

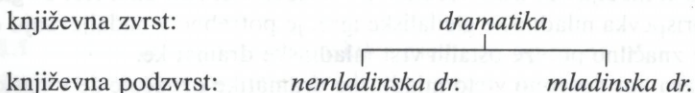
Igor Saksida
Ljubljana

VRSTE MLADINSKE DRAMATIKE IN MLADINSKA GLEDALIŠKA IGRA

0 Vrste mladinske dramatike se da opredeliti na podlagi različnih vidikov, gotovo pa je glavna razvrstitev tista, ki izhaja iz uprizoritvenih določil. Določila in razvoj mladinske gledališke igre, ki je najstarejša vrsta mladinske dramatike, je tudi osrednji problem pričujoče raziskave. Hkrati je prav gledališka igra tista vrsta, ki v največji meri odraža dvojnost recepcije – vrsta gledaliških iger je bila namreč objavljenih v mladinskih časopisih in knjižnih zbirkah iger, kot je razvidno iz publikacije *Slovenske gledališke igre in scenariji* (Prvi del: *Gledališke igre, prizori in priredbe za oder*, 1988). V primerjavi z gledališko igro je lutkovna igra mlajša, manj je knjižnih objav radijskih oz. televizijskih iger/scenarijev za film; v nadaljevanju članka so zato podrobno osvetljena vrstna določila gledališke igre.

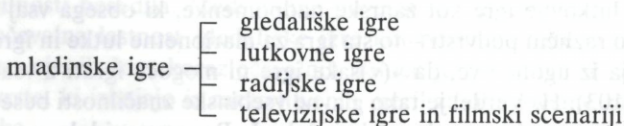
1 Vrste mladinske dramatike

1.1 Zvrstno-vrstne oznake besedil mladinske dramatike se opirajo na stopenjskost opredelitev zvrsti in vrst ter izpeljank podzvrst in podvrsta (V: Kos 1983: 169–170; več tipov drame ter Solar 1989: 124; stopnjevanje rod, vrsta, podvrsta), in sicer po vzorcu:



Mladinska dramatika pa je prav tako kot nemladinska notranje razčlenjena literarna podzvrst. Književne vrste oz. žanri mladinske dramatike se oblikujejo glede na naslednja razvrstitvena merila:

1. Razvrstitev po uprizoritvenih določilih:



* Besedilo je poglavje iz avtorjeve študije *Slovenska mladinska dramatika*, ki bo prihodnje leto izšla pri Založbi Obzorja.

2. Razvrstitev po obsegu in členjenosti besedila:

mladinske igre — velike vrste: večdejanke
— male vrste — enodejanke
— samostojni prizori

3. Razvrstitev na podlagi dramskih oseb in tematike:

mladinske igre — dekliške igre
— deške igre

4. Tipološka razvrstitev glede na funkcijo in notranjo zgradbo besedila:

tipi mladinskih iger — vzgojno-poučni
— idealizacijski
— dvogovorni/zbliževalni

5. Razvrstitev po perspektivi:

mladinske igre — komedije
— žaloigre

6. Razvrstitev na podlagi medbesedilnosti:

mladinske igre — izvirna besedila
— predelave

7. Razvrstitev glede na vsebino in starost naslovnika:

mladinske igre — otroške igre
— mladinske igre v ožjem pomenu besede
(npr. dijaške igre)

1.2 Prva razvrstitev (po uprizaritvenih določilih) žanrov mladinske dramatike (V: Kobe 1987: 107–108) izhaja iz razločevanja oblik gledališča (V: Literatura, 1984: 77) in iz opredelitev posebnosti medija, v katerem se uprizarja dramsko besedilo (V: Solar 1989: 205–207). Besedila, namenjena za uprizaritev v lutkovnem gledališču, na radiu ali na televiziji se razlikujejo od mladinskih gledaliških iger; te posebnosti medija odražata vsebina in oblikovanost besedila. Ker so glavni predmet tega prispevka mladinske gledališke igre, je potrebno v nadaljevanju očitati le nekatere značilne poteze ostalih vrst mladinske dramatike.

Lutkovno igro kot posebno vrsto mladinske dramatike označuje že v naslovju izražena oznaka, da gre za besedilo, namenjeno uprizaritvi z lutkami, kar se povezuje tudi z vsebinskimi plastmi literarnega besedila: »Samo z ustreznim besedilom, z upoštevanjem vseh prednosti in slabosti vsakokratno izbrane vrste lutk pa more lutkovno gledališče vzdržati popolno avtohtonost nasproti človeškemu gledališču.« (Verdel 1987: 103) Iz »(s)imbolnost(i) lutke« (isto: 102) izhajajo vsebinske posebnosti lutkovne igre kot žanrske nadpomenke, ki obsega vsaj dve oblikovno in vsebinsko različni podvrsti – to sta igra za marionetne lutke in igra za ročne lutke, kar izhaja iz ugotovitve, da »(v)sake igre ni mogoče igrati z vsakim sistemom lutk« (isto: 103). H. Verdel je tako glavne vsebinske značilnosti besedila za marionetno lutkovno predstavo ob analizi dela J. Pengova videla v »uve-ljavljanj(u) pravljíčn(ih) snovi, ki so dajale prednost romantiki in simbolizmu« (isto). Z vsebino iger za ročne lutke so povezana tista avtoričina razmišljanja o

besedilih in predstavah, v katerih je predmet analize glavna oseba in po kateri se dela te vrste označujejo kot pavlihijade, od katerih se odmakne šele sodobna igra za ročne lutke.

- Vendar pa zgolj oznaka lutkovna igra in namenjenost take igre uprizoritvi v lutkovnemu gledališču še ne pomeni, da so vse lutkovne igre mladinske lutkovne igre. Razvoj te vrste dramatike namreč kaže, da je lutkovna igra tudi sestavni del ljudskega slovstva, vrstna oznaka »lutkovna« pa se na dva načina (kot gledališče za otroke in za odrasle) pojavlja tudi v kritiki (V: isto: 27–30).

Sodobno **mladinsko radijsko igro** opazno zaznamujejo posebnosti radijskega medija – literarno predlogo dopolnjujejo šumi in glasba, tako pa nastaja umetniško delo, ki presega literarno predlogo. Predvsem ob radijskih igrah F. Puntarja so interpretacije poudarjale zvočno fantazijo, ki pride do izraza šele v radijski izvedbi, tudi nastajanje take igre naj bi potekalo od prvih zvočnih zamisli, ‚akustičnih drobcev‘, ki se nato povežejo v zgodbo, v kateri pa odločilno vlogo pri vzpostavljanju predstavnosti besedila igra čista zvokovnost in ‚eksperimentalni zvočni fragmenti‘ (prim. spremni besedili D. Flere in R. Sajko k zbirki Puntarjevih radijskih iger *Hojladrija in druge radijske igre za otroke*, 1993). Taka radijska igra se razlikuje od tradicionalnih radijskih iger; postopek nastajanja sodobne radijske igre in vloga zvokovnosti sta bržkone tudi vzrok, da F. Puntar ni dovolil natisa svojih radijskih iger – napisane so za radio, ne za branje (V: Sajko 1981). Povezava med predlogo in uprizoritvijo (besedno in drugo (zvočno) gradivo) je v sodobni radijski igri torej očitna, tako da gre radijsko igro razlagati predvsem na podlagi njene ‚uprizoritve‘. Njena literarna plast je sicer sestavni del znakovnosti radijske igre, vendar pa je število natisnjenih radijskih iger v primerjavi z gledališkimi bistveno manjše. To pomeni, da je radijska igra v zavesti naslovnika povezana predvsem z zvočno predstavnostjo svoje uprizoritve, kot taka pa ne more biti več predmet literarnovednega raziskovanja. Isto velja tudi za **televizijsko igro** in **filmski scenarij** – v zvezi z obema se odpira posebno vprašanje priredb prvotno nedramskih besedil (npr. dramatizacija povesti *Tajno društvo PGC*, filmi po povestih J. Vandota itd.).

2 Mladinska gledališka igra

2.1 Analiza mladinskih dramskih besedil se opira na objave v mladinskih časopisih (tu so njen predmet predvsem izvirna slovenska mladinska besedila, upoštevani pa so tudi starejši prevodi in priredbe) ter na knjižne objave. V okviru izluščitve glavnih vsebinskih značilnosti iger so podrobneje pojasnjena besedila iz mladinskega periodičnega tiska in knjižna dela vidnih slovenskih mladinskih dramatikov. Gradivo potrjuje tezo, da mladinsko gledališko igro opredeljujejo tako izrazi, ki jih zajema podnaslov, kot zunanje in vsebinske (notranjeformalne) značilnosti besedila. Medsebojna povezanost in soodvisnost tovrstnih določil je razločevalna lastnost **gledališke igre** kot posebne vrste mladinske dramatike; v okviru njenih žanrskorazločevalnih določil je potrebno očrtati tudi njene glavne podvrste, ki izhajajo iz razvrstitvenih meril za oblikovanje žanrov mladinske dramatike.

Določila mladinske gledališke igre je mogoče razvrstiti v naslednje skupine:

1. poimenovalna določila:

- 1.1 oznake, ki jih uporablja literarna veda;
- 1.2 besedilne oznake (oznake kot sestavine naslovja – odraža jih predvsem podnaslov);
2. besedilna določila:
 - 2.1 zunanjeformalna;
 - 2.2 notranjeformalna oz. vsebinska;
3. naslovniška določila;
4. uprizoritvena določila (za analizo mladinske dramatike manj pomembna).

2.1.1 Poimenovalna določila

2.1.1.1 Literarna zgodovina in teorija besedila mladinske dramatike poimenujeta različno. Poleg zveze mladinska dramatika oz. dramatika za mladino (V: Zadavec 1972, Kobe 1987) je pogosta oznaka še mladinska igra oz. igra za mladino (V: Koblar 1972 in 1973, Zadavec 1972); ob teh poimenovanjih so zanimive še oznake gledališki tekst za šolsko mladino (V: Slodnjak 1968), igrica, igra, otroška igra, igra za otroke, lutkovna igra, igra v verzih, božična igra, pravljíčna alegorija, (V: Legiša 1969, Smolej, 1971). Poimenovalna pestrost se odraža tudi v tujejezičnem izrazju, povezanem z mladinsko dramatikó in z mladinskim gledališčem – primeri: die Schauspiele für Kinder/die Kinderschauspiele, die Dramen für Kinder/die Kinderdramen (Pape 1981) oz. das Theater für Kinder/das Kindertheater (Haas 1976); opere teatrali per fanciulli, (picoli) drammi (Valeri, Monaci 1961), commedie per fanciulli, (Sacceti 1966) oz. teatro per i bambini/ragazzi (Fanciulli 1960); drama for children (Thwaite 1963).

2.1.1.2 Razločevalne lastnosti mladinske dramatike upoštevajo tudi avtorji mladinskih dramskih besedil – v okviru raziskovanja poimenovalnih določilnic so zanimive predvsem tiste sestavine dramatikovega govora, ki sodijo v naslovje besedila; v teh sestavinah se odražajo bralec/naslovnik, zunanja zgradba drame in njena besedilna stvarnost ter uprizoritev. Te razežnosti naslovja kot dela dramatikovega govora se lahko izrazijo na različnih mestih v besedni zvezi, ki tvori podnaslov, in so hkrati odraz avtorjevega pojmovanja besedila, njegove povezave z uprizoritvijo in usmerjenosti k naslovniku. Prepletенost dramskega besedila in uprizoritve se torej ne odraža zgolj v strukturi besedila, ampak se *besedilna določila*, ki izhajajo iz sprejemanja dramskega besedila kot literature oz. dela gledališke predstave, projicirajo v *določilnice*, zajete v naslovju kot delu dramatikovega govora. Oznake, ki jih zajema podnaslov, imajo praviloma skladenjsko strukturo podredno zložene samostalniške fraze (V: Toporišič 1984: 465–469). Jedro fraze je samostalnik, in sicer beseda, ki besedilo širše žanrsko določa (npr. igra, prizor, tudi pravljica). Prilastki, ki so sestavina take samostalniške besedne zveze, imajo podrobnejše določevalne vloge jedra. Struktura poimenovalne besedne zveze, ki jo odraža pregled podnaslovov mladinskih dramskih besedil, je:

(KP)/1(V) + 2(N) + 3(U) + 4 + 5(N) + 6(V) + 7(U) + 8(Z) + 9(P),

(KP) = kakovostni pridevnik,

1(V) = vsebinska določilnica (npr. pravljíčna),

2(N) = naslovniška določilnica (npr. mladinska),

- 3(U) = vrstna/uprizoritvena določilnica (npr. dramatska/odrska),
 4 = jedro (npr. igra),
 5(N) = naslovniška določilnica (npr. za otroke),
 6(V) = vsebinska določilnica (npr. iz predmestja dunajskega),
 7(U) = uprizoritvena določilnica (npr. z godbo, petjem in plesom),
 8(Z) = zgradbena določilnica (zunanja zgradba besedila, npr. v 4 slikah),
 9(P) = priložnostna določilnica (npr. za materin god).

Le izjemoma se v podnaslovu (KP pred 1(V)) kot levi prilastek pojavi tudi kakovostni pridevnik, ki je najpogosteje vsebinski – kot tak lahko določa vrste ali tipe mladinske dramatike.

Preglednica primerov prikazuje najbolj značilne in zanimive realizacije mest v strukturi – nekatera mesta (prilastki in celo jedro) so lahko tudi neizpolnjena, možna je tudi zamenjava mest (npr. petega in šestega: v šestih slikah z godbo in plesi):

- vesela igra za otroke v dveh dejanjih,
- šaljivo-resna igra v dveh prizorih,
- igrice s petjem v treh dejanjih,
- igra s petjem in telovadbo,
- igrice za nežno mladino,
- deška igrice v treh slikah,
- gledališka igra v dveh dejanjih,
- svetopisemska igra v petih dejanjih,
- igrokaz v dveh dejanjih,
- mladinska igra s petjem v treh dejanjih,
- dramatska slika iz predmestja dunajskega v enem dejanju,
- dramatičen prizor za šolsko mladino,
- gledališki prizor,
- božični prizor za orliški naraščaj,
- prizor iz dekliškega življenja,
- mladinska dvodejanka,
- enodejanka s petjem,
- zdravstveno poučna otroška enodejanka z godbo, petjem in plesom,
- pravljica igra za mladino in odrasle,
- čarobna pravljica dvodejanka s petjem,
- žaloigra otroka v treh dejanjih,
- vesela otroška spevoigra v enem dejanju.

Pregled podnaslovnih besednih zvez kaže prevlado jedra *igra* (v tem okviru tudi igrice, igrokaz, gluma), med levimi prilastki zavzema opazno mesto določilnica 3(U) – gledališka. Jedro *prizor* je uporabljeno manjkrat; enodejanka ter ostala jedra, ki besedilo tudi vsebinsko označujejo (legenda, pravljica, burka, šaloigra) pa se pojavljajo le kot posebnosti. Na prvem mestu v samostalniški besedni zvezi (KP/1(V)) se najpogosteje pojavljajo prilastki, ki se navezujejo bodisi na vsebino besedila (svetopisemska, pastirska, cvetličja) bodisi na njegovo prevladujoče »afektivno-emocionalne ali čustvene prvine« (Kos 1983: 82) oz. »prevladujoč(o) emotivn(o) kvalitet(o) in z njo povezanim značajem predstavljene resničnosti (Markiewicz 1977: 140) – vesela, šaljiva, veselo-resna; posebnost med

oznakami na tem mestu so pridevniki, ki opredeljujejo funkcijo dramskega besedila (nazorni, uvodni). Naslovniški določilnici 2(N) in 5 (N) odražata notranjo plastnost pojma mladinska književnost – avtorji uporabljajo oba naslovniškodoločilna pojma, tj. otroški (starejše neslabšalno: otročji) in mladinski – pogostejša je v starejših besedilih (to odraža zlasti časopis *Vrtec*) oznaka otroški, v novejši mladinski dramatiki (po l. 1900) je pogostejša oznaka mladinski. Vendar naslovniško določanje besedila v podnaslovu ni zelo pogosto, kar je mogoče razlagati z objavo besedila v mladinskem časopisju, ki naslovnika v podnaslovu praviloma določa. Zgolj zanimivosti so nekatere ostale naslovniške oznake, npr. za šolarje, za deklice, za dečke, za prvoobhajance, za orliški naraščaj, za otroške odre, za mladenke. V sodobni mladinski dramatiki je zanimiv pojav tudi estetizacija podnaslova, npr. pri B. A. Novaku: ‚za otroke in zvezde‘ – v taki besedni zvezi se vsebinske in naslovniške določilnice povezujejo. Manj pogosti uprizoritveni določilnici 3(U) in 7 (U) sta zlasti leva prilastka (gledališki in dramatičen) ter redkejši desni prilastki: s petjem (in telovadbo/in godbo); primer ‚za žive in nežive lutke‘ je nejasen – zveza je namreč lahko tudi vsebinska oznaka. Zgradbene določilnice 8(Z) so v podnaslovu zelo pogoste (v enem dejanju, v treh dejanjih, v štirih prizorih, v dveh slikah, v štirih dejanjih in treh slikah), označujejo pa zunanjo razčlenjenost besedila. Priložnostne določilnice 9(P) besedilo umeščajo v zunajliterarni kontekst, tako da razkrivajo njegovo osnovno funkcijo: gledališka igra je spremno besedilo, ki se izvaja ob kaki posebni priložnosti, najpogosteje na dan praznika. Zanimivejši primeri 9(P): za materin god, na Miklavževo jutro, za nastop sv. Miklavža z velikim spremstvom in obdarovanje otrok, v proslavo Brezmadžne ipd. V takem naslovju se izjemoma pojavi tudi drugi podnaslov, in sicer z priložnostnodoločilno (*V proslavo cesarjeve petdesetletnice*) ali kako drugo vlogo (*Po stari legendi dramatziral Ksaver Meško*).

2.1.2 Besedilna določila

2.1.2.1 Zunanjeformalna določila

Na podlagi najpogostejših jeder v podnaslovu in zunanje forme besedila je mogoče opredeliti tri osnovne podvrste mladinske dramatike, ki se razlikujejo po dolžini in zunanji členjenosti besedila – to so:

1. **večdejanka**, ki jo na poimenovalni ravni najpogosteje določa jedro igra,
2. **enodejanka** in
3. **prizor**.

Gledališka igra je ob upoštevanju »razdelitve, ki temelji na realizacijskem namenu« (isto: 140) lahko nadpomenka za vsa daljša in krajša mladinska besedila, ki načeloma niso namenjena uprizoritvi na lutkovnem odru, na radiu ali televiziji. Upoštevajoč le dolžino in razčlenjenost besedila pa avtorji z oznako igra označujejo obliko, daljšo od samostojnega prizora, ki je praviloma razčlenjena na nesamostojne besedilne enote (dejanja, prizore, slike). Besedila v *Vrtcu* (dalje V), ki jih podnaslov označuje kot igre, so različno obsežna – kratkih besedil (do dve strani) je le nekaj, tretjina besedil obsega do 5 strani, dve tretjini pa 5 do 10 strani; tudi besedil, ki obsegajo več kot 10 strani, je nekaj, v *Vrtcu* pa so bila objavljena v nadaljevanjih. Podobno sliko kažejo tudi igre iz *Angelčka* (dalje A): največ jih obsega 5 do 10 strani, daljših besedil je manj. Igre so praviloma členjene na manjše

nesamostojne enote, tj. na dejanja (najpogostejše so dvo- in tridejanke). Eno dejanje od drugega loči sprememba prizorišča (najpogosteje), časovni preskok ali izrazit dogodek. V okviru dejanj se besedilo členi še na prizore (redko nastope), ki najpogosteje temeljijo na menjavi oseb. Delitve besedila na slike so redke, tako delitev pa je, kadar gre za ločevanje na podlagi menjave prizorišča, mogoče enačiti z ločevanjem na dejanja. Daljša besedila, objavljena v *Zvončku* (dalje Z), so po obsegu primerljiva z objavami v *Vrtcu* oz. *Angelčku* (prevladujejo igre z obsegom 5–10 strani in nad 10 strani, veliko je tudi objav v nadaljevanjih). Med temi besedili je največ dvo- in tridejank, dejanja najpogosteje ločuje sprememba prizorišča, členjena pa so na prizore z različnimi osebami.

Za daljša členjena besedila (igre) se zdi v skladu z literarnoteoretičnim razlikovanjem literarnih žanrov (V: Kos 1983: 166–183) ustrezná oznaka **mladinska večdejanika**, tj. *daljša (velika) literarna vrsta, ki je členjena na dejanja, ta pa se lahko členijo še naprej*. Okvirni obseg večdejanik, objavljenih v treh osrednjih slovenskih mladinskih listih, tj. *Vrtcu*, *Angelčku* in *Zvončku*, je nad pet strani (več kot 1500 besed), pogosta pa je tudi objava v nadaljevanjih. Podobna zunanjeformalna določila mladinskih večdejanik, objavljenih v periodičnem tisku, veljajo tudi za druge mladinske liste, npr. za časopisa *Orlič* in *Sokolič*. Večdejanke v knjižni izdaji so še obsežnejše, v povprečju obsegajo okrog 3000 besed, lahko so tudi daljše (6000, 8000 besed ali več).

Enodejanke so po zunanjem obsegu krajše od večdejanik – v *Vrtcu* ta podtip obsega najpogosteje do pet strani (do 1500 besed), prevladuje pa členjenost na prizore z menjavo oseb. Najpogostejši obseg enodejanik v *Angelčku* je nad pet strani (*Angelček* je po formatu manjši od *Vrtca*): enodejanke so torej daljše od prizorov in so členjene (nečlenjena enodejanika je le posebnost in bi jo bilo mogoče uvrstiti med prizore, prav tako pa je izjema enodejanika kot zbirka posameznih prizorov, ki jih povezujejo le tema in osebe, ne pa tudi dejanje, kot npr. Virgilijev *Don Bosco*). Enodejanke iz *Zvončka* so krajše od večdejanik – najpogostejši je obseg do 5 strani, tudi ta besedila pa so praviloma členjena na prizore z menjavo oseb.

Pregled zunanjeformalnih določil tovrstnih besedil pokaže, da je **mladinsko enodejaniko** mogoče opredeliti kot *malo literarno vrsto, ki je krajša od večdejanike* (večinoma obsega do 1500 besed) *in je notranje členjena na prizore*. Ta opredelitev velja tudi za objave v drugih mladinskih periodičnih tiskih ter za knjižne objave (npr. že za Stritarjeve enodejanke iz mladinskih zbirk). Enodejaniko je v novejši in sodobni slovenski mladinski dramatikí najti pri M. Gregorič, M. Krevhu, M. Skrbinšku, M. Kunčiču in J. Kranjcu.

Iger (večdejanik in enodejanik) je v *Vrtcu* več kot prizorov – ti so kot samostojna oblika dramskega besedila praviloma krajši – veliko jih obsega eno ali dve strani, nekaj več pa jih obsega do 5 strani – daljša besedila so redka. Tako se prizori skupaj s kratkimi enodejanikami uvrščajo v po obsegu manjše dramske vrste. Za prizor je tudi značilno, da praviloma ni razčlenjen na manjše enote. Tudi slika je lahko oblikovana kot samostojno besedilo – po kratkosti in nečlenjenosti jo je mogoče opredeliti le kot drugačno poimenovanje za prizor. V *Angelčku* prevladujejo krajši (do 5 strani) in zunanje nečlenjeni prizori, prav tako tudi v *Zvončku* (eno- ali dvostranski prizori in prizori z obsegom do 5 strani).

Samostojni prizor je *mala literarna vrsta, ki notranje ni členjena*; po obsegu je prizor enak enodejanikam, pogosto je tudi krajši od njih. Prizor kot literarno-

teoretično oznako, ki opredeljuje krajšo samostojno nečlenjeno dramsko vrsto, je seveda treba razlikovati od avtorjevega označevanja/podnaslavljanja besedila. Dramatik namreč kot prizor ali sliko lahko označi tudi besedilo, ki ga je ustrezneje uvrstiti med enodejanke (ker je členjeno) – tak primer je enodejanka (poimenovana kot slika) v 18. letniku *Angelčka Pastirice Barbike sveti večer* (S. Sardenko). V sodobni mladinski dramatik je prizor redkejši kot večdejanke – značilni so zlasti priložnostni prizori (o dedku Mrazu, npr. v zbirki *Praznični koledar* oz. v zbirkah M. Batič), ‚vojni prizori‘ K. Brenkove ter prizori v Germovi zbirki ‚pesmi in igrice‘ *Naš zlati mladi dan* (1988) in zbirki *Boj v omari* avtorice J. Milčinski (knjiga vsebuje notne zapise pesmi); v njenih in v Germovih prizorih nastopajo predvsem živali. Umetniško dodelane in snovno zanimive primere sodobnega mladinskega prizora pa ponuja knjiga *Lenča Flenča* M. Dekleve (1991), napisana kot »kolaž odrskih dvogovorov«.

2.1.2.2 Vezana in nevezana beseda

Mladinska dramska besedila so najpogosteje pisana v nevezani besedi, v verzih pa so pogosteje pisane krajše vrste, tj. enodejanke in zlasti prizori, kar je bržkone povezano z manjšo notranjo dinamiko (manjšo dogodkovnostjo) oz. večjo vlogo emocionalnih plasti v tem žanru; verzne večdejanke so izrazite predvsem v mladinskem dramskem opusu F. Rojca. Besedila, objavljena v mladinski periodiki in v knjižnih izdajah, se razporejajo v različne metrične vzorce, ki so v realizaciji lahko tudi katalaktični ali hiperkatalaktični, posamezna besedila pa vsebujejo tudi več metričnih vzorcev. Najpogostejši metrični vzorec je štiristopični jambski verz, pogosti so tudi štiristopični trohejski verz, petstopični jambski in petstopični trohejski verz; ostali vzorci so redkejši (tristopični jambski verz, štiristopični daktilski verz, štiristopični amfibraški verz).

Vprašanje, ki se zastavlja na podlagi analize besedil glede na mernostni zvrsti jezika (V: Toporišič 1984: 10), je, ali je verzna oblika povezana z vsebino besedila. To povezavo dokazuje vrsta prizorov, pojasnjevati pa jo je mogoče na podlagi teorije literarnih zvrsti in opredelitev različic notranjega stila besedil (V: Kos 1981); z vzpostavitvijo te zveze prehaja analiza mladinskih dramskih besedil od zunanjeformalnih obeležij prizorov k njihovim notranjeformalnim lastnostim. Tako se liričnost kot notranjeformalna slogovna prvina, ki je sicer značilna za poezijo (V: Kmecl 1977: 254), tudi v mladinskih prizorih kaže kot prevladovanje čustvenih (oz. afektivno-emocionalnih) prvin; liričnost se v nekaterih prizorih spreminja v patetičnost, za katero je prav tako značilno prevladovanje čustvenih prvin, posebnost pa je večja notranja dinamika in privzdignjenost (V: Kos 1983: 124–125). Prav statičnost zgradbe dramskega dogajanja in prikazovanje razpoloženj oz. občutij dramskih oseb sta razločevalna lastnost, ki mladinske prizore z liričnim oz. patetičnim notranjim stilom ločujeta od ostalih vrst mladinske dramatike, za katere je, tako kot v dramatik nasploh, značilno menjavanje dramskih situacij, s tem pa dinamika oz. dramatični notranji stil. Razpoloženski prizori so med ostalimi dramskimi besedili opazni: med njimi velja posebej osvetliti prizor *Ubožec* L. Pesjakove (V 1879), ki v amfibraškem štiristopičnem verzu prikazuje pogovor otrok ob božiču, in sicer v čustveno in predstavno izrazitem prostoru domače sobe – emocionalni naboj dramske realnosti soustvarja tudi opis novo-

letnega dreveščka in daril. Dramske osebe (bratje in sestre) v prizoru neposredno označujejo svoja čustvena stanja, tako npr. že v uvodnih dveh stihih:

Olga: Od radosti sama ne znam, kaj počnem,
večer ta najljubši mi v letu je vsem.

Tudi prihod ubožca je povezan z razpoloženjskostjo božičnega večera, in sicer kot nasprotje veselemu pričakovanju otrok: samooznačevalni govor ubožca o njegovem domu, v katerem ni radosti, ter o njegovi ljubezni do bratca in sestrice je nekakšen prehod v sklepni del prizora, tj. v obdarovanje ubožca, ki ga spremlja otroško izražanje lastnih občutij ob nesreči siromašnega obiskovalca. Zaključek in sporočilno osrednji del prizora tvori govor Božička, v katerega se je spremenil ubožec – v govoru prevladujejo hvala otroške dobrotelnosti, nauk in opozarjanje na ponovno snidenje – taka vsebinska zasnova prizora L. Pesjakove kaže na njegovo patetičnost. Razpoloženjska sta Tomšičeva prizora *Otročji glasi v majniku* in *Prve črešnje* (oboje V 1888), napisana v štiristopičnem jambu. Idilika besedilne stvarnosti je v prvem prizoru poudarjena že v oznaki prizorišča (zelena trata, čarobni majnik ipd.), kasneje pa se stopnjuje z govorom razigranih otrok, ki se veselijo maja in pomladi, nabirajo cvetice in plesoč v krogu pojejo hvalnico ‚majniku zlatemu‘. Drugi prizor, katerega dogajalni čas je ‚prijazno popoldne‘, je po vsebini podoben prvemu – njegovo razpoloženjskost, ki daje vtis liričnosti, je najti predvsem v otroškem izrekanju občutij ob zrelih sadovih ‚ponosne črešnje‘:

Mihec: Ju-ju! Preljubi črešnjev sad,
Otročja radost, nada nad!
Kamor ozrem se – vse rudeče,
Preveč, preveč otročje sreče!

Za oba Tomšičeva prozora velja, da njuno vsebino določa predvsem razpoloženje, ki ga gradi otroško veselje – razigranost je tudi tema prizora *Zamorčki (Orlič)* (dalje O) 1923/24) I. Kremžar in Vrhovčevega prizora *Vesela trojka* (A 1933/34). V nasprotju s podobami otroške igre pa nekatere druge prizore določajo povsem drugačne čustvene plasti – gre za prizore, v katerih so prikazana občutja in misli dramskih oseb, povezana z temo naroda in njegove usode. »Privzdignjenost« teme se povezuje tudi s privzdignjenostjo oblike dramskega jezika, tako da ti prizori dobivajo obeležja patetičnega notranjega stila. Primera tovrstnih prizorov v verzih sta Rojčev *Begunski prizor* in Seliškarjevo *Morje plaka* (oboje Z 1920), ki s svojo emocionalnostjo in simboliko delujeta tudi narodnoprebudno. Verzna oblika prvega prizora (jamski osmerek v kombinaciji z drugimi jamskimi vzorci) uokvirja čustveno izrazite Slovenkine tožbe o zasužnjnosti bratov ter izgubi morja, ki se stopnjujejo v zagotovilih slovenskih fantov, da so se za svoje brate pripravljene žrtvovati – svojo narodno gorečnost fantje tudi dokažejo z rešitvijo beguncev, ki jih preganjajo italijanski vojaki. Patetiko, izvirajočo iz privzdignjene tematike prizora, ki že sama po sebi omogoča oznake čustvenih stanj dramskih oseb (npr. Slovenkino žalost, tožbe beguncev in zanos slovenskih fantov) in iz katere izhaja razpoloženjskost besedila, še dodatno povečuje citat iz Jenkove pesmi *Naprej*. Isto čustvenost je najti tudi v Seliškarjevem prizoru *Morje plaka*; tema narodove zatiranosti se izraža v tožbah Slovenije, Gorice, Istre in Jetnika, ki so izrazito čustvene. Tragičnost narodove usode in razpoloženje, ki ustreza tej vsebini, se spremeni v sklepnem delu prizora: Osveta prinese svobodo,

vizijo odrešenja pa posebej poudari tudi komentar zbora. Tako je razpoloženskost, ki prehaja v patetičnost, povsem v skladu z verzno obliko prizora (prevladuje petstopični jambski verz), ki s svojo privzdignjenostjo ustreza temeljnemu emotivnemu obeležju besedila. Istovrstne idejno-čustvene sestavine je mogoče opazovati tudi v prizoru R. L. Petelin: *Slovensko Kosovo* (Z 1927/28). Občutje tragičnosti dramskega dogajanja se vzpostavi že z uvodno didaskalijo: mučenik v okovih kot scenski element, simbol zasužnjenega naroda, in deklice mučenice, ki tožijo in kličejo Pravico. To razpoloženje stopnjuje še guslarjeva pesem o Kosovem polju in primerjava s trpljenjem slovenskega ozemlja ter prihod Pravice, ki razveže vezi. Tudi tu se oblika besedila (različno dolgi verzi z neenotno metrično shemo) povezuje s poudarjenimi čustvenimi plastmi besedila. Vsi trije prizori z značilnimi scenskimi dodatki (trobojnica), potekom dramskega dogajanja (zasužnjenost – osvoboditev) in tipičnimi dramskimi osebami (osebe kot posebitve ozemlja v tujih državah) ustvarjajo čustveno nabito in privzdignjeno besedilno stvarnost, ki kot taka poudarja osnovno idejo besedila, tj. narodovo hrepenenje po svobodi. Čustveno manj silovit pa je npr. Bitenčev prizor *Sirotina na ulici* (Z 1933/34) – v njem se razpoloženje gradi že iz same dramske situacije oz. tipa dramske osebe (sirote): siroto Fanči, ki berači po ulici, obdarujeta gospe, gosposki otroci pa se ji posmehujejo; iz stiske jo reši gospod, ki zaključi prizor z besedami, da bosta človeštvu prinesla srečo ljubezen in usmiljenje. V besedilu, katerega osrednji del tvori štiristopični jambski verz, se čustvene prvine zgoščajo predvsem v govoru glavne osebe, tj. v njenem opisu revščine in v prošnji za denar, s katerim bi kupila zdravila mami. Siromašna deklica in berač, ki se spremeni v Jezusa, sta skupaj z prazničnim božičnim časom nosilca čustvenosti tudi v Stabejevem prizoru *Deklica in berač* (O 1922–23). Povezava izrazite čustvenosti besedila in njegove verzne oblike je potemtakem sicer opazna značilnost mladinskih prizorov, vendar je ne gre posploševati na vsa besedila v verzni obliki; tako se npr. verzna oblika (petstopični trohejski verz) Lahovega prizora *V deveti deželi* (Z 1925) povezuje s prevladujočo idejnostjo besedila, ki izvira iz kraljevega vprašanja, kdo naj bo njegov naslednik, in odgovorov kraljevih svetovalcev. Razpoloženskost tudi ne prevladuje v Finžgarjevem prizoru *Ure ni* (V 1894): čeprav je besedilo postavljeno v praznični čas (Miklavževo jutro), v osrednjem delu preide v pogovor otrok in babice o Jožkovem slabem dejanju in kazni zanj, vključuje pa tudi nauke – s tem se izražanje otroških čustev in razpoloženj prevesi v idejnost in teznost, ki deluje izrazito vzgojno. V tem se tako Lahov kot Finžgarjev prizor razlikujeta od razpoloženskosti ostalih besedil – z njimi ju povezuje le očitna statičnost dogajanja. Razpoloženska verzna besedila, ki prikazujejo otroško veselje in razigranost, je po notranji strukturi mogoče primerjati z idealizacijsko mladinsko poezijo, patos besedil z narodno tematiko kaže vzporednice s starejšo narodnoprebudno nemladinsko poezijo in dinastično hvalnico, razčustvovanost sirot in dobrodelnežev pa z besedilnimi vzorci melodrame. To pomeni, da so verzna oblikovana predvsem besedila, ki so po vsebini resnobra, komične prvine pa se v njih pojavljajo le izjemoma (tako npr. v enodejanski *Klepetavi Miček* M. Gregorič (Z 1910)).

V verzih pa so oblikovani tudi posamezni deli besedil, ki so pisana v nevezani besedi. Ti deli imajo običajno posebno funkcijo, s tem pa se zunanja oblikovanost besedila povezuje z njegovimi vsebinskimi značilnostmi, saj verzna oblika besedilni odlomek še posebej poudari; take verzificirane dele je po vlogi mogoče razporediti v pet skupin.

V prvo skupino se uvrščajo »privzdignjeni« deli besedila; ti večinoma niso neposredno povezani z razvojem dramskega dogajanja (npr. molitev, deklamacija ali besedilo, ki poudarja razpoloženje – tako besedilo lahko didaskalija označi tudi kot peti vložek). To besedilotvorno značilnost odraža že starejša Praprotnikova enodejanka *Klop pod lipo ali Kaj se je vse čez dan na klopi godilo* (V 1872): njen prvi prizor zajema popotnikovo molitev v verzih, tretji pa učenčevo deklamacijo. Verzne vloške vsebujejo tudi v *Vrtcu* objavljeni prevodi: tako je v verzih replika, ki jo »izreče« Bog (*Otrokova prošnja*, V 1880) oz. prošnja sirote (*Kolumbovo jajce*, V 1892). Isti vzorec se pojavlja tudi v besedilih, objavljenih v *Zvončku*: tako je izrazito privzdignjena sklepna pesem Jožka in Anice na koncu Palnakove *Božične povesti* (Z 1911), saj gre za peto besedilo pred jaslicami. Čustveno stanje osebe oz. razpoloženje izražata Jankova žanjičina pesem v Rojčevi enodejanki s petjem *Na razpotju* (Z 1917) – besedilo v didaskalijah označi tudi način petja (»z otožnim glasom«, »z milodonečim glasom«) – z njima se idejnost Rojčevega besedila dopolni s sentimentalnimi poudarki, ki izvirajo iz usode nesrečnega Janka, ter z rodoljubnimi čustvi. Samooznačevalno funkcijo ima Minkina uvodna pesem (prvi prizor) v pravljčni dvodejanki *Prstan* (V. in F. Rojec, Z 1919), ki hkrati z oznako glavne osebe (samotna deklica brez mame, bratcev in sestic) vzpostavi sentimentalnost besedilne slike (zahajajoče sonce, morje, borna kočica kraj morja). Uvodno razpoloženje ustvarjata tudi pesmi učencev in učenk v Štrbenkovi žaloigri *Jure* (Z 1926/27) – pesem oz. razigranost učencev kontrastno poudarja nesrečo sirote Jureta – ter deklamacija v Lahovem besedilu *Na kraljev dan* (Z 1926/27) – dečkov pozdrav kralja daje celotnemu besedilu ustrezno uvodno domoljubno atmosfero. Tako domoljubno oz. socialno poantiranje dramskega dogajanja se kaže tudi v pesmih rodoljubov v Winklerjevi igri *Slovenska sanja* (O 1926/27) ter v zaključni pesmi delavcev v *Beraški zgodbi* (O 1927/28) istega avtorja. Deklamiranje pesmi je tudi sestavina igre *Miklavž pride!* (A 1928/29), s katerimi otroci v sklepnem delu besedila nastopijo pred sv. Miklavžem, isto funkcijo pa imajo verzi v Sekovaničevi enodejanki *Miklavžev večer* (O 1922/23). V verzih so oblikovani tudi govori pravljčnih oseb v nekaterih besedilih: primeri za to so pesmi vil in palčkov (v besedilu je tudi notni zapis pesmi *Mi smo palčki, nagajivčki*) v tridejanki po narodni pravljici *Šivilja Klara* (Z 1921), govor angela v igri *Slab tovariš* M. Gregorič (Z 1911) in v igri *Zlati oreh* (O 1924/25), uvodni hvalospevi oz. govor angelov in replike škratov v Smaskovi priredbi *Modri cvet naše Ljube Gospe* (A 1934/35) (igra vključuje tudi verzno otrokovo molitev). To oblikovno značilnost odraža tudi Špicarjeva igra *Pogumni Tonček* (obj. 1959), v kateri je v verzih zapisan dialog dečkov in vilinskih bitij. Nekatera besedila, ki so motivno in tematsko sicer različna, vključujejo tudi notni zapis – poleg *Šivilje Klare* je tak del še v besedilu *Sirotek* (V 1905) ter v enodejankah *Pridi, sveti Miklavž!* E. Razlag (A 1912) in *Čista vest* M. Gregorič.

Funkcija verzni delov besedila je tudi **napovedovanje dogodkov, komentar dogajanja ali nagovor občinstvu**. Verzno napovedovanje dogodkov je značilno že za Stegnarjevo dvodejanko *Boječi Matevž* (V 1872), v kateri osebe razkrivajo svoja bodoča dejanja. (V tem besedilu pa je opaziti še eno vlogo verzni delov besedila: v verzih govorijo »nenavadne« osebe, v tem primeru preoblečeni otroci – isto značilnost (verzni govor maskiranih otrok) je opaziti tudi v igri *Medveda*, O 1924/25.) Sporočilno pomembnejši je verzni sklep Stegnarjevega besedila, tj. Matevževa pesem, za katero je glede na obliko mogoče sklepati, da je namenjena gledalcem

(»Matevžek vam pokazal je, / kako duhovi se pode (...)«). Povsem neposredno izpostavljanje nauka pa se odraža v sklepni pesmi veseloigre v dveh dejanjih *Učenca gresta na tuje* (V 1873) M. Stegnar – v tem delu besedila namreč učitelj, k poslušalcem‘ (predzadnja didaskalija) izgovori naslednja verza:

Le to svetujem, naj si v zgled
Bi hotel ta-le dečka vzeti!

Podobno izpostavljanje sporočila/teze drame odraža tudi sklepni del Rojčeve enodejanke *Na razpotju* (Z 1917) – njen deseti prizor namreč v celoti tvori štiri-vrstična pesem, ki se po eni strani navezuje na vsebino drame, hkrati pa je usmerjena h gledalcu (»Igrača mogočne usode / je vaše življenje, ljudje; / tu blagri vsi sreče, svobode, / tam suženjstvo, jok in solze!«). Prav tako se z nagovorom občinstva sklene enodejanka *Kaznovana radovednost*, O 1923/24 – v njem Julka, glavna dramska oseba, komentira vsebino igre in njeno uprizoritev (npr. »Oh, cenjeni gledalci vi, / prav sram me je pred vami.«). Če sklepni deli starejših dramskih besedil opozarjajo na paraboličnost besedila oz. poudarjajo moralnost zgladne osebe, ki je naslovniku vzornik/svarilo, pa je v sodobni mladinski dramatik opaziti sicer podobno, a po funkciji povsem različno verzno komentiranje dramskega dogajanja – gre za opozorila, nanašajoča se na literarno-gledališko iluzijo. Taka besedila so neke vrste **songi**; zaslediti jih je mogoče že v Golievi mladinski dramatik (npr. v drugi različici *Jurčka*) ter v sodobni mladinski igri (songi v Košutovem *Vitezu na obisku* (1980), pesemski deli kot označevalci mitičnega v *Čudežnem kamnu* (1981) A. Goljevšček, samopredstavitveni songi oseb v *Magnetnem dečku* M. Dekleve (1983) oz. v Novakovi mladinski dramatik (1983 in 1984)).

Posebno skupino tvorijo **verzni pregovori in nauki**, ki se v neverznem besedilu lahko pojavljajo tudi kot citati. Verzna oblika izpostavi v igri *Star vojak in njegova rejenka* (poslovenila B. Hochtl, V 1875) nauk, v katerem je mogoče prepoznati razsvetljsko vzgojno načelo, ki otroka odvrta od mučenja živali (»Živalec mučiti ne sme nikdar, / žival je vsaka tudi božja stvar!«); v istem besedilu se pojavi tudi verzni pregovor (»Kdor slabo vest ima, Ljudem se sam izda,«). Nauki so lahko tudi citati; tako npr. v Finžgarjevi enodejanki *Mladi tat* (V 1892) učenec Ciril pouči sošolca z nedobesednim citatom iz Vodnika (»Lenega čaka strgan rokav / Pal'ca beraška pa prazen bokal!«).

V verzih je lahko tudi **besedilo, vstavljeno v glavni dogajalni okvir**; tak vzorec se pojavi npr. v Pregljevi igri *Pravi dobrotnik ali levica naj ne ve, kaj je dala desnica* (V 1925): v glavno dogajanje (Marta in Marija, voditeljici zavetišča za sirote, se rešita denarne stiske) sta vstavljena verzna zgodba gojenk o usmiljenju svetega Jošta in zaključni prizor (v čast župnikovega godu) z alegoričnimi liki (Usmiljenje, Dobrota, Hvaležnost). V Lahovi igri *Na kraljev dan* (Z 1926/27) uvodno dogajanje (otrok se z babico uči slavnilo pesem kralju Aleksandru, babica pripoveduje o zgodovini kraljeve dinastije) nadgradi verzna pripoved zvezd o umiku srbske vojske. Podobno privzdignjena je verzna vložena pripoved v Palnakovi *Božični povesti* (Z 1911): sentimentalna podoba sirote – osamljenega dečka, ki v gozdu zaman išče družbe (celo živali bežijo od njega), se povezuje s prihodom angelov in dečkovo združitvijo z mrtvo mamo. Očitno je, da imajo verzne zgodbe v besedilu prav posebno vlogo: poudarjajo temeljno emotivno obeležje besedila, npr. njegovo domoljubno občutje (*Na kraljev dan*) ali s trivialno literaturo primerljive podobe sirot in iz njih izvirajočo ganljivost.

V neverznem dramskem besedilu se pojavljajo tudi **citati iz slovenske mladinske in nemladinske poezije**. Najpogosteje je citirana Stritarjeva pesem *Mladi vojaki* (iz mladinske zbirke *Pod lipo*); njena prva kitica je vnešena v Pavšičevo enodejanko *Deklica in Turki* (V 1914), pesem pa pojejo še otroci v Tiranovi igrici s petjem *Ujedinjenje* (Z 1922), v Gasparijevi enodejanki *Matjaževi hajduki* (Z 1923) in v Rojčevi tridejanki *Kralj Matjaž (Sokolič)* (dalje S) 1932/33). Narodna pesem *Gozdič je že zelen* je kot oznaka razpoloženja vnešena v enodejanko M. Gregorič *Darežljivi otroci* (Z 1909), pripovedna pesem *Ravbar* pa v Strmškovo dvodejanko *Gospod iz Trsta (Pomladni glasi, dalje PG, 1893)*. Zanimivo (in za idejo besedila pomembno) je citiranje nemladinskih pesmi, npr. dela Jenkove pesmi *Trojno gorje* v igri *Brata* (V. Dečmanov, Z 1904), Prešernovih verzov v Hrastničanovi enodejanki *Prijatelj mladine* (Z 1905), dela Gregorčičeve pesmi *Naš narodni dom (Zedinjena Slovenija)* v Lešnikovem prizoru *Za domovino* (Z 1921) in pesmi *Oj Triglav, moj dom* (didaskalija) v Šipcarjevi igri *Triglav* (S 1924). Za posebne vrste citatnost gre v tistih primerih, ko zaključna didaskalija označi, katero pesem pojejo dramske osebe – med tovrstnimi zapisi je prevladujoča državna himna, in sicer v dramskih besedilih, ki se navezujejo na domovinsko tematiko oz. sporočilo narodne sloge. Peta himna kot sklepna didaskalija je besedilni element že v Sardenkovi igri *Biseri in cekini* (V 1908), pogosta pa je v prizorih in igrach z narodno tematiko. Besedilo citira tudi cerkveno pesem (npr. *Sveta noč* v didaskalijah na koncu prizora *V vlaku*, Z 1932/33, in Stabejevega prizora *Deklica in berač*, O 1922/23), kar je še posebej opazno v Pucljevi igri *Mali Kristofor* (A 1914), ki v neverzno glavno besedilo vključuje obsežne pete pesmi o Mariji z opombo, da gre za besedila iz knjige *Slava Brezmadežni*. V dveh Ribičičevih igrach je citirana pesem *Hej brigade* – s tem je dosežena tudi karakterizacija oseb.

2.1.2.3 Notranjeformalna/vsebinska določila

2.1.2.3.0 Na razliko med glavnim in stranskim besedilom drame oz. na razmerje med dramatikovim govorom in govorom oseb se navezujejo notranjeformalna določila mladinske dramatike. Ob tem se pojavlja vrsta vprašanj, npr. kakšna je funkcija didaskalij v mladinskih igrach, kakšna sta podoba in govor dramskih oseb, kakšna je besedilna stvarnost, tj. prostor in čas, ki ju bralec predstavo vzpostavlja ob branju glavnega in stranskega besedila ipd. Notranjeformalna določila se izoblikujejo na podlagi pregleda večine mladinskih dramskih besedil, objavljenih v mladinskem časopisju in v knjižnih izdajah, ne glede na osrednost oz. kvaliteto avtorja; tako široko zajetje besedil je nujno zaradi opisa najpogostejših (in s tem žanrskodoločilnih) vsebinskih elementov. Pred pregledom tipičnih notranjeformalnih značilnosti mladinske dramatike si velja ogledati vrste naslovov in njihovo pogostnost.

2.1.2.3.1 Vrste naslovov

Naslovi mladinskih dramskih besedil se najpogosteje navezujejo na **glavno osebo/osebe dramskega besedila** (primeri: *Vrtec: Boječi Matevž, Ubožec, Lojzika, Teta iz Amerike; Zvonček: Skrb in Smrt, Tat, Brata, Sveti Miklavž, Visoki gost;*

Angelček: Deklica s tamburico; Sokolič: Triglav; Orlič: Orlič in drugi tiči, Deklica in berač, Zamorčki, Orlič Pavlek; knjižne izdaje: Krpan Mlajši, Mala in velika Luna, Magnetni deček, Mezinček, Tinče in Binče, Škrateljčki, Kraljična brez bisera, Deklica Marjetka in velikan Teleban). Oseba, s tem pa tudi ključna dramska situacija, je z naslovom lahko tudi moralno-vrednostno opredeljena – tako sta posebej izpostavljeni vzgojna funkcija besedila in njegova emocionalna obarvanost (primeri: *Vrtec: Mladi tat, Hvaležna sirota, Srečna Rožica; Zvonček: Kaznovani šaljivec, Darežljivi otroci, Lažniva Danica, Klepetavi Miček, Slab tovariš; Angelček: Dvakrat Lenčka, Ugnana neugnanka; Sokolič: Obsedeni Lojzek; Orlič: Mihec tatič; knjigi: Pogumni Tonček, Bedak Pavlek*). Drugo, po številu primerov manjšo skupino tvorijo naslovi, ki izražajo **osrednjo dramsko situacijo, povzetek vsebine (ali tudi temo) oz. predmet, ki je pomemben za razvoj dramskega dejanja** (primeri: *Vrtec: Proti domu, Učenca gresta na tuje, Ure ni, Borba na smrt in življenje, Zaviti darovi, Zlati orehi; Zvonček: Prvi poljub, Družba sv. Cirila in Metoda, Božična povest, Legenda o morju, Prstan; Angelček: Miklavž pride!, Mati božja v sirotišču, Modri cvet naše Ljube Gospe; Orlič: Pijanec – brr ..., Zlati oreh, Slovenska sanja, Beraška zgodba, Mejnik, ki boli; knjižne izdaje: Nebesno gledališče, Vitez na obisku, Matjaž in črni gavrani, Požeta njiva, Izlet, Modra vrtnica za princesko, Norčije v gledališču, Kralj v časopisu, Aleš se potepa, Mogočni prstan, Zaplenjena puška, Čudežni kamen*) – tudi v tej skupini so opazni naslovi z izrazitejšo vzgojno poanto oz. čustvenostjo (primeri: *Vrtec: Zaprta laž, Romanje zlatega Jezuščka, Bolna mamica goduje; Orlič: Kaznovana radovednost*). V tretjo skupino sodijo naslovi, ki so neke vrste **teze/ nauki (npr. pregovori oz. citati) ali simboli** in neposredno razkrivajo sporočilnost besedila (primeri: *Vrtec: Oče naš, kateri si v nebesih, Biseri in cekini, Resnica v oči bode; Zvonček: Spoštuj starost, Za domovino!, Slovensko Kosovo; Angelček: Troperesna deteljica, Lastna kazen – najboljša kazen; Orlič: Mi smo živo srebro; Pomladni glasi: Kdor ne uboga, tepe ga nadloga*). Manj obsežno četrto skupino tvorijo naslovi, v katerih je izražen **dogajalni prostor/čas** (primeri: *Vrtec: Pri posredovalki služb, Pred oltarjem majniške kraljice, Miklavžev večer, V božični noči; Zvonček: Mamin god, Na kraljev dan, V vlaku; Angelček: Pastirice Barbike sveti večer, Pred šolskimi vrati, V afriškem sirotišču, Na gospodov dan, V sveti noči; Sokolič: Ob grobu in prestolu; Orlič: Miklavžev večer; knjiga: V ozvezdju Postelje*). Opazno je, da imajo naslovi, ki se navezujejo na dogajalni prostor ali čas, prepoznavno skladiščno zgradbo: največkrat gre za zvezo predloga in samostalnika (z levim oz. desnim prilastkom). Nekateri naslovi so sestavljeni iz dveh delov, povezanih z veznikom ali (primeri: *Vrtec: Klop pod lipo ali Kaj se je vse čez dan na klopi godilo, Pravi dobrotnik ali Levica naj ne ve, kaj je dala desnica*).

2.1.2.3.2 Prostor in čas

Didaskalije po eni strani poimenujejo govorečega, hkrati pa vzpostavljajo predstavljivo besedilno stvarnost na ravni prostora, časa ter gibanja, zunanje izgleda, psiholoških in družbenih oznak in govora oseb; poleg tega sklepna didaskalija *Zastor/zagrinjalo (pade)* tudi formalno zaključuje dramsko dejanje. Za razpravljanje o eidetskopredstavni razsežnosti mladinske dramatike so važne zlasti oznake prostoročaja, ki uokvirja dramsko dogajanje. Oznaka kraja in časa se pojavlja bodisi pred prvim dejanjem/prizorom (npr. kot prizorišče) ali v okviru

prvega dejanja/prizora. Zanimivo je, da je **prostor** v starejših besedilih najpogosteje izrazito mimetičen, tj. podoben zunajbesedilni stvarnosti. Večina besedil je postavljena bodisi v *sobo/stavbo* bodisi v *naravo*, npr. v gozd, na travnik, pod drevo (lahko tudi s simbolnimi konotacijami: lipa). Dogajalni prostor je lahko tudi podrobneje označen (preprosta revna hišica, siromašna kmetiška soba, delavska baraka ipd.). Kmečki/vaški prostor je sicer pogostejši kot mestno okolje (le-to je označeno npr. z zvezami ‚iz predmestja dunajskega‘, ‚hiša v tujem mestu‘, ‚v zavetišču v mestu‘, ‚v predmestni ulici‘ ipd.), ni pa opaziti, da bi kmečko/vaško okolje v predstavnosti mladinske dramatike bistveno prevladovalo. To je mogoče povezovati z dejstvom, da je dramsko dogajanje mnogokrat postavljeno v notranjost zgradbe, tj. v sobo/izbo, saj je veliko mladinskih iger postavljenih v družinsko okolje (med dramskimi osebami so vzpostavljena družinska razmerja, npr. mati–sin/hči, brat–sestra, mati–hči–služkinja ipd.). Pogosti dogajalni prostor je tudi učilnica, v katero so postavljeni učitelj in učenci kot dramske osebe. Nekatere večdejanke (npr. *Učenca gresta na tuje*, V 1873) pa skladno z razvojem vsebine povezujejo tudi različne dogajalne prostore (npr. notranjost stavbe in gozd). Prevladovanje resničnostnega prostora je mogoče povezovati z vzgojnostjo starejših besedil, saj naslovnik razmeroma hitro vzpostavi povezavo med zunajliterarno stvarnostjo, v katero je postavljen sam, in besedilno stvarnostjo. Neresničnostni prostor vzpostavljajo le nekatera besedila – tako je npr. Voljčeva večdejanke *Egiptovski Jožef* (V 1901) postavljena v izročilni svetopisemski prostor (npr. Egipt, palača), igra *V deveti deželi* (O 1927) je postavljena v pravljlični prostor dežele iz sladkarij, Bločanova *Nova pravljica* (V 1932/33) pa povezuje resničnostno stvarnost s pravljlično izročilno predstavnostjo Matjaževega kraljestva; povezovanje realnosti in fantastike je opazno še v nekaterih besedilih (npr. R. Pečjak: *Lojzika*, V 1915, T. Gaspari: *Matjaževi hajduki*, Z 1923, M. Krevh: *Junak*, V 1927/28), vendar pa se domišljajska komponenta ne osamosvoji do te mere, da bi jo bilo mogoče opredeliti kot čisto estetsko plast besedila. Tudi tak nemimetični prostor je namreč podrejen osrednjim dramskim situacijam, v katerih je skladno z njihovo paraboličnostjo utemeljena vzgojnost mladinskih dramskih besedil. Do osamosvajanja domišljajskosti pride tako šele z obdelavo pravljlične snovi v tretjem desetletju dvajsetega stoletja – ta prostor je slikovit (prim. vilinski svet v igri J. Špicarja *Pogumni Tonček*, domovanje palčkov v Ribičičevi igri *V kraljestvu palčkov*) in se kot tak ohranja tudi v delih kasnejših kvalitetnih avtorjev, npr. v pravljličnih igrah F. Milčinskega, P. Golie in K. Brenk. Posebej se slikovitost prostora razmahne v sodobni slovenski igri – ta prostor je v nekaterih igrah že čista igra asociacij in nonsensna kombinacija besedilnih slik (npr. M. Dekleva: *Sanje o govoreči češnji*), v drugih besedilih mimetično predstavnost zamenjajo podobe vesolja in planetov (N. Kraigher: *Aleš se potepa*, Novakova »nebesna trilogija«); posamezne igre ohranjajo izročilno predstavnost domovanja vil in kralja Matjaža (igri A. Goljevšček *Čudežni kamen* in *Kralj Matjaž, kako se imaš*). Ob nemimetičnem prostoru dramskega dejanja je v sodobni mladinski dramatiki opazno navezovanje na konkretno zunajliterarno stvarnost, in sicer tako v prvih povojnih »realističnih« besedilih (npr. stanovanje v igri *Izlet* J. Kislingerja) kot v alegoriki družbenokritičnih mladinskih iger (npr. *Deželaonstranmorja* – M. Mikeln: *Atomske bombe ni več*; mesti Figole in Fagole – L. Suhodolčan: *Figole fagole* itd.).

Čas v mladinski dramatiki ni tako pogosto označen kot prostor – v didaskalijah je opaziti časovne oznake, ki dejanje umeščajo v del dneva (npr. zgodaj

zjutraj, dopoldne), označujejo časovne preskoke (npr. tri leta pozneje, 20 let pozneje). Prostor in čas se v nekaterih besedilih povezuje z njihovimi čustvenimi sestavinami, npr. s sentimentalnostjo, povezano z razigranimi otroki v naravi (Tomšičeva prizora *Otročji glasi v majniku in Prve črešnje*), ali s predstavnostjo in atmosfero praznika (*Miklavžev večer, Ure ni, Ubožec*). Zveza med besedilom in praznikom je lahko posebej izpostavljena tudi v uvodni didaskaliji – tak primer je enodejanka *Pridi, sveti Miklavž!* (A 1912) E. Razlag z uvodnim zapisom: »Dejanje se vrši v sedanosti na predvečer praznika sv. Miklavža.« Na splošno pa tako za prostor kot za čas obravnavanih besedil velja, da sta mimetična oz. aktualna glede na naslovnikov prostor/čas; s tem sooblikujeta notranjo strukturo, sporočilnost in funkcijo iger, ki jih poleg kronotopa določajo še osebe in tipične dramske situacije. Opazno je tudi, da sta prostor in čas v besedilih večinoma neindividualizirana – prostor torej praviloma ni lastnoimensko označen, čas pa ni konkretiziran z letnico – zgolj posebnosti so tako uvodne didaskalije, ki prostor določajo z lastnim imenom, čas pa z letnico; primera za tak prostor oz. čas sta besedili *Za večno krono* (priredil J. F. S, V 1926/1927), ki dogajanje umešča v italijanska mesta (npr. Mantova, Rim), in Hrastničanov *Prijatelj mladine* (Z 1905: »Dejanje se vrši 1842. v Ljubljani.«), v katerem se Prešeren in Chrobat srečujeta z mladino, pesnik pa ji budi narodno zavest. Taka besedila očitno odražajo tudi poučno vlogo, besedilo torej na bralca deluje kot informacija bodisi o konkretni osebi (npr. o pesniku) bodisi o konkretnem zgodovinskem trenutku. Konkretizacija prostoročaja v sodobni mladinski dramatiki (npr. v *Čudežnem kamnu* A. Goljevšček) ima seveda drugačno vlogo – gre za poudarjanje aktualnosti sporočila igre in odklik od neobvezne pravljíčnosti, hkrati s tem pa za krepljenje vrednostno- in družbenokritične komponente besedila.

2.1.2.3.3 Dramske osebe

Osebe mladinskih gledaliških iger so otroci in odrasli, redkeje pa le otroci oz. le deklice (npr. A. Čadež: *Zaviti darovi* (V 1918), J. Jalen: *Tri mamice*) (V 1932/33). Nosilci dramskega dejanja so **praviloma otroci** (v sodobni igri tudi »otroški« liki, odrasle osebe pa njihova dejanja spremljajo, vrednotijo ali v dogajanje kako drugače posegajo (v Golievih igráh so glavne osebe otroci, njihovi protiigralci pa odrasli, V: Poniž 1985). Redko so v dramatiki, objavljeni v mladinskem tisku, nosilci dramskega dejanja odrasli – tak primer je dvodejanka *Brata* (spisal Dečmanov Vinko, Z 1904), isto pa je mogoče zaslediti tudi v Stritarjevi mladinski dramatiki (zdi se, da gre v teh primerih bolj za mladinsko dramatiko v ožjem pomenu, tj. za besedila, namenjena odráščajočemu bralcu – ‚mladini‘). Osebe so lastnoimensko določene (imena so tudi pomanjševalnice (Zalika, Poldika, Katrica, Polonica), mestoma so povezana z rimo (Zinka, Minka, Tinka), lahko pa je ime tudi simbolično, kot npr. Stiskalčič – hišni posestnik, skopuh), le v posameznih primerih je zaslediti občnoimensko določanje (npr. popotnik, pekovska dečka, učenec). V seznamu nastopajočih oseb (*dramatis personae*) so osebe lahko še natančneje označene glede na:

- sorodstvene vezi med njimi (Matevž, Jerica, njegova sestra, Andulka, njegova sestrična, Lojze, štirinajstletni sin vaškega kovača),

- starost (osemletni sin Mirko, Sosedova Tonka (14 let), Jožek, Tonček, Franček, Marička, Uršika, Polonica, vaški otroci od 7.–10. leta),
- poklic (Matija, star nožarski nastavnik (mojster), Tilka, učiteljica, Dušan, trgovec v Trstu, Mica, kuharica),
- družbeni položaj (Oče Šimenc, imovit kmet in župan),
- tip (Milan, sirota, Jure, osirotel deček (8 let), Julka, partizanska sirota),
- vsebino besedila (Vanda, začarana grofičnica; v to skupino sodijo tudi oznake psihofizične individualnosti oseb, npr: Tone, počasen, Janez, bi se lahko pisal Zamuda).

Poleg otrok in odraslih so osebe v nekaterih besedilih tudi **svetopisemske** (Miklavž s spremstvom angelov in hudobcev, Jožef in njegovi bratje, Marija, sv. Peter, sv. Pavel, Jezušček, Kristus, angel varuh oz. angeli, tudi z imeni, npr. Uriel, Jeremiel, Sapiel), **pravljичne** (vila, čarovnica, škratje, dedek Mraz s spremstvom (snežinke, palčki) – njihova imena so pogosto taka, da v povezavi tvorijo zvočni lik, npr. hišna škrate Čiček in Čaček, škrate Niko in Riko; Martin Krpan in kralj Matjaž s spremstvom, večče, kralj Triglav, deseti brat, volk in kozice, Rdeča kapiča) ali **alegorične** (Sreča, Radost, bolezn Legar, Kolera, Griža, Skrb, Smrt, Nadloga, Milosrčnost, Dobra misel, Mleko, Korenje, Milo, Zobna ščetka; posebitve slovenske zemlje oz. njenih delov (npr. Slovenija, Gorica, Domovina), otroci, preoblečeni v ocene ter **živali ali rastline** (vrabec, ščinkovec, kalin (Barletovi prizori), živali v *Mogočnem prstanu* F. Milčinskega; Rdeča vrtnica, Vijolica, Gaber, Bukev, Hrast). Kot oseba se pojavlja tudi duh umrle matere, zanimive pa so tudi nekatere druge osebe, npr. zvezde v Lahovi igri *Na kraljev dan* (Z 1926/27) in v Novakovi igri *V ozvezdju Postelje* (1983), kresnice v Bitenčevem fantazijskem prizoru *Kresnica Krasotica* (Z 1931/32), liki (tj. »predstavniki« posameznih rubrik časopisa) iz Zvončka (npr. gospod Doropoljski, Ugankar, Svetovni potnik) v prizoru *Zvonček 1934* (Z 1933/34), številke in matematična znamenja (npr. F. Milčinski: *Igrica o veseli nalogi, Novi rod* (dalje NoR), 1923/24) ter črke (M. Kunčič: *Mirko in abeceda* (1940)).

Osebe se posredno in neposredno karakterizirajo (V: Kralj 1964: 45); posredno karakterizirajo osebo zlasti njena dejanja, v katerih se odraža njen moralno-etični in vrednostni sistem. Izrazita karakterizacijska dejanja oseb v starejših besedilih so prošnja za odpuščanje, rešitev nasprotnika iz stiske, obdarovanje revežev, molitev in zahvala Bogu, usmiljenje do ptic, sočustvovanje ter ostala dejanja, ki izvirajo iz tipičnih dramskih situacij. Neposredna karakterizacija izvira iz samo-označevanja osebe, tj. njenega vrednotenja sebe, ali iz neposrednih sodb, ki jih o kaki osebi izrekajo druge osebe. Primeri neposredne karakterizacije so npr. že v prvem dramskem besedilu v *Vrtcu*, v priredbi *Kaznovana radovednost*, v kateri dvanajstletni otrok neposredno razkriva svojo poslušnost in moralnost (»Vsak dober otrok mora zapovedi svojih staršev spoľnovati.«), ta dramaturški postopek pa je mogoče zaslediti v vseh vzgojnih mladinskih besedilih. Tudi neposredno označevanje osebe v govoru druge osebe se v *Vrtcu* pojavi že zgodaj – tako v Stegnarjevem *Boječem Matevžu* Jerica označuje svojega brata Matevža (»Glej, Matevž; tako dobro srce imaš, v šoli si tudi priden in marljiv, le tvoja nespametna bojzljivost ...«). Poleg otrok se neposredno karakterizirajo tudi odrasle osebe, npr. oglar v igri *Učenca gresta na tuje* (M. Stegnar), ki hvali delo (»Res je, da sem se trudil in potil, pa delal sem vendar z veselim srcem.«). Karakterizacijska so tudi

ogovarjanja in samooznačevanja oseb, npr. dober otrok, ljubi bratec, draga sestrica, zaspanec, uboga otroka, striček dragi, ljubeznivo dekletce itd. Iste postopke karakterizacije je najti tudi v časopisu *Zvonček* – v dvidejanki *Tat* (Z 1904) se učenci samooznačujejo z izjavami, da bodo spoštovali niz učiteljevih naukov (»Da, gospod učitelj, natančno se hočemo držati vaših naukov!«), neposredno karakterizacijo Prešerna pa je opaziti v enodejanki *Prijatelj mladine* (Z 1905) – v njenem sklepnem delu so razprto natisnjene pesnikove samooznačevalne besede, da ljubi mladino, s tem pa tudi svoj narod. Neposredna karakterizacija je značilna za nekatere knjižne objave, npr. za enodejanko *Bratovska ljubezen* (1910 – vzgojno poantiranje), za *Mogočni prstan* (1923) F. Milčinskega in za Pečjakovo *Kraljično z mrtvim srcem* (1925). Opazna kontrastna karakterizacija je značilna za besedila v prvem petletju po drugi svetovni vojni, samokarakterizacija pa je vključena (vendar brez vzgojnih poudarkov) tudi v sodobne igre (npr. samokarakterizacijski songi in govori oseb v Novakovi mladinski dramatikii).

Med dramskimi osebami so izraziti nekateri tipi, ki jih določa kaka prevladujoča značajska ali družbena značilnost (V: Tomše 1981: 421). Opredeljevanje tipov je zaslediti tudi v analizah nemladinske dramatike: tipi oseb so značilni za določeno obdobje v razvoju dramatike in so v korelaciji s časom, v katerem je drama nastala. Individualnost osebe je lahko tudi le variacija temeljnega tipa (V: Dawson 1977: 48–50). Izraziti tip med otroškimi osebami v besedilih iz *Vrtca* je *dobra sirota*. Razpoznati jo je mogoče po nekaterih označujočih lastnostih in dejanjih: kljub nepričakovano pridobljenemu bogastvu ostane preprosta, hudo vrača z dobrim, je praviloma bogato nagrajena za svojo krepost ipd. Drugi tip je *leni/potepeni šolar*, ki se v razvoju dramskega dogajanja pokesa za svojo nedelavnost. Njegove negativne značajske lastnosti so še posebej poudarjene, če je v igro vključen njegov protipol, tj. *marljivi učenec*; v tem primeru se da obe osebi uvrstiti v tipični par. Tak par tvorita tudi tip *bogatega in revnega otroka* (par je opazen tudi v besedilih iz *Zvončka*). Med odraslimi sta izrazita tipa *siromašni delavec* (npr. oglar, star vojak), *revna vdova*, ki jo obdaja otroška ljubezen, ali *bolna mati*. V mladinski dramatikii se v dvajsetih letih uveljavi tudi tip *begunca (sirote)*, ki je ključna oseba predvsem v igrah z narodno tematiko, v istotematskih besedilih se pojavlja tudi tip *rodoljuba*, ki ga besedila praviloma vežejo na kako (slovensko ali jugoslovansko) pokrajino (npr. deklica z Gosposvetskega polja, Slovenka, dečki in deklice v narodnih nošah, Kranjec, Korošec, Primorec). Poseben tip se v mladinski dramatikii pojavi z obdelavami pravljicne snovi (med obema vojnama) – to je *oblastnik/tiran*; tak »hudobni vladar« vlada nasilno ali z zvijačami, kot negativna oseba pa nastopa tudi v kasnejših igrah (npr. D. Gorinšek: *Silni bič*, 1962). Prav poseben tip je *telovadec* z lastnostmi, kot so rodoljubje, pripadnost zdravemu življenju, delavnost in vera. Ta tip je opazen predvsem v besedilih iz *Orliča* in *Sokoliča*, neke vrste tipične lastnosti pa mladinska dramatika pripisuje tudi *ciganom* kot osebam mladinskih iger – spremljajo jih namreč negativna karakterizacijska dejanja (npr. v tridejanki *Vanda M. Janežičeve* (Z 1909) cigan tepe otroka, ki nočeta krasti drv, v enodejanki *Mati božja v sirotišču* (A 1914) pa je gospa Ludovika nesrečna tudi zato, ker so ji hčerko Dragico ukradli cigani). Po drugi vojni sta tipsko določena *vojna sirota* (starši so padli v boju za svobodo, tako npr. v Ribičičevi dramatikii) in *pionir*, ki se zaveda pravičnosti boja za svobodo in nujnosti dela ter se identificira s partizani. Njemu nasproten tip je *okupator*, katerega podoba seže lahko od smešne do groteskne, pionirjev/partizanov nasprotnik pa je tudi *ovaduh*. Okupator je pogosto

govorno okarakteriziran z mešanico dveh jezikov (npr. slovenščina-italijanščina), ki tak lik spreminja v karikaturu.

2.1.2.3.4 V zgodovini mladinske dramatike je izrazita še ena razdelitev besedil: gre za razločevanje t.i. **deških in dekliških iger**. Ob dejstvu, da je v naslovju ta podtip tudi posebej označen z naslovniškim določilom, se zastavlja vprašanje, ali se oba podtipa razlikujeta tudi po vsebini. Med deške igre je tako mogoče uvrstiti vsa tista besedila, katerih dramske osebe so dečki, med dekliške pa besedila, kjer se v dramsko dogajanje vključujejo le deklice. Ob tem se zdi bistvena lastnost tako dekliških kot deških iger to, da tvorijo tako skupino dramskih oseb otroci – zato npr. med dekliške igre ne kaže uvrščati iger, v katerih je glavna dramska oseba ena deklica (kot npr. v igri *Lažniva Danica* (Z 1910) M. Gregorič. Nekatera besedila v naslovju razpravljajo svojo usmerjenost k naslovniku, vendar pa je taka podrobnejša določitev naslovnika glede na spol redkost – primeri: Vrtec: A. Čadež: *Zaviti darovi*, Igrokaz za deklice (V 1918), Lovšinov prevod iz nemščine: *Gozdarjevi otroci*, Božična deška enodejanka (V 1936/37); Zvonček: *Hojka – božično drevo*, Majdičevim deklicam za božičnico 1906. priredil in podaril A. Špan (Z 1906); Orlič: F. Markež: *Pijanec – brrr ...* Igra za dečke v 2 dejanjih (O 1922/23), J. Logar: *Sirota Jerica*, Igra za deklice v 3 dejanjih (O 1922/23), I. Kremžar: *Zamorčki*, šaljiv prizorček za deklice (O 1923/24), *Mi smo živo srebro*, Veseličica za pet deklic (O 1923/24), A. M.: *Medveda*, Vesela igrice za dečke (O 1924/25). Uvrščanje besedil v eno od obeh podskupin (dekliške : deške igre) pa ne poteka zgolj na podlagi posebnih določil v podnaslovu. Glede na dejstvo, da so osebe v mladinski dramatiki lahko le otroci, sodijo med dekliške igre besedila, v katerih so osebe le deklice (tudi kot igralci, kar se vidi npr. iz uvodne oznake oseb v Španovi priredbi). Dekliške igre so raznovrstne: tema greha in kazni zanj ter kreposti v preprostosti je idejna plast Bohinjčeve igre *Jezičnost in ošabnost* (V 1892), izročilna motivika (v povezavi s prazniki) je osrednja snov v igri *Hojka – božično drevo* (Z 1906), tipična tema (tudi kot igra: materinskost) pa v igri J. Jalna: *Tri mamice* (V 1932/33). Emotivna prepoudarjenost je značilna za idealizacijski prizor M. Polak *Otrokove želje* (V 1940/41), ki je v celoti usmerjen v hvalnico naravi in Stvarniku. Nekaj izrazitih primerov dekliških iger je najti v mladinskem dramskem opusu S. Sardenka: to so tridejanka *Deklica s tamburico* (A 1907) s tipičnimi podobami sirot in motivom krivične obsodbe in snovno sorodna igra *Pastirice Barbike sveti večer* (A 1910) ter besedila iz zbirke *Jagnje* (dekliška razigranost in pobožnost). V dekliških igrah iz časopisa *Orlič* se kaže bodisi pravljličnost (*Sirota Jerica*) bodisi idealizacija otroške igrivosti (npr. *Zamorčki*). Poleg teh pa obstaja še ena skupina dekliških iger: to so igre za »mladenke« – te igre tematizirajo poroko in materinstvo, prikazujejo pobožnost ali kako drugo krepost doraščajoče ženske. To skupino se po vsebini da navezovati na ostale oblike ‚dekliške literature‘ in njene vzgojnosti (V: Genčiova 1976).

Deške igre so besedila, v katerih so dramske osebe dečki – primerov za deško igro je nekaj, eno starejših besedil pa je verzna enodejanka *Pred oltarjem majniške Kraljice* (V 1917) z idealizirano podobo dečkov, ki nabirajo rože za Marijo, ter tipično dramsko situacijo, v kateri se srečujeta brata Ivanček in Mihec kot zgled in svarilo, komične prvine pa je najti v deški igri *Medveda* (O 1924/25).

Dramske osebe so lahko otroci in odrasli – zanimivo je, da se da tudi v teh primerih ločevati dekliške igre od deških. Med prve se uvrščajo Sardenkova igra

Biseri in cekini (V 1908) o stiski treh hčerk bolne matere in nenadni rešitvi, humorna Čadeževa igra *Zaviti darovi* (V 1918) ter sentimentalno-vzgojna Pregljeva igra *Pravi dobrotnik ali levica naj ne ve, kaj je dala desnica* (V 1925) z revnima kontesama Marto in Marijo ter dekllicami-sirotami. Vsebinsko (zlasti po idejnih in čustvenih sestavinah) je Pregljevi igri podobna enodejanka *Mati božja v sirotišču* (A 1914) A. Pavlice – besediloma so skupni sirotišče kot dogajalni prostor, osebe (dekllice-sirote) in poanta dramske zgodbe, ki ilustrira božje usmiljenje. Sicer je v *Angelčku* najti še nekaj iger, katerih osebe so odrasli in dekllice; to so Čadeževa, v eksotično okolje postavljena enodejanka *V afriškem sirotišču* (A 1920), *Ugnana neugnanka* (A 1924) istega avtorja in Smaskova priredba *Modri cvet naše Ljube Gospe* (A 1934/35) z dekllicami in odraslimi ter fantazijskimi liki (angeli, škrtaje). Dekliška so tudi nekatera bolj informativna besedila, npr. Polenčanov prizor *Družba sv. Cirila in Metoda* (Z 1908), v katerem učiteljica Tilka učenkam razloži, s čim se ukvarja družba iz naslova, ali »dvogovor« *Pred šolskimi vrati* (A. O.–š, A 1919), v katerem slabotna in skromna Minka poučuje razvajeno, a dobro Štefko o Marijinem Vrvcu. Kombinacija odraslega/odraslih in dečkov/učencev je značilna že za najstarejšo, tematsko nejasno Praprotnikovo igro *Klop pod lipo ali Kaj se je vse en dan na klopi zgodilo* (V 1872), ki tematizira npr. nujnost dela; potepeni šolarji so nosilci dramskega dogajanja v igri *Učenca gresta na tuje* (V 1873) in *Robinzoni* (V 1896) ter *Potepal se je* (V 1898), bolj sentimentalno dramsko atmosfero, v katero se poleg odraslih vključujejo tudi deške osebe, pa je zaznati v Tomšičevem prevodu *Otrokova prošnja* (V 1880) in v enodejanki *Oče naš, kateri si v nebesih* (V 1885) R. Kosove (lačni starček, sirota, sestričina smrt ipd.). Dečki nastopajo tudi v Winklerjevi tridejanki *Romanje zlatega Jezuščka* (V 1931/32), z nekaterimi emocionalnimi in verskovzgojnimi elementi (odhod iz Tesne ulice, odpuščanje ipd.). Deške igre z otroki in odraslimi je najti tudi v *Orliču* – zgled Orla je vzpostavljen v Sekovaničevi igri *Orlič in drugi tiči* (O 1921/22), isto vzgojno tendencioznost pa je opaziti še v besedilih *Pijanec – brrr...* (O 1922/23) in *Orlič Pavlek* (O 1925/1926). Tako je mogoče pregled vsebin deklških in deških iger strniti v ugotovitev, da le-te ne odražajo kake posebne, npr. le za deklške igre značilne teme. Videti je, da se obe podskupini iger vsebinsko bistveno ne razlikujeta, in da sta potemtakem določeni zgolj s podnaslovom oz. le z dramskimi osebami (nastopajočimi). Do neke vrste profiliranja deške mladinske igre kot posebnega tipa dramatike pride le v časopisih za podmladek telovadnih organizacij, tj. v besedilih, ki vzpostavljajo ideal telovadca/rodoljuba (Orla in Sokola).

(Nadaljevanje v prihodnji številki)

Navedenke:

- G. Fanciulli, 1960: *Scrittori e libri per l'infanzia*, Torino, Societa editrice internazionali.
M. Genčiova, 1976: *Dekliški roman, deklško berilo, roman z deklško junakinjo, branje za dekleta?, Otrok in knjiga*, 4.
I. Haas, 1976: *Kindertheater und Theater für Kinder: V: Kinder- und Jugendliteratur*, Stuttgart, Philip Reclam jun.
M. Kmecl, 1977: *Mala literarna teorija*, Ljubljana, Borec.

- M. Kobe, 1987: *Pogledi na mladinsko književnost*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Otrok in knjiga).
- F. Koblar 1972: *Slovenska dramatika* 1. knjiga, Ljubljana, Slovenska matica.
- J. Kos, 1981: *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 15).
- J. Kos, 1983: *Očrt literarne teorije*, Ljubljana, Državna Založba Slovenije.
- V. Kralj, 1964: *Dramaturški vademekum*, Ljubljana, Mladinska knjiga (Kozmos, 17).
- L. Legiša, 1969: *V ekspresionizmu in novi realizem*, V: *Zgodovina slovenskega slovstva* VI, ur. L. Legiša, Ljubljana, Slovenska matica.
- Literatura*, 1984: Ljubljana, Cankarjeva založba (Leksikoni Cankarjeve založbe).
- H. Markiewicz, 1977: *Glavni problemi literarne vede*, prev. N. Jež, Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- W. Pape, 1981: *Das literarische Kinderbuch, Studien zur Entstehung und Typologie*, Berlin, New York, de Gruyter.
- R. Sajko, 1981: *Slovenska radijska igra za otroke in sodobno radiofonsko iskanje Franeta Puntarja*, *Otrok in knjiga*, 13/14.
- A. Slodnjak, 1968: *Zgodovina slovenskega slovstva* (I in II), Celovec, Drava.
- V. Smolej, 1971: *Slovstvo v letih vojne 1941–1945*, V: *Zgodovina slovenskega slovstva* VII, ur. L. Legiša, Ljubljana, Slovenska matica.
- M. Solar, 1989: *Teorija književnosti*, 13. izd., Zagreb, Školska knjiga.
- M. F. Thwaite, 1963: *From primer to pleasure, An introduction to the History of Children's Books in England from the Invention of Printing to 1900*, London, The Library Association.
- J. Toporišič, 1984: *Slovenska slovnica*, Maribor, Obzorja.
- H. Verdel, 1987: *Zgodovina slovenskega lutkarstva*, prev. J. Moder, Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 102).
- F. Zadavec, 1972: *Zgodovina slovenskega slovstva* (VI), Maribor, Obzorja.

Summary

Types of Youth Drama and the Youth Play

The first part of a more comprehensive study deals with Slovene youth drama. The central problem of the study, in its analysis relying on drama texts publications in youth magazines and books, is a literary-theoretical terminology and a development of the youth play, the oldest type of youth drama.

Like drama for adult readers youth drama is internally divided. The literary types or genres of youth drama are formed according to the following classifying criteria:

1. the classification according to the type of performance (theatrical performance, puppet show, radio and television plays and film scripts)
2. the classification according to the extent and parts of the text (one-act plays, multi-act plays, individual scenes)
3. the classification based on the theme and dramatis personae
4. the typological classification based on the function and internal structure (teaching-educational type, idealization type, dialogue / reconciliation type of youth plays)
5. the classification according to the perspective (comedy, tragedy)
6. the classification based on intertextualization (authentic texts, modifications)
7. the classification according to the context and the age of an addressee.

(Prevod Bojana Panevski)