

OD LITERARNEGA DELA DO MLADINSKE OPERE: *LISIČJA LUNA* MAŠE OGRIZEK KOT PRIMER MEDMEDIALNE PRIREDBE

NIKA VIZJAK PUŠKAR, NANA FORTE

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta, Maribor, Slovenija
nika.vizjak1@guest.um.si, nana.forte@um.si

Prispevek obravnava fantastično pripoved *Lisičja luna* (2021) Maše Ogrizek in njeno operno priredbo (2025) kot primer medmedialnega prenosa sodobnega mladinskega literarnega dela v glasbeno-scenski medij. Raziskava temelji na kvalitativni primerjalni analizi literarne predloge, libreta in operne uprizoritve ter združuje literarnovedni, muzikološki in medmedialni pristop. Analiza se osredotoča na organizacijo prostora in časa, karakterizacijo likov, motivne sklope ter vlogo glasu, zvoka in glasbe. Ugotovitve kažejo, da opera ohranja temeljne teme literarne predloge, kot so odraščanje, izguba, identiteta in pripadnost, vendar jih preoblikuje v skladu z izraznimi možnostmi opernega medija. Posebej pomembno vlogo prevzamejo glas, zvočnost, zbor in tolkalna spremljava, ki soustvarjajo pomen in nadomeščajo del pripovednih funkcij literarnega besedila. Operna priredba se tako izkaže kot samostojna umetniška interpretacija, ki literarne motive prevaja v jezik zvoka, ritma in uprizoritve.

DOI

[https://doi.org/
10.18690/um.pef.3.2026.17](https://doi.org/10.18690/um.pef.3.2026.17)

ISBN

978-961-299-180-7

Ključne besede:

glasba,
mladostništvo,
punk,
nagrada Večernica,
mladinski roman



Univerzitetna založba
Univerze v Mariboru

DOI
[https://doi.org/
10.18690/um.pef.3.2026.17](https://doi.org/10.18690/um.pef.3.2026.17)

ISBN
978-961-299-180-7

Keywords:

fantasy narrative,
children's opera,
intermedial adaptation,
Fox Moon,
Maša Ogrizek

FROM LITERATURE TO CHILDREN'S OPERA: *FOX MOON* BY MAŠA OGRIZEK AS EXAMPLE OF INTERMEDIAL ADAPTATION

NIKA VIZJAK PUŠKAR, NANA FORTE

University of Maribor, Faculty of Education, Maribor, Slovenia
nika.vizjak1@guest.um.si, nana.forte@um.si

The article discusses the fantasy narrative *Fox Moon* (2021) by Maša Ogrizek and its opera adaptation (2025) as an example of intermedial transfer of a contemporary youth literary work into a musical-stage medium. The research is based on a qualitative comparative analysis of the literary model, libretto and opera performance and combines a literary, musicological and intermedial approach. The analysis focuses on the organization of space and time, the characterization of characters, motif sets and the role of voice, sound and music. The article shows that the opera preserves the fundamental themes of the literary model, such as growing up, loss, identity and belonging, but transforms them in accordance with the expressive possibilities of the opera medium. Voice, sonority, choir and percussion accompaniment play a particularly important role, co-creating meaning and replacing part of the narrative functions of the literary text. The opera adaptation thus proves to be an independent artistic interpretation, translating literary motifs into the language of sound, rhythm and staging.



University of Maribor Press

1 Uvod

Fantastična pripoved *Lisičja luna* (2021) Maše Ogrizek, ki je bila z večernico nagrajena leta 2022, tematizira odraščanje, izgubo in svobodno izbiro skozi simbolno pot prehoda skupine otrok, ki se ob polni luni znajdejo v skrivnostnem krogu sredi čarobnega zimzelenega gozda. V tem liminalnem prostoru se postopoma preobražajo v živali, pri tem pa njihova živalska podoba odraža notranje stiske, neizrečene bolečine in osebne potenciale. Vsak izmed njih ima dve luni časa, da se odloči za vrnitev v človeški svet, ali pa se dokončno preobrazi v žival. Pripoved gradi na arhetipskih strukturah kroga, cikličnosti časa, simboliki lune ter motivih izgube in ponovne vzpostavitve zaupanja.

Osrednji literarni lik pripovedi je Zoja, ki se v procesu preobrazbe sooči z odsotnostjo očeta, s hrepenenjem po pripadnosti in z vprašanjem lastne identitete. Skupaj s Sofijo, Arturjem, Benjaminom in Medejo skozi preizkušnje postopoma razume, da je fantastični prostor predvsem prostor uvida. Ključni poudarki pripovedi so svoboda odločanja, odgovornost za lastno usodo ter sprejemanje minljivosti.

Septembra leta 2025 je bila *Lisičja luna* prvič uprizorjena kot mladinska opera z libretom Ane Pandur in glasbo Mateja Bonina, s čimer je literarno delo dobilo novo umetniško dimenzijo. Že v izvirnem besedilu ima glas oziroma zvočnost pomembno strukturno vlogo, zato operna priredba predstavlja razširitev že prisotne zvočne logike pripovedi. Glasbeni medij tako ne uvaja povsem nove interpretativne plasti, temveč materializira tisto, kar je v literarnem besedilu že prisotno kot notranja zvočna struktura fantastičnega prostora. V prispevku analiziramo literarno strukturo fantastične pripovedi ter njeno priredbo v operni medij.

1.1 Značilnosti fantastične pripovedi

Fantastična pripoved temelji na vnosu nadnaravnega ali ontološko drugačnega elementa v sicer prepoznavno realističen svet. Njena temeljna značilnost je dvodimenzionalnost, sobivanje dveh ravni realnosti – vsakdanje, empirično preverljive dimenzije in fantastične, simbolno razširjene dimenzije. Ti ravni nista nujno v konfliktu, temveč se prepletata in medsebojno osvetljujeata (Haramija 2005).

V sodobni mladinski književnosti fantastična pripoved pogosto prevzema strukturo prehoda: lik vstopi v drugačno dimenzijo bivanja, kjer se sooči s preizkušnjo, nato pa se vrne preoblikovan (Nikolajeva 2003). Fantastični element tako ni zgolj estetski učinek, temveč funkcionalni mehanizem, ki omogoča raziskovanje psiholoških in etičnih dilem na simbolni ravni. Taka struktura fantastične pripovedi je jasno prisotna tudi v *Lisičji luni*, kjer otroci iz realnega sveta vstopijo v fantastični prostor zimzelenega čarobnega gozda. Fantastični svet pri tem ne deluje kot pobeg iz realnosti, temveč kot prostor prehoda, v katerem se skozi živalske preobrazbe, simbolne preizkušnje in srečanja z vrstniki razkrivajo njihove notranje stiske, strahovi in potrebe po pripadnosti.

V sodobni mladinski književnosti živalski liki pogosto presegajo zgolj dekorativno ali pravljlično funkcijo ter postanejo nosilci simbolnih in psiholoških pomenov. Haramija opozarja, da živali v mladinski književnosti pogosto delujejo kot nosilke človekovih značajskih lastnosti, čustvenih stanj in notranjih konfliktov (Haramija 2015). Živalska podoba tako ni nujno oddaljevanje od človeškega, temveč način njegove simbolne konkretizacije. Tako razumevanje živalske simbolike je izrazito prisotno tudi v fantastični pripovedi *Lisičja luna*, kjer živalske preobrazbe posameznih otrok neposredno odražajo njihove notranje strukture. Lisica, sova, dihur, zajec in medvedka niso naključne izbire, temveč simbolne projekcije značaja, travm, obrambnih mehanizmov in potencialov posameznih likov. Živalska preobrazba zato ne deluje kot kazen ali izguba človeškosti, ampak kot proces razkrivanja notranje identitete.

Sodobna fantastična pripoved pogosto presega stroge žanrske meje in združuje prvine različnih fantastičnih modelov. Artnik (2012) ugotavlja, da se v sodobni slovenski fantastični prozi prepletajo elementi fantazije, mita, pravljice, grozljivke in drugih sorodnih žanrov, kar ustvarja večplastne fantastične svetove in odpira različne možnosti interpretacije. Tudi v pripovedi *Lisičja luna* se fantastični elementi povezujejo z motivi prehoda, mitološkimi predstavami, živalskimi preobrazbami in ritualnimi strukturami. Fantastični svet tako ni zgrajen na eni sami žanrski logiki, temveč nastaja s prepletanjem različnih pripovednih vzorcev in simbolnih pomenov.

1.2 Značilnosti mladinske opere

Mladinska opera ni zgolj krajša ali poenostavljena različica opere za odrasle, temveč oblika, ki operna izrazna sredstva prilagaja mlademu občinstvu, izvajalskim okoliščinam in širšemu okviru operne izkušnje. Pri operi za mlade ni pomembna le predstava, temveč tudi širši okvir operne izkušnje: razmerje med občinstvom, izvajalci, prostorom, pripravo na predstavo in možnostjo refleksije po njej. Med pogostimi značilnostmi tega repertoarja so jasno artikulirana in dinamična zgodba, relevantnost za mlade, razumljivost besedila, ponavljanje glasbenih tem in avtentičen skladateljski jezik, ki mladim poslušalcem omogoča vstop v glasbeno-scensko izkušnjo brez podcenjevanja njihove sposobnosti umetniškega zaznavanja (Shahryar 2020).

V *Lisičji luni* se mladinska opera oblikuje kot preplet petja, zbora, gibanja, tolkal in ritualne odrske postavitve. Posebnost te uprizoritve je, da glasba ne deluje kot spremljava že oblikovane zgodbe, ampak kot eden od načinov, kako zgodba sploh nastane. Zimzeleni gozd ni predstavljen samo z besedilom in scenografijo, temveč predvsem z zvokom: s tolkalnim utripom, zborovskimi refreni, vokalnimi gestami likov in ponavljajočimi se glasbeno-besednimi formulami. Opera tako mladega gledalca ne nagovarja z razlago fantastičnega sveta od zunaj, ampak ga vanj potegne prek poslušanja.

1.3 Medmedialnost in medmedialne priredbe

V sodobni literarni teoriji medmedialnost označuje različne oblike povezovanja, prepletanja in prehajanja med mediji. Rajewsky (2005) opredeli medmedialni prenos kot preoblikovanje dela iz enega medija v drugega, na primer iz literature v film, gledališče ali opero. Pri tem ne gre zgolj za prenos zgodbe, temveč za spremembo izraznih sredstev, pripovednih postopkov in načinov recepcije.

Ob prehodu v nov medij se posamezni elementi izvirnega dela ohranjajo, drugi se preoblikujejo ali dobijo nove funkcije. Medmedialni prenos zato vedno vključuje proces izbire, poudarjanja in reinterpretacije, ki je odvisen od izraznih možnosti novega medija. Literarni opis lahko na primer nadomestijo vizualni elementi, notranji monolog pa glasba, gib ali odrska akcija. Elliott (2003) poudarja, da se literarni elementi v procesu prirejanja pogosto »materializirajo« oziroma dobijo

konkretno zvočno, vizualno ali telesno obliko. Medmedialni prenos tako ne pomeni reprodukcije izvirnika, temveč ustvarjanje nove umetniške celote.

V obravnavanem primeru gre za prenos fantastične pripovedi v operni medij. Literarni motivi, simboli in notranja doživljanja likov se preoblikujejo v glasbo, petje, zvočno atmosfero in scensko podobo. Opera zato ne predstavlja zgolj uprizoritve zgodbe, temveč njeno novo medijsko interpretacijo, ki pomen gradi z izraznimi sredstvi glasbeno-scenske umetnosti.

2 Metodologija

Prispevek temelji na kvalitativni primerjalni analizi fantastične pripovedi *Lisičja luna* Maše Ogrizek (2021) in njene operne priredbe, premierno uprizorjene leta 2025. Raziskava temelji na literarnovednem in muzikološkem pristopu ter se osredotoča na preučevanje sprememb in ohranitev posameznih elementov ob priredbi iz literarnega v operni medij.

Analiza je bila izvedena na podlagi literarne predloge, libreta, ogleda operne uprizoritve ter dostopnih uprizoritvenih elementov. Pri obravnavi so bila uporabljena izhodišča teorije fantastične pripovedi, teorije mladinske opere ter teorije medmedialnosti in medmedialnih priredb.

Primerjalna analiza zajema štiri osrednje vsebinske sklope, in sicer prostor in čas, like in njihove preobrazbe, motive ter glas, zvok in glasbo. V okviru teh sklopov je bilo analizirano, kako operna priredba prevzema, preoblikuje ali nadgrajuje posamezne elemente literarne predloge in kako se njihove funkcije spreminjajo ob prehodu v glasbeno-scenski medij.

Namen raziskave je osvetliti načine, s katerimi operna priredba interpretira fantastični svet *Lisičje lune*, ter ugotoviti, kako glasbeno-scenska izrazna sredstva vplivajo na oblikovanje pomena, karakterizacijo likov in posredovanje osrednjih tematskih ter motivnih poudarkov dela.

3 Rezultati primerjalne analize

Fantastična pripoved *Lisičja luna* in njena operna priredba vzpostavljata soroden simbolni in tematski svet, vendar ga oblikujeta z različnimi izraznimi sredstvi. Medtem ko literarna predloga gradi fantastični prostor predvsem skozi jezik, simboliko in notranje doživljanje likov, opera te elemente preoblikuje v zvočno, prostorsko in izvedbeno izkušnjo. Ob prehodu iz literarnega v operni medij se zato ne spreminja zgolj način pripovedovanja, temveč tudi organizacija prostora, vloga glasu, funkcija skupnosti in način doživljanja fantastičnega sveta.

3.1 Medmedialna preobrazba prostora in časa

Dogajalni prostor v fantastični pripovedi *Lisičja luna* ni zgolj kulisa, temveč pomemben nosilec pomena. Razcepljen je na dva nivoja: realni svet hiše na robu gozda in fantastični prostor zimzelenega gozda. Prehod med njima se zgodi kot ontološki preskok, povezan s padcem in zvočnim impulzom. Fantastični prostor je organiziran v obliki kroga. Kolibe so razporejene okoli osrednjega stebra, kjer potekajo zbori, krog pa predstavlja zaščito, skupnost in cikličnost. Hkrati deluje kot meja, saj otroci lahko zapustijo prostor šele, ko razumejo njegove zakonitosti. Pomemben del prostorske organizacije predstavljajo tudi štirje čuvaji, povezani s stranmi neba in naravnimi elementi, kar prostoru daje občutek reda in ravnovesja.

Tudi čas je strukturiran dvoplastno. Pripoved je umeščena v konkreten časovni okvir med koncem oktobra in novembrom, fantastični svet pa deluje po logiki cikličnega časa, povezanega z luninimi menami in reko časa. Otroci se tako znajdejo med linearnim časom odraščanja in cikličnim časom narave. Fantastični svet deluje kot liminalni prostor med dvema stanjema, v katerem je odločitev še mogoča. Prostor in čas sta pri tem tesno povezana: krožna organizacija prostora ustreza cikličnemu času, vrnitev v realni svet pa se zgodi šele takrat, ko liki sprejmejo posledice svojih odločitev in ponovno vstopijo v linearni tok življenja.

Operna priredba *Lisičje lune*, ki traja približno eno uro, dogajanje v celoti umešča v prostor zimzelenega gozda. V nasprotju z literarno predlogo opera ne prikazuje predzgodbe oziroma realističnega sveta Zojine hiše, družinskih odnosov in dogodkov pred vstopom v fantastični prostor. Edini stik z zunanjim svetom predstavlja uvodna zvočna kulisa iz zvočnikov, v kateri se prekrivajo otroški in

starševski glasovi, napetosti, konflikti in vsakdanji nemir. Zimzeleni gozd pa se vzpostavi kot živ zvočni prostor: z utripom tolkal, zborovskimi klici in ponavljajočimi se formulami, ki ga oblikujejo kot red, krog in skupnost. Opera tako že na začetku vzpostavi jasno ločnico med realnim svetom in fantastičnim prostorom gozda: prehod vanj je najprej zvočni prehod – iz posnetega, razpršenega nemira zunanjega sveta v živo oblikovan red gozda.

Prostor na odru je organiziran krožno. Krog je označen z rdečo linijo, ki vizualno zamejuje prostor skupnosti in prehoda ter hkrati poudarja enega osrednjih simbolov literarne predloge. Posebno pomenljiv je vrtljiv odrski krog, ki materializira idejo cikličnosti: kroženje časa, ponavljanje luninih men, vračanje in prehajanje med stanji. Krožnost tako ni prisotna le na simbolni ravni zgodbe, temveč postane tudi fizični princip odrske postavitve.

Na štirih straneh kroga so umeščeni tolkalisti, ki imajo dvojno funkcijo. Niso zgolj izvajalci glasbe, temveč hkrati predstavljajo štiri varuhe oziroma čuvaje fantastičnega prostora. Prav oni ustvarjajo celotno glasbeno podobo opere, zato glasba izhaja neposredno iz sveta dogajanja in ni ločena od odrske realnosti. Tolkala s svojo ritmičnostjo dodatno poudarjajo prvinskost, ritualnost in elementarno naravo zimzelenega gozda. Glasbeni tok tako učinkuje kot podaljšek samega prostora.



Slika 1: Odrska postavitve.

Vir: arhiv Zavod Koda:Manifest (Foto: Darja Štravs Tisu).

3.2 Liki in njihove preobrazbe

Osrednji liki v *Lisičji luni* so otroci, ki se v fantastičnem prostoru zimzelenega čarobnega gozda soočajo z različnimi oblikami izgube, strahu, nepripadnosti in hrepenenja. Njihove živalske preobrazbe niso zgolj fantastični element pripovedi, temveč sredstvo razkrivanja notranjih značilnosti in osebnostnega razvoja. Tako literarna predloga kot operna priredba ohranjata temeljne značajske poteze posameznih likov, vendar jih predstavljata z različnimi izraznimi sredstvi. Medtem ko pripoved karakterizacijo gradi predvsem z opisom, dialogom in notranjim doživljanjem, opera iste procese razvija skozi glas, zvočnost in glasbeno dramaturgijo.

3.2.1 Karakterizacija likov v pripovedi

Otroci, ki skozi pripoved vstopijo v prostor kroga, niso zasnovani kot enoplastne pravljичne figure, temveč kot psihološko diferencirani liki, katerih živalske preobrazbe razkrivajo njihove notranje stiske, primanjkljaje in potenciale. Živalska podoba pri tem deluje kot konkretizacija njihovega karakterja.

Osrednja protagonistka Zoja je zaznamovana z občutkom nepripadnosti in izgubo očetove figure. Njeno začetno dejanje – striženje oranžne kite – simbolizira prelom z dotedanjo identiteto in potrebo po preobrazbi. Kot lisica uteleša gibkost, instinktivnost in inteligenco, hkrati pa tudi mejnost med svetovoma. Zoja je lik, ki stoji med otroštvom in odraslostjo, med hrepenenjem po vrnitvi in skušnjava ostanka. Šele ko sprejme bolečino izgube in se od nje simbolno poslovijo, lahko izbere vrnitev. Kot izbrana naslednica Injami predstavlja možnost prehoda iz iniciirane v voditeljico, vendar se zavestno odloči za svet zunaj kroga.

Sofija, ki se preobraža v sovo, je intelektualno reflektivna figura. Njena notranja rana izhaja iz občutka manjvrednosti v odnosu do brata. Sova kot simbol modrosti poudarja njen potencial širšega pogleda. Ključni moment njenega razvoja je uvid, da usoda ni determinirana, temveč odprta. S tem preseže notranjo omejenost in sprejme odgovornost za lastno življenje. Sofijina preobrazba je predvsem kognitivna – gre za premik v mišljenju.

Artur, ki postaja dihur, nosi izkušnjo stroge, čustveno hladne očetove vzgoje. Njegova obrambna agresivnost in pripravljenost žrtvovati druge sta posledici naučenega modela preživetja. Dihur kot simbol ostrine, teritorialnosti in izolacije ustreza njegovi začetni zaprtosti. Ključni preobrat se zgodi ob čustvenem zlomu ob reki, ko jok razkrije njegovo ranljivost. S tem razpade maska trdnosti, ki jo je prevzel od očeta, in odpre se možnost zaupanja.

Benjamin kot zajec predstavlja najmlajšo in najbolj ranljivo figuro skupine. Njegov pobeg od doma izhaja iz želje po pozornosti in strahu pred zapuščenostjo. Zajec simbolizira plašnost, a tudi izjemno sposobnost preživetja. Prav njegova ranljivost spodbudi solidarnost skupine in prepreči njen razpad. Benjamin je tisti, ki prvi stopi skozi portal med svetovoma, kar pomeni, da ranljivost postane pogum.

Posebno mesto zavzema Medeja, ki se popolnoma preobrazi v medvedko. Njena telesna podoba in občutek družbene neustreznosti se v fantastičnem svetu preoblikujeta v moč in samozadostnost. V primerjavi z drugimi otroki se zavestno odloči, da bo ostala. Medeja predstavlja alternativno možnost prehoda: ne vrnitev, temveč dokončno integracijo v živalski red. Njena odločitev ni poraz, temveč izbira identitete, v kateri se počuti sprejeto.

Nad otroki bdi Injami, rogata starka in varuhinja kroga. Njena vloga ni antagonistična, temveč liminalna, saj kot posrednica med realnim in fantastičnim svetom otrokom omogoča prehod iz stanja negotovosti v stanje uvida in izbire. Kot figura izgube, zaznamovana s smrtjo sina, uteleša bolečino, ki je ni mogla preseči z vrnitvijo v vsakdanji svet, zato ostane v čarobnem gozdu. Otrokom ne preprečuje odhoda, temveč jim omogoča, da o svoji usodi odločijo sami. Injami tako simbolizira možnost obstanka v prostoru med svetovoma ter hkrati uteleša kontinuiteto in cikličnost prehodov med generacijami.

Vsi osrednji liki v pripovedi doživijo proces preobrazbe, ki ni zgolj telesna, temveč predvsem psihološka. Živalske podobe razkrivajo njihove notranje značilnosti in postanejo sredstvo samospoznanja. Operna priredba to karakterizacijo ohranja, vendar jo dodatno razvije skozi glasbo, vokalno interpretacijo in zvočno dramaturgijo.

3.2.2 Glasbena karakterizacija likov v operi

Libreto zelo jasno pokaže, da so liki zasnovani tudi zvočno. Pri nekaterih otrocih je predviden poseben zvočni značaj, v libretu vezan na piščal: Zoja ima zvončkasto melodijo piščalke, Artur piščalko - koračnico, Sofija melodije z urejenimi vzorci, Benjamin pa tiho, a poskočno melodijo (Pandur 2025). Ker v uprizoritvi piščali ne nastopajo kot dejanski instrumenti, se ta individualnost v operi uresničuje predvsem prek vokalne izraznosti, tolkalne spremljave, ritmičnih potez in zvočne atmosfere posameznih prizorov. Živalska preobrazba zato ni samo kostumska ali besedilna, ampak tudi glasbena.



Slika 2: Zoja, Benjamin, Medeja, Sofija in Artur.

Vir: arhiv Zavod Koda:Manifest (Foto: Darja Štravs Tisu).

Zojin zvočni znak je v libretu opredeljen kot »zvonček melodija piščalke« (Pandur 2025). Ob predstavitvi otrok in njihovih prihodov v zimzeleni gozd se ta značaj pokaže v zvončkljasti, nekoliko navihani zvočnosti, ki jo ustvarjajo tolkala z neenakomernimi, mešanimi ritmi. Zoja je na začetku tako glasbeno predstavljena kot gibljiv, odziven in nekoliko izmuzljiv lik, kar ustreza njeni lisičji podobi. Prvi izrazitejši premik se zgodi v prizoru z Rogato, kjer Zoja prvič izreče odpor do brezpovratnosti, brezčasa in izgube doma. To glasbeno mesto je sprva obarvano s stisko, hrepenenjem in strahom pred tem, da vrnitev ne bo več mogoča. Šele nato sledi nočni trenutek, v katerem Zoja prvič začne razmišljati o pobegu: tu ne poje, temveč govori, njen razmislek pa spremljajo navidezno improvizirani zvoki posameznih tolkal, podobni nočnim zvokom v gozdu. Njena misel se zato ne oblikuje kot arija, ampak kot napeto poslušanje prostora. Ko se pozneje isti zvočno-

vokalni material vrne ob ponudbi, da bi Zoja prevzela mesto Rogate, dobi drugačen naboj: ni več predvsem izraz prestrašenega hrepenenja, temveč odločnejša, samozavestnejša in bolj žareča želja po vrnitvi domov. Glasba tako pokaže Zojin razvoj od ranljivega odpora do dejavne odločitve; njen glas se s skupino ne poveže kot nenaden prevzem moči, ampak kot postopno odkrivanje lastne smeri.

Sofijina glasba je v libretu povezana z »urejenimi vzorci« (Pandur 2025). Pri njej glasba ne deluje impulzivno, temveč kot razporejanje misli: štetje, ponavljanje in urejanje ustvarjajo občutek, da skuša svet razumeti skozi red. V njenem osrednjem solističnem trenutku ta red ne zveni suho ali strogo racionalno. Song je zasanjan in razmišljujoč, spremlja ga nežna, prosojna tolkalna podlaga, ki enakomerno valovi navzgor in navzdol, kot bi tudi glasba preštevala možnosti. Prav ta zvočnost odpre prostor za razmislek: ne ustvarja konflikta, ampak notranji premik. Sofijina potreba po redu se tu ne izgubi, temveč se preoblikuje. Štetje in urejanje postaneta način, kako začne razmišljati o različnih možnostih.

Arturjev zvočni znak je v libretu označen kot koračnica, kar ustreza njegovi navidezni trdnosti, potrebi po nadzoru in pripravljenosti, da bi se znašel sam (Pandur 2025). Toda njegov osrednji solistični song »Vsak je sam« ne zveni kot jasna, samozavestna koračnica. Nasprotno: glasba je bolj utesnjena; elementi simetrične lestvice in ponavljajoči se krožni motiv v tolkalih ustvarjajo občutek, da se Artur vrti v istem obrambnem vzorcu. Arturjeva misel, da se lahko zanese samo nase, se tako ne sliši kot moč, ampak kot zaprt obrambni krog. Ko mu drugi odgovorijo s »Skupina smo«, ne gre le za vsebinski ugovor, temveč tudi za prekinitev njegove zvočne osamljenosti.

Benjaminova melodija piščalke je v libretu označena kot »tiha, a poskočna« (Pandur 2025), vendar Benjamin skozi večji del opere ne nosi izrazite samostojne glasbene teže. Pogosteje se vklaplja v zvočnost drugih likov in zbora, kar ustreza njegovi vlogi najranljivejšega člana skupine. Njegov glasbeni pomen se zato ne kaže toliko v individualni izpostavljenosti, temveč v odzivu, ki ga sproži pri drugih. Prav ob njem se pokaže, ali skupnost zares deluje kot pleme: ali zna slišati tudi glas, ki ni najglasnejši. Osrednji solistični trenutek nastopi šele proti koncu, ko Benjamin sprejme vlogo starejšega brata in se odloči za vrnitev domov. Takrat se njegova glasbena atmosfera približa Medejini pomirjenosti: začetni nemir se umakne bolj

zbranemu, umirjenemu tonu, kar nakaže, da je Benjamin sprejel zaupanje v prehod. Njegova krhkost se tako preoblikuje v tiho odločnost.

Medeja je v operi glasbeno že ob prvem večjem nastopu predstavljena drugače od otrok, ki so šele prispeli v zimzeleni gozd. Ko novim otrokom razlaga logiko preobrazbe, je glasba statična in umirjena, z enakomernim zvočnim utripanjem v tolkalih v nižjem, pomirjujočem registru. Ne prinaša nemira, ampak občutek počasnega privajanja na novi red. Sklepno ponavljanje nagovora Zoji, da postaja »ljubka lisička«, sicer neposredno naslavlja Zojo, vendar zaradi skoraj hipnotičnega ponavljanja učinkuje širše – kot obredni obrazec, s katerim zimzeleni gozd vse nove prišleke počasi vpisuje v proces spreminjanja. Podobna zvočna drža se vrne tudi pozneje, ko Medeja pove, da se je odločila ostati. Tudi tedaj glasba ne učinkuje poskočno ali begajoče, temveč bolj nosilno, umirjeno in prizemljeno. Ponavljajoči se motiv v tolkalih nakazuje sprijaznjenost in pomirjenost z lastno odločitvijo. Mirnost, ki je bila sprva namenjena tolaženju drugih, se tako spremeni v izraz Medejinega notranjega sprejetja. Ker se njen sklepni nastop naveže na skupinski ritual »Kamen, zob, nit, pero« (Pandur 2025), njena odločitev ne ostane zaprta v samoto. Medejin glas ostane del skupnosti, čeprav sama ostane v zimzelenem gozdu, in postane ena od zvočnih opor prehoda otrok domov.

Rogata je glasbeno oblikovana drugače kot otroci. Otroci imajo v libretu določene osebne zvočne znake, Rogata pa nastopa kot glas reda čarobnega gozda. V prvem songu »Zdaj smo tu« ta red ne zveni grozeče. Atmosfera je pomirjujoča in prizemljena, tolkalna spremljava pa minimalistična, prosojna in ponavljajoča se. K temu prispeva tudi njen pogostejši nizki register, ki deluje mistično in skrivnostno, hkrati pa nenavadno pomirjujoče. Rogata zato ni predstavljena kot kaznovalna avtoriteta, ampak kot nekdo, ki prostor umiri, razloži njegova pravila in ga postavi v ravnovesje (Pandur 2025). Pozneje, v prizoru »Predam ti krono«, se tej obredni vlogi pridruži bolj osebna plat izgube, zato njen glas ni samo glas zakona, ampak tudi glas bolečine.

Glasbena karakterizacija likov ne nadomešča literarne, temveč jo dopolnjuje. Notranja stanja, ki jih pripoved razkriva skozi pripovedovalca, opera posreduje z glasom, ritmom, zvočno barvo in odnosom med posameznim glasom ter skupnostjo.

3.3 Motivni elementi v pripovedi in operni priredbi

Fantastična pripoved in njena operna priredba *Lisičja luna* sta zgrajeni na več med seboj povezanih motivih, med katerimi izstopajo luna, krog, čas, zvok in preobrazba. Ti motivi ne ustvarjajo zgolj fantastičnega vzdušja, temveč oblikujejo temeljno pomensko strukturo pripovedi ter usmerjajo razvoj likov.

3.3.1 Motivi in njihova funkcija v pripovedi

Motiv lune uravnava ritem dogajanja in označuje prehode med različnimi stanji. Njene mene določajo trenutke iniciacije, pobega in vrnitve ter v pripoved vnašajo ciklični red, ki presega linearno časovnost vsakdanjega sveta. Motiv lune tako postopoma pridobiva pomen prehoda, spremembe in življenjskega ritma.

Eden osrednjih motivov pripovedi je krog, ki povezuje prostor, čas in skupnost. Kaže se v razporeditvi kolib, totemskem stebru in reki časa, hkrati pa organizira prostor prehoda med svetovoma. S krogom je povezan tudi motiv mreže, spletene na krožni obod z rdečim svilenim trakom v središču. Mreža se pojavi na začetku pripovedi in se ponovno vzpostavi ob koncu, ko otroci spletejo novo krožno mrežo, skozi katero posije lunina svetloba in odpre prehod med svetovoma. Motiv mreže tako povezuje začetek in konec pripovedi ter nakazuje proces notranje preobrazbe in ohranjanja identitete.

Motiv časa se vzpostavlja dvoplastno: kot nepovratni tok, ki ga pooseblja rogati ptič Brez povratka, in kot ciklični naravni red, povezan z reko časa, luninimi menami in menjavanjem letnih časov. Prav napetost med nepovratnostjo in ponavljanjem omogoča likom, da izgubo sprejmejo kot del širšega življenjskega reda.

Pomembno mesto zavzema tudi motiv glasu oziroma zvoka. Piščali, boben, klici in zbor ne služijo zgolj sporazumevanju, temveč vzpostavljajo skupnost ter omogočajo prehode med različnimi ravni izkušnje. Glas in zvok tako postaneta pomembna nosilca povezovanja, pripadnosti in iniciacijskega procesa.

Motiv preobrazbe iz človeškega v živalsko razkriva notranjo naravo posameznih likov. Preobrazba ni predstavljena kot kazen, temveč kot možnost samospoznanja in izbire, saj mora vsak otrok sam odločiti, ali se bo vrnil v realni svet ali ostal v

fantastičnem prostoru. Skupaj ti motivi oblikujejo pomensko mrežo pripovedi, v kateri se vprašanja identitete, pripadnosti, izgube in svobodne izbire povezujejo v zgodbu o odraščanju ter iniciacijskem prehodu.

3.3.2 Motivi, glasbene formule in ritualnost v operi

V operni priredbi *Lisičje lune* je mogoče prepoznati več ponavljajočih se glasbeno-besednih formul. Te elemente lahko razumemo kot lajtmotivno zasnovane zvočne znake, ne nujno kot klasične lajtmotive. Ne gre za to, da bi vsaka oseba imela razvit orkestrski motiv v tradicionalnem smislu, ampak za to, da se določene besede, ritmi in zvočne geste vračajo ter s ponavljanjem dobivajo vedno večji pomen.

Med najizrazitejšimi je motiv lune: »Polna luna, okrogla luna, lisičja luna« (Pandur 2025). Ta formula označuje kozmični okvir dogajanja. Luna ni samo kulisa, ampak ura, prag in merilo odločitve. Vsakič ko se motiv vrne, spomni, da so otroci v prostoru, kjer čas ne teče enako kot doma.

Drugi pomemben motiv je »Zimzeleni gozd / svet prehoda in skrivnost« (Pandur 2025). Ta refren deluje kot zvočno ime prostora. Ne opisuje gozda samo kot kraja, ampak kot stanje: svet med prej in zdaj, med otrokom in živaljo, med življenjem in onostranstvom, med izgubo in izbiro.

Tretja pomembna formula je »Dve luni na voljo imaš, da se od-ločiš ali predaš« (Pandur 2025). Zanimivo je, da libreto besedo odločiti grafično razcepi v »od-ločiti«. To je več kot besedna igra. Odločitev je v tej operi vedno tudi ločitev: od prejšnje identitete, od iluzije, da se lahko vse vrne na staro, od otroške odvisnosti ali od strahu.

V sklepnem delu se kot ritualna formula pojavi »Kamen, zob, nit, pero« (Pandur 2025). To zaklinjanje poveže čarobne predmete, ki jih otroci prejmejo, in jih spremeni v skupno mrežo pomenov: srce, obrambo, resnico, pomoč, telo in pogum. Formula deluje skoraj obredno. Ne razlaga prehoda, ampak ga izvaja.

Glasba v operi močno podpira občutek krožnosti, vendar tega ne počne z razlago, temveč z vračanjem. Ponavljajo se refreni, ritmi, zborovski vzorci, klici in formule. Nekateri prizori se vračajo v spremenjeni obliki: prvi pobeg ne uspe, drugi je mogoč; reka je najprej meja, nato prehod; skupina je najprej negotova, nato postane pleme.

V prizoru iskanja poti se ta povezava med ritmom, prostorom in krogom še dobesedno uresniči. Ker so tolkalci razporejeni na vrtečem se odru, se ob hitrejšem vrtenju ne premika le scenska slika, temveč tudi vir zvoka. Glasba se za trenutek začne vrteti po prostoru skupaj z odrom, zato krožnost ni več samo simbol ali ritmični občutek, ampak postane telesna in akustična izkušnja.

Posebej pomenljiv je motiv Reke časa. Zbor pove, da ob polni luni reka ni več krog, ampak se razklene v črto in pokaže pot (Pandur 2025). To je ena izrazitejših povezav med glasbo, simbolom in dramaturgijo. Krog ni samo zapor. Krog je tudi čas priprave. Šele ko otroci razumejo, kaj morajo sprejeti, se krog lahko odpre.



Slika 3: Rogata z zborom.

Vir: arhiv Zavod Koda:Manifest (Foto: Darja Štravs Tisu).

Zato ponavljanje v operi ni dolgočasno ali statično. Deluje kot obred: iste besede in podobni zvočni vzorci se vračajo, vendar liki ob vsaki ponovitvi stojijo drugje. Na začetku so v krogu izgubljeni, na koncu ga lahko zapustijo. Na začetku je »pleme« nekaj, kar jim pove zbor. Na koncu ga izkusijo sami. Operna priredba literarne motive ohranja, vendar jih ne razvija skozi opis, temveč skozi ponavljanje, ritem in zvočno vračanje.

3.4 Glas in zvočnost v pripovedi ter operi

Ob poglobljenem branju fantastične pripovedi *Lisičja luna* se izkaže, da glasba oziroma zvok v besedilu ne nastopa zgolj kot motivna podrobnost, temveč kot strukturno organizacijsko načelo fantastičnega sveta. Zvočnost ni dekorativni element, temveč mehanizem prehoda, identifikacije in vzpostavljanja reda. Prvi prehod iz realnega v fantastični prostor je posredovan prek zvoka. Zojo iz spanca prebudi mačje mijavkanje, v trenutku padca zazna prhutanje kril, v novem svetu jo zjutraj zbudi zvok piščali. Fantastični prostor se torej ne odpre z vizualno spektakularnim prizorom, temveč z zvočnim impulzom. Zvok je tisti, ki pretrga kontinuiteto vsakdanjosti in omogoči ontološki premik. Zvočnost tako deluje kot prag med svetovoma.

V nadaljevanju dobi zvok osebno dimenzijo v obliki piščali, ki jo prejme vsak otrok. Piščali niso enake. Njihov zven je usklajen z njihovim značajem oziroma značajem živali, v katere se otroci preobražajo. Zojina piščal ima lahek, vesel zven, podoben zvončku, kar vzpostavlja asociativno vez z materinim opisom njenega smeha. Piščal tako postane zvočna projekcija identitete. Hkrati je komunikacijsko sredstvo (otroci si z njo odgovarjajo ob reki) in klic skupnosti (Zoja z njo ob koncu skliče prijatelje). Zvok tu ne izraža le čustev, temveč artikulira pripadnost in odločitev. Glas postane nosilec subjektivnosti.

Nasprotno individualni piščali stoji boben rogate starke, ki strukturira skupnostni čas. Z bobnanjem so sklicani zbori, določeni so ritmi dneva in noči, označeni so prehodi med fazami iniciacijskega procesa. Če piščal predstavlja osebni glas, je boben glas zakona. Gre za zvočno artikulacijo reda, ki presega posameznika in vzpostavlja kolektivni okvir. Tako se v pripovedi vzpostavi jasna zvočna dvojnost – individualni glas in kolektivni ritem. Prav napetost med obema nakazuje temeljno temo pripovedi – vprašanje svobodne odločitve znotraj strukturiranega sveta. Glasba oziroma zvočnost v literarnem besedilu zato ni zgolj motiv, temveč ena ključnih organizacijskih osi fantastičnega prostora. Ta notranja zvočna struktura predstavlja izhodiščno točko za razmislek o operni priredbi, kjer se literarno implicirana zvočnost materializira v dejanski glasbeni govorici.

O vlogi glasu in zvočnosti v fantastični pripovedi posebej jasno spregovori tudi Rogata, katere besede so dobesedno prenesene iz literarne predloge v libreto opere. S tem operna adaptacija dodatno poudari pomen zvoka kot enega temeljnih organizacijskih principov fantastičnega prostora. Rogata ob prihodu otrok v zimzeleni gozd opozori: »Prvič: Ko se zbudite, igrajte vsak na svojo piščal in čim manj govorite. Včasih je bolj kot pomen besed pomemben njihov zven. Drugič: Vse glavne obroke pripravljamo skupaj. Hrane je dovolj, le pravično jo moramo razdeliti. Tretjič: Po večernem zboru ne smete več zapuščati hišk. Vsak od nas potrebuje tudi samoto in počitek« (Ogrizek 2021: 15).

Citat razkriva, da glasba in zvok v pripovedi nimata zgolj estetske ali atmosferske funkcije, temveč predstavljata način vzpostavljanja skupnosti, identitete in medsebojnega razumevanja. Posebej pomenljiva je izjava, da je »bolj kot pomen besed pomemben njihov zven«, saj nakaže premik od racionalne, semantične ravni jezika k ritmu, tonu in akustični izkušnji. Prav ta poudarek operna priredba še dodatno materializira, ko simbolna zvočnost literarne predloge postane dejansko slišen element uprizoritve. Operna priredba ne dodaja zvočnosti šele naknadno, temveč razvije nekaj, kar je v literarni predlogi že prisotno.

3.4.1 Tolkala: ritem kot zakon gozda

Fantastična pripoved *Lisičja luna* je polna piščali, bobna, klicev in zborovanj; opera pa to zvočno plast spremeni v dejanski akustični prostor. Zimzeleni gozd zato ni samo scenski ali simbolni prostor, ampak prostor, ki ga gledalec najprej in najmočneje zazna skozi poslušanje. Ena najizrazitejših odločitev v operi je poudarjena vloga tolkal. Tolkala v operi *Lisičja luna* niso samo spremljava petju. Njihov zvok vzpostavlja občutek, da ima zimzeleni gozd svoj utrip, svoja pravila in svoj obredni čas. V primerjavi s klasično orkestrsko zvočnostjo delujejo bolj telesno in neposredno: spominjajo na korak, srčni utrip, klic, alarm, ples ali obred.

To je pomembno zato, ker je dogajanje *Lisičje lune* v osnovi iniciacijsko. Otroci ne pridejo samo v drug prostor, ampak v prostor preizkušnje. Tolkala to preizkušnjo naredijo otipljivo. Ko v libretu rajanje prekine zvok bobna in se atmosfera spremeni, boben ni le glasbeni znak, da se začne nov prizor. Deluje kot ukaz prostora: nekaj se ustavi, skupnost se zbere, pravila kroga spet postanejo vidna (Pandur 2025).

Tolkala je mogoče razumeti kot operni ekvivalent funkcije, ki jo imajo v pripovedi boben, zbori in piščali: urejajo življenje v taboru. A v operi je ta funkcija še močnejša, ker tolkalni zvok ni samo omenjen, ampak nenehno oblikuje poslušalčevo izkušnjo. Kadar glasba postane gostejša in ritmično izrazitejša, se poveča občutek obrednosti; kadar se zvočnost razredči, se odpre prostor za posameznikovo stisko ali odločitev.

Tolkala zato ne oblikujejo le ritma prizorov, temveč sodelujejo tudi pri prostorskem občutku kroženja, kar se posebno izrazito pokaže v prizoru iskanja poti.

3.4.2 Zbor kot glas plemena

Zbor ima v operi posebno dramaturško težo. Ne nastopa zgolj kot skupina otrok-živali ali kot glasbeno ozadje, temveč že od začetka vzpostavlja občutek, da ima zimzeleni gozd svoj skupni glas. Ta glas prihaja iz prostora samega: iz njegovega reda, pravil in skrivnosti.

Že uvodne zborovske fraze – »Kaj se vse lahko zgodi / ko sveti polne lune sij«, »Kje je tvoje pleme, zimzeleni gozd?« in »Polna luna, okrogla luna, lisičja luna« – gledalca ne seznanijo le z dogajanjem, ampak ga skoraj obredno uvedejo v svet prehoda (Pandur 2025). Zbor ne razlaga gozda od zunaj, temveč ga soustvarja. Z njegovim glasom postanejo luna, krog, samota, odločitev in pleme temeljne koordinate opernega sveta.

Ponavljajoče se formule, kot sta »Zimzeleni gozd / svet prehoda in skrivnost« ter »Znotraj kroga varni ste / del celote«, delujejo kot zvočni stebri predstave. Vsakič ko se vrnejo, potrjujejo, da dogajanje ne pripada samo posameznim likom, temveč skupnosti, ki jih obdaja in oblikuje (Pandur 2025).

K temu prispeva tudi izvajalska razporeditev. Otroške like in zbor izvajajo otroci oziroma mladi pevci, medtem ko Rogata in štirje tolkalci – varuhi pripadajo svetu odraslih izvajalcev. Otroški glasovi nosijo ranljivost, negotovost in postopno nastajanje plemena; odrasli izvajalci pa vzpostavljajo okvir gozda: Rogata z glasom pravil in spomina, tolkalci pa z ritmom, ki ureja čas in prehode.

Vendar skupnost v operi ni prikazana samo kot nekaj varnega. Krog varuje, a hkrati določa mejo. Ta napetost se najbolj jasno pokaže ob Benjaminu, ko pri reki ne more naprej. Takrat pleme ni več samo beseda, ki jo zbor poje, ampak postane preizkus. Arturjeva drža razkrije možnost izključitve: »Vsak je sam in če te ni, / z nami zate ni poti« (Pandur 2025). Odgovor Medeje, Sofije in Zoje – »Prijatelji smo in to velja za vse«, »Prijateljstvo nas varuje«, »Skupina smo!« – pa pokaže, da skupnost nastane šele z dejanjem solidarnosti (Pandur 2025).

Zbor najprej odpre prostor zimzelenega gozda in poimenuje njegova pravila, nato pa spremlja, kako jih otroci preizkusijo v lastni izkušnji. Pleme zato ni nekaj, kar bi bilo dano že od začetka, ampak nastaja sproti – iz posameznikov, ki se šele skozi skupno preizkušnjo naučijo delovati kot skupnost.

3.4.3 Glasba namesto notranjega monologa

Največja razlika med pripovedjo in opero je v tem, da opera ne more na enak način razvijati notranjega monologa. Pripoved lahko opiše, kaj Zoja čuti, česa se boji, kaj pogaša in kako postopoma razumeva fantastični svet (Ogrizek 2021). Opera mora to narediti drugače. Namesto razlage uporablja glas, ritem, zbor, ponavljanje, govor in spremembo atmosfere.

Zato so posebno zanimivi prizori, kjer liki na videz govorijo drugim, v resnici pa poslušamo njihovo notranjost. Zojina ideja o pobegu je v libretu označena kot trenutek, ko »počasi, tipaje« razmišlja na glas (Pandur 2025). To ni običajen dialog, ampak glasno iskanje misli. Podobno deluje prizor z Rogato, kjer se Zojin odpor do besed »brez povratka«, »brez konca«, »brez časa« in »brez skrbi« preplete z glasom Rogate. Rogata ni samo zunanja oseba, ampak za trenutek zveni kot odmev Zojine notranje stiske (Pandur 2025).

Tu glasba prevzame nalogo, ki jo ima v literarnem delu pripovedovalec. Notranje stanje ni nujno povedano naravnost; slišimo ga v prekinitev, ponovitvah, spremembi energije, razmerju med solističnim glasom in zborom. Kadar se posamezni glas loči od skupine, se odpre prostor za dvom ali strah. Kadar se glasovi združijo, se vzpostavi občutek pripadnosti. Kadar tolkalni ritem prekine dogajanje, se spremeni tudi psihološka atmosfera prizora. Tako opera psihološke plasti

pripovedi ne izgubi, ampak jo premesti: namesto da bi jo brali kot notranjo pripoved, jo poslušamo kot napetost med glasovi.

Mestoma se v operi pojavi tudi govor, vendar ne kot navadna razlaga dogajanja. Zazveni predvsem tam, kjer petje za trenutek ne bi imelo iste neposrednosti: ob pravilih, dvomu, odporu, načrtovanju ali konfliktu. Rogata z govorom vzpostavi red zimzelenega gozda. Zoja se skozi govor prvič jasno vpraša, ali je krog prostor varnosti ali ujetosti, pozneje pa v govoru oblikuje tudi misel na pobeg. V skupinskih prizorih govor postane bolj praktičen in telesen: z njim se otroci organizirajo, spodbujajo in nazadnje drug drugemu postavijo mejo. Zato govorjeni odlomki niso premori med songi, temveč mesta, kjer se najneposredneje pokaže, kaj se v likih premika. Opera tako notranje procese, ki jih pripoved lahko razvija z opisi ali notranjim monologom, prenese v preplet govora, ritma, petja in odrske situacije.

4 Razprava in sklep

Primerjalna analiza fantastične pripovedi *Lisičja luna* in njene operne priredbe je pokazala, da opera ohranja temeljne tematske in motivne poudarke literarne predloge, hkrati pa jih preoblikuje v skladu s specifikami glasbeno-scenskega medija. V obeh delih ostaja v ospredju zgodba o odraščanju, sprejemanju izgube, iskanju identitete in oblikovanju pripadnosti. Fantastični prostor čarobnega zimzelenega gozda deluje kot liminalni prostor preizkušnje, v katerem se liki soočijo z lastnimi strahovi, ranljivostjo in vprašanjem osebne svobode.

Analiza je pokazala, da motivi lune, kroga, časa, glasu in preobrazbe tvorijo povezano pomensko mrežo, ki usmerja razvoj zgodbe. Posebej pomemben je motiv kroga, ki povezuje prostor, čas, skupnost in prehod med svetovoma ter se vzpostavlja kot osrednji organizacijski princip pripovedi. V operni priredbi se ta krožna logika dodatno materializira v odrski postavitvi, gibanju, ritmu in zvočni organizaciji prostora. Že sama odločitev, da opera v celoti izpusti realistični okvir in se osredotoči zgolj na fantastični prostor, kaže na premik težišča: v operni interpretaciji postane zimzeleni gozd osrednji psihološki, simbolni in zvočni univerzum pripovedi.

Pomembna ugotovitev primerjave je tudi premik od individualne k bolj kolektivni perspektivi. Medtem ko literarno delo več pozornosti namenja notranjim procesom posameznih likov, opera poudari skupnost, ritualnost in idejo plemena. Pripadnost

pri tem ni predstavljena kot biološka danost, temveč kot zavestna odločitev, ki temelji na sprejemanju lastne ranljivosti in medsebojnem zaupanju.

Ena ključnih ugotovitev raziskave je vloga glasu in zvočnosti. Že v literarni predlogi glasba, zvok, piščali, boben in zbor delujejo kot sredstva povezovanja, komunikacije in prehoda. Opera ta potencial razvije v osrednje izrazno sredstvo, saj glasba prevzame del funkcij pripovedi in notranjega doživljanja likov. Simbolna zvočnost pripovedi se tako preoblikuje v konkretno akustično izkušnjo, ki pomembno soustvarja pomen uprizoritve.

Glasbena plast *Lisičje lune* pokaže, da operna priredba ni zgolj skrajšana odrska različica pripovedi, temveč samostojna umetniška interpretacija. Literarno delo notranji svet likov razvija z opisom, simboliko in pripovednim glasom, opera pa ga prestavi v zvočni prostor. Tolkala vzpostavijo ritualni utrip gozda, zbor oblikuje glas skupnosti, liki pa se izrisujejo skozi vokalno izraznost, ritmične geste in zvočno atmosfero posameznih prizorov. Ponavljajoče se glasbene formule ustvarjajo občutek krožnosti in obreda ter s tem nadaljujejo motivne in tematske poudarke literarne predloge v drugem mediju.

Primer *Lisičje lune* nazorno pokaže, da medmedialna priredba ni zgolj prenos zgodbe iz enega medija v drugega, temveč ustvarjalni proces, v katerem se pomen oblikuje na novo. Opera ne reproducira literarnega dela, temveč njegove temeljne motive, odnose in občutja prevede v jezik zvoka, glasu, ritma in odrske prisotnosti. Prav v tem se razkriva njena največja vrednost: ne kot ilustracija literarne predloge, temveč kot njena umetniška nadgradnja.

Če pripoved bralca vodi skozi notranji svet likov in ga spodbuja k premisleku o izgubi, pripadnosti in osebni izbiri, opera te izkušnje pretvori v skupno, skoraj obredno doživetje. Temeljno sporočilo ostaja enako – odraščanje pomeni sprejeti minljivost, negotovost in odgovornost za lastne odločitve –, vendar ga vsak medij posreduje na svoj način. Literatura ga pripoveduje, opera pa ga uteleša v zvoku. Ne pove nam zgolj, da za vsakega obstaja pleme, temveč nam omogoči, da njegov utrip, glas in prisotnost tudi doživimo.

Zahvala

Iskreno se zahvaljujema avtorjema operne priredbe, Ani Pandur in Mateju Boninu, da sta nama omogočila ogled predstave in posredovala svoje interno gradivo, ki nama je bilo v veliko pomoč pri analizi ter pisanju pričujočega prispevka. Hvala tudi za fotografije in dovoljenje njihovo za objavo.

Viri

Maša OGRIZEK, 2021: *Lisičja luna*. Ljubljana: Miš založba.

Ana PANDUR, 2025: *Lisičja luna. Sodobna mladinska opera*. Libreto. [Neobjavljeno gradivo].

Literatura

Gregor ARTNIK, 2012: Mladinska fantastična pripoved in njena umestitev v koncept sodobne slovenske mladinske fantastične proze. *Revija za elementarno izobraževanje* V/1. 23–36.

<https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-ELZAVD5D>

Kamilla ELLIOTT, 2003: *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge University Press.

Dragica HARAMIJA, 2015: *Vloga živali v mladinski književnosti*. Murska Sobota: Franc-Franc.

Dragica HARAMIJA, 2005: Pregled sodobne slovenske mladinske proze. *Jezik in slostvo* L/3–4. 27–36. <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-BWQYFKAM>

Maria NIKOLAJEVA, 2003: Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern. *Journal of Fairy-Tale Studies* XVII/1. 138–156. <http://www.jstor.org/stable/41389904>

Irina O. RAJEWSKY, 2005: Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités* 6. 43–64.

<https://www.researchgate.net/publication/273011987>

Omar D. SHAHRYAR, 2020: *The composition of opera for young people* [Doctoral dissertation, University of York]. White Rose eTheses Online. <https://etheses.whiterose.ac.uk/id/eprint/27251/>

O avtorjih

Nika Vizjak Puškar je doktorica znanosti s področja literarnih ved in docentka za slovensko književnost na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Zaposlena je na Centru za sluh in govor Maribor kot učiteljica slovenskega jezika in književnosti, kjer dela z gluhi in naglušni učenci, učenci z govorno-jezikovnimi motnjami ter učenci z avističnimi motnjami. Njeno raziskovalno delo je usmerjeno v mladinsko književnost, bralno pismenost, prirejanje književnih besedil za različne skupine bralcev ter v proučevanje književnih priredb. V doktorski disertaciji je raziskovala prirejanje leposlovja v lažje berljive oblike za učence z govorno-jezikovnimi motnjami. Posebno pozornost namenja tudi lahkemu branju, dostopnosti književnosti in razmerjem med literaturo ter drugimi umetnostnimi mediji.

Nana Forte je skladateljica in docentka za glasbenoteoretične predmete na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Diplomirala je iz kompozicije na Akademiji za glasbo v Ljubljani, študij pa nadaljevala na Visoki šoli za glasbo Carl Maria von Weber v Dresdnu in Univerzi umetnosti v Berlinu. Njen opus obsega komorna, vokalna, vokalno-instrumentalna, glasbeno-gledališka in orkestrska dela. V središču njene ustvarjalnosti je vokalna glasba, zlasti zborovska kompozicija. Skladbe Nane Forte pogosto izvajajo profesionalni evropski zborovski sestavi, redno pa so predstavljene tudi zunaj evropskega prostora. Ustvarja tudi na področju opere in glasbenega gledališča; njen operni prvenec *Paradies oder nach Eden* je bil leta 2016 premierno uprizorjen v Vorarlberger Landestheater v Bregenzu.