

Simpozij OBDOBJA 42

Vanja Huzjan

Podoba otroka v medvojni modernistični dramatiki Stanka Majcna, Ivana Preglja in Slavka Gruma

objavljeno v:

Andraž Jež (ur.): *Slovenska literatura in umetnost v družbenih kontekstih.*

Obdobja 42. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2023.

<https://centerslo.si/simpozij-obdobja/zborniki/obdobja-42/>

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2023.

Obdobja (e-ISSN 2784-7152)

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



PODOBA OTROKA V MEDVOJNI MODERNISTIČNI DRAMATIKI STANKA MAJČNA, IVANA PREGIJA IN SLAVKA GRUMA

Vanja Huzjan

Inštitut za slovensko narodopisje, ZRC SAZU, Ljubljana
vanja.huzjan@zrc-sazu.si

DOI:10.4312/Obdobja.42.117-123

Članek obravnava podobo otroka v slovenskih modernističnih dramskih besedilih Stanka Majcna, Ivana Preglja in Slavka Gruma. Kljub odraslim predstavam o nedolžnosti otroštva analiza razkriva tragično podobo otrok zaradi družbene zlorabe v medvojni patriarhalni družbi.

slovenska medvojna modernistična dramatika, tragična podoba otroka, nasilje patriarhalne družbe

This article deals with the portrayal of children in Slovenian modernist drama texts by Stanko Majcen, Ivan Pregelj, and Slavko Grum. Despite adult ideas about the innocence of childhood, the analysis reveals a tragic portrayal of children due to social abuse in interwar patriarchal society.

Slovenian interwar modernist drama, tragic portrayal of children, violence of patriarchal society

1 Uvod

Obravnavana modernistična (Kralj 1986: 186–187) dramska besedila predstavljajo izbor ekspresionistične (Slodnjak 1966; Legiša 1969) dramatike. Analiza slovenske medvojne dramatike, tudi izpovedno močnega in mogočnega socialnega realizma, bi bila preobsežno dejanje za ta prispevek. V središču analize bodo *Zamorka* in *Dediči nebeškega kraljestva* Stanka Majcna, *Berači* Ivana Preglja in *Upornik* (ali *Trudni zastori*) Slavka Gruma. S tem literarnim gradivom bom skušala utemeljiti tragično podobo otroka tedanjega časa.

Izhodišče analize podobe otroka v slovenski medvojni modernistični dramatik je, da so umetnostna besedila lahko relevanten vir faktičnih sporočil za humanistične in družboslovne znanosti. Sigmund Freud (2000) je z analizo romana *Gradiva* Wilhelma Jensna (1902) ugotovil, da je literarno produkcijo mogoče analizirati prav tako kakor sanje, fantazije, spodrseljaje itn. Po Freudu »je fantazija strukturirana kot scenarij (sekvenca prizorov), v katerega je protagonist vključen tudi kot subjekt (tako kot v sanjah, v katerih opazujemo sebe od 'zunaj') in ima torej vsaj dva 'položaja'« (Lešnik 1998: 600, op. 35). Ali nista oba položaja, objekt-kot-subjekt in obratno, tipična za pisca literarnega besedila? Ali ni umetnik zunaj vsakdanjega sveta, ko konstruira nov

svet, v katerem se srečuje s seboj, in hkrati v njem, saj je ta vodnjak, iz katerega črpa in v katerega vodni gladini se ogleduje? Drugače rečeno: pisec, ki ustvarja pripoved, v kateri nastopajo otroci, je bil pred časom tudi sam otrok, podvržen vzgojnemu ravnanju svoje dobe. V literarnih besedilih zato podobe otrok in otroštva razgrinjajo predvsem družbene norme in kulturne vrednote odraslih. Podoba otroka je fantazijski in samorefleksivni prostor odraslega.

Medvojno obdobje, v katerem so izbrana dramska besedila nastala, je v vsakdanje publicistično, umetniško in znanstveno življenje vpeljalo govor o »prehodni dobi«, prehodu iz tradicionalne v moderno družbo, in upanju v »novega človeka« po grozljivi izkušnji prve svetovne vojne (Saksida 1992). Dramske junake v »prehodni dobi« preplavlja prosto-lebdeča tesnoba (npr. zapiti umetniki Slavka Gruma) ali kar očiten strah (npr. črnka Stanka Majcna, beraček Ivana Preglja) ob izgubi razpadajočega, starega, vendar znanega in v pričakovanju novega, a tujega. Njihovo trpljenje lahko suspendira nasilno dejanje: umor v Pregljevih *Beračih*, v Grumovih *Trudnih zastorih* in *Uporniku* ter v Majcnovi *Zamorki*. Imperativ rojstva »novega človeka« pa je v obravnavanih besedilih odgovor na nasilje, ki ga doživljajo z romantičnim imaginarijem predstavljeni otroci. Ti so naravni, čisti in nedolžni (npr. Majcnove vojne sirote ali Pregljev beraček), postavljeni onkraj družbe, v domnevno naravnem stanju.¹ »Nov človek« naj bo zato empatičen in naj ravna etično kakor Pregljev berač Luka, Majcnov delavec Ferjan (*Zamorka*) ali zdravnik (*Dediči nebeškega kraljestva*), naj »tvori kontrast sodobni družbi, kaosu, samoti« (Saksida 1992: 14). Etično ravnanje, na določeni ravni tudi Majcnove črnke in Grumovega slikarja Madone, hkrati osvetljuje in odpravlja popačeno družbeno resničnost takratne (malo)meščanske, kmečke, delavske in beraške kulture.

2 Analiza

V *Zamorki*, ki jo je Stanko Majcen napisal leta 1922, v delavskem miljeju živi noseča črnka. Pod pretvezo zaščite prestrašenih otrok (»Zamorke, zamorke se je ustrašil!«; Majcen 1997c: 106) jo množica začne preganjati in revica rodi v parku (»Saj so ves čas za menoj. Od jutra že bežim. Komaj sem utegnila, da sem legla na travo v parku«; prav tam: 103). Delavec Ferjan se upre rasistični blodnji drhali in črnki ponudi zavetje. Toda ta ugotovi, da ji je med preganjanjem novorojenček umrl, zato v maščevalnem besu pregrizne grla Ferjanovim otrokom. Vzrok tragične usode vseh vpletenih otrok je treba iskati v nenapisani predzgodbi. Moralistični milje, ki zapoveduje krepotno življenje, je posledica socialnega nezadovoljstva. Potlačitev seksualnih in agresivnih predstav vodi v tesnobo, ki se razreši šele v zunanjem objektu – črnki. Ta je za vaščane nevaren objekt že pred nosečnostjo, pooseblja divjost, strašljiv pa postane takoj, ko se telo začne širiti in zaradi tega njena strašljivost stopnjavati. Z rojstvom nezakonskega otroka, ki priča o domnevem ženskem užitku, spornem za moško nadvlado, pa se začne črnka tako rekoč množiti. Tako nevarnost je treba pregnati. Toda preganjalne vsebine so v prebivalcih samih, v črnko so le povnanjene,

¹ Več o romantičnih reprezentacijah otroštva v Burcar 2007.

nanjo pripete. Zamorka predstavlja odlagališče za(s)trtih želja, kanalizira njihovo nasilje, ki jim je prej neizraženo povzročalo tesnobo. Otroci pa so žrtvovani.

Stanko Majcen v *Zamorki* odstre tudi »vsakdanjo družinsko napetost« (Legiša 1969: 262) Ferjanovih. Okolje je revno (»krompir v oblicah«, »lonec juhe«), kaznovalno (»tam stoji palica«) in patriarhalno (»Kdo naj te razume, ženska? Jaz te ne. – Juho na mizo!«; Majcen 1997c: 99, 100). V patriarhalnem redu je naloga moškega, da zahteva, ukazuje in usmerja družinske člane. »Vsakdanja družinska napetost«, na katero opozori Lino Legiša (1969), izhaja iz strahu pred patriarhalnim očetom in eksistenčno negotovostjo delavskega vsakdana. Izkušnja kaže Ferjanu, da je svet nepravičen in zlagan, do sveta je nezaupljiv, zato v primeru črnke ravna po lastni (etični) presoji.

Berači (1917) Ivana Preglja nam na začetku naslikajo baročno slovensko krajino z romarsko potjo. V ozadju se slišijo »glasovi otroških godal« (Pregelj 1966: 63), romarji se vzpenjajo po poti in srečujejo berače, ki so v središču dogajanja. Pregelj upodobi svet skupine obrobnežev, ki se »kaže kot svet neusmiljenega boja vsakogar proti vsakomur, boja, ki nima več nikakršnih 'etičnih ciljev', marveč izvira iz najbolj elementarne surovosti, ki jo zahteva prav tako elementarno preživetje« (Poniž 1999: 236). V skupini beračev ima svoje še bolj robno in družbeno šibkejše mesto pohabljen otrok – beraček, kar »poudarja njegovo nemoč, njegov obup spričo tega, da je vržen v svet surovosti, neusmiljenega boja za preživetje« (prav tam: 239). Neskladje med baročno milino krajine in surovostjo beračev, med iluzijo in dejanskostjo, poglobi umor. Kaj se zgodi? Berači opazijo, da so romarji do beračka radodarnější kot do ostalih, zato bi vsi radi beračili z njim. Berač Malhar, »podoba posebljenega zla« (prav tam), otroku ukrade denar: »(Se dvigne, sesuje iz otrokovega klobuka drobiž v svoj)« (Pregelj 1966: 68). Nasilje nad otrokom se stopnjuje: »Stoj, stoj! Ščenè! (Skoči za otrokom, ga zgrabi za vrat in vrže na prejšnje mesto.) [...] Kaj, vekal bi rad? Čakaj! (Ga udari po ustih, da oblije otroka kri.)« (prav tam: 70) Ravnanje berača Malharja predstavlja psihološko, fizično, ekonomsko, torej družbeno zlorabo otroka. Berač Luka se z Malharjem spopade in ga z otroškim nožičkom umori. Otrok-berač je »simbol nedolžnosti, v ekspresionistični literaturi nosi (kot eden redkih) pozitivne vrednote; edini je, ki je vreden odrešitve, ne da bi se zanjo prizadeval« (Poniž 1999: 239). Kot pohabljen beraček ali kot suženj odraslih (beračev) je v boju za preživetje enakovreden odraslim. In v *Beračih* je umor poskus reševanja dostojanstva zlorabljenega otroka, poskus reševanja človeškega dostojanstva.

Podoba otroka je v Pregljevi enodejanki podoba zlorabljenega otroka v družbi, ki to zlorabo omogoča. Kmetška mati-romarka svojemu sinu ukaže: »Tak pojdi, [...] presneti pamž!« (Pregelj 1966: 63) Otrok je zanjo »sama nadlega. Še moliti ne more človek« (prav tam: 64). Ista mati je tudi telesno groba: »(Sune rahlo dečka naprej.)« in brez vsakršnega razumevanja otroškega doživljanja sveta: »Pa da boš miren v cerkvi pa da se boš lepo vedel« (prav tam). Če nadaljujem: oče-romar dá hčerki denar, naj ga razdeli beračicam: »Ná, Metka, daj! Ne vsega eni! Ti si prava.« Beračica se zahvali: »O blaženi otrok, stokrat boglonaj!« Otrok odgovori: »Saj nisem jaz dala, saj so

ata« (prav tam: 66). Deklica razume razliko med odraslim in otroškim svetom. Vé, čigava je odgovornost, kateri del življenjske realnosti pripada otroku in kateri del – razpolaganje z denarjem – odraslemu. Pregljevi otroci nastopajo kot orodje (beraček), kot nadloga (sin) ali kot pomanjšani odrasli (hči). Bili so vzgajani z grobstvo in moraliziranjem.

Drami *Trudni zastori* (1924) in *Upornik* (1926) Slavka Gruma sta si podobni v številnih sestavinah;² obe tudi tematizirata umor matere majhnega otroka kot posledico nevzdržnosti prosto lebdeče tesnobe ali celo disociacije, ki prežema glavne junake. Od kod je priplavala dušecha tesnoba, ki je zakrila »sonce« (Grum 1957a: 318) in v *Trudnih zastorih* preplavila »boemsko družbo brez moči za zdravo življenje« (Legiša 1969: 239) ali v *Uporniku* zapitega slikarja Madona? Slikarjevo življenje je njegova mati »brutalno zahtevala [...] zase« (Grum 1957b: 345), zato se mora odpovedati ženski, ki jo je ljubil. Ko pozneje zagleda to žensko z njenim otrokom, jo skrivoma nariše. Morda zato, da bi jo po tej poti zadržal zase? Odtlej riše samo mlade matere z otroki. Vanje projicira lastno simbiotično, odvisniško razmerje z materjo – Madono z otrokom Madonom v naročju. Maščevalne misli do matere, na katere se pripnejo občutki krivde, potiskajo odraslega Madona v tesnobna občutja. Da bi se rešil obsesije, brezizhodnih ponovitev v ustvarjanju, najprej (v *Trudnih zastorih*) zgolj fantazira, nato se (v *Uporniku*) odloči za umor naključne matere.

Grum rešitev vidi v zločinu, ki bo opolnomočil večno krivega. Madona je v pričakovanju katastrofičnega dogodka, ki bi sprostil napetost: »Venomer mi je, da se mora vsak hip nekaj zgoditi, da bo tisto zelo grozno, ali potem – potem bo že slednjič konec« (prav tam: 322). Tesnoba subjekta je pregosta in umor se (v *Trudnih zastorih* in *Uporniku*) uresniči. Z umorom postane Madona resnično kriv, tesnobno stanje, ki ga je prej dušilo, izgine: »Slikar (naenkrat sproščen, z blaženim nasmehom na ustih): Človek – mora – zadihati – slednjič že nekoč zadihati!« (Grum 1957b: 349). Zločin naredi Madona krivega in ga razreši tesnobnega konflikta, v katerega je nemočno ujet. In ime Madona gotovo ni izbrano naključno. Na simbolni ravni hkrati z materjo ubije še sebe – napravi samomor.

Z Madonove perspektive ni rešen le on, temveč tudi otrok, ki je ostal brez matere. Njegovo dejanje prepreči, da bi se zloraba ponovila. To je Madonov oz. Grumov etični klic: »Dà, to, da so matere naše največje dobrotnice in jim moramo biti večno hvaležni, je [...] ena izmed laži iz šolskih čitank« (Grum 1957b: 345). Karajoč četrto božjo zapoved izpostavi še lažnivost odraslih: »Ali še niste opazili, da se podeduje med ljudmi čudna tradicija, da morajo odrasli otrokom vedno lagati? [...] Groza nas je, taka groza pred vsem, da z ganljivo vnemo hitimo otrokom svet nalagáti, da jih vsaj za par let očuvamo pred jadom« (prav tam). Tudi Freud (2006: 10, 12) pogaša odkritost odraslih do otrok in ugotavlja vzroke za njeno umanjkanje: »Nedvomno odrasle k 'skrivnostništvu' pred otroki navajata zgolj običajno krepostništvo in lastna

2 Milan Pritekelj (1957: 447) ugotavlja, da je v *Uporniku* Grum snovno »posegel v neobjavljene *Trudne zastore*, jim skrčil II. in III. dejanje, prenesel dogajanje v Ljubljano«, *Trudni zastori* pa naj bi se dogajali na Dunaju (prav tam: 446).

slaba vest,« toda ti »omajejo otrokovo zaupanje do staršev« in »prizadenejo otrokov pristni raziskovalni gon«. In res se zdi, da so umetniki *Trudnih zastorov* in *Upornika* ostali na pol poti. Njihova ustvarjalnost jih ne zadovolji scela – Madona najde uteho v zločinu, kar ga osvobodi obsesivnih ponovitev v ustvarjanju, slikar Larsen pa zbeži v norost.

Majcnova igra *Dediči nebeškega kraljestva* (1920) se »vrši v revnem, kužnem okraju zasedenega mesta med vojno. Otroci so begunci« (Majcen 1997a: 118) oz. vojne sirote, saj jim je mama na begu umrla zaradi trebušnega tifusa. »Strašno bolezen so prinesli s seboj iz begunstva ... kugo in lakoto ...« (prav tam) Prepuščeni so samim sebi; »zanje skrbi doraščajoča Dana, posega pa vmes gornja družba in oblast s svojo samoljubno dobrodelnostjo ali z uradnim izvajanjem zdravstvenih predpisov, kakršno narekuje kužna bolezen« (Legiša 1969: 261). Odnos odraslih do otrok-beguncev je najprej upodobljen kot zloraba: strašenje s konjedercem Vôzmo, v ljudskem izročilu zlo osebo, in starko Kebo, kontroverzna osebo, ki vsakodnevno otroke sprašuje: »Ali ste kaj topli, deca?« (Majcen 1997a: 118), da bi jo ogreli.³ Zlorabljen je tudi otrok iz bogate družine, ki begunskim otrokom deli jabolka, podobno kakor deklica v Pregljevih *Beračih*. Nastopa kot perverzna podaljšana roka odraslih, ki se otepajo bremena vojnih razmer in odgovornosti zanjo. Nezaščitenost in nemoč otrok zlorabljata tudi tekmici za družbeno moč, Gospa Til in Polkovnikova žena, ki uprizarjata dobrodelnost. Spoštljiv in human odnos do otrok ima le zdravnik, ki zmore sočustvovati z njimi in jih po svojih močeh zaščititi. Nastopa kot klic k samorefleksiji odraslega sveta: »Ali niste nikoli zamujali prilik, da tem malim olajšate bridko usodo zapuščenosti in begunstva? Ali ste res vsekdar in povsod mislili nanje tako, kakor so potrebovali?« (prav tam: 147) Ko se zdravnik kot realna dramska oseba v drugem dejanju preobrazi v biblijskega Kristusa, postane »absolutna vest človeštva« (Petrovič v Schmidt 1997: 424), čigar bedo predstavljajo otroški begunci.

Ne le, da se zdravnik spremeni v Kristusa, celotno drugo dejanje je prežeto z mističnimi podobami. Dani se v sanjah uresniči želja: mama je živa in poskrbi za otroke, zdravnik je odrešenik – oče, ki jih bo rešil vsega hudega. Prej lažna dobrotnica Polkovnikova žena postane pod vtisom bolezni lastnega otroka t. i. prehranjujoča mati. Ko se Dani v sanjah prikaže mama, jo interpelira v t. i. materinsko vlogo – Dana: »Odkar si nas zapustila, sem jim majka jaz.« Mati: »Daj jim kruha, če so lačni, napoji jih, če so žejni, in če zbole, ne gani se od njih!« (Majcen 1997a: 135). Materinsko vlogo morda najboljše opredelijo koncepti *holding* (tolažba in pomiritev) in *handling* (skrb in nega) Donalda Winnicotta (1999) ter *containment* Wilfreda Biona (1984), s katerim opiše proces pretvorbe nepredelanega psihičnega doživljanja v misel. Vsi trije pogojujejo otrokov občutek varnosti. V zasedenem mestu pa so otroci brez varnega zavetja in tolažbe. Odraščajoča Dana se s sprejetjem materinske vloge sicer podredi zahtevi sanjske matere in zaščiti najmlajšega bolnega bratca pred odraslimi, vendar je s to gesto zlorabljen tudi uporno dekle.

3 Da je bilo to povsem vsakdanje zimsko večerno opravilo kmečkih otrok mi je potrdila Milena Miklavčič, ki je pripovedi o posteljnem ogrevanju starejših ljudi poslušala ob obiskih svojega »gorenjskega terena«.

3 Sklep

V slovenski modernistični dramatiki so otroci upodobljeni s pomočjo romantičnega imaginarija kot naravni, dobri in nedolžni (npr. Majcnove vojne sirote ali Pregljev beraček), nastopajo kot snov za oblikovanje piščevega etičnega prepričanja in imajo zato metaforično funkcijo. So žrtev tedanje socializacije, nasilnega sveta odraslih. Zato podobo otrok določa predikat tragičnosti. Njihov družbeni položaj je obroben: Zamorkin otrok je temnopolt, Ferjanovi otroci so delavski, »Lukov otrok« je beraček, Madonin »notranji otrok« je psihično bolan in Majcnovi otroci iz *Dedičev* so vojne sirote. Gradnike tragične podobe otroka ustvarjajo čustvena, telesna in družbena zloraba. Kmetstvo (Pregelj), meščanstvo (Majcen, Grum) in delavstvo (Majcen) je živelo na različne načine, v različnih kulturnih okvirih, vendar v isti patriarhalni hierarhiji, v kateri otrok zaseda poslednje mesto. Zato sta bili v intimnem in družbenem razmerju odraslega do otroka dovoljeni nasilje in zloraba. Sklepna ugotovitev je, da so obravnavani avtorji v »prehodnem času«, času nosečnosti, upali v rojstvo »novega človeka« z zavrnitvijo družbenega nasilja in s klicem k empatiji. Otrok bi se šele tedaj lahko otresel domnevne nedolžnosti, stopil v morje družbenih antagonizmov in postal subjekt.

Viri in literatura

- BION, Wilfred Ruprecht, 1984 (1967): *Second Thoughts: Selected Papers on Psycho-Analysis*. London, New York: Karnac Books.
- BURCAR, Lilijana, 2007: *Novi val nedolžnosti v otroški literaturi. Kaj sporočata Harry Potter in Lyra Srebrousta?* Ljubljana: Sophia.
- FREUD, Sigmund, 2000 (1907): Gradiva. Sigmund Freud: *Spisi o umetnosti*. Ljubljana: Založba /*cf. 13–94.
- FREUD, Sigmund, 2006 (1907): O seksualnem razsvetljevanju otrok. Sigmund Freud: *Spisi o seksualnosti*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo. 7–15.
- GRUM, Slavko, 1957a (1924): Trudni zastori. Drama v štirih dejanjih. Herbert Grün, Milan Pritekelj (ur.): *Slavko Grum: Goga. Proza in drame*. Maribor: Založba Obzorja. 283–335.
- GRUM, Slavko, 1957b (1927): Upornik. Dramski prizor. Herbert Grün, Milan Pritekelj (ur.): *Slavko Grum: Goga. Proza in drame*. Maribor: Založba Obzorja. 337–349.
- JENSEN, Wilhelm, 1902: Gradiva. *Neue Freie Presse* 1. 6.–20. 7. 1902.
- KRALJ, Lado, 1986: *Ekspressionizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- LEGIŠA, Lino, 1969: V ekspresionizmu in novi realizem. Lino Legiša (ur.): *Zgodovina slovenskega slovstva VI*. Ljubljana: Slovenska matica.
- LEŠNIK, Bogdan, 1998: »Objektna razmerja« Melanie Klein. Spremna beseda. Melanie Klein: *Zavist in hvaležnost. Izbrani spisi*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij, SH Zavod za založniško dejavnost. 587–611.
- MAJCEN, Stanko, 1997a (1920): Dediči nebeškega kraljestva. Sanjska igra v treh dejanjih. *Stanko Majcen. Zbrano delo*. Uredil Goran Schmidt. Ljubljana: DZS. [113]–164.
- MAJCEN, Stanko, 1997b (1922): Profesor Gradnik. *Stanko Majcen. Zbrano delo*. Uredil Goran Schmidt. Ljubljana: DZS. [63]–79.
- MAJCEN, Stanko, 1997c (1922): Zamorka. *Stanko Majcen. Zbrano delo*. Uredil Goran Schmidt. Ljubljana: DZS. [97]–112.
- PONIŽ, Denis, 1999: Pregljevi Berači ali o razpadajočem svetu. Marjan Dolgan (ur.): *Ivan Pregelj*. Ljubljana: Nova revija. 232–246.

- PREGELJ, Ivan, 1966 (1917): Berači. Groteska v enem dejanju. Franc Zadavec (ur.): *Upornik. Slovenska ekspresionistična enodejanka in prizori*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 63–73.
- PRITEKELJ, Milan, 1957: Opombe. Herbert Grün, Milan Pritekelj (ur.): *Slavko Grum: Goga. Proza in drame*. Maribor: Založba Obzorja. 417–452.
- SAKSIDA, Igor, 1992: Podoba otroka v liriki Srečka Kosovela. *Otrok in knjiga XXXIII*. 5–23.
- SCHMIDT, Goran, 1997: Opombe. *Stanko Majcen. Zbrano delo*. Uredil Goran Schmidt. Ljubljana: DZS. 397–401, 403–407, 408–436.
- SLODNJAK, Anton, 1966: *Slovenska knjiz̃ evnost med obema vojnama (1918–1941). Študije in eseji*. Maribor: Založba Obzorja. 225–244.
- WINNICOTT, Donald Woods, 1999: *Playing and reality*. London, New York: Routledge.