrat v njegovi osebnosti in življenju. Jazen zaradi krivice, ki se mu je zgodila (Ana Klančar

7 Alan Dundes (1964) je v folkloristiko vpeljal raziskovanje treh ravni oziroma tri bistvene sestavine, ki sestavljajo folklorni dogodek, to so: besedilo (tekst), tekstura in kontekst.

8 Folklorno srečanje pomeni celotno pripovedovalsko dogajanje, tj. dogajanje od prihoda raziskovalca k sogovorniku do konca pogovora med njim in pripovedovalcem, se pravi ne le en folklorni dogodek, ena zaokrožena zgodba, temveč niz folklornih dogodkov in veznih besedil.

mu je namreč podtaknila rop svojega denarja in srebrnega jedilnega servisa), je izkoristil priložnost in pobegnil iz zapora. S tem pobegom pa se je začela graditi čisto posebna zgodba – zgodba o razvpitem kozjanskem razbojniku Guzaju, ki je samega sebe poimenoval tudi Skrivalec. Guzaj si je pridobil somišljenike oziroma pajdaše in skupaj z njimi plenil vse, kar mu je bilo dosegljivo. Iznajdljivo, duhovito in predvsem predrzno je ropal graščake, župnike in trgovce, svoj plen pa vedno delil z revnimi, dokler ga orožniki niso našli in 10. septembra 1880 ustrelili. Pokopani so pri cerkvi sv. Ane na Prevorju (Spletni vir 1).

O življenju in dogodivščinah Franca Guzaja se je spletlo mnogo zgodb, ki so sčasoma postale del ustnega izročila. Ljudje se spominjajo prigod iz njegovega življenja in si o njih pripovedujejo. To je ohranilo spomin nanj vse do danes. Pripovedi o Guzajevem življenju je ogromno, vse pa so si enotne v tem, da je bil prebrisan in neusmiljen do svojih sovražnikov in bogatašev, a velikodušen do revežev. Pripovedi o njem močno spominjajo na legende o Robinu Hoodu, saj sta oba jemala bogatim in dajala revnim. Danes lahko opazimo več različic pripovedi, ki opisujejo prigode iz njegovega življenja. Kratke zgodbe, ki jih lahko slišimo ali preberemo, opisujejo, kako Guzaj pije z orožniki; kako in zakaj je podkoval žensko; kako je dal revni ženici denar za prašiča; kako se je maščeval Klančarici. Obstaja še mnogo drugih, ki so bile podlaga za različne dramatisacije njegovih zgodb. V primeru Guzaja gre za zgodovinsko povedko, saj se navezuje na resnično zgodovinsko osebo. O njem je bilo napisanih že nekaj knjig, pripravljene razstave, domačini pa o njem redno igrajo tudi dramske igre (Mencej 2010: 164).

### Guzaj kot navdih za (po)ustvarjanje

Pisanje o razbojniku Guzaju v časopisih,<sup>9</sup> knjigah in tudi dramskem besedilu je ohranilo živ spomin nanj oziroma na lik, ki nastopa v vseh teh zgodbah. Prva, ki se je lotila razbojnika Guzaja in ga umestila v literaturo, je bila Anna Wambrechtsamer, avstrijska pisateljica, rojena na Planini pri Sevnici. Knjigo z naslovom *Der Gusej: Eine Geschichte aus dem untersteirischen Bergland*,<sup>10</sup> napisano v gotici, je objavila leta 1925, v njej pa je v obliki leposlovnega besedila strnila spomine in izročilo na slovitega razbojnika. Nekaj let pozneje je avtorica v *Kroniki planinskega gradu in trga* objavila poglavje 'Ropar Guzej'. Še nekaj let pozneje je v slovenskem jeziku izšla nova knjiga z naslovom *Guzaj: Ljudska povest*, ki jo je napisal Januš Golec (1931).<sup>11</sup>

9 Že v letih 1877 in 1880, ko je bila njegova slava na višku, sta o njegovih podvigih v svojih dnevnikih novicah pogosto poročala tedanja dnevnika *Slovenec* in *Slovenski narod* (Strašek in Tiran 1995: 65).

10 *Guzej: Povest iz spodnještajerskega hribovja* je bila po izvirniku leta 2013 v celoti prevedena v slovenščino.

11 V tem primeru gre bolj za zbir pripovedi in ne toliko za literarno obdelano besedilo.

Najprej so zgodbe izhajale kot podlistek v *Slovenskem gospodarju*, nato pa je Golec vse skupaj izdal še v knjigi. Podobno kot pri Wambrechtsamerjevi je tudi Golčev Guzaj posledica številnih avtorjevih raziskovanj. Konec leta 1932 je Ernest Tiran napisal in izdal dramsko igro *Razbojnik Guzej*, dobro leto za tem pa še prozno besedilo, ki je bil pozneje kot podlistek ponatisnjen tudi v različnih časopisih (Strašek in Tiran 1995: 38–49). Istega leta je Guzajeve prigode v obliki petdejanke *Guzaj – igra v petih dejanjih: Zgodovinsko ozadje po Golečevi ljudski povesti „Guzaj“* spisal domačin, kaplan Davorin Petančič (1933).

V zadnjem desetletju je mogoče opaziti novo zanimanje za roparskega junaka. Tako je sredi 90. let prejšnjega stoletja Založba Perfekta izdala knjigo *Razbojnik Guzaj* (1995), sestavljeno iz dveh delov: literarnozgodovinske študije Milenka Straška in ponatisa Tiranove zgodbe *Razbojnik Guzaj*. Nekaj let pozneje je Albert Tanšek (2003) v prozno obliko znova ubesedil življenje Franca Guzaja. V sklopu sofinanciranj iz Evropskega kmetijskega sklada za razvoj podeželja, s sredstvi programa *Leader*, je leta 2009 zaživela pohodna pot *Na poti z Guzajem*, nekaj let pozneje pa tudi *Večjezični informativno-turistični portal o Guzaju* (Spletni vir 2). Obiskovalci Kozjanskega imajo na t. i. Guzajevi pohodni poti možnost obiskati spomenike, ki so povezani z njegovim življenjem, s pomočjo ohranjenih pripovedi pa so predstavljeni kraji, ki obiskovalcu ponudijo izkustvo »tistega časa«. Otroci se lahko z likom razbojnika Guzaja na poletnih delavnicah in taborih srečajo na različne načine.

Od leta 2012 so v Prevorjah na ogled priložnostne dramske igre, katerih avtor je domačin A. O., uprizarja pa jih Kulturno društvo Prevorje. Doslej si je bilo mogoče ogledati dve enodejanki, in sicer *Guzi po naše* in *Guzej in župnik*, ter krajše improvizirane nastope Guzaja ob različnih priložnostih, npr. ob pohodu po Guzajevi učni poti, na poletnih jezikovnih taborih, ob turističnih obiskih, na priložnostnih prireditvah ipd. Po besedah A. O., avtorja dramskih besedil in člana dramske skupine Kulturnega društva Prevorje, pa bodo v prihodnosti pripravili nove dramske igre o dogodivščinah »kozjanskega Robina Hooda«.

### Primer transformacije ustnega izročila v dramsko besedilo

Ustno izročilo se ne pojavlja vselej v isti obliki, temveč ga lahko srečamo v različnih oblikah ali komunikacijskih medijih, vse od glasbenih in vizualnih do dramskih (Ben-Amos 1971: 12). Z interpretacijo posameznikov se lahko spremeni tudi v gledališko igro, ki je postavljena na oder za zabavo širše množice ljudi.

Ob ogledu različnih dramskih nastopov sem opazila, da je snov, na katero se ustvarjalci opirajo, pogosto kar ustno izročilo. Nehote sem začela primerjati vsebino, ki sem jo slišala v pripovedi, s tisto, ki sem jo videla na odru. Začela sem beležiti podobnosti in razlike ter se spraševati o sami poti, ki je potrebna, da pripoved zaživi na odru, in

o njenem poteku. Dela sem se lotila sistematično in primerjalno. Zbrala in pregledala sem različne vire in gradiva – pripovedi o Guzaju, ki so zapisane v zbirki *Pripovedi s Kozjanskega in Obsotelja* (Mencej 2010), in obstoječe prozne primere (že prej omenjeni Golec 1931; Strašek in Tiran 1995; Tanšek 2003) – ter jih primerjala z informacijami, ki sem jih dobila z etnografsko metodo, tj. s samim ogledom gledaliških predstav *Guzi po naše* in *Guzej in župnik* ter s pogovorom z ustvarjalcem iger o Guzaju.<sup>12</sup>

In kako poteka transformacija? Pri velikem številu primerov lahko sledimo takšni poti: ustno izročilo → zapis zgodbe<sup>13</sup> → scenarij / dramsko besedilo → uprizoritev.

Prvi korak pri spremembi ustnega izročila v (dramsko) besedilo je njegov zapis. V primeru pripovedi o razbojniku Guzaju so bile zgodbe del ustnega izročila in so služile kot navdih za literarno besedilo različnih avtorjev. Že tu je mogoče zaslediti različne načine podajanja zgodb, kar je odraz avtorjeve interpretacije in osebnega stila pisanja.<sup>14</sup>

Vendar pa naj najprej omenim, da se sprememba ne zgodi le v uprizoritvenem načinu, temveč tudi v sami vsebini zgodbe, ki postane osnova dramske uprizoritve – delno zaradi izbora načina prikaza, saj so dramske igre časovno daljše in/ali imajo drugačno zakonitost, delno pa zaradi prilagajanja občinstvu. Osnovni zgodbi, ki sloni na ustnem izročilu, so tako največkrat dodane nove osebe, daljši dialogi in pogosto tudi humorni vložki.

V igri *Guzi po naše* so se igralci odločili za svoj način oživitve Guzaja, s katerim so želeli »skoncitrirano predstaviti vse govorice in zgodbe, ki o Guzaju krožijo, pa še to ne vse« (Ustni vir 1). Dogajanje je postavljeno v Amonov mlin v drugo polovico 19. stoletja. Zaradi dežja se v njem zberejo kmetje in dva orožnika, ki si krajšajo čas s pripovedovanjem zgodb o razbojniku Guzaju, čeprav ga sploh ne poznajo. Med njimi je tudi »grajski gospod«, ki vse zgodbe posluša, hkrati pa se dobri mlinarjevi hčeri Barbki in jo vabi, naj gre z njim v Ameriko. Ko dež poneha, z njim odide tudi »grajski gospod«, kmetje in orožnika pa ob njegovem odhodu ugotovijo, da je bil pravzaprav Guzaj ves čas med njimi – preoblečen v grajskega gospoda. V omenjeni predstavi je tako na prirejen način na izbranem prizorišču v pogovoru kmetov združenih in obnovljenih več zgodb, ki krožijo o Guzaju.

12 V besedilu navajam le izbrane dele pogovora s sogovornikom, ki je avtor dramskih besedil, režiser predstav in igralec, ki igra lik Guzaja. Poinmerno ga ne izpostavljam, temveč uporabljam le kratici njegovega imena in priimka.

13 Na terenu zasledimo različne primere: prvič, gre za zapis v literarnem besedilu; drugič, gre za zapis posamezne zgodbe v kateri od zbirk zgodb ali terenskih zapiskov; tretjič, ni prišlo do kakršnekoli oblike prvotnega zapisa, temveč je bila pot krajša – neposredni zapis ustnega izročila v dramsko besedilo in nato uprizoritev.

14 V svoji raziskavi se nisem lotila podrobnega analiziranja različnih zgodb, ki se pojavljajo v zgoraj omenjenih prozih delih, temveč sem se posvetila spremembi v dveh uprizoritvenih načinih podajanja folklornega izročila, tj. v pripovedovanju in gledališki uprizoritvi.

*Vse, kar o Guzaju danes govorijo, mi na odru spotevnemo na eno mesto, tam se potem ljudje pogovarjajo, vsak nekaj pove, ampak nihče ne pove vsega. Še vedno ostane nek mit, nič ni dorečeno do konca. [...] Tudi žandarje premoti, ju prežene dež v mlin in sta tam. Se z žandarji pogovarja; ko dež preneha, Guzi odide, žandarjem pa šele takrat kane, da mogoče bi pa to bil on. Ampak medtem je pa že odnesel pete. Tudi Barbka ni vedela, da je on razbojnik. In njeno spoznanje, da je razbojnikova ljubica, zaključí s stavkom: ‚Njegova sem, pa čeprav je razbojnik.‘ V smislu, da ljubezen premaga vse. Nismo šli na to, da so ga ustrelili, ampak so žandarji samo tekli za njim. (Ustni vir 1)*

V drugi dramski igri v izvedbi Kulturnega društva Prevorje z naslovom *Guzej in župnik* je podrobno prikazan obračun med razbojnikom in domačim župnikom. Tudi za to dramsko besedilo sta avtorja A. O. in M. F. P. črpala iz ljudskega izročila ter do sedaj že omenjenih avtorskih del in raziskav. V prvotno zgodbo, ki jo lahko npr. preberemo tudi v Tiranovi verziji z naslovom »Plištanjski župnik podari Guzaju zlato uro« (Strašek in Tiran 1995: 198–204), sta avtorja vnesla nove like, kot sta mlada kuharica in orožnik, ter osnovni zgodbi dodala humor in ljubezenske zaplete. Z dodatki sta gledalcem razjasnila, zakaj sploh pride do srečanja med župnikom in Guzajem. V igri je prikazano dogajanje v župnišču, kateri ljudje prihajajo in kakšne zgodbe se tam zgodijo, seveda pa tudi tu ne manjka Guzaj (Vir 1). V nasprotju s predstavo *Guzi po naše*, v kateri so predstavljeni različni dogodki iz življenja Franca Guzaja, je v tej osvetljena le ena zgodba.

Scenariji so torej nastali ob prebiranju in na osnovi del vseh do sedaj naštetih avtorjev (tj. Godec, Tiran, Petančič in Strašek) o Guzaju ter živega ljudskega izročila, vendar z določenimi priredbami: »Jaz črpam ven iz knjig. To so dejansko ena samostojna, krajša poglavja v knjigi, jaz pa potem priredim. Iz treh listov je potrebno narediti eno uro. Vse tisto, kar še pritegne ljudi, je potrebno združiti in prikazati« (Ustni vir 1).

Na podlagi že zapisanih zgodb nastane scenarij oziroma dramsko besedilo, pri katerem gre za preoblikovanje pripovednega besedila v besedilo, ki je primerno za odrski nastop. Lado Kralj je v svojem delu *Teorija drame* dramsko delo označil kot vsaj dvodelno: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalije)« (Kralj 1998: 5). Z zapisom besedilo dobi popolnoma drugačno strukturo. Tehnično gledano gre za zapis celotnega dogajanja na odru (scenska in odrska postavitev, opis likov, opis zunanega videza, reakcij) in neverbalne komunikacije, ne le govorene besede. Spremeni se tudi način izražanja.

Če ponazorim s primerom: folklorna pripoved je navadno podana v tretji osebi, v preteklem času in pogosto v

posrednem govoru. S takšnim slogom je zgodba pogosto predstavljena kot pripoved oziroma opis nekega dogodka. Primer zapisa pripovedi: »Guzej je hodil, tu dol skozi je baje imel pot čez [...] Ko je ena ženska ogovarjala ga, da kakšen je Guzej pa da če bi ga dobili, kaj bi naredili z njim [...] Da če bi žendarji ga dobili v roke, kako bi ga linčali pa eno pa drugo. Pa res pred njim. Ni vedela, da je Guzej« (Mencej 2010: 108).

V nasprotju pa je besedilo, ki je predstavljeno na odru, podano v sedanjem času in premem govoru. To, kar v folklorni pripovedi poteka kot vzporedna pripoved, ki komentira in poganja dogajanje, lahko v dramskem besedilu predstavljajo didaskalije, ki režiserju ali igralcem dajejo navodila za dejansko uprizoritev in prikaz vsega napisanega. V nasprotju s pripovedjo, v kateri se sliši tudi komentarje pripovedovalca, so v primeru gledališča komentarji le zapisani. Tisti del besedila, ki ga v gledališču govorijo igralci, se imenuje premi ali direktni govor. Najpogosteje je besedilo spremenjeno v dialog, torej pogovor med dvema ali več osebami, ki mu igralci naučeno sledijo. Na odru je hkrati več oseb, vsaka igra svoj lik z določenim imenom in osebnostjo/likom ter govori svoje besedilo. Primer didaskalij in dialoga iz dramske igre *Guzi po naše*:

Barbka igra na citre, Guzaj, preoblečen v grajskega oskrbnika, jo preseneti in ji zakrije oči. Barbka se ustraši in skoči.

Guzaj: »Ooooo, danes si pa huda.«

Barbka (prestrašena, a vesela, da ga vidi): »Tiho si prišel, kot duh.«

Guzaj: »Poglej, prejšnjikrat sem ti nekaj obljubil ...« (Iz žepa potegne zapestnico.)

Kmeta Marko in Miha od daleč opazujeta. Medtem ko ji Guzaj daje darilo, pride njen oče, mlinar, in vidi oskrbnika. Si popravi obleko:

Mlinar Amon (zakašlja): »Oooo, prav lepo pozdravljeni, gospod oskrbnik« (dvigne klobuk in se globoko prikloni).

Guzaj: »Hm, pozdravljeni. Veste (v zadregi) ... Posli me kličejo v Jurklošter, pa sem se oglasil pri vaši hiši.«

Mlinar Amon: »Seveda, seveda, vi se kar usedite, pa bomo kaj pojedli. Sedite, gospod.«

Barbka: »Oče, naj postrežem pijače?«

Mlinar Amon: »Ja, kaj pa še sploh čakaš.«

Vsi se usedejo za mizo. (Vir 2)

Pri pripovedovanju pa ni tako jasne delitve vlog, temveč je vse dogajanje in podajanje združeno v eno osebo – pripovedovalec mora med pripovedovanjem dogajanja poimenoovati ali fizično opisati nastopajoče like ter menjati način pripovedovanja iz opisnega v premi govor, če je dober pripovedovalec, pa menjava celo artikulacijo glasu ipd. Navajam primer zapisa pripovedi, iz katere je razvidno

pripovedovalčevo menjavanje opisnega in premega govora v pogovoru med dvema likoma, ki nastopata v njegovi pripovedi. Gre za odlomek povedke *Kako je Guzaj podkopal žensko*. Za lažjo ponazoritev sem premi govor označila s poševno obliko, govor drugega lika pa sem dodatno podčrtala, da se opazi nakazan dialog, ki ga je v folklornem dogodku izvedel pripovedovalec:

[...] je ena ženska šla tudi sama čez gozd na trg, on pa pride. Ona pa reče: *Isuse, dobro, da ste došli! Pa kaj je?* Je rekla: *Jaz se tako bojim. Grem v Zagreb na trg pa se bojim, tu hodi Guzej. Pa kaj on dela?* *Joj*, je rekla, *še vprašate, ropa, vse mogoče, vse ti dobi!* On pa je rekel: *A tako*, je rekel, *pa je to res?* Je rekla: *Seveda je!* (Mencej 2010: 109)

Pri prikazu zgodbe na odru bi bil zgornji navedek izveden drugače. Dialog na odru hkrati oživi napisano besedo, govor dveh ali več različnih glasov pa jo naredi privlačnejšo. Dramsko besedilo se zaradi razgibanosti spremeni tudi po dolžini. Dialogi so navadno daljši, dodani so tako različni dogodki iz vsakdanjega življenja kot tudi novi liki (ki jih v izvorni pripovedi ni), izvorna zgodba pa je zaradi ozira na občinstvo in subjektivnosti avtorja pogosto podkrepljena s humornimi vložki in dodanimi interpretacijami. Sogovornik pojasni potek nastajanja scenarija za dramsko igro: »[...] se trudimo narediti tisti oder in tisti dogodek, ki ga prikazujemo, ne le narediti všečen ljudem; skušamo se tudi približati realnosti, da je res s tem izrazom, ki se je zgodil v tem okolju« (Ustni vir 1).

Z zapisom besedila se na koncu postavi tudi vprašanje avtorstva. Zgodbe, ki v takšnih in drugačnih različicah krožijo na celotnem območju med Celjem, Rogatcem in na jugu vse do Brežic, so del ustnega izročila in se širijo od ust do ust, zato avtor večinoma ni znan ali pa se njegovega imena ne poudarja. Nasprotno je z zapisano obliko. Posamezniki, ki so zbrali zgodbe v leposlovna ali prozna besedila, so na platnicah omenjeni in napisani kot avtorji. Enako je ob gledališki uprizoritvi; na gledališkem listu so poleg avtorja dramskega besedila poimensko navedeni igralci in vsi sodelujoči, ki so pomagali pripraviti predstavo. Izročilo, znanje in učenje ljudi, ki si ga deli celotna skupina, se po Danu Benu-Amosu pojavlja v treh oblikah javne lastnine:

Prvič, gre za izročilo ali navado, ki jo pozna vsak posameznik skupnosti in temelji na nekih skupnih informacijah, nihče pa si tega ne lasti; drugič, gre za znanje, ki si ga delijo člani skupnosti, je javno dostopno in last celotne skupnosti; in tretjič, folklor je izročilo, ki ga skupina tudi udejanji bodisi s festivali, ritualom, obredom, pri tem pa vsak član skupnosti prisostvuje oziroma sodeluje. (Ben-Amos 1971: 6)

Ker je torej del skupnosti, je kot taka last vseh in jo vsak posameznik lahko oblikuje po svojem okusu in ustvarjalnemu navdihu, kar poudarja tudi moj sogovornik:

*Izhajaš iz knjige in poznanih zgodb; določiš obseg in znotraj tega, kar je krajevno smiselno. Je interesantno, da takrat, ko se s starejšimi ljudmi pogovarjamo, pa rečejo: ‚Ja, saj sem jaz tako zgodbo slišal, tako je resnično bilo.‘ Ali pa obratno: ‚Ste tako naredili, pa je bilo drugače.‘ Ljudje to stvar poznajo, je živa, med nami. (Ustni vir 1)*

Dramatizirane zgodbe o Guzaju so, tako kot mnoge druge, uprizorjene v lokalnem narečju, saj je po mnenju mojega sogovornika »to tisto, kar je nam in gledalcem blizu« (Ustni vir 1). Dramsko besedilo šele z uprizoritvijo na odru vstopa v odnos s širšo publiko in ob uporabi sinkretičnosti ljudskega združuje slušno in vidno z govornim ter tako doseže hitrejši kulturni dialog (Golež Kaučič 2012: 100). Dramatizirana zgodba mora upoštevati zahtevo odra, torej da je na odru predstavljena z materialnimi in vizualnimi učinki. Vse teži k realističnosti: scena, besede, jasni dialogi. Pomembni so zunanji učinki, mimika in situacijska komika, zamenjave, množične scene, tudi petje in glasba (Terseglav 2005: 107). Ob opazovanju dramatizacije Guzaja sem v predstavah *Guzi po naše* in *Guzej in župnik* lahko Guzajevo zvitost in pretkanost razbrala iz situacijske komike, ki je pogosto zelo nazorna in občinstvu dobro vidna (npr. kako se je Guzaj skrival pred orožniki in zakrival svoj obraz tako, da si je klobuk očitno poveznil globoko čez oči), njegovo naklonjenost do mlinarjeve hčerke Barbke pa sem iz igralčevih očitnih nežnih dotikov, pogledov in sladkih besed. Prav tako je lik »grajskega oskrbnika« v predstavi *Guzi po naše* s prikritim smehom, nelagodnim »mencanjem« na stolu, mežikanju publiko in vidno živčnostjo ob prihodu orožnikov občinstvu sporočal, da je on Guzaj v preobleki in da ga gledalci ne smemo izdati orožnikoma. Seveda smo pri tem vsi sodelovali. V pripovedi bi bilo vse to povedano in opisano z besedami, na odru pa je bilo lahko marsikaj uprizorjeno, prikazano in odigrano brez besed. Tudi odziv ali dogodki, ki bi jih v pripovedi pripovedovalec moral opisati, so na odru prikazani s fizično odigranimi dejanji (npr. pretepi, zabijanje žebeljev v pete ipd.). V pripovedi bi zabijanje žebeljev pripovedovalec opisal tako: »[...] in je pokazal, kako je Guzej hudoben. Pa jo je položil na tla, privezal, čevlje sezul in ji je žeblje v golo peto nabil« (Mencej 2010: 108). Kot primer nebesednega, situacijskega razpleta zgodbe navajam del besedila in didaskalij iz dramske igre *Guzej in župnik*, v katerem je ravno iz didaskalij (podčrtala A. V. B.) razvidno pestro dogajanje na odru.

[...] Župnik: Seveda, sem kar bolj vesel, ko vsaj eden takole ponižno in razmišljajoče posluša o hudodelstvih in grehah tega tolovaja, Guzeja. (Se obrne stran od Guzeja, vzame v roke krstno knjigo.) Kdaj praviš, da si rojen?

Guzej: Novembra ... Novembra 1839. leta. (Neslišno plane po svetnika in vzame iz njega denar, ga bliskovito vrne, tako da župnik ničesar ne opazi.)

Župnik: ... November, kako si rekel, da se pišeš?

Guzej: GUZEJ ... FRANC GUZEJ!

Župnik: (Kakor da ne sliši prav, začudeno): Kako praviš?

Guzej: Franc GUZEJ! Prav si slišal! (Mu pomoli pod nos pištolo.)

Župnik: Jezus, Marija! Guzej!

Guzej: Nikar ne kriči, kajti tale res se lahko kar hitro sproži in adijo, že bi bil na poti k ljubljenu Luciferju. [...] (Vzame vrv okoli pasu in ga z njo priveže k stolu.) Pa tegale svetnika bi vzel za spomin. Saj mi ga daš?! [...]

(Vir 3)

Vizualizacija in materializacija zgodbe se na odru udejanjata tudi z rekviziti in se močno razlikujeta od folklornega dogodka, ki se zgodi med pripovedovanjem. Pri pripovedovanju je glas pogosto edini pripovedovalčev rekvizit. Z njim opisuje različna dejanja in uporablja npr. »čooooof« za skok v vodo, »čop, čop, tresk« za sekanje drv, »bum« za ropot, »hop« za skok ipd. Če je možnost, pripovedovalec sicer lahko uporabi priložnostne »rekvizite«, ki so mu pri roki, npr. z roko udari po mizi, z nogo butne ob tla ipd. Seveda pri tem ne smemo zanemariti igralske žilice nekaterih pripovedovalcev, saj lahko ob poslušanju dobrega pripovedovalca in opazovanju njegovih kretenj in potez (ko npr. zamahne z roko po zraku, pokaže, kako veliko ali majhno je nekaj, ali sredi pripovedovanja skoči v zrak ipd.), obrazne mimike, grimas ter spreminjanja barve glasu dobimo občutek, kot bi gledali gledališko predstavo ali kot da smo sami del nje (več glej Lozica 1985; Ivančič Kutin 2011). Vendar folklornega dogodka kljub temu ne moremo enačiti z gledališkim. Vsekakor je na odru ravno zaradi gledaliških elementov, ki so značilni za gledališko dejavnost (to so npr. kostumi, luči, glasba in številni rekviziti), lažje prikazati želeno snov oziroma jo je mogoče upodobiti na drugačen način.

Na odru se zvrstijo različni liki, njihove lastnosti, tudi osebnost, pa so predstavljeni z govorom, mimiko, kretnjami, dejanji in obleko. V veliko pomoč pri transformaciji dramskega besedila v gledališko obliko so rekviziti. Hierarhija, socialni status, pripadnost, poklic ali vloga likov v družbi se najnazorneje prikažejo s specifičnimi oblačili – kostumi. V predstavi *Guzi po naše* so to npr. uniforme za orožnike, urejena gosposka obleka za župana, in drugi rekviziti za druge sloje, npr. kmečko orodje za kmeta ali vreča moke za mlinarja. V predstavi *Guzej in župnik* pa je opazna nazorna materializacija duhovnika s skoraj stereotipno oblačilno kulturo, tj. črno srajco s talarjem.

Ne le z mimiko in rekviziti, tudi z artikulacijo načina govora lahko gledalci prepoznajo like, pri katerih gre zelo pogosto za stereotipne načine izražanja. Podobno ugotavlja tudi Terseglav, ki navaja, da so v ljudskem gledališču osebe karikirane, največkrat pa obstajajo dobri in slabi liki (Terseglav 2005: 107). Tako npr. župnik, ki je znak



avtoritete in oblasti, v igri *Guzej in župnik* govori v knjižnem pogovornem jeziku in se mu s tem pripisuje tudi določeno izobrazbo. Po drugi strani pa liki, kot so kuharica, kmetje in mlinar govorijo v domačem, narečnem jeziku: »Je odvisno tudi od osebnosti, kateri in kakšen lik govori v kakšnem jeziku – kmet govori v narečju, medtem ko pa župnik govori bolj knjižno« (Ustni vir 1).

Pomembno vlogo v dramski uprizoritvi in samem gledališkem dogodku ima zagotovo predstavitev prostora, saj oder omogoča materialno predstavitev kraja dogajanja. S kulisami, različnimi predmeti, celo glasbo se na odru lahko pričara kraj dogodka, od gozda do notranjosti hiše.

Dogajalni čas in prostor, predstavljena v uprizoritvi, nista vedno odvisna od časa in prostora dejanske uprizoritve oziroma dogajanja. Zato ločimo zunanji realni čas in prostor na eni strani ter notranji oziroma fiktivni čas in prostor na drugi. Fiktivni čas in prostor sta odvisna od tematike in motiva, ki ga izvajalci želijo uprizoriti. Predstavitev zgodbe, kot omenjata Ivan Lozica in Maja Bošković-Stulli, je dejansko transformacija v neki fiktivni dogodek. S pomočjo premege govora, različnih likov, materialnih sredstev in uporabo teatroloških elementov se gledalca preslika v neki »imaginarni« svet, postavi se ga v fiktivni čas in prostor (Lozica 1985: 17; Bošković-Stulli 1984 po Čale Feldman 1993: 186–187). Ravno prostor in čas se, po Ladi Čale Feldman, na odru še posebej transformirata. Govorimo lahko o t. i. odrskem času in prostoru, ki z različnimi vizualnimi elementi ustvarita kontekst (1993: 193). Prostor je po eni strani fizično nakazan in od množice ločen z izdvojenim, dvignjenim prostorom (odrom), kulisami, zaveso, žarometi, glasbo, obleko ipd. Po drugi strani pa vizualna podoba odra gledalce popelje v točno določen prostor (npr. v gostilno, gozd, mlin ali zapor), premi govor in besedilo v sedanjiku pa jih zamakneta v drug, imaginarni čas, ki teče sočasno z realnim. V dramski igri *Guzi po naše* gledalec opazuje dogajanje v mlinu, pri predstavi *Guzej in župnik* pa je dogodek postavljen v župnikovo pisarno. Oživljene pripovedi o Guzaju naj bi gledalca vrnile v sredo 19. stoletja.

Na odru se poustvari »resničnost«, ustvarjena z besedami in vizualnimi učinki, s konkretnimi osebami in čustvi. Ljudsko gledališče gledalca s pomočjo uprizoritve prenese v drug čas in prostor, v času komunikacije med gledalcem in izvajalcem se ustvari t. i. pogojna verjetnost (de Marinis 1993: 108). Čeprav izvajalec v gledalcu ustvari občutek, da gre za resnični dogodek, gledalec ve, da gleda predstavo, a hkrati verjame v resničnost igranih prizorov. Spomnim se, kako sem tudi sama stiskala fige za srečo, da bi v predstavi *Guzej in župnik* Guzajeva ukana uspela, se skupaj z drugimi gledalci veselila, ko je uspel prelisičiti orožnika v igri *Guzi po naše*, in se na koncu predstave spraševala, kakšen je konec, ko sta orožnika stekla za glavnim junakom – sta ga ujela ali ne?

Sodelovanje občinstva oziroma vseh, ki so vpleteni bodisi v folklorni bodisi v gledališki dogodek, je veliko. Kljub

znani vsebini se moramo zadržati, da igralcem ne skačemo v besedo ali kako drugače ne motimo izvedbe, vsekakor pa je prav, da nastopajoče na koncu pospremimo s ploskanjem.

## Sklep

Uprizoritev ustnega izročila o Guzaju je le eden od primerov uprizoritve ustnega izročila v kontekstu ljudskega gledališča. Danes namreč lokalna kulturna in turistična društva vse pogosteje uprizarjajo segmente vsakdanjega življenja iz preteklosti ter ožje lokalne spomine, npr. čas furmanstva, ‚kontrabantarstva‘, spomine na nekdanje živeče prebivalce ipd. Primerov sodobnega ljudskega gledališča na terenu je z naraščanjem pomena turizma in ob vzpostavljanju lokalne identitete vse več. Tematike so različne, vsem je skupno poseganje po ustnem izročilu, družji pa jih tudi način interpretacije, tj. ljubiteljsko gledališko ustvarjanje (Vrtovec Beno 2014: 32–36). Ustno izročilo živi skupaj z ljudmi, ne na papirju. Če je uprizoritev eden od načinov širjenja in uporabe, je to zato, ker si ga je določena skupnost izbrala kot njim najbolj ustreznega. Z ljudskim gledališčem določena skupina ljudi najlažje predstavi svojo dediščino in pokaže svojo umetniško žilico.

Kot sem pokazala, preoblikovanje ustnega izročila v gledališko predstavo poteka na več ravneh. Transformacija od izbrane tematike do dramskega besedila se zgodi: 1. v obliki zapisa v dramsko besedilo, ki je sestavljeno iz dialogov in opomb; pri tem avtor dramskega besedila izhaja iz znane lokalne dediščine, ki jo priredi in ji doda lastno interpretacijo; 2. v časovnem okviru, saj gre za uprizoritve, ki temeljijo npr. na spominu, krajšem zapisu, ustnem izročilu, dramtizacija tega dogodka pa je izvedena v daljšem, vsaj enournem časovnem razponu; 3. iz povedanega v narečnem jeziku v zapisani knjižni jezik in nato znova v narečni jezik, ki je praviloma izveden na odru; 4. zaradi načina prikaza, tj. gledališke uprizoritve, je treba osnovno zgodbo predstaviti z uvodom, zapletom in zaključkom, pri tem pa upoštevati oziroma vključiti še vse dodatne gledališke elemente (postavitev/razporeditev prostora, rekviziti, izbor kostumov ipd.); 6. za uprizoritev na odru je potrebna materializacija, pri tem pa vse teži k realističnosti: scena, besede, jasni dialogi; pomembni so tudi zunanji učinki, mimika in situacijska komika, zamenjava, množične scene; 7. osnovnemu ustnemu izročilu so za potrebe uprizoritve dodani novi dogodki in novi liki.

Zgodbe o Guzaju, ki krožijo in živijo med ljudmi, so z uprizoritvijo dobile novo podobo, ki bo v tej različici spet začela svoj krog širjenja in preoblikovanja. Ljudje, ki so si ali si še bodo ogledali predstavo, bodo širili različico, ki so si jo ogledali. Zgodba v tem primeru ni le natisnjena na papirju, temveč je tudi dokumentirana v avdio-vizualni obliki, z objavo na spletu pa je dostopna širšemu in drugačnemu krogu uporabnikov. Kako bo zgodbe iz izročila oblikovala prihodnost in s tem ustvarila nove oblike podajanja, bo pokazal čas.

## Literatura

ABRAHAMS, Roger D.: In and Out of Performance. V: Maja Bošković Stulli (ur.), *Folklore and Oral Communication*. Zagreb: Zavod za istraživanje folklorja, 1981, 69–78.

BAUMAN, Richard: *Story, Performance and Event: Contextual Studies of Oral Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

BASCOM, William R.: Four Functions of Folklore. *The Journal of American Folklore* 67 (266), 1954, 333–349.

BEN-AMOS, Dan: Toward a Definition of Folklore in Context. *The Journal of American Folklore* 84(331), 1971, 3–15.

BOGATAJ, Janez: *Sto srečanj z dediščino na Slovenskem*. Ljubljana: Prešernova družba, 1992.

ČALE FELDMAN, Lada: Šingala-Mingala: From Recitation to Theatre. *Narodna umjetnost* 30, 1993, 193–199.

DE MARINIS, Marco: *The Semiotics of Performance*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University press, 1993.

FIKFAK, Jurij: Ljudsko gledališče. V: Angelos Baš (ur.), *Slovenski etnološki leksikon*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2007, 292.

GOLEŽ KAUČIČ, Marjetka: Transformacije ljudskih balad v dramska besedila: Vprašanja žanrskih premikov, vsebinskih zasukov in performativnosti. V: Mateja Pezdirc Bartol (ur.), *Obdobja 31: Slovenska dramatika*. Ljubljana: Založba FF, 2012, 93–101.

IVANČIČ KUTIN, Barbara: Raziskovalni položaji pri terenskem zbiranju prozne folklorje. *Traditiones* 32 (1), 2003, 117–124.

IVANČIČ KUTIN, Barbara: *Živa pripoved v zapisu: Kontekst, tekstura in prekodiranje pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.

KOZOROG, Miha: Nekaj pripomb za več družbenega konteksta v slovenski folkloristiki. *Traditiones* 40 (3), 2011, 27–50.

KRALJ, Lado: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998.

KROPEJ, Monika: Folk Narrative in the Era of Electronic Media: A Case Study in Slovenia. *Fabula* 48 (1-2), 2007, 1–15.

KURET, Niko: Ljudsko gledališče pri Slovencih: Za 190-letnico rojstva Andreja Šusterja Drabosnjaka. *Slovenski etnograf* 28 (1), 1958, 11–48.

LOZICA, Ivan: Pokret u pripovedovanju. *Kaj* 5/6, 1985, 13–18.

MENCEJ, Mirjam: *Pripovedi s Kozjanskega in Obsotelja*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010.

RIHTMAN-AUGUŠTIN, Dunja: Folklor i turizam: Folklor na priredba u gradu. V: Dunja Rihtman-Auguštin (ur.), *Folklor i turizam: Prilozi s okruglog stola, 26. Srpanja 1983, u okviru Međunarodne smotre folklorja u Zagrebu*. Zagreb: Zavod za istraživanje folklorja, 1984, 2–14.

STANONIK, Marija: *Slovenska slovstvena folkloristika*. Ljubljana: DZS, 1999.

STANONIK Marija: *Teoretični oris slovstvene folklorje*. Ljubljana: Založba ZRC, 2001.

STANONIK, Marija: *Procesualnost slovstvene folklorje: Slovenska nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Založba ZRC, 2006.

STANONIK, Marija: *Interdisciplinarnost slovstvene folklorje*. Ljubljana: Založba ZRC, 2008.

STRAŠEK, Milenko in Ernest Tiran: *Razbojnik Guzaj*. Celje: Perfekta, 1995.

ŠRIMF, Katarina: *Ustno izročilo in kolektivni spomin v zgornjem Obsotelju*. Doktorska disertacija. Nova Gorica: Univerza v Novi Gorici, Fakulteta za podiplomski študij, 2015.

TERSEGLAV, Marko: Ljudsko gledališče. V: Damjana Prešeren (ur.), *Nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana : Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije, 2005, 105–107.

VRTOVEC BENO, Ana: Ko dediščina oživi: Interpretacija dediščine v sodobnem ljudskem gledališču na Slovenskem. *Glasnik SED* 54 (4), 2014, 32–36.

## Spletni viri

Spletni vir 1: Razbojnik Guzaj, <http://www.guzaj.si/>, 13. 2. 2016.

Spletni vir 2: O projektu, <http://www.guzaj.si/o-projektu/>, 27. 4. 2016.

## Ustni vir

Ustni vir 1: O. A., intervju, Prevorje, 23. 3. 2016.

## Viri

Vir 1: *Guzej in župnik*. Gledališki list. Prevorje: KD Prevorje, 2015.

Vir 2: O. A.: *Guzaj »Guzi po naše«*. Dramsko besedilo, neobjavljeno delo. Prevorje, 2012.

Vir 3: O. A. in M. F. P.: *Guzej in župnik*. Dramsko besedilo, neobjavljeno delo. Prevorje, 2015.

## From Oral Tradition to a Theatrical Performance

### The Use of Literary Folklore in Folk Theatre, Based on Stories about Guzaj the Brigand

Heritage and its applications tend to change. Heritage may be found in a variety of formats and communication media, for example in music, songs, and in dramatized versions. Due to the mass media the ways in which heritage is disseminated also change. Memories and stories from the daily life have become the principal narrative element of the present. Since realistic motifs have become commonly liked, local and historical tales, for example, have greater continuity than others. Direct connection with a location familiar both to the storyteller and to the audience keeps these stories alive and makes them popular. One of the forms of preserving the heritage of oral tradition is its application in folk theatre. This is a form of amateur theatrical activity that draws on the past and, by employing various theatrical techniques (such as the use of text and costumes), “stages” it – or, better yet, “revives it” on special occasions for the audience. The transformation of an oral tradition to a theatrical performance requires a considerable amount of knowledge and creativity. It has to contain relevant information and convey the story in an engaging manner, drawing the audience by using all kinds of visual and material resources. The transformation takes place at the level of the text, representation (or the application of the story), and in the manner of communicating with the audience. Any such form, whether a narrative or a staged performance, contains certain authorial and subjective elements. Based on an analysis of contemporary stagings of folklore narratives about Guzaj the Brigand (*Razbojnik Guzaj*), the article explains how, why, and in what manner the staging of this type of heritage takes place.

