

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJ
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

EVELIN KRANJC

**Značilnosti jezika in govora v futurističnih seratah ter
možnost njihove aktualizacije**

Primer *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja

Diplomsko delo

Mentorja:
doc. dr. Gašper Troha,
doc. dr. Hotimir Tivadar

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Primerjalna
književnost in literarna teorija;
Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Slovenistika

Ljubljana, 2014

IZVLEČEK

Značilnosti jezika in govora v futurističnih seratah in možnost njihove aktualizacije

V diplomskem delu je, na primeru uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja, prikazano futuristično gibanje v gledališki umetnosti. Predstavljen je jezik in govor futurističnih serat, njihova forma ter možnost aktualizacije. Glede na teoretično podlago, ki jo sestavljata teorija italijanskega futurizma in odrskega govora, in analizo uprizoritve, lahko govorimo, da delo izpostavlja splošne značilnosti futurističnih serat, ki pa zaradi množice različnih interpretacij ne morejo biti zaključene. Ugotovljeno je, da značilnosti jezika nimajo izrazitih odstopanj oziroma le-te niso podvržene futuristični destrukciji v veliki meri, da je govor (in s tem tudi funkcije fonetičnih segmentov) ustrezno prilagojen futurističnemu gibanju ter da je možnost aktualizacije serat relativno dobra.

Ključne besede: futurizem, odrski govor, serata, sinteza, *ZANG TUMB TUUUM*.

ABSTRACT

The characteristics of language and speech in futuristic seratas and their actualisation possibility

This diploma thesis shows the futuristic movement in the art of theatre by analysing the staging of Vito Taufer's play *ZANG TUMB TUUUM*. It demonstrates the language and speech of futuristic seratas, their form and actualisation possibility. By examining the theoretical standing – the theory of Italian futurism and stage speech – and the analysis of staging, it is possible to claim the play exposes general characteristics of futuristic seratas, which cannot be fully concluded due to varied interpretations. The thesis concludes the characteristics of the language do not implement distinctive deviations or they are not subdued to futuristic destruction in great extent; the speech (also the functions of the phonetic segments) is suitably adapted to the futuristic movement, and the possibility of actualising seratas is relatively high.

Keywords: futurism, stage speech, serata, synthesis, *ZANG TUMB TUUUM*.

KAZALO VSEBINE

IZVLEČEK	i
ABSTRACT	i
KAZALO VSEBINE.....	ii
KAZALO TABEL.....	iii
KAZALO GRAFOV	iii
POVZETEK	iv
1. UVOD	5
2. FUTURIZEM.....	6
2.1. Italijanski futurizem.....	7
2.1.1. Manifest in futuristične ideje.....	9
2.1.2. Gledališče v italijanskem futurizmu.....	11
3. POMEN JEZIKA IN GOVORA V GLEDALIŠČU	14
3.1. Odrski govor	15
3.2. Odrski govor s stališča jezika	17
3.3. Oblikovanje jezika in govora v (futuristično) umetnino	19
3.4. »Govorica« nebesednih izrazil	20
3.5. Funkcija hitrosti, premorov in poudarkov v govoru.....	23
4. UMETNOST KOT DRUŽBENA AKCIJA	24
5. ANALIZA UPRIZORITVE <i>ZANG TUMB TUUUM</i> VITA TAUFERJA.....	25
5.1. Splošno o uprizoritvi <i>ZANG TUMB TUUUM</i>	25
5.2. Analiza izbranih sintez uprizoritve.....	27
5.2.1. <i>Zakaj sem futurist</i> (Giovanni Papini)	28
5.2.2. <i>Darilo</i> (Decio Cinti).....	30
5.2.3. <i>Presenečenje</i> (Filippo Tommaso Marinetti)	33
5.2.4. <i>Balerina</i>	37
5.2.5. <i>Barve</i> (Fortunato Depero)	38
5.2.6. <i>Zmagi naproti</i> (Bruno Corra, Emilio Settimelli).....	39
5.2.7. <i>Genij in kultura</i> (Umberto Boccioni).....	41
5.2.8. <i>Futuristična revolucija</i>	44
5.3. Analiza povprečne hitrosti govora.....	46
6. SKLEP.....	48

7. VIRI.....	51
8. LITERATURA.....	51
9. PRILOGE.....	53
Izjava o avtorstvu	53
Izjava kandidata / kandidatke	53

KAZALO TABEL

Tabela 1: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru <i>Zakaj sem futurist</i>	29
Tabela 2: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru <i>Darilo</i>	33
Tabela 3: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru <i>Presenečenje</i>	37
Tabela 4: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru <i>Zmagi naproti</i>	41
Tabela 5: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru <i>Genij in kultura</i>	44
Tabela 6: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru <i>Futuristična revolucija</i>	45

KAZALO GRAFOV

Graf 1: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov po posameznih prizorih.....	46
Graf 2: Razlike v povprečni hitrosti govora (z/s) s premori in brez premorov po posameznih prizorih.	47

POVZETEK

Diplomsko delo obravnava gledališče futurističnega gibanja, natančneje značilnosti jezika, govora in forme futurističnih serat ter njihovo možnost aktualizacije. Raziskava oziroma analiza temelji na podlagi strokovnih teoretskih tez in uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja. V prvem delu je predstavljena teoretična podlaga; poudarek je predvsem na opredelitvi italijanskega futurizma in temeljih njegove ideologije ter značilnostih odrskega govora. Izpostavljene so teze o sestavnih komponentah futuristične gledališke umetnosti, ki so v drugem delu diplomskega dela ovržene ali utemeljene in dokazane kot resnično poglavitne značilnosti. Skozi analizo specifičnih delov uprizoritve so se domnevne destrukcije jezika pokazale kot resnične, poudariti pa je potrebno, da se kažejo v zelo majhni meri. Govor je oblikovan v okviru normiranih pravil knjižnega jezika in njegove izreke, funkcije fonetičnih segmentov pa so v uprizoritvi ustrezno prilagojene futurističnemu gibanju. Za dokazovanje možnosti aktualizacije futurističnih serat je uporabljen hermenevtičen pristop (futuristično sicer odklonilen), s katerim smo prišli do ugotovitve, da serate sovpadajo z današnjo problematiko. Zaradi (večjega ali manjšega) ujemanja strokovnih teoretičnih tez z uprizoritvijo, lahko govorimo o izpostavitvi splošnih značilnosti futurističnih serat, ki pa zaradi množice različnih interpretacij ne morejo biti tudi zaključene.

1. UVOD

»Zakaj sem futurist? Futurist sem zato, ker futurizem pomeni absolutno svobodo, osvoboditev od pokopališč zgodovine in dušičih zakonov. Futurist sem zato, ker futurizem pomeni popolno priznavanje moderne civilizacije z vsemi njenimi gromozanskimi čudesi, fantastičnimi možnostmi in strašljivimi lepotami. Futurist sem zato, ker vem, da preveč kulture hromi možgane, suši žile, povečuje negotovost in kvari značaj. Futurist sem zato, ker futurizem pomeni stremljenje k širši civilizaciji, intenzivnejši ustvarjalnosti, bolj osebni umetnosti, bogatejši senzibilnosti, bolj junaški misli. Futurist sem zato, ker futurizem pomeni mojo domovino, domovino, ki je veličastnejša od pretekle domovine, vrednejša svoje prihodnosti, modernejša, naprednejša, bolj avantgardna. [...]«

(2. Prizor ZANG TUMB TUUUM)

Svežina, drugačnost in drznost, ki preplavljajo zgoraj navedeno razmišljanje Giovannija Papina *Zakaj sem futurist*, so le nekatere izmed obetavnih lastnosti, ki so zaznamovale novo umetniško gibanje – futurizem. S svojim vznikom v začetku dvajsetega stoletja in neverjetno zagnanostjo je vneslo veliko novih konceptov, s katerimi je poskušalo prenoviti tako posameznika, kot tudi konvencionalno usmerjeno družbo in njihovo prav takšno umetnost. Z odražanjem aktualnih okoliščin so želeli vplivati na tedanjo situacijo, prebuditi ljudstvo in ga postaviti nad staro meščansko družbo, ki so jo želeli zatreti. Futuristi so se navduševali tudi nad industrijskim in tehnološkim napredkom ter znanstvenimi odkritji, katerih »moč« jih je popolnoma prevzela in kasneje zaznamovala. Naveličani preteklosti, bedne realnosti in tradicionalnosti so tako uvajali nov, drugačen način življenja. S svojim drznim pristopom so v umetnosti napravili velik in pomemben korak naprej. Njihovo uvajanje umetnosti kot družbene akcije je bilo vodilo k raznim spremembam na boljše, po katerih hrepenimo tudi danes.

Futurizem me je navdušil in prevzel s svojo »nenavadnostjo« in drugačnostjo. To umetniško gibanje mi predstavlja vrtinec neverjetnega zagona po novem, katerega neustavljiva energija te preprosto potegne vase. Njihova drznost, ki je navzoča na vseh ravneh gledališkega (pa tudi drugega) ustvarjanja, uvaja mnogo različnih sprememb, ki tako ali drugače pritegnejo našo pozornost. V meni je to umetniško gibanje vzbudilo mnogo vprašanj, na katera bom poskušala odgovoriti v nadaljevanju diplomskega dela, menim pa tudi, da futurizem lahko le redkokaterega bralca oziroma gledalca pusti ravnodušnega.

Namen diplomskega dela je povzeti njihovo ideologijo, ki se je udejanjala v gledališki umetnosti. Natančneje, povzeti značilnosti jezika, govora, forme futurističnih seriat in si

odgovoriti na vprašanje, kakšna je njihova možnost aktualizacije. Zanimalo me bo, kako se jezikovne in govorne značilnosti, ki so navedene v strokovni teoretični podlagi, kažejo v dejanski uprizoritvi, splošna oblika in zgradba futurističnih serat, in ali je njihovo tematiko mogoče navezati na današnje stanje ter v kolikšni meri se to izraža.

Diplomsko delo bom razdelila na dva dela. V prvem, teoretičnem delu, bom s pomočjo strokovne literature raziskala temelje in ideje futurističnega gibanja, opredelila vlogo in značilnosti gledališča v italijanskem futurizmu ter se posvetila jeziku in njegovi govorni uresničitvi na odru.

V drugem delu bom enega za drugim navedla izbrane prizore iz uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja, s pomočjo katerih bom poskušala potrditi prej obravnavane teoretične teze. V ozir bom vzela vse pomembne sestavne komponente gledališke umetnosti, katerih analiza pa bo potekala tudi s pomočjo subjektivnega pomenskega razčlenjevanja. Ugotovitve, ki se bodo pokazale med analizo bodo vodile v odgovore na vprašanja, ki sem si jih zastavila ter tako prikazale udejanjene značilnosti futurističnih serat in njihovo povezavo z današnjim časom.

2. FUTURIZEM

Futurizem se kot gibanje pojavi in razvija v časovnem obdobju pred prvo svetovno vojno oziroma v začetku dvajsetega stoletja (Erjavec 2009: 88). Izhodišče in namen futurizma sta bila transformacija družbe kot celote in uveljavitev poglobitvenih sprememb, ki bi spremenile tedanje umetnostno, politično in družbeno stanje (Erjavec 2009: 73).

S futurističnim gibanjem se je po mnenju mnogih teoretikov izoblikoval pojem avantgarde, skupaj z njenimi glavnimi značilnostmi. Pričelo se je rušenje obstoječe umetnosti in vpeljevanje popolnoma novega pogleda nanjo. Zbirale so se agresivno naravnane skupine umetnikov, ki so teptale ustaljene in splošno uveljavljene norme in pravila (Krečič 1989: 27).

Futurizem je torej prebudil idejo in potrebo po uničenju tradicionalnega umetniškega prostora ter hkrati s tem zagotovil, da bo novo lahko nastopilo v drugačnem, čistem okolju (Krečič 1989: 27). Ideje, ki so bile povezane s tem »novim« – z novim načinom življenja, prepojenega

z veznikom industrije in tehnologije – so se uveljavljale skozi optimistični vitalizem, agresivnost in destruktivnost. Metode, ki so jih uporabljali in spodbujali predstavniki futurističnega gibanja, so se kazale tako v politiki kot v umetnosti. V politiki se je tako izražalo njihovo poudarjanje in zagovarjanje vojne ter nacionalizma, v umetnosti pa so z energičnim delovanjem in prikazovanjem notranje ideje, ki je bila prežeta z moralno problematiko, in z odporom do tradicionalne kulture strmeli k novi, boljši prihodnosti. Tradicionalno kulturo so tako futuristi želeli porušiti ter jo ponovno zgraditi od samih temeljev navzgor. Porušiti so želeli takrat prevladujočo izumetničenost in jo nadomestiti z naravnim ter dinamičnim slogom življenja (Troha 1993: 6).

Svojo vizijo družbe in umetnosti so futuristi vpeljevali preko manifestov, javnih nastopov ali s kakršnimkoli drugačnim izražanjem umetnosti. Kot piše Vera Troha, so za doseg zelenega cilja v nastopih operirali s pretiravanjem, ironiziranjem in zasmehovanjem tradicionalne kulture in družbe, novo pa so vpeljevali z agresivnim, dinamičnim, preroškim jezikom, s katerim so gledalce vedno znova svarili pred trenutnim stanjem in jih pozivali k nujnim spremembam (Troha 1993: 23–24).

2.1. Italijanski futurizem

Prvo med gibanji evropske zgodovinske avantgarde, ki so imela opredeljeno umetnostno ter zunaj-umetnostno ideologijo, je gibanje italijanskega futurizma. Njegova nagnjenost k destrukciji tradicije simbolizma in družbe mu je omogočila preboj in prevlado. Italijanski futurizem se od drugih protisimbolističnih literarnih smeri z začetka stoletja ločuje po tem, da se je kot globalno gibanje dotaknil več vrst umetnosti, politike, družbe, običajev in človeških občutij, hkrati pa z navedenim tudi uvaja prostor delovanja prihajajočim avantgardnim gibanjem (Troha 1993: 5–6).

Troha naprej piše, da pri futurizmu ne gre za homogeno gibanje, posledično je enovita definicija mogoča le na zelo splošni ravni, in sicer opredelitev futurizma v smislu avantgardnega gibanja, o katerem lahko govorimo zaradi kolektivnega značaja, množice sodelujočih itd. O njegovi homogenosti je mogoče govoriti v časovnem obdobju do 1912, z vrhuncem, ki ga je dosegel med leti 1914 in 1918, je namreč prišlo do razcepa na različne centre po Italiji (Milano, Firenze, Rim) (Troha 1993: 6).

Okoli letnice ustanovitve futurizma se pojavlja več sporov, saj so navedene in teoretično podprte kar tri. Najbolj pogosto je kot začetek futurističnega gibanja navedena letnica 1909, ki jo utemeljuje dejstvo, da je 20. februarja izšel Marinettijev manifest *Le futurisme* v pariškem meščanskem časopisu »Le Figaro«. Navedeno letnico je pod vprašaj postavil sam Filippo Tommaso Marinetti, ki je v spisu *Marinetti e il futurismo* (1929) zapisal, da se začetek futurizma pojavi z revijo »Poesia« (1905); v njej naj bi namreč nastali najboljši italijanski pesniki. Veliko avtorjev (Anna M. Elena Giammarco, Claudia Salaris, Noëmi Blumencranz-Onymous) smatra navedeno kot prelomni dogodek ter se pridružuje Marinettijevi časovni umestitvi, avtorji (N. Blumencranz-Onymous, François Livi), katerim je v futurizmu najpomembnejša drugačna stilna formacija, pa kot začetek postavljajo letnico 1912, saj naj bi se pred tem letom futuristične težnje v praksi ne kazale. Sporu o začetku futurističnega gibanja se pridružuje tudi spor o njegovem koncu. Navedene so različne letnice, in sicer 1944 (leto Marinettijeve smrti) ter 1915 (razhod udeležencev v prvem valu), tretja možnost pa uvaja teorijo, da futurizem v Italiji traja še danes, saj od leta 1968 izhaja revija »Futurismo oggi«, prevedeno kot »Futurizem danes« (Troha 1993: 14–16, 24). Sama bi se glede časovne opredelitve začetka tega umetniškega gibanja oprla na teorijo Filippa Tommasa Marinettija, ki, kot zgoraj navedeno pravi, da se začetek futurizma pojavi z revijo »Poesia«. Menim, da je njegova teorija povsem primerna, kajti potrebno je najti popoln začetek, pa čeprav bi šlo le za majhne drobce, ki bi vzpodbudili gibanje. Nedvomno je njegova teorija premišljena in dobro podprta, saj dejstvo, da gre za enega izmed najpomembnejših futurističnih umetnikov in hkrati poznavalcev, ni zanemarljivo. Vprašanje o koncu futurizma povezujem s teorijo, ki je zgoraj navedena kot tretja možnost – da futurizem traja še danes. Prvi dokaz, ki to potrjuje, je izhajanje revije »Futurismo oggi«, kot drugo pa lahko navajamo dejstvo, da se futurizem ohranja pri življenju skozi vsakršno obnavljanje le-tega (bodisi v gledališki umetnosti, bodisi v likovni itd.), če že ne z neprestanim razvijanjem.

Obdobje futurizma se navadno deli na dva dela, in sicer na t. i. »prvi« in »drugi« futurizem. Kot posledica različnih pogledov na futuristično gibanje tudi tukaj ni enotnega mnenja o letnicah delitve. Delitev »prvega« in »drugega« futurizma je po Alešu Erjavcu umeščena takole: prvi futurizem je trajal približno šest let, in sicer od 1909, ko je bil objavljen manifest *Le futurisme*, do napovedi vojne 1915. Začetek druge dobe futurizma oziroma t. i. »drugega« futurizma pa je umeščen med leti 1919 in 1922 (Erjavec 2009: 129).

Do samega preloma in delitve futurizma na dva dela je prišlo kljub temu, da je bilo futuristično gibanje v tem času priznано avantgardistično gibanje. Vpliv vojne je imel nad

gibanjem premoč, s seboj je prinesel mnogo sprememb in prva razhajanja, s tem pa je za futuristično gibanje postal usoden (Erjavec 2009: 129). Gibanje je naprej popeljal Filippo Tommaso Marinetti, ki je, čeprav je to zanikal, že od vsega začetka deloval kot zgled, avtoriteta in vodja italijanskega futurizma (Troha 1993: 17).

2.1.1. Manifest in futuristične ideje

V čas prvega futurizma oziroma na sam »začetek« spada že prej omenjeni manifest *Le futurisme* Filippa Tommasa Marinettija, ki je izšel 20. februarja v pariškem meščanskem časopisu »Le Figaro«. Marinettijev Manifest je za nadaljnje raziskovanje futuristične gledališke umetnosti pomemben dokument, saj nam kot prvi prikaže nove ideje in same temelje futurističnega gibanja.

Manifesti so v času preloma stoletja igrali pomembno vlogo. Namenjeni so bili predvsem širjenju novih idej. Družbo oziroma ljudstvo so obkrožili preko dnevnih časopisov, kot letaki itd., saj je bil namen pridobiti pod svoje okrilje kar se da veliko pristašev (Troha 1993: 23).

Futuristi so z manifesti želeli bodoče gledalce na nek način pripraviti, jih opozoriti in njihovo pozornost usmeriti na nekaj novega v umetnosti. To so seveda storili neposredno, odločno, provokativno ter z napadalnim jezikom (Erjavec 2009: 79). Uporabili so torej elemente, ki so pripomogli k obratu od tradicionalnega, še več, elemente, ki so jim pripomogli k rušenju tradicionalnih norm na vseh področjih (Troha 1993: 23–24).

Futuristični ustanovni manifest Filippa Tommasa Marinettija je sestavljen iz enajstih relativno kratkih točk, ki s svojo strnjenostjo direktno napovedujejo prenovе, novosti oziroma temeljne prvine tega umetniškega gibanja:

1. *Opevati hočemo ljubezen do nevarnosti, navajenost na energijo in neustrašnost.*
2. *Pogum, drznost in upor bodo bistveni elementi naše poezije.*
3. *Do zdaj je književnost poveljevala zamišljeno negibnost, zamaknjenost in sen. Mi hočemo poveljevatı agresivni nemir, vročično nespečnost, hiter korak, salto mortale, klofuto in udarec s pestjo.*
4. *Izjavljamo, da je razkošje sveta obogatila nova lepota: lepota hitrosti. Dirkalni avtomobil s pokrovom, ki ga krasijo debele cevi, podobne kačam z eksplozivno sapo ... rjoveč avtomobil, za katerega se zdi, kakor, da leti na topovski krogli, je lepši od Samotraške Nike.*
5. *Slaviti hočemo človeka za volanom, katerega namišljena os prečka Zemljo, prav tako izstreljeno po krožnici svoje orbite.*

6. *Pesnik se mora razdajati z zanosom, razkošjem in radodarnostjo, da bi povečal navdušeno gorečnost temeljnih prvin.*
7. *Lepote ni več, razen v boju. Nobeno delo, ki nima agresivnega značaja, ne more biti umetnina. Poezija mora nastajati kot besen napad na neznane sile, ki morajo oslabeti in se podrediti človeku.*
8. *Smo na skrajnem rtu stoletij! ... Zakaj bi se ozirali nazaj, če hočemo razbiti skrivnostna vrata Nemogočega? Čas in Prostor sta umrla včeraj. Že živimo v absolutnem, saj smo ustvarili večno vsepričujočo hitrost.*
9. *Slaviti hočemo vojno – edino higieno sveta -, militarizem, patriotizem, uničevalna dejanja anarhistov, lepe ideje, za katere se umira, in zaničevanje žensk.*
10. *Porušiti hočemo muzeje, knjižnice in vseh vrst akademije in se boriti proti moralizmu, feminizmu in proti vsakršni preračunljivi in koristoljubni strahopetnosti.*
11. *Opevali bomo velike množice, ki jih podžiga delo, užitek ali upor: opevali bomo pisana in hrupna plimovanja revolucij v modernih prestolnicah; opevali bomo donečo nočno vnemo orožarn in gradbišč, ki jih obsevajo nasilne električne lune; nenasitne železniške postaje, ki požirajo kadeče se kače; tovarne, ki so z zvitimi nitmi svojega sima obešene na oblake: mostove, podobne velikanskim telovadcem, skakalcem čez reke, ki z noži pobliskavajo proti soncu; avanturistične parnike, ki ovohavajo obzorje; širokoprse lokomotive, ki topotajo po tirih kakor ogromni jekleni konji, obrzdani s cevmi, in gladki let letal, katerih propeler plapolata v vetru kot zastava in spominja na ploskanje navdušene množice (Arko (Ur.) 2012: 36–39).*

Napovedovanje novega literarnega gibanja v Marinettijevem manifestu je, kot vidimo navedeno zgoraj, opevalo nevarnost, energijo in drznost. Kot vodilne v besedilih so bile postavljene lastnosti, kot so pogum, hrabrost in upor. Po robu so se postavili »negibnemu« stanju tedanje literature, temu nasprotno pa so želeli vpeljati agresivni nemir, borbo in nepričakovana, pretirano drzna, nepremišljena dejanja, ki bodo navzoče spravile s tira. Dela brez borbe so bila umetniško izničena; od pesnika je bilo zahtevano, da se z vnemo predaja novemu literarnemu gibanju, da z bojem prikazuje poraz vseh sil, ki se mu zoperstavijo ter da s tem prikaže in dokaže kvaliteto temeljnih prvin. Poveljevali so dinamičnost, hitrost, tehnologijo, vojno, uničevalna dejanja svobodomiselnih, ideje za katere bi bilo vredno celo umreti in zaničevanje žensk. Uničiti so želeli vse, kar bi lahko pomagalo živeti tedanji tradiciji (muzeje, knjižnice in akademije). Prav tako so zavračali moralistična in feministična gibanja, saj naj bi le-ta podpirala strahopetnost (Troha 1993: 24–25).

Troha nadaljuje, da so v manifestu omenjene vse glavne oziroma osnovne futuristične teme, to so »anarhični vitalizem, izzivalna revolta zoper pasatizem v umetnosti in družbi in zaupanje v dosežke tehnološke civilizacije« (Troha 1993: 24). Teme, navedene v manifestu, so bile tako glavne smernice futurizma in so pravzaprav omogočale njegov zagon in preboj v svet. Rušenje temelja preteklosti, torej antitradicionalizem, je bilo za vzpostavitev popolnoma novega gibanja nujno. Za gradnjo novega pogleda so tako morali zaničevati preteklost, se proti njej agresivno boriti in jo izničiti. Opevanje hitrosti in dinamike, ki povzema gibanje in spreminjanje, tako ustrezno kontrira predvidljivosti in negibnosti tradicionalnega.

Futuristično silovito in agresivno poseganje v same temelje umetnosti je prineslo marsikatero posledico oziroma spremembo. V literarni umetnosti so se spremembe udeležile praktično na vseh ravneh umetniškega dela. Spremenjeno je bilo pojmovanje umetnika, njegova vloga v družbi postane nekoliko drugačna, prisiljen je namreč s svojo nenavadnostjo vzbujati pozornost ter s tem vpeljevati nove ideje. Spremeni se tudi samo umetniško delo nasploh; njegova narava, struktura, jezik. Običajni cilj večne aktualnosti umetniškega dela je bil porušen, dela futurizma so bila pisana kot bežna, začasna in minljiva (Troha 1993: 27).

2.1.2. Gledališče v italijanskem futurizmu

Gledališče je imelo v futurističnem gibanju, ki je na začetku veliko moč pripisovalo govorjeni besedi, zelo pomembno vlogo, saj ima, kot pravi Marinetti, med vsemi literarnimi oblikami najbolj neposreden učinek (Troha 1993: 38). Javno, živo nastopanje na odru in dvorane polne konservativnih meščanskih gledalcev so bili kot nalašč za prikaz in širjenje novih idej futurističnega gibanja. Izzivalna umetnost, preplavljena z novostmi, je torej z reakcijo navzočih dobila odgovor na svojo učinkovitost oziroma neučinkovitost (Troha 1993: 38).

Izstopanje gledališke besedne umetnosti od drugih je razvidno iz številnih manifestov¹, ki se ukvarjajo s to temo. Futuristični manifesti so avtorje nagovarjali proti tradicionalnemu in obrabljenemu vzorcu gledaliških uprizoritev. Umetnost so hoteli pripeljati do popolne inovativnosti. Vse naj bi se odražalo na ravni zavračanja in rekonstruiranja tedanjega običajnega, v ospredju je bilo zgolj zrenje k sodobnosti, modernosti ter inovativnosti (Troha 1993: 40).

Kot piše Lado Kralj, je v zvezi z gledališčem potrebno izpostaviti manifest z naslovom *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (1911), ki se najbolj od vseh nanaša na gledališče. V njem so izpostavljeni pomembni futuristični elementi oziroma ideje, ki so bile vključene v nadaljnji razvoj futurističnega gledališča. Poudarjen je obrat od ugajanja gledalcem; cilj futuristov ni bilo navdušeno aplavdiranje, Marinetti je v manifestu dramatik in igralcu sporočal celo, naj sprejmejo izžvižganje kot užitek, saj to samo potrjuje njihovo drugačnost in inovativnost, h kateri stremijo. Takšen odnos do gledalcev je omenjen že v ustanovnem

¹ »Manifesto dei drammaturghi futuristi (Marinetti, 1911), Il teatro di varietà (Marinetti, 1913), Il teatro futurista sintetico (Marinetti Settimelli, Corra, 1915), Il teatro della sorpresa (Marinetti, Cangiullo, 1921) itd.« (Troha 1993: 39–40)

manifestu *Le futurisme*, a je seveda učinek arogantnosti in nasilnosti javnega nastopa drugačen od učinka, ki se zgodi ob zasebnem nastopu (Kralj 2003: 307).

Futuristične serate ali večerni nastopi, ki so se vrstili po Italiji, so bili sestavljeni. Nastopajoči so lahko recitirali manifeste, lahko so brali literarna dela. Seveda pri tem ni šlo za olikano, z besedilom skladno recitiranje ali branje, temveč za takšno ali drugačno izstopanje od tradicionalne norme. Že tako agresivnim in borbenim manifestom je bilo tako dodano umetniško nadgrajeno recitiranje ali branje, ki je bilo lahko pretirano glasno, zastavljeno kot vpitje, lahko je bilo podprto s kakršnimikoli zunanjimi zvoki itd. Za še večje draženje navzočih, je bilo v umetniške nastope pomešano tudi veliko političnega aktivizma in novih revolucionarnih idej, s katerimi so želeli premakniti množico. Kot posledica izzivanja so bile uprizoritve pričakovano polne vmesnih komentarjev in zgražanja s strani gledalcev, kar pa je futurističnim umetnikom le potrjevalo, da dosegajo želeni učinek. (Kralj 2003: 307-308). Gledališki nastopi so bili v futurizmu nasploh bolj odprto naravnani, vključene je bilo veliko improvizacije ter zgoraj navedenega nasprotujočega sodelovanja z gledalci, kar pa so umetniki znali izkoristiti in obrniti v svoj prid. Takšen pristop, poln agresije, upora in nasprotovanja, je skozi serate pripeljal do uveljavitve nove futuristične umetnosti ter vzpostavitve novega pojmovanja gledališča, ki se je v marsičem razlikovalo od tedaj tradicionalnega (Troha 1993: 38–39).

Tradicionalno gledališče oziroma destrukcija tradicionalnega gledališča je bila točka, iz katere so izhajali na poti k futurističnemu. S svojo počasnostjo, predvidljivimi strukturami in pravzaprav tudi neaktualnostjo je tradicionalno gledališče vzbujalo odpor in predstavljalo pravo nasprotje želenega. Troha v *Futurizmu* piše, da so želeli z novim pristopom v gledališču porušiti in uničiti vse, kar je do tedaj veljalo kot sveto. Norčevali, parodirali in plagiirali so vse umetnine, ki naj bi bile večno aktualne in neminljive (Troha 1993: 41). S svojimi nastopi jim je to uspelo. Na oder je bilo s futurizmom postavljeno gledališče, ki ni bilo podrejeno nobenim standardom. Porušili so vse okvirje, ki so običajno omejevali umetnost. Gledalce so vedno znova presenečali z nepričakovanim, neverjetnim in absurdnim.

Skozi nastale manifeste se je futuristično gibanje spreminjalo, se dopolnjevalo in nadgrajevalo. Pomembna prelomnica je bil manifest z naslovom *Il teatro futurista sintetico* (1915). Kralj piše, da so umetnost futurističnega gledališča še dlje popeljale prav sinteze, ki so teoretično podkovane v tem manifestu (Kralj 2003: 308). Sinteze so futuristi uvedli v gledališče zato, ker so zaradi svoje zgoščenosti in kratkosti ter s svojo podobnostjo

varietetskemu tipu gledališča, nad katerim so se navduševali, še najbolj ustrezale njihovemu zelenemu cilju (Troha 1993: 41).

Opozoriti je potrebno na dejstvo, da je futuriste k nastanku sintetičnega gledališča povedlo tudi zanimanje za film oziroma vizualizacijo literature. Povezanost le-tega so podprli z mišljenjem, da nas že v življenju obkrožajo dogodki, trenutki, katerim nismo nujno priča v celoti. V nekatere smo vključeni kot zunanji opazovalci, druge vidimo, slišimo ali občutimo le mimobežno, spet tretje lahko zabeležimo na katerikoli drug način. V naš spomin in duševnost se ti dogodki in trenutki torej ne preslikajo kot celota, temveč so tam shranjeni kot delčki – fragmentarno. Prav tako naj bi potekalo tudi gledališko ustvarjanje: v drobcih, dinamično in brez odvečnega balasta (Troha 1993: 42).

Postavljanje takšnega gledališča je vzbudilo težnjo (in hkrati napoved) po strukturalni prenovi dramskega besedila, ki bi omogočila, da se v kratek dogajalni čas strni le toliko, kolikor je v dani situaciji potrebnih besed, dejstev, gibov, občutij itd. Kratkost in zgoščenost, ki sta povezani z opevanjem hitrosti, gibanja in dinamike iz ustanovnega manifesta, sta postali temeljni lastnosti gledaliških sintez. S svojimi tehnikami namreč uspešno rušita strukturo tradicionalne uprizoritve (Kralj 2003: 308). V uprizoritvi *ZANG TUMB TUUUM* lahko velikokrat opazimo zelo kratke prizore (npr. sinteza *Negativno dejanje*: »To je neverjetno! Fantastična stvar! Gratia Fortuna! Jaz vam ne mislim nič povedat! Zavesa!«), ki zaradi svoje strnjenosti nimajo strukture oziroma je ta nenavadna. Takšni prizori so pogosto brez kakršnega koli začetka in konca, včasih celo brez dogodka.

S spremenjeno strukturo je prišlo tudi do posebnosti gledaliških sintez, ki so vidne na več ravneh gledališkega uprizarjanja. Troha piše, da so zaradi zelenega uprizarjanja fragmentarnih, med seboj pomešanih, dinamičnih dogodkov morali razbiti pojmovanje odra kot določenega realističnega prostora. Futuristično gibanje uvede oder kot prostor, ki ni enoten, temveč se lahko veže in prelevi v večji izbor prizorišč, ki si jih ustvarjalec zamisli. Enako velja tudi za čas. Ta ni vezan na nikakršno zaporedje, prilagaja se od trenutka do trenutka, po želji pa je lahko tudi nelogično prepleten. Destrukcija se nadaljuje na ravni osebe, ki ne deluje nujno kot zaokrožena celota ali kot človek, v uprizoritvi se lahko udejanji poljubno, npr. kot žival, predmet, občutje ali celo kot del igralčevega telesa. S takšnim primerom sinteze se bomo srečali tudi v nadaljnji analizi futuristične uprizoritve. Zelo razvidno se to pojavi v abstraktni sintezi *Barve*, kjer igralka imitira žuželko, to pa predstavlja celoten prizor. Futuristična destrukcija je lepo razvidna tudi na drugih ravneh, ne zgolj na

ravni osebe, saj nismo postavljeni v nikakršen prostor in čas, struktura sinteze je porušena, odvzeto pa je tudi kakršno koli pomensko logično razumevanje.

Porušeno je bil torej celotno pojmovanje prostora, časa, osebe, pomembni pa sta še dve spremembi oz. posebnosti. Že v začetku poglavja *gledališče v italijanskem futurizmu* smo omenili, da je futuristično gibanje med drugim vključilo tudi povezanost z gledalci. Njihova dejavnost oz. sodelovanje med odrom in avditorijem se je izpostavilo kot pomemben element futurističnega gledališča. Izgubilo se je tudi razmerje med tragičnim in komičnim, katerega običajno očitna meja je razpadla. Prav tako kot tragični dogodki, so se zdaj tudi komični lahko obarvali s tesnobo. Za uprizarjanje sintez so velikokrat uporabljali groteskno pretiravanje, ekscentrično poudarjanje, absurdnost itd. Na ta način so uprizarjali obrabljeno tradicijo in tedanjo realnost, ki se je skozi tak prikaz pokazala kot narejena in lažna. Tako so razkrivali »dvoumnost odnosov med ljudmi, skritih za ustaljenim videzom, navidezno mirno življenje, ki je v resnici prazno životarjenje« (Troha 1993: 44) in drugo, na prvi pogled lepo in urejeno resničnost, ki pa je navadno bila ravno obratna. Na oder so torej postavljali bedno realnost, ki pa je bila z njihovim pristopom razkrita (Troha 1993: 43–44).

Tradicionalna uprizoritev je bila torej nadomeščena, postala je skupek fragmentarnih in dinamičnih sintez, ki so z drugimi elementi, kot so recitiranje manifestov in literarnih izdelkov, združeni v celoto. Vsak element serate (celotne uprizoritve) deluje kot prizor, vendar med njimi ni povezanosti pač pa nelogično in nerealno razmerje. S svojo moderno in sodobno sestavo so serate še poglobile moč prikazovanja nečesa novega in drugačnega (Kralj 2003: 309).

3. POMEN JEZIKA IN GOVORA V GLEDALIŠČU

Jezik in govor sta sestavna dela izražanja, ki ga vsak od nas nezavedno ali zavedno uporablja v svojem vsakdanu. Skozi govor razvijamo in usmerjamo svoje misli ter izražamo svoje občutke, prav tako pa je glavni povezovalac medsebojne komunikacije. Zmožnost uporabe jezika in govora nam tako omogoča lažje sodelovanje v družbi ter obratno tudi zaznavanje dogajanja, ki nas obkroža. Podobno, kot imata jezik in govor pomembno vlogo v našem življenju, je tudi z jezikom in govorom v gledališču.

Katarina Podbevšek piše, da je govorjeni (umetniški) jezik od šestdesetih let 19. stoletja, ko se je na Slovenskem začela poklicna gledališka dejavnost, prehodil zelo zanimivo in z močnimi spremembami zaznamovano pot. Jezik nasploh in s tem seveda tudi jezik v vsakršnem javnem govornem položaju je sprva imel narodnoreprezentativno oz. narodnoobrambno vlogo, saj se je tako po robu postavljal nemščini in drugim tujim jezikom ter deloval kot narodnoidentifikacijski znak. Njegova estetska vloga je bila sprva postavljena na stran, temeljna skrb je bila namreč uveljavitev slovenskega jezika v javnih govornih položajih. Odrska slovenščina je s tem in tudi drugimi dejavniki (šolska praksa učenja glasnega branja po črki, zgodovinsko prepričanje, da mora imeti gledališče tudi vzgojno vlogo itd.) bila močno zaznamovana in hkrati umetniško omejena. V neprestanem boju za uveljavitev slovenskega jezika v javnih govornih položajih je njegova estetska vloga ostajala nerazvita v ozadju, kar pa se je začelo nekoliko spreminjati z nastopom novih, gledaliških poklicev med obema vojnoma. (Podbevšek 2010: 203–204).

Pomemben člen na poti slovenskega umetniškega jezika in njegove odrske oblike je nedvomno Oton Župančič. Leta 1912 je postal dramaturg Deželnega gledališča v Ljubljani, hkrati s tem pa se je začel ukvarjati tudi z normiranjem govorne (odrske) slovenščine, ki naj bi bila naravna in nepokvarjena; »Gledališče bi bila pri nas tista praktična šola, kjer bi Slovenec poslušal vsaj dve, dve uri in pol vzdržema svoj jezik čist in nepokvarjen, prost vseh tistih primesi in potvar, ki mu bijejo v vsakdanjem življenju na uho« (Župančič 1982: 47). Tivadar in Vrtačnik pišeta, da je prav on »zaslužen za prvo temeljno razpravo o rabi slovenščine v javnosti« (Tivadar, Vrtačnik 2013: 451). Njegovo (pa tudi nadaljnje) reševanje jeziko(slo)vnih vprašanj in večje posvečanje odrskemu govoru je bilo za profesionalizacijo slovenskega gledališča, in s tem tudi njegovih izrazil, pravzaprav neizogibno. Norma zborne izreke se je tako od Župančičevih začetnih raziskovanj in nato skozi čas razvila, relativno precej ustalila in začela, zaradi bogate jezikovne večplastnosti, prehajati v ustvarjalno smer (Tivadar, Vrtačnik 2013: 453–454).

3.1. Odrski govor

Gledališka umetnost je pojmovana kot avdio-vizualna umetnost, v kateri se nenehno prepletajo njene sestavne komponente, ki so vidne, zvočne, lingvistične in teatralne. Prepojene so druga z drugo in tako jih je v kontekstu gledališke umetnosti nemogoče

pojmovati kot popolnoma ločene od drugih. Drugače rečeno, v gledališki umetnosti se nam vedno pojavlja prepletenost govora in scene – »sceničnost govora« in »zgovornost scene« (Pušić 2000: 68–69). Za popolno razumevanje odrskega govora z vsemi njegovimi prvinami je potrebno poznati celoten kontekst, saj šele s tem odrski govor doseže pravo obliko. Govora se tako ne spodobi obravnavati kot ločeno komponento, potrebno je upoštevati celotno gledališko situacijo, ki ga obkroža (Pušić 2000: 68–69).

Skozi čas, žanre, koncepte in funkcije gledališke umetnosti so zgoraj navedene sestavne komponente do govora vzpostavile različna razmerja in jih spreminjale, njegov pomen pa se je tako sproti prilagajal določeni normi oziroma zahtevam uprizoritve. Razmerje med sestavnimi komponentami uprizoritve je bilo odvisno od sprotne situacije, enkrat so si bile med seboj enakovredne, drugič ne. Vpletenost govora v gledališko uprizoritev tako ni imelo vedno enake vloge in pomena, poleg sestavnih komponent gledališke umetnosti pa je bil odvisen tudi od samega razmerja med besedilom in uprizoritvijo (Podbevšek 2010: 197).

Govor likom, ki so zapisani na listu papirja, daje živost, jih uteleša in jim tako pomaga izražati svoje ideje, misli, občutja ter jih vpeljuje v situacijo. Katarina Podbevšek navaja, da je udejanjenje nekega zapisanega besedila, poleg zgoraj naštetih vplivov, odvisno tudi od njegovega izvajalca, torej igralca. Ta ima, pod še vedno določenim režijskim in lektorskim konceptom, glavno nalogo pri oblikovanju govorne podobe, ki je na koncu izražena na samem odru, neposredno pred gledalci. S svojo fizično in psihofizično vpletenostjo uveljavlja zmožnost, da zapisanemu jeziku dodaja individualne značilnosti in ga obarva po svoje (Podbevšek 2010: 197).

Podbevšek piše, da jezikovna plast nekega besedila vsebuje določene napotke, ki usmerjajo govor igralca – ločila določajo premore in intonacijo, tisk določa pomembne poudarke, didaskalije opisujejo igralcu dejavnosti, ki naj bi potekale hkrati z govorom oziroma ob njem itd. V glasovnem delu pa je igralcu dovoljeno veliko kreativnosti, ki je ponovno omejena z žanrom, konceptom, funkcijo ali drugimi zahtevami, ki jih poda določeno besedilo. Igralec (koga ali kaj) jezikovno in glasovno povezuje v živo govorno dogajanje s pomočjo oblikovanja intonacije, glasnosti, hitrosti govora, s premori in načini izrekanja, z barvo in registrom glasu itd. Skozi jezikovno govorno plast se v ospredje postavljajo predvsem govorna tehnika igralca, njegova uporaba naglaševanja ter logično razbiranje pomena besedila. V glasovni plasti pa se bolj izraža igralčev subjektivni odnos do besedila, uveljavlja se njegova domišljija, občutek za besedo ter nadaljnji razvoj lika (Podbevšek 2010: 198–199).

Kot navaja Breda Pogorelec, igralcu na tej poti udejanjanja in hkratne učinkovitosti odrskega govora pomagajo tudi zunanji dejavniki – zunajjezikovna, nebesedna izrazila, ki celotno zadevo še dodatno povežejo in osmislijo. Sem spadajo scena, kostumi in drugi vizualni efekti, še bolj pomembna pa je tukaj govorica kretenj, igralčevega telesa, mimike, gest itd. (Pogorelec 1983: 148). Navedena nebesedna izrazila imajo sicer pomembno vlogo na gledališkem odru, a jih po Ivu Škariću ne moremo šteti h govoru (Podbevšek 2006: 67), zato se jim bomo posvetili ločeno, nekoliko kasneje.

3.2. Odrski govor s stališča jezika

Vrnimo se nekoliko nazaj, in sicer do točke, kjer smo navedli, da ima igralec kljub nekaterim določenim napotkom na jezikovni ravni besedila veliko možnosti svobodne kreativnosti pri ustvarjanju in udejanjanju zapisanega.

Res je, da je prav igralec tisti, ki besedo na papirju prelevi v govorjeno in s svojim načinom govora pred očmi gledalcev oblikuje dogajanje, ki deluje spontano, ter ga s tem popelje v stvarnost besedila. Zavedati pa se je potrebno, da je njegova pretvorba nedvomno bolj omejena in odvisna od samega jezika, kot si mogoče mislimo. Podbevšek piše, da je »odrski govor odvisen od zakonitosti nacionalnega jezika (govorjenega in pisnega) ter od zgodovinskih, socialnih, kulturnih in drugih okoliščin njegove rabe. Na podobo odrskega govora poleg dramske besedilne oblikovanosti (dialog, didaskalije) vplivajo slovnica, pravopis, pravorečje ter dejansko jezikovno-govorno vedenje celotne družbe in njenih posameznih skupin, ki govorno uresničujejo jezikovnozvrstna preklapljanja znotraj svojega jezika, prav tako pa prakticirajo tudi tujejezične vdore v domači jezik oz. večjezikovnost« (Podbevšek 2010: 198). V odvisnost odrskega govora od zgodovine jezika in njegove pomembne vloge pri vzpostavitvi nacionalne identitete se ne bomo poglobljali, saj tema ni bistvena za nadaljnji razvoj diplomskega dela. Zanimalo nas bo bolj, kako na odrski govor vpliva in ga mogoče celo omejuje slovnica, pravopis, pravorečje, kakšne so primerne ali neprimerne meje poseganja teh dejavnikov v odrski govor in kakšen je njihov razvoj na dejanskem primeru, v analizi jezika uprizoritve.

Pri udejanjanju odrskega jezika in uporabi ali neuporabi slovničnih zakonitosti igralcu pomaga gledališki lektor, ki med drugim skrbi tudi za pravilno oziroma primerno uporabo

jezika. Poleg znanstvenega znanja mora imeti tudi poglobljeno znanje in občutek za jezik v umetnosti, da lahko usmerja igralčev govor. Od njega se torej ne zahteva, da igralce nenehno lovi na njihovih napakah, temveč se pričakuje, da bo normo jezika ustrezno in utemeljeno pretvoril v določena odstopanja, kjer je to potrebno za boljše umetniško izražanje (Vrtačnik 2012: 111). Če že govorimo o vplivu in kot zgoraj navedeno mogoče celo omejevanju odrskega govora z lektorske strani, je potrebno navesti sledeče. Rudenka Nabergoj piše, da je strokovno normo vedno potrebno prilagoditi v prid določene uprizoritve, seveda pa se pri tem strokovne norme jezika ne sme zanemarjati, temveč jo moramo le nadomestiti z ustrezno obliko. Popolno sledenje znanstveni normi jezika namreč ne more vedno omogočiti tistega k čemu stremimo – k čim bolj umetniško prepojeni uprizoritvi (Nabergoj 2000: 99). Odrski govor s strani norme jezika torej ni omejen, temveč je deležen samo njenega vpliva, ta pa se vedno znova prilagaja do najvišje možne mere. Paziti je vendarle potrebno, kot pravi Podbevšek, da norma v tem razmerju ne postane popolnoma podrejena, saj bi v takšni situaciji prišlo do velikega nereda in zmede, kjer bi bilo vse prepuščeno igralcu in bi bil vsak igralec samosvoja norma (Podbevšek 2000: 85).

Pogledu na govor s stališča gledaliških lektorjev bi bilo zanimivo in pravično dodati še pogled z drugega zornega kota, in sicer igralčevega. Kot eden izmed predstavnikov igralske umetnosti, je Polde Bibič zapisal, da odrski govor ne sme biti popolnoma podrejen slovničnim pravilom, saj ta odvzemajo zmožnost nadaljnega razvoja in osebnostnega pridiha, hkrati pa tudi rušijo živost govora. Potrebno je dovoliti, da se z govorom v jezik vpelje dinamičnost in ustvarjalnost. Jezik mora dopustiti, da se lahko udejanjajo tudi nekatere nepravilnosti, saj prav te omogočijo, da pretvorba v govor postane živa umetnost (Bibič 1983: 159–160).

Odrski govor se torej oblikuje pod vplivom znanstvenega jezika in njegovih norm, te pa so z ustreznim pristopom igralca, lektorja in s pomočjo ostalih izvedencev za odrski govor prilagojene in osmišljene. K vsemu temu lahko dodamo zgolj še misel Podbevškove, da je »končni cilj oblikovanja odrskega govora vendarle gledališka predstava kot celovita umetnina in ne govor, ki bo brezhibno uresničil jezikovno normo.« (Podbevšek 2000: 85).

3.3. Oblikovanje jezika in govora v (futuristično) umetnino

Igralec navadno do jezika, besede in ustvarjanja goji prav posebno ljubezen. Skozi to se izraža, izpoveduje in sam sebe ponuja kot komponento, ki jeziku in besedi daje živost. Njegova naloga je, da zapisano besedilo učinkovito oziroma prepričljivo poda naprej, torej gledalcem. Učinkovitost oziroma prepričljivost je v tem pomenu vezana na to, da igralec uporabi primerno strokovno znanje o jeziku, hkrati pa izhaja iz sebe in temu ostane tudi zvest. Besedilo, ki ga igralec izreka sogovorniku ali poslušalcu, mora biti popolnoma udomačeno – igralec se navadno na poti od besedila, jezika in govora do končnega umetniškega izdelka poistoveti z zapisanim, se z njim zlije in tako se njegove izrečene misli na gledališkem odru neločljivo prekrijejo z avtorjevo (Kuntner 2000: 26).

Iz zgoraj navedenega je razvidno, da je oblikovanje jezika in govora v umetnino (poleg znanja knjižnega jezika) pravzaprav odvisno od igralčeve zlitosti z vlogo. Lahko bi torej rekli, da je govor, pa naj bo še tako izumetničen, patetičen, slovnično reduciran ali kakršenkoli že, v dobri igralčevi interpretaciji in izvedbi umetniški izdelek. Besedilo samo in z njim tudi njegov žanr sta tista elementa, ki usmerjata igralca k njegovemu poistovetenju z likom. Če imamo torej pred seboj besedilo, ki je uperjeno proti tradicionalnosti in je njegov jezik namenoma podvržen destruktiji, igralec pa samo uspešno sledi navodilom, je to še vedno umetnost. Čeprav je tak jezik drugačen od vsakdanjega, ki je navadno preslikan na oder pri večini uprizoritev, se dejstva, da je to še vedno umetniški izdelek, ne da zanikati.

V futurizmu in v nadaljnjih avantgardističnih gibanjih je prišlo, kot navaja Tatjana Stanič, do prav takšnega rušenja jezikovnih norm in tedanjih ustaljenih pravil tradicionalnega gledališča. Pod vprašaj so postavili tudi sam pojem »lepega jezika«, ga začeli rušiti ter se mu tako postavljati po robu. Porušeno je bilo pojmovanje pravilnosti in nepravilnosti govorjenega na odru, ob bok destruktiji jezika pa so v veliki meri postavili še pomembnost drugih gledaliških izrazil, kar je posledično vplivalo tudi na jezikovno redukcijo (Stanič, 2006: 65). Kljub njihovem drugačnemu jezikovnemu in govornemu pristopu, lahko še vedno govorimo o končnem odrskem govoru kot umetniškem govoru. Svoj umetniški govor so nedvomno vzpostavljali na poseben način. Kljub njihovi lastni zagnanosti proti pravilom in proti tradicionalnosti so sami, paradoksalno, prav s tem postavljali nekakšne mejnike ne-tradicionalnosti.

Vera Troha navaja, da so futuristi poseg v tradicionalni jezik uvedli skozi več plasti sprememb, in sicer skozi »gramatikalno-sintaktične, literarno-metaforične in vsebinske plasti« (Troha 1993: 31). Le-te so jim omogočile radikalne spremembe, ki so postale temelj za futuristično oblikovanje jezika, govora in umetnosti nasploh. Gramatikalno-sintaktične spremembe uvajajo spremembe oziroma omejevanje in preoblikovanje v sintaksi; z njimi so reducirali nedoločno rabo glagola, saj možnost njegovega odprtega branja omogoča povezovanje med življenjem in zaznavanjem bistva, neodvisnega od razumskega razčlenjevanja. Odstranili so tudi pridevnik, ki se ne ujema z njihovim futurističnim dinamičnim dojemanjem vsega, kar jih je obkrožalo; zavrgli so uporabo prislova, ker ima le-ta potrebo po medsebojnem povezovanju besed; izbrisali so celo ločila. Z literarno-metaforično in vsebinsko prenovno so prav tako začrtali mejo, ki je ukinila vsa povezovanja s poosebljanjem bralcev, poslušalcev in gledalcev, saj je bilo to ustrezno njihovi trditvi, da sta »psihologija in človekov jaz« (Troha 1993: 33) že preveč izrabljena in v literaturi zanj ni več prostora. Redukcijo pa so, kot so naposled ugotovili tudi sami, vseeno nekoliko preveč zaostri. V literaturo so tako vrnili pridevnik; njegova funkcija opisovanja vzdušja in stilno usmerjanje besedila je bila veliko bolj potrebna, kot so menili sprva. Zaradi prevelike monotonosti in enoličnosti, ki je nastala, so morali svoje teptanje pravil nekoliko omiliti (Troha 1993: 31–33). Od te točke dalje so seveda futuristi še veliko bolj stopnjevali svojo destrukcijo jezika, a je to bolj razvidno in učinkovito v poeziji in vizualni umetnosti, čemur pa tu ne bomo posvečali posebne pozornosti.

Futuristična besedila, jezik in odrski govor so se tako v umetniški izdelek prelivali na prav poseben ter samosvoj način. Nova tekstna in seveda tudi govorna praksa je dosegla »popolno« nasprotovanje tedanji tradicionalni in jo (sinhrono s tradicionalno kulturo in družbo) uspešno rinila iz okolja.

3.4. »Govorica« nebesednih izrazil

Udejanjanje odrske umetnosti poleg odrskega govora uresničujejo tudi nebesedna izrazila. Dejstvo je, da imajo tudi ta svojo »govorico« in s tem veliko sporočilnost, ki je ne gre zanemarjati. Pod pojem gledališkega jezika oziroma govora bi bilo tako potrebno vključiti tudi druge sestavne komponente, ki nam z odra posredujejo marsikatero informacijo, ki ni izražena neposredno. Da je njihova udeležba v gledališki uprizoritvi pomembna, navaja tudi

Pogorelec, dodaja pa še, da je količinska potreba nebesednih izrazil seveda odvisna od vsake posamezne uprizoritve, od različnih slogovnih smeri, od povezanosti gledališča z različnimi teoretičnimi raziskavami jezika, njegovega delovanja itd. (Pogorelec 1983: 148).

Kot navaja Škarić, s pojmom nebesedna izrazila označujemo sestavne komponente, ki se ne izražajo skozi gledališki govor; z njim so povezane zgolj kot njegovo dopolnilo, lahko pa stojijo tudi samostojno (Podbevšek 2006: 67). Navadno so vezane na dodatno sporočilnost, ki ni bila ali celo ni mogla biti podana skozi govor. Preko njih gledalec pridobi potrebne ali dodatne informacije, ki mu pomagajo pri osebni interpretaciji slišane in videne ter tako dejanja lažje poveže v neko logično zaokroženo celoto. Po Škariću med nebesedna izrazila navadno uvrščamo mimiko, geste, gibanje telesa in zvočne znake (Podbevšek 2006: 67). Poleg teh na gledalčevo recepcijo vplivajo tudi molk, glasba ter vizualni efekti (kot so scena in kostumi), ki bi jih, čeprav ne gre za enako izražanje, mogoče tudi lahko dodali razdelku o »govorici« nebesednih izrazil.

Mimika je premikanje obraza za izražanje čustev, razpoloženj, stališč itd. Navadno so ti gibi obraza nezavedni, čeprav se jih v določeni meri da imeti pod nadzorom. Pod pojem geste se uvrščajo izražanja z gibi rok, nog, dlani, prstov, ramen, glave itd. Velikokrat so geste rabljene kot orodje za samo prikazovanje povedanega, seveda pa lahko tudi ta nebesedna izrazila stojijo samostojno. Gledalca pri dojemanju sporočilnosti usmerja tudi igralčeva drža telesa. Prav ta navadno poda prvi zunanji vtis osebnosti lika ter njegovo trenutno razpoloženje. Iz gibanja je torej mogoče zaznati veliko mero informacij, ki v nekaterih primerih niso podane z govorom. Mimika, geste in drža telesa nam tako še dodatno prikazujejo oziroma razkrivajo vso žalost, srečo, vzhičenje, zadrego, jezo, obup in še množico drugih stanj, ki se kažejo na gledališkem odru.

Pomembno vlogo imajo tudi zvočni znaki. Škarić med njih uvršča kašljanje, glasni vdihi in izdihi, žvižgi, tleskanje s prsti itd. (Podbevšek 2006: 67). Tudi s temi si igralec pomaga pri uspešnem in prepričljivem interpretiranju zapisanega besedila ter jih uporablja kot izražanje določenega stanja lika. Med nebesedna izrazila bi lahko uvrstili tudi tišino oziroma molk, ki se pravzaprav navadno navezuje na mimiko in kretnje. Denis Poniž piše, da so takšni trenutki (trenutki molka) prav tako pomembna sestavna komponenta gledališkega ustvarjanja. Z njimi si igralec pomaga pri prikazovanju čustvenih ali duševnih izrazov lika, ki tako postanejo še bolj očitni. Molk je torej uporaben za prikazovanje široke palete stanj, ki se pojavljajo na gledališkem odru; z njim lahko prikažemo vse »od mentalne do fizične utrujenosti, težav z

zbranostjo do zadrege, kaj bi sploh povedali« oz. »jezo, žalost, pretresenost, zbežnost, razdvojenost, zmedenost« (Poniž 2006: 29–31).

Svojevrstno izražanje predstavljajo tudi sestavne komponente, kot so glasba in vizualni efekti. Ti uprizoritvi dajejo resda tudi estetski pomen, a so navadno z njo povezani močnejše, in sicer pomensko. Z izvajanjem glasbe ustvarjalci gledalce še bolj pritegnejo in jih uvedejo v določeno stanje oziroma dogodke na odru. Res je, da ima vsak posameznik različne asociacije ob določeni glasbi, vendar lahko vseeno izpostavimo dejstvo, da je gledalcem skupno vsaj osnovno čustveno sprejemanje – zaznavanje npr. komičnosti, groze itd. Določena mera informativnosti gledališke uprizoritve pa je posredovana tudi preko vizualnih efektov. Scena in kostumi uvajajo gledalca v določen čas, prostor, žanr ter mu tako nudijo napotke k lažji umestitvi uprizoritve. Njihova vloga je (podobno kot pri večini drugih sestavnih komponent) enkrat bolj poudarjena, drugič manj; odvisno od žanra, namena uprizoritve in drugih možnih vplivov.

Igralčevo pretapljanje zapisanega besedila in nato tudi gledalčeva recepcija je v neko zaključeno celoto povezana s pomočjo vseh sestavnih komponent, ki se pojavljajo na odru. Potrebno je upoštevanje sleherne komponente, saj ima prav vsaka svoj določen namen, pa četudi se nekatere pojavljajo v zelo minimalni uporabi. Gledališko uprizoritev je najbolje sprejeti kar se da široko in tako doumeti vse njene odlične prvine, ki nam jih ponuja.

Prav tako, kot so nebesedna izrazila nepogrešljiv sestavni del večine gledališkega ustvarjanja, je tudi pri futurističnem gledališkem ustvarjanju. Tudi tukaj geste, mimika, gibanje telesa, zvočni znaki itd. opravljajo pomembno funkcijo ter tako v uprizoritev prinašajo dodatno sporočilnost, ki ni bila izražena skozi govor. Omeniti je potrebno, da so nebesedna izrazila v ustvarjanju futurističnega gledališča velikokrat v vlogi sestavne komponente, ki poudarja določeno parodijo in ironičen odnos itd. Futuristi jih tako ne uporabljajo zgolj za nakazovanje nekega stanja lika, temveč z njimi pridobivajo še boljše prikazovanje namernega pretiravanja, ekscentričnega poudarjanja, absurdnosti itd. Pogost pojav nebesednih izrazil je tudi ta, da služijo za brisanje meje med tragičnostjo in komičnostjo. Zelo nazorno se bo navedeno lahko videlo v marsikateri analizi uprizoritve, kot npr. v sintezi *Zmagi naproti*, ko na oder pristopiclja služkinja in s popolnoma »monotono« držo telesa in mimiko še poudari komičnost zapisanega besedila, kar pa je v tudi nasprotju z dejstvom, da pravzaprav oznani tragično novico – Iacopovo smrt (»Mrtev je! Gospod Iacopo je mrtev! ... glavo si je razbil! skotalil se je po stopnicah ... zdrsnilo mu je na figovem olupku! ...«).

3.5. Funkcija hitrosti, premorov in poudarkov v govoru

Hitrost govora je tvorjenje različnega števila glasov na neko določeno časovno enoto. Vsak posameznik tvori svoje govorjenje nekoliko drugače, res pa je, da smo si, kot navaja Jože Toporišič, v presojanju hitrosti (ali gre za hiter govor, normalen, počasen) bolj kot ne enotni. Priporočljiva je seveda neka normalna hitrost, ki govorceu pripomore k natančnejši in lepši izgovarjavi, hkrati pa tudi k boljši razumljivosti in učinkovitosti posredovanja sporočila. Poleg pravilne izbire hitrosti govora, je potrebno izpostaviti dejstvo, da seveda vsega ne govorimo enako hitro. »Kar je v naši besedi bolj pomembno, napravimo izrazito tudi s primerno upočasnjenim izgovorom; kar je manj važno pa hitreje preletimo. Jedro stavka se poveže počasneje kot prehod, včasih tudi počasneje od izhodišča; vrinjeni stavek pa navadno izgovorimo hitreje od sobesedila« (Toporišič 1984: 460). Hitrost govora je torej, kot lahko beremo odvisna od pomembnosti posameznih delov, ki sestavljajo sporočilo. Poleg tega, pa nanjo vplivajo tudi drugi dejavniki, in sicer komu je sporočilo namenjeno, sama vsebina sporočilnosti, ki je lahko že sama po sebi ekspresivno obarvana, ter čas, ki ga imamo v določeni govorni situaciji na razpolago (Toporišič 1984: 460–461).

Pri govorjenju pomembno funkcijo opravljajo tudi premori, ki s svojo členitvijo besedila pripomorejo k večji jasnosti in preglednosti sporočila, ki ga podaja govorec. Kljub temu, da je premor pravzaprav trenutek tišine, je le-ta še kako »zgovoren«, saj je njegova vrednost zelo velika. Katarina Podbevšek piše, da s pomočjo premora (v povezavi z intonacijo) govorec smiselno tvori dele besedila, kar je v veliko pomoč tudi naslovniku pri njegovemu razumevanju in sprejemanju vsebine (Podbevšek 2006: 107). Splošno lahko rečemo, da so premori v govoru, v zapisanem besedilu navadno zaznamovani z ločili, ki hkrati označujejo tudi intonacijo (Toporišič 1984: 444). V gledališki umetnosti se funkcija premorov pojavlja še nekoliko drugače, kot zgolj smiselna členitev besedila. Rabljeni so za prikazovanje različnih čustvenih ali duševnih stanj lika, s čimer se bomo srečali tudi v nadaljnji analizi gledališke uprizoritve.

Poleg hitrosti in premorov, se bomo nekoliko posvetili tudi stavčnemu poudarjanju. Poudarjenost je po Toporišiču četrta stopnja naglaševanja (1. nenaglašenost, 2. oslabljenost, 3. neoslabljenost ali normalna naglašenost, 4. poudarjena naglašenost), ki pa ni nujno vezana na naglasno mesto. Poudarjenost se navezuje tako na naglašene ali nenaglašene besede ter celo ne naglašeni del besede (Toporišič 1984: 446–447). Ta funkcija stavčne

fonetike tako velikokrat (kadar vsebina ni omejena v okviru možnosti interpretacije) dopušča, da jo sporočevalec uporabi na podlagi svojega lastnega občutka. Kateri del v stavku oziroma povedi bo poudarjen in tako najpomembnejši, je včasih torej prepuščeno subjektivnosti.

V nadaljevanju diplomskega dela (v analizi uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM*) bomo videli, kako se funkcije hitrosti govora, premorov in poudarkov udejanjajo v gledališki umetnosti oziroma kako se le-te izražajo skozi izbrane futuristične prizore. Zanimalo nas bo torej, kako igralci uporabljajo zgoraj navedene segmente stavčne fonetike ter kako so ti segmenti vezani na futuristično tematiko.

4. UMETNOST KOT DRUŽBENA AKCIJA

S svojimi idejami, ki smo jih navedli v prejšnjih razdelkih, so futuristi želeli neposredno reagirati na politične, družbene in kulturne dogodke, ki so usmerjali tedanje življenje ter tako uvesti spremembe, ki bi bile grajene na njihovih temeljih. Želja futuristov je bila, kot navaja Tomaž Toporišič, »spremeniti resničnost v nov svet za novega človeka« (Toporišič 2012: 8). Za vsako ceno so želeli preurediti celotno družbo, kot sredstvo za doseg zadanega cilja pa so uporabljali več pristopov, katerih osrednji je bil, kot že prej navedeno, gledališki.

Umetnost oz. gledališče, so futuristi uporabljali, ker so menili, da omogoča resnično spoznanje sveta in družbe. Prav zaradi razumske nezmožnosti intuitivnega dojetja celotnega okolja, je umetnost morala postati tista, ki je odslikavala spremenjeno človeško občutljivost (Erjavec 2009: 88). Njihovo umetniško opevanje znanstvenih odkritij, napredne industrije, tehnologije, gibanja, dinamičnosti, hitrosti in drugih podobnih inovacij, ki so nastopile na začetku prejšnjega stoletja, je bilo tako le odsev resničnega sveta, katerega so želeli prenesti tudi na oder. Gledalcem so želeli z gledališkim ustvarjanjem postaviti času primerno ogledalo, ki pa ni moglo biti več enako, kot ga ponuja tradicionalno gledališče. Želeli so doseči, da bi bila umetnost prav tako dinamična in moderna, s tem pa tudi pritegniti gledalce oziroma celotno družbo, da bi znali izstopiti iz okvira razuma ter bi zaupali svojim občutkom.

V razdelku o gledališču v italijanskem futurizmu smo omenili, da so za prikazovanje svojih političnih in družbenih idej pogosto uporabljali groteskno pretiravanje, ekscentrično

poudarjanje, absurdnost itd. S takimi in podobnimi postopki so se »norčevali« iz določenih situacij in gledalcem prikazovali njihovo lastno ujetost v resničnosti, ki jim je bila tokrat prikazana z nekoliko drugačnega zornega kota. Znanstvena odkritja ter napredek v industriji in tehnologiji so zahtevali določene spremembe življenja in človeškega doživetja, futuristi so tako, v skladu s tem, s svojimi nastopi želeli v ljudeh najti potrebno novo občutljivost; Toporišič piše, da so pri ljudeh želeli vzbuditi razmišljanje, ki bi vodilo k njihovim lastnim občutkom, lastnemu doživetju in spoznanju sveta (Toporišič 2012: 10), le-to pa bi jih tudi gnalo k sledenju inovativnim idejam ter posledično drugačnem in modernemu življenju.

Tudi v današnjih časih smo še vedno priča razvoju znanosti in tehnologije, ki se nenehno razvijata in nadgrajujeta. Res je, da je situacija nekoliko drugačna in da danes z odprtimi rokami sprejemamo razne novosti tehnologije in se predajamo hitremu načinu življenja, vendar ta nenehni razvoj s seboj prinaša množico sprememb, ki prav tako vplivajo na človeško psiho, doživetje sveta in delovanje v njem. Znašli smo se v svetu, kjer bi neverjeten tehnološki razvoj zadovoljil ideje futuristov, vendar je s tem prišlo tudi do raznih posledic. Poudarjanje tehnologije, industrije, hitrosti itd., je preseglo sam sistem človeških vrednot in ga tudi porušilo. Futuristično gibanje in nekatere izmed njegovih idej ter uporabljanje umetnosti kot družbene akcije bi bilo tako lahko aktualno tudi danes. Še kako prav bi nam prišla njihova inovativnost in energija, ki bi prebudila in spodbudila ljudstvo za ponovno prenovitev pojmovanja sveta.

5. ANALIZA UPRIZORITVE *ZANG TUMB TUUUM* VITA TAUFERJA

5.1. Splošno o uprizoritvi *ZANG TUMB TUUUM*

Režiser Vito Taufer je ob pomoči drugih ustvarjalcev v gledališču SNG Drama Ljubljana v sezoni 2012/2013 uprizoril gledališko predstavo *ZANG TUMB TUUUM*. Njen naslov je enak naslovu Marinettijeve knjige »svobodnih besed«², ki je bila izdana leta 1914 v Milanu, podoben (montiran) pa je tudi njen koncept. Uprizoritev je sestavljena iz različnih besedil italijanskih futuristov in odlomkov futurističnih manifestov, dodana pa ji je tudi francoska

² »To so praviloma tiskana besedila brez logične vsebine, namenjene posebnemu načinu branja in ogledovanja.« (Krečič 1989: 28)

futuristika, dadaistične in konstruktivistične prvine ter celo nekaj plesno in glasbeno obarvanih točk.

Petintrideset samosvojih prizorov je kljub njihovemu medsebojnemu razlikovanju postavljeno v neko določeno zaporedje. Sprva gledalec spremlja lažje, manj komplicirane prizore, njihova težavnost pa se skozi celotno gledališko uprizoritev stopnjuje do daljših, bolj zapletenih, ki svojo sporočilnost podajajo na zahtevnejši način. Naše dožemanje uprizoritve nekoliko olajšajo prizori, ki so pravzaprav razmišljanja futuristov oziroma deli različnih manifestov. Porazdeljeni čez celotno uprizoritev nas s svojo neposredno sporočilnostjo uvajajo v sinteze in nam približje predstavljajo futuristično gibanje ter tako omogočajo lažje razumevanje poglobitvenih idej gibanja.

Vsi prizori uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* se tako uspešno povežejo v neko zaokroženo celoto, saj jih seveda veže udejanjanje in prikazovanje futurističnih idej in tematike. Pred gledalca je postavljeno veliko situacij, ki utelešajo duh odpora do tradicije, meščanske kulture, boj za svobodno življenje itd. Vse to je vestno prikazano v absurdnih, grotesknih, nelogičnih, irealnih prizorih; marsikateri so prepojeni tudi z agresivnostjo, dinamičnostjo in abstraktnostjo.

Gledalcu je pri recepciji (nekoliko v protislovju s futurističnim pogledom na to) dovoljeno precej odprto dožemanje in razumevanje vidnega. Temu nasprotju se pridruži tudi dejstvo, da v uprizoritvi gledalec ne sodeluje aktivno, kot je to običajno za futuristično gibanje, temveč mu je prepuščeno zgolj prejetje dogajanja z odra. Res je, da je sicer mogoče kar nekaj prizorov začutiti in si jih razlagati kot direktno nagovarjanje množice gledalcev, vprašanje pa je, koliko in kakšni so bili odzivi na to. Ponujeno je tudi veliko absurdnih in grotesknih prizorov, ki z drugačnostjo ter nenavadnostjo želijo gledalca pustiti začudenega, pretresenega in šokiranega.

Relativno velika količina vizualnih efektov, ki so več kot le skladni s futurističnimi temami, v uprizoritvi *ZANG TUMB TUUUM*, SNG Drame Ljubljana, ponuja odlične možnosti za razumevanje estetske sestavne komponente in uspešno, nezavedno povezavo le-te z ostalimi. Scenografija in kostumografija uprizoritve sta v sintezah večinoma minimalistični, ponekod drugod pa dodelani do potankosti, kar je popolnoma ustrezno in se prilagaja dogajanju na gledališkem odru. Ustrezno so izbrani tudi zvočni efekti, ki uspešno in prepričljivo povezujejo ter hkrati futuristično razbijajo odrsko umetnost.

5.2. Analiza izbranih sintez uprizoritve

Z analizo uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja si bomo od blizu pogledali futuristično umetnost, ki je v današnjem času postavljena nekoliko izven svojega prvotnega konteksta. Zanimalo nas bo, kako so sestavljeni in kaj obravnavajo posamezni futuristični prizori v uprizoritvi ter ali so njihove teme in nameni aktualni tudi v današnjem času. Opredeliti bomo poskušali tudi glavne jezikovne oziroma govorne značilnosti futurističnih prizorov, njihovo sestavo oziroma formo ter gledalčevo recepcijo.

Raziskovanje bo torej potekalo skozi interdisciplinaren pristop, kar pa nam bo pomagalo pri zaokroženju sklepnih ugotovitev v neko celoto. Omeniti je potrebno, da bo v analizo vključeno relativno veliko pomenskega dekodiranja posameznih prizorov, ki ga futuristi sicer ne odobravajo (Toporišič 2012: 9), vendar nam bo takšen pristop omogočil lažje raziskovanje in pridobivanje odgovorov na zastavljene teze.

Analiziranje govora oziroma fonetičnih segmentov je potekalo s pomočjo programa Adobe Audition, s katerim sem lahko natančno razbrala povprečno hitrost govora, ki je merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) ter premore. Poudarjena mesta so analizirana glede na lastni občutek, saj program avtomatsko označi vsa mesta, ki so izgovorjena z večjo jakostjo kot poudarjena.

Večinski delež analize je podprt z osebnim mnenjem in lastnimi ugotovitvami. Potrebno se je zavedati, da gre ponekod za subjektivno vrednotenje uprizoritve, zaradi česar so možna odstopanja pri poskusu identifikacije posameznika z nadaljnjo analizo.

Zaradi relativno velike obsežnosti uprizoritve (35 prizorov) je obravnavanih le nekaj prizorov (8). Izbrani so tako, da čim boljše ilustrirajo temeljne futuristične ideje in predstavljajo različne uprizorjene prizore. Od bližje si bomo pogledali dva prizora oziroma monologa, ki sta v uprizoritev vpeljana kot neposredna sporočevalca idej futurističnega gibanja, en plesni prizor, eno abstraktno futuristično sintezo ter štiri sinteze, ki se dotaknejo različnih tem. Sledeče prizore oziroma sinteze sem izbrala, ker menim, da z njimi lahko začutimo utrip celotne uprizoritve, saj nas peljejo skozi različne ravni prikazovanja futurističnih idej.

5.2.1. Zakaj sem futurist (Giovanni Papini)

Kmalu po začetku uprizoritve se pred nami odvije prizor z naslovom *Zakaj sem futurist*, ki je pravzaprav razmišljanje Giovannija Papina. Igralec ni (kot navadno) postavljen na glavni del odra, temveč se njegov nastop odvija na prosceniju. Za njim ni globine odra, ni scenografije oziroma je ta namensko odstranjena in svoje delo prepušča zastrti zavesi, temu pa se pridružuje tudi preprosta, nevpadljiva kostumografija. Vse okoliščine, v katerih poteka nastop igralca, nas torej odvrčajo od kakršnihkoli estetskih »motenj«, pomembnost pa je poudarjena s snopom luči, ki osvetljuje samo igralca. Celotna odrska situacija je torej nastavljena tako, da se gledalec osredotoči na govor in sporočilnost, ki jo prizor prinaša s seboj.

»Zakaj sem futurist? Futurist sem zato, ker futurizem pomeni absolutno svobodo, osvoboditev od pokopališč zgodovine in duševnih zakonov. Futurist sem zato, ker futurizem pomeni popolno priznavanje moderne civilizacije z vsemi njenimi gromozanskimi čudesi, fantastičnimi možnostmi in strašljivimi lepotami. Futurist sem zato, ker vem, da preveč kulture hromi možgane, suši žile, povečuje negotovost in kvari značaj. Futurist sem zato, ker futurizem pomeni stremljenje k širši civilizaciji, intenzivnejši ustvarjalnosti, bolj osebni umetnosti, bogatejši senzibilnosti, bolj junaški misli. Futurist sem zato, ker futurizem pomeni mojo domovino, domovino, ki je veličastnejša od pretekle domovine, vrednejša svoje prihodnosti, modernejša, naprednejša, bolj avantgardna. Najživahnejši ogenj te domovine gori med Futuristi. Vesel in ponosen sem, da sem med njimi.« (2. Prizor ZANG TUMB TUUUM)

Zdi se, da je namen ustvarjalcev s tem prizorom gledalce uvesti in jih pripraviti na to, kar prinaša nadaljevanje uprizoritve. Že prvi uvodni stavek »Zakaj sem futurist«, ki je pravzaprav hkrati tudi naslov, nam nekako sporoča, da bo s tem prizorom predstavljeno futuristično gibanje samo, njegove ideje in tematika. Skozi nadaljnje zapisano besedilo oziroma govor, ki je tvorjen iz petih razdelkov, s povsem enakim začetkom, in sicer »Futurist sem zato, ker [...]«, postane razvidno, da je to res. Igralec gledalcem neposredno navaja tisto, kar je njega pritegnilo k temu gibanju in tisto, zaradi česar je futurist. »Futurist sem zato, ker futurizem pomeni absolutno svobodo, osvoboditev od pokopališč zgodovine [...] popolno priznavanje moderne civilizacije [...] ker vem, da preveč kulture hromi možgane [...] ker futurizem pomeni stremljenje k širši civilizaciji [...]« itd. V ta monolog je tako skozi prvoosebno pripoved lika povzetih nekaj ključnih idej gibanja, zaključek pa je celo nastavljen kot hvalnica futurizma, katere namen je pritegniti nove pripadnike oziroma gledalce na svojo stran.

Igralec je v prizoru *Zakaj sem futurist* prikazal lik zadovoljnega člana futurizma, nič drugačne in temu primerne pa so tudi njegove mimika in geste. Igralec je nasmejan, umirjen, izraža zadovoljstvo, njegova drža pa je pokončna in sproščena. Didaskalij, ki bi igralca usmerjale,

kako naj oblikuje svoj govor, in dodatnih napotkov za ustvarjanje na gledališkem odru v tekstu ni. Jezik v prizoru vsebuje veliko ponavljanj (npr. »Futurist sem zato« se pojavi kar petkrat, beseda »futurizem« štirikrat itd.), čeprav je zapisano besedilo relativno kratko in v gledališkem tekstu SNG Drama Ljubljana obsega le štirinajst vrstic. Besedilo vsebuje tudi veliko pridevnikov (npr. »absolutno svobodo«, »gromozanskimi čudesi«, »strašljivimi lepotami« itd.), ki so igralcu v veliko pomoč pri stilnem izražanju in posledično uspešnejšem nagovarjanju občinstva. Da gre s tem besedilom hkrati za nekakšno nagovarjanje in prepričevanje občinstva je razvidno tudi iz retoričnih figur, ki navidezno še povečajo moč posredovanega (npr. »dušečih zakonov«, »hromi možgane«, »suši žile« itd.). Skladenjska struktura ni komplicirana; sklepamo lahko, da je med drugim namen tega gledalcem omogočati čim lažje dojetje vsebine oziroma sporočilnosti, ki je v tem prizoru postavljena v ospredje. Samo interpretiranje zapisanega besedila oziroma govor igralca je močno ekspresivno obarvan. Svoj govor je prilagodil namenu besedila. Zato je vse besede, vključno s tistimi, ki imajo v besedilu negativen pomen, izgovoril olepševalno, to pa navkljub temu, da gre za blatenje realnosti in povzdigovanje novosti, ki jih bo prineslo futuristično gibanje. V govor je vključena relativno velika količina daljših premorov, ki niso vedno pogojeni le z ločili, temveč tudi s pomembnostjo nadaljnjega besedila (npr. »Futurist sem zato, || ker futurizem pomeni || absolutno svobodo, || osvoboditev od pokopališč zgodovine || in dušečih zakonov«). Velika količina premorov (kar je razvidno v meritvi) vpliva tudi na hitrost govora, ki je v tem prizoru, s premori 2,4 z/s oziroma brez premorov 4,2 z/s (glej Tabela 1). S pomočjo premorov in igralčeve primerno izbrane hitrosti sporočilnost deluje še bolj pozitivno naravnano in prepričljivo. Ponos pripadnosti futurističnemu gibanju oziroma prednosti gibanja so dodatno izpostavljene tudi s temu primernimi poudarki (npr. »[...] stremljenje k širši civilizaciji, intenzivnejši ustvarjalnosti, bolj osebni umetnosti, bogatejši senzibilnosti, bolj junaški misli.«) in z barvo glasu, ki izraža igralčeva pozitivna čustva.

Tabela 1: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru *Zakaj sem futurist*.

	Igralec 1
Govor s premori	2,4
Govor brez premorov	4,2

V prizoru *Zakaj sem futurist* smo seznanjeni z nekaterimi idejami futurističnega gibanja, ki so lepo prilagodljive tudi situaciji današnje civilizacije. Njihovo stremljenje k popolni svobodi, osvoboditvi od »dušečih zakonov«, boljši človeški občutljivost itd. bi lahko bilo tudi danes

temeljno vodilo h korenitim spremembam in tako izboljšani družbi ter življenju. Aktualnost tega javnega, slovesnega futurističnega razmišljanja pa je vendarle stvar lastne interpretacije in identifikacije vsakega posameznika. Razmišljanje Giovannija Papina *Zakaj sem futurist* v nas mogoče prebudi lastno zagnanost in nas opogumi, da bi se postavili na lastne noge, lahko pa nas tudi pusti zgolj v razmišljanju o tem, kar pa še vedno ne spodbudi akcije, temveč le sanjanje o boljši prihodnosti.

5.2.2. *Darilo* (Decio Cinti)

Po dvigu zaves nas na odru v popolni tišini pričaka pravo meščansko ozračje. Kar nekaj dolgih trenutkov smo prepuščeni zgolj opazovanju situacije – na razkošnem rdečem kavču nepremično sedi babica, poleg nje je žena, ki šiva gobelin, na tleh pa leži in piše hčerka. Scenografija je ponovno zreducirana na minimalno, enaka ostaja tudi nevpadljiva kostumografija, luč pa tokrat ustvarja hladno, mračno vzdušje. V sintezo nas vpelje umirjen pogovor žene in hčerke, temu pa, kot bomo videli, kmalu sledi nekoliko nepričakovan preobrat.

Hči: Koliko je ura?

Žena: Ura je deset. Vlak pride ob desetih sedemnajst. Čez pol ure bo Očka tu ...

Hči: Sprašujem se, kaj neki mi je kupil! Obljubil mi je lepo darilo ...

Žena: Ubogi človek! Tako dober je! ... In tako rad nas ima!

Tašča: Brezbrižna.

Hči: Stavim, da bo tudi tebi prinesel darilo in še eno za staro mamo, kot vsakič, ko se vrne s potovanja.

Žena: Upajmo, da bo prinesel dobre novice ... in da je naredil dobre kupčije ... Že nekaj časa je vedno molčeč, mračen ...

Hči: Rada bi videla, da bi se spomnil in mi prinesel lepo ogrlico iz pravega jantarja ... Tako moderno je! ... Ali pa lep šal iz umetnega hermelina ... Ali prstan s takim čisto majhnim biserom ...

Žena: Prišel je! Si utrujen? Kaj ti je? Moj bog! Kako si bled! ...

Hči: Si mi prinesel darilo, očka? ... Takoj mi povej, kje je! Hočem ga videti takoj! Ah! Tukaj so! ... Tukaj so darila! ... In tam notri, kaj je tam? Nič drugega mi nisi prinesel? Škatla je! Ah bomboni za babico so. Vzemi, babica ...

Žena: Kaj je pa tu notri? ... Klobuk? ... Klobuk zame? ... Oh, hvala, hvala! Ah, kako lepo! Hvala! ... To je preveč zame! ... Še nikoli nisem imela tako lepega klobuka! ... Kako sem vesela! ... Ne bom ga pomerila, ker nimam frizure.

Hči: Kako je lep! Tako lep! ... Kako lepo ti bo pristajal, mamica! ... Res je eleganten! Jaz bi tudi imela tak klobuk.

Mož: Ne! ... Ne! ... Skrij jo! ... Rotim te! Ne, ne! Nočem je videti! Skrijte jo! Lahko kdo pride! ... Zaprite vrata!

Hči: Mamica, dovoli, da pomerim ta lepi klobuk, prosim.

Žena: Ne! Ne! Uničila mi ga boš! Nadela si ga bom v nedeljo zvečer, k svoji modri obleki, če nam bo stric poslal vstopnice za Scalo. (3. Prizor ZANG TUMB TUUUM)

Redek, na kratke in odrezane stavke zreduciran dialog, iz katerega je sestavljena sinteza, nam poda zelo malo informacij. Vsесkozi nas pušča v dvomih, kaj se je pravzaprav res zgodilo, o čem je pravzaprav govora (ko npr. govorijo o možu), med drugim pa je v sintezo vnesen tudi absurden preobrat. *Darilo* nima konkretne zgodbe, gre zgolj za goli dogodek, ki pa ni razložen. Gledalcu je dopuščeno, da si sam dopolni sintezo z manjkajočimi elementi, nikakor pa mu ni dovoljeno, da absurden preobrat lepo umesti v zgodbo, saj zanj ni logične razlage in je primoran ostati nelogičen ter pod vprašajem.

Življenje družine, ki navzven deluje funkcionalna in urejena, je razbito na hladne odnose. Dialog, ki v večini poteka med ženo in hčerko, je sestavljen iz dveh popolnoma drugačnih tem, katerih edini skupni faktor je mož oziroma oče. Deklica ves čas govori zgolj in samo o dragih darilih, ki si jih želi in jih pričakuje od očeta, žena pa bežno omenja, da se je mož znašel v določeni situaciji, o kateri lahko sklepamo, da ni prav prijetna, in upa na dober konec. Ta »pogovor« razbije možev prihod domov, z njim pa nastopi tudi absurden preobrat, ko ženi izroči darilo. V prelepi okrogli škatli ji podari zapakirano odrezano glavo, žena pa ob tem vzklikne: »Ah, kako lepo! Hvala! To je preveč zame! Še nikoli nisem imela tako lepega klobuka!«. Izjava nedvomno preseneti gledalca, ki ni pričakoval takšne reakcije, ampak popolnoma obratno. Dodatna zmeda nastane, ko je jasno, da je tudi mož s svojo vidno raztresenostjo, grozo in obupom, gledalcu enak po čustvovanju. Na odru se vzpostavi dvojno dojemanje situacije. Na eni strani mož s svojim presenečenjem, na drugi strani žena in deklica, ki do konca sinteze vztrajno govorita o »klobuku« in se o njem celo banalno pogovarjata.

Odprtost absurdnega prizora gledalca pusti šokiranega in »praznih rok«. Vidimo lahko, da mož celotno situacijo dojema z istega vidika, kot jo navadno dojemajo gledalci, vztrajanje žene in hčerke pri »klobuku« pa nas nekoliko zmede. Njuno nepričakovano reakcijo bi

mogoče lahko povezali s kritiko družbe, katere so se želeli dotakniti in jo popraviti futuristi. Sinteza nam s tega zornega kota prikazuje nesposobnost sočutja in čustvovanja žene in deklice, darilo za njiju ostaja darilo, sklepamo lahko, da bi bila njuna reakcija torej enaka, ne glede na to, kaj bi bilo ženi pravzaprav podarjeno. Videni poskušamo povezati v logično zaporedje in nekakšno celoto, a nam futuristična struktura tega ne dopušča v veliki meri. Za dogodek, ki se je odvil na odru, preprosto ni utemeljene logične razlage, kar pa se seveda nanaša na futuristično strukturo gledališke uprizoritve.

Jezik sinteze *Darilo* je grajen zelo preprosto. V zapisanem besedilu se večinoma pojavljajo krajši ali zelo kratki stavki (npr. »Koliko je ura?«, »Ubogi človek!«, »Prišel je!«, »Si utrujen?«, »Kaj ti je?«, »Skrite jo!« itd.), naletimo pa tudi na marsikatero ponavljanje ali iteracijo (npr. »Tukaj so! Tukaj so darila!«, »In tam notri, kaj je tam?«, »Klobuk? Klobuk zame?«, »Kako je lep! Tako lep!« itd.). S tremi osebami, ki udejanjajo zapisano besedilo na gledališkem odru, dobimo tudi tri govore, ki pa se med seboj nekoliko razlikujejo. Govor hčerke igralka tvori v višjem registru, saj tako prikazuje otroški govor. Njena interpretacija zapisanega besedila se udejanja s pretirano melodičnim, nerealnim in popačenim govorom, ki v večini zveni kot otroško peto branje. Povprečna hitrost njenega govora je s premori 3,1 z/s oziroma 4,3 z/s brez premorov (glej Tabela 2). Premori, ki so pri govorjenju igralka navadno tvorjeni v skladu z ločili v zapisanem besedilu, so tukaj nekoliko krajši. Temu načinu govora je dodano zategovanje nekaterih besed, ki so obenem tudi poudarjene (npr. »[...] in mi prinesel tako lepo [leeepo] moderno ogrlico [...]«, »Ali pa lep šal [šaaal] iz umetnega hermelina.« itd.), vse skupaj pa tvori popolnoma narejeno in umetno govorico. Podobno (narejeno in umetno) zveni tudi ženina. Njen govor je bolj umirjen od hčerinega, povprečna hitrost s premori je 1,6 z/s oziroma 4,0 z/s brez premorov. Zanimivo je, kako igralka svoj govor prelevi v meščansko obarvan, ki pa mu seveda ne primanjkuje ironičnega pridiha. Njeni premori so tvorjeni povsem smiselno, uspe pa ji, s pretirano »pravilnostjo« in nekoliko zabrisanimi poudarki njeni stavki izzvenijo narejeno. Mož ima v sintezi le eno repliko, ta je udejanjena v raztresenem, strahu polnem, a hkrati odločnem govoru. Vse to nakazujejo njegove kretnje, oster in hkrati nekoliko zlogovni izgovor besed ter pridušen glas. Hitrost izgovora njegove replike je s premori 1,9 z/s oziroma brez premorov 3,1 z/s. V svojo interpretacijo je vključil veliko premorov, ki mu, poleg zlogovnega izgovarjanja besed, omogočajo tudi veliko (še vedno smiselno tvorjenih) poudarkov (»Ne! || Ne, ne! || Skrij jo! || Rotim te, skrij jo! || Nočem || je|| videti! || Lahko kdo pride! || Zaprite vrata!«).

Tabela 2: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru *Darilo*.

	Igralec 1 (hči)	Igralec 2 (žena)	Igralec 3 (mož)
Govor s premori	3,1	1,6	1,9
Govor brez premorov	4,3	4,0	3,1

O možnosti aktualizacije te gledališke sinteze bi lahko govorili, če si videno poskusimo razložiti na nekoliko drugačen, globlji način. Lahko si predstavljamo, da se je pred nami odvila zgodba, kakršnih je nešteto tudi danes. Futuristi so v sintezi *Darilo* prikazali družino višjega sloja, ki jo lahko pojmujeemo kot politično vodstvo današnje družbe ali celo kot nekatere posameznike, ki se na poti do svojega lastnega uspeha povzpenjajo z grozljivimi dejanji, ki v njih ne vzbudijo niti kančka sočutja in človečnosti. Videli smo, kako se je mož znašel v kočljivi situaciji, za katero je bilo potrebno poiskati izhod oziroma, kot pravi žena: »narediti dobro kupčijo«. Za svoje lastno dobro je rešitev poiskal v skrajnosti, umoru, kar pa je zavito v lepo podobo. Žena njegovo rešitev, čeprav v najhujši obliki, pojmuje kot darilo, sama pa poudarja lepo podobo, s katero prikriva dejanje. Takšno reševanje nastalih problemov se žal odvija tudi danes. Prepogosto se za rešitev problemov posega po takšnih ali drugačnih skrajnostih, vse skupaj pa se poskuša prikazati na čim lepši način, ki zakrije kruto realnost.

5.2.3. *Presenečenje* (Filippo Tommaso Marinetti)

Sinteza *Presenečenje* lahko delimo na dva dela. V prvem delu se na oder, ki predstavlja meščansko stanovanje, ob spremljavi počasne glasbe primaje pijan mož, ki se glasno hihita, v rokah pa drži šopek rož. Kmalu za njim se na oder vsuje še gruča pijanih prijateljev. Iz nastale situacije izvemo, da gre za dogodek, ki se odvija pozno ponoči, prvotni namen pa je bil prijetno presenetiti ženo. Z glasnim govorjenjem in ropotom jim to uspe predčasno; žena prestrašena, ogorčena in zgrožena prične vpiti, vendar se kmalu tudi pomiri.

Mož: Moja že na spi ... Njena soba je zelo daleč ... Nič ni slišala ... Kakšno lepo presenečenje! ... Grem jo zbuditi!

Vsi drugi: Ne, ne ...

Eden: Da! Pravzaprav ... dobra zamisel!

Drugi: Ne! Za božjo voljo! ... Tako resna gospa je ...

Drugi: Vendar ima smisel za šalo ...

Mož: Razumela bo takoj. Boste videli. Vsi skupaj bomo pili ... Danes je moj dan, in naravno je, da se moja žena udeleži našega praznovanja ...

Drugi: Poznam hišo ... Grem izsledit kakšno dobro steklenico!

Žena: Kdo je? ... Kdo je? ...

Eden: Dober dan!

Drugi: Dober večer!

Drugi: Lahko noč!

Drugi: Dobro spite!

Drugi: Moje spoštovanje!

Drugi: Moj poklon!

Drugi: Dovolite, da vam poljubim roko!

Žena: Hvala ... Hvala ... Nisem vas pričakovala ... Lahko bi me obvestil ... Oprostite mi ... V tej toaleti ...

V drugem delu sinteze se dogajanje začne zaostroovati, saj si eden izmed pijanih moževih prijateljev dovoli preveč ter začne objemati in poljubljati ženo. Pijanci se začnejo prefinjeno oziroma sarkastično šaliti o njegovem osvajanju, čemur se pridruži tudi mož, ki v smehu izjavi: »Zadavil ga bom!«. Norčevanje se nadaljuje in sprevrže v medsebojno prerivanje pijancev, v katerem pa mož nehote res umori prijatelja. Nastali situaciji se vsi pijano smejiijo, dokler ne dojamajo krutega dejstva, da so pravzaprav zagrešili umor. V hipu se na odru prej sproščeno vzdušje spremeni v živčno in panično. Liki mrzlično razmišljajo, kako bodo nastalo dejanje prikrili. Dva izmed pijanih prijateljev truplo odneseta iz stanovanja ter ga položita na cesto, na tramvajske tire. Tam ga v naslednjem trenutku namesto tramvaja povozi pogrebni voz; kočijaž nato ustavi, naloži truplo in odpelje naprej. Like, ki dogajanje spremljajo z okna stanovanja, prevzame navdušenje nad odlično idejo in izidom, njihova panika se poleže. O umoru ni več govora, sinteza pa se zaključi na nenavaden in nepričakovan način, natančneje s stavkom: »Kako dobro je organizirana pogrebna služba!«.

[...]

Eden: Kakšna sramota!

Drugi: Kakšen neotesanec! ...

Drugi: Tega se ne ..

Mož: Zadavil ga bom!

Vsi: Ja! Ja! Ha ha ha ha ha!

Eden: Zadavit ga je treba!

*Mož: Izdajalec! Zapeljivec! Don Juan! Ha! Ha! Se bojiš, da te bom zadavil! Uf uff! Dušite me!
Gor! Vstani! Na noge! Kakšna pijanost! ... Treba mi je odpeti metuljčka! ... Moj bog! Mrtev je!*

Vsi: Ne! Ne!

Eden: Ni mogoče! Res je, mrtev je!

Drugi: Kaj bomo?

Drugi: Pobegnimo?

[...]

Eden: Ven ga je treba odnesti.

Drugi: Da, da ... Nikogar ni. Ulica je prazna.

[...]

Drugi: Onadva sta ... Neseta ga na sredo ceste!

Eden: Kako dobra zamisel! Odlagata ga na tramvajski tir ... Glej ... Glej.

Drugi: Ni tramvaj .. Voz ...

Drugi: Pogrebni voz je, prazen ...

Drugi: Odlično!

Drugi: Čezenj gre!

Drugi: Povožil ga je! Kakšen sunek!

Drugi: Voz se ustavlja ... Kočijaž stopa dol ... Polagajo ga v voz ...

Drugi: Kako dobro je organizirana pogrebna služba! ... (7. Prizor ZANG TUMB TUUUM)

Groteska, ki je od začetka do konca podkrepljena s komičnimi nebesednimi vložki igralcev, gledalca sprva lepo vpelje v dogajanje. Kljub zaokroženemu dogodku (z začetkom in koncem), ga ob zaključku sinteze pusti zbeganega. Med uprizarjanjem se hkrati s smehom med gledalci pojavi osuplost, zgroženost in ogorčenost nad dogodkom, futuristična struktura pa ponovno ne dopusti, da bi pri tem tudi ostalo. Možnost gledalčevega »uspešno« zaključenega dožemanja razbije z grobo šalo, ta pa preseže gledalčeve občutke, ki jih je dobil ob gledanju sinteze (Kralj 2003: 311). Dožemanje na odru nastale situacije je tako večplastno, gledalčeva recepcija pa je razbita na dva nekoherentna dela. Navadno prevlada končni občutek, ki ga v gledalcu vzbudi prav zadnji stavek, torej neko zadovoljstvo, užitek in nasmeh

na obrazu. Občutki, za katere bi se pričakovalo, da bodo prevladovali pri gledalčevi recepciji sinteze – osuplost, zgroženost, ogorčenost – so tako z grobo šalo poteptani.

Z nasmehom na obrazu se gledalci ne zavedamo, da se pravzaprav smejimo groteski, ki je prisotna tudi v naši sedanji družbi in nas nenehno obkroža. Prikrivanje dogodkov in dejanj, ki so pravzaprav kazniva, je v naši trenutno skorumpirani državi zelo priljubljena aktivnost, temu pa je žal tako tudi, če na družbo pogledamo bolj splošno. Brezčutno, kot so to napravili igralci v uprizoritvi, se prikrivajo resnična dejanja in tajijo žalostna dejstva, ki bi morala priti na plano, a jim žal ne uspe vedno.

Gestikulacija in enako tudi celotna drža telesa igralcev v sintezi *Presenečenje* Filippa Tommasa Marinettija, je v celoti ovita v pijanost, s pojavom umora pa opazimo še nakazovanje panike in živčnosti. Kot najbolj vpadljivo in sporočilno zanimivo mogoče lahko izpostavimo gibanje in delovanje pijanih prijateljev, ki so nastavljeni kot celota. Že ob samem prihodu na oder so popolnoma strnjeni, tako pa ostane vse do umora. Njihova dejanja so večinoma vezana na pijanega moža, kateremu sledijo kot čreda ovac. Za njim pridejo v stanovanje, čeprav nimajo tam kaj početi, prav tako šele za njim pričnejo sodelovati pri prerivanju, v katerem se zgodi umor. Enako se zgodi z reševanjem situacije – medtem, ko mož živčen sedi na kavču, drugi poskušajo čim bolj prikriti dejanje, katerega je pravzaprav zakrivil on.

Jezik sinteze *Presenečenje* je (kot v večinskem delu futurističnih sintez) brez odvečnega balasta, ki se ne navezuje zgolj na potek situacije in ne napoveduje nadaljnjih dogodkov. Ponovno vidimo razcepljenost zapisanega besedila na zelo kratke in okrnjene stavke (npr. »Ulica je prazna.«, »Nori smo!«, »Danes zamujajo.«, »Glej!«, »Kdo je?« itd.), kljub njihovi dinamičnosti in osredotočenosti na glavni preobrat pa v jeziku lahko večkrat zasledimo besedno igro, ki se vzpostavi s hitrim navajanjem sledečih si replik likov (npr. A: »Dober dan!« B: »Dober večer!« C: »Lahko noč!« D: »Dobro spite!« E: »Moje spoštovanje!« C: »Moj poklon!« ali A: »Zelo lepa!« B: »Občudujemo vas!« C: »Obožujemo vas!« itd.). Takšne jezikovne figure v sintezi ne delujejo kot odvečne in nepotrebne, saj se z njimi uspešno nakazuje vzdušje, hkrati pa delujejo komično. Povprečna hitrost govorjenja igralca, ki interpretira lik moža, je s premori 2,0 z/s oziroma brez premorov 2,5 z/s (glej Tabela 3). Njegov govor brez premorov ni veliko hitrejši od govora s premori, kar lahko tukaj povežemo s prikazovanjem stanja lika (pijanost). Prav tako lahko navedemo, da je povprečna hitrost govorjenja igralka, ki interpretira ženo, s premori 4,2 z/s oziroma brez premorov 4,9 z/s. Tudi

tukaj med govorom s premori in govorom brez premorov ni velike razlike, vendar to povzroči igralkino zategovanje izgovorjenih besed in ne posebnega stanja lika (»Nisem vas pričakovala ... Lahko bi me obvestil ... Oprostite mi ... V tej toaleti ...« [Niiisem vas pričakovala ... Lahko bi me obveeestil ... Oprostite mi ... V tej toaleeeti ...«]). Premori, ki jih v interpretaciji zapisanega besedila tvorijo igralci, so v večini nakazani že v tekstu, z ločili in nestičnimi tropičji, katerih je relativno veliko (»Moja žena spi ... Njena soba je zelo daleč ... Nič ni slišala ...« itd.). Drugi, ki v besedilu niso nakazani, so umeščeni povsem pomensko smiselno. Poudarjanje besed v stavkih nima posebnih izstopanj, lahko navedemo le, da gre ponekod za zlogovno izgovarjanje besed, ki je hkrati tudi poudarjeno, kar prav tako nakazuje pijanost likov (npr. »Dobra zamisel!« [do-bra zamisel]). Udejanjenje zapisanega besedila sinteze *Presenečenje* nima posebnih odstopanj. Igralci se držijo pravilne izreke knjižnega jezika, njihov govor pa je tako neokrnjen in avtentičen.

Tabela 3: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru *Presenečenje*.

	Igralec 1 (mož)	Igralec 2 (žena)
Govor s premori	2,0	4,2
Govor brez premorov	2,5	4,9

5.2.4. *Balerina*

Balerina je plesni prizor, v katerem je vse izraženo skozi gibe igralkin in glasbo, ki spremlja njen ples. Oder je skoraj popolnoma prazen, na njem sta zgolj balerina ter gramofon, iz katerega se valijo žalostni, otožni zvoki saksofona. Njeno telo, ki se sprva giblje v prelepih baletnih gibih, se skozi prizor začne grbiti, kriviti, njena hoja postopoma postaja počasna, okorna, popačena. Ta preklon v njenem plesu povzroči zatikanje gramofonske plošče in s tem tudi glasbe. Balerina ostane skrivljena in popačena, čeprav se ob ponovnem normalnem teku glasbe trudi lepo gibati. Ob koncu nastopa se z rožami, ki so ji jih na oder vrgli kot psu, počasi odvleče.

Gledalčeva recepcija tega prizora je lahko zelo različna; odvisna je od vsakega posameznika posebej, saj plesno izražanje dopušča veliko domišljije in individualnega dojetja. Eno izmed sporočilnosti, ki jo s seboj prinaša prizor *Balerina*, je razmišljanje o ujetosti in zaslužjenosti človeka oziroma naroda. Na videz svobodna balerina kmalu pokaže, da pleše

tako, »kot ji dirigirajo«. Njen ples je odvisen od zunanjih vplivov, katerim se je pustila podrediti in katerim je prilagodila svoje delovanje. Kot je zaslužjena balerina, smo tudi mi sužnji v svojem lastnem svetu. Dopustili smo in žal tudi vedno znova dopuščamo, da je nad nas stopila tehnologija, politični sistem itd., ki nas imajo nenehno pod nadzorom, hkrati pa nas tudi spreminjajo in vplivajo na naše zmožnosti delovanja v svetu.

5.2.5. *Barve* (Fortunato Depero)

Sinteza z naslovom *Barve* je opredeljena kot abstraktna gledališka sinteza. Njena abstraktnost se kaže na več ravneh, vidna je že v samem zapisanem besedilu, ki ni sestavljeno s stavki, nima ločil, njegove besede nimajo pomena ... Videz te sinteze je zelo drugačen od navadnega zapisa besedil, nekatere besede so manjše, druge večje, nekatere poudarjene, obrnjene na glavo, vneseno je veliko različnih presledkov. V navedeni sintezi smo priča popolni destrukciji jezika, ki je eden izmed pristopov futurističnega gibanja.

Uprizoritev *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja je uprizorila zgolj del zapisanega besedila sinteze in sicer repliko bele barve, ki naj bi po didaskalijah zvenela kot »oster, stekložičnat glas«. Replika, ki je bila uprizorjena, je v zapisanem besedilu (kjer so vneseni tudi drugačni presledki) zapisana takole:

»ZINN FINN fin tli tlidlinndlinntiflinni tli tliuuuuuuuiiiiiiiniin sin tincliiiiiii i
iiiiizinzindluinpinnnnzzpinnnzzzpinnnzzzpinnnzzzpinnnzzz« (15. Prizer ZANG TUMB
TUUUM)

V uprizoritvi pride pred zaprto zaveso na proscenij igralka, ki je s pomočjo kostumografije preobrazena v modro žuželko. V visokem registru glasu prične izgovarjati repliko oziroma imitirati žuželko; njena imitacija predstavlja celoten prizor.

Vsakršna identifikacija gledalca, logično pomensko dojetanje ali umestitev sinteze v realnost je odvezeta. Nezmožnost pomenske umestitve pri gledalcu vzbudi nešteto vprašanj, na katera pa se seveda ne da odgovoriti. Popolna abstraktnost, ki jo je tukaj uvedlo futuristično gibanje, tako na nek način prevzame gledalca, saj v njem vzbudi zbeganost in nekakšno neprijetnost, ti občutki pa so v uprizoritvi prekriti s komičnostjo, ki jo vnese sama transformacija igralke.

5.2.6. Zmagi naproti (Bruno Corra, Emilio Settimelli)

V sintezi *Zmagi naproti* smo priča ljubezenskemu razmerju, v katerem Anna prepričuje Iacopa, naj ostane, on pa hoče na vsak način oditi, se osvoboditi in začeti novo življenje. Anna ga ves čas potuhnjeno boža, mu prebrisano in sladko prigovarja, naj ne odide ter ga tako skuša zadržati ob sebi. Iacopo temu ne nasede, ne dovoli, da bi bila ona, ženska, ovira na poti do uresničitve njegovih sanj, svobode in s tem svetle prihodnosti.

[...]

Iacopo: Anna! Anna! Nizkotnega me delaš! ... Na meni nameravaš izpeljati nekaj sramotnega ... Obvladati poskušaš Heroja v meni, ki se mora za vsako ceno razkriti! ... Ne! Anna prosim te ... ne govori mi več s svojim sladkim glasom, podobnim omamnemu in dražečemu parfumu, ne dotikaj se me več s svojimi prebrisanimi rokami, ki znajo uspavati mojo vročično glavo ... Ne! Anna! Ne! Ta poskus ponižanja te ni vreden, ti sama bi mi morala pomagati, ti bi me morala vreči prihodnosti naproti, tvoja božanska roka bi morala pomagati moji, če bi zatrepetala ob trganju sladke nezdroljive niti, ki povezuje najini duši! Ne! Anna! Od tebe ne pričakujem odvrčanja ali nizkotnosti, ampak pričakujem spodbuden krik, usoden glas, ki je pred nama in naju privlači kot duhovni magnetni pol! Zakriči mi, naj grem, nikar me tako milo ne prosi, naj ostanem! Tvoje nežnosti so mi v tem trenutku sovražne! Tvoji nasmehi, tvoje solze so verige, ki me priklepajo na zemljo! Resnično me ljubi, Anna in me torej pregovarjaj, naj odidem!

Anna: Iacopo! Iacopo! Razumem tvojo bojazen, razumem tvojo vročico, vendar je moja ljubezen do tebe preveč močna, ne morem, toliko ti ne morem dati! Ostani, Iacopo! ostani! ...

Iacopo: Ne! Pusti me! ... Poskušal sem te osvojiti z vsem dostojanstvom, nakazal sem ti pot dolžnosti, ljubezni ... poklonil sem ti vse, kar sem mogel ... Zdaj je pa tega dovolj! ... Znal bom odpluti sam! Pusti me! Dovolj sem močan, da bom dvignil sidro in odšel, vsemu navkljub, potem Herojstva naproti! ... [...] ... Moja pot je načrtana! Načrtal sem jo z jeklom svoje volje, osvetlil sem jo z ognjem svojega genija! ... Glej, kako bom strl tvoj odpor, glej, kako bom odšel, ne da bi se te dotaknil, celo ne da bi zajokal! ... Zbogom, Anna! Grem zmagi naproti, sem gospodar svojega notranjega boga, zdaj sem nesmrten, ne morem se bati nobene nevarnosti, nobene ovire, vse bo padlo pred mano! ... Zbogom!

Anna: Iacopo! Iacopo! ... res je, res je, odhaja ... in brez poljuba ... Ah! res je bog, če je lahko premagal mojo ljubezen ... Sledila mu bom na njegovi Čudoviti poti!

Služkinja: Mrtev je! Gospod Iacopo je mrtev! ... glavo si je razbil! Skotalil se je po stopnicah ... zdrsnilo mu je na figovem olupku! ... (16. Prizor ZANG TUMB TUUUM)

V razdraženem, glasnem govoru, ki se na trenutke prevesi v vpitje, Iacopo očita Anni njeno žensko, omamno prebrisanost, s katero ga hoče prikleniti nase. Pravi ji, da vse skupaj ni vredno tega ponižanja, da bi ostal z njo, saj ga zavira v njegovi lastni rasti. Nadaljuje, da bi prav ona morala biti tista, ki bi ga podprla in gnala naprej, da bi prav ona morala reči, naj odide, ter mu s tem izkazati resnično ljubezen. Vse, kar mu ponuja (nežnosti, nasmehi, solze), ga samo priklepa v bedno realnost, iz katere se hoče povzdigniti v nekaj resnično dobrega in vrednega. Dal ji je vse, kar je mogel, sedaj pa ima tega dovolj. Osvobodil se bo šibkosti,

kateri je podlegel in se postavil na svoje lastne noge, ter, kot pravi sam, šel »potem herojstva naproti«. Na poti do »zmage« bo sledil svoji lastni ideji, ob tem pa bo brezobzirno in z lahkim srcem strl zoprnost in nenaklonjenost, ki ga spremlja sedaj. V trenutku, ko se Anna zave, da Iacopo res odhaja, oziroma je res odšel, popusti ter doda »res je bog, če je lahko premagal mojo ljubezen. Sledila mu bom na njegovi čudoviti poti«. Uspešen in logičen razplet, ki se s tem ponuja, pa je na tej točki ponovno odvzet. V stanovanje oziroma na oder prihiti služkinja, ki popolnoma mirno pove, da je gospodu Iacopu ob odhodu spodrsnilo na figovem olupku, zaradi česar se je nato skotalil po stopnicah in umrl.

V tej sintezi smo priča Iacopovi ostri maniri, s katero napoveduje svetlo prihodnost, zaradi katere mora zapustiti Anno. Ljubezensko razmerje je ponujeno kot prikaz osvoboditve od starega življenja na poti k novemu. Naveličanost varnega in hkrati bednega, enoličnega okolja je vzbudila željo po herojstvu, po izrazu lastne ideje in po utiranju lastne poti. Iacopo skozi govor sporoča, kako se je potrebno postaviti na lastne noge, preteklost pustiti za sabo in se nanjo ne ozirati. Čeprav ga njegova popolna zagnanost pripelje do smrti, se gledalec pravzaprav zlahka identificira z njegovim razmišljanjem in dejanjem, saj lik prikaže odločen upor zoper utesnjenost v okolju in zagnanost za uresničitev svojih lastnih idej. Res je, da iz prizora lahko vidimo tudi, da je njegova zagnanost na koncu zatrta po takšni ali drugačni poti, a to v nas ne sme vzbuditi strahu, temveč le širši pogled na to, kaj se dandanes dogaja tudi nam samim.

V dialogu med Anno in Iacopom je zgovornejši Iacopo; njegov govor prevlada Anninega. Celotna sinteza je koncentrirana na njegov »slovesni« poslovilni govor. Ta je le vsake toliko prekinjen s strani njegove partnerke Anne, ki pa je vedno znova zavrnjena (npr. »Ne! Anna! Ne!« se pojavi kar trikrat, »Ne! Pusti me!« itd.). Igralec je za interpretacijo zapisanega besedila uporabil zelo ekspresivno obarvan govor, ki ves čas odzvanja v jeznem in osornem tonu. Njegovo izgovarjanje besed je glasno, dinamično, pretirano razločno in odsekano. Temu prilagojene so tudi njegova mimika, gestikulacija in drža telesa, ki so s svojo ostrostjo lepo in prepričljivo nakazale jezo in odločnost. Povprečna hitrost igralčevega govorjenja je s premori 4,0 z/s oziroma 4,5 z/s brez premorov (glej Tabela 4). Njegovi premori, tako tisti, ki so nakazani že v zapisanem besedilu, kot drugi, so ustrezno postavljeni, zaradi dinamičnosti in zgoščenosti govora pa je njihova dolžina zelo kratka. Poudarke je igralec postavljajl relativno pogosto, z njimi ustrezno nakazuje pomembna mesta, njihovo funkcijo pa je uporabil tudi za bolj ilustrativno obarvano vsebino, ki je tako odlično podana gledalcu (npr. »Ah, kako čudna si s to svojo otroško trmo! [...] večja je kot univerzum, bolj čista in bolj svetla je kot sonce,

bolj je omamna kot najbolj omamna pijača!« itd.) Skladenjska struktura pri sintezi *Zmagi naproti* ni tako reducirana, kot pri večini drugih sintez; daljši stavki in večje število pridevnikov tako uvajajo bolj slikovito in dodelano predstavo gledalca (npr. »Anna, prosim te ... ne govori mi več s svojim sladkim glasom, podobnim omamnemu in dražjemu parfumu, ne dotikaj se me več s svojimi prebrisanimi rokami, ki znajo uspavati mojo vročično glavo ...«).

Tabela 4: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru *Zmagi naproti*.

	Igralec 1 (Iacopo)
Govor s premori	4,0
Govor brez premorov	4,5

5.2.7. Genij in kultura (Umberto Boccioni)

Umetnik: To je strašno! Ven moram iz tega! Prenoviti se! Osvoboditev! Te prazne, obrabljene oblike. Uničiti, uničiti! Vse je nepopolno, bedno! ... Oh! Umetnost! Kdo mi bo pomagal?!

Kritik: Pa kaj je s tem burkežem, da se tako vznemirja in kriči? ...

Ženska: Ah! Umetnik je ... Rad bi prenavljal, pa nima beliča!

Kritik: Čudno! ... Umetnik! ... Nemogoče! Že dvajset let študiram ta čudoviti fenomen, pa ga ne poznam. To je norec! Ali pa propagandist! Prenoviti hoče? ... Ampak ustvarjanje je radostna stvar. Umetnina nastaja spontano, v tišini, v zbranosti, tako kot poje slavček ... Duh kot duh, pravi Hegel ...

Ženska: Zakaj mu ne poveste, če veste, kako se to dela? ... Siromak! ... Smili se mi ...

[...]

Ženska: Siromak! ... Brez denarja ...

Umetnik: Ah! Ranjen sem! Ne morem več! Oh, ženska! Vi! Vi, gospod, ki ste človek, poslušajte ... pomagajte mi!

Kritik: Počasi ... Bodimo natančni. Jaz nisem človek, jaz sem kritik. Sem človek kulture. Umetnik je človek, je suženj, je otrok, torej se moti. Narava v njem je kaos. Med naravo in umetnikom sta kritik in zgodovina. Zgodovina je zgodovina, to je subjektivno dejstvo, to je, kot bi rekli: dejstvo, torej zgodovina. Ker če bi bil objektivno ...

Ženska: Moj bog! ... Ta ubogi mladenič umira!

Umetnik: Oh! Gospa! Hvala! ... Oh! ljubezen ... morda ljubezen ... Kako lepi ste! Slišite ... Poslušajte me ... Če bi vedeli, kako strašna stvar je bitka brez ljubezni! ... Ljubiti hočem, razumete?

Ženska: Prijatelj moj, razumem vas ... ampak zdajle ne utegnem. Vem moram ... Prijatelj me čaka ... Nevarno je ... Moški je, se pravi, ima zanesljiv položaj ... [...] Pridite bliže! ... Se bojite? Dajte no ... navsezadnje je umetnik, ki umira za ideal ...

Kritik: Človek nikoli ne ve! ... Vročekrvnež ... Strastnež ... Se nima v oblasti ... brez kulture ... skratka, raje imam mrtve. Umetnik mora biti ...

Ženska: Idiot! Morilec! Ubili ste ga. Čisto rdeči ste od krvi!

Kritik: Jaz, gospa? Kako!? Ne razumem ... Rdeč? ... Rdeč? ... Pa vi ločite barve, gospa? ...

Ženska: Dovolj! Dovolj! Pozno je! Oditi moram! Ubogi mladenič! Bil je drugačen in simpatičen!

Kritik: Ne najdem se! ... Zaboga! Mrtev je! Umetnik je prav zares mrtev! Ah! zdaj lažje diham. Napisal bom monografijo ... Estetika! ... Estetika! kje je Estetika? Ah! .. Tukaj je! ... Okrog leta 1915 je v Italiji cvetel čudovit umetnik ... Kot vsi veliki je meril 1,68 ... bil širok ... (18. Prizor ZANG TUMB TUUUM)

S kričečim interpretiranjem replike: »To je strašno! Ven moram iz tega! Prenoviti se! Osvoboditev! Te prazne obrabljene oblike! Uničiti, uničiti!« se prične sinteza *Genij in kultura*. Na sredini odra, na velikem popackanem platnu, se v žalosti in grozi utaplja umetnik, ki hoče ustvariti nekaj novega, vendar tega ne more storiti brez pomoči. Želi si prevzeti, razvneti in obvladati množice, zavedajoč se svoje moči, a tudi tega, da je ta moč zatrta. Ranjen in pogubljen žaluje nad svojim položajem in obleži ter se začne dušiti. Vsak s svoje strani ga opazujeta kritik in ženska meščanskega sloja. Prošnjo umetnika po pomoči brez oklevanja zavrneta. Kritik se brezbrizno in hkrati posmehljivo sprašuje, zakaj se umetnik sploh vznemirja, saj so pravila umetnosti vendar jasna: »Že stoletja kritika dopoveduje umetnikom, kako se dela umetnina«. Sam sebe postavlja nad umetnost in umetnika samega, ki je v njegovem pogledu suženj, zmotljiv, brez kulture, posledično pa se nikakor ne more povzpeti preko kritika, ki pravzaprav narekuje umetnost. Navsezadnje kritik v nerodnem padcu nehote umori umetnika; kasneje o njem začne pisati monografijo, njegovo zaničevanje pa se spreobrne v občudovanje. Ženska kaže očitno usmiljenje do umetnika: smili se ji, ker je reven, nima dobrega družbenega položaja in si ne more pomagati sam. Razume ga bolj kot kritik, slutimo, da bi mu celo priskočila na pomoč, če ne bi bila tudi sama ujeta v tradicionalno kulturo, ki jo je zaradi zelene meščanskosti primorana opevati. Sama nima moči in statusa, da bi lahko uveljavila svoje mnenje; po umoru doda zgolj besede, da ji je bil umetnik »drugačen in simpatičen« ter odide in s tem poudari svojo pasivnost.

Sintezo *Genij in kultura* si lahko razlagamo kot odnos oziroma boj med dvema poloma. Lik umetnika pooseblja ljudi, ki se hočejo tako ali drugače izraziti, kritik pa je zasedel mesto družbe oz. kulture, ki je podvržena tradicionalnosti in pravilom. Že v začetku je razvidna

težnja po prenovitvi (v tem primeru umetnosti), po drugačnem pristopu, ki bi v ljudeh prebudil »tisto nekaj«, kar tradicionalno in obrabljeno ne more več. A moč ustaljenosti tradicionalnega je prevelika in se tako ne pusti poteptati pod novostmi. Umetnost je tako suženj tradicije in suženj pravil. Ustaljeno vztrajno uničuje vse, kar pomisli na kakršno koli odstopanje. Kot pravi v sintezi kritik za umetnike (»raje imam mrtve«), velja tudi za novo v umetnosti nasploh.

Kot je razvidno iz teoretskih osnov, so se futuristični umetniki borili ravno proti zgoraj navedeni situaciji, proti obrabljenim pravilom, ki diktirajo svetu in ga puščajo v njegovi negibnosti oziroma pasivnosti. Borili so se za inovacije, ki bi vodile v energično, dinamično, absolutne svobode polno življenje ter ponovno vzpostavile človeško senzibilnost na višji ravni. Zatiranje inovacij s strani pravzaprav pasivnih »nadrejenih« v družbi pa se žal še vedno dogaja. Celoten krog (kot ga vidimo tudi v tej sintezi) se vrti v napačno smer, kar še pospešuje zaton naše civilizacije.

Jezik sinteze *Genij in kultura* je ponovno ujet v večinoma kratke stavke (npr. »To je strašno!«, »Prenoviti se!«, »Osvoboditev!«, »Kaj pravite?«, »Pridite bliže!« itd.), reducirani so pridevniki, ki jih je v besedilu zelo malo, v zapisanem besedilu je ponovno tudi veliko nestičnih tropičji, ki nakazujejo govorne premore, čeprav vsi v interpretaciji niso uresničeni (npr. »Vročekrvnež ... Strastnež ... Se nima v oblasti ... brez kulture ...« (v interpretaciji uresničeni), »Prijatelj moj, razumem vas ... ampak zdajle ne utegnem. Ven moram ... Prijatelj me čaka ... Nevarno je ...« (v interpretaciji neuresničeni) itd.). Govor umetnika se razlikuje od govora ženske in kritika, njihova poglobljena razlika je v barvi glasu. Igralec lik umetnika udejanja z govorom, ki ga prežemajo razburjenost, žalost in obup, katerim hitro podležejo tudi njegovi svetli momenti. Njegove replike, ki so polne negativizma, niso izražene mirno v joku, temveč gre bolj za vpitje in obupano razgrajanje ter znašanje nad platnom, kar ponazarjajo tudi njegove kretnje. Govor kritika je umirjen, začutiti je prevzetnost, kar uspešno prikazuje njegov meščanski in pomemben status v družbi. Igralka v svoji interpretaciji zapisanega besedila sinteze govor udejanja nihajoče, na dveh ravneh: po eni strani se udejanja kot jezikava (npr. »Zakaj mu ne poveste, če veste kako se to dela?«), po drugi pa kot sočutna in nežna ženska (npr. »Siromak! ... Smili se mi ...«). Njihova hitrost govorjenja, premori in poudarki nimajo posebnih odstopanj oziroma so, bolje rečeno, dobro prilagojeni nastali odrski situaciji. Zanimivo je mogoče dejstvo, da je povprečna hitrost govorjenja igralca, ki igra umetnika bistveno počasnejša od povprečne hitrosti govorjenja drugih dveh igralcev (umetnik: s premori 1,6 z/s oziroma 1,8 z/s brez premorov; kritik: s

premori 3,4 z/s oziroma 4,2 z/s brez premorov; ženska: s premori 4,0 z/s oziroma 4,1 z/s brez premorov), glej Tabela 5. Nekoliko nenavadno pri temu je to, da pri prostem poslušanju interpretiranja igralcev deluje govor umetnika hitrejši od ostalih dveh. Iz tega je razvidno, da je igralec kljub počasnejšemu govoru v svojo igro uspel vplesti dinamiko, ki jo je odlično razvil z jakostjo in barvo glasu.

Tabela 5: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru *Genij in kultura*.

	Igralec 1 (umetnik)	Igralec 2 (kritik)	Igralec 3 (ženska)
Govor s premori	1,6	3,4	4,0
Govor brez premorov	1,8	4,2	4,1

5.2.8. *Futuristična revolucija*

Futuristična revolucija je eden izmed tistih delov, ki so v uprizoritev *ZANG TUMB TUUUM* vpeljeni kot neposredni sporočevalci idej futurističnega gibanja. Njegova postavitve ter prostorska in scenska zasnova, sta enaki kot v prizoru *Zakaj sem futurist* in ostalih, ki imajo takšno vlogo, vendar v analizo niso vključeni.

*»Umetniki bojo rešili problem blaginje in socialni problem na edin možen način – v duhovnem smislu! Spodbudili bomo razvoj duhovnega življenja ljudi in povečali njegovo sposobnost sanjanja. Po naši zaslugi bo napočil trenutek, ko življenje ne bo več omejeno na kruh in delo, niti brezdolje – pač pa bo življenje postalo umetniško delo!« (24. Prizor *ZANG TUMB TUUUM*)*

Tokrat nas igralka skozi svoj lik bolj natančno vpelje v idejo umetnosti kot družbene akcije v svetu. Gledalcem napoveduje, da bodo umetniki spremenili trenutno situacijo, da bodo z duhovnim prijemom odpravili probleme blaginje ter se hkrati spopadli tudi s socialnimi problemi. V ljudeh bodo vzbudili tisto, kar je sedaj potisnjeno na stran. Prevladala bo duhovna plat človeštva, omogočeno bo uveljavljati svoje ideje. Na koncu svojega monologa obljublja, da bomo s pomočjo umetnosti in umetnikov prišli do boljših družbenih razmer, s tem pa se bo tudi zbrisala meja med umetnostjo in življenjem ter »življenje postalo umetniško delo«.

Silovit govor, podkrepjen s futuristično idejo o umetnosti kot družbeni akciji, v nas vzbudi nešteto vprašanj: Ali bi bilo možno to preslikati tudi v današnji čas, je mogoče umetnost tista,

ki bi nam lahko pomagala iz trenutnih družbenih situacij ipd.? Umetnost bi lahko bila tudi danes uporabljena kot idealen opomnik na moralne vrednote, v katerih smo vzgojeni, vendar nanje (namerno ali nenamerno) pozabljamo. Vprašanje je, ali je umetnost dovolj močna in vplivna, da bi lahko bila vodilno sredstvo sprememb? Kulturna dejavnost mogoče v borbi proti za prenovo družbe res ne more biti borec prve linije, kljub temu pa njenih zmožnosti ne gre zaničevati. Potrebno se je zavedati, da bi lahko bila umetnost usodna že samo s svojim prikazovanjem in opozarjanjem na »spregledano« in »preslišano«, saj bi s tem narodu prikazala resnično realnost, ki se uspešno skriva pred nami.

Prizor *Futuristična revolucija* je, enako kot prizor *Zakaj sem futurist*, sestavljen iz preproste skladnje, ki pa je tukaj nekoliko bolj zreducirana in »gola«. Zapisano besedilo ne vsebuje raznih retoričnih figur, ki bi vpeljevale stilno zaznamovanost, prav tako ni naravnano k navidezno lepemu nagovarjanju gledalcev, temveč gre zgolj za pomensko neposredno naštevanje dejstev, ki se bodo zgodila, ko bodo na oblast prišli umetniki. Govorna interpretacija igralk zveni, skozi njen relativno glasen govor, kot ostra napoved, čeprav gre za napovedovanje lepše prihodnosti. Hitrost govorjenja igralk je s premori 2,6 z/s oziroma 3,4 z/s brez premorov (glej Tabela 6). Premore igralka tvori precej pogosto, vendar je njena interpretacija glede na jasnost povedanega še vedno smiselna (npr. »Umetniki bojo rešili problem blaginje || in socialni problem || na edini možen način || – v duhovnem smislu!«). Nekoliko daljše premore kot navadno pa uvede pred zelo izrazito poudarjenimi besedami (npr. »[...] in povečali njegovo sposobnost || sanjanja.«, »[...] pač pa bo življenje postalo || umetniško delo!«). Sporočilnost vsebine je igralka dobro prikazala v odločni in intenzivni interpretaciji, ki gledalcu ponovno daje občutek hitrejšega govorjenja kot pravzaprav je. S svojim načinom igranja je tako gledalcem omogočila boljše oziroma lažje dojetje in razumevanje prizora, hkrati pa ohranila energičnost in dinamičnost, ki jo opeva futuristično gibanje.

Tabela 6: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov v prizoru *Futuristična revolucija*.

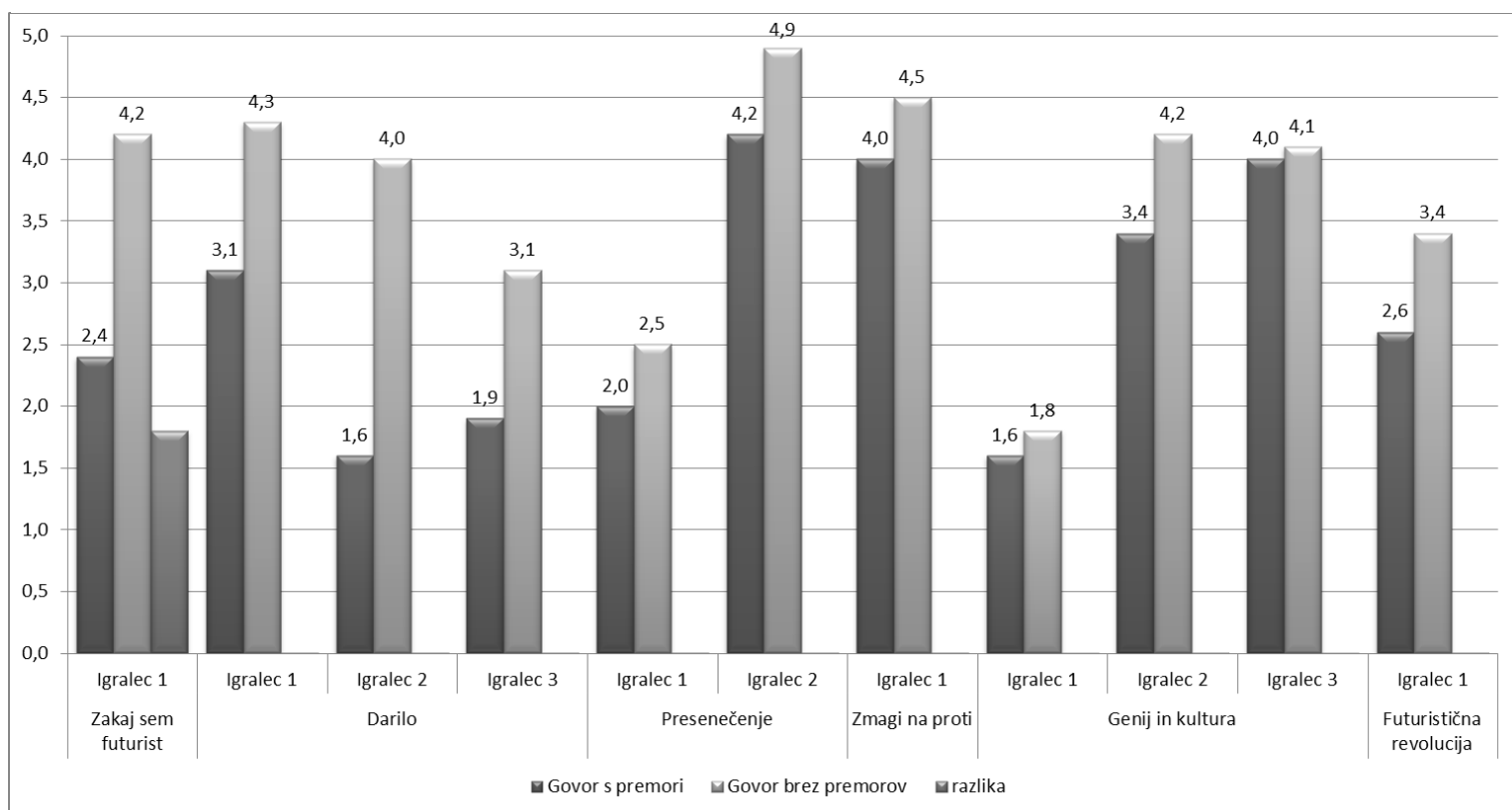
Igralec 1	
Govor s premori	2,6
Govor brez premorov	3,4

5.3. Analiza povprečne hitrosti govora

V tem razdelku je podrobneje prikazana primerjava povprečnih hitrosti govora posameznih igralcev po prizorih. V posameznih tabelah, ki so predstavljene v prejšnjih razdelkih in spodnjem grafu, se kaže, kako se v govorjenju igralcev izražajo funkcije hitrosti in premorov.

V posameznih uprizoritvah se povprečna hitrost govorjenja s premori razteza od 1,6 z/s do 4,2 z/s, povprečna hitrost govorjenja brez premorov pa od 1,8 z/s do 4,9 z/s. Največja povprečna hitrost govora s premori (4,2 z/s) je vidna pri igralcu 2 (žena) v prizoru *Presenečenje*, pri katerem lahko vidimo tudi največjo povprečno hitrost govora brez premorov (4,9 z/s). Najmanjšo povprečno hitrost govora s premori (1,6 z/s) pa lahko opazimo pri igralcu 1 (umetnik) v prizoru *Genij in kultura*, pri katerem lahko opazimo tudi najmanjšo povprečno hitrost govora brez premorov (1,8 z/s).

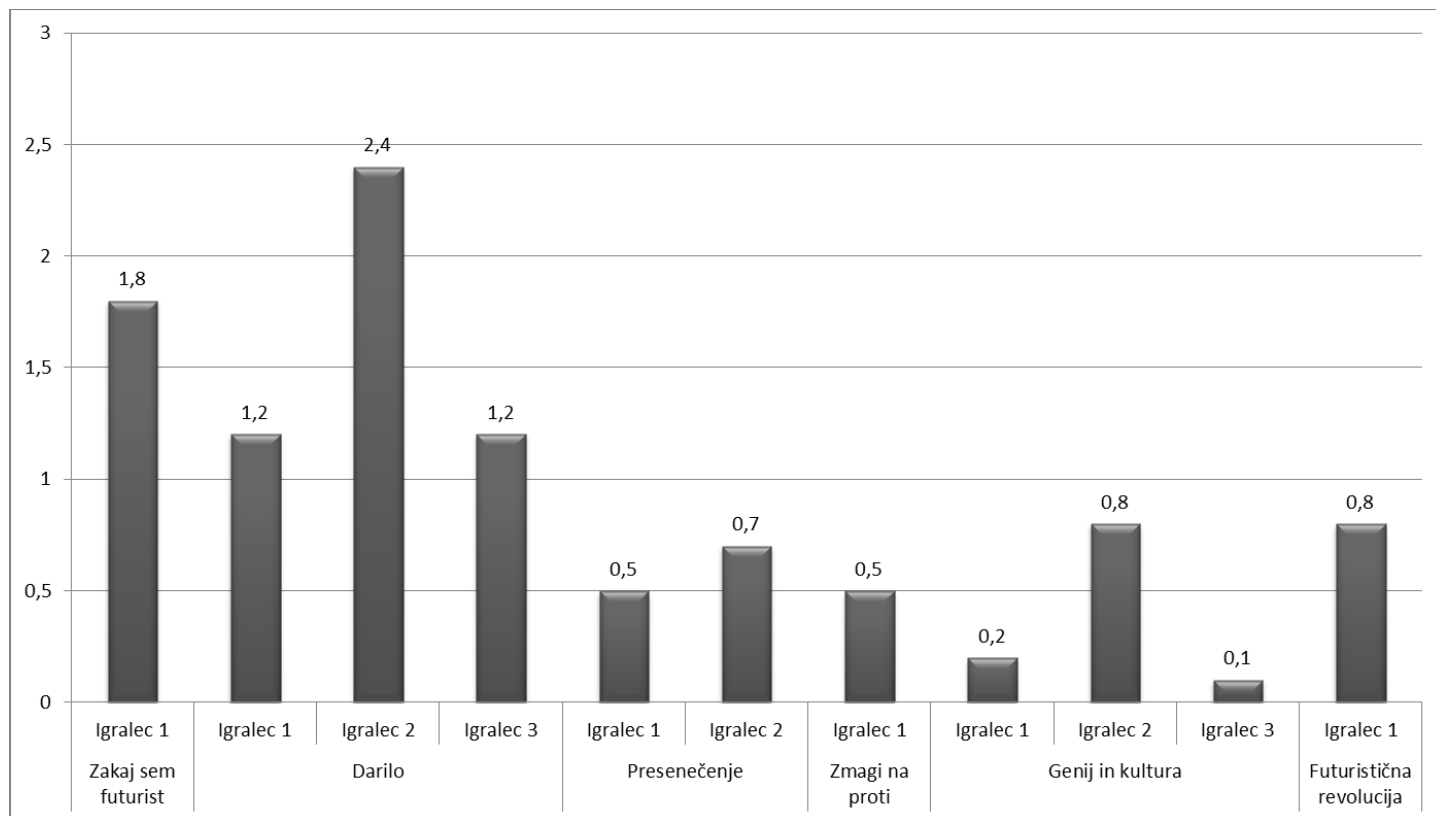
Graf 1: Povprečna hitrost govora merjena v enoti zlog na sekundo (z/s) s premori in brez premorov po posameznih prizorih.



Razlika med povprečno hitrostjo govora s premori in brez premora se med igralci razteza od 0,1 do 2,4 zloga na sekundo. Največja razlika med povprečno hitrostjo govora s premori in

brez premora (2,4 z/s) se vidi pri igralcu 2 (žena) v prizoru *Darilo*, najmanjši razliki (0,2 z/s in 0,1 z/s) pa pri igralcu 1 (umetnik) in igralcu 3 (ženska) v prizoru *Genij in kultura*.

Graf 2: Razlike v povprečni hitrosti govora (z/s) s premori in brez premorov po posameznih prizorih.



Spremembe hitrosti so bile, kljub njenemu relativno velikemu razponu med interpretacijami nekaterih igralcev primerno prilagojene vsebini in danim odrskim situacijam. Prav tako pa lahko rečemo, da je primerna raba hitrosti pripomogla k dobremu prenosu vsebine na naslovnika oziroma gledalca. Poleg dobrega upravljanja s hitrostjo govora so se igralci dokazali tudi s primernim členjenjem besedila s premori. Nihanja premorov, ki so opazna med interpretacijami igralcev, so lahko posledica različnih namenov oziroma ciljev, kot je na primer osebna interpretacija igralca, upodobitev posebnega stanja lika ali tvorjenje futuristično zaznamovanega govora.

6. SKLEP

S pomočjo teoretske podlage o futurističnem gibanju in analizo uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* Vita Tauferja so se razkrile jezikovne in govorne značilnosti ter forma sintez oziroma serat, dotaknili pa smo se tudi njihove aktualizacije. Spoznali smo, da pride med postopkom prenosa teoretičnih tez v prakso do marsikaterih ujemanj ali odstopanj oziroma do ne tako izrazitega udejanjenja le-teh.

Upoštevati je potrebno, da so ugotovitve večplastne, saj uprizoritev vsebuje prizore, katerih namen je različen, s tem pa se posledično razlikuje tudi njihov jezik, govor, forma in aktualizacija. Futuristi so, kot smo lahko videli, za svoje gledališko umetniško izražanje uporabili široko paleto načinov za ilustriranje svojega gibanja. Njihova izzivalna umetnost, preplavljena z novostmi, se je udejanjala z manifesti oziroma deli, ki so neposredno prikazovala njihove ideje ter z drznimi sintezami, ki so se prežete s futuristično tematiko pogosto prevesile v različne skrajnosti gledališke umetnosti. Z analizo uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM*, kjer smo razdelali tako prizore, ki so direktni posredovalci futurističnih idej, kot tudi različne vrste sintez, smo prišli do spoznanja, da so manifesti oziroma prizori, ki imajo prav takšno funkcijo (*Zakaj sem futurist, Futuristična revolucija*) v serati pomemben element, saj s svojim prikazovanjem umetniškega gibanja in njegovih teženj delujejo kot uvajanje gledalca v samo gibanje ter ga hkrati tudi razlagajo. Pri sintezah oziroma tematiki le-teh, se je izkazalo, da gre najpogosteje za parodijo meščanstva, s katero smo se (v nekaterih bolj, drugih manj) srečali kar v treh sintezah (*Darilo, Presenečenje, Genij in kultura*). Seznanili smo se tudi s futurističnim opevanjem neustrašnosti, poguma, drznosti, revolucije (*Zmagi naproti*) in mnogih drugih tem, ki se v sintezah kažejo v manjši meri. Poudariti je potrebno, da navadno ne gre za izražanje zgolj ene futuristične ideje, temveč preplet večih, kar pa je odvisno tudi od posameznikove interpretacije. V plesnem prizoru (*Balerina*) in abstraktni sintezi (*Barve*) smo videli, kako se futurizem udejanja tudi na nekoliko drugačnih ravneh. Razvidno je, da gre pri takšnih prizorih za popolnoma odprto možnost interpretacije, ki pa je včasih zaradi nezmožnosti logično pomenske razlage otežena. Futuristične ideje in tematike s katerimi smo se srečali skozi analizo smo poskušali povezati z današnjim časom. Dognano je, da so vsi prizori (z izjemo abstraktnih gledaliških sintez) lahko prilagojeni tudi aktualni problematiki in pojmovanju. Možnost aktualizacije futurističnih prizorov, sintez oziroma serat je relativno dobra, saj vzporednic z umetniškim gibanjem, kot smo videli skozi analizo, v današnjem času ne primanjkuje. Največkrat obravnavana tematika se navezuje na

upor zoper meščanstvo in njihovo sporno početje, kar lahko brez težav preslikamo v današnji čas kot upor zoper družbo, ki nas na takšne in drugačne načine uokvirja in utesnjuje, tega pa se včasih niti ne zavedamo. Futuristično poudarjanje osvoboditve od dušecih zakonov in stremljenje k izražanju lastne ideje posameznika, bi lahko bilo nedvomno ogledalo tudi današnjemu človeku, saj bi ga to vodilo h korenitim spremembam in k svobodnejšemu življenju.

V jeziku futuristov je opaziti relativno malo odstopanj, večina le-teh pa temelji na vedno znova enakih spremembah. Na podlagi strokovne teorije je bilo pričakovati nekoliko večja odstopanja, skozi katera bi se lahko izrazili, a se jih pri zapisanem besedilu in dejanskem uprizarjanju ne zasledi. Skozi analizo smo ugotovili, da je pogost pojav v jeziku futurističnega gibanja okrnjena skladnja, ki jo navadno gradijo zelo kratki stavki, zreducirani na nujni minimum. Prav tako smo lahko velikokrat zasledili razne jezikovne oziroma retorične figure ter besedne igre, ki nekoliko dopolnijo skop jezik futuristov. Seveda je potrebno poudariti, da je stanje nekoliko drugačno pri abstraktnih gledaliških sintezah, kjer se futuristično gibanje izraža v vsej svoji skrajnosti ter se tako nasprotno kaže popolna destrukcija jezika kot tudi drugih sestavnih komponent gledališke umetnosti.

V uprizoritvi *ZANG TUMB TUUUM* smo priča neokrnjeni izgovarjavi knjižnega jezika, katere zaznane fonetične posebnosti so pogojene z interpretacijo vsakega posameznika oziroma z usmerjanjem gledališkega lektorja in drugih ustvarjalcev. Zanimalo nas je predvsem, kako se v govorjenju igralcev izražajo funkcije hitrosti, premorov in poudarkov. Videli smo, da se v uprizoritvi povprečna hitrost govorjenja s premori razteza od 1,6 z/s do 4,2 z/s, povprečna hitrost govorjena brez premorov pa od 1,8 z/s do 4,9 z/s. Spremembe hitrosti so bile, kljub njenemu relativno velikemu razponu med interpretacijami igralcev primerno prilagojene vsebini in danim odrskim situacijam, prav tako pa lahko rečemo, da je primerna raba hitrosti pripomogla k dobremu prenosu vsebine na naslovnika oziroma gledalca. V uprizoritvi so se igralci, poleg dobrega upravljanja s hitrostjo govora, dokazali tudi s primernim členjenjem besedila s premori in poudarki. S funkcijo le-teh so si pomagali do smiselnih govornih tvorb, dodatno pa so fonetične segmente uporabili tudi za prikazovanje raznih stanj likov ali (v nekaterih sintezah) za tvorjenje futuristično popačene in umetne govorce.

Kljub dognanjem, ki so navedena zgoraj, je potrebno opozoriti na to, da se ponujajo še mnoge druge razlage, ki bi lahko utemeljevale značilnosti umetniškega gibanja nekoliko drugače.

Zaradi množice različnih interpretacij, ki se včasih tudi izključujejo, je varno reči, da je praktično nemogoče dognati zaključene značilnosti seriat. Futuristična umetnost tako, kljub prizadevanjem, da bi jo natančno razložili, ostaja in bo vedno ostala »nova«.

7. VIRI

ARKO (Ur.), 2012: *ZANG TUMB TUUUM*. Ljubljana: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. 92, št. 1 (sezona 2012/13).

Dramatikon 4, 2003. Ur. A. Šteger in M. Kranjc. Ljubljana: Študentska založba.

DVD – Posnetek gledališke uprizoritve *ZANG TUMB TUUUM* v SNG Drama, 2013/14.

ZANG TUMB TUUUM, 2012: Gledališki tekst SNG Drama Ljubljana.

8. LITERATURA

Polde BIBIČ, 1983: Povsem osebna razmišljanja o vlogi osebnosti pri igralčevem govorjenju. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 154–167.

Aleš ERJAVEC, 2009: *Estetika in politika modernizma*. Ljubljana: Študentska založba.

Lado KRALJ, 2003: Spremna beseda. *Dramatikon 4*. Ur. A. Šteger in M. Kranjc. Ljubljana: Študentska založba. 307–312.

Peter KREČIČ, 1989: *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*. Maribor: Obzorja.

Tone KUNTNER, 2000: Umetniška beseda. *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2000*. Ur. K. Podbevšek in T. Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 26–29.

Filippo Tommaso MARINETTI: Ustanovitev in manifest futurizma. *ZANG TUMB TUUUM*. Prevedla Lara Simona Taufer. Ur. Arko. Ljubljana: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. 92, št. 1 (sezona 2012/13). 36–39.

Rudenska NABERGOJ, 2000: Igralci o vlogi lektorja. *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2000*. Ur. K. Podbevšek in T. Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 99–111.

Katarina PODBEVŠEK, 2006: *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

--, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. Stoletja. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. Stoletja*. Ur. B. Sušec Michieli, B. Lukan in M. Šorli. Ljubljana: AGRFT, Maska. 197–238.

Katja PODBEVŠEK, 2000: Odrski govor med znanostjo in umetnostjo. *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2000*. Ur. K. Podbevšek in T. Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 84–87.

Breda POGORELEC, 1983: Dileme slovenskega odrskega jezika. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 148–153.

Denis PONIŽ, 2006: Med glasovi in tišino, med besedami in molkom (Vloga tišine in molka v dramskem besedilu). *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2006*. Ur. K. Podbevšek in T. Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor in umetniško besedo. 27–43.

Barbara PUŠIČ, 2000: Zgodovinska raziskava odrskega govora. *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2000*. Ur. K. Podbevšek in T. Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 68–77.

Tatjana STANIČ, 2006: V primežu norme. *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2006*. Ur. K. Podbevšek in T. Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor in umetniško besedo. 65–68.

Hotimir TIVADAR, Martin VRTAČNIK, 2013: *Vloga govora v sodobnem dramskem gledališču*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (Obdobja 32). 451–456.

Jože TOPORIŠIČ, 1984 : Fonetika besedila. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja. 437–461.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2012: Futuristične matrice za novo gledališče. *ZANG TUMB TUUUM*. Ur. Arko. Ljubljana: Gledališki list SNG Drama Ljubljana, letn. 92, št. 1 (sezona 2012/13).

Vera TROHA, 1993: *Futurizem*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Martin VRTAČNIK, 2012: Gledališki lektor – njegova funkcija in namen v sodobnosti. *Jezik in Slovastvo* 3/4. 101–114.

Oton ŽUPANČIČ, 1982: Slovenski jezik in gledališče. *Zbrano delo*. 8 knjiga. Ljubljana: Državna založba Slovenije. 47–56.

9. PRILOGE

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 25. 9. 2014

Evelin Kranjc

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisana Evelin Kranjc izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno in dovoljujem / ne dovoljujem objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Ljubljana, 25. 9. 2014