

Prispevek se osredotoča predvsem na recepcijo slovenske (sodobne) dramatike v Bolgariji. Natančneje, kako se besedila, ki spadajo v tuji jezikovni in sociokulturni kontekst, ne glede na to, kdaj so bila napisana, izkažejo za nova v ciljni kulturi in se interpretirajo v skladu s problemi našega časa. Predstavljam predvsem novo zbirko petih slovenskih dram, ki sem jih izbral in prevedel ter spadajo v estetski okvir modernega (od moderne do postmodernizma), združujejo pa jih motivi čudeža, fantastičnega, nadnaravnega. Motivacija za mojo izbiro je dvojna. Po (ne)pričakovanem velikem uspehu prve zbirke *Zalezujoč Godota. Pet sodobnih slovenskih dram* (2014), iz katere so bile tri drame uprizorjene na bolgarskem odru (ena trikrat), ena delno, uprizoritev ene pa je bila zaradi nesreče odpovedana, poskuša druga zbirka ne le spoznati bolgarsko občinstvo in bolgarske gledališčnike s slovensko klasiko, temveč slednjo vključiti v lastno dramsko tradicijo, v kateri so prevladujoči motivi tudi mit, čudež ter infernalno. Ali lahko drugega razumemo s pomočjo svojega, kako novo postane staro in zakaj ustvarjanje predstave po dramskem besedilu še vedno ni zastarelo?

Ljudmil Dimitrov je redni profesor in doktor, zaposlen na Katedri za rusko književnost Fakultete slovanskih filologij Univerze sv. Klimenta Ohridskega v Sofiji. Je avtor več kot 300 člankov in študij, monografij, učbenikov, priločnikov, zbornikov in antologij, prevajalec znanstvene literature, leposlovja, dramatike in poezije iz ruščine, slovenščine, angleščine ter simultani tolmač na mednarodnih srečanjih in dogodkih. Udeležil se je številnih (več kot sto) nacionalnih in mednarodnih projektov in simpozijev, povezanih z rusko, bolgarsko in slovensko književnostjo, gledališčem in kinom. Je član zveze bolgarskih prevajalcev, bolgarskega PEN in Mednarodnega združenja Dostojevskega. Njegova dela so bila objavljena v Rusiji, na Poljskem, Češkem, Slovaškem, v Turčiji, Italiji, Srbiji, Sloveniji, na Hrvaškem, v Latviji, Romuniji, Veliki Britaniji, ZDA itd. Prejel je Lavrinovo diplomu Društva slovenskih književnih prevajalcev (2017) in veliko nagrado Zveze bolgarskih prevajalcev za popularizacijo slovenske kulture v Bolgariji (2020).

ljudiv@abv.bg

Slovenska dramatika v bolgarskem prevodu. Kako staro postane novo ali kakšni so kriteriji sodobnosti?

Ljudmil Dimitrov

Fakulteta slovanskih filologij Univerze sv. Klimenta Ohridskega, Sofija

A. P. Čehov je v pismu A. S. Suvorinu z 21. novembra 1895 zaupal, da pri pisanju svoje nove drame (*Utva*) »obupno krši pravila dramskega dogajanja«. Že takrat – pred sto šestindvajsetimi leti – je nezmotljiva intuicija največjemu ruskemu in slovanskemu dramatikumu prišepnila, da je mogoče potrebo po novih formah, o katerih sanjari njegov junak Kostja Trepljev, ki stopa na to neskončno in nevarno področje, v največji meri zadovoljiti, če se pride do dna sami naravi drame; tam, v njenih najglobljih plasteh, namreč spijo neizkoriščeni potenciali, ki bi jo zmogli preobraziti / prilagoditi spreminjajočim se pogojem (in pogojenosti) odra ter ji tako podaljšati življenje.

Če je nekdo (četudi je to sam Hans-Thies Lehmann) današnje gledališče razglasil za postdramsko, še ne pomeni, da moramo dramatiko imeti za mrtvo. Njej, hvala bogu, še ni »odklenalo«, začela je samo ritualno pritrkavati, da bi napovedala – z nekakšnim oddaljenim, nemara nebeškim zvonjenjem – novo obdobje v umetnosti, povezano z dvema izmed najstarejših poklicev – s poklicem dramatika in igralca. In to zvonjenje se razlega tako rekoč že od časov, ko je Čehov pisal Suvorinu zgoraj citirane besede.

V drugi polovici 20. stoletja, ko se je dogajal intenziven razvoj humanistike in še posebej literarne teorije, se je v zavest prikradel nekakšen občutek iztrošenosti, izrabljenosti, izčrpanosti, ki je napeljeval na nujnost prilagajanja in odpiranja novih perspektiv; takrat sta se namreč pojavila (vsaj) dva pomembna »mrliška lista«, ki sta naznačila odstranitev izvirnih komponent žanra in *subjekta* iz verige literarne komunikacije ter njuno preobrazbo v »muzejske eksponate«, v »inventar«. Leta 1961 je George Steiner razglasil »smrt« tragedije v svoji istoimenski monografiji,¹ šest let kasneje – leta 1967 – pa je Roland Barthes za mrtvega razglasil tudi avtorja.² V približno istem času je Peter Brook v svoji študiji *Prazen prostor za »mrtvo«* razglasil še mimetično gledališče in pozval avtorja, ki čuti utrip publike, naj poišče pot k

1 Steiner, George. *The Death of Tragedy*. Prvič objavil Alfred A. Knopf, Inc., 1961.

2 Gre seveda za njegov slavni esej »Smrt avtorja«, ki je bil prvič objavljen v angleščini (Barthes, Roland. »The Death of the Author«) v ameriški reviji *Aspen*, št. 5-6, leta 1967, šele nato pa v francoščini (»La mort de l'auteur«) v reviji *Manteia*, št. 5, leta 1968.

lastnemu ustvarjalnemu jeziku.³ Po vsem tem nas leta 1999 ni mogla osupniti niti začuditi Lehmannova napoved o prehodu gledališča v »postdramsko« fazo.⁴ Nemški znanstvenik je registriral in poimenoval tendenco, ki je, kot vsaka tendenca, naj bo vztrajna ali kratkotrajna, časovno omejena. Kajti kot smo v devetdesetih spremljali uspešen povratek biografeme, ki je ovrgel in na nek način preklical Barthesovo »doktrino«, tako je tudi tragedija začela novo etapo svojega razvoja in s transformacijo antične in renesančne predstave o tem žanru kategorično potrdila lastno stabilnost – tragedijski zaplet je bil tako v celoti kot na mikrosižejski ravni impliciran v številna uspešna sodobna dramska dela. Dejstvo je, da se »tipične« tragedije že dolgo ne pišejo več, za uprizoritve klasičnih obrazcev ali njihove predelave pa se vselej najde prostor na repertoarjih gledaliških skupin različnih konceptualnih profilov. Da ne govorimo o tem, da je Čehov brez zatekanja k definicijam in posplošitvam dejansko uvedel/demonstriral tudi novo razumevanje komedije, ko jo je zasukal v »zameštrano« neobičajno smer, ne da bi se odklonil od logike in specifike njenega konflikta, česar pa Stanislavski ni hotel sprejeti in je trmasto vztrajal pri tem, da dramska besedila Antona Pavloviča morda res niso čiste tragedije, so pa zagotovo mučno monotone drame. Slednje je postalo kliše v performativni metodologiji / sistemu, povezanem z režiserjevim imenom, pri interpretaciji kanoničnih dramskih del Čehova.

Do tu povedano pravzaprav bežno spremlja proces vnaprej določenega in neizbežnega razhajanja med dramo in gledališčem, ki se je začelo že precej pred koncem 19. stoletja. Že od renesanse namreč dramsko besedilo tekmuje z odrsko uprizoritvijo. Na začetku je imelo besedilo neulovljivo prednost, kasneje sta se izenačila in se danes gibljeta v dveh vzporednih smereh, se vse redkeje drug drugemu prilagajata, vendar nenehno in vztrajno »pogledujeta« na sosednji vozni pas ter z ljubosumno radovednostjo oprezata, kaj se dogaja pri drugem. Priznavamo jima tandemsko sorodnost, ob tem pa opažamo, da se je v njiju nekaj preobrnilo, spremenilo, ju oddaljilo, čeprav je njun izvor ostal nedotaknjen. Lehmann si zamišlja postdramsko situacijo kot kombinacijo poz, gest in poetoloških elementov, priznava že od Aristotela in teoretikov nove evropske drame – Lessinga, Hegla, Artauda, Brechta, Adorna ... – ti so bili od začetka vpeti v tkivo drame, a so jih naslednja stoletja izrinile druge prevladujoče tendence. Ne gre torej za načelno nov konstrukt v smislu filozofije in diskurza, pač pa za nepričakovano združevanje/reorganiziranje znanih komponent. Za trenutek je skušalo gledališče zaobiti dramo in pri tem morda pozabilo, da je osnova odrskega dogajanja še vedno literarna, ne glede na to, kako jo imenujemo – drama, scenarij, projekt, ideja, tema, instalacija. Če odrsko dogajanje ni pretvorjeno v besedilo, v pripoved (četudi neverbalno), se ne more konvertirati v gledališki spektakel. Ali ni potemtakem dramatika s tem, ko se je odpovedala svoji eksplicitni formi, prehitela gledališče in se mu prilagodila kot nedramatika, ne da bi se ločila od svojega najbližjega referenta?

³ Brook, Peter. *The Empty Space*. Atheneum, 1968.

⁴ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, 1999.

A vrnilo se h klasični različici drame. Občutek zadovoljstva, še bolj pa prepričanja, da smo lahko kompetentni literarni teoretiki in teatrologi, če se omejimo samo na sicer skrbno presejan nabor besedil iz različnih obdobij in svetovnih odrskih uprizoritev (antičnih, zahodnoevropskih, bolgarskih, »eksotičnih«), četudi jih vključuje sto, dvesto, petsto ... je povsem varljiv, če pri tem ne pokažemo vsaj osnovnega zanimanja za sosednje in nam bližnje kulture in te za nas ostanejo oddaljene in neznane.

Za prevod sem izbral pet dram, ki so reprezentativne za slovensko dramatiko 20. stoletja. Pravim slovensko, četudi je v teh sto letih slovenski teritorij pripadal različnim političnim konfiguracijam, ki so prej zatirale kot spodbujale njegovo identiteto. Če upoštevamo, da je prav gledališče institucija, ki je poklicana, da ohrani narodno idejo prek jezika, lahko vidimo, da se v teh dramah dogaja prav to – oder se izkaže za pomanjšan model slovenskega narodnega karakterja, vendar ne v državnih, pač pa v etno-kulturnih okvirih s pripadajočimi negativnimi in pozitivnimi stereotipi, posebnostmi in refleksi zdravega upora. To so naslednje drame:

Ljubezen Zofke Kveder (1901);

Pohujšanje v dolini šentflorjanski Ivana Cankarja (1907);

Dogodek v mestu Gogi Slavka Gruma (1930);

Mrtvec pride po ljubico Svetlane Makarovič (1986);

Kaj pa Leonardo? Evalda Flisarja (1992).

Prvi deli sta bili napisani, ko je bila Slovenija avstro-ogrska provinca, tretje med obema svetovnima vojnoma, ko je pripadala Kraljevini Jugoslaviji, četrto v času SFRJ in zadnje kmalu po razglasitvi slovenske samostojnosti, v prvem letu življenja Slovenije kot samostojne države. Te drame, ki spadajo v veliki diskurzivni okvir modernizma/postmodernizma, z drugimi besedami, med *belle époque* in somrak devetdesetih let prejšnjega stoletja, se lahko na nek način berejo tudi globalno, kot hipertekst – megadrama v petih dejanjih, ki si sledijo od začetka do konca. Dramatiki težijo k aktualnosti in vsak od njih svoj cilj dosega z različnimi umetniškimi sredstvi, pri čemer se bolj ali manj konsistentno vpisuje v že obstoječe in osvojene modele. Težnja k »sodobnosti« (celo kot notranja intencija) pa nas postavlja pred zelo resno vprašanje o kriterijih, po katerih določamo nekaj za še veljavno/zanimivo, drugo pa za odmrlo, zastarelo, izživeto, neuporabno. Kakor koli že zapisujemo in razlagamo latinsko besedo *modern*, to razkriva organsko povezanost z idejo o sodobnosti. Delo, ki je postalo klasika, pa briše temporalno konkretizacijo njegovega nastanka in pridobiva univerzalnost, možnost za reaktualizacijo v vsakem naslednjem kontekstu ter se spreminja v svojevrstno sintezo smislov, ki se eksponirajo na nov način in metaforično odražajo to, kar se dogaja tukaj in zdaj.

Prav zato je vloga gledališčnika, pa naj bo to dramatik, režiser, kritik ali predstavnik drugih poklicev, ki sodelujejo pri pripravi gledališkega spektakla, tako zelo pomembna. Če besedilo ostane samo na papirju, doseže le manjše število bralcev, če pa oživi na odru, neznansko razširi obseg svojih naslovnikov. Te drame, ki so zdaj prevedene v bolgarščino, bodo lahko uprizorjene na svoj način, ne da bi bile obremenjene z interpretacijskimi klišeji. A ne povsem. Da bi vzbudile zanimanje literarnega/gledališkega zgodovinarja, morajo vsebovati asociativno snov, ki omogoča, da povežemo neznanu z znanim. Tu nekje tiči kriterij mojega izbora: vseh pet besedil je zasnovanih na iracionalnem, kar jih kategorično približuje (čeprav virtualno) bolgarski mitološki, redkeje imenovani baladni dramami – tendenci, ki se je začela v obdobju modernizma in traja še danes. Modernizem – spomnimo – je izredno ploden čas v evropski kulturi: če so zgodovinske okoliščine povzročile pospešitev ali zakasnitev (zelo problematična pojma) v dani literaturi, modernizem briše razlike, začenja povsod hkrati, izravnava štartno pozicijo Zahoda in Vzhoda, daje enake priložnosti⁵ in na poseben način oblikuje homogeno elito v umetnosti, ki se dojema kot skupnost in intenzivno komunicira med seboj. In obstaja velika razlika v tem, ali nam je neka literatura servirana kot dragocenost (na primer angleška, francoska, ruska) ali pa jo odkrivamo sami. Moj pristop k slovenski literaturi je odkrivateljski. In prav s tega stališča se pet znanih in v domovini kanoniziranih dram rojeva v naši kulturni situaciji, postavljajo se na noge: moderne in postmoderne, v Bolgariji imajo možnost postati sodobne.

⁵ Za ilustracijo naj omenim, da sta istega leta, ko je bila objavljena *Ljubezen Z. Kveder* (1901), nastali deli, ki sta zaznamovali novo bolgarsko dramatiko – drama *Zidarji* Petka Todorova, ki je v uprizoritvene umetnosti pri nas uvedla modernizem, ter *Vampir* Antona Strašimirova; v letu, ko je nastalo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* Ivana Cankarja (1907), je P. J. Todorov napisal dramo *Prvi; Albena* in *Miličnik* Jovkova sta iz leta 1930 ter sovpadata z nastankom Grumovega *Dogodka v mestu Gogi*, leta 1986 pa nastane še *Mrtvec pride po ljubico* S. Makarovič in sovpada s priljubljeno dramo Stefana Caneva *Sokratova zadnja noč*.