

RAZPRAVE

Rosanda Sajko
Ljubljana

FRAGMENTI O RADIJSKI IGRI* (iz dnevnika radijske režiserke)

Razmerja strukturnih in idejnih značilnosti/potez klasične (tradicionalne) in nove (eksperimentalne) radijske igre

Najpomembnejše razlike med radijsko igro klasičnega izvora in radijsko igro, ki raziskuje nove zvokovne komponente, bodo najbolj razvidne, če jih strnem in postavim drugo ob drugo.

Klasična (tradicionalna) radijska igra:	Eksperimentalna (nova) radijska igra:
1. Ena najpomembnejših komponent klasične radijske igre je igra s časom.	Čas ni pomemben, ni določljiv, dogodki se odvijajo kjerkoli in kadarkoli.
2. Igra ustvarja s pomočjo radiofonske tehnike zvočne prostore, ki so realni ali irealni, stvarni ali domišljjski, vendar zmeraj razpoznavni.	Prostori dogajanja so ali zavestni, naturalistični povzetki življenja, ali avtonomna, umetno preoblikovana prizorišča, ki nimajo realnega ozadja.
3. Klasična radijska igra je igra z glasovi, ki predstavljajo stvarne osebe iz resničnosti ali domišljjsko oblikovane like iz nerealnega/irealnega/fantazijskega sveta, vendar pa tudi slednji temeljijo na psihološki verjetnosti oseb iz stvarnega sveta.	V novi radijski igri ne nastopajo psihološko oblikovani liki. Osebe so bolj ali manj tipizirane. Izpovedna funkcija človeškega individuuma je ničelna, pogovor ni sredstvo za komunikacijo: glasovi govorijo vsak sam zase in drug mimo drugega.
4. Klasična radijska igra je fikcija, iluzija. Noče posnemati dogajanj resnične stvarnosti, marveč si prizadeva, da bi poslušalcu prikazala bistvene, velike probleme našega sveta in razkrivala njihovo idejno ozadje. S pomočjo prisposodob skuša odgovarjati na vprašanje o smislu življenja.	Nova radijska igra odklanja iluzionistično predstavljanje sveta. Čeprav ne zanika socialne in ontološke razsežnosti človeškega žitja in bitja, se zoperstavlja temu, da bi prikazovala probleme iz resničnosti v zaokroženi celoti. Ne ponuja metafizične razlage sveta, marveč sooča poslušalca z realnostjo tako, da si s pomočjo koscev avtentičnega dokumentarnega zvočnega gradiva sam ustvarja mnenje.

* Prvi del razprave je bil objavljen v reviji *Otrok* in knjiga št. 50.

5. Je besedna umetnina, je torej specifična zvrst literature, ki poleg besedne izpovednosti eksplicitno upošteva lastnost medija, iz katerega izhaja, in to je slišnost.	Nima literarnoizpovednih ambicij (čeprav temelji na literarnem avantgardizmu 20. st.), njen interes je ustvarjanje, komponiranje z avtonomnim, samostojnim zvočnim gradivom.
6. Računa s čustvi in domišljijo poslušalca, ki naj s svojimi lastnimi »notranjimi očmi« sooblikuje, tj. vizualizira tisti nevidni svet, ki ga avtor predstavi z zvočnimi sredstvi.	Noče ustvarjati situacij, ki bi potrebovale vizualno dopolnitev. Razširja slušno razsežnost.
7. Se navezuje na dramsko-lirsko-epsko literaturo, pri čemer pa ji zvočni prvini (šum, glasba) služita kot pomembni, nezanemarljivi dopolnitvi, vendar ostajata v mejah ilustracije.	Slušno gradivo: glas, govorena beseda, šum, ton, zven, se s pomočjo tehničnih sredstev oblikuje v avtonomno zvočno celoto.
8. Beseda je nosilec misli/čustev/želja/izpovedi posameznika ali skupine, tj. razpoznavnega človeškega ali domišljjskega bitja.	Beseda ni nosilec individualne izpovedi, je konkreten fonični material in sredstvo za ozaveščanje poslušalca. Funkcija, smiselnost in povednost jezika so obravnavane nezaupljivo in kritično. S pomočjo montažne ali kolažne strukture konfrontira kosce avtentičnega, dokumentarnega gradiva. Največkrat pa postane jezik sam osrednji problem/predmet igre.
9. Je dramska pripoved, oblikovana v zaokroženo zgodbo, ki naj poslušalca prevzame in mu sugerira temeljno avtorjevo misel.	Smiselnost pripovedi je zrahljana, avtor si prizadeva, da svojih misli in prepričanj ne bi eksplicitno izrazil, poslušalec naj sam izlušči prikrito ideologijo in manipulacijo, ki tiči v gradivu.
10. Je realistična/simbolna/domišljjska zaokrožena zgodba v radiofonski tehniki. Oblika je zaprta.	Je igra/igranje z zvočnimi fenomeni in radiofonsko tehniko. Oblika je odprta.

INTERMEZZO: Umišljeni intervju s seboj (Osebni pogledi in izkušnje)

Zakaj si se tako na široko razpisala o najpomembnejših zakonitostih klasične in eksperimentalne radijske igre, namesto da bi spregovorila o radijski igri za otroke, kar je bil tvoj namen?

Zdi se mi, da so to temeljni problemi, ki jih mora vsakdo, ki se ukvarja z radijsko igro, tudi radijsko igro za otroke, poznati. Izkušnja pa kaže, da je bila/je ta tematika obravnavana dokaj približno. Meja med klasično in eksperimentalno radijsko igro ni bila, kolikor vem, nikoli eksplicitno določena. In tako se zgodi (res, zelo poredko, zakaj o radijski igri se sploh zelo redko piše), da ocenjevalec ne ve, kateri instrumentarij naj bi uporabljal. Če je delo eksperimentalno, se dogaja, da ga kratkomalo ignorira, češ da ni literarno in ga zato kot literarni raziskovalec ne more upoštevati. Največkrat pa ti radijskoigrski eksperimenti sploh niso izključno

zvočne kreacije, ampak vsebujejo prav toliko, če ne še več, strukturnih lastnosti/potez/značilnosti klasične radijskoigrske dramaturgije. Toda tudi v teh primerih se literarna veda največkrat zadovoljuje z oznako »zvočni eksperiment« in takšnih del ne vzame pod svoje okrilje. Veliko vprašanje je torej, kdo se naj s to zvrstjo, tj. radijsko igro v celoti, ukvarja. V arhivu Radia Slovenija je shranjenih dosti kvalitetnih del, med njimi največ takih, ki jih lahko štejem med literarna dela, vendar jih, razen na internem seznamu, ki ga je nedavno izdala matična hiša (za zdaj le radijske igre za odrasle), ni opaziti nikjer. Če so dela te zvrsti kvalitetna in izvirajo izpod peres priznanih slovenskih pisateljev, imajo še kaj možnosti za preživetje (ker izidejo ponavadi tudi v knjigah), če pa jih napiše kdo, ki nima literarnega imena, so neizprosno obsojene na pozabo, pa čeprav so morda izjemne in izvirne radijskoigrske umetnine. Kako premagati te zadrege/pomanjkljivosti seveda ni problem tega razmišljanja.

Tvoj odnos do radijske igre in osebne izkušnje ob njej?

Moj domala petdesetletni stik z radijsko igro se giblje približno do leta 1970 izključno v znaku klasične radijske igre. Sicer ne morem zanikati, da bi v šestdesetih ne slišala kakšnega eksperimentalnega dela, vendar ga v svojem spominu nisem zabeležila. Na slovenskem radiu smo se, kolikor vem, začeli seznanjati z dosežki »nove« radijske igre šele na prelomu šestdesetih in sedemdesetih let. Pravzaprav smo jo podrobneje spoznavali šele sredi sedemdesetih, ko je bil matični prostor s to zvrstjo že prenasičen in jo je začel polagoma odklanjati, vsaj njene najbolj hermetične poskuse.

Izjemna sreča je bila, da smo prav v tem času dobili na Slovenskem avtorja, ki je z radijskimi deli, pri katerih je uporabil strukturne elemente t. i. klasične radijske dramaturgije, v katero pa je genialno vnesel sekvence, oblikovane z avtohtonim, izrazito zvočnim materialom (morda zavestno, morda instiktivno po vzoru »nove«, eksperimentalne radijske igre). Z njimi ni prepričal samo našega takratnega (jugoslovskega) kulturnega prostora, posrečilo se mu je preskočiti zamejenost naše male domačije in »vzleteti na perutih zvočne domišljije« tudi v evropski prostor. To je bil Frane Puntar. Njegove radijske igre pa so bile pisane za otroke!

Prav, o tem si rekla, da boš govorila podrobneje pozneje. Kaj je torej s klasično radijsko igro v šestdesetih?

Ne morem zanikati: v prvih dvajsetih letih mojega dela me je dosti radijskih iger klasičnega izvora izjemno očaralo. Takih, ki sem jih kot režiserka oblikovala sama in tistih, ki so jih oblikovali moji kolegi. Najpoprej moram vsekakor omeniti *Japonske ribiče* Wolfganga Weyraucha (v režiji Mirča Kraglja, uprizorjene pri nas 1957, tj. že dve leti po prazivedbi). Bilo je v času razdelitve sveta z »železno zaveso«, med vzhodno vojaško velesilo (ZSSR s sateliti) in zahodnimi zavezniki pod senco grozečih atomskih oblakov. Radijska igra *Japonski ribiči* je prav gotovo ena najčudovitejših antivojnih poem, kar jih poznam, in odzvanja v meni še danes. Lahko jo označimo za radijskoigrsko balado, pri kateri poleg besedilne povednosti odigravajo nadvse pomembno vlogo tudi zvočne prvine (šum in glasba), ki pomagajo besedi, da postane še bolj učinkovita. Seveda pa ostajajo v mejah ilustrativnosti (kar je tipično za klasično radijsko igro). V tistih letih je to radijsko delo posredovalo neprecenljivo svarilo človeštvu, da ne bi zdrknilo ponovno v vojne grozote. Mislim, da je ta umetnina aktualna zmeraj bolj, še bi jo morali poslušati!

Zame kot režiserko je bilo v »klasičnem obdobju« najboljši plodno srečanje z radijsko igro velikega francoskega filmskega režiserja Jeana Renoira *Orvet* (1961). Čudovito igranje s fikcijo in resničnostjo! Subtilno opisovanje čarobnega, preprostega, nepokvarjenega dekleta, ki si ga je izmislila avtorjeva domišljija. On je prepričan, da je ta lik njegova lastnina, da se mora ravnati po njegovih ukazih. Vendar pa se fiktivno bitje odloča po svoje, ne da bi upoštevalo voljo stvaritelja. Nekakšna radijska varianta *Pigmaliona*! Pri tej igri sem prvič občutila stvuzljivost racionalistične logike pri stvariteljskem procesu in pomembnost instiktivnih, včasih nedoumljivih, celo nerazumnih odzivov človekove notranjosti. Takšna snov se more, po mojem mnenju, najbolje izraziti v zvočni podobi, tj. v obliki, ki je zgrajena samo z besedo, šumom in glasbo. Prava besednozvočna poezija!

Slovenskih klasičnih radijskih iger, ki so me v prvem desetletju in pol dela na Radiu neizmerno bogatile in mi odkrivale bogastvo zvočnega izražanja, je prav gotovo dosti, preveč, da bi jih mogla naštet. Omenim naj le nekatere najbolj odmevne, pri katerih sama, žal, nisem sodelovala, uprizorili so jih namreč moji starejši kolegi. To so: *Avtomobili* (1962), *Pišem radijsko igro* (1966), *Intervju* (1969) Matjaža Kmecla, *Veter* (1963) Smiljana Rozmana, *Cortesova vrnitev* (1967) Andreja Hienga in seveda prav gotovo tudi za radio sijajno preoblikovana prozna teksta: *Polikarp* Ivana Cankarja (1958) in *Tantadruj* (1963) Cirila Kosmača, oba v priredbi Mitje Mejaka in režiji Mirča Kraglja.

Sama pa sem v tem času imela priložnost ustvarjati predvsem izjemno zanimive radijske igre za otroke, o čemer bom govorila pozneje.

Kako in kdaj si se seznanila z eksperimentalno ali, kot praviš, »novo« radijsko igro?

1967 sem imela srečo, da mi je bilo dodeljeno v režijo čudovito radijsko delo velikega nemškega pisatelja Günterja Eicha *Sanje*. Danes pravijo, da je to eno najpomembnejših radijskoigrskih besedil sploh, za klasično (tradicionalno) radijsko igro pa je vzorčno. Na evropskem dramaturškem radijskoigrskem simpoziju v Frankfurtu ob Maini 1968 so predvajali številne produkcije z vsega sveta, vključno z nemško praižvedbo, in naša varianta je bila ocenjena superlativno. Ta dogodek je bil zame odskočna deska, poslej sem dobivala več informacij o svetovnem dogajanju s področja radijske igre. Potem se je namerilo, da sta na ohridskem radijskoigrskem festivalu Puntarjevi radijski igri za otroke *Pravljica v modrem* (1968) in *A* (1969) doživeli veliko priznanje ne samo domačih strokovnjakov, ampak tudi tujih, zlasti nemških delegatov. Bila sem povabljen v Nemčijo, kjer sem na Hessenskem radiu (Frankfurt/Main) realizirala Puntarjevo radijsko igro za otroke *A*. Tam sem imela priložnost poslušati nekatere najpomembnejše in najbolj hvaljene dosežke »nove radijske igre«. In so me prepričali. Bilo je tisto, kar sem pogrešala pri svojem vsakodnevnem delu. Bilo je, kot bi se mi odprla vrata v »zvočni raj«.

Namreč: do tedaj sem zrežirala že kar precej radijskih iger za odrasle, še več za otroke in tudi dosti besedil za »radijsko šolo«, ki so bila takrat večinoma oblikovana tako, kot radijske igre. Vendar, kolikor več radijskih iger sem naredila (seveda je bilo pri tem »požrešnežu«, radijskoigrskem repertoarju, mnogo izdelkov, za katere bi le težko rekla, da so bili kvalitetni!), tem bolj sem spoznavala, da me ne zadovoljujejo, prvič, ker so premalo upoštevale specifične lastnosti in izrazne možnosti medija, in drugič, zmeraj bolj mi je prihajalo v zavest, da so skoraj vsa besedila spočeta z vizualno intuicijo. To je tisto, kar označujem z besedo »slepi teater« ali »slepi film«.

Kaj to pomeni?

To je zelo problematično in obsežno poglavje. Morda ga bom pozneje poskusila osvetliti. Tu naj na kratko ponovim le dejstvo, da smo postajali radijski ustvarjalci zmeraj bolj nezadovoljni, ker smo želeli ustvarjati v svojem mediju, z lastnimi medijsko ustreznimi ustvarjalnimi sredstvi. Tesna zveza z literaturo ali dramatikom je bila sicer potrebna in nekajkrat tudi zelo uspešna, vendar to ni bil recept za ustvarjanje zvokovnih umetnin. Vse preveč je bilo avtorjev, ki so si izbrali ta medij le »za poligon literarnih telovadnih vaj«, kakor pravi nemški kolega Christoph Buggert.

Nezaupljivo razmerje nekaterih avtorjev (in včasih celo radijskih ljudi samih) do zvočnih izraznih sredstev, ki so jim v primerjavi z besedo odrekli vsakršno izpovedno moč, prav gotovo ni moglo ugodno vplivati na slovensko radijskoigrsko produkcijo. Vse preveč je bilo del, ki so bila sicer pisana za radio, ampak učinkovala so kot priredbe vizualnih medijev.

Ali je to tista radijska igra, ki jo imenuješ »slepi teater«?

Če naj zdaj naravnost in na kratko obrazložim svoje razumevanje »slepega teatra«, naj povem, da uvrščam pod ta izraz besedila, ki izhajajo iz vizualnega pogleda na svet. Ta je najpogostnejši in vem, da se mu povprečen »zemljan«, pa četudi je pisatelj, skoraj nikoli ne more popolnoma odreči. Vsakdo, ki piše za radijski medij, pa bi moral vse slike odmisлити. S tem v zvezi naj povem anekdoto (ki se najbrž ni zgodila samo enkrat in samo meni!): ko je neka zelo spoštovana in ugledna jugoslovanska radijska kolegica pripovedovala, kako je zanjo »zveličavno« tisto besedilo, ki jo spodbudi, da si v domišljiji že pri prvem branju natančno naslika vse prizore, tako natančno, da jih vidi kot na filmu, sem mislila, da je z mano kaj narobe, da nimam domišljije, da sem si potemtakem izbrala prav gotovo napačen poklic. Jaz namreč besedila, ki je bilo namenjeno za radijsko realizacijo nikoli nisem presojala po tem, ali more z besedami ustvariti popolno vizualno podobo. To pomeni, da radijskega besedila nisem videla in ga navsezadnje tudi nisem hotela videti, vselej sem si prizadevala, da bi ga slišala. Poskušala sem si predstavljati, kako naj bi zveneče besede, kateri šumi so neizbežni, kakšni naj bi bili zvoki, ki bi bogatili slušno predstavljalivost. In to je tisto: radijski ustvarjalec, pisatelj, režiser ali tehnični mojster in predvsem dramaturg, ki prvi presoja, ali je besedilo primerno za radijsko oblikovanje ali ne, mora predvsem slišati, tj. »gledati« mora na svet s svojimi slušnimi senzorji in pri tem mu ne more vizualna domišljija prav nič pomagati. Nekateri prominentni svetovni radijski ustvarjalci pravijo: radijski človek mora gledati na svet skozi zvok.

Še zmeraj nisi povedala, kaj misliš o eksperimentalni radijski igri!

Pri slušnih eksperimentih me je fasciniralo prav to, o čemer sem pravkar govorila: to so besedila ali zvočni sinopsisi, ki z vizualnim nimajo nič ali skoraj nič skupnega. Morda nekaj malega z literaturo, in to predvsem s sodobno, avantgardistično literaturo. Vendar je področje, s katerim razpolagamo in ga oblikujemo, samo slušno. Čeprav ni glasba, je vendarle »muzika«! No, resnici na ljubo moram povedati, da sem prepričana, da so tudi najkvalitetnejše radijske igre klasičnega porekla v svoji celostni fakturi muzikalne stvaritve, saj namreč tudi govorjena beseda »poje«. Pri »novem« dožemanju zvokovne izraznosti pa poleg besede in glasov soustvarjajo imanentne slušne senzacije tudi drugi zvočni/slušni elementi, npr. šumi, poki, vse vrste toni, zveni, glasba, avtentični posnetki idr., ki jih je mogoče

s pomočjo specialnih avdiotehničnih sredstev tudi na vse mogoče načine preoblikovati. To je tisto, kar radijskega oblikovalca spodbuja in kjer je lahko samosvoj ustvarjalec. In ta zvočna izrazila, to je že treba poudariti, je strastno in dostikrat z bogatim navdihom raziskovala nova radijska igra. Eksperimentirali so z vsemi prvinami skupaj ali pa z vsako posebej.

Ali se ni iz teh poskusov razvila tudi dokumentarna ali »o-ton« (originalno tonska) radijska igra?

No, začetek dokumentarne radijske igre je bil vsekakor že pri t. i. featurjih. Tako smo v petdesetih letih začeli imenovati oddaje v obliki radijskih esejev, pri katerih so avtorji svoje besedilo dopolnjevali z originalnimi dokumentarnimi posnetki, obravnavali pa so ponavadi pomembne zgodovinske ali aktualno-politične teme. Izvorno zvočna radijska igra (kakor bi nemški izraz O-Ton Hörspiel ustrezneje prevedli) je uporabila nekatere značilnosti featurja, a je spremenila temeljno načelo: avtor ne komentira dogodkov s svojimi spoznanji, marveč ponuja dokumentarno zvočno gradivo, ki si ga naj poslušalec sam razloži. Eden najlepših primerov takšne radijske igre je zvočni kolaž *Dva državna pogreba ali Štiri lekcije iz nauka o politični skupnosti (Staatsbegräbnisse oder Vier Lektionen politischer Gemeinheitskunde, 1974/75)*. Igra sestoji iz koscev originalnih posnetkov s pogrebnih svečanosti za umrlima državnikoma Konradom Adenauerjem (zahodna Nemčija) in Walterjem Ulbrichtom (vzhodna Nemčija). Govori in drugi dokumentarni posnetki s teh slovesnosti so razstavljeni na posamezne stavke, dele stavkov in besede in potem ponovno zmontirani. Na ta način prihajajo do izraza nasprotujoče si izjave, prazne fraze, lažno sočutje ipd., za vsem pa tiči misel, da je vsaka politična ideologija, najsi je bela ali črna, nezanesljiva. Zelo angažirana in napredna radijska igra!

Tukaj moram vsekakor opozoriti tudi na hrvaško dokumentarno šolo in njene ustanovitelja Zvonimirja Bajsića. Že 1968 je realiziral s pomočjo nešteti koscev dokumentarnih posnetkov nadvse pretresljivo umetniško izpoved v obliki radijske igre z naslovom *Zbogom*. To je parabola o človekovem življenju od rojstva do smrti. Ob tej slušni umetnini se hkrati vselej spomnim na neko drugo radijsko igro, ki je nastala istega leta in je bila prva evropska eksperimentalna radijska igra, ki je požela nedeljeno priznanje in najvišjo nemško nagrado na tem področju (Kriegsblindenpreis). Avtorja sta priznana avstrijska ustvarjalca konkretne in zvočne poezije Friedericke Mayröcker in Ernst Jandl. Že naslov: *Pet mož ljudje (Fünf Mann Menschen)* nakazuje inovativni pristop k tematiki. Ta radijska igra je prav tako kot zgoraj omenjeni Bajsićev radijski kolaž *Zbogom* parabola o človeškem življenju, vendar oblikovana z eksperimentalnimi jezikovnimi prvinami konkretne poezije, lahko bi rekla, da je pisana v telegrafskem stilu. Sijajna sta oba eksperimenta, oba zvočno inovativna, oba s podobnim sporočilom, a vendar oblikovno povsem svojevrstna. Zelo zanimivo bi ju bilo primerjati.

Ali se ti ne zdi, da si zašla v podrobnosti, ki se oddaljujejo od temeljne linije?

Hvala, da si me opozorila. Vendar so to dela, ki so name naredila izjemen vtis in mislim, da lahko z njimi tudi bolj konkretno osvetlim prejšnje teoretske zapiske in morda tudi tiste, o katerih bom še spregovorila. Lahko bi naštela še nekaj izjemnih dosežkov nove radijske igre, ki niso manj človeško ali družbeno angažirani, vendar bom morda to storila ob drugi priložnosti. Kaj hočem povedati? Predvsem naslednje: če prebiram teoretske spise o novi radijski igri, se večkrat zdi, da so ti

eksperimenti samo formalistične govorno-jezikovne in tehnično-tonske ekshibicije, »golo« igračkanje z zvokom. Vendar sem prepričana (to je bilo morda razvidno že iz mojega dosedanjega razmišljanja), da vsebujejo najpomembnejše stvaritve te nove, eksperimentalne usmeritve poleg formalno-oblikovnih inovacij vsekakor tudi racionalno-idejno angažiranost.

Ali se lahko različne smeri nove radijske igre kako definira?

Že v začetku svojega pisanja sem nakazala, da je poskusov toliko, da bi jih ne mogli natančno definirati in razvrstiti. Vendar lahko iz novejših del o zgodovini nemške radijske igre povzamemo zasilno razdelitev na dve najpomembnejši veji: na govorne, tj. besedno-gramatično-fonetične radijske poskuse in na tiste, ki raziskujejo področje glasbe, konkretne ali elektronske. Pri slednji so se uveljavili predvsem ustvarjalci iz glasbenih, predvsem skladateljskih krogov (n. pr. Mauricio Kagel in tudi naš Vinko Globokar). Po mojem mnenju pa bi lahko dodali še tretjo, malce »sprejemljivejšo« (tj. popularnejšo) zvrst nove radijske igre, radijski kolaž. Kolaž je, kot že ime pove, sestavljen iz koscev, ponavadi samo originalnih posnetkov stvarne resničnosti, včasih pa so dokumentarni posnetki tudi kombinirani z avtorjevim besedilom (komentarjem) in/ali z odlomki iz znanih/priznanih literarnih ali esejiističnih del.

Zdi se, kot da te je eksperimentalna radijska igra povsem prevzela?

Ja, v začetku je bilo res tako. Vendar, kolikor več teh poskusov sem poslušala, toliko bolj se mi je dozdevalo, da je enkratnih, genialnih stvaritev zelo malo, da se zamisli ponavljajo, da se ustvarjajo nekakšni vzorci, po katerih se lahko brez posebne invencije »štemplja« eksperimente, da postajajo poskusi sami sebi namen in, kar je najbolj pomembno, da ustvarjalci ne upoštevaajo poslušalskih zmogljivosti recipientov. Ko sem npr. v Frankfurtu 1972 poslušala izvedbo dveh igralcev - govorcev, Nje in Njega, ki sta na sto in več načinov izgovarjala samo besedici »dober dan«, se mi je zdela prva polovica izvedbe silno imenitna, potem sem se začela dolgočasiti in nenadoma sem ugotovila, da smo nekaj podobnega delali že dvajset let prej na Akademiji za igralsko umetnost, in sicer kot igralske vaje. Če bi morala navesti še kakšen absurden inovativen/eksperimentalen poskus iz naše sredine, bi citirala tistega, ki domnevno ustvarja s tišino, in to na tak način, da po čelni napovedi radijske igre (z navedbo imen vseh sodelujočih, kot pri vseh radijskih igrah), »predvajajo« tri, pet ali več minut tišine, tj.: v radiu ni slišati ničesar, kot da bi se bil oddajnik izklopil, nato sledi odповed. No, mene takšni poskusi, pa najsi bodo ovenčani tudi z nagradami, ne morejo prepričati. Če se lotiš eksperimentiranja, moraš poznati vsaj najpomembnejše tozadevne dosežke iz preteklosti. Citirani poskus me vse preveč spominja na znani eksperiment s praznim listom papirja iz časov ruske avantgardne poezije v začetku 20. st. ali na nastop Johna Cagea, ko je sredi trga postavil klavir, pianist je odprl pokrov, nato je štiri minute in triintrideset sekund gledal na uro, vmes je dvakrat odprl in zaprl pokrov, pritisnil pa ni na nobeno tipko, nazadnje je pokrov zaprl in – to je bila legendarna »simfonija v treh stavkih«. Kakorkoli, meni se zdi takšno »štosiranje« morda zabavno za tista leta (Cageva »umetnina« je bila izvedena 1952), danes pa smo že konec 20. st. Sploh pa, če že izvajaš »eksperiment«, mora biti res enkrat, eksperimentov ne moreš ponavljati! Sicer pa mislim, da je čas takšnih zvočno/besednih poskusov mimo. Vendar sem prepričana, da je zapustil ponekod trajne in umetniško zelo plodne spodbude.

Mislím tudi, da se klasična (tradicionalna) radijska igra nikoli ni »vdala«. Ustvarjala je ves ta čas po svoje, vendar tako, da je z enim očesom zasledovala tudi najkvalitetnejše dosežke nove, eksperimentalne radijske igre, si jih pridno beležila in jih občasno tudi uporabila. Ne morem zagotovo trditi, imam pa vtis, da je nekaj najboljših radijskoigrskih del v zadnjih desetletjih oblikovanih po principu klasične radijske dramaturgije z opaznimi eksperimentalnimi segmenti.

Ali bi mogla tako označiti tudi Puntarjeve radijske igre za otroke?

Včeraj bi rekla pri priči: da. Danes pa: treba bi bilo takšno trditev raziskati in jo utemeljiti. Mislím pa, da bi se glede na to tematiko morali vsekakor ozreti še na nekatera druga dela slovenskih avtorjev, ki imajo podobno, tj. zvočno-eksperimentalno izhodišče kot Puntarjeva, čeprav so nastala morda drugače, v drugačnih okoliščinah. Glede na to vprašanje se mi zdita že nekaj časa vznemirljivi vsaj dve slovenski radijski igri za otroke, to sta *Čudovito mesto Nigragrad* Toneta Pavčka in *Petelin se sestavi* Daneta Zajca.

Ali nameravaš s tem v zvezi reči še kakšno besedo?

Hm, poskusila bom. Vendar še ne takoj.

RADIJSKA IGRA ZA OTROKE

Uvodne misli

Zabeležena so mnenja, da je radijska igra za otroke ali mladino prav takšen žanr kot npr. kriminalka, znanstvena fantastika, srhljivka, dokumentarna, zgodovinska, eksperimentalna radijska igra ipd. S takšnim razvrščanjem se ne morem strinjati. Že na prvi pogled moremo ugotoviti, da je tudi radijska igra za otroke lahko pisana kot kriminalka ali znanstvena fantastika itn. Moja teza je naslednja: glede na recipienta lahko razdelimo radijsko igro na takšno, ki posreduje sporočila odraslemu poslušalcu in takšno, ki pri svoji sporočilnosti upošteva otrokovo dojemljivost besednega gradiva. »Otrok niti iz izkušnje niti po znanju o svetu ne ve toliko, kot odrasli bralec (op. a.: poslušalec), zato mu je vrsta 'odraslih' besedil, v katerih pisatelj upošteva razmeroma visoko stopnjo bralčeve življenjske izkušnosti in znanja, nedostopnih, nerazumljivih, zato nezanimivih.«¹

Citiranim ugotovitvam se ne morem zoperstavljeti, ker prav gotovo držijo. Vendar sem prepričana, da je otrok pri dojemanju zvokovnih senzacij mnogo bolj odprt in prvinski kot odrasli poslušalec. In dalje, mislim, da more zvokovno gradivo neposredno in intenzivno učinkovati na otroka, ne glede na sposobnost njegove intelektualne dojemljivosti. Ali z drugimi besedami, če je gradivo primerno zvočno upodobljeno, lahko učinkuje tudi že s samim zvokovnim izrazom (kot pesem, ali besedna igra), pri čemer ni zmeraj potrebno, da otrok dojame tudi vsa besedna sporočila.²

¹ Matjaž Kmecl, *Mala literarna teorija*, Ljubljana 1977, str. 312.

² V zvezi s to trditvijo naj pripomnim, da smo izvedli na Radiu Ljubljana pred mnogimi leti nekaj zanimivih poskusov, vendar jih na tem mestu ne morem citirati, ker je tematika preobširna in tako specifična, da bi zahtevala posebno obravnavo.

Druga teza, ki sem jo že tudi omenila (in ki se danes uveljavlja tudi v književnosti), pa je, da so najkvalitetnejša dela za otroke tista, ki so pisana za »otroke od četrtega pa do osemdesetega leta«. ³ Mislim, da se temu idealu še najlaže približuje radijska igra. Pozneje bom to svojo trditev na podlagi analiz nekaterih izbranih radijskih iger za otroke poskusila tudi dokazati.

Prispevki k zgodovinskemu razvoju slovenske radijske igre za otroke

(od 1946 do 1970)

Nobenega dvoma ni, da je slovenska radijska igra za otroke doživela izjemen razcvet. Tega ne dokazujejo samo domači (pred časom tudi jugoslovanski) strokovni bilteni ali skromna poročila v dnevnem tisku, marveč tudi mednarodna evropska priznanja, ki jih ni bilo malo.

Za tako uspešen razvoj slovenske radijske igre za otroke je bilo, po mojem mnenju, kar nekaj spodbud in razlogov. Naj jih navedem:

1. Program povojne splošne kulturno-politične usmeritve je vseboval zelo pomembno točko, ki bi jo poenostavljeno mogli strniti v stavek: poskrbeti za lepšo prihodnost otrok. Kakorkoli zveni morda danes parola »mladina je naša bodočnost« prenapeto in napihnjeno, je v tistem času botrovala mnogim pozitivnim premikom na področjih, ki so bila namenjena otrokom, in tako tudi na področju radijskih oddaj, med katerimi je bila radijska igra za otroke brez pridržkov sprejeta med elitne.
2. Imenitna književna tradicija: velikim slovenskim klasičnim pesnikom, ki so ustvarjali z izjemnim poslušom za otroka in prepričanjem, da je zanj »najboljše komaj dobro« (Oton Župančič), se je po drugi svetovni vojni pridružila generacija mladih pesnikov in pisateljev, ki je to načelo z velikim spoštovanjem prevzela in bleščeče nadaljevala delo svojih prednikov, pri čemer je svoje ustvarjanje bogatila z inovativnimi domislicami, za katere lahko rečemo, da sodijo v vrh sodobne svetovne književnosti za otroke.
3. Na slovenskem povojnem radiu se je zbralo nekaj navdušenih, požrtvovalnih in talentiranih ljudi, ki so si z veliko vnemo določili za cilj: ustvariti kvalitetno radijsko igro za otroke, ki bi bila enakovreden pendant poeziji. ⁴
4. Čeprav je bilo v širšem jugoslovanskem prostoru ustvarjeno in verificirano že do leta 1965 nemalo slovenskih radijskih iger za otroke, ki so s svojo kvaliteto izstopale, se je z ustanovitvijo skupnega strokovno podkovanega dramaturškega oddelka na Radiu Ljubljana – ki je poslej s povsem enakovrednimi kriteriji načrtoval in ocenjeval radijske igre za odrasle in radijske igre za otroke – začelo obdobje velikega vzpona slovenske radijskoigrske produkcije za otroke. ⁵

³ Prim.: Hano Torneck, *Das Jugendbuch und Massenmedien*, 1962, str. 86–87.

⁴ Pri tem delovanju so bili zaslužni predvsem urednik mladinskega uredništva Tone Sojar, pisatelj in režiser Frane Milčinski Ježek in urednica Mara Burja.

⁵ Radijska igra za otroke, ki je bila najprej razvrščena v uredništvo oddaj za otroke in mladino, se je po zamisli urednika Emila Smaska pridružila dramaturškemu oddelku uredništva radijskih iger. V prvem delu pričujočega pisanja navajam letnico 1965. Dramaturginja uredništva radijskih iger Djurdja Flere navaja letnico 1964. Natančnega datuma novoustanovljenega oddelka v arhivih Radia Slovenija ni mogoče izslediti.

5. Pojavilo se je kar lepo število avtorjev, ki so hoteli prisluhniti »slušnemu« in znali svoje slušne vizije tudi ustrezno prelititi v besede.
6. Režiserji in izvajalci (tonski tehniki, glasbeniki, igralci, – nekateri od njih so si svoje izkušnje nabirali že na predvojnem radiu) so realizirali besedila radijskih iger za otroke s prav takšnimi ambicijami kot besedila za odrasle, pri čemer so imeli vso moralno in finančno podporo radijskega vodstva.

Omenila sem že (po Borutu Trekmanu), da se pravo obdobje slovenske radijske igre v današnjem pojmovanju zvrsti začenja po drugi svetovni vojni. Prvi povojni urednik mladinskega programa Tone Sojar pripoveduje, da se je radijska igra za otroke po 1946 razvila iz dokaj nezahtevnih oddaj, v katerih so sprva enkrat tedensko prebirali pravljice. Kmalu pa so začeli pripovedi »dialogizirati«. Najprej so bile to pravljice in povesti. »Za Dedka Mraza 1946« je Frane Milčinski napisal že prvo verzijo *Zvezdice Zaspanke*. Pisatelj sam pravi, da je bila ta verzija »krajša, skromnejša« in da je šele »čez leto, dve naredil daljšo«, tisto, ki jo poznamo danes. Prva izvedba zadnje in dokončne verzije legendarne radijske igre za otroke *Zvezdica Zaspanka*, je bila v avtorjevi režiji (po pričevanju tonskega mojstra Andreja Dobrina, ki je to oddajo tedaj prenašal »v živo«, saj trakov še niso uporabljali, in urednika Toneta Sojarja) na sporedu Radia Ljubljana na silvestrsko popoldne 1949.⁶ Ta datum lahko tedaj štejemo za začetek izvirne slovenske radijske igre za otroke.⁷

»V prvem desetletju je bilo malo dobrih del. Najprej smo predvajali tri igre na leto (tako štiri sezone), potem pet in nazadnje petnajst radijskih iger za otroke na leto«, pripoveduje Tone Sojar. Poleg *Zvezdice Zaspanke* naj bi bile v prvih povojnih letih »nosilne« še *Srebrni glas* (1949), *Žogica-Nogica* (1950) in *Punčka se je vrnila* (1951).⁸ *Srebrni glas* je ruska narodna pravljica, ki jo je po zapisu Margarete Sengalović za ljubljanski radio priredila Vesna Stranič, levji delež je pri izvedbi imel komponist Bojan Adamič, to delo bi lahko pogojno označili za prvo domačo radijsko spevoigro. *Žogica Nogica* je lutkovna igra češkega avtorja Jana Malika, ki jo še danes srečujemo na lutkovnih odrih in je nadvse posrečeno zaživela tudi na radijskih valovih. Radijsko igro za otroke v verzijah avtorice Vere Albrehtove, ki se ji je posrečilo iz svoje pesniške zbirke *Punčka se je vrnila* ustvariti zaokroženo zgodbo, pa bi »zaradi izdatne pomoči glasbenega navdiha Bojana Adamiča« lahko morda označili »za neke vrste otroško opero«.⁹

Že iz teh treh primerov moremo ugotoviti, kje se je radijska igra za otroke sprva »napajala«: snovno gradivo je črpala iz ljudske pravljice, lutkovne igre in poezije in ga preoblikovala s pomočjo zvočnih prvin, predvsem glasbe, v slušne stvaritve. Tudi pozneje so priredbe del s teh treh področij pomembno podpirale

⁶ Pričevanja Toneta Sojarja in Andreja Dobrina so posneta 1978 in ohranjena na trakovih RTV Slovenija pod naslovom *Pričevanja o slovenski radijski igri*. Dalje: Pričevanja o RI.

Druga pripomba: posnetek *Zvezdice Zaspanke*, ki ga hrani arhiv RTV Slovenija, je bil posnet šele 1952, in sicer prav tako v avtorjevi režiji in z isto igralsko zasedbo kot pri praiizvedbi.

⁷ Glej citat B. Trekmana v prvem delu pričujoče razprave, ko trdi, da lahko o radijski igri v današnjem pomenu besede govorimo šele po vojni, v: *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*, Darmstadt 1985, str. 91.

⁸ Posnetki naštetih radijskih iger za otroke, ki so ohranjeni v arhivu RTV Slovenija, so poznejšega datuma.

⁹ Pričevanja o RI.

radijskoigrski repertoar za otroke. Pridružile pa so se jim, in to je za naše prihodnje razmišljanje zelo pomembno, tudi priredbe *sodobnih pravljic* (izraz je povzet po M. Kobe) priznanih slovenskih pisateljev.

»Uspeh Milčinskega z *Zvezdico Zaspanko* je v tej prvi dobi spet seveda predvsem spodbudil prirejevalce, da so se po zgledu njegove igre dramaturško spretneje in radiofonsko učinkoviteje kakor prej lotili priredb domačih ali tujih del – in tako smo dobili približno v naslednjih petih letih predvsem vrsto kvalitetnih priredb iz klasičnih del naše ali tuje književnosti¹⁰, piše Djurdja Flere. Po zapisku T. Sojarja pa lahko ugotovimo, kateri tuji avtorji so bili v prvih povojnih letih »gosti« na naših radijskih valovih. To so bili: Puškin, Karafiot, Wilde, Swift, Andersen, Krüss, Molnar, Kästner, Čapek, Čehov, Stowe, Twain. Od domačih pisateljev pa navaja T. Sojar Frana Levstika, Pavla Golio, Franceta Bevka, Josipa Ribičiča in Toneta Seliškarja. Posebej »odlična« pa je bila izvedba za radio prirejene povesti Bogomila Magajne *Brkonja Čeljustnik* (1952).

Zelo pomemben pa je datum 12. 2. 1956, ko je bila emitirana druga izvirna slovenska radijska igra za otroke *Čudežna srajca* Leopolda Suhodolčana, ki je doživela domala prav takšen uspeh kot *Zvezdica Zaspanka*. Zanimivo, da se je to zgodilo šele skoraj sedem let po prvem izvirnem radijskoigrskem delu za otroke, in pomembno, ker se je odslej vse več avtorjev posvečalo tej zvrsti. Suhodolčan je v naslednjih letih (do 1970) napisal še devet iger in v njih, kot pravi dramaturginja Djurdja Flere, »variiral prav različne teme in stilne prijeme, vse od stare pravljичne ljudske do realistične zgodbe ali celo moderne urbanizirane pravljice – zmeraj s srečnim posluhom za radijski medij in s pristno ustvarjalno močjo.«¹¹

Fleretova nadalje meni, da se je v radijskoigrskem repertoarju konec petdesetih začel uveljavljati »realistični tok« s priredbami realističnih povesti slovenskih avtorjev, npr. *Bratovščina Sinjega galeba* T. Seliškarja (1958), *Tajno društvo PGC A. Ingoliča* (1960), *Deček s piščalko* F. Bevka (1962) in izvirnimi deli, med katerimi navaja kot »prvo« in »docela sodobno, realistično« delo Smiljana Rozmana *Ujetnik* (1958), za njim pa nastopi »najizrazitejši in najplodovitejši avtor realističnih iger našega programa, Aleksander Marodič«. Ta v Sloveniji živeči Hrvat je bil potem dolga leta kar hišni avtor. Pisal je v hrvaščini, a dela so sproti prevajali in jih izvajali kot izvirne premiere ljubljanskega radia.

Moje mnenje je naslednje:

Mislim, da o nenadnem uveljavljanju realističnega toka v slovenski radijski igri za otroke ne moremo govoriti. Že prve povojne radijske priredbe so izpričevale, da je obstojal poleg zanimanja za pravljичno tematiko tudi posluh za realistično snov. Po pričevanju T. Sojarja so že 1946 predvajali na valovih Radia Ljubljana prizore iz gledališke predstave *Mladost očetov* B. L. Gorbatova, 1954 priredbo *Dečki Pavlove ulice* F. Molnarja, 1957 pa priredbo *Koče strica Toma* H. B. Stowove. Pripomniti velja tudi, da je bila v tistem času na sporedu tedenska mladinska oddaja, najprej z nazivom Šolska ura, pozneje pa Radijska šola, v kateri so v radijskoigrski formi predvajali priredbe del znanih slovenskih avtorjev, največkrat s tematiko iz NOB, torej z realistično tematiko. In tako se je kar mimogrede izoblikovalo nenapisano pravilo, naj radijska igra išče snov drugje: ne v realističnem

¹⁰ Djurdja Flere, *Razvoj slovenske radijske igre za otroke, prispevek k simpoziju o jugoslovanski radijski igri za otroke*, Ohrid 1970, tipkopis, str. 6. Dalje: Flere, tipkopis.

¹¹ Flere, tipkops, str. 6.

vsakdanjku ali polpreteklih zgodovinskih dogodkih, marveč v pravljicnem, fantazijskem svetu. Menim, da je bilo to dejstvo v primerjavi z repertoarno politiko drugih radijskih postaj tedanje Jugoslavije izjemno in, lahko rečem, zelo modro. Prvič, ker se realistični, akcijski dogodki v slušnem mediju ne morejo ustrezno in umetniško prepričljivo upodobiti, in drugič, ker so se ustvarjalci radijskih iger za otroke prav zategadelj osredotočili na tisto gradivo, ki je vsebovalo potencialno zvočno bogastvo, pri katerem so lahko odkrivali povsem svojevrstna, mediju primerna izrazila. Ne bo odveč, če opozorim na misel, ki jo bom v svojem nadaljnjem razlaganju poglobila, namreč, da je treba prav v dejstvu, da se je slovenska radijska igra za otroke večinoma izogibala realističnim tokovom, iskati zametke za njen poznejši, radiofonsko tako izjemen in uspešen razvoj.

Leta 1961 je Radiotelevizija Ljubljana uvedla natečaj za izvirna besedila v dveh kategorijah: za radijske igre in za radijske igre za otroke. S to potezo je dosegla, da se je potencial avtorjev, piščoich za radio, razširil in pomladil. D. Flere jih našteje: »Od starejših je najplodovitejši Franjo Kumer z vrsto eksotičnih pravljicnih iger. Od srednje generacije pisatelj Marjan Kolar s tematiko NOB, pa pesnika Tone Pavček in Miroslav Košuta, slednji kar s petimi prisrčnimi, poetičnimi biserčki za najmlajše. Tržačana Jožko Lukež in Rebulova (op. a.: verjetno Zora Rebula Tavčar), pa Nace Simončič in neposnemljivo izvirni Mirče Šušmel s sedmimi odličnimi sodobnimi pravljicami, pa ... Smiljan Rozman s prisrčnimi populistično realističnimi deli, pa še pesnik Niko Grafenauer, Brane Dolinar (op. a.: psevdonim Braneta Demšarja) in ne nazadnje Matjaž Kmecl, ki ti napiše za oddih med svojimi ostrimi družbenokritičnimi igrami za odrasle veselo mačjo zgodbo za otroke. Za vse te avtorje bi težko našli skupni imenovalc. Kakor sta po eni strani še zmerom vidna osnovna tokova, ki sta se izkristalizirala v prvem obdobju – pravljica in realistična igra – tako ima vsak od omenjenih avtorjev svojo inačico in izvirnost, svoj dramaturški in radiofonski prijem za ta ali oni tok, h kateremu se pretežno nagiba, ki pa je vse preozka etiketa, da bi ga dokončno opredelil.«¹²

Prispevek D. Flere o razvoju slovenske radijske igre za otroke je pisan za delovni simpozij na XV. tednu jugoslovanske radijske igre na Ohridu 1970, zategadelj je le predlog za diskusijo in ni verificiran za tisk. Danes bi ga avtorica najbrže sama v mnogočem dopolnila in bi marsikaj tudi izpustila. Citirala sem odlomke iz njenega referata zato, ker se mi zdijo za zgodovino slovenskega radijskoigrskega ustvarjanja izjemno dragoceni. Menim pa, da jih je več kot trideset let pozneje nujno dopolniti, in to bom storila predvsem z opiranjem na svoje lastne izkušnje in na podatke, ki so se pojavili v javnosti po letu 1970.

Najprej je treba povedati, da so se slovenske radijskoigrske stvaritve uveljavile od 1959 v širšem kulturnem prostoru tedanje Jugoslavije. Tega leta sta bili uspešni obe radijski igri za otroke: priredba Josipa Ribičiča *Razbojnika Frice in Frace ter Tevževa breskev* Hermana Škofiča. Iz podatkov s teh tekmovanj,¹³ pri katerih so v prvih letih smele sodelovati tudi priredbe tujih avtorjev, lahko – ne glede na legendarni uspeh v domačem okolju – ugotovimo, da je bila priredba povesti A. A. Milneja *Medved Pu* z naslovom *Okrog hiše na Pujevem oglu* 1960 imenitno sprejeta, saj je avtorica priredbe Majda Stanovnik prejela za svoje delo nagrado. Istega leta

¹² Ibid.: str. 13.

¹³ *25 godina festivala jugoslovenske radiodrame 1957–1981*, bilten Jugoslovenske radiotelevizije, Beograd, 1984.

je bil nagrajen tudi avtor Anton Ingolič za priredbo svoje povesti *Tajno društvo PGC*. Naslednji uspešni predstavitvi na tem zveznem tekmovanju sta bili *Modra vrtnica za princesko* Kristine Brenkove (1961) in *Odločilni dan v mačji zgodovini* Matjaža Kmecla (1962). Te podatke navajam zaradi tega, ker so pomembni za zgodnje obdobje slovenske radijske igre, o katerem ni ohranjenega veliko gradiva za preučevanje. Od 1964 dalje pa na jugoslovanskem tekmovanju skoraj ni bilo slovenske radijske igre za otroke, ki ne bi bila nagrajena s katero od glavnih nagrad. In tako lahko vsaj za ta radijskoigrska dela trdimo, da bi jih bilo potrebno podrobneje analizirati in ugotoviti njihovo današnjo vrednost. Naj jih naštejemo po vrsti: 1964 – *Čarobni pisalni strojček* Smiljana Rozmana, 1965 – *Čudovito mesto Nigagrad* Toneta Pavčka, 1966 – *Nad streho severnica* Franeta Puntarja, 1967 – *Žebliček Špiček* Marjana Marinca in *Zgodba o vojaku* Miroslava Košute, 1968 – *Pravljica v modrem* Franeta Puntarja, 1969 – *A* Franeta Puntarja in *Srebrni konj* Marjana Marinca, 1970 – *Rumeni bonboni* Marjana Marinca in *Medvedek zleze vase* Franeta Puntarja.

Iz citiranih podatkov zaslutimo, da se že 1968 začenja novo obdobje slovenske radijske igre za otroke, ki je trajalo nadaljnje desetletje (ali štirinajstletje) in v katerem sta imela glavno ustvarjalno besedo Marjan Marinc in Frane Puntar. »Daleč najplodovitejši – Marjan Marinc, ki je napisal od leta 1961 do danes (op. a.: tj. do 1970) 15 izvirnih iger, je pri mladih poslušalcih verjetno najbolj priljubljen: Vsaka njegovih iger – v diapazonu od realistične *Velike akcije* do starih in najmodernejših pravljic – se odlikuje po dinamični, napeti fabuli, simpatičnih junakih in živih dialogih, ki so polni besednih iger in humorja – ljubega humorja, tega najimennitnejšega, najbolj iskanega eliksira med pedagogi! Hkrati že naštete odlike povedo, da so Marincve igre radiofonsko izredno polnokrvne – in če dodamo, da jih praviloma režira avtor sam, je njihov uspeh dvakrat razumljiv.«¹⁴

»Ob Marincu ... najvidnejši avtor radijskih iger za otroke na Slovenskem, Frane Puntar, je naravnost njegovo nasprotje. Čeprav je vse svoje delo posvetil od leta 1963 skoraj izključno radijski igri, in to z dvema izjemama le zvrsti za otroke, piše malo: doslej vsega 7 del.¹⁵ Njegove fabule so krhke, komaj obstojne. Faktura v dialogih subtilna, atmosfera posameznih prizorov večkrat grozljiva. Toda vendar je Puntar kot drugi ekstrem slovenskih radijskih avtorjev, prav s svojo fantastiko, ki izvira iz najbanalnejših vsakodnevnih situacij, otrokovemu svetu nadvse blizu, zakaj pri njem je vse mogoče.«¹⁶

S tem citatom Djurdje Flere končujem obris slovenske radijske igre za otroke od 1946 do 1970.

(se nadaljuje)

¹⁴ Flere, tipkopis, str. 14.

¹⁵ Frane Puntar se je prvič pojavil na natečaju RTV Ljubljana 1963 s svojim prvim radijskim besedilom *Packe*, ki pa ni zbudilo posebne pozornosti. Nadaljnja dela, ki jih je vključno z letom 1970 napisal, so še naslednja: *Nad streho severnica* (1966), *Pipa s toplo vodo* (1967), *Kako se je teta Mica odvadila sovražiti krave* (1968), *Pravljica v modrem* (1968), *A* (1969) in *Medvedek zleze vase* (1970).

¹⁶ Flere, tipkopis, str. 16–17.

Literatura

Flere Djurdja, *Razvoj slovenske radijske igre za otroke*, prispevek k simpoziju o jugoslovanski radijski igri za otroke, Ohrid 1970, tipkopis.

Kmecl Matjaž, *Mala literarna teorija*, Ljubljana 1977.

25 godina jugoslovenske radiodrame 1957–1981, bilten Jugoslovenske radio-drame, Beograd 1984.

Pričevanja o slovenski radijski igri (avtorji: R. Sajko, B. Trekman, M. Rojc), radijska oddaja je bila emitirana na RTV Ljubljana 1978.

Summary *Radio Play Fragments*

The following radio play fragments (the 1st part was published in the previous issue) compare the most important structural and ideological differentiations of a traditional and an experimental radio play. In an imaginary interview the author reveals her personal perspective on both radio play genres and later provides an outline about the development of the Slovene radio play for children from 1946 to 1970.