

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA FILOZOFIJO

EVA PORI

**ESTETIKA ODRSKEGA GOVORA KOT GLEDALIŠKEGA IZRAZILA
(NA PRIMERU DRAME *HODNIK* MATJAŽA ZUPANČIČA)**

DIPLOMSKO DELO

Mentorja:

red. prof. dr. Lev Kreft

doc. dr. Hotimir Tivadar

Študijski program:

Filozofija – D

Slovenistika – D

Ljubljana, Prevalje, 2012

ljubemu možu Pavliju

ZAHVALA

Želela bi se zahvaliti mentorju, red. prof. dr. Levu Kreftu, za izkazano prijaznost, pomoč in bliskovito odzivnost, predvsem pa za pogovor in usmeritev na pravo pot v filozofskem delu naloge.

Rada bi se zahvalila mentorju, doc. dr. Hotimirju Tivadarju, za dostopnost, razumevanje, spodbudo, še posebej pa za usmerjanje in potrpežljivo sledenje nastajanju mojega dela.

Hvala lektorici Tatjani Stanič za pogovor in posojilo lektorske knjige, dramaturginji Simoni Ješelnik za usmerjanje pri gledališkem raziskovanju, posredovanje dramskih posnetkov ter fotografskega gradiva in hvala prof. Petri Mikeln za prevod izvlečka.

Hvala staršem za podporo pri izbiri študija, predvsem pa vama, dragi Ela in Iva, ki sta me znali prisrčno odtegniti od knjig in razvedriti.

Iskreno pa se zahvaljujem Tebi, ljubi mož, ki vselej požrtvovalno, ljubeznivo in potrpežljivo bdiš nad mano.

Podpisana Eva Pori, rojena 8. 1. 1985, izjavljam, da sem avtorica diplomskega dela z naslovom *Estetika odrskega govora kot gledališkega izrazila (na primeru drame Hodnik Matjaža Zupančiča)*, ki je nastalo pod mentorstvom red. prof. dr. Leva Krefta in doc. dr. Hotimirja Tivadarja.

Ljubljana, 20. 10. 2012

IZVLEČEK

Diplomsko delo obravnava spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Pri analizi literature in virov se pokaže, da se je z razvojem novih uprizoritvenih praks spreminjala tudi estetika odrske izreke, svojevrstne tematike besedila so vzpodbudile drugačen in neobičajen lektorski pristop, na govorno realizacijo besedila v gledališču pa vselej vplivajo tudi odrske okoliščine in mreža drugih gledaliških izrazil. Delo na osnovi odlomka iz uprizoritve sodobne drame *Hodnik* Matjaža Zupančiča prikaže proces transformiranja dramskega besedila v govorno realnost odra ter z nekoliko drugačnega zornega kota opozori na nekatera odprta vprašanja govornega knjižnega jezika in govora v gledališču nasploh.

Ključne besede: dramsko besedilo, igralčev govor, performativnost, govorica telesa, resničnostna televizija, sodobni lektorski pristop, govornjeni knjižni jezik

ABSTRACT

The thesis deals with the changes in speech aesthetics on stage in Slovene theatre of the 20th century. The analysis of literature and other sources shows that the aesthetics of stage speech has changed with the development of new practices in staging the plays. Unique and peculiar themes have encouraged and promoted a different, more unusual approach of language consultants. Moreover, the spoken realisation of a text in the theatre is always affected also by the circumstances on stage and a whole net of other theatrical forms of expression. The thesis describes the process of transforming a theatre text into a spoken reality on the stage on the basis of an excerpt from the staging of a contemporary play *Hodnik (The Hall)* by Matjaž Zupančič. It points out certain open questions regarding standard spoken language and language in theatre in general by looking at this phenomenon from a different point of view.

Key words: theatre text, actor's speech, performative, body language, reality TV, contemporary language consultant's approach, standard spoken language

KAZALO VSEBINE

	str.
IZVLEČEK	V
ABSTRACT	V
KAZALO VSEBINE	VI
KAZALO PREGLEDNIC	VIII
KAZALO SLIK	VIII
KAZALO PRILOG	VIII
1 UVOD	1
2 SPREMINJANJE ODRSKE GOVORNE ESTETIKE	4
2.1 GOVOR IN JEZIK V GLEDALIŠČU	5
2.2 POLOŽAJ GOVORJENE SLOVENŠČINE V ZGODOVINI SLOVENSKEGA JEZIKA IN UVELJAVLJANJE ODRSKEGA GOVORA	6
2.2.1 Slovenski jezik na odru v prvi polovici 20. stoletja	11
2.2.1.1 V ISKANJU ŽLAHTNEGA GOVORA: ŽUPANČIČEVSKA ESTETIKA POLEPOTENEGA JEZIKA	13
2.2.2 Vloga odrskega govora v drugi polovici 20. stoletja	15
2.2.3 Namen in učinek govorjene besede in posebnost umetniške jezikovne zvrsti	17
2.2.4 Odrski jezik in govor kot umetniški izdelek	19
2.2.4.1 OD NORMATIVNE IN PRAVILNE ODRSKE IZREKE H KREATIVNOSTI UMETNIŠKEGA JEZIKA ..	22
3 RAZMERJE MED DRAMSKIM BESEDILOM IN GLEDALIŠKO UPRIZORITVIJO	29
3.1 UMBERTO ECO IN ODPRTO DELO	30
3.2 ROLAND BARTHES IN ZADOVOLJSTVO V TEKSTU	31
3.1 ANNE UBERSFELD IN UŽITEK GLEDALCA	32
3.2 PETDESETA IN ŠESTDESETA LETA 20. STOLETJA: OD PRIMATA SODOBNE DRAMSKE PISAVE PROTI PRIMATU MNOŽICE ESTETIK GLEDALIŠKE UMETNOSTI	34
3.3 SEDEMDESETA, OSEMDESETA LETA 20. STOLETJA IN MNOŽICA SCENSKIH UMETNOSTI ..	37
3.4 DEVETDESETA LETA 20. STOLETJA: IZGUBA AVTONOMNOSTI BESEDILA	39
4 TELO IN GOVORICA TELESA V GLEDALIŠČU	44
4.1 TELO IN NJEGOV GLAS	45
5 MATJAŽ ZUPANČIČ: DRAMA IN DRAMSKA UPRIZORITEV HODNIK	48
5.1 KRATKA VSEBINA DRAME	49
5.2 RESNIČNOSTNA TELEVIZIJA IN HODNIK	51
5.2.1 Veliki brat – Big Brother	52
5.2.2 Resničnostni šov v <i>Hodniku</i>	56
5.2.3 Dogajalni prostor in čas	57
5.2.4 Paradoksalnost komunikacijskega konteksta	59
5.2.5 Konec drame: avtopoetska feedback zanka	61
5.3 POGLED NA TELO V ZUPANČIČEVEM HODNIKU	62

5.4	USTVARJANJE ODRSKOGOVORNE ESTETIKE UPRIZORITVE	67
5.4.1	Sodobni gledališkolektorski pristop.....	68
5.4.2	Zapisana in govorna podoba <i>Hodnika</i>	70
5.4.2.1	JEZIK KOT SREDSTVO MANIPULIRANJA.....	74
5.4.3	<i>Prenos iz zapisa v govor</i>	78
5.4.3.1	<i>Prvotni avtorjev zapis</i>	81
5.4.3.2	<i>Popravki v zapisu</i>	83
5.4.3.3	<i>Govorno uresničenje v odrskih okoliščinah</i>	85
6	ODRSKI GOVOR IN GOVORJENI MEDIJI	94
7	SKLEP.....	97
8	VIRI.....	100
9	LITERATURA.....	100
	PRILOGE	

KAZALO PREGLEDNIC

	str.
Preglednica 1: Najpogostejše jezikovne značilnosti v prvotnem zapisu Zupančičevega <i>Hodnika</i>	73
Preglednica 2: Jezikovne značilnosti v prvotnem zapisu odlomka iz Zupančičevega <i>Hodnika</i> .	83
Preglednica 3: Faze nastajanja odrskogovorne uresničitve <i>Hodnika</i>	91

KAZALO SLIK

	str.
Slika 1: Razmerje med telesom, glasom in jezikom.	46
Slika 2: Razgaljeno telo. Matjaž Zupančič: <i>Hodnik</i> . SNG Drama Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Primož Bezjak (Kišta) in Saša Mihelčič (Tamala). Foto: Peter Uhan.....	64
Slika 3: Janina krvavitev. Matjaž Zupančič: <i>Hodnik</i> . SNG Drama Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Ana Ruter (Jana), Bojan Emeršič (Adrian), Petra Rojnik (Nena), Gorazd Logar (Dorian). Foto: Peter Uhan.	65
Slika 4: Uvodni prizor. Matjaž Zupančič: <i>Hodnik</i> . SNG Drama Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Janez Škof (Max), Bojan Emeršič (Adrian), Petra Rojnik (Nena), Gorazd Logar (Dorian), Saša Mihelčič (Tamala), Primož Bezjak (Kišta), Valter Dragan (Nikson) in Ana Ruter (Jana). Foto: Peter Uhan.	67
Slika 5: Pogovorni, nekoliko privzdignjen Maxov jezik/govor z redkimi lektorskimi popravki in manj glasovnimi redukcijami. Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: <i>Hodnik</i> , SNG Drama Ljubljana 2003/04. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.....	77
Slika 6: Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: <i>Hodnik</i> , SNG Drama, 2004. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.....	88
Slika 7: Prikaz lektorsko označene redukcije prislova, upoštevane v igralčevem izgovoru. Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: <i>Hodnik</i> , SNG Drama, 2004. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.....	89

KAZALO PRILOG

Priloga 1: Analizirani odlomek iz 3. prizora <i>Hodnika</i> z označenimi popravki v lektorski knjigi.	
---	--

1 UVOD

Odrski govor je fenomen, ki ga je zelo težko dokončno in celovito opredeliti, predvsem zato, ker je nenehno v gibanju in se nenehno spreminja. To spreminjanje povzročajo različni dejavniki, na primer vedno novi igralci, ki se tudi sami nenehno spreminjajo, tako zaradi osebnih kot tudi gledaliških okoliščin. Odrski govor je težko opredeliti tudi zato, ker je umetniška kategorija in se kot taka izmika teorijam in znanstvenim opredelitvam. Zato tudi moja diplomska naloga zgolj poskuša pokazati nekatere specifičnosti odrskega govora s pomočjo analize z Grumovo nagrado nagrajene drame *Hodnik*, napisane leta 2002 in v avtorjevi režiji uprizorjene v Mali drami septembra 2004. Pri tem sem si pomagala tudi s teorijo govora, teorijo gledališča in gledališko-lektorskimi izkušnjami Tatjane Stanič, lektorice uprizoritve *Hodnika* v SNG Drami v Ljubljani.

Pri opisovanju gledališke specifike je bilo upoštevano de Saussurjevo strukturalistično jezikoslovje in njegova misel, da je jezik sistem znakov, pa tudi pragmatično jezikoslovje oz. teorija izrekanja, izjavljanja. Temelje sodobne gledališke znanosti (teatralogije) je postavila semiotika po letu 1960, ko se je fokus zanimanja teoretikov z dramskega besedila prenesel na samo uprizoritev kot izhodišče teoretskega razmisleka. Poststrukturalistične teorije skušajo preseči semiologijo, nove oblike gledališča porajajo novo estetiko in nove teorije gledališča.

Za razpravljanje o govoru kot gledališkem izrazilu v klasičnem dramskem gledališču je še vedno zelo uporabna znamenita Barthesova primerjava gledališča s kibernetičnim strojem, ki hkrati, simultano ustvarja več znakov, sporočil – gledalec torej hkrati sprejema več gledaliških znakov, na primer sceno, kostume, rekvizite, glasbo, luči – in med vsemi temi gledališkimi znaki je tudi odrski govor, ki je neločljivo vpet v mrežo drugih gledaliških izrazil in skupaj z njimi ustvarja vedno nove odrske in govorne situacije. V tovrstnem koherentem prepletu različnih komponent uprizoritve je govor lahko dominanten, podrejen ali enakovreden drugim izrazilom, odvisen pa je tudi od odnosa med besedilom in uprizoritvijo.

Jedro pričujoče diplomske naloge temelji na prikazu in raziskovanju posebnosti odrskega govora, ki so v 20. stoletju oblikovale odrskogovorno estetiko slovenskega gledališča ter vplivale na status, ki ga ima odrski govor v gledališču danes. Glede na dejstvo, da je od začetka 20. stoletja, ko je bila ena temeljnih nalog gledališča oblikovanje enotne izgovorne norme in skrb za 'lep' jezik, pa vse do danes gledališče prehodilo dolgo in barvito pot, sem izhajala iz predpostavke, da je odrski govor še vedno pomemben uprizoritveni segment, vendar pa je treba upoštevati, da gre za govor, ki nastaja v posebnem govornem okolju in je odvisen od množice nejezikovnih in drugih gledaliških izrazil, zato zahteva temu ustrezno obravnavo. Z razvojem novih uprizoritvenih praks se je spreminjala tudi estetika odrske izreke, svojevrstne tematike besedila so vzpodbudile drugačen in neobičajen lektorski pristop, na govorno realizacijo besedila v gledališču pa vselej vplivajo tudi odrske okoliščine. Zato menim, da je pri oblikovanju govorne podobe uprizoritve odrskemu govoru kot umetniškemu in estetskemu elementu treba pustiti svojo pot in ga ne za vsako ceno prilagajati pravilni in knjižni izreki oz. t. i. idealnemu modelu govora.

Pravilnost oz. nepravilnost svoje hipoteze sem poskušala prikazati na primeru analize ustvarjanja odrskogovorne estetike uprizoritve Zupančičevega *Hodnika*, pri čemer me je zanimal tudi postopek transformiranja zapisanega jezika v govorjenega v odrski realizaciji, ki sem ga poskušala prikazati na kratkem odlomku iz drame in s pomočjo posredovanih zapiskov iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Analizo prehajanja dramskega besedila v govorno realnost odra sem podkrepila s kratkim postankom pri fenomenu igralčevega telesa, ki je vselej v odnosu do izgovorjenega in je pomemben avtonomni gledališki znak.

V prvem delu diplomske naloge so predstavljene različne teorije in interpretacije, ki se ukvarjajo z vprašanji spreminjanja odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Poskušala sem strniti ugotovitve zgodovinskih raziskav odrskega govora in predstaviti teorije oz. primerjalni pregled različnih metodologij, soočenih s sodobnim gledališčem, na podlagi odnosa besedilo – uprizoritev. Vse to me je pripeljalo do razmišljanja o fenomenu telesa in vlogi njegove govorice v uprizoritvi.

Drugi del pa temelji na analizi tematike uprizoritve in prenosu aktualnega resničnostnega žanra televizije v gledališče ter na prikazu oblikovanja odrskogovorne podobe uprizoritve *Hodnik* skozi tri faze postopka transformiranja zapisanega jezika v govorjenega: avtorjev zapis, popravki v zapisu in govorno uresničenje v odrskih okoliščinah.

2 SPREMINJANJE ODRSKE GOVORNE ESTETIKE

Odrski govor je ena izmed komponent v strukturi uprizoritve in je v prvi vrsti predvsem odvisen od igralca (dramskega lika, ki ga uresničuje) pa tudi od zakonitosti govornega in pisnega jezika ter od socialnih, zgodovinskih, kulturnih in drugih okoliščin njegove rabe. Na podobo odrskega govora vpliva strukturiranost dramskega besedila, prav tako pa tudi normativni priročniki, slovnica, pravopis in pravorečje ter »dejansko jezikovno-govorno vedenje celotne družbe in njenih posameznih skupin, ki govorno uresničujejo jezikovnozvrstna preklapljanja znotraj svojega jezika in prakticirajo tujejezične vdore v domači jezik oz. večjezikovnost«. Zaradi jezikovno-govorne raznolikosti pri obravnavi odrskega govora ne moremo zaobiti interdisciplinarnega pristopa in se je vselej treba zavedati, da je »raziskovanje odrskega govora na poseben način omejeno,¹ saj se zaradi specifik gledališke prakse (živost, spremenljivost, minljivost) izmika teoretskim opredelitvam« (vse cit. po Podbevšek 2010: 198).

V nadaljevanju sem se posvetila predvsem specifičnostim odrskega govora, ki so skozi 20. stoletje oblikovale odrsko govorno estetiko. Pri tem je treba posebej poudariti to, kar dokazujejo različni viri, da nastanek in razvoj slovenskega odrskega govora nista povezana samo z zgodovino slovenskega gledališča, pač pa je treba upoštevati tudi zgodovino slovenskega jezika in ne nazadnje slovenskega naroda. Proučevanje odrskega govora kaže torej izrazito interdisciplinarno naravo, saj zadeva gledališko zgodovino, dramaturgijo, jezikoslovje, fonetiko ipd.

¹ Mišljena je omejenost v smislu proučevanja, saj lahko analiziramo le posnetke, ki pa ne morejo v celoti nadomestiti predstave v živo. Posneta predstava je namreč enkratna, ravno takšna, kot se je zgodila v določenem času snemanja, govor pa se v vsakokratni predstavi uresničuje na različne načine in se prilagaja trenutnim okoliščinam (nepredvideni odzivi publike in drugi odrski dogodki ...).

2.1 GOVOR IN JEZIK V GLEDALIŠČU

Študij strokovne literature o odrski izreki me je navdal z mislijo, da je govor gotovo ena najimenitnejših sestavin dramskega gledališča. Izgovorjena beseda oživlja dramske like, jim daje moč, da lahko gradijo dramske ideje, prav tako se ravno iz besed, ki jih govorijo posamezne dramske osebe, kaže njihovo doživljanje in mišljenje, ki jih sili k akcijam. Nedvomno pa se odrski govor kaže kot bistveno odvisen od igralca, ki govor fizično uresničuje, saj mu vedno »hote in nehote dodaja tudi lastne individualne poteze« (Podbevšek 2010: 197). Tako je torej odrski govor v dramskem gledališču – pri čemer ne mislim toliko na govor postdramskih uprizarjalnih praks, kjer je razmerje med besedilom in govorom že precej nesorazmerno –, vrsta govornega jezika, ki ga izvaja igralec na odru neposredno pred publiko. V odrskih okoliščinah je govor tesno prepleten z besedilom in glasom, tudi Škarić ga razume kot psihofizično aktivnost, ki jo zaznamo kot spoj besedila (jezikovni znaki) in glasu (nejezikovni znaki) (Škarić 1991: 281).² Od začetkov gledališke umetnosti, ki segajo v antiko, pa vse do danes ima govor poleg giba status temeljnega gledališkega izrazila oz. izraznega sredstva, medtem ko se je razumevanje odrske govorne estetike, 'lepote' igralčevega govora skozi čas korenito spreminjalo. Odrska govorna estetika se formira, oblikuje in nastaja v prepletu več različnih govorov posameznih igralcev, ki jih režijski koncept povezuje v uprizoritveno (govorno) celoto (Podbevšek 2010: 197). V gledališkem terminološkem slovarju lahko zasledimo, da je govor opredeljen kot ena od komponent uprizoritve, tako je tudi odrska govorna estetika vpeta v širši kontekst gledališke estetike, celote »umetniških postopkov, načel, značilnih za dramatika, režiserja, igralca, določeno delo, dobo, gledališko zvrst« (Humar idr. 2007: 73). Zakaj tovrstna opredelitev govora? Zato, ker je gledališče avdio-vizualna umetnost, pri kateri ne moremo ločevati vidnih, zvočnih, jezikoslovnih in lingvističnih komponent. Vselej gre za prepletenost govora in scene, za t. i. 'zgovornost scene' in 'sceničnost govora'. »Jezik je v gledališču vselej »instrumentaliziran«, četudi je imel v posameznih zgodovinskih obdobjih zelo pomembno vlogo« (Pušić 2000: 69). Že iz Aristotelove Poetike

² Cit. po Podbevšek 2010: 198.

lahko razberemo, da je ključnega pomena za razumevanje odrskega govora, njegove funkcije in estetskih prvin ravno kontekst uprizoritve.

Govora torej ne moremo obravnavati kot nekaj abstraktnega, kot izolirano sestavino dramske uprizoritve, saj »/.../ [n]ikoli ni le svobodno razkritje igralčeve, dramatikove ali režiserjeve ustvarjalnosti, ampak zrcalo okoliščin, v katerih nastaja« (Pušić 2000: 70). Vselej je torej v razmerju do giba, mimike, geste igralca, dramskih likov in do dejanja. Zato me je v nadaljevanju zanimala predvsem funkcija govora znotraj odrskega ustvarjanja ter razmerje med govorom in ostalimi sestavinami uprizoritve, še prej pa so predstavljeni temeljni mejniki, ki so se zapisali v zgodovino slovenskega odrskega govora ter vplivali na njegov razvoj in pomen, ki ga ima še danes.

2.2 POLOŽAJ GOVORJENE SLOVENŠČINE V ZGODOVINI SLOVENSKEGA JEZIKA IN UVELJAVLJANJE ODRSKEGA GOVORA

V tem razdelku je opisan predvsem položaj govorjene slovenščine v zgodovini slovenskega jezika, ki pa ga vidim kot odvisnega in vpetega v mrežo problematike normiranja slovenskega jezika, predvsem njegovega govorjenega dela. Zato bom nekako vzporedno z obravnavo in pogledi na normiranje govorjenega jezika predvsem v drugi polovici 20. stoletja, ko je slovenski jezik tudi na formalni ravni začel prehajati v javni prostor, poskušala razmišljati o zgodovinskem dogajanju na 'sceni' odrskega govora oz. zgodovinskem razvoju odrskega govora.

Barbara Pušić v prispevku *Zgodovinska raziskava odrskega govora* (2000: 71) kot prvi temeljni mejnik slovenskega odrskega govora v zgodovini omenja gledališke prireditve 17. in 18. stoletja, ki so se večinoma odvijale v italijanskem in nemškem jeziku; za slovensko gledališko kulturo tistega časa, vse do konca 18. stoletja, je namreč značilna izrazita večjezikovnost. Slovenščina se je uveljavila tudi v pasijonskih igrah, nam najboljše poznana je gotovo *Škofjeloški pasijon* (1721), ki velja za najstarejše ohranjeno dramsko besedilo s slovenskimi verzificiranimi dialogi.

»Govor v pasijonskih igrah ni imel dominantne vloge, saj so bile procesije zasnovane predvsem kot 'žive slike'. Umetnostne prvine jezika zato niso bile posebej izpostavljene /.../, govori je razmeroma naraven in tekoč, v dialogu so opazni pripovedni elementi. Dramske osebe pasijona se pogosto obračajo neposredno na gledalce, kar daje govorni komunikaciji obredni značaj. Pomemben zgled nastopajočim je bila nedvomno cerkvena retorika baročne dobe« (Pušić 2000: 72).

Za spokorniške pasijonske procesije je bilo običajno, da je bilo besedilo, kolikor ga je sploh bilo, zgolj razlaga slik, ki so nastopale v sprevedu. V *Škofjeloškem pasijonu* kot procesijski igri pa je že opazno prehajanje v pravo dramatizacijo ter nadgradnja slik z izvirnimi besednimi vložki.

Naslednji mejnik v zgodovini slovenskega odrskega jezika, ki ga omenja avtorica (prav tam, 72), je uprizoritev Linhartove *Županove Micke* (1789), prve posvetne gledališke predstave, ki je doprinesla k dvigu slovenskega jezika med 'jezike višje kulture'. Pri Linhartu glede odrske govornice velja omeniti njegovo privrženost francoski revoluciji in novim pogledom na zgodovino, kjer je nosilna sila ljudstvo – narod, kar se kaže tudi v razredno pogojeni dvojni govornici že v *Županovi Micki* (izumetničeno plemstvo – naravno ljudstvo), zato je njegov teater vendarle bližji Lessingu kot pa klasicistični dogmi. Vse do konca 18. stoletja pa je bilo manj pozornosti posvečene govorni kulturi igralcev, kar predvsem pomeni, da je »osnovo za oblikovanje odrskega govora na evropskih odrih predstavljala retorika po vzoru antike« (prav tam, 72). Na tem mestu omenja tudi Goetheja, ki je izhajal iz tovrstnih izhodišč govorniške tradicije in v *Pravilih za igralce* (2002) zapisal: »Igralec-začetnik naj deklamira tako globoko, kot je le mogoče, saj le tako doseže velik obseg v glasu in v nadaljevanju lahko niansira in senči. Če začne previsoko, izgubi človeško globino in s tem pravi izraz visokega in duhovnega«. ³ Njegov zapis izraža duh takratne govorniške tradicije, v katerem so bile uprizarjane predstave.

³ Cit. po Pušić 2000: 72.

Linhartovemu prelomnemu dejanju so sledila desetletja zatišja, t. i. sedemdeset nemih let, ki jih zaznamuje Bleiweisov krog ob avstrijski nenaklonjenosti kulturnemu dogajanju ter šibkosti slovenskega meščanstva, ki ni nadaljevalo v smeri Linhartovih pobud – v kriznem obdobju se gledališko dogajanje ni razvijalo v Ljubljani, selilo se je na ljudski oder, predvsem na Koroško, kjer je bil osrednja dramaturška osebnost Andrej Šuster Drabosnjak (Predan 1996: 869). Obdobju, ko se je govorjena slovenščina le redko pojavljala na odru, je sledilo širše zanimanje za slovensko gledališče in javno govorjeno slovenščino oz. za t. i. parlamentarni jezik (Tivadar 2008: 25), ki pa se je znova prebudilo šele sredi 19. stoletja, v času, ko je bila slovenščina eden od deželnih jezikov Avstro-Ogrske in ko se oblikuje program Zedinjene Slovenije iz leta 1848. To je bilo obdobje, v katero se zapisujejo začetki ustvarjanja slovenskega javnega govora. Omeniti velja razpravo o izreki v javnosti, ki nosi naslov *O slovenskem govornem (parlamentarnem) jeziku* (1861). Slovenski jezik vse bolj pridobiva na pomenu in se vpeljuje v javno življenje, Slovenci »pa postajajo samozavesten, vsem drugim ravnopraven narod« (Novice 1861: 199).⁴

Skrb za govorjeni knjižni jezik se je torej pri nas začela s pojavitvijo govorjene slovenščine v javnosti, natančneje v šestdesetih letih 19. stoletja, ko je, kot sem že omenila, slovenščina postala celo parlamentarni jezik, v tem času pa je prišlo tudi do uveljavitve slovenščine kot vseslovenskega knjižnega jezika, o čemer pričajo t. i. nove oblike. V drugi polovici 19. stoletja, ko Slovenci še nismo imeli izoblikovanega govorjenega knjižnega jezika in bi naj govorili po Schönlebnovem načelu »[v]saki pridigar, vsaki govornik terdi svoje narečje«, čemur se upirajo, saj bi bil »tak zbor podobnejši teatru kakor parlamentu, in njegovo razgovarjanje podobnejše smešni igri kakor resni debati«. Kot odgovor uporabi proti omenjenemu načelu ponudi rešitev Cegnar z ravno obratnim načelom, kot ga je uveljavljal Vuk Karadžić: »Govori, kakor pišeš!« S tem je poudaril, da si moramo prizadevati za jezikovno približevanje slovanskih narodov in narečij ter združitvev z vsemi Slovani, predvsem pa, da si moramo prizadevati za skupno »jedno narečje za celo Slovenijo« (vse cit. po Tivadar 2010: 36). To obdobje je poleg načela branja po črki in sprejema novih oblik, s katerimi je slovenski jezik spet dobil enotno podobo, kar je

⁴ Cit. po Tivadar 2010: 36.

povzročilo hitrejši razvoj govornega jezika, zaznamovano predvsem s težnjo po oblikovanju enotnega pisnega in govornega knjižnega jezika, s težnjo po enotnem slovenskem jeziku, ki bo imel združevalni in reprezentativni značaj in se ne bo preveč oddaljeval od knjižnega jezika, ki je njegova edina in trdna podlaga (Tivadar 2010: 37).

V 2. polovici 19. stoletja se je javna raba slovenščine krepila v obliki taborov, čitalnic, meščanskih salonov in gledališč. Razmahnila so se kulturna društva, ob vse pogostejših javnih nastopih pa se je krepila zavest ter spodbujalo dramsko pisanje in uprizarjanje. Vzporedno z željo in politično zahtevo po narodnem poenotenju Slovencev in potrebi po enotni vseslovenski izreki pa se razvija tudi slovensko gledališče, ki je imelo pomembno narodnoobrambno in vzgojno vlogo.

Pomembno vlogo pri oblikovanju govornega knjižnega jezika je konec 19. stoletja imel Škrabec, ki velja za utemeljitelja slovenske fonetike. Opozarjal je na pretirano težnjo po panslavizmu in poudarjal, da »[I]zreka 16. stoletja more biti podlaga našemu pravopisu in meja, čez katero ne smemo, ako se nočemo izgubiti v samovoljno prenašanje« (Škrabec 1994: 118).⁵ Slovenska knjižna izreka je bila v 2. polovici 19. stoletja še neizoblikovana, govorni jezik je bilo treba šele določiti. Pri izbiri narečne osnove za knjižno izreko so bila mnenja jezikoslovcev deljena; Škrabec je bil naklonjen kranjščini in protestantski pisni tradiciji, ampak je pri tem poudarjal pomembno izročilo in misel za prihodnost: »[N]ikaker ne mislim, da mora v vsem le kranjšina odločati.«⁶ Postavil je temelje 'visoko' govorni slovenščini saj je »nasprotoval izenačevanju govora in pisave, kot osnovo za slovenski knjižni govorni jezik pa je predlagal govor Ljubljane in širše okolice (Trubarjevo izročilo), kar so dopolnili in sprejeli kasnejši jezikoslovci (Levec, Breznik, Ramovš, Rupel, Rigler in Toporišič)« (Podbevšek 2010: 201).

Nacionalna zavest se je krepila in z njo slovenski knjižni jezik, tudi govorni, k čemur je pripomogla tudi ustanovitev slovenske univerze leta 1919 ter Akademije znanosti in umetnosti leta 1938, v nove okoliščine pa je slovenščino postavil pričetek delovanja Radia

⁵ Glej tudi Tivadar 2010: 38.

⁶ Cit. po Tivadar 2010: 38.

Ljubljana (kasneje Radia Slovenija) leta 1928, kjer so na začetku za ustrezen govor skrbeli slovenisti (Tivadar 2008: 27).

Med drugo svetovno vojno je bil slovenski jezik ponovno ogrožen zaradi prepovedi rabe v javnosti, v narodnoosvobodilnem boju pa je imel pomembno simbolno identitetno vlogo. Po drugi svetovni vojni in vse do osamosvojitve leta 1991 je slovenski govorjeni jezik ogrožala srbohrvaščina, odvijal se je boj za TV-dnevnik v slovenskem jeziku, za slovenske podnapise pri filmih ipd., a kljub temu se je jezik v 2. polovici 20. stoletja socialno in funkcijsko močno razplastil. Šestdeseta leta 20. stoletja so prinesla jezikovnozvrstni sistem jezika, pri čemer se je najvišja in narodnoreprezentativna oblika jezika imenovala zborni jezik, malo manj stroga in bolj govorjena oblika pa knjižnopogovorni jezik (Podbevšek 2010: 202). V sedemdesetih letih so na oblikovanje odrskega govora močno vplivale spremembe v kulturi in umetnosti, jeikovnozvrstna ureditev je pomenila konstruktivno podlago za lektorsko delo v gledališčih in vplivala tudi na druge govorjene medije (radio, televizija, film).

Pomembno vlogo pri oblikovanju govorjenega knjižnega jezika imajo tudi govorjeni mediji. Pojavitev radia in televizije je povečala vplivnost govorjenega jezika, da se je le-ta razširil in pridobil na pomenu, saj je bil prej omejen večinoma na zasebno komunikacijo. Mediji vplivajo na oblikovanje govorjenega knjižnega jezika oz. na t. i. knjižno ali zborni izreko.

Pojav pragmatičnega jezikoslovja v osemdesetih letih je pomenil pomemben premik in spodbudo za raziskovanje govorjenega jezika, saj je opomnil, da zgolj poznavanje slovničnih pravil ne zadošča za učinkovito sporazumevanje, pač pa je treba prevrednotiti in opredeliti rabo jezika pri govorcih v konkretnih okoliščinah. Raziskovanje govorjenega jezika narašča še v naslednjem desetletju, ko se pojavi korpusno jezikoslovje in »ko razvoj informacijskih tehnologij olajša dostopnost raziskovanja velike količine avtentičnega gradiva« (Podbevšek 2010: 202).

Slovenski jezik (pisni in govorni) se je dokončno uveljavil in svojo popolno vlogo dobil šele po letu 1991 z ustanovitvijo Republike Slovenije, ko je dobil državno vlogo – vlogo

uradnega jezika. Prelom iz 20. v 21. stoletje pa je zaznamovala nova lastnost jezikovne stvarnosti, tj. globalnost. Jezikovna globalizacija se kaže v pisnem jeziku skozi internetni in sms jezik, še bolj pa v govorjeni slovenščini in nastajanju novih urbanih oblik govorjene slovenščine.

2.2.1 Slovenski jezik na odru v prvi polovici 20. stoletja

Pregled literature kaže, da se je poklicna gledališka dejavnost na Slovenskem začela z Levstikovim Dramatičnim društvom, ustanovljenim leta 1867, ki je nadaljevalo dejavnost čitalnic in kulturnih društev. Obdobje institucionalizacije in profesionalizacije gledališke dejavnosti je okrepilo organiziranje Deželnega gledališča v Ljubljani (1892), posebej pa je slovenščina zaživela z ukinitvijo nemških gledališč po 1. svetovni vojni leta 1919. V tem času je imel jezik predvsem narodnoreprezentativno in obrambno vlogo, ena temeljnih nalog slovenskega jezika pa je bila uveljavljanje slovenščine na odru, zato je bila prvenstvena skrb namenjena oblikovanju enotne izgovorne norme, ki bi potrdila identiteto v boju za nadvlado slovenskega odrskega jezika nad nemškim in omogočila razvijanje ter uveljavljanje odrske estetike. Opazno je bilo zgodovinsko prepričanje, da naj ima gledališče v prvi vrsti vzgojno vlogo, da mora tudi »vzgajati, duševno plemenititi in izobraževati« (Koblar 1973: 8). Med obema vojnama je v slovenskem gledališču prišlo do velikih premikov. Oblikovali so se novi gledališki poklici (režiser, dramaturg), razvijala se je gledališka kritika in prevajalska dejavnost, vzporedno s profesionalizacijo gledališkega dela in ostalimi dogajanjmi pa se je spreminjal tudi odnos do odrskega jezika. Igralci in režiserji so se začeli bolj poglobljeno ukvarjati z estetiko in funkcijo gledališkega govora, z odrsko izreko in gledališko igro.

S problemi odrskega govora se je v tem času ukvarjal predvsem igralec, režiser, kritik in publicist Ciril Debevec, ki je v *Gledaliških zapiskih* (1933) strnil opazovanja in razmišljanja svojega petletnega gledališkega dela in prevrednotil različna gledališka vprašanja; o gledališču, o repertoarju, o režiji in režiserjih, o igranju in igralcih, o inscenaciji, kritiki, publiki, izobraževanju igralcev in drugem. V poglavju *O gledališkem jeziku in govoru* (1933: 28–34) se je dotaknil odnosa Slovencev do odrskega govora. V primerjavi s Francozi,

Nemci in Rusi, ki imajo visoko razvito gledališko-jezikovno kulturo in ki občudovanja vredno pozornost namenjajo »vzorni izgovorjavi in sijajno izvežbani govorni tehniki«, brez katere si predvsem Francozi ne znajo predstavljati povprečnega igralca, smo Slovenci glede odrskega jezika »malo manj občutljivi in precej tolerantni«. »Filološko smo sloviti dlakocepci, abecedarji, črkopravdarji in šolobarde«, fonetično pa »čudežno popustljivi in prizanesljivi« (vse cit. po Debevec 1933: 29).

S temi mislimi Debevec ni želel poudariti, da bi »moral ves jezik utesniti in vkleniti v suha pravila in mrtve postave«, iz njegovih zapiskov je namreč razvidno zavedanje, da »[ž]iv in vedno snujoč in rastoč organizem tega res ne prenese«. Opozoriti je želel na nepogrešljivost pravilnika »o izgovorjavi našega književnega jezika«, saj je doslej kot edino pomagalo služila le Breznikova slovnica, ki pa gledališkim potrebam že dolgo ni več sledila. Pravila oz. nov prepotreben pravilnik o govorjenem jeziku naj bi po njegovem mnenju vsebovala »vsaj tisto, kar je neoporečno dognano in ustanovljeno in kar se po vsej priliki ne bo kar čez noč spremenilo, vsaj tisto bi moglo biti v pouk in ravnanje /.../« (Debevec 1933: 30).

Debevec je izrazil tudi misli o Cankarjevem⁷ in Župančičevem jeziku ter ju predlagal za izhodišče slovenskega gledališkega izraza in stila:

»/.../ [C]ankarjev in Župančičev jezik sta zame tisto, kar bi imenoval, recimo, naš veliki jezik, naš najvišji, naš najlepši, naš umetniški, naš narodni (ne ljudski) jezik. Iz tega jezika bo pognal in cvetel skozi druge umetniške tvorce naš pravi, pristni, slovenski gledališki izraz in stil« (1933: 29).

Ob tem je v zapiskih poudaril, da ne znamo »prodreti v globino in lepoto njunega jezika, črpati iz njega, učiti se, živeti ž njim, razvijati se, ž njim se spajati in dozorevati in rasti – ne, tega pa za zdaj še ne znamo« in da mora igralec »jezik vedno tudi občutiti, ne samo

⁷ Pomemben mejnik v prvi polovici 20. stoletja so predstavljale uprizoritve Cankarjevih del, ki so pomenile izziv kasnejšim generacijam. Debevec je naklonjen ideji, da bi moral biti Cankarjev jezik podlaga gledališkemu igralškemu izrazu in bi slovensko gledališče približal mednarodni ravni, pri tem pa ohranil slovensko specifikko.

govoriti. In razumeti. Eno brez drugega je premalo. Najbolje je vse: govoriti, razumeti in občutiti« (prav tam, 29).

Spregovoril je tudi o nujnosti izobraževanja igralcev, o razmerju med talentom in znanjem, kasneje pa so tudi igralci sami svojim kasnejšim igralskim generacijam prenašali sporočilo, da je za dober odrski govor potrebno tudi šolanje. »[I]gralec mora žvečiti besede kakor žilavo meso, da bi prišle pozneje tem lahkotneje iz ust« (Šarič 1956: 46), tega se je zavedal tudi O. Župančič, ki je kot prvi gledališki lektor v ljubljanski Drami posegal v jezikovna in fonetična vprašanja in opravljal številna lektorska dela (Pušić 2000: 75).

2.2.1.1 V ISKANJU ŽLAHTNEGA GOVORA: ŽUPANČIČEVSKA ESTETIKA POLEPOTENEGA JEZIKA

Župančič je vodilna avtoriteta tega obdobja, s svojimi načeli o jeziku je postavil temelje odrske izreke na slovenskih tleh, s svojimi pogledi na jezikoslovna vprašanja in odrsko pravorečje pa je tudi močno vplival na delo poznejših dramaturgov, prevajalcev in lektorjev. Je začetnik modernega odnosa do jezika in govora na slovenskem odru. Prvi v zgodovini slovenskega gledališča je vzpostavil zavesten odnos do odrske slovenščine in začel normirati slovensko zborna odrsko izreko (Antončič 1993: 33). Znan je njegov boj proti elkanju in njegovo prizadevanje, »v katerem se je uprl izgovoru po črki in zagovarjal mnenje, da mora biti govorjeni knjižni jezik naraven« (Podbevšek 2010: 205). V njegovem predavanju *Slovenski jezik in gledališče* (1983)⁸ lahko zasledimo, da je kot lektor v gledališču v prvi vrsti moral opravljati narodno-jezikovno obrambno funkcijo, s katero se je povezovala skrb za normiranje pravilne izreke, torej jezikovno normativna funkcija:

»Po vsem svetu so gledališča praktična šola lepega, vzornega jezika, in to bi moralo biti gledališče zlasti pri nas, ki nas v tem oziru ovirajo razmere vse drugače kakor druge narode. Koliko časa, koliko duševne moči, ki ga porabi Nemec, Francoz, Rus za proučevanje svojega jezika, potratijo pri nas izobraženec

⁸ Župančič je v predavanju v Mestnem domu, ki je kasneje izšlo pod naslovom *Slovenski jezik in gledališče – Zbrano delo*, 8. knjiga (1982: 47–56), predstavil predvsem svoje argumente proti elkanju.

z nemščino, ki nas čezdalje bolj prepaja s svojim duhom, tako da pogosto pišejo naši ljudje slog, umeven samo človeku, ki pozna nemščino. Da, prišli smo v tem tako daleč – in to vam bom lahko dokazal – da velja pri nas za sramoto, ako kdo ne zna pravilne nemščine, da pa trpimo celo pri inteligentih najhujše napake v slovenskem jeziku. Gledališča 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 1912).⁹

Župančič se je navduševal tudi nad poetiko odrskega govora in kot lektor razvijal poetično ustvarjalno funkcijo; v govoru ga je zanimalo predvsem klasično blagoglasje, harmonija in poetičnost. Poudarjal je spoznanje, da »jezik ni samo vnanja fonetika. Če bi bil jezik gol mehanizem, bi najpopolneje govoril navit aparat /.../. Jezik je čustvo, misel, hrepenenje, ritem, ki se zaganja iz sedanjosti v bodočnost. Vse, kar si, ves ti, s svojo osebno in svojo narodno preteklostjo« (Debevec 1933: 28). Toda tako kot se je slovenski narod skozi 20. stoletje razvijal in osamosvajal, je s tem razvojem slabela in izgubljala pomen narodno-jezikovno obrambna funkcija, jezikovno normativna pa se je nasprotno krepila vse do konca sedemdesetih let. Podbevškova (2010) navaja ugotovitev Mirka Rupla iz srede 20. stoletja, »da je gledališče pomemben dejavnik pri vpeljevanju enotne knjižne izreke, ker ima poleg drugih tudi to nalogo, da goji žlahtni zborni govor« (Rupel 1946: 20). Po izreki Slovenskega narodnega gledališča so se začeli zgledovati tudi podeželski odri, leta 1946 pa je bila v Ljubljani ustanovljena Akademija za igralsko umetnost, ki je poskrbela za izobraževanje igralcev o odskem govoru in umetniški besedi, ki je sledil estetskim nazorom. Pušičeva dodaja, da se je v gledališču takratnega časa zgodila »svojevrstna demistifikacija in dekonstrukcija besede in govora, ki je bila v tesni zvezi z novim dojemanjem prostora in igralčevega telesa« (Pušić 2000: 76).

⁹ Glej tudi Antončič 1987/88.

Če je še sredi stoletja prevladovalo mnenje, da naj bi v gledališču poslušali najbolj izbrano zborni izreko, pa so v drugi polovici 20. stoletja stara pravorečna gledališka pravila¹⁰ izgubljala normativni značaj (Podbevšek 2010: 207). Ob zborni izreki so se na odru vse pogosteje začeli pojavljati dialekti, pogovorni jezik in sleng, ki so bili med obema vojnama omejeni pretežno na komedijo in popularne gledališke žanre. Z odrskim govorom med vojno se je največ ukvarjal Božidar Borko, ki je zagovarjal Voduškovje nazore, ko je leta 1943 v *Jutru* zapisal, da »življenjska sila jezika ni v slovnici, marveč v stilu; stil pa ni norma, temveč notranji posluh, sposobnost, dar, združitev razumskih in čustvenih drhtljajev v notranji ritem. Stil je intuicija. Stilu je slovnica samo izhodišče, da se od tod dvigne v umetnost. Slovnična pravilnost ne zahteva drugega kot pazljivost, stil pa hoče nadarjenost, naravno sposobnost. Slovnica razodeva profesorja, stil pa pripada samo umetniku«. ¹¹

Kljub že nakazani ustaljeni normi zborne izreke in nevprašljivosti rabe slovenskega govorjenega jezika v gledališču, Borkov citat napoveduje prihod jezikoslovnih in umetniških razprav, ki so se pojavile v drugi polovici 20. stoletja ter so temeljile na raziskovanju in preizkušanju različnih umetniških pristopov.

2.2.2 Vloga odrskega govora v drugi polovici 20. stoletja

Po drugi svetovni vojni so se jezikoslovne in umetniške razprave usmerile k raziskovanju socialne razplatenosti jezika in njegovi funkciji v različnih okoljih, predmet raziskovanja je postala jezikovna zvrstnost jezika. Jezikoslovne polemike v tem obdobju je sprožil izid novega pravopisa leta 1950, njegova zastarelost in mrtvost besedišča. S tem se je pričel t. i. boj za uveljavitev pogovornega govora na slovenskem odru z ostro kritiko B. Voduška, ki je med drugim kritiziral tezo, da je pogovorni jezik samo različica knjižnega jezika z manj skrbno izgovorjavo in je kot takšen skupaj z narečji v izjemnih primerih dovoljen tudi na odru. B. Vodušek meni, da pogovorni jezik, ki ga imenuje občevalni jezik, nastaja

¹⁰ Prevladoval je jezikovni nazor, da se pogovorni jezik sme uporabljati v konverzijskih dramah, narečja pa zlasti v komedijah, prav tako se je govorilo o prepovedi pisanja pogovornih oblik (v narečju), ki jih je lahko pisatelj zapisal le s kakšnim posebnim namenom (Podbevšek 2010: 207).

¹¹ Cit. po Podbevšek 2010: 208.

neposredno iz govora ljudi in prek pisnega jezika; kritizira torej misel, da pogovorni jezik lahko obstaja samo v popolni skladnosti s pisnim. S svojim mišljenjem je sprožil polemiko, v kateri mu je najprej odgovarjal Anton Bajec, »češ da v vsakem večjem mestu govorijo drugače, Vodušek pa da misli samo na govor Ljubljanec« (Podbevšek 2010: 209). Kasneje je sicer Bajec v članku *O pogovornem jeziku* (1955) priznal potrebo po slovenskem pogovornem jeziku, pri čemer je opozoril na problematičnost v različnih stopnjah vokalne redukcije (npr. tukaj – tukej – tuki), ki onemogoča postavitev pravil. V odgovoru ob koncu petdesetih let je Vodušek poudaril, »da je razvoj vsakega jezika odvisen od jezikovnega razvoja v političnem in kulturnem središču«, osrednjim narečjem pa, da »je treba priznati odločilno vlogo pri oblikovanju pogovornega jezika« (Podbevšek 2010: 209).

Vse bolj se torej kaže potreba po razširitvi meja odrske izreke in težnja, da bi se raba pogovornega jezika razširila tudi na najvišje umetniške uprizoritve, ne le na komedije in naturalistične drame. Na tem mestu bi navedla misel H. Gruna, ki po mnenju Nade Šumi velja za »prvi zavesten preboj narodnoobrambno in statusno pojmovane reprezentativnosti odrskega jezika pri nas« in pravi: »[G]ovorica je namreč lahko sodobna, živa, mestna – in vendar hkrati tudi pravilna. Pravilna slovenščina res ni samo staroveški šolniški provincializem« (vse cit. po Šumi 1986/87: 76).

Kljub množici drugačnih pristopov in pogledov na govorno izreko, se je v gledališču nadaljevala stara praksa – narečje za komedije, vse ostalo v knjižnem jeziku, in to vse do objave razprave J. Toporišiča *Slovenski pogovorni jezik* (1970), v kateri je definiral pogovorni jezik in opredelil vse njegove ravnine ter ga razdelil na splošnoslovenski pogovorni, ki je bližji zbornemu jeziku, in pokrajinski pogovorni jezik, ki je bližje narečjem. Njegova razprava je pomenila podlago oblikovanja govorne podobe v posameznih gledaliških uprizoritvah ter s tem premaknila predvsem fokus lektorjevega dela iz jezikovno normativne v ustvarjalno sfero oblikovanja govorne izreke. Obdobje sedemdesetih in osemdesetih let bi lahko imenovali zlata doba ustvarjalnosti,¹² saj se je v

¹² Tudi lektorske ustvarjalnosti.

gledališču močno okrepila poetično ustvarjalna funkcija obenem pa se je izkristalizirala zavest, da je odrski govor tudi umetniška kreacija.

2.2.3 Namen in učinek govornjene besede in posebnost umetniške jezikovne zvrsti

O pomenu govornjenega jezika govori članek B. Voduška *Pripombe k slovenskemu pravopisu* (Vodušek 1950: 1149–1152),¹³ v katerem se zavzema za »lep, živ in domač jezik« ter pripisuje govornjenemu jeziku oz. t. i. občevalnemu jeziku pomen oživljanja in razvijanja knjižnega jezika. Kot sem že omenila, se je vplivnost govornjenega jezika povečala predvsem z uveljavitvijo radia in televizije po drugi svetovni vojni, ko je govornjeni jezik pridobil na pomenu in razširil svoj prostor, ki ni bil več omejen toliko na zasebno komunikacijo. Do današnjega časa se je komunikacija že dodobra razvila in se še hitreje razvija, tako se razvija tudi govornjeni in pisni jezik, pri tem pa se je pisni jezik omejil predvsem na internet, govornjeni pa na radio, film, televizijo ... Tivadar poda zanimivo opažanje o spreminjanju vloge predvsem medijskega govornjenega jezika, ki postaja vse bolj zgoščen in jedrnat; slika in glasba sta vse bolj v ospredju, jezik oz. beseda pa obstaja le še kot dodatek. Toda, ali to pomeni, da se je govornjeni jezik, ki je, kot je bilo znano že pri Vodušku (1932/33),¹⁴ primarnejši od pisne podobe jezika, saj je vsak pisni izraz naravnega jezika izšel iz govornjene oblike, znašel v krizi? Te misli porajajo vprašanje moči govora, njegove obvestilne in za nas bolj pomembne vplivajnske vloge. Govornjeni jezik je torej živ jezik, ves čas je v spreminjanju in razvijanju, kajti jezik, ki ni udejanjen v besedilu, obstaja le v zapisu in se ne razvija, je mrtev jezik (Tivadar 1998: 7).

Pri vsem tem je seveda zanimivo opazovanje razvoja slovenskega gledališča, ki je skozi stoletja in različne levitve prišlo do izrazite naklonjenosti vizualnosti; beseda se lahko pojavlja le še kot dodatek, prihaja do mešanja več jezikov, do izrinjenosti jezika in degradacije, razpada besede na krik, glas, fonem. Govorni del se nekako umika, glavno vlogo prevzema nastop, performans, kateremu se govorni del prilagaja. Vse to priča o položaju govornjenega jezika, ki je danes vsekakor drugačen. Govor ni več le posnetek in

¹³ Cit. po Tivadar 1998: 5.

¹⁴ Cit. po Tivadar 1998: 7.

druga podoba pisnega jezika, ampak si ustvarja samosvojo podobo. Če se samo spomnimo antike in filozofov, ki so razvijali umetnost govora oz. retoriko, vidimo, da govorjeni jezik že na samem začetku ni bil posnetek pisave, ampak je služil kot osnova.

Pri govorjenem jeziku je treba upoštevati način komuniciranja, čeprav ni v tolikšni meri odvisen od načina komunikacije, ker se javno in zavestno uresničuje (Tivadar 1998: 13). Govorne položaje, v katerih se rabi govorjeni knjižni jezik, bi lahko razdelili na 4 skupine, ki jih vse skupaj lahko skrčimo v izraz javna raba, za vse položaje javnega nastopanja pa je značilna večja zavestnost in kontroliranost govora. Tivadar opomni, da je v posameznih govornih položajih »treba upoštevati tudi razliko med idealno (kodificirano) uresničitvijo knjižnega jezika in dejansko uresničitvijo«, verjetno pa se strinjamo, da »idealne uresničitve določene zapisane norme ni« (Tivadar 1998: 15). Pomembno je torej ločevati med zasebno in javno rabo – nastopi oz. govori pred večjo skupino ljudi na prireditvah, konferencah ipd. se v govorni izreki gotovo razlikujejo od govorov v družinskem krogu ali na zabavi. Poseben pristop pri izbiri govorne forme pa zahteva tudi umetniška jezikovna zvrst, ki je prav tako izražena v govorjenem knjižnem jeziku, vendar pa se poslužuje določene mere umetniške svobode. Prav tako kot na televiziji in radiu, torej javnih institucijah, tudi v gledališču ni obvezna vedno le knjižna izreka, saj je pomemben namen sporočanja, ki pogojuje uporabo pogovornega jezika. Uporaba določene jezikovne zvrsti je namreč odvisna od dejanske komunikacijske situacije.

O uporabi govorjenega jezika v gledališču teoretizira tudi Vasja Predan in opozarja na slabo ter čedalje slabšo izgovorjavo (preslaba artikulacija, pomanjkanje retoričnih sposobnosti) in izjavi, da je gledališki jezik postal poligon za preizkušanje »raznih pogovornih zvrsti« jezika (Tivadar 1998: 15). Morda njegova ugotovitev res drži, a pri tem ne smemo pozabiti, da je izbira govorne forme odvisna od samega tvorca sporočila, poleg tega pa tudi od okolja in ne nazadnje tudi od same teme oz. vsebine, ki jo tvorec prilagaja naslovniku. In enako velja po mojem mnenju za gledališče, kjer je še posebej v ospredju moč govorjene besede, ki jo ustvarja igralec z namenom vzpostavitve stika z gledalcem. V določenih govornih okoljih je treba pustiti jezik svojemu razvoju ter njegove norme ne za vsako ceno kodificirati in prilagajati v smislu pravilnosti in knjižnosti, saj ravno to uničuje

spontano, naravno govorico, ki je tudi vir ohranjanja stika govorjenega jezika z njegovo naravno podlago. Ko torej kritično razmišljamo o današnji razslojenosti gledališkega govora, je dobro imeti v mislih, da je jezik pomemben estetski element, ki pripomore k estetskemu učinku besedila. Še posebej pa moramo upoštevati, da je govorjeni jezik poleg jezikovnih sredstev odvisen tudi od nejezikovnih sredstev (gestike, mimike, drže telesa ...), zanj je značilna povečana uporaba neknjižnih sredstev in spontanost. Seveda drži, da tako kot pri pisnem jeziku ne gre brez slovnice, se je tudi govora treba na nek način učiti – govorec mora obvladati tehnike govora, vedeti za fonetična pravila in jih tudi znati pravilno praktično izvesti. Treba se je ravnati po nekem vodilu, ki bi s stališča normiranja govorjenega jezika lahko bilo predvsem to, da mora biti skupen in razumljiv čim širšemu krogu predvsem pa jasen s stališča sprejemnika. Odločilnega pomena v gledališču je doseganje vtisa avtentičnosti pri gledalcu – in to je tista meja približevanja 'naravnemu govoru' in poseganju po drugačni govorni izreki.¹⁵

2.2.4 Odrski jezik in govor kot umetniški izdelek

»V umetnosti je dovoljeno vse. Ta svoboda je njen privilegij.« To so besede, ki se korenito vpenjajo v članek *Umetniška beseda* (2000) Toneta Kuntnerja, ko nam poskuša približati pomen igralčeve besede. Poudarja, da je osnovno igralčevo izrazno sredstvo govorjena beseda, jezik, ki pa je obenem igralčeva ljubezen, z njim živi, z njim raste, »se veseli njegove lepote in bogastva in tako ohranja njegovo lepoto in bogati njegovo bogastvo« (Kuntner 2000: 26). Ko razmišljamo o odrskem jeziku v gledališču, moramo imeti v mislih, da je to pravzaprav umetniški govor, ki ima poseben status, trudi se biti učinkovit, trudi se biti izpoved, ki je mnogokrat skrivnostna izpoved in se je ne da razložiti z besedami, pač pa jo lahko le čutimo kot neizrekljivo občutje. Bolj kot vsakdanji govor, mora umetniški zadostiti tudi posebnim zahtevam, kot so primeren glas, glasnost, intenzivnost, primerna tehnika govora ipd. Igralec se z izpolnitvijo vseh teh zahtev in s svojo govorico na odru trudi priti do gledalcev, se jim približati, pri čemer mora biti prepričljiv – prizadevati si mora za prepričljivo govorico, kar pa lahko doseže le s posebnim, ljubezenskim odnosom

¹⁵ Glej tudi Tivadar 1998.

do jezika, v katerem izpoveduje. Priti do njih, izzvati reakcijo, se približati, vse to so zahteve, ki se nenehno postavljajo pred igralca, zato je umetniški govor tako zelo drugačen. A da je lahko prepričljiv, mora obenem ostati oseben, poseben in iskren – igralec mora ostati pri sebi, govoriti z dušo, »iz vse duše in z vsem telesom«, le tako »bo govor resničen, naraven, logičen ubran«. Igralec je živa posoda za živo besedo, zato je njegov govor individualen in se težko podreja določenim pravilom. Išče svoj izraz ob osvajanju besedila. Ni zanemarljiva Župančičeva izjava, ki nam sporoča, da je za vsakega umetnika, še posebej pa igralskega, cilj prav priti do svoje podobe »O, da mi je priti do svoje podobe!«,¹⁶ zakaj umetniško sporočilo je toliko bolj učinkovito, kolikor večja umetniška osebnost jo sporoča, le-ta pa mora »čutiti svet in življenje ostreje kot drugi /.../« (vse cit. po Kuntner 2000: 29).

Vprašanje odrskega jezika je torej stvar celotnega procesa ustvarjanja predstave in ko razpravljamo o teh vprašanjih, moramo po mojem mnenju ostati na ravni protislovja, ki ga je že pred sto leti razgrnil O. Župančič z izjavo: »Ali hočemo mrtvo črko ali duha, filologijo ali zvok?«¹⁷ Gledališče kot prostor od dramskega besedila namreč 'zahteva', da mora le-to biti v odrski realizaciji govorjeno oz. zaigrano skladno z različnimi parametri, eden izmed njih je tako že sama zvrstnost dramskega besedila. Na nekaj podobnega opozori tudi lektorica Tatjana Stanič, ko prevrednoti aktualne probleme odrskega govora *V primežu norme* (2006):

»Stara lektorska estetika se je osredotočala predvsem na izvežbano preciznost govorne tehnike, optimalno izrabo glasu, organiziranje pavz v govorni verigi, preračunavanje tempa, uporabo glasovnih odtenkov v različnih čustvenih stanjih itd. To so seveda temeljne zahteve in tehnike igralske obrti, vendar sodobna percepcija ne prenese več literarne potvorjenosti govora« (Stanič 2006: 66).

¹⁶ Cit. po Kuntner 2000: 28.

¹⁷ Cit. po Novak 1983: 49.

Čas torej, ko je imel oder in gledališče še narodnoprebudni pomen in vzgojno-družbeni vpliv, je mimo. A že v tem t. i. župančičevskem času polepotenega jezika naletimo na izjavo režiserja Osipa Šesta, ki je v članku *Prijatelj in upravnik Župančič* (1937/38) opozoril na Župančičevo prizadevanje za podobo in izraz slovenske besede na odru, svoj zapis pa je končal z nagovorom bralca oz. gledališkega občinstva:

»/.../ [L]jubi prekrasno našo besedo, pa boš vse vedel, vse razumel in hodil boš v teater ne gledat in ne poslušat, temveč *uživat trepet svoje lastne duše.*«¹⁸

Te besede izražajo dvojnost,¹⁹ ki od začetkov zavedanja tovrstnega problema spremlja odnos do slovenske besede na odru, in so dokaz, da je Župančič vendarle mislil globlje. Poleg besedilnega dela govora (jezika) se je posvečal tudi glasovnemu oblikovanju igralčevega govora in razvijal poetiko odrskega govora, odraz česar je tudi ena njegovih najbolj sklenjenih misli o odrskem govoru v *Pismu o slovenščini na odru* iz leta 1927:

»Zakaj jezik ni samo vnanja fonetika /.../, jezik je čustvo, misel, hrepenenje, ritem, ki se zaganja iz sedanjosti v bodočnost. Vse, kar si, ves ti s svojo osebno in narodno preteklostjo. Igralec, ki stopi na oder, ne igra samo vloge, nego zastavi samega sebe, vso svojo telesnost in duševnost, vsi njegovi doživljaji, vsa njegova stremljenja stoje za njegovo besedo in ji dajejo globino in vsebino.«

Njegove misli poudarjajo izrazno stran odrskega govora, predvsem pa povezanost zunanosti in notranosti, telesnosti in duševnosti, ter pomenijo uvod v začetek moderne zavesti o jeziku. Zavest o funkciji jezika se je spreminjala hkrati z osvajanjem modernega razumevanja gledališke kulture in umetnosti, ki poseben pomen pripisuje dramskemu govoru. Ni naključje, da so se nato gledališki avantgardizmi petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja dogajali skozi rušenje jezikovne norme in govornih oblik izreke klasičnega

¹⁸ Cit. po Novak 1983: 43.

¹⁹ V njih sta »hkrati izrečena romantično narodoljubna zaljubljenost v prekrasno našo besedo in spoznanje gledališkega ustvarjalca, režiserja, čigar misel o užitku besede, ki gledališki dogodek buri v trepet duše, je izrazito sodobna« (Novak 1983: 44).

gledališča. Z odrekanjem idealu lepega jezika se je porušilo tradicionalno pojmovanje, kaj je prav in kaj narobe v odrskem govoru. Zborni izreki se danes vsiljuje, »interakcija z živimi, svežimi oblikami nižjih zvrsti, ki se borijo za življenjski prostor s starejšimi, marsikdaj že okamnelimi, ob študiju pogovornega jezika je predmet razprav interakcija med splošnopogovorno obliko in različnimi oblikami osebnih pogovornih jezikov, ob študiju slenga so interakcije pretežno generacijske, ob študiju narečja je problem interakcija med avtentičnostjo govora in razumljivostjo odrske govorne podobe ...« (Stanič 2006: 67). To izkustveno razmišljanje lektorice v gledališču jasno potrjuje, da jezik ne pomeni več skupka pravil, ki se jih držimo ali pa ne, ampak jezik kot odsev družbenih procesov, sprememb, stisk, trenutnega dogajanja, jezik kot sredstvo, skozi katerega se lahko zgodi vsakič drugačna in nova gledališka uprizoritev oz. sredstvo, skozi katerega se na odru zgodijo »manipulatorji, čarovniki, demiurgi« (Stanič 2006: 67).

2.2.4.1 OD NORMATIVNE IN PRAVILNE ODRSKE IZREKE H KREATIVNOSTI UMETNIŠKEGA JEZIKA

Že v šestdesetih, posebej pa v sedemdesetih in osemdesetih letih je začela nastajati dramatika v pogovornem jeziku in nižjih zvrsteh, zborni jezik je tako postal le ena od izbirnih možnosti, zaradi česar se je bistveno spremenila tudi estetika odrskega govora. V nadaljevanju so predstavljena spoznanja strokovnjakov, večinoma jezikoslovcev, s simpozija o odrskem jeziku *Pogledi na odrski jezik* v Mariboru leta 1982, ki so močno zarezala v estetiko odrskega govora, saj so premaknila zakoreninjen nazor, da je odrski jezik šola lepega in pravilnega govora, v smer razmišljanja, da sta jezik in govor ravno tako ustvarjalna kot predstava, zato je nesmiselno iskati normo in estetiko odrskega jezika izven gledališča.

Breda Pogorelec je v *Dilemah slovenskega odrskega jezika* definirala pojem odrski jezik v razmerju do jezika drugih govornih medijev. Odrski jezik pomeni »podzvrst umetnostnega jezika v koordinatnem sistemu našega pojmovanja socialnih in funkcijskih zvrsti jezika. »/.../ [T]o je najbolj odprta jezikovna zvrst za prvine vseh drugih zvrsti, ki so preoblikovane v umetnostnih besedilih«, prav tako pa »z njim že pisec dramskega besedila doseže tisto razmerje splošno-posebnega, ki omogoča umetnostno iluzijo. /.../ Besedilo uresničuje

igralec s svojim gledališkim govorom (tudi govorico).« Pomembno je njeno razumevanje in poudarek, da ko »govorimo o odrskem jeziku, govorimo o jeziku odrskih besedil« in tako bi po njenem mnenju morali »razumeti tudi gledališki jezik«. Gledališki govor je umetniški govor, ki je neločljivo povezan in odvisen od »zunajjezikovnih ponazoritev govornih položajev z nejezikovnimi sredstvi, s scenerijo in kostumi kot delom scenske zasnove, sestavni del gledališke govorice je tudi govorica kretenj«. Pogorelčeva izpostavi ločevanje vsakdanjega in umetniškega jezika:

»[K]njižnega jezika ne govorijo nikjer, saj je sam postanek knjižnega jezika, odbiranje besed in izrazja sprva za besedila posebnega pomena, potem določene tematike, za izražanje etičnih in estetskih razmerij /.../, drugačen od vsakdanjega jezika, ki nastaja za minevanje trenutka in za vzpostavljanje stikov zdaj in tukaj« (Pogorelec 1983: 150).

Nadalje meni, da se pri nas namesto kultiviranja jezika uveljavlja trditev, da je »naš knjižni jezik mrtev, umeten, da ga nikjer ne govorijo, da se ga moraš naučiti« ter pri tem opozarja na določen primanjkljaj v kulturi (govora, življenja) oz. na »drugačne socialne navade, ki terjajo niansiranje jezika v različnih položajih«. Tako v življenju kot na odru se odvija dinamično prilagajanje položaju in zdi se, »da postaja pogovorni jezik na odru /.../ nekultiviran knjižni jezik z naglasnimi nekorektnostmi«. Pri tem Pogorelčeva nakaže potrebo po temeljitejši in ustrezni razmejitvi knjižnega (zbornega) in pogovornega jezika, v nadaljevanju pa poudari, da »niti ni tako pomembna ta ali ona oblika, ampak predvsem vsebina besedila«. Izbira oz. odločitev za knjižni jezik kot tudi druge pogovorne oblike jezika je namreč odvisna od vsebine, ki terja določen in ustrezen govorni položaj. Pri vsem tem pa mora oblikovalec odrskega jezika, ko določa jezik, upoštevati tudi vidik poslušalca/gledalca, saj »poslušalec pričakuje določeno podobo jezika in je razočaran, če se to ne zgodi« (vse cit. po Pogorelec 1983: 148–153). Ob vsem tem je treba upoštevati dejstvo, da je »knjižni jezik institucija«, za katero »smo si prizadevali, ko smo se bojevali za svobodo, in to institucijo potrebujemo – ne nazadnje tudi kot odrski govor«, predvsem pa ne smemo pozabiti, »kako izjemno je odrski jezik pomemben za jezikovno zavest« (Pogorelec 1983: 151–153).

Pogorelčeva opozori na prozodične elemente jezika (premor, intonacija, glasnost, poudarjanje, tempo, ritem ...), ki se pojavljajo ob igralčevi mimiki in kretnjah, in na njihovo odvisnost od besedila:

»[P]rozodične lastnosti jezika komajda učinkujejo posamično, skoraj vse, kar je nad besednim naglasom, tudi stavčna melodija, deluje pravzaprav le v besedilu« (Pogorelec 1983: 150).²⁰

Jezikoslovnemu vidiku B. Pogorelec sledi množica dramaturško usmerjenih razprav različnih avtorjev. V nadaljevanju so predstavljena predvsem stališča Bibiča, Kralja, Jermana in Dularja, ki sledijo mnenju predhodnikov, da se je govor kot govor zaradi porasta oddaj na radiu in zaradi vedno večje vloge televizije tako zelo spremenil in ga moramo gledati z drugačnimi očmi, kot smo ga bili vajeni doslej. Ob tovrstnem razmišljanju pa Vladimir Kocjančič kot temeljno enoto jezika poudari in izpostavi personalni jezik. Dramatiki »svoje osebe slišijo« in jih »znajo poslušati«, vendar pa se zgodi, da mu neka oseba rada uide nekam čisto drugam, kot je mislil, da zaživi celo po svoje« in celo »govori po svoje«. Eden temeljnih problemov vsake vloge in jezika te vloge, na katerega opozori Kocjančič, je t. i. specifični jezik – posebni jezik. Pogovarjati bi se morali pravzaprav ne o odorskem, pač pa o gledališkem jeziku. Ne gre toliko za odločitev o redukciji vokalov – to, ali bomo na koncu črtali nek 'i' ali pa uporabili redukcijo vokalov, niti ni toliko pomembno, bistveno pa je, da je »kompleten sistem sintakse, /.../ leksike bistveno personalen za vsako figuro. Igralci to najbrž podzavestno čutijo« (Kocjančič 1983: 209.)

Polde Bibič je v svojem prispevku *Povsem osebna razmišljanja o vlogi osebnosti pri igralčevem govorjenju* nadaljeval Kocjančičevo razmišljanje o personalnem in doživetem jeziku ter poudaril, da čuti svoje like v svojem jeziku. Središčno geslo njegovega razmišljanja je nekoliko dopolnjena misel Vladimirja Kralja: »Igralca ne vidim in ne slišim,

²⁰ V tem je med drugim tudi posebnost umetniškega govora, kar poudari že O. Župančič, ko zagovarja preprostejši govorni način ter »blagoglasje, harmonijo in poetičnost« govora, torej vse tisto, kar se dotika glasovnega sloja jezika (Podbevšek 2010: 218).

ampak ga čutim in doživim.«²¹ Kar je pri gledališkem govoru najlepše, je tisto, »česar doslej še noben stroj ni zaznal, kar je neizmerljivo, kar lahko začuti samo tista duša, ki sedi spodaj v gledališki dvorani«. Gledališko doživetje, o katerem govori Bibič, ko razmišlja o jeziku in svojem odnosu do igralskega, ki ju enači, pa je mogoče samo v trenutku, ko se odvija gledališka predstava. Gre za dvojno doživetje oz. za stik doživetja igralca in doživetja gledalca: »[T]o je čudovit, poln, živ, zanosen trenutek, ki se lahko zgodi igralcu na odru in gledalcu v dvorani«. Znotraj gledališke predstave oz. doživetja pa postane doživetje tudi beseda, igralčev govor. Igralec se predaja čustvom in podzavesti, pri tem pa se izmika razumu in »ne more mimo najbolj čustvenega dejavnika gledališkega posla – mimo ljubezni. Če katerega, še prav posebno umetniškega in gledališkega dela po njegovem mnenju ni mogoče opravljati brez ljubezni, vzgiba, ki omogoči, da gledališka predstava postane doživetje (vse cit. po Bibič 1983: 156–157). Da lahko postane doživetje in da lahko igralec doživi svoj lik, pa se mora jezik prilagajati notranjim čustvenim, čutnim in miselnim posebnostim posamezne osebnosti nekega človeka. »Teh posebnosti, drobnih odtenkov, je toliko, kolikor je ljudi na svetu in kolikor je okoliščin, v katerih ljudje govorijo.« Umetnost torej po Bibiču ni mogoča brez določenega uhajanja iz okvirov predpisanega, prav tako tudi življenje in jezik, ki je del življenja, ne. Jezik »uhaja mimo slovničnih pravil, pravopisnih zakonov, znanstvenih ugotovitev in izmer« tudi zato, da se lahko v njem uresničujejo »mnoge recimo genialne, umetniške domislice in zamisli«, ki »se rojevajo iz nagonskih vzgibov človekove podzavesti« (prav tam, 156). »Govor, ki ga slovnični zakoni zaslužijo, je mrtev, ker mu je zvezanost vzela možnost razvoja, se pravi življenja« in »[s]lovnično pikolovstvo spravi jezik v statičnost, to se pravi, da ga umori. Razvoj, dinamika je namreč življenje, dokončnost, statika pa je smrt« (prav tam, 159). Govorjenje torej ni le posredovanje na pamet naučenega besedila, pač pa posebno, igralsko doživetje – igralski trenutek.

Razvoj gledališča prinese mnogo novega, stvari se spreminjajo. Nova spoznanja, odkritja, preizkušanja, vse to vpliva tudi na gledališki jezik – v različnih uprizoritvah se uveljavljajo tudi različne govorice, knjižnemu jeziku se priključi paleta različnih govoric. Jezik je pač,

²¹ Cit. po Bibič 1983: 155.

tako kot vse drugo, podvržen razvoju, spremembe odločilno vplivajo nanj, a pri tem velja opomniti, da je »gledališče vedno /.../ gojilo jezik, ki je bil po svoji estetiki za nekaj stopenj nad govorico vsakdanjosti« (Bibič 1983: 165). Jezik v gledališču je zapisan odmaknjenosti in je vedno nekoliko privzdignjen. Če je bilo gledališče nekoč šola lepega govorjenja, »[d]anes ni več samo, pravzaprav je le še zelo redko šola lepega govorjenja, saj poskuša kritično govoriti o življenju, ko se trudi prikazati življenje takšno, kakršno je. Jezik te vrste gledališča ni več vzor, ampak je 'ogledalo' govorjenja v življenju, torej tak, kakršnega bi se morali v življenju izogibati« (prav tam, 165–166). Bibič je podal pomemben prispevek za razumevanje izbire govorne izreke na odru v gledališču, ko je opozoril, da je preveč knjižni, prelep, preveč pravilen jezik odtujevalen in moteč in da nečistosti in napake v govoru ne izvirajo vedno iz neznanja, lenobe, neumnosti, ampak »pravzaprav omogočajo ustvarjalno življenje jezika, gledališča in končno umetnosti sploh« (prav tam, 160).

Da je odrski govor umetniški izdelek in gledališče ni več šola lepega vedenja je potrdil tudi Lado Kralj, ko je v referatu *Kaj je odrski jezik?* podal spoznanje, da je »odrski jezik artefakt /.../ je nekaj artificialnega, poseben izum za prav konkretno predstavo /.../ je po svojem bistvu samosvoj, enkratni, artificialni izdelek« in »predstave, ki so po svojem žanru naravnane predvsem na govor, morajo ta govor izkoristiti do skrajnih možnosti«, izpostaviti morajo »specifičnost, vitalnost, energijo, neponovljivost, ki tako obvezujejo gledalca, da tako rekoč ne pride do sape. V takšnem primeru se odrski jezik spremeni v predstavo samo« (Kralj 1983: 228–230).

Frane Jerman nadaljuje razmišljanja svojih predhodnikov in predstavi nekaj tez o govorjeni besedi v *Marginalijah ob gledališki kritiki*, kjer opredeljuje govorjeno besedo kot tisto, ki se razlikuje od zapisane, saj »ima svoje zakonitosti, svoje estetske dimenzije, ki jih nobena druga nima.« Ima »barvo, ton, poudarek – konotacijo – ji da igralec z načinom izgovora, z grimaso, s kretnjo, z mimiko – s posebno vključenostjo v vsakokratno odrsko situacijo.« Posebna je njegova ugotovitev, da je »odrski jezik vedno oposebljen, privzdignjen«, ob čemer poudari, da je »ta privzdignjenost, oposebljenost samo slab izraz za to, čemur pravimo estetska dimenzija teatarskega govora /.../.« Iz njegovih poudarkov izhaja predvsem misel, da je tako jezik kot »igra, gledališka igra, igranje estetski fenomen

sui generis /.../«, kar pa pomeni, »da se funkcije igre z vsemi svojimi elementi in specifičnostmi, posebnostmi razlikujejo od literarne predloge kot literarnega dela« (vse cit. po Jerman 1983: 231–233).

Na nujnost in težnjo gledališča po vzpostavljanju lastne estetike opozori Kristjan Muck s predlogom, »da bi moralo področje gledališča, in igrilstva posebej, nujno začeti uveljavljati svojo lastno estetiko, ki bi jo utemeljevali ustvarjalci sami /.../«. Meni namreč, da »igrilstvo svoje lastne estetike /.../ doslej tako rekoč ni razvilo«, zato še posebej poudari, da se je treba zavedati, da »je odrski jezik /.../ pravzaprav vedno tudi problem estetike. Da to sploh ni samo stvar znanosti /.../« (Muck 1983: 248–249).

Pomemben vidik v razpravi izpostavi tudi Janez Dular. Poudari, da se moramo vselej zavedati dvojnosti, ki je navzoča v jeziku na odru, namreč »tudi malomaren jezik na odru je mogoč, toda upravičen je samo kot igrano malomaren jezik, naštudirano malomaren jezik; malomarnost mora biti enako skrbno naštudirana, kot mora biti skrbno naštudirana skrbna ali celo patetična govorica, mogoče še bolj, ker obstaja večja nevarnost, da se stvar izmuzne in da se sploh izgubi zaradi velike dvorane /.../«. Dular razlikuje med namerno rabo nižje odrske govorne izreke, ki je odvisna in se prilagaja posamezni strukturi besedila in uprizoritvi, ter med slabo, neustrezno govorno izreko, ki je lahko odraz igralčevega neobvladanja ali pa nerazpoloženja. V epilogu izpostavi vprašanje Kdo ima večje kompetence: režiser ali igralec? in zaključi z odgovorom, da »besedilo ima neke svoje zakonitosti, režiser lahko posega vanj, a če že posega, naj posega tako, da mu ne bo zmanjševal tistih pozitivnih kvalitet, ki so že v besedilu« (Dular 1983: 244).

Skozi vse predstavljene misli in razprave odzvanja spoznanje, da je govorjeni knjižni jezik funkcijsko nezadosten za razvijanje umetniškega govora, zato se pojavi potreba po pogovornem jeziku za oder. Normativnost in pravilnost odrske izreke namreč vse bolj ovirata kreativnost umetniškega jezika, njegovo moč in estetsko vrednost, jezik pa se lahko osvobodi spon norme šele z uveljavitvijo novega razmerja med dramsko literaturo in gledališčem. Nove uprizoritvene prakse, ki so se pojavile ob koncu petdesetih in v šestdesetih letih in se odvijajo skozi množico odnosov med dramskim besedilom in uprizoritvijo, so umetniškemu jeziku podelile avtonomijo.

3 RAZMERJE MED DRAMSKIM BESEDILOM IN GLEDALIŠKO UPORIZITVIJO

Na oblikovanje odrskega govora, njegovo funkcijo v uprizoritvi in na razmerje med govorom in ostalimi gledališkimi izrazi je nedvomno vplival tudi odnos med literaturo in gledališčem oz. med besedilom in uprizoritvijo. Slovensko gledališče je »razvilo raznoliko paleto dialoških odnosov z literaturo, se od te osvobodilo, da bi se k njej spet vrnilo kot enakovreden sogovornik« (Toporišič 2004: 70). Dvojni status drame, razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo, tako postane v 20. stoletju pomembno določilo drame kot literarne vrste. Že Aristotel je med šest sestavnih delov tragedije uvrstil spektakel, »ki učinkuje na dušo bralca, vendar ima z bistvom tragedije oz. poezije le malo skupnega, saj lahko naredi tragedija vtis tudi brez gledališke uprizoritve in brez gledalcev« (Aristotel 1982: 72). Njegova doktrina doseže vrh z obliko drame, ki naj bi bila namenjena le bralcu, tj. z bralno dramo, in se pojavi v 18. stoletju, eden njenih največjih zagovornikov pa je bil S. Mallarme.

Medsebojno vplivanje tekstovnega in scenskega v slovenskem gledališču v 2. polovici 20. stoletja natančneje opazuje T. Toporišič v svojem delu *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* (2004), raziskavo pa nadgrajuje v monografiji *Ranljivo telo teksta in odra* (2007), in sicer najprej z vidika teorij, ki segajo od formalizma preko strukturalizma, semiologije in poststrukturalizma do metodološkega pluralizma. Tukaj velja omeniti predvsem Barthesovo postrukturalistično mišljenje, derridajevsko deteologizacijo odra in semiološko interpretacijo Anne Ubersfeld.

Toporišič predstavi Derridajevo kritiko kot usmerjeno v umetniško tradicijo, v kateri je oder »teološki toliko, v kolikor na njem vlada govor, volja do govora ..., [k]olikor njegova struktura vsebuje /.../ naslednje elemente: pisca – ustvarjalca, ki odsoten in od daleč, oborožen z besedilom, bedi, zbira in usmerja čas ali smer predstave, dopuščajoč ji, da ga predstavlja v tistem, kar imenujemo vsebina njegovih misli, namenov in idej« (Derrida 1998: 85).

3.1 UMBERTO ECO IN ODPRTO DELO

Umberto Eco je v svoji knjigi *Odprto delo* (1962) postavil tezo, da literarno ali katero koli drugo umetniško delo ni pomensko statično, temveč odprto, je v nenehnem gibanju, kajti avtor nudi naslovniku – bralcu, izvajalcu možnosti za najrazličnejša branja umetniškega dela. Na tem mestu se zastavlja vprašanje, ali ima Eco z besedno zvezo 'odprto delo' v mislih takšno delo, ki omogoča vrsto najrazličnejših interpretacij, se pravi kakršne koli interpretacije? Ne, po njegovem avtor niti ne ve, na kakšen način bo bralec interpretiral delo, vendar pa je prepričan, da bo prebrano delo še vedno njegovo lastno. To pa je možno zato, ker avtor že vnaprej predvidi svojega možnega bralca, ki ga Eco imenuje modelni bralec.²² Vendar pa je za nas pomembnejša Ecova osredotočenost na semiotiko gledališke predstave,²³ kjer se posveti gledalcu kot recipientu in ugotavlja, kot v svojem magistrskem delu navaja T. Toporišič, »da gledališče ostaja specifična umetnost, ohranja lastnosti, po katerih se razlikuje od drugih umetnosti, ena od bistvenih je možnost neposrednega odziva v komunikacijski verigi, sporočila v gledališču so vedno oblikovana glede na publiko /.../, v katero so usmerjena« (Toporišič 2003: 26). Toporišič poglavje o Umbertou Eco zaključuje z ugotovitvijo, da je za gledališko komunikacijo značilna »specifična performativna situacija, ki fizično prisotnim telesom in objektom omogoča, da postajajo znaki« (prav tam, 26). Če prav razumem slednji citat in Ecove ugotovitve, človeško telo potemtakem z vsemi svojimi dogovorjenimi značilnostmi, postavljeno na oder in obkroženo z različnimi predmeti, predstavlja publiko nekaj drugega – je znotraj neke performativne situacije, le-ta pa mu omogoča, da postane znak.

²² O modelnem bralcu piše Umberto Eco v knjigah *Lector in fabula* (1979) ter v zbirki predavanj *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (1994).

²³ Eco se s semiotiko gledališča ukvarja v spisu *Semiotika gledališke predstave* (1972, 1977), kjer med drugim ugotavlja, da je gledališče med različnimi umetnostmi tisto, ki združuje celotno človeško izkušnjo. Poudarja tudi vnašanje subjektivnosti v interpretacijo in pomen pluralnosti odprtega dela.

3.2 ROLAND BARTHES IN ZADOVOLJSTVO V TEKSTU

Poststrukturalistična faza Barthesa izhaja iz spoznanja o »nezavedni strukturi kot platonskem pojmu idealnega tipa, ki *ad primum* ne ustreza ne naravi literarnega dela ne bistvu jezika, *ad secundum* pa sistem jezika in sklicevanja na jezik uteleša logiko dominantnega diskurza, ki podreja s svojo klasifikativnostjo in normativnostjo in je celo 'fašističen'« (Toporišič 2004: 26). Barthes ugotovi, da besedilo ne izžareva enega samega smisla in je prostor raznolikega pisanja, ki se med seboj povezujejo in tudi nasprotujejo. Besedilo torej po njegovem mnenju sestavljajo raznolika pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog. Ta raznolikost in mnogoterost pa se združuje v eni točki, ki pa ni avtor, marveč bralec (prav tam, 23). Barthes je torej tisti, ki poudari tretjo enoto v odnosu *tekst – uprizoritev – bralec*. Sedaj je bralec tisti, ki tekst udejanja, ga realizira, ko ga bere. Prav podobno je v gledališču gledalec sokreator predstave, le-ta se realizira, udejanja v njegovem sprejemanju uprizoritve oz. pri njegovi aktivni recepciji. Po Barthesu so torej teksti enkratni, igrivi, pisljivi oz. sodobni teksti, za katere je značilno, da jih pri recepciji ni mogoče speljati na točno določen pomen (prav tam, 27). V nasprotju s klasičnimi, berljivimi teksti, ki imajo točno določeno strukturo in pomen, niso produkt, ampak venomer nova produkcija spreminjajočih se označevalcev. Če Barthesa pravilno razumemo, potemtakem lahko sklenemo, da je po njegovem mnenju tekst odprta struktura, ki prehaja v tretjo enoto oz. paradigmo, in ravno ta tretja paradigma teksta ne razume več kot reprodukcijo neke strukture, kot mimezisa, ki ga je mogoče dešifrirati. Bralec v tekstu ne išče več pomenov, ampak uživa v raznolikosti, mnogoterosti, lahko bi rekli v nekakšni igri fenomenov. Popolnoma razumljivo je, da ima vsako delo več bralcev in vsako gledališče več raznolikih gledalcev; vsak po svoje si oblikujejo predstave in vsi prispevajo k oblikovanju neke skupne, pluralne celote med seboj enakovrednih recepcij.

Barthesa, strukturalista in poststrukturalista, se velikokrat povezuje s semiotiko.²⁴ S semiotiko kot metodo oz. znanostjo se v tej nalogi ne ukvarjam podrobneje, izmed pomembnejših predstavnikov, ki jih omenja Toporišič (2004: 28) – Tadeusza Kowzana, Eriko Fischer-Lichte in Anne Ubersfeld – bi se podrobneje ustavila pri slednji.

3.1 ANNE UBERSFELD IN UŽITEK GLEDALCA

Anne Ubersfeld v svoji knjigi *Lire le theatre*²⁵ zavrne klasično teorijo in odnos, ki privilegira besedilo, uprizoritev pa ni nič drugega kot zgolj podoba oz. prevod literarnega besedila. Zavzema se za enakovredno obravnavo besedila in uprizoritve, saj sta po njenem mnenju tako besedilo kot uprizoritev dve različni množici znakov, ki se le delno pokrivata, njun presek pa je pri vsaki uprizoritvi različen (Ubersfeld 2002: 22). S presekom dveh množic pokaže na način razumevanja, ki radikalno zavrača besedilo; besedilo je morda celo najmanj pomemben element uprizoritve, za razliko od klasičnega pristopa, ki mu daje absolutno prednost in v uprizoritvi vidi le prevod literarnega besedila. Ubersfeldova pojmuje gledališko besedilo še bolj ploščato kot katerokoli drugo besedilo, se pravi, da ni zamejeno z nobeno prostorskostjo; v prostoru imamo potemtakem nekakšno neizrečeno besedilo (Toporišič 2004: 32). Nalogo zapolnitve prostorske nezamejenosti pa nalaga ravno semiologiji; ta je namreč tista, ki mora v besedilu najti prostorske elemente, ki bodo lahko zagotovili posredovanje med besedilom in uprizoritvijo.

Ubersfeldova je namreč prepričana, da je delovanje prostora v gledališču tudi delovanje metafore in metonimije (Ubersfeld 2004: 32). Dramski prostor pojmuje kot metonimijo negledaliških resničnosti in kot metaforo drugih tekstualnih in netekstualnih elementov, ki pripadajo sferi gledališča ali pa tudi ne (Ubersfeld 2002: 123). Iz sledečega lahko razumemo, da Ubersfeldova postavi tezo, da je dramsko besedilo že primarno nedokončano, se pravi, da ima prazna mesta, ki pa jih mora zapolniti uprizoritev.

²⁴ Semiotika oz. semiologija je za nekatere zgolj novejša oznaka za strukturaliste, za druge znanstvena metoda, ki zapolnjuje strukturalizem kot filozofsko metodo. Za vse pa je izhodiščno to, kar je za de Saussura: »znanost, ki preučuje življenje znakov v naročju družbenega življenja«, se pravi veda o znakih, ki preučuje kompleksnost pojavov nasploh (Saussure 2004: 28).

²⁵ Njeno znamenito delo *Brati gledališče* namerno poudarja dvojni pomen francoske besede *le theatre* (2004: 32).

Dramskemu besedilu je samozadostnost tuja, zato se mora nujno nadaljevati v gledališki uprizoritvi, tj. »v znakih, ki jih kreira predstava« (Toporišič 2004: 33). Naloga uprizoritve je torej, da odgovarja na vprašanja v besedilu oz. da zapolni v njem še mesta, ki ostajajo nezapolnjena.

Med drugim tudi navaja, da je prav gledališko besedilo sestavljeno iz dveh medsebojno prepletajočih se delov, dialoga in didaskalij, ki pa se razlikujeta po subjektu, ki ju izjavlja; dialog govori dramska oseba, didaskalije pa avtor sam (Ubersfeld 2002: 26). Besedilo torej ni nikoli subjektivno, saj se avtor umakne in ne govori v lastnem imenu, kot subjekt je prisoten le pri didaskalijah.

Ubersfeldova posebno pozornost posveča tudi analizi recepcije in gledalčevega užitka. In če je prepričana, da le-ta zapolnjuje manko besedila, potem bi lahko podobno trdili, da je tako kot gledalec v gledališču tudi bralec knjige tisti, ki npr. v literarnem delu zapolnjuje prikazano predmetnost. Mesta nedoločenosti potemtakem zapolnjujeta bodisi gledalec bodisi bralec in jih konkretizirata v estetski predmet; seveda vsakič drugače in poljubno glede na subjektivno doživljanje. Na tem mestu se mi zastavlja vprašanje, če npr. bralec ta prazna mesta sploh opazi? Verjetno ne, ker ko vnovič beremo določeno besedilo, lahko na nas naredi drugačen vtis kot ob prvem branju. Pri drugem branju imamo zagotovo več informacij kot pri prvem, zato se nam ponujajo in odpirajo nove in drugačne možnosti. Seveda to ne bi bilo mogoče, če besedilo praznih mest sploh ne bi vsebovalo. Vsebuje jih torej ravno zato, da pokliče gledalca ali bralca k vnovičnemu sodelovanju.

Skozi prizmo različnih teorij je postalo jasno, da odnos besedilo – uprizoritev potrebuje tretjo paradigmo. Potrebuje gledalca oz. bralca, se pravi sprejemnika, individuuma z lastnimi željami; njegova emotivna vključenost bodisi pri gledanju bodisi pri branju ga namreč vodi do užitka in mu ponuja določeno estetsko izkustvo. Umetniško delo torej ni avtonomno, samozadostno in prav tako ni zreducirano zgolj na določeno uprizoritveno prvino, marveč je vzajemni odnos vseh treh komponent; prepletenost uprizoritve, ki zapolnjuje vrzeli besedila in bralca/gledalca v vlogi receptorja, ki počne isto. Že s tem, ko je besedilo uprizorjeno ali prebrano, ne more biti več avtonomno. Nadalje me je

zanimalo, do kje lahko seže to zapolnjevanje vrzeli oz. praznih mest v prostoru; morda do 'zakola žive kure na odru', kot so podobno v 60. letih počela npr. eksperimentalna gledališča.

Kratkemu vpogledu na različna prelomna obdobja v posameznih desetletjih, soočenih s sodobnim gledališčem, na podlagi odnosa besedilo – uprizoritev je v nadaljevanju dodan še odgovor na vprašanje, do kod sega meja interpretativnega zarezja v avtonomnost umetniškega dela.

3.2 PETDESETA IN ŠESTDESETA LETA 20. STOLETJA: OD PRIMATA SODOBNE DRAMSKE PISAVE PROTI PRIMATU MNOŽICE ESTETIK GLEDALIŠKE UMETNOSTI

V poglavju *Od petdesetih do konca šestdesetih, od primata sodobne dramske pisave proti smrti literarnega gledališča* (2004) Toporišič ugotavlja, da sta za to obdobje značilna dva osnovna odnosa med besedilom in uprizoritvijo. Prevladujoče je še vedno dramsko besedilo in gledališče je zgolj prevajanje dramatičnosti v odrsko govornico; gre torej za zvestobo dramskemu besedilu oz. temu, kar Ubersfeldova poimenuje privilegiranje teksta, ki »v uprizoritvi ne vidi drugega kot upodobitev in prevod literarnega besedila« (Ubersfeld 2002: 13). Vendar bi po mojem mnenju za literarno gledališče petdesetih in šestdesetih let težko rekli, da se giblje proti smrti ali svojemu koncu, saj v vsej množici uprizoritvenih praks, ki se porajajo vse do devetdesetih let in naprej, še vedno obstaja kot literarno gledališče, le da postopoma izgublja dominanten položaj in se obdrži kot eno od možnih gledališč.

V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja se je vzporedno s privilegiranjem besedila začela samoumevnost klasičnega gledališča krhati. Prelom je bil najradikalnejši v prvih eksperimentalnih gledališčih (Eksperimentalno gledališče – 1955, Oder 57, Ad hoc – 1958), ki so počela to, česar institucionalna gledališča niso smela niti mogla: v gledališki repertoar so vnašala elemente absurdnosti in eksistencialističnosti, druge sodobne literarne tendence (po zgledu Becketta, Sartra, Ionesca ipd.), postopoma so uvajala tudi nove režijske in igralske principe ter prispevala k nastanku sodobne slovenske dramatičnosti, ki je pomenila popoln prelom s tradicijo, tj. s socialnim in socialističnim realizmom, ter

uveljavitev poetične drame, filozofične, groteskne in absurdne dramatike (Smole – Antigona, Kozak – Afera, Božič – Vojaka Jošta ni, Rožanc – Topla greda, Strniša – Samorog, Jovanović – Norci). Realistična dramatika je prisegala na natančno prikazovanje in opisovanje stvarnosti, na veliko število dramskih oseb, tradicionalno dramsko zgradbo z dramskim zapletom, vrhom, razpletom in koncem, medtem ko si je sodobna dramatika dovolila eksperimentirati z različnimi konci, brez dramske zgodbe, samo z eno osebo, ki jo je lahko preoblačila v nešteto različnih karakterizacij ipd. Skratka, sedaj moramo razumeti oder kot prizorišče eksperimentiranja in neskončne gledališke kreativnosti s prepričanjem, da gledališče »ne sme biti več reprodukcija literature in posnemanja realnosti, marveč vse to in bistveno več: samosvoj, avtentičen, emancipiran in oblikovalno nadgrajen ali ustvarjalno iz sebe se napajajoči, svoj imanentni in gledališko pomenski strukturi zavezan umetniški izraz« (Toporišič 2004: 62).

O določanju meja Toporišič izpostavi predvsem dve slovenski besedili slovenskih avtorjev, *Toplo Gredo* Marjana Rožanca in *Norce* Dušana Jovanovića. Prav Rožančevo besedilo naj bi zaradi svoje drugačnosti zahtevalo nekonvencionalen režijski in igralski pristop. Avtor je v scenariju menda zahteval »za drugo dejanje osvetljeno dvorano in postavljaj igralce prav v sredo med občinstvo« (Toporišič 2004: 66), le- to pa se je moralo dejavno vključiti v igro. Premiera je doživela organizirano prekinitvev z vzkliki ljudi: »Rožanc naj molze krave!« Predstava naj bi namreč neresnično prikazovala življenje na vasi in globoko žalila čustva borcev NOB. Prekinitvev premiere pa je pomenila tudi konec gledališča Oder 57. Istega leta bi moral biti uprizorjen tudi dramski prvenec Dušana Jovanovića *Norci*, kar pa se žal ni zgodilo, saj je bilo besedilo zavrnjeno kot literarno slabo, prav tako pa naj bi tudi tokrat Oder 57 z ekperimentiranjem šel predaleč.

Gledališka predstava ni in nikoli ni bila zgolj reprodukcija literarno-dramskega besedila, ker njen osnovni namen ni gojenje literature, ampak želi doseči določeno stopnjo avtonomnosti s tem, ko mora dramsko besedilo predstaviti v gibanju, obleki, prostoru, predvsem pa v dialoškem odnosu.

S prelomom šestdesetih v sedemdeseta leta 20. stoletja se je funkcija besedila v gledaliških estetikah zelo spremenila, kar je privedlo do naslednjega 'tektonskega' preloma, ki ga je leta 1969 Dušan Jovanović zaznamoval z zakolom žive kure v predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* gledališča Pupilija Ferkeverk. Venó Taufer je o dejanju te predstave zapisal:

»Smrt, ne le simbolična gledališka smrt, temveč tudi dejanska smrt bitja na odru, na eksperimentalnem odru, je bila tudi smrt literarnega gledališča. To je bil tudi – vsaj tisti hip in za nekaj časa – konec vsega razen gledališča. /.../ Gledališče je spoznalo, da je lahko tudi samo in cel svet, samo in samo gledališče« (Taufer: 1977: 14).

Jovanović je s tem izvedel obrat h kretnji, mimezisu, igri, fizisu pa tudi h krutosti; gledališče je odvrnil od besede in logosa. Reakcije na klanje (pri popolni zavesti!) kokoši na odru so bile burne. Skratka, predstava je dober primer obrata od tekstocentrizma k scenocentrizmu. Ni osnovana na literaturi niti z njo povezana, besedilo je gledališče uporabilo zgolj kot predlogo. Gledališče Pupilije Ferkeverk je osnovala skupina, ki je močno radikalizirala svoje mišljenje o sodobni umetnosti in gledališču, saj se izmika vsem pravilom tradicionalne gledališke ustvarjalnosti in jih ostro zavrača. Z omenjeno predstavo so v Križankah udejanjili kruto in totalno gledališče, hepening, ki ga v njegovi estetiki povezujemo s primitivizmom (Toporišič 2004: 81). Pupilija je pomembna zato, ker je udejanjila obrat »od literarnega ali dramskega k behavioralnemu, fizičnemu in telesnemu gledališču /.../ (prav tam, 82). Obrat k *sharingu* s publiko (tudi pri Rožancu), predajanju gledalcev, Rousseau v pismu d'Alembertu opiše z naslednjimi besedami: »Naredite še bolje, vključite gledalce v uprizoritev; naj bodo oni igralci; naredite tako, da vsakdo vidi in se občuduje v drugih, da bi se tako vsi skupaj še bolj združili.«²⁶ Sama participacija publike je bila razumljena kot politično dejanje, v katerem naj bi se občinstvo osvobajalo hkrati z igralci.

²⁶ Cit. po Toporišič 2004:82.

Gledališče se torej postopoma osvobaja iz polja besedilnega in se odpira polju vizualnega, likovnega, polju nove in drugačne estetike, s tem pa vedno bolj postaja substanca, s katero je možno manipulirati in eksperimentirati.

3.3 SEDEMDESETA, OSEMDESETA LETA 20. STOLETJA IN MNOŽICA SCENSKIH UMETNOSTI

Sedemdeseta leta označujejo polje raznolikih možnosti odnosa besedilo – uprizoritev (neverbalna artikulacija, postopna redukcija besedila in transformacija v neverbalne znake, drama kot lepljenka različnih predhodnih dramskih fragmentov) in ukinjajo vzročno ali hierarhično razmerje med njima, gledališče približujejo performansu in ga odpirajo za dialog med pogledom in besedo v osemdesetih letih.

V osemdesetih letih, ko se zgodi prehod iz modernizma šestdesetih in sedemdesetih let v postmodernizem ali neomodernizem, se nadaljuje transformacija odnosa besedilo – uprizoritev, zastavljena že v sedemdesetih letih. Znotraj tega nastajajo prelomi in spremembe, ki jih je doživelo besedilo. Čas osemdesetih je čas izoblikovanja nove kulture vidnega in vidljivosti, ki daje prednost pogledu in delom, ki imajo v očesu hkrati izvor in cilj svoje dovršitve (Toporišič 2004: 111). S prevlado vizualnega se začnejo radikalno spreminjati estetike desetletja, tako tudi gledališka. Besedilo lahko postane karkoli, se pravi, da potemtakem tudi gledališče lahko delamo iz vsega (material za predstavo je lahko bodisi pesem, časopisni članek ipd.; torej ne nujno drama) in da živimo v času, ko v gledališču, kot zapiše Robert Abirached, »nič ne ločuje teatralnega od neteatralnega /.../« (prav tam, 112).

Ni pa nujno, da izgubo avtonomnosti besedila znotraj sodobnega gledališča označimo kot krizo besedila, saj izgubo središčne pozicije besedila lahko nadomestijo npr. nove oblike odnosov med besedilom in gledališčem. Besedilo tako ne nastaja več nujno za pisalno mizo, ampak ga lahko soustvarja celoten igralski ansambel kar na vajah. Na ta način nastajajo nove oblike odrskega ustvarjanja, ki v sebi združujejo najrazličnejše pojave scenske umetnosti; npr. performansi, plesno, gibalno in fizično gledališče, improvizacije ipd.

Trije klasiki neomodernizma, Dominik Smole, Rudi Šeligo in Dušan Jovanović, so v prvi polovici osemdesetih let napisali nekatera vrhunska dramska dela in so vsak na svoj način izvedli transformacijo zvrsti, v kateri so pisali; npr. z uvajanjem dialoga literature z literaturo, zoževanjem tematskega kroga na absurdno intimo, uvajanjem elementov pravljčnosti in grozljivke; ustvarjanjem zmesi različnih zvrsti, nivojev jezika, uporabljanjem tehnike parafraziranja, dekonstrukcije dialoga ... Vsi so podobnega mnenja, da je besedilo eno, uprizoritev pa drugo in da je v obeh primerih predstava tista, ki mora besedilo preseči, saj zvestoba besedilu pomeni ukinitev gledališča in zanikanje metafizike besede, giba in izraza (Toporišič 2004: 117). Prvotno besedilo jemljejo zgolj in samo kot izhodišče, kot snov za povsem svojo odsko stvaritev oz. gledališko manipulacijo. Glavni avtor predstave tako ni več 'stari' genij, marveč režiser sam. In tukaj se že dotaknemo odnosa avtor – režiser, ki ga poleg vsega tudi ne smemo in ne moremo zanemariti. Že Ubersfeldova razume funkcijo dramatika kot funkcijo nekoga, ki ne piše brez poznavanja gledaliških kodov svoje dobe in je tako kot pisatelj vezan na univerzum svojega gledalca. Ta »združitev« oz. dihotomija govornice je vzpostavila močno interaktivnost dialoga (med literaturo in gledališčem) in poti, ki so se oblikovale vzporedno s procesom uprizoritve (prav tam, 117).

Tu je na mestu vprašanje, kakšna je potemtakem struktura tovrstnih predstav. Verjetno ne gre več za dramo, temveč skorajda za eseju podobno strukturo, saj imamo namesto zgodbe komentar. Klasično dramsko besedilo je razpadlo na prafaktorje in je podvrženo primerjalni analizi ter uporabljeno v komentarju, kar pa pomeni, da drama ni več nujni sestavni del predstave in gledališka predstava lahko nastaja tudi neodvisno od njene predloge. Tradicionalnega dramatika je nadomestil režiser, ki pa seveda tudi ni več tradicionalni dramatik, se pravi umetnik, marveč interpret oz. kritik. Besedilo je po številnih prelomih še vedno prisotna prvina, vendar ne več nujna za spektakelske oblike, ki se začnejo pojavljati v osemdesetih letih in se nadaljujejo še v devetdesetih.

3.4 DEVETDESETA LETA 20. STOLETJA: IZGUBA AVTONOMNOSTI BESEDILA

V devetdesetih letih se pojavljajo avtorji, za katere se zdi, da so, če se izrazim nekoliko metaforično, Ivana Cankarja že do grla siti; avtorji si očitno ne želijo več ponavljanja in predelave že znanih in obdelanih motivov in besed, nimajo veselja, da bili interpreti znova ene in iste teme, želijo se umakniti na še radikalnejšo in ekstremnejšo pot, kar pa pomeni, da besedila ne bodo več interpretirali, ampak ga bodo zgolj uporabili za prikaz lastne podobe sveta.

V tem času pa se je v slovenskem prostoru dokončno uveljavilo razlikovanje med dvema poljema gledališke oz. scenske umetnosti: med tradicionalno pojmovanim t. i. 'čistim' gledališčem (ki je vztrajalo pri klasičnem pojmovanju besedila kot besedila literature, ki predhodi gledališki uprizoritvi) in poljem široke palete scenskih umetnosti, ki so bila fascinirana s podobo, telesom in psihoanalitičnim diskurzom ter se podajala na polje interdisciplinarnosti in intermedialnosti – to polje je besedilo razumelo kot gledališki dogodek ali performans (Toporišič 2004: 181). Če je prvo polje gojilo tradicionalni odnos med besedilom in uprizoritvijo, je drugo besedilo kot konceptualno prvino gledališča večinoma zanikalo. Tako je prav to obdobje vzpostavilo krizo odnosov med poljem literature in gledališča in uveljavilo pravo 'hegemonijo heterogenosti'; kriza pa se posledično kaže tudi v upadu dialoga med gledališčem in dramatikami ter manku novih piscev in s tem tudi v odsotnosti krstnih slovenskih uprizoritev (prav tam, 183).

Želja po razrešitvi krize pa je pripeljala do zanimivih in raznolikih odnosov med besedilom in uprizoritvijo: klasičen odnos (privilegirana funkcija besedila); neklasičen odnos (redukcija besedišča na minimum in hkratna zvestoba prvotnemu dramskemu besedilu); drzen in še vedno besedilno nereduktiven odnos režiserja do klasičnih besedil; barthesovski odnos modernega pisarja (pisljivih tekstov) in režiserja; odnos kot deterritorializacija besedila znotraj besedila kot izgovora, nezaupanja vanj in v najbolj radikalnih primerih celo njegovega izгона z odra.

Tako lahko čisto na kratko strnem, da primatu pisave, ki je bil dominanten v petdesetih in šestdesetih letih, sledi v sedemdesetih letih redukcija besedila in njegova transformacija v neverbalne znake, prelom, izguba avtonomnosti literarnega gledališča ter nazadnje uveljavitev avtonomije gledališča in režije. Kratek pregled je pokazal, da se je gledališka produkcija skozi desetletja izredno spreminjala in je izjemno raznolika ter da je dramsko gledališče le eden izmed njenih sestavnih delov. Ob uveljavljanju vsemočnejšega scenocentrizma 'čiste (tradicionalne) drame' skorajda ne doživimo več. Ločitev besedila od gledališča se v postmodernističnem gledališču lahko zgodi čisto mimo besedil, kar po mojem seveda ne pomeni, da dramska besedila na odru niso več prisotna in se ne pojavljajo več, ampak zgolj to, da postmodernistično in že prej modernistično gledališče razumeta besedilo kot prost oz. poljubno razpoložljiv element, ki se odreka dramski strukturi in včasih celo verbalnemu izrazu. Za literarno gledališče bi torej težko rekli, da iz sedemdesetih v osemdeseta doživi smrt (ali konec), saj gre za čas, ko »anything goes«²⁷ in se tudi ta tip gledališča nadaljuje, ne brez sprememb, a še vedno kot literarno gledališče, ki pa zdaj ni več dominantna teatra, ampak eno od možnih gledališč.

Meja pri interpretativnem posegu v besedilo torej ni. Vseskozi obstaja tradicionalni odnos besedilo – uprizoritev, ki primata besedila nikoli ne zanemarja, vendar pa se tudi vseskozi godijo različne vrste redukcij in posegov v besedilo. Ne nazadnje tudi ni nujno, da so le-ti interpretativni, marsikateri avtor se funkciji interpreta odreče in želi ustvarjati po lastni podobi – t. i. izgon besedila z odra pa je seveda najradikalnejši in najekstremnejši poseg na ravni odnosa besedilo – uprizoritev. Največji približek uprizoritve, ki bi bila zavezana tradicionalni teoriji odnosa, pa seveda še vedno lahko zasledimo v 'tradicionalni' ljubljanski Drami, čeprav redko v 'čisti' obliki; alternativna gledališča pa so že radikalneje usmerjena. Ohranjanje nedotakljivosti dramske predloge je tako izredno redka drža avtorjev, saj je, če se strinjam z Ubersfeldovo, osvobajanje gledališča iz polja tekstovnega nujno, da sploh lahko govorimo o uprizoritvi. Naloga gledališča je namreč uprizoriti predstavo s pomočjo različnih teatralnih prvin (luči, barve, glasba, mimika) in se pri tem ozirati na gledalčevo recepcijo oz. njegov recepcijski užitek, ki je prav tako ključen

²⁷ Povzeto po besedah prof. dr. Leva Krefta.

element v verigi besedilo – uprizoritev – bralec/gledalec. Gledališče že s tem, ko vzame besedilo v roke, naredi prvi in ključni poseg vanj, kako globoko zareže, pa je odvisno tudi od odločitve ustvarjalcev in kreatorjev predstave, ki se vsakič zgodijo na novo.

Drama je namreč literarno besedilo, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva uprizoritev. Gledališka predstava je samosvoje umetniško delo, v katerem je vloga besedila lahko dominantna ali pa (kot sem pokazala) na različne načine omejena. Res je, da dramsko besedilo sicer eksistira samo zase, vendar se kot literarna umetnina izrazi in izpopolni šele v gledališki predstavi. Pri vsem tem pa se moramo zavedati tudi aktivne udeležbe sprejemnika, saj je prav drama bolj kot katerakoli vrsta umetnosti zavezana publiku, šele gledalci so tisti, ki odrski govor sprejmejo ali pa ga odklonijo in h katerim je le-ta vselej usmerjen, zato bi lahko osvetlili še bistvo drame z vidika sprejemnika in s tem recepcijske estetike, ki pa sem se je v dosedanjih vrsticah zgolj dotaknila, saj presega zastavljeni okvir pričujoče naloge.

Moje razmišljanje je v zadnjih vrsticah sledilo predvsem poti dialoga literature z literaturo in literature z gledališčem ter se posvetilo obnebu razmerja med dramskim besedilom in gledališčem zadnjih desetletij 20. stoletja. Živimo v času, za katerega je značilna drugačna besedilnost. Umetniško delo ni več jasno zamejena, fiksirana celota, ampak je kot tako stvar preteklosti, ki jo je zamenjal drugačen koncept prehodnosti, koncept ecovske estetike odprtosti in barthesovske pisljivosti besedila.²⁸ Branje dramskih tekstov in gledališko uprizarjanje je nelinearno, večsmerno, besedilo se loči od knjige, postane predmet strukturiranja, razteza se v vse smeri in skozi uprizarjanje dobiva različne oblike ter uteleša možnosti poststrukturalističnega koncipiranja. Drama postane prizorišče novih možnosti uresničitve besedila, ki se poda onstran dramskega v irealno, imaginarno, metaforično vizijo sveta, kar se odraža tudi v spreminjanju govorne estetike v smeri 'polifonije' jezika.

V zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja se je tudi odrski govor interaktivno prilagajal različnim uzprizoritvenim načinom in bil odvisen od spreminjanja razmerij med besedilom

²⁸ Sintagma »barthesovska pisljivost teksta« je sposojena od T. Toporišiča.

in uprizoritvijo. S performativnim obratom v šestdesetih letih,²⁹ s prenosom teže z dramskega besedila na uprizoritev se je »v postdramskem gledališču z različnimi stopnjami reduciranja besedila in prevajanja le-tega v druge gledališke znake, kot je npr. gib, /.../ z izpostavljanjem vizualnega, prostorskega, spektakelskega /.../ manjšala (izničevala) vloga odrskega govora v konvencionalnem pomenu besede. Vendar se boj med tekstocentrizmom in scenocentrizmom ob koncu stoletja zaključi v nešteti možnostih avtopoetik, ki so udejanjale nove odnose in nova razmerja med besedilom in uprizoritvijo« (Toporišič 2004: 202). Besedilo je izgubilo svojo tradicionalno vlogo in ni služilo več kot predloga za uprizoritev, najrazličnejši načini redukcij besedila, dosledno opuščanje besede in govora v predstavah pa so odrski govor privedli do skrajne točke, ko je besedilo nadomestila igra teles. Vzporedno z odmikom dramskega k postdramskemu gledališču se je težišče uprizoritvenih praks preneslo z besedila na telo, ki se lahko tudi oglašča (glasno dihanje, neartikulirano oglašanje, posamezni besedilni fragmenti, popevanje), in zgodil se je »premik od tekstualne k performativni kulturi«,³⁰ pri čemer pa je odrski govor pogosto zreduciran samo na glasovni sloj (Toporišič 2009: 110). Spremenjene družbenopolitične in kulturne razmere, prav tako pa moderna dramska besedila in novi uprizoritveni načini, ki so se razplamteli predvsem po šestdesetih letih, so prinesli drugačno razumevanje gledališke stvarnosti in zahtevali spremenjen način glasovnega oblikovanja. Besedilo je izgubljalo na pomenu, gledališče razveže jezik vsakršnih norm in avtoritet, ukinja besedo in osvobodi glas od besedila.

²⁹ Po interpretaciji nemške gledališke semiotičarke Erike Fischer - Lichte naj bi se preformativni obrat zgodil kot transformacija trdne in tekstualne kulture preteklosti v večno spreminjajočo se performativno kulturo prihodnosti. Fischer - Lichtejeva omenja tri temeljne dejavnike in razpoznavne točke performativnega obrata: menjava vlog med akterji in igralci, oblikovanje skupnosti med njimi ter različnimi modusi medsebojnega dotika, tj. razmerje med distanco in bližino, med javnostjo in zasebnostjo/intimnostjo, med pogledom in telesnim stikom (2008: 61).

³⁰ Novo politiko uprizarjanja, ki je značilna za performativno kulturo, Erika Fischer - Lichte definira takole: »Kajti telesna so-prisotnost pomeni razmerje med ko-subjekti. Gledalci so soigralci, ki s svojo udeležbo pri igri. S svojo fizično prisotnostjo, s svojim zaznavanjem, s svojimi reakcijami proizvedejo uprizoritev. Ta nastane kot rezultat interakcije med igralci in gledalci (2008: 47).

V zadnjih desetletjih se gledališka teorija ukvarja predvsem z glasom in telesom, ki sta postala pomemben avtonomni gledališki znak. Kako se je razvijal in kaj vse je vplivalo na oblikovanje glasovnega sloja igralčevega govora, ostaja odprto vprašanje, ki ga v tem delu zaradi tematske zamejenosti nisem uspela ponazoriti s podrobnejšimi analizami, zato pa sem se ustavila pri obravnavi fenomena telesa kot gledališkega znaka.

4 TELO IN GOVORICA TELESA V GLEDALIŠČU

Človek je podoba svojega telesa in telo je človekov najpomembnejši medij podob. Človek brez telesa ne obstaja, prek njega se izraža, skozi telo vidi druge in drugi vidijo njega – skozi telo in zaradi telesa je to, kar je in se z njim identificira. S telesom obstajamo, se z njim uresničujemo, premikamo, ustvarjamo, mislimo, se reproduciramo – fizično telo nas spremlja vse življenje in nam omogoča, da preprosto smo. Telo je pojmovano kot fizični del človeka, v nasprotju z dušo, ki predstavlja njegov nematerialni, duhovni protipol.

Človeško telo vstopa v vrsto najrazličnejših oblik nebesednih in besednih umetnosti, kot so film, gledališče, ples, fotografija ..., in ustvarja jezik, ki ga govori vsak izmed nas. V tem poglavju sem poskusila osvetliti specifikke telesa predvsem znotraj gledališča kot izraznega medija – kajti govorica v gledališču je vselej govorica telesa. Po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja se je namreč telo vzpostavilo kot eden bistvenih dejavnikov sodobnega gledališča. Vzporedno z razvojem novih uprizoritvenih praks ter s prenosom težišča od dramskega, tekstualnega, literarnega k nedramskemu, neliterarnemu, postdramskemu in scenskemu se je odvil tudi obrat k fizičnemu in telesnemu.

»Vzpostavila se je posebna politika uprizarjanja, značilna za performativno kulturo, v kateri eno središčnih vlog igra prav živo telo na sceni in v avditoriju, razumljeno skozi posebno razmerje med sosubjekti, igralci in gledalci, ki si včasih celo izmenjajo vloge« (Toporišič 2009: 110).

V posebnem načinu uprizarjanja po performativnem obratu ima središčno vlogo ne le telo, pač pa živo telo na sceni in v avditoriju, ki je po Eriki Fischer - Lichte predstavljeno kot razmerje med subjekti, igralci in gledalci, ki si v interakciji lahko celo izmenjajo vloge (Toporišič 2009: 118).

20. stoletje je razburkalo gledališki oder in se obrnilo »stran od fizičnega telesa k primatu pogleda, vizualni kulturi in gledališču podob«, danes pa se nahajamo znotraj dediščine teh revolucij in smo, kot opaža Toporišič, lahko priča moči gledališča, ki »vzrašča prav iz

zavedanja o svoji ranljivosti, prehodnosti, vdorih mediatiziranega v živo telo na odru in telo odra, hkrati pa tudi besedila za oder in na odru« (Toporišič 2009: 119).

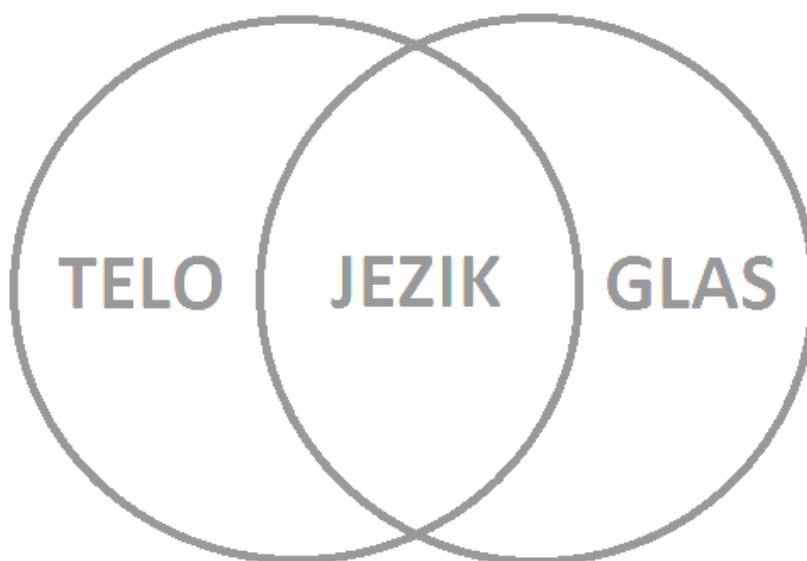
4.1 TELO IN NJEGOV GLAS

Gledališka teorija se ukvarja z glasom največkrat v povezavi s telesom kot posebnim gledališkim znakom. Telo sodobnega gledališča lahko torej opazujemo in analiziramo tudi v razmerju do glasu, pri čemer opazimo, da že gledališče 20. stoletja z novimi uprizoritvenimi praksami prekine s pojavljanjem molčečega telesa, telesa, ki je na odru tiho in brez glasu. 'Novo' telo ni zavezano govoru, ki ga kot funkcijo opravlja telesni organ, ampak odkrije notranji glas, ki prihaja od znotraj in ni povezan samo s tem, da telo 'odpre usta' ... Telo se osvobaja, postane realno, avtonomno gibajoče se telo, ki razvezano in ločeno od jezika najde svoj glas. Govorica telesa, ki jo lahko slišimo, če ji le prisluhnemo in jo poskušamo doumeti, postane, če si sposodim besede filozofinje Bojane Kunst,³¹ »reprezentativna govorica novega umetnostnega žanra«, ki vstopa v odsko umetnost 20. stoletja. Prej nedejavno telo v novih estetikah gledališke umetnosti oživi, njegova nevidna notranjost se povnanji in se izpostavi drugemu ter njegovemu pogledu, kar opisuje tudi Kunstova:

»Ni več harmoničnega razmerja med znotraj in zunaj telesa, pač pa telo postane vidno in slišno prav znotraj te razpoke, ko se razbije enačaj med gibanjem telesa in spektaklom njegove subjektivitete /.../, kar v telesu spregovori, je pravzaprav nekaj, kar je hkrati telesu najbolj odtujeno, najbolj notranje in hkrati zunanje. /.../ [J]ezik zdaj ne zadeva več telesa od zunaj, telesa ne moremo več prebrati, pripeti na gramatiko jezika, ne moremo ga več videti in urediti v strukturirani tekst« (Kunst 2009: 125).

³¹ Doc. dr. Bojana Kunst je doktorica filozofije, ki deluje tudi kot raziskovalka in dramaturginja ter gledališka kritičarka. Jedro njenega raziskovanja med drugim predstavlja fenomen telesa. Njene besede, ki sem jih obudila, so vzete iz članka *Telo sodobnega plesa in njegov glas* (2009: 123).

V gledališču torej nastaja nova govorica, ki se poraja v razmerju med notranjostjo in zunanostjo jezika, pri čemer se skozi gib, ki ga izraža telo na odru, izraža in razkriva tudi metafizična abeceda moderne duše. Le-ta (spre)govori skozi gib, ki je neslišen, saj glas takoj, ko postane slišen, zamaje, prelomi in povzroči, da tisto najbolj intimno postane tuje, čemur Lacan pravi *extimno*. Razmerje med glasom in telesom ter tudi jezikom, ki osmišlja glas in telo, pa Lacan ponazori s shemo preseka dveh krogov (slika1):



Slika 1: Razmerje med telesom, glasom in jezikom.

»Glas /.../ je tista vez, ki pripenja jezik na telo. /.../ [G]las je telesni projektil, ki se odcepi od telesa kot svojega vira, se od njega emancipira, a kljub temu ostaja nekaj telesnega. /.../ [G]las stoji na nekem topološko nadvse nenavadnem mestu: v preseku jezika in telesa, vendar ta presek tvori nekaj, kar ne pripada ne enemu ne drugemu. **Kar imata jezik in telo skupnega, je glas, ki pa ni del jezika ne del telesa** [poud. E. P.]. Glas izhaja od telesa, a ni njegov del, je podlaga jezika, a ni njegov del, v tej paradoksalni topologiji pa je prav glas tisto, kar ju družič« (Dolar 2003: 108–109).

Vse se začne s telesnim stikom in dejanjem, tako se je tudi gledališče začelo, ko se je nekdo ločil od kolektiva, stopil predenj in razstavil svoje telo, močno, šibko, lepo ali grdo ..., ki se preoblači ali pripoveduje o (svojih) junaških dejanjih. Lehmann v *Postdramskem gledališču* (2003) izčrpno analizira različne podobe telesa, pri čemer se sprehodi od začetkov pojmovanja telesa in podob v gledališču pa vse do mesta, ki ga zavzema telo v mediju fotografije in filma v postmoderni multimedijki civilizaciji. Svoj pogled na telo začne z ugotovitvijo, da v »nobeni drugi umetniški obliki ni človeško telo, njegova ranljiva, nasilna, erotična ali 'sveta' resničnost tako zelo v središču kot v gledališču« (Lehmann 2003: 241). Ta misel naj zaključi uvodno razmišljanje o funkciji telesa ter služi kot uvod v sprehod skozi Zupančičev *Hodnik*.

5 MATJAŽ ZUPANČIČ: DRAMA IN DRAMSKA UPRIZORITEV *HODNIK*

Matjaž Zupančič (1959) je eden najodmevnejših in najpomembnejših sodobnih slovenskih dramatikov. Je prozaist, režiser in profesor režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Njegov dramski opus obsega dramska dela:³² *Izganjalci hudiča* (1993), *Slastni mrlič* (1991/92), *Nemir* (1993), *Vladimir* (1998/99), *Ubijalci muh* (1999), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2000/01), *Hodnik* (2003/04), *Bolje tič v roki kot tat na strehi* (2004/05), *Igra s pari* (2004/05), *Padec Evrope*, *Razred* (2006) ter *Reklame, seks in požrtija* (2008/09), *Shocking shopping* (2011/12) in *Padec Evrope* (2012). Njegovo dramsko ustvarjanje bi lahko razdelili na tri obdobja.³³ V času vodenja eksperimentalnega gledališča Glej je bilo središče njegovega zanimanja politično gledališče, mejnost, rušenje stereotipov ter emancipacija gledališkega jezika. Nato se je usmeril k abstraktnosti gledališča in ustvarjal revijo *Maska*, kasneje pa je predmet njegovega zanimanja ponovno postalo dramsko gledališče oz. gledališko besedilo.

Tematsko izhaja iz dramatike absurda ter v svojih dramah in uprizoritvah odstira bistvene težave, ki bremenijo sodobnega človeka, ter skuša odkriti in razumeti vzroke za njegovo psihično in fizično nasilje. Obravnava temo medčloveških odnosov in iskanja posameznikove identitete, čustvovanja in izginjanja etičnih načel, ki je posledica moderne družbe ter mediatiziranega sveta. Za vse njegove drame velja, da postane dramskim osebam njihovo skupno bivanje nevzdržno in jih vodi v različne oblike nasilja. Podobno se dogaja tudi v drami *Hodnik*, ko psihični pritisk postane za igralce premočan, da bi lahko še normalno funkcionirali. V njegovi tematiki in načinu uprizarjanja je mogoče zaznati tudi sledi performativnega obrata.

Zakaj ravno želja po raziskovanju in odkrivanju sveta Zupančičevega *Hodnika*? Prva moja asociacija ob pričetku branja drame *Hodnik* je bila neprijetna tema, občutek tesnobe, črna

³² Zupančič je za svoje dramsko ustvarjanje prejel pet Grumovih nagrad za najboljše slovensko dramsko besedilo, in sicer za drame *Vladimir* (1998), *Goli pianist ali Mala nočna muzika* (2001), *Hodnik* (2003), *Razred* (2006) in *Shocking Shopping* (2011).

³³ O tem pričajo intervjuji v *Delu*, *Sodobnosti in Literaturi*, v katerih je sam izjavil, da je njegovo ukvarjanje z gledališčem mogoče strniti v tri faze.

luknja, tisti nič sredi stanovanja ... Nato je sledila ugotovitev, da gre za igro o resničnostnem šovu, za prenos šova, televizije v gledališče, in spoznanje, da gre za t. i. narobe svet, ki zabriše mejo med javnim in zasebnim. Potem pa me je misel vodila k razmišljanju o govorni podobi – čemu, zakaj odločitev za spontano, individualistično in neponarejeno govorico in kako, če sploh je, tematika, kot jo uprizarja *Hodnik*, vplivala na izbiro govorne forme.

Na podlagi pregleda in študija literature lahko zapišem, da je *Hodnik* igra, ki v sodobni slovenski dramatik predstavlja izjemo, saj se poda na pot nedramskega in seže onstran, v ne več dramsko. Je uprizoritev, ki (po)kaže drugačen način govornega oživljanja dialogov, ki so specifični zaradi svoje na videz performativne narave, in je odprto delo, katerega jezikovna struktura dopušča dovolj maneverskega prostora za ustvarjalnost pri izbiri govorne izreke. Je drama, ki izhaja iz dramatike absurda, besedilo, ki s svojo posebno tematiko in odsevom performativnosti, spodbudi nov, eksperimentalni lektorski pristop. In je besedilo, ki se zaradi tematike označuje kot gledališka različica televizijskega resničnostnega šova. Zaradi vse te polifoničnosti me bo zanimalo, kako so se te sledi (performativnosti, absurdnosti, izbire govorne forme ...) zarisoval v ustvarjanje dramske uprizoritve in kakšen vpliv so imele na oblikovanje in vlogo igralčevega govora.

Na svoje vprašanje, zakaj ravno odločitev avtorja za tovrstno tematiko v gledališču, sem našla odgovor v intervjuju z Zupančičem: »Pravzaprav ni bistveno, ali je čas primeren za pisanje, bistveno je, ali se umetnost sooči s časom, v katerem živi« (Jaklič 2005: 17). Ne zdi pa se nepomembno, da je Zupančič tudi gledališki režiser, saj njegovi dramski teksti in obravnava ter način uprizarjanja kažejo na dobro poznavanje posebnosti uprizoritvenih okoliščin.

5.1 KRATKA VSEBINA DRAME

Zupančič je sam prostor dogajanja postavil že v naslov drame. *Hodnik* je prostor, v katerem se odvija igra o zakulisju t. i. oddaje "Veliki brat". Prikazuje boj sedmih tekmovalcev (Doriana, Adriana, Nene, Tamale, Kište, Niksona, Jane in Maxa), štirih moških in treh žensk, ki se potegujejo za zmago, nagrado, slavo in bogastvo, pri čemer si morajo

pridobiti in priskrbeti naklonjenost gledalcev. Prizorišče dogajanja je hodnik. Prostor, ki ni izpostavljen pogledu, prostor, kjer ni kamer in ki predstavlja navidezno zatočišče, kamor se lahko posameznice in posamezniki umaknejo, si najprej pokažejo simpatijo, solidarnost in naklonjenost, kmalu zatem pa strah, sovraštvo in agresivnost. Oddajo oz. šov producira cinični, manipulatorski in brezvestni lastnik podjetja Complex Trade Max, ki je tudi izumitelj hodnika. V uvodnem monologu ga tekmovalcem predstavi z naslednjimi besedami: *»Tukaj, kjer zdaj stojimo, je hodnik. Hodnik je moj izum. Moj dodatek k tej zajebani igri. Hodnik pripada samo vam. Tukaj ni kamer. Genialno, kaj? /.../ Prekleli boste ta hodnik. Kajti hodnik vas bo provociral. Da bi se skrivali, da bi se pretvarjali. Da bi igrali dvojno igro. /.../ To je moj domislek, moj genialen domislek. /.../ Kajti hodnik, dragi moji, bo vaš največji problem«* (Zupančič 2003/04: 21). Max, upoštevajoč gledanost, sproti spreminja in prilagaja navodila, ki jih podaja tekmovalcem. Že na samem začetku, prav tako v uvodnem monologu, jih opozori: *»Nasilje je prepovedano. Kdor to prekrši, bo izločen.«*, nato pa jim v 5. prizoru svetuje: *Zaljublajte se, varajte se, kaznujte se, sanjajte, ubijajte se, mater vam, ponižujte se, posiljujte se, a je to kakšno nasilje, vsa vprašam? To ni nobeno nasilje. To danes počne vsak froc, ki zna štet do pet«* (Zupančič 2003/04: 27). Tekmovalci sledijo njegovim besedam, igra postaja vse okrutnejša, za medijsko slavo in denar začno kazati 'svoj pravi jaz'. Izkaže se, da bitko najbolj obvladujeta Tamala in Nena, ki sta na koncu še edini akterki in protagonistki igre. Gledalci si želijo Nenine zmage, a Tamala hoče na vsak način zmagati, kar odražajo njene besede: *»Jaz samo hočem, da me imajo ljudje radi ... in da me občudujejo!«* (prav tam, 37), zato, kot izvemo iz didaskalij: *»/.../ stopi proti vratom; sunkovito dvigne staro železno stojalo in udari Neno po glavi. Nena se zgrudi. /.../ Tamala z železno palico tolče po Neni, ki krvava nepremično obleži na tleh«* (prav tam, 38). Igra se zaključi s popolnoma neprizadetim odzivom Maxa na pobjojo do smrti, ki se že začne ukvarjati z načrtovanjem novega šova.

Hodnik je vsekakor drama, ki zaradi vsebine od nas pričakuje in zahteva premislek sodobnega sveta, kritično presojo sodobnega psihološkega nasilja v mediatizirani družbi. Celotna struktura drame je zanimiva, posebna in hkrati zahtevna, saj se odmika od predpisanega scenarija, dramaturgije in celo režije. Igralci Gorazd Logar (Dorian), Bojan

Emeršič (Adrian), Petra Rojnik (Nena), Saša Mihelčič (Tamala), Primož Bezjak (Kišta), Valter Dragan (Nikson), Ana Ruter (Jana) in Janez Škof (Max) so bili postavljeni pred nenavadno in zahtevno nalogo, saj so morali igrati, da ne igrajo, oblikovati nekakšno 'ne-igro', pri čemer je, kot je prikazano v poglavju o izbiri govorne forme, pomembno vlogo odigral tudi jezik.

5.2 RESNIČNOSTNA TELEVIZIJA IN *HODNIK*

Status dramskega besedila kot literarnega dela se je spreminjal skozi zgodovino tudi glede na vrsto medija, v katerem se je udeleževalo in pojavljalo. Besedila lahko dosežejo svojo govorno realizacijo v različnih vrstah medija: gledaliških uprizoritvah, televizijskih igrah, šovih, radijskih igrah ipd. Vse do performativnega obrata šestdesetih let, ko se zgodi obrat od tekstualne k performativni kulturi, ki zabriše mejo med igralci in gledalci, je imelo dramsko besedilo v uprizoritvi dominantno vlogo, usmerjalo je režijo in določalo govorno podobo uprizoritve. S pojavom eksperimentalnih gledaliških praks pa ni služilo več kot predloga za uprizoritev in je skozi svoje levitve, preobrazbe doseglo tudi skrajno točko svoje ukinitve, ki pa ni bila dokončna, nasprotno – sprožila je novo estetiko uprizarjanja. Besedilo se je v osemdesetih letih 20. stoletja že dokončno osvobodilo iz okov normativnosti ter postalo podlaga za kreativno in umetniško ustvarjanje. S prelomom iz 20. v 21. stoletje pa se nadaljuje obdobje pojavljanja raznovrstnih uprizoritvenih praks in najrazličnejših variant odnosa do besedila, pojavi pa se tudi nova medijska kultura in njene tehnologije. Zgodi se premik od tiskanih k digitalnim medijem, ki vpliva na človekov način razmišljanja ter doživljanja in občutenja sveta, zaradi tega pa se spremeni tudi produkcija gledaliških predstav. V nadaljevanju sem opazovala, kako se vsem tem zgodovinskogledališkim spremembam prilagajata jezik in govorna izreka na odru v gledališču, še prej pa me je zanimalo, kaj se zgodi s pojavom resničnostnega žanra televizije oz. prenosom novega medija v gledališče.

5.2.1 Veliki brat – Big Brother

V svetu globalizacije je čedalje več nadzora nad posameznikom, nadzor nad gibanjem, delovanjem, izsledljivost posameznika je mogoča v vsakem trenutku. Živimo pod pretvezo ohranjanja človekove pravice do zasebnosti, v resnici pa se godi ravno drugače; meja med javnim in zasebnim se ukinja, briše jo ideologija vohunjenja, nenehnega nadzora, vdiranja v zasebno, pranja možganov, najrazličnejšega trpinčenja na podlagi poznavanja posameznikovih šibkih točk ... Tovrstne problematike se z vnosom ideologije Velikega brata – Big Brotherja skozi sintagmo »nekdo te opazuje«³⁴ loteva tudi Zupančič v *Hodniku*. Big Brother³⁵ se je pojavil ravno ob prelomu stoletja in se uveljavil kot medijsko popularna in razvpita televizijska oddaja³⁶ – resničnostni šov, zabavni program, v katerem se skupina posameznikov prostovoljno odloči, da bo določen čas (pre)živela zaprta v hiši pod nenehnim nadzorom kamer, prav tako pa tudi pod nadzorom neomejenega kroga televizijskih gledalcev. V svetu televizije se pojavi nov trend – prikazati prostovoljno podrejanje t. i. Velikemu bratu in živeti pod budnim očesom kamere, ki nadzoruje vsak gib in beleži vsako izrečeno besedo. Televizija vdre, vstopi v zasebni prostor posameznika in postane nov medij, ki spreminja svet. Zdenko Vrdlovec v *Gledališkem listu* ob uprizoritvi *Hodnika* opozori na razlikovanje med televizijo in filmom v smislu, da je televizija nekaj čisto drugega kot film. S pojavom televizije sredi petdesetih let prejšnjega stoletja je film oz. kino izgubil svojo slavo, ob tej izgubi je poskušal dokazati, da je ne samo 'večji od življenja', ampak da prekaša tudi televizijski ekran. Kljub temu pa je film na koncu končal v televizijski »škattli«, ki mu je celo podaljšala življenje in ni uničil niti spremenil gledališča, ki so mu v dvajsetih in tridesetih letih prejšnjega stoletja napovedovali katastrofo (Vrdlovec 2003/04: 53).³⁷

³⁴ Adrian: »Evo. Eden se zajebava z nami. Eden se nekje igra boga« (7. prizor).

³⁵ Resničnostni šov Big Brother so leta 1999 prvič predvajali na Nizozemskem, v naslednjih letih pa je svoje lokalne različice dobilo kar 70 držav, med njimi tudi Slovenija. Tako se je resničnostna igra v Sloveniji prvič pojavila leta 2000 z oddajo Big Brother, ki je preseгла vsa pričakovanja glede števila gledalcev in njihovega navdušenja. .

³⁶ Oddajo Big Brother je med finalom, ko je bil razglašen zmagovalec, spremljalo več kot 70 % gledalcev. »To je bila druga najvišja gledanost kateregakoli televizijskega programa v vsem svetu. Prvo najvišjo so imele novice, ki so govorile o izbruhu vojne na Kosovu« (2003/04: 15).

³⁷ V komercialnem, ne toliko umetniškem smislu – v kinu so videli nevarnost, da bo gledališču speljalo občinstvo.

V čem je razvpitost in popularnost Big Brotherja, relativno novega pojava televizijskih programskih vsebin – čemu tolikšna gledanost? Veliki brat je bil točka obrata, bil je »prvi primer, kako je potenciale novih tehnologij mogoče uporabiti v korist televizije, z njimi razviti nove programske zvrsti in nove načine pridobivanja prihodka« (Zajc 2003/04: 44).

Vzpon resničnostne televizije se je torej začel v času, ko so televizijske mreže iskale rešitev finančnih problemov. Vedno večji stroški so odprli nove možnosti in za najboljšo izbiro se je izkazal ravno prikaz dejanskosti, resničnosti in spontanosti dogajanja. Žanr je takoj požel velik uspeh, a obenem je to lahko dokaz, kako nizko se spusti televizija, da bi lahko preživela v komercialno neuspešnem medijskem okolju.

Vemo, da budno oko televizije ves čas spremlja dogajanje množične družbe in se odziva na spremembe okolja, v katerem živimo. Sčasoma nam bo to postalo samoumevno in se bo redko kateri še zavedal dejstva, da smo pod stalnim nadzorom razvijajoče se tehnologije. A del teh sprememb postaja tudi televizija sama. Njen pojav je v način komunikacije prinesel nov, svež veter in s tem predvsem razširil možnosti komuniciranja, ki se ni vršilo več le v tiskani obliki. Pa ne samo to, televizija in z njo drugi mediji so s tem »pomnožili mehanizme konstrukcije zasebnega in družbenega. /.../ [V] sodobni družbi mrež se /.../ ukvarjamo z identitetami in nejasnostmi vsakdanjega življenja, to pa še povečuje našo družbeno radovednost« (Zajc 2003/04: 45). V tem kontekstu torej lahko razumemo, da množična gledanost in odmevnost Velikega brata ter pojav žanra televizije resničnosti »nista samo rezultat potrebe po poceni popularni zabavi«, ampak je stvar bistveno bolj kompleksna, saj »[ž]anr televizije resničnosti dejansko odgovarja na zahtevo po čim več cenejšega programa, obenem pa ne moremo zanikati, da je televizija resničnosti tudi odgovor na našo potrebo po družbeni interakciji v družbi in svetu /.../« (Zajc 2003/04: 45).

V sami naravi televizije kot medija je, da nam posreduje in nas informira o aktualnem in resničnem dogajanju 'doma in po svetu', a to je zgolj ena izmed nalog, ki jo opravlja. Zaradi želje po doseganju čim večje gledanosti in senzacionalnosti so se že v petdesetih letih prejšnjega stoletja začeli pojavljati prvi skriti mikrofoni in skrite kamere, predvajanja

zabavnih domačih videoposnetkov in tudi videosmešnic, nastalih v zakulisjih oddaj. Z vse večjo demokratizacijo videotehnologije so zrasli tudi zelo priljubljeni 'talk showi'.³⁸ To so resničnostne oddaje, ki na nek način vsebujejo interakcijo z občinstvom, kar je še toliko bolj zanimivo, saj prisotnost občinstva v sam koncept oddaje vnaša element nezanesljivosti, spontanosti, kar je tudi namen oddaje – predstavljati spontani tok dogodkov. Tovrstni šovi so problematizirali pojave sodobne družbe in se ukvarjali z aktualnimi problemi človeka ter opravljali nekakšno družbeno-terapevtsko funkcijo. Kljub temu da ne sežejo dalj od predstavljanja 'golega ničvrednega čvekanja', so novi žanri dosegli sam vrh gledanosti, kar priča o spoznanju, da gledalce zanima nepotvorjenost, nepripravljenost, spontanost in resničnost, ki ima svoj čar pred kamero. Bolj ko so reakcije udeležencev spontane, bolj ko le-ti kažejo svoj pravi jaz in dejanja, izbruhe, napade nasilja, bolj se stopnjuje gledanost. Veliki brat po mnenju Darje Dominkuš »združuje dve nujni postavki, ekshibicionizem in voajerizem, starodavna, a nekoč bolj ko ne prikrivana vedenjska odklona, ki sta s sodobno tehnologijo in medijskim prenosom prestopila iz sfere zasebnosti v nekakšno kolektivno obsedenost pandemičnih razsežnosti« (Dominkuš 2003/04: 8). Poglavitna privlačnost tovrstnih programov »naj bi bila poleg odsotnosti scenarija in nepredvidljivosti v tem, da gledamo 'navadne ljudi', ne naučenih in spretnih igralcev, pač pa nam enake in po vsej verjetnosti (prosto po Aristotelu) slabše od nas, saj so vendar vsi po vrsti nekakšni ekshibicionisti in verjetno tudi niso najbolj inteligentni. Mirno se jim lahko smejemo, nihče ne pričakuje, da bodo vzbujali sočutje in grozo« (prav tam, 8). Mi torej to gledamo, se ob tem zabavamo in verjamemo, da smo boljši, lepši, bolj normalni in nikoli ne bi počeli tega, kar počnejo oni, ki so svojo privatnost naredili vidno očem javnosti. Kritiki so že zgodaj ugotovili, da gledalce najbolj fascinirajo in privlačijo tekmovalci, ki se grdo obnašajo, so nasilni, nesramni, in da je ravno njihovo nerazumno početje tisti element, ki stopnjuje dramatičnost in zanimivost dogajanja. Zasedimo lahko tudi mnenje, da je voajerska televizija le predmet v službi zabave in popestritve večera, da udeleženci v njej niso akterji, pač pa so ravno tako zreducirani na predmet zabave in

³⁸ Tukaj mislim na šove v smislu oddaj Oprah Winfrey in Jerryja Springerja ipd., v Sloveniji je bila najbolj uspešna oddaja *Bar*.

dehumanizirani.³⁹ Popularnost resničnostnih šovov je po mnenju kritikov tudi v tem, da nudijo 'pet minut slave' prav vsakomur, tudi tistim, ki se ne morejo ponašati s talentom ali drugimi sposobnostmi in imajo zgolj žejo po razkazovanju.

Toda, če se lahko kritično izrazim, kje je občutek ljudi za kakovost, predvsem pa, kaj je z etičnostjo projekta? Čemu potreba po nastavljanju pred kamero – je v razkazovanju, razgaljanju 'dušnega in telesnega' sploh še kaj resničnega in pristnega? Tekmovalci oz. udeleženci resničnostnega šova so preprosto izkoriščani in podvrženi manipuliranju, kar odpira vprašanje etičnosti: vsiljena so jim določena pravila, ki se jih morajo držati. Šov spodbuja vzpostavljanje njihove navidezne medsebojne zaupnosti, njihovo tekmovalnost, egoizem, nasilje, seksualnost ipd. Kar pa se mi zdi pri tem tudi etično vprašljivo, je to, da ravno v podlosti akterjev gledalci vidijo možnost za zabavo, pravzaprav ravno njihove čustvene konflikte izrabljajo za svojo zabavo.

Očitno je dejstvo, da so resničnostne oddaje nič več kot marketinško sredstvo in manipulacija gledalcev, ki prinaša velike vsote denarja ter spoznanje oz. privajanje na vsesplošen nadzor ljudi. Toda ob poznavanju manipulativnega in zaslužkarskega koncepta snemanja resničnostnih oddaj bi po logiki pričakovali sčasoma vse manjšo gledanost in priljubljenost žanra, vendar upada odziva in zanimanja gledalcev ni zaznati. Čemu torej še vedno množična priljubljenost, ko pa je vendarle jasno, da zadeva niti približno ni takšna, kot je prikazana javnosti? Mar gledalci resnično verjamejo, da se pred njimi odvija povsem resnično dogajanje? Težko bi verjela, da je temu res tako. Vzrok priljubljenosti oddaj resničnostne televizije bi morda lahko iskali širše, z drugačnega vidika. Znana posledica modernega sveta, vse večjega razvoja tehnologije in napredka, pa tudi načina življenja je odtujenost, vse bolj hladni medčloveški odnosi, pomanjkanje časa za drugega, odtujena komunikacija (le še prek mobilnega telefona ali računalnika) ipd. Morda ljudje, podvrženi tako odtujeni interakciji, čutimo potrebo po opazovanju, gledanju vsakdanjega življenja udeležencev šova in smo navdušeni, ko opazujemo interakcijo, sodelovanje, skupno zabavo, skupna vsakdanja opravila med njimi.

³⁹ Ugotovitve kritikov navaja Darja Dominkuš v članku *Veliki brat naš vsakdanji* (2003/04: 8).

Ne glede na to, kje iščemo vzroke priljubljenosti resničnostne televizije, še vedno ostaja vprašanje, kaj je sploh resnično. Zdi se, da bolj kot je resničnostni program namenjen zabavi, manj je resničen, kajti bolj ko je očitno, da udeleženci igrajo, manj verjeten in resničen se zdi scenarij.

Z novimi, hibridnimi žanri⁴⁰ se v medijski prostor uvajajo tudi novi odnosi med akterji/igralci in gledalci. Prikaz čim bolj 'navadnih' ljudi, njihove vsakdanjosti in spontanosti zmanjšuje distanco med nastopajočimi in gledalci, na drugi strani pa tudi spodbuja aktivnost in soudeležnost gledalcev v procesu oddaje. Ob razvpitem medijskem fenomenu se mi zastavljajo vprašanja: Je lahko tovrstna oddaja oz. program, ki je popolnoma trivialen in temelji na ničvrednih poudarkih (nasilje, seksualnost ...), sploh estetski? Sprašujem se tudi o ustvarjalnosti te 'cenene' televizije – hibridnega žanra, ki kaže na velik manko in nerabo domišljije.

5.2.2 Resničnostni šov v *Hodniku*

O resničnostnem šovu na svoj način spregovori tudi *Hodnik*, ki je poseben v tem, da uteleša prenos medija televizije na gledališki oder in s tem ukinja razliko med intimnim in javnim, med zasebnim in družbenim. Drama prinaša spoznanje, ki ga je v enem izmed intervjujev izjavil sam avtor in režiser drame: »Živimo za pogled Drugega, zato me je pri pisanju drame zanimalo, kaj se zgodi, ko ta pogled umanjka.«⁴¹ Njegova igra je gledališka različica televizijskega resničnostnega šova, ki se odvija v ozkem, notranjem hodniku, v katerem so strpani in skriti igralci pred televizijskim občinstvom, ne pa pred gledalci dramske uprizoritve. Pred gledalci v avditoriju torej ne prikazuje poteka šova, ne kaže grozovij, o katerih se tekmovalci na hodniku zgolj pogovarjajo, kar bi sicer ustvarilo čisto socialno situacijo, pač pa kaže premore in poročila med potekom. Zdi se, da želi biti uprizoritev s svojo osrediščenostjo na hodnik več kot le informacija o tem, da smo vsi ljudje 'svinje', to, kar realno poteka, je nosilec nekega globljega pomena, kajti to, kar se dogaja na odru in doživljamo kot gledalci, ni vse na odru, je 'v glavi'.

⁴⁰ Besedno zvezo uporabi Darja Dominkuš. Hibridni žanr združuje različne elemente televizijskih programov, od dokumentarcev do limonad in milnic, ki so dokaz nesporne demokratizacije televizije (2003/04: 8).

⁴¹Cit. po Dnevnik, 21. 9. 2004.

5.2.3 Dogajalni prostor in čas

Hodnik kot dogajalni prostor je ključna točka, ki daje moč celotni dramski uprizoritvi, saj se ravno tu stikata dve govorici – televizijska in gledališka. Igralci ves čas prehajajo iz medija televizije – ki implicira občutek domačnosti, saj le-ta vstopi v naš intimni prostor – v gledališče, kjer pa vemo, da nismo doma ... Skozi deset prizorov se pred očmi gledalcev ves čas godi prehajanje iz ene govorice v drugo, iz iluzije v realnost in spet nazaj. Resničnostni šov, pa naj temelji na še tako prepričljivi pristnosti, vendarle ni realnost, ampak realnost skriva. Zupančičevo dramsko besedilo je torej govorica v celoti, je igra dvojnega načina igranja, saj igralci igrajo ljudi, ki pred kamerami ne igrajo oziroma ljudi, »ki pred kamerami igrajo, da ne igrajo, na hodnik pa se prihajajo le odpočivat od tega neigranja« (Stanič 2003/04: 11). Tekmovalci preprosto povedano izgubljajo orientacijo, kajti prišli so v oddajo, da bi bili to, kar so, na koncu pa niti sami več ne vedo, kaj in kakšni so ter kakšni bi morali biti. Kljub temu da naj bi igralci vso svojo energijo porabili pred kamerami, se hodnik hitro pokaže kot indikator dejanskega stanja in postane prostor zbiranja vseh stranskih učinkov manipulativnega resničnostnega šova. Hodnik se iz navadnega vmesnega prostora spremeni v dramatični prostor, kjer se pričneta izmenjevati naklonjenost in sovražnost tekmovalcev, kar pa je tudi načrtni cilj glavnega manipulatorja in izumitelja hodnika Maxa, ki skrbi za gledanost programa, določa pravila igre in jih namenoma postavlja zato, da bi lahko bila kršena. V uvodnem monologu tekmovalcem predstavi hodnik z naslednjimi besedami: *»Tukaj, kjer zdaj stojimo, je hodnik. Hodnik je moj izum. Moj dodatek k tej zajebani igri. Hodnik pripada samo vam. Tukaj ni kamer. Genialno, kaj? Tega niste pričakovali. To nam bo olajšalo življenje, ste pomislili. Ko bo pretežko, se bomo umaknili na hodnik, si mislite. Ampak to ne bo za vas nobena odrešitev. Prekleli boste ta hodnik. Kajti hodnik vas bo provociral. Da bi se skrivali, da bi se pretvarjali. Da bi igrali dvojno igro. /.../ To je moj domislek, moj genialen domislek. Njegove globine ne razumete, mater vam, ampak nekoč jo boste /.../ Kajti hodnik, dragi moji, bo vaš največji problem«* (Zupančič 2003/04: 21). Max paradoksalno opredeli hodnik kot olajšanje in skušnjava hkrati. Hodnik ni pravi izhod, česar se postopoma pričnejo zavedati tudi tekmovalci (*Dorian*: *»Hodnik je past.«*; *Kišta*: *»Mogoče*

bi zdržal, če ne bi bilo ... če ne bi bilo tega prekletega hodnika. Ko se za par sekund zaveš, v kakšnem stanju si.»), je pa prostor za predah in tudi prostor, ki tekmovalcem omogoča, da se po tem, ko zapustijo oder šova in se znajdejo na hodniku, zavejo razlike (*Nikson: »Kot da ni več razlike ... med tukaj in tam.« Dorian: »Ni meje, ljubica. Ti sama si meja.»*) ter soočijo z možnostjo izbire, ki vključuje tudi dokončni izhod s pritiskom na zvonec. Na tem mestu bi izpostavila distancirano vlogo Dorianana, ki se pasti hodnika zaveda že od vsega začetka, zato sotekmovalce ves čas opozarja na mehanizme manipulacije z udeleženci oddaje in Maxov načrt. Tako v 4. prizoru Niksonu razkriva: *»Nekdo je tukaj, ki se ne grezares. A me razumeš? Nekdo, ki blefira. Provocira. Nekdo, ki ga plačuje Complex Trade. Nekdo, ki nas nadzoruje od znotraj. /.../ Hodnik je past.»* Njegove prerokbe in Maxove besede se izpolnijo in na koncu se, tako kot zapiše Staničeva, izkaže, da se hodnik kot edini prostor domačnosti skozi dramo spremeni v prostor trojnega nadzora, saj poleg posrednega nadzora televizijskih gledalcev in neposrednega nadzora gledališke publike tekmovalci nadzorujejo tudi sami sebe. Prostora za intimnost in zasebnost ni več, domačnosti ni, vse je samo še nastop pred kamero (Stanič 2003/04: 12). Celotna dramaturgija drame temelji na izumu hodnika, kjer se rodi kritika sodobne družbe ter prikaz psihološkega stanja običajnih ljudi. Drama lahko s posebno dramaturgijo o razvpitem medijskem pojavu – resničnostnem šovu – spregovori le tako, da dogajanje postavi na nevtralen vmesni prostor:

»Čeprav ni dogajanja, ki bi sodilo na hodnik – tekmovalci morajo vso svojo energijo, domiselnost, šarm porabiti pred kamerami –, se kmalu pokaže, da je prav hodnik **indikator dejanskega stanja** [poud. E. P.] /.../ Na praznem in nevtralnem hodniku se začne zbirati kondenz stranskih učinkov manipulativnega programa« (Dominkuš 2003/04: 9).

Kontekst hodnika kot osrednjega prostora, v katerem gnezdi komunikacija in interakcija med igralci, prispeva h krožni zgradbi dramske zasnove. Tukaj se skozi komunikacijo odvijajo zgodbe posameznih tekmovalcev, se stvari razčiščujejo, zapletajo in razpletajo, tukaj se godi tudi postopno zapuščanje prizorišča – tekmovalci se umaknejo in prostor se izprazni, da se lahko prične nov krog, nov šov.

Podobno kot prostor je tudi temporalnost v igri nekakšna vmesna kategorija. Ne meri se v številkah, datumih, urah, dnevih, saj so ti označevalci zgodovinskega časa smrt za televizijo resničnosti, ki si želi biti nekaj trenutnega, živega in živetelega in je predvsem ahistorična. Čar televizije je že od nekaj bil ravno v tem, da v živo predstavlja sedanost nevezano na kontekst preteklega. Zato se čas v hodniku meri z izločanjem/odhodom kandidatov, s stopnjevanjem nesmiselnega in nevzdržnega dogajanja. Tako, kot napove Max, pokaže tudi čas, da je v ozadju tekmovanja le nek premišljen načrt: *»Vse skupaj ima zafukan scenarij!«* Pokaže se, da je edina realnost šova nekaj drugega kot želja po zmagi, obljubljeni nagradi, denarju ali slavi, in to drugo je občutek razčlovečenosti in eksistencialnega propada. Na odru vse bolj gledamo praznino televizijske realnosti in igra se zaključi z najvišjo stopnjo manipulacije – pred gledalci se zgodi umor. Preizkus realnosti našega časa se konča krvavo in v solzah. Max: *»Nekateri pravijo: več ljubezni, in svet bo manj krvav. Jaz pa vam pravim: kjer je ljubezen, je tudi kri.«*

5.2.4 Paradoksalnost komunikacijskega konteksta

Pomembno je omeniti dejstvo, da sta tako prostor in čas predstave mnogo širša, kot se odvijata pred gledalčevimi očmi. Na prizorišču dramskega dogajanja, hodniku, namreč slišimo le poročila dramskih oseb o dogajanju, ki se je zgodilo pred kamero, s čimer si gledalec lahko ustvari celotno sliko predstave, ki torej ni omejena le na dogajanje pred njegovimi očmi.

Opazna značilnost *Hodnika* je tudi paradoksalnost komunikacijskega konteksta, ki jo ponazarja pet Maxovih monologov, v katerih, upoštevajoč gledanost, sproti spreminja in prilagaja navodila, ki jih podaja tekmovalcem. Na eno strani jim nalaga dejanja prisile, na drugi jim zapoveduje čim bolj sproščeno in spontano vedenje. Protislovnost njegovih besed in misli zasledimo že na samem začetku, **v uvodnem monologu, ko pravi:** *»Ne bom rekel, da sem vesel, da ste tukaj. / Lahko bi vam čestital, ker ste prišli tako daleč. Ampak vam ne bom. / Nekateri še vedno mislite, da je to igra. Navaden TV šov. Ampak to je življenje. / Ta oddaja ima en sam zakon. Da se ne pretvarjaš. Da si to, kar si. Da se obnašate tako, kot bi bili sami. Biti moraš tak, da si gledalcem všeč. Da folk glasuje zate,*

jebemomater. / Pojavil se bom na koncu hodnika in vam prinesel odrešitev. Za enega bom angel, za druge bom hudič. / Nasilje je prepovedano. Kdor to prekrši, bo izločen.«. Nato pa v 5. prizoru opazimo, da jim zapoveduje: *»Polastite se drug drugega. Izkoristite se. Okej, ne smete bit nasilni. Ampak ljudje hočejo malo akcije. /.../ Požrite se, zaljublajte se, varajte se, kaznujte se, sanjajte, ubijajte se, mater vam, ponižujte se, posiljujte se, a je to kakšno nasilje, vas vprašam? To ni nobeno nasilje. To danes počne vsak froc, ki zna štet do pet.*«, **v 8. prizoru pa:** *»Pravilo je bilo: nobenega nasilja. /.../ Bolj ko se koljete, raje vas gledajo. Zato od zdaj počnite, kar hočete.*« Sporočilnost Maxovih besed je v vseh monologih kontradiktorna ter kaže na njegovo izvajanje psihičnega nasilja nad tekmovalci in manipuliranje z njimi, njihovimi občutki in mislimi. **V 1. prizoru jih ponižuje:** *»Ker boste vsi razen enega na koncu te zgodbe isti pičkin dim, kakršen ste zdaj. /.../ Vem, da ste prišli s ceste. /.../ Vi ste nule. Če zmagate boste nekdo, imeli boste denar slavo, sicer se vrnete v sivo vsakdanjost kot poraženci, luzerji /.../«, medtem ko jih v 6. prizoru povišuje:* *»A veste, da postajate hit. /.../ Ampak vi ste izbranci, ne pozabite tega.*« Maxove napovedi se torej uresničijo, saj to, da na hodniku ni kamer, ustvarja v tekmovalcih lažni občutek, da so lahko sproščeni in iskreni. V resnici šele na hodniku poteka razgaljanje ljudi, drama postaja vse bolj kruta in krvava. Tukaj torej, kjer igralci odvržejo maske, se šele začne šov, navadna banalna igra v želji po zmagi, slavi in priljubljenosti, ki se odvija pred očmi voajeristične publike. Njihov največji problem in napaka je torej hodnik, ki prinaša kritičen vpogled v dejanskost lastne biti in bivanja.

S svojevrstnim paradoksom sta z vprašanjem resnice in identitete posameznika povezani tudi dejstvi, ki ju tekmovalcem naroča Max: bodite takšni, kot ste v resnici, in hkrati všečni publiko. Tekmovalci nimajo izgrajene identitete, prisiljeni so v igranje neke idealne predstave pred očmi publike. Sprašujejo se, kaj se dogaja z njimi, kdo sploh so, kaj se pričakuje od njih in kakšni morajo biti, da zadostijo željam publike, dokler se ob Dorianovem razkritju manipulativnega načrta Complex Trada ne zavejo, da je pravzaprav spraševanje nesmiselno, saj je vse že določeno in zrežirano. Potrditev lahko najdemo v izjavah dramskih oseb iz 4. prizora:

JANA: Pa kdo sploh ve, kakšen moraš biti, da zmagaš? /.../ Ne vem, kaj sploh hočejo od mene. Kaj sploh hočejo od mene?! Če bi vsaj vedela, kaj hočejo od mene!

NENA: /.../ Mi smo živali. In to je živalski vrt. Ob kateri kletki je največja gneča? Tisti z opicami. Torej: bodi opica.

DORIAN: Pozabi na tekmo. Montaža je vse. Complex Trade je vse. Oni izbirajo, kaj bo šlo ven. Vse posnamejo in potem selekcionirajo. Montirajo. Izberejo detajle. Bolj ko so bizarni, raje jih imajo. Če hočejo narediti iz tebe kretena, ga bodo naredili. Če hočejo iz tebe narediti zvezdo, jo bodo naredili. Nauči se živeti s tem.

Njihova identiteta je torej odvisna od določil podjetja Complex Trade, ki »ima za vsakega od njih že vnaprej pripravljeno vlogo, ki jo glede na želje gledalcev le še nekoliko prilagodi. Človeška samopodoba postaja tako v modernem času vedno bolj fiktivna« (Pezdirc Bartol 2004: 113).

5.2.5 Konec drame: avtopoetska feedback zanka

Skozi celotno uprizoritev imamo občutek, da Max s svojimi retoričnimi vprašanji v monologih nagovarja le nastopajoče, vendar pa njegov zadnji monolog, v katerem očitno usmerjeno govori proti publiko, pokaže, da je ves čas nagovarjal tudi gledalce/publiko, ne le tekmovalcev/igralcev, kar opozarja na performativno naravo predstave, ki je konstituirana na način avtopoetske feedback zanke⁴² med akterji in publiko, ki spravi gledalce v voajerski položaj. Izražena je torej težnja po performativni interakciji med odrom in občinstvom. Na tem mestu se tudi zastavlja badioujevsko vprašanje, kakšno je razmerje gledališča do realnosti, kaj je v gledališču resnično in kaj avtentično in ne nazadnje, kaj je realno v resničnostnih šovih, kjer so zasebni svetovi posameznikov postavljeni na ogled javnosti in postanejo objekt manipulacije – tržno blago, katerega

⁴² Erika Fischer - Lichte ugotavlja, da je oblikovanje skupnosti med igralci in gledalci eden temeljnih dejavnikov performativnega obrata, ki ga definira kot telesno so-prisotnost igralcev in publike, so-prisotnost fenomenalnega in semiotičnega telesa, ki se ji zdi ena bistvenih specifik predstave v živo (2008: 61).

embalaža, bi rekel Adrian, mora biti zanimiva, da se dobro prodaja. Izkaže se torej, da je zasebnost vsa povnanjena in je v resnici sploh ni. Tudi na hodniku so kamere, je nadzor – vsa spontanost je zaigrana in zdi se, da meje ni. Adrian v 3. prizoru: »*Ta hodnik so nam podtaknili, da nam jebe samozavest.*«

Konec drame torej odpre vprašanje povezanosti resničnostnega šova in gledališke uprizoritve, kajti s tem, ko se tudi na hodniku pojavijo kamere in publika, gledalec v gledališču obenem postane tudi gledalec resničnostnega šova. Dogajanje izza odra se prenese na oder in to, kar smo mislili, da gledamo – spontano življenje tekmovalcev – je kar naenkrat neločljivo povezano s televizijsko oddajo. Dvom igralcev o tem, ali so tudi na hodniku kamere, se izkaže za upravičenega. Zasledimo ga v 7. prizoru:

NENA: Brezveze. Tudi tukaj so kamere. **Samo, da jih ne vidimo.** [Poud. E. P.]

NIKSON: A misliš?

NENA: Jasno. Tukaj se nimaš kam skrit. To je bil Maxov trik. Da bi se tukaj počutili varne.

ADRIAN: Evo. Eden se zajebava z nami. Eden se nekje igra boga.

Kamere, ki jih ne vidimo, nadzor smo mi sami – gledalci predstave. Na tem mestu se torej pojavi vprašanje, kaj je resnično – to, kar je res, ali to, kar verjamemo, da je res? Gledalci uprizoritve se torej moramo soočiti z lastno pojavitvijo – vsi v dvorani postanemo opazovalci 'prave' resničnosti, voajerji, ki smo na hodniku prisotni namesto kamer.

5.3 POGLED NA TELO V ZUPANČIČEVEM *HODNIKU*

Za Zupančičev dramski jezik je značilno, da je obdan z atmosfero. Zelo pomembno je neverbalno izražanje in nenapisane stvari, ki niso neposredno uprizorjene, ampak jih lahko razberemo iz dogodkov, gest, prostora in govornice tesla.

Po performativnem obratu v šestdesetih letih 20. stoletja, ko se je izvršil premik od tekstocentrizma k scenocentrizmu, umetniki ne delujejo več kot avtorji v tradicionalnem

pomenu, koncept gledališča oz. tekstualni model zamenja performativni model, znotraj katerega besedilo in referencialna funkcija izgubita prevlado, moč pa pridobi semiotično, predvsem pa fenomenalno telo v performativni interakciji med odrom in občinstvom (Toporišič 2009: 111). Gledališče je vse bolj odraz izgube avtorja, govori mimo avtorja in kaže nezavedno; avtor je »kot barthesovski pisar, ki ne reprezentira, ne obnavlja, njegov akt je produkcija, proizvodnja, performativnost« (prav tam, 111). V zadnjih desetletjih smo lahko pričali novim oblikam artikulacije telesa/jaza v gledališču in:

»[V]edno novim in vztrajnim stremljenjem k telesni soprisotnosti igralcev in občinstva, performativni interakciji med odrom in občinstvom, med subjektom in objektom, opazovalcem in opazovanim, fizično prezenco elementov, ki so predstavljeni, in njihovim semiotičnim karakterjem, materialnostjo in referencialnostjo, označevalcem in označencem, učinkom in pomenom« (Toporišič 2009: 111).

S temi besedami Toporišič sestavi sliko današnje estetike performativnega, ki zabriše razliko, mejo med semiotičnim in fenomenalnim telesom igralca, kar privede do interakcije med odrom in občinstvom, ki ne poteka več v znamenju izrekanja ali opisovanja nekega dejanja, pač pa v znamenju dejanja samega. Odnos med nastopajočimi/izvajalci oz. odrom in gledalci/občinstvom se spremeni, kar vpliva tudi na spremembo položaja in odnosa med telesi izvajalcev in občinstva. Telo igralcev ni več razumljeno kot nosilec pomena, kot semiotično telo besedila, sestavljenega iz znakov z karakter, ki ga igralec igra, pač pa je realno telo, njihovo »telesno biti-na-svetu« (Toporišič 2009:114).

Primer avtentičnega telesa, ki ni več v funkciji označevalca, razkriva tudi Zupančičev *Hodnik*, ki se ukvarja s fizičnimi, telesnimi in performativnimi dejanji razčlovečanja ljudi. Zupančiča zanima predvsem realno telo in neposredni stik živega telesa igralca na odru ter gledalca med občinstvom, kar je jasno razvidno iz njegove izjave: »V moji /.../ drami se ukinja razlika med intimnim in javnim, med zasebnim in družbenim. Živimo za pogled

drugega, zato me je pri pisanju drame zanimalo, kaj se zgodi, ko ta pogled umanjka.«⁴³ Njegova igra je gledališka različica televizijskega t. i. resničnostnega šova, ki se odvija v ozkem, notranjem hodniku, v katerem so strpani in skriti igralci pred televizijskim občinstvom, ne pa pred gledalci dramske uprizoritve. Zupančič torej »[v] času popolne mediatiziranosti družbe in vseprisotnosti simulakrov obrne shemo televizijskih resničnostnih šovov na glavo«, saj poskrbi, da »pred nami niso elektronsko manipulirana telesa igralcev v posebej za televizijo izgrajenem simulakru resničnega življenja« (Toporišič 2009: 117). Z neposrednim stikom živih teles izvajalcev na odru in gledalcev uprizori živi performans, ne zanima ga več tehnologizirano, mediatizirano, nenaravno telo, ki ga odražajo in posredujejo videopodobe. Skozi fizičnost teles želi doseči močno govorico gledališča kot performativnega dejanja, pri čemer mu kot orodje služijo telesa igralcev. Zupančič se s tem, ko se osredotoči na intimnost telesa, ki je zakrito in ni izpostavljeno pogledu medijske kamere, odloči za prikaz čiste performativne situacije gledališča, »v katerem ni prostora za tehnizacije, videopomnožitve in spreminjanja teles«.



Slika 2: Razgaljeno telo. Matjaž Zupančič: *Hodnik*. SNG Drama Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Primož Bežjak (Kišta) in Saša Mihelčič (Tamala). Foto: Peter Uhan.

Na odru je prikazano golo, realno, živo, govoreče telo, ki je utelešeno v absurdnih dejanjih dramske igre in nam daje možnost fizičnega okušanja razčlovečenja človeka: golota (slika 2), nujnost spolnega odnosa (med Kišto in Tamalo), v smislu, kot pove Nena: »Izbire ni

⁴³ Cit. po Dnevnik, 21. 9. 2004.

velike in enkrat bo treba začeti fukat. S komerkoli. Brez tega nimaš šans«, stiska zaradi nemožnosti normalnega/sproščenega opravljanja človekove osnovne potrebe (*»Sploh ne serjem več normalno,«* izjavi Adrian, podobne težave ima Tamala: *»Lažje bom fukala pred kamero, ampak ... ampak serjem pa res ... težko.«*); Jana se spopada z menstruacijo in neustavljivo krvavitvijo (slika 3): *»Ne. Nočem, da me gledajo. Zdaj, ko sem takšna.«*). Pritisk kamere nad tekmovalci se skozi igro stopnjuje, Zupančič z živimi telesi »spregovori o razčlovečenju, ki ga vedno znova proizvajajo medijski simulakri« (Toporišič 2009: 117).



Slika 3: Janina krvavitev. Matjaž Zupančič: *Hodnik*. SNG Drama Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Ana Ruter (Jana), Bojan Emeršič (Adrian), Petra Rojnik (Nena), Gorazd Logar (Dorian). Foto: Peter Uhan.

Telo je v današnjem času zmanipulirano in podvrženo vplivu medijev, v tej mediatizirani družbi se meja med javnim in zasebnim, med realnim in fiktivnim vedno bolj zabrisuje, vse postaja javno in se odvija pred očmi javnosti. Tako tudi živo telo igralca postaja »vedno bolj marginalizirano«, v sodobnem gledališču in *Hodniku* pa je prikazano »kot nekaj, kar v svojem razgaljenju, privatnosti lahko vznemiri, šokira gledalca« (Toporišič 2009: 118). Župančičev *Hodnik* se torej izmakne javnemu, izmakne se prostoru, ki ga obvladujejo

mediji in kapitalska logika, in »ekonomiji reprezentacije ter ideologiji množičnih medijev«, pri tem pa se v sodobno umetnost vrisuje z bistveno dilemo, ki jo francoski filozof Alain Badiou označi z besedami: Kakšno je razmerje umetnosti do realnega oziroma, kaj je realno umetnosti? (Badiou 2005: 76),⁴⁴ o razmerju iluzije do realnosti pa razmišljajo tudi igralci: »*To ni igra, navaden TV šov, to je življenje.*« (Max) / »*Kakšna oddaja. To je življenje, pizda!*« (Nena) / »*Ampak življenje ni zajeban debatni krožek. Življenje je drama.*« (Max) / »*To je maraton.*« (Adrian)

Župančičevo besedilo je govorica v celoti. Govorica ne odslikava sveta kot tiste stvarnosti, ki se vzpostavlja zunaj posameznika, ampak izkazuje svet, ki leži tudi znotraj besed samih. Vse, kar se dogaja s tekmovalci in kar je situacijsko predstavljeno z gesto in drugimi oznakami, je že vnaprej predstavljeno v pogovoru. Dejanja se ustvarjajo tudi z besedo. Občinstvo *Hodnika* že po nekaj uvodnih taktih ve, da bo tema drame tragična. Najbolj teatralična figura, ki izstopa po svoji dominantnosti in govorici telesa, pa je Max. Njegov uvodni nastop (slika 4), pokončna drža, njegova pojava, odetost v črn vampirski plašč in grozljiva bledica na obrazu vzbujajo občutek strahu in tesnobe. Sam začetek – prihod Maxa na prizorišče, zavito v temo – je zelo dramatičen, s čimer se dobro zlije tudi odsotnost besed v prvih sekundah drame. Vsak glas ali beseda, en sam Maxov stavek bi uničil/porušil njegovo govorico telesa. Njegov prihod na temen in tesnoben, zaprt hodnik, kjer, razen takrat, ko odpre vrata, ni niti špranjice, skozi katero bi uspela priti svetloba, in kjer ga nemo, pokorno, zadržano, postrojeno v vrsti in z rokami ob telesu pričakajo igralci, je sam po sebi dovolj zgovoren, da ne potrebuje razlage ali spremstva besed – občutek *Unheimlich* je prisoten od vsega začetka, kakor tudi spoznanje, da je celotna 'stvar' šla k hudiču. Max v zaključku uvodnega monologa: »*Za enega bom angel, za druge bom hudič.*«

⁴⁴ Cit. po Toporišič 2009: 118.



Slika 4: Uvodni prizor. Matjaž Zupančič: *Hodnik*. SNG Drama Ljubljana, 2004. Na fotografiji: Janez Škof (Max), Bojan Emeršič (Adrian), Petra Rojnik (Nena), Gorazd Logar (Dorian), Saša Mihelčič (Tamala), Primož Bežjak (Kišta), Valter Dragan (Nikson) in Ana Ruter (Jana). Foto: Peter Uhan.

5.4 USTVARJANJE ODRSKOGOVORNE ESTETIKE UPRIZORITVE

Odrski jezik je že od osemdesetih let naprej veljal za umetniško kategorijo, enakovredno drugim gledališkim izrazilom, s tem pa se je povečal tudi kreativni prostor gledališkega lektorja v uprizoritvenem procesu, ki ne opravlja več tradicionalne funkcije varuha norme. Kljub dobi novomedijske kulture in kljub številnim premenam odnosa gledališča do besedila, pa beseda ni izgubila svoje vrednosti, nasprotno, »v gledališču našega časa je mogoče opaziti prav težnjo po podeljevanju avtoritete besedi. A ta ne izvira iz potrebe po dominaciji besedila nad drugimi znakovnimi sistemi v gledališču, temveč iz ranljivosti besede in ogroženosti njenega pomena v krajini novih medijev« (Orel 2008: 175). Današnje gledališče je torej po stoletju odvrčanja od besedila kot jedra uprizoritve in osvobajanja izpod literature znova naklonjeno gojenju besede. A, kot poudari Orlova, o besedi v gledališču danes ne moremo razmišljati v kontekstu relacije tekstocentrizem – scenocentrizem, pač pa je vnovično vzpostavljanje avtoritete besede na gledaliških odrih

»znanilec nove, revitalizirane besede in posameznikovega odnosa do jezika v času novih medijev« (Orel 2008: 175). Gledališče si je danes za privilegirano sredstvo uprizarjanja izbralo besedo, s katero lahko spet stimulira svoje občinstvo. Dvom o ogroženi avtonomnosti odra zaradi podeljevanja ponovne pozornosti besedi pa je odveč. Vsaka drama ima svojo specifičnost in glede na značilnosti, tematiko in izbran način uprizoritve zahteva tudi temu ustrezno govorno izreko.

Zaradi posebne dramske strukture, prenosa televizijskega medija v gledališče, zaradi tematike, ki izhaja iz dramatike absurda, in zaradi načina oblikovanja dramskega besedila, ki vsebuje sledi performativnega obrata, je posebna tudi izbira govorne forme Zupančičevega *Hodnika*.

5.4.1 Sodobni gledališkolektorski pristop

V določenih govornih okoljih, še posebej pa v gledališču, je treba pustiti jeziku svojo pot v smislu prilagajanja pravilnosti in knjižnosti za vsako ceno. S tem namreč uničimo spontano, naravno govorico, ki je tudi vir ohranjanja stika govorjenega jezika z njegovo naravno podlago. Pri oblikovanju govorne podobe uprizoritve je treba upoštevati, da je gledališki jezik pomemben estetski element, ki pripomore k estetskemu učinku besedila, da je odvisen od nejezikovnih sredstev (gestike, mimike, drže/govorice telesa ...) in zato zahteva določeno mero spontanosti, predvsem pa, da mora biti razumljiv in jasen s stališča sprejemnika. Odločilnega pomena v gledališču je namreč doseganje vtisa avtentičnosti pri gledalcu – in to je tista meja približevanja 'naravnemu govoru' in poseganju po drugačni govorni izreki. Upoštevanje vseh teh značilnosti odrskega govora, predvsem pa dejstva, da gre v *Hodniku* za posebno tematiko besedila, je narekovalo odločitev za novo lektorsko paradigmo – prilagojen in neobičajen lektorski pristop Tatjane Stanič, ki je izhajal iz individualnih (zasebnih) govorov nastopajočih oseb. Običajno velja oder za javni prostor, kjer se odvija semiotizacija⁴⁵ in kjer raznorazni elementi oz. pokazatelji zasebnosti in privatizma niso zaželeni, kot na primer malomarna, nedosledna

⁴⁵ V Gledališkem terminološkem slovarju zasledimo, da je gledališka semiotizacija »proces, v katerem postane gledališki znak vse, kar je namenjeno občinstvu« (Gledališki terminološki slovar, 2007).

izreka, dodajanje lastnih mašil, prehiter tempo ipd. Ravno ti elementi pogovornosti in dialektalnosti pa so vezani na zasebno, zato se je pri *Hodniku*, ki ukinja razliko med javnim in zasebnim in prikazuje nepotvorjeno resničnost, pojavila dilema, ali naj bo izhodišče govornega oblikovanja idiolekt igralca ali naj le-ta nastopi kot dramski lik in se pojavi pred občinstvom z javnim govorom. Lektorica se je odločila za eksperimentalni gledališkolektorski pristop, ki je na ravni jezika igralcem puščal zelo veliko svobode, in svojo odločitev predstavila tudi v članku *V primežu norme*:

»/.../ Privatni svetovi so postali naprodaj, na ogled postavljeni vsiljujejo svojo privatnost kot objekt trženja, toliko uspešneje razprodan javnim medijem, kolikor resničnejše pričara ekskluzivnost individualnosti, spontanosti, pristnosti. Ne samo, da so individualno, spontano in pristno v resničnostnih šovih, torej tudi v *Hodniku*, postali stvar dogovora, ampak so prevladali nad javnim, dogovorjenim, naštudiranim, postali so garancija za kakovost. V duhu tovrstnega obrata smo se torej dogovorili, da bo govorna podoba zaigrana spontano, individualistično in nepotvorjeno« (Stanič 2006: 68).

Vsak igralec je tako lahko izoblikoval govorico, ki mu je bila najbližja, zato je predstava spominjala na eksperiment, za katerega že v osnovi velja, da veliko prostora nameni tudi improvizaciji. Igralci pa so kljub temu morali upoštevati stalne značilnosti odrskega govora: ustrezna glasnost, razločna izgovorjava, primerna raba prozodičnih sredstev, usklajenost nebesednega izraza z besednim ipd. Staničeva v članku *Trešlengvič in Narobe svet* še komentira, da se je pravilna odrska govorica ves čas borila in se vrivala »v skrbno preiščeno spontanost govorov igralcev, ki so se sami, po logiki svojih likov odločali, do katere mere bodo njihov jezik nevtralizirali ali, nasprotno, subjektivizirali« (Stanič 2003/04: 11).

V zvezi z izbiro govorne situacije in pristopom v *Hodniku* je treba opomniti tudi na razliko med resničnostnim šovom in gledališko govorno situacijo, ki jo *Hodnik* izkorišča tudi za neposrednost med igro in gledanjem/poslušanjem v gledališču, kjer si ljudje z obeh strani dvorane delijo skupen fizični prostor, vključno z zvokom in govorom v njem. Kot sem

omenila, se govorna situacija gledališča spremeni s pojavom novih medijev. Prej se je gledališka govorica merila ob neposredni govorici vsakdanjih in nevsakdanjih življenjskih stikov in je bila vzvišena nad njo; nato se je te vzvišenosti osvobodila in se bližala naravni življenjski govorici. Sodobni stiki pa povečini niso več neposredni, ampak potekajo preko vmesnikov in posrednikov, tako da govor s scene zdaj učinkuje kot neposrednejši stik s občinstvom, kot pa je to lahko pred novimi načini komuniciranja: gledališče je dobilo značaj neposrednega nagovarjanja, stik igralec/gledalec pa je na lestvici komunikacijskih situacij mnogo višje po neposrednosti fizičnega stika (telo/zvok) kot pred dvema, tremi desetletji.

5.4.2 Zapisana in govorna podoba *Hodnika*

Zupančičeva kritika sodobnega družbenega sistema je namenoma ostra in eksplicitna, kar se kaže tudi na ravni jezikovne oblike, ki je izrazito ekspresivna – kratki, odsekani stavki, paralelizmi, pomensko neposredno in nezamaskirano, ekspresivno izrazje, ki je odraz prav tako razkrite in intenzivne vsebine. Dokaz za to, kako se govor prilagaja vsebini, je tudi skrb tekmovalcev za previdno in pravilno izreko. Ker je njihova zmaga odvisna od mnenja publike in glasovanja, tekmovalci pazijo, kaj in kako govorijo. Poleg vsega je treba upoštevati še dejstvo, da je njihov govor tudi cenzuriran in zmontiran, če bi se jim slučajno kaj zareklo. V *Hodniku* smo priča neokrnjenemu dejanskemu govoru, dramski jezik je zelo avtentičen, k čemur pripomore pestra paleta ekspresivnih izrazov, pogovornih besed, frazemov, vulgarizmov, slengovskih izrazov ipd.

Sledeč Toporišičevim opredelitvam zvrstnosti slovenskega jezika, je drama napisana v knjižnem pogovornem jeziku, ki pa se meša s primesmi neknjižnega pogovornega jezika. Po Toporišiču so glasoslovne značilnosti knjižnopogovornega jezika, ki so predvsem posledica samoglasniških redukcij, naslednje (Toporišič 2000: 18):

- kratki nedoločnik,
- množinska oblika deležnika na *-l* (prim. *smo delal* nam. *smo delali*),
- izgovor nenaglašene deležnika *-el/-il* kot *-u* (prim. *jedu* nam. *jedel*),
- zmanjšano število samoglasnikov (prim. *prines, je bla, črnega, al, tud, men, a s* nam. *prinesi, je bila, črnega, ali, tudi, meni, a si*),
- izgovor *-l* namesto *-lj* (prim. *zaluben, Lublana* nam. *zaljubljen, Ljubljana*).

Naglas je pogosto poenostavljen (prim. *nêste, nôsit* nam. *nesíte, nosíti*), stavčna zgradba je preprostejša, v oblikoslovju so značilne oblike 3. osebe množine *grejo, jejo* namesto *gredo, jedo*. Za besedje so značilni pogovornimi izrazi, npr. *ja : da*, vprašalno *a : ali, adijo : na svidenje, brigati se : skrbeti, brihten : bister, cukor : sladkor, fejest : zelo, fleten : čeden* ipd. Skladnja je manj stroga, zgradba stavkov in povedi je preprostejša, pogosteje pa se pojavljajo tudi sredstva za vzdrževanje stika z naslovnikom.

Nadalje pa pri Toporišiču lahko vidimo, da nekatere od omenjenih značilnosti knjižnega pogovornega jezika lahko najdemo navedene tudi pri značilnostih neknjižnega pogovornega jezika, ki jih je avtor navedel v podpoglavju z naslovom *Značilnosti neknjižnega pogovornega jezika, ki rade vdirajo v knjižnopogovornega* (Toporišič 2000: 19). Avtor je torej očitno želel opozoriti na rahlo ločnico med knjižno in neknjižno varianto pogovornega jezika in na zamenjavo oz. prehajanje značilnosti ter izrazov iz ene vrste v drugo, kar (po)kaže tudi analiza odlomka naše drame.

Knjižni pogovorni jezik v *Hodniku* izražajo predvsem **kratki nedoločniki**: *se da uredit, ne razumet, mora se umirit, mora zmagat, nehaj utrujat, bi nehala ponavljat, je za razumet, se nimaš kam gledat, moraš zaupat, se znam skrit, misliš delat, se je treba obnašat, moram videt, nauči se živet, ne moreš zmagat, ne zna kuhat, ne govorit, ne razumet ... V*

zapisu lahko zasledimo še primesi **nižjepogovornih, neknjižnih (slengovskih) izrazov**: *žur, težiš, so nas ščekirali, glumiš, se je treba ufuravat, si skapiral, drink, knof od gat, si naložila, sor, folk, štrom, probam, šans, s kešem ...*; in **vulgarnega izrazja**: *pičkin dim, odjebali, kurac, kurčev, pizda, si ga drkajo, ne me jebat, jebemvammater, jebemti, jebi se, zafukano, zafukan, fukat, jebemtimater, fak, pička, odjebi ...* Skladenjska struktura je preprosta; opazni so **kratki stavki**: *Vem kaj? / Prosim?! / Pretiravaš. / Če ti rečem. / Povej. / Imam problem. / Saj veš. / Fukata. / Kaj nakladaš? / Kako veš? / Vse je kurac. / Pusti me. / Mir mi daj.,* velika količina **ponavljanj, vprašanj**: *Kako? / Misliš? / A res? / Kakšna? / Kaj?! / Za kaj? / Ti?!* ter **frazemov**: *Meni se je zdela najbolj v riti. / Vse je šlo v tri krasne. / Saj greš vsem na kurac, ampak ti vseeno ližejo rit. / Če si pa revež, si pa sam v riti. / Nehaj s tem nakladanjem.* Vse te značilnosti izražajo podobo prostega, vsakdanjega govora. Najpogostejše jezikovne značilnosti, opazne na ravni zapisanega dramskega besedila, so prikazane tudi v preglednici 1.

Preglednica 1: Najpogostejše jezikovne značilnosti v prvotnem zapisu Zupančičevega *Hodnika*

kratki nedoločniki	<i>se da uredit, ne razumet, mora se umirit, mora zmagat, nehaj utrujat, bi nehala ponavljat, je za razumet, se nimaš kam gledat, moraš zaupat, se znam skrit, misliš delat, se je treba obnašat, moram videt, nauči se živet, ne moreš zmagat, ne zna kuhat, ne govorit, ne razumet</i>
neknjižni (slengovski) izrazi	<i>žur, težiš, so nas ščekirali, glumiš, se je treba ufuravat, si skapiral, drink, knof od gat, si naložila, sori, folk, štrom, probam, šans, s kešem</i>
vulgarizmi	<i>pičkin dim, odjebali, kurac, kurčev, pizda, si ga drkajo, ne me jebat, jebemvammater, jebemti, jebi se, zafukano, zafukan, fukat, jebentimater, fak, pička, odjebi</i>
kratki stavki	<i>Vem kaj? / Prosim?! / Pretiravaš. / Če ti rečem. / Povej. / Imam problem. / Saj veš. / Fukata. / Kaj nakladaš?/ Kako veš? / Vse je kurac. / Pusti me. / Mir mi daj</i>
vprašalnice	<i>Kako? / Misliš? / A res? / Kakšna? / Kaj?! / Za kaj? / Ti?!</i>
frazemi	<i>Meni se je zdela najbolj v riti. / Vse je šlo v tri krasne. / Saj greš vsem na kurac, ampak ti vseeno ližejo rit. / Če si pa revež, si pa sam v riti. / Nehaj s tem nakladanjem.</i>

Govorna podoba posameznih dramskih likov je v izraziti interakciji z vsebino drame, kar dokazuje predvsem hierarhična vrednost jezikov predvsem dveh dramskih oseb – Doriana in Tamale.

5.4.2.1 JEZIK KOT SREDSTVO MANIPULIRANJA

Dorian je primer lika, ki s svojim odmikom od ostalih, vzvišenostjo in poudarjeno pragmatičnostjo potrjuje tezo 'meje mojega jezika so meje mojega uspeha'. Prisiljen⁴⁶ je biti enak sotekmovalcem v igri, kjer smo priča svetu do konca povnanjene zasebnosti. Njegova distanca od ostalih tekmovalcev je lahko vzpostavljena le skozi jezik in ker je njegov svet, svet uspeha, je tudi njegov jezik lep in zrcalo njegovega uspeha. V svetu torej, kjer ni nobene opozicije, na izpraznjenem odru, pustem in temnem hodniku, kjer je vsak enak vsakemu, in v drami, kjer je zasebno postalo javno in javno zasebno, se lahko subjektivni zasebni prostor vzpostavi le skozi mehanizem jezika. Jezik prevzame vlogo vzpostavljanja družbene hierarhije, zato se Dorian s svojim jezikom uspešnosti razlikuje od *trešlengviča*⁴⁷ ostalih tekmovalcev. Na začetku popoln svet brez razlike, Adrian bi ga imenoval *vrhunska embalaža* (3. prizor),⁴⁸ začne razpadati. Skozi razpoke se kot eksistenčna nuja prikrade potreba po opoziciji in zamejitvi (Stanič 2003/04: 12).

V zapisu Dorianovega govora je mogoče zaslediti le pogovorno rabo kratkih nedoločnikov, drugače pa je njegov jezik čist, pravilen, knjižni pogovorni jezik, torej lep in brez kletvic, ki jih uporabljajo ostali, katerih govorjenje ni opolzko zaradi kletvic, pač pa zato, ker se niso prebili v njegov svet (Stanič 2003/04: 12). Če že uporabi nižjepogovorni, vulgarni izraz, ga uporabi v smislu nanašanja na druge, kot je razvidno iz citata v 9. prizoru, ko se razkrinka drugim tekmovalcem in jim razkrije mehanizme manipulacije z udeleženci oddaje:

*»Zdaj imaš priložnost, da eno vlogo odigraš do konca. Tako, kot se spodobi. Do zdaj nisi v življenju še nobene. Do zdaj si vse ... zajebala, **kot bi rekla ti.**»⁴⁹ Kako ne maram tega opolzkega govorjenja. Če je človek dolgo z vami, postane še sam ves ... usran. **A sem prav rekel?**« [Vse poud. E. P.]*

⁴⁶ Iz hvaležnosti, ki jo dolguje svoji firmi, bo zanjo, kot pove v 9. prizoru, *»naredil vse, kar bo zahtevala«* (Zupančič 2003/04: 35).

⁴⁷ Besedna skovanka *trešlengvič* je sposojena od lektorice Tatjane Stanič iz članka *Trešlengvič in Narobe svet* (2003/04: 12).

⁴⁸ Iz 3. prizora, ko Adrian uporabi metaforo o embalaži; svet je kot embalaža, ljudi ne zanima njena vsebina, resnica, pomemben je le zunanji videz, ponarejena resničnost, za katero ni važno, kaj prikriva: *»Za to sem špica. Edini. Kako se kaj zapakira, da potem dobro zgleda. A me razumeš? Da se proda. Jaz lahko prodam vsak drek, samo da dobro zgleda«* (Zupančič 2003/04: 24).

⁴⁹ Op. avtorja.

Dorian torej sam pove, da ne mara opolzkega govorjenja, preden izgovori 'usrano' besedo, še kako domačo drugim, njemu pa ne, je opazen premolk v govoru, ki je v besedilu označen s tropičjem. Dorian torej potrjuje družbeni preskok s tem, ko se znebi 'usranega' jezika. Če bi bil še dolgo v stiku s sotekmovalci, bi najbrž tudi njegov jezik postal 'usran'.

Kdo in kakšni smo ob vsem tem mi, ki to gledamo in poslušamo? Smo enaki, smo boljši? Je naš jezik lep, grd? To je tista točka, kamor je usmerjeno težišče šova oz. drame. Mi to gledamo, ampak smo prepričani, da tega ne bi nikoli počeli. Naš jezik je lep, naša privatnost je najlepša, naše življenje je najboljše, mi smo ljubeči in ljubljani, skratka boljši od zgub, ki so pred nami kot migajoče slike v televizijski škatli. Oni so svojo privatnost naredili javno in zato se trudijo, da bi jo naredili spet zasebno, zato pretiravajo v spontanosti, njihov jezik pa je pretirano nasičen z vulgarnimi izrazi.⁵⁰

Kljub nekoliko privzdignjenem jeziku od jezika ostalih v smislu čistosti in izogibanja ekspresivnemu izrazju, pa je pri prenosu iz zapisa v govor tudi Dorianova izreki bogata z najrazličnejšimi glasovnimi redukcijami.

Jezik postane sredstvo manipulacije in drugi lik, ki manipulira z jezikom je Tamala.⁵¹ Je polna same sebe, umirjena in suverena, obvladuje svoj lastni svet, ki je do skrajnosti povnanjen in je postal celotno televizijsko življenje. Takšen je tudi njen jezik – govori obvladan, kultiviran in umirjen jezik. Da se v *Hodniku* vse začne in konča z govorico, dokazujejo tudi Tamaline besede »*Ja. Konec je.*« Oddaja se torej ne konča z Nenino smrtjo, pač pa z besedami, ki jih izreče Tamala, kar znova potrjuje tezo 'meje moje jezika so meje mojega sveta'. »*Konec bo, ko bom jaz rekla, da bo konec.!*«

Posebno dominanten dramski lik, ki izstopa po svoji funkciji, po tem, da je nekakšen Bog ali duša oddaje, kot se imenuje sam. Njegov jezik je pogovorni, nekoliko privzdignjen od jezika ostalih, z manj glasovnimi redukcijami, še vedno pa bogat z vulgarizmi (slika 5). Max izstopa po svoji monološkosti in tudi po tem, da sploh ne dopušča dialoga. Tekmovalce

⁵⁰ Glej tudi Stanič 2003/04.

⁵¹ Glej tudi Stanič 2003/04.

nagovarja v petih monologih, ki prekinjajo in »poganjajo monološko dinamiko«, le z retoričnimi vprašanji. Izjema je zadnji monolog, ki zaključuje igro in v katerem usmerjeno govori proti publiko, iz česar razberemo, da so bili gledalci ves čas prisotni in del dogajanja, Max je s svojimi retoričnimi vprašanji vedno nagovarjal tudi publiko, ne le tekmovalcev/igralcev, kar ustvarja zavest o avtopoetski feedback zanki⁵² v ozadju besedila in ujame gledalce v voajerski položaj ter vzbudi potrebo po drugačnem pristopu pri oblikovanju odrskega govora.

⁵² Erika Fischer - Lichte ugotavlja, da je oblikovanje skupnosti med igralci in gledalci eden temeljnih dejavnikov performativnega obrata. S poimenovanjem feedback zanka pojmuje in poudari občinstvo kot soustvarjalca dogodka (2008: 61).

MAX: A sem vam rekel? Izogibajte se hodnika. Hodnik je lažno upanje. Hodnik vas bo uničil. Hodnik je vaše prekletstvo. Samo ne mi zdaj popustit. Zdaj, ko ste samo še štirje. Zdaj, ko gre stvar na boljše. A veste, da postajate hit? To je prava drama. Samo od tukaj naprej bo treba malo bolj pazit na zdravje. Kaj bi s sanjami, če ni zdravja? Močni ostanejo. Zdravi ostanejo. Ta bolani odjebejo. Dobro, če imaš denar, še gre. Saj greš vsem na kurac, ampak ti vseeno ližejo rit. Če si pa revež, si pa sam v riti. In če si revež, si sam kriv. Zakaj pa ne paziš na zdravje? Zakaj se malo ne potruđiš? A ste kdaj pomislili, zakaj je Afrika tako v riti? Zlato imajo. Nafto imajo. Še krokodile imajo, jebenti, za torbice delat. Ampak zdravja pa nimajo. Tam je vse bolno. To je to. V življenju je treba pazit na zdravje, če hočeš zmagat. In vi hočete zmagat, a ne? Drugače ne bi vztrajali. Samo še štirje ste. Ampak saj vam ni treba drugega/ kot živet. A je še kaj lažjega na svetu? Tukaj notri ste, nič vam ne manjka. Jeste, spite, fukate. Se zabavate. Počnete vse, kar počnejo drugi. Kar počne ves kurčev svet. In nobeden nič ne zahteva od vas. Dobro, kakšen nasvet dobite tu in tam, ampak madona, vas vprašam, kdo ga pa kdaj ne potrebuje? Ampak vi ste izbranci, ne pozabite tega. Nimajo vsi takšne šanse kot vi, da za to dobijo nagrado. Zato, da samo živijo, jebemomater. In pustijo, da jih drugi gledajo. Ogromno nagrado. Zato pozabite na kamere tam notri in začnite uživat. Lahko pa se kdaj vprašate, zakaj je eden boljši od drugega. Zakaj ljudje enega raje gledajo kot drugega. Vprašajte se, zakaj enemu rata in drugemu ne. Ko boste vedeli to, boste vedeli vse. Časa imate celo življenje. Jaz sem kot smrt; ne veste, kdaj pridem. In zdaj pojdite nazaj noter. Publika čaka. Kamere tečejo. Tam je življenje, jebemti. Hodnik je smrt. A vam nisem tega že povedal?

Zatemnitev.

Slika 5: Pogovorni, nekoliko privzdignjen Maxov jezik/govor z redkimi lektorskimi popravki in manj glasovnimi redukcijami. Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama Ljubljana 2003/04. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.

5.4.3 *Prenos iz zapisa v govor*

V procesu oblikovanja uprizoritve se igralčev zasebni govor preoblikuje v javni odrski govor, zapisana govornost dramskega besedila pa v živo govorno realnost, ki jo sooblikuje igralčev glas, njegov odnos do besedila, režijski koncept, odrske okoliščine in tudi publika. Prvotno besedilo pri tem dobiva novo, spremenjeno podobo, katere končni rezultat je odvisen od lektorskih, dramaturških, režiserskih, igralčevih dodatkov, izhodišč in posegov (Podbevšek 2008: 52). Pri ustvarjanju govorne podobe *Hodnika* se je izkazalo, da se je zelo težko ogniti ustaljenim odrskogovornim vzorcem, igralci so namreč nezavedno težili k bolj pravilni odrski izreki, ki jih je na nek način omejevala, a kljub temu se niso pustili ujeti v past poenostavljanja pri oblikovanju govorne podobe,⁵³ pač pa je vsak lik zaživel v svojem jeziku, drugačnem in z drugo funkcijo od ostalih, v čemer se kažejo tudi sledi performativnosti. V Neninem govoru se tako predvsem v stavčnih intonacijah kažejo sledi koroškega narečja, medtem ko v Adrianovem in Kištinem neupoštevanju glasovnih redukcij lahko iščemo sledi štajerskega dialekta. Vse to je seveda v skladu z odločitvijo za sodobni gledališkolektorski pristop in eksperimentalno odsko izreko, pri čemer je pomembno, da igralec izbere govor, s katerim najlažje izrazi in podoživi dramski lik. Pri tem bi samo opomnila na že omenjeno Kuntnerjevo utelešanje umetniške besede – igralec mora doživeti lik in poskrbeti za prepričljivo govorico, živo besedo, ki pa jo lahko rodi le ljubezenski odnos do jezika, v katerem se igralec izraža in izpoveduje. Ves ta psihični proces, ki se zgodi v zavesti igralca ter se kasneje zrcali v njegovi telesni govorici in pojavnosti, je na začetku samega ustvarjanja odvisen predvsem od razmerja/odnosa do dramskega besedila, kasneje pa nanj vpliva tudi režijski koncept, vpetost v odrske okoliščine (scena, soigralci, rekviziti ...) in tudi publika.

Vsako literarno besedilo ima govorne komponente, ki nakazujejo govornost zapisa. Dramsko besedilo pa je poseben primer, ki s svojo dialoško strukturiranostjo in didaskalijami, še bolj izkazuje težnjo po govorni realizaciji, saj je poleg »matrice

⁵³ Teza 'govorimo po domače, ni problema' je bila že v osnovi neizvedljiva. »Ko smo namreč zgrabili en jezik, se je takoj pojavil še eden, drugačen in z drugo funkcijo,« odločitev o hierarhični vrednosti jezikov utemelji Staničeva (2003/04: 11).

uprizorljivosti« (Ubersfeld 2002: 25) v dramskem besedilu prisotna tudi govorna 'matrica'.⁵⁴

Jezikovno prilagajanje besedila uprizoritvenemu konceptu se začne na skupinskih bralnih vajah. Napotke za pretvarjanje pisnega jezika v govorenega na samem začetku iščejo igralci (in lektorji) v dramskem besedilu, njegovem glavnem in stranskem delu, tj. didaskalijah. Le-te nas oskrbijo s krajevnimi napotki, imeni dramskih oseb in, čeprav redko, z napotki gest in gibov. Didaskalije so lahko obsežne, zelo skrčene ali pa jih v dramski predlogi sploh ni. Vendar pa celo takrat, ko didaskalij v besedilu ni, niso povsem odsotne, saj vsebujejo vsaj imena oseb, ne le v seznamu oseb na začetku dela, pač pa tudi v dialogu. V fazi bralnih vaj, ko režiser še ne posega v proces, imajo didaskalije pomembno vlogo pri govornem uresničevanju zapisanih replik, saj do neke mere narekujejo konkretne oz. pragmatične pogoje za rabo jezika. V *Hodniku* zasledimo na minimum skrčene didaskalije, najpogosteje zapisane in stoječe na začetku posameznega prizora (razen v 6., 7. in 8. prizoru, ko so na začetku odsotne) in replik.⁵⁵ Izjema so najbolj obsežnejše didaskalije, ki jih zasledimo na začetku zadnjega, 10. prizora in tik pred koncem istega prizora, ki opisujejo način uprizoritve Tamalinega umora Nene.

Ker v sami drami skorajda ni rekvizitov (pojavi se osebni pripomočki, kot je npr. zobna ščetka ali brisača, nato še cigareta, kokice, žogica, svetilke) in je odrski prostor izpraznjen vse predmetnosti (na hodniku sta le dve klopi in stoječi pepelnik), tudi didaskalije odgovarjajo zgolj na vprašanje *kdo* in napovedujejo premike igralcev na odru (npr. *Prideta Adrian in Nikson. / Pride Nena. / Odide. Vrata se zaprejo. Tamala je nekaj časa sama, potem pride Adrian.*). Vendar pa je treba opomniti, da tudi če v gledališkem prostoru skorajda ni rekvizitov, le-ta ni prazen, saj ga lahko zapolnjuje vrsta drugih konkretnih elementov, katerih pomen je zelo različen. V *Hodniku* tako prostor najbolj zapolnjujejo telesa igralcev (poleg redkih rekvizitov, elementov scenografije in kostumografije), zaradi česar nimamo pred sabo dramaturgije natrpanega prostora (dogajanje je namreč

⁵⁴ Cit. po Podbevšek 2008: 53.

⁵⁵ V didaskalijah med replikami najpogosteje zasledimo zapis *Tišina*, v tistih, ki zaključujejo prizor, pa *Zatemnitev*.

postavljeno v poseben prostor, tj. hodnik, ki opravlja predvsem funkcijo prehoda), pač pa dramaturgijo praznega igralnega prostora, pri kateri edini odrski predmet predstavlja dramska oseba. Telo igralca je lahko predmet uprizoritve enako kot odrsko pohištvo – nema prisotnost človeškega telesa nosi pomen na isti način kot prisotnost kakšnega drugega predmeta.

Priprava zapisanega besedila za odrsko govorno izvedbo poteka skozi več faz. V prvi fazi nastajanja uprizoritve predstavljajo bralne vaje nekakšno jezikovno raziskovanje dramskega besedila na vseh jezikovnih ravneh (glasoslovni, besedoslovni, besedotvorni, oblikoslovni, skladijski ravnini ...) in se dotikajo tudi urejanja stavčne fonetike (določanje premorov, stavčnih poudarkov, intonacije ...).⁵⁶ V lektorski knjigi *Hodnika* sem zasledila zelo malo korektur in lektorjevih jezikovnih napotkov, ki bi se nanašali na stavčno fonetiko, nedosledno in pomanjkljivo pa so označeni in opredeljeni tudi popravki in napotki drugih jezikovnih ravnin, kar je onemogočalo natančno in celostno analizo odrskega govora, predvsem odlomka, ki sem si ga izbrala za podrobnejšo analizo in ga predstavila v nadaljevanju.

Po prvih bralnih vajah, ko je besedilo jezikovno in dramaturško urejeno, določeno pa je tudi psihološko ozadje dramskih likov in znan režiserjev koncept, se zgodi prehod v drugo fazo nastajanja uprizoritve, in sicer prehod v odrski govor. Igralci prestopijo v simultani prostor, ga oblikujejo in oživljajo z govorico, telesnim gibanjem, ki mora biti v ustreznem (harmoničnem) razmerju z govorom, in jezik kot zapisano besedilo izgine. Odrski govor kot gledališki znak vstopi v mrežo drugih gledaliških znakov in mora biti usklajen s kostumi, sceno, osvetljavo, masko, kakor morajo v polifonično celoto biti usklajeni tudi govori posameznih dramskih likov.⁵⁷

Za dramsko uprizoritev *Hodnik* je značilno, da nima veliko scenskega dogajanja, zato je izpostavljena gledališka prvina govor, ki se ji sicer pridružuje tudi vizualna prvina, tj. govor telesa. Znano je, da ima igralec pri govornem uresničevanju dramskega besedila največ

⁵⁶ Glej članek Podbevškove 1997/98.

⁵⁷ Povzeto po Podbevšek 1997/98.

ustvarjalnega prostora v glasovnem govornem sloju, ki pušča več interpretativne svobode in je v primerjavi z besedilnim slojem težje ali pa sploh ni zapisljiv (Škarić 1991: 282). Čeprav je za govorno interpretacijo pomembnejši glasovni sloj govora, ki je nosilec emocij in je vezan na igralčevo telo, ki kaže njegov odnos do tistega, kar govori (Podbevšek 2008: 54), pa ga vendarle ne moremo povsem ločevati od besedilnega sloja, ki je vezan na dramsko besedilo in jezikovna pravila ter je zato pogosto manj neposreden in natančen. Besedilni in glasovni sloj sta sooblikujoča elementa govora, lažje pa ju je analizirati posebej, zato sem se v izbranem odlomku osredotočila predvsem na sporočilno vrednost, ki je večinoma v besedilnem govornem sloju, saj igralca večinoma uresničita pričakovano slušno vrednost ločil.

Proces oblikovanja odrskega govora je bil v *Hodniku* razmeroma dolgotrajen (nekaj mesecev), za končno govorno podobo pa je bilo potrebno ne samo individualno, pač pa interdisciplinarno skupinsko ustvarjanje.⁵⁸ V nadaljevanju je prikazan postopek preoblikovanja zapisanega jezika v govorjenega in njegovo odsko realizacijo. Skozi tri faze ustvarjanja govorne podobe (prvotni avtorjev zapis, popravki v zapisu in govorno uresničenje v odrskih okoliščinah) sem poskušala opazovati jezikovno prilagoditev besedila uprizoritvenemu konceptu.

5.4.3.1 Prvotni avtorjev zapis

Dogajanje v izbranem odlomku iz 3. prizora drame temelji na besednem spopadu, ki ga v dialogu z Dorianom vodi dramski lik Adrian. Odrske okoliščine so skrčene na sam prostor hodnik in dramske osebe, prisotne na hodniku (poleg izpostavljenih v odlomku, Adriana in Doriana, še Nikson in Kišta), ostalih elementov ali rekvizitov (le dve klopi in pepelnik), ki bi vplivali na besedilni del govora, skorajda ni. Odlomek je tudi vsebinsko zanimiv, saj izpostavi misel o svetu kot globalni vasi. Živimo namreč v času globalnoinformacijske dobe in globalnih korporacij, žrtev katerih smo. Mediji nam ne posredujejo le nedolžnih informacij, pač pa konstruirajo cel svet. Posredujejo nam ideološke sisteme, ki nas zasušnjujejo s tem, ko nam prikrito določajo, kako naj živimo. Posamezniki smo

⁵⁸ Povzeto po osebnem pogovoru z lektorico Tatjano Stanič.

postavljeni na ogled javnosti in postanemo objekt manipulacije – tržno blago, katerega embalaža, mora biti zanimiva, da se dobro prodaja. Zasebnost je torej vsa povnanjena in je v medijsko konstruiranem svetu v resnici sploh ni.

Odlomek je iz 3. prizora: Adrian, Dorian, Nikson in Kišta na hodniku; okrepjeni so izrazi, ki nakazujejo na knjižni pogovorni jezik in primesi neknjižnega pogovornega jezika.

ADRIAN: **Total** posebna. **Poglej** ta čevelj.

NIKSON: **A** je **špica**?

ADRIAN: Za tak čevelj bi kdo dal življenje. Pa ne zato, da bi ga imel. Samo zato, da bi ga lahko en dan nosil. Če je svet globalna vas, jaz nisem zadnji kmet, **jebem vam mater.**

DORIAN: **A veš**, da sem vesel, da sem te spoznal.

ADRIAN: Verjamem. Zapomni si eno stvar: embalaža. To je moje področje.

DORIAN: Embalaža.

ADRIAN: **Ja**. Saj ne rečem, da ni važno tisto, kar je notri. Nisem idiot. Ampak to lahko vprašajo koga drugega. Mene pa morajo **vprašat**, kako se potem to zapakira. Zato sem **špica**. Edini. Kako se kaj zapakira, da potem to dobro zgleda. **A me razumeš?** Da se proda. Jaz lahko prodam vsak **drek**, samo da dobro zgleda.

Kot je že bilo omenjeno, je drama napisana v knjižnem pogovornem jeziku,⁵⁹ ki ga v pričujočem prvotnem avtorjevem zapisu odlomka, v Adrianovi repliki izraža kratki nedoločnik **vprašat**, vprašalnica v pogovorni obliki **a** proti knjižnemu vprašalnemu **ali** in pogovorni **ja** proti **da**. Opazni so tudi neknjižni slengovski izrazi: **total**, **špica**, **drek** in vulgarizem **jebem vam mater**. Pogovorno zvrst jezika potrjuje tudi preprosta

⁵⁹ Katarina Podbevšek v članku *Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega Hodnika (Sodobna gledališkolektorska izhodišča)* sicer navaja, da je drama napisana v »pogovorni slovenščini« (2010: 214).

skladnja, kratki stavki in sredstva za vzdrževanje stika z naslovnikom: ***ja, poglej, a veš, a (me) razumeš?*** Jezikovne značilnosti so za lažjo ponazoritev zbrane tudi v preglednici 2.

Preglednica 2: Jezikovne značilnosti v prvotnem zapisu odlomka iz Zupančičevega *Hodnika*.

kratki nedoločnik	<i>vprašat</i>
pogovorni izrazi	<i>ja : da, vprašalno a : ali</i>
neknjižni (slengovski) izrazi	<i>total, špica, drek</i>
vulgarizem	<i>jebem vam mater</i>
kratki stavki (preprosta skladnja)	<i>Verjamem. / Poglej ta čevelj. / A je špica?</i>
sredstva za vzdrževanje stika z naslovnikom	<i>ja, poglej, a veš, a(me) razumeš</i>

5.4.3.2 Popravki v zapisu

Popravki (priloga 1) so nastali po dogovoru med lektorico, režiserjem, dramaturgom in igralci – okrepljeno so označene stopnje pogovornosti, ki so nakazane z redukcijami in besedjem, v oklepajih pa je določena jezikovna zvrst posamezne replike. Osnovni lektoričin pristop in osrednja značilnost njenih popravkov je bilo črtanje zadnjih nenaglašanih samoglasnikov v izrazih.

ADRIAN: Total posebna. Poglej ta čevelj. (**knjižni/neknjižni pogovorni jezik**)

NIKSON: A je špica? (**knjižni/neknjižni pogovorni jezik**)

ADRIAN: Za tak čevelj bi kdo dal **življenje**. Pa ne zato, da bi ga **mel**. Samo zato, da bi ga lahko en dan **nosil**. Če je svet globalna vas, jaz nisem zadnji kmet, jebem vam mater. (**knjižni/neknjižni pogovorni jezik**)

DORIAN: A veš, da sem vesel, da sem te **spoznou**. (**knjižni/neknjižni pogovorni jezik**)

ADRIAN: Verjamem. **Zapomn** si eno stvar: embalaža. To je moje področje. (**knjižni/neknjižni pogovorni jezik**)

DORIAN: Embalaža. (**knjižni jezik**)

ADRIAN: Ja. Saj ne rečem, da ni **važn tist**, kar je **notr**. Nisem idiot. Ampak to lahko vprašajo koga **druzga**. Mene pa morajo vprašat, kako se potem to zapakira. **Za to** sem špica. Edini. Kako se **kej** zapakira, da potem to **dobr** zgleda. A me razumeš? Da se proda. Jaz lahko prodam vsak drek, **sam** da **dobr** zgleda. (**knjižni/neknjižni pogovorni jezik**)

Kot je razvidno iz odlomka, v odorskem govoru pogosto prihaja do preklapljanja, zato je vprašljiva Toporišičeva zvrstna razmejitev na knjižni pogovorni in neknjižni pogovorni jezik. Ločnica med knjižno in neknjižno varianto pogovornega jezika je izredno šibka, kar se kaže v prehajanju iz ene zvrsti v drugo, to pa predvsem z redukcijami samoglasnikov potrjujejo tudi lektorični popravki v odlomku:

- izgovor l namesto lj: *življenje – življenje*;
- redukcija i-ja na začetku besede: *imel – mel*;
- izgovor kratkega naglašenelega deležnika -al kot -o: *spoznal – spoznou*;
- redukcija nenaglašenelega i-ja na koncu besede: *zapomni – zapomn*;
- redukcija nenaglašenelega o-ja na koncu besede: *važno tisto – važn tist*;
- redukcija nenaglašenelega i-ja na koncu besede: *notri – notr*;
- redukcija nenaglašenelega e-ja in palatalizacija zaradi izgovora: *drugega – druzga*;
- osnovni pravopisni popravek: *zato* (sklepalno/posledični) – *za to* (zveza predloga in kazalnega zaimka);
- redukcija naglašenelega a-ja pred -j: *kaj – kej*;
- redukcija naglašenelega o-ja na koncu besede: *samo – sam*;
- redukcija nenaglašenelega o-ja na koncu besede: *dobro – dobr*.

Pri preklapljanju in prehajanju iz knjižnega v neknjižni jezik je treba opozoriti tudi na množico ekspresivnega izrazja, prisotnega v drami. Vpliv ekspresivnega v drami ni zanemarljiv, saj lahko v njem iščemo vzrok drsenja govorne izreke drame od knjižnega proti neknjižnemu.⁶⁰

5.4.3.3 Govorno uresničenje v odrskih okoliščinah⁶¹

S pomočjo poslušanja posnetka dramskega odlomka sem v izgovoru igralcev poskušala določiti nedogovorjene spremembe (označene okrepjeno), torej tisto, kar so igralci sami dodali v besedilu.

(1.) ADRIAN: **Ja**, total posebna, **ja**. (sezuje čevelj in pokaže nanj) Poglej **poglej** ta čevelj, **gleeeej**.

⁶⁰ O intenci ekspresivnosti proti neknjižnemu glej tudi doktorsko disertacijo Hotimirja Tivadarja *Kakovost in trajanje samoglasnikov v govorjenem knjižnem jeziku* (2008).

⁶¹ Za lažje razumevanje glej prilogo 1.

(2.) NIKSON: A je špica?

(3.) ADRIAN: Za ta čevelj bi kdo dal življenje. Pa ne zato, da bi ga mel, **ampak** zato, da bi ga en dan **nosu**. (izpuščen **lahko**) Če je svet globalna vas, **nisem jaz zadn** kmet, jebem vam mater.

(4.) DORIAN: **Ti**, a veš, da **sm** vesel, da **sm** te spoznou.

(5.) ADRIAN: Verjamem. Zapomn si eno stvar: embalaža. To je moje področje.

(6.) DORIAN: Embalaža.

(7.) ADRIAN: Ja. **Pa** saj ne rečem, da ni važn tist, **kaj maš** notr. Nisem idiot. Ampak to **lahk** vprašajo koga družga. Mene pa **morjo** vprašat, kako se potem to zapakira. Zato sem špica. Edini. Kako se **kaj** zapakira, da potem to dobr zgleda. A **štekaš?** (izpuščen **me**) Da se **lahk** proda. Jaz lahko prodam vsak drek, sam da dobr zgleda.

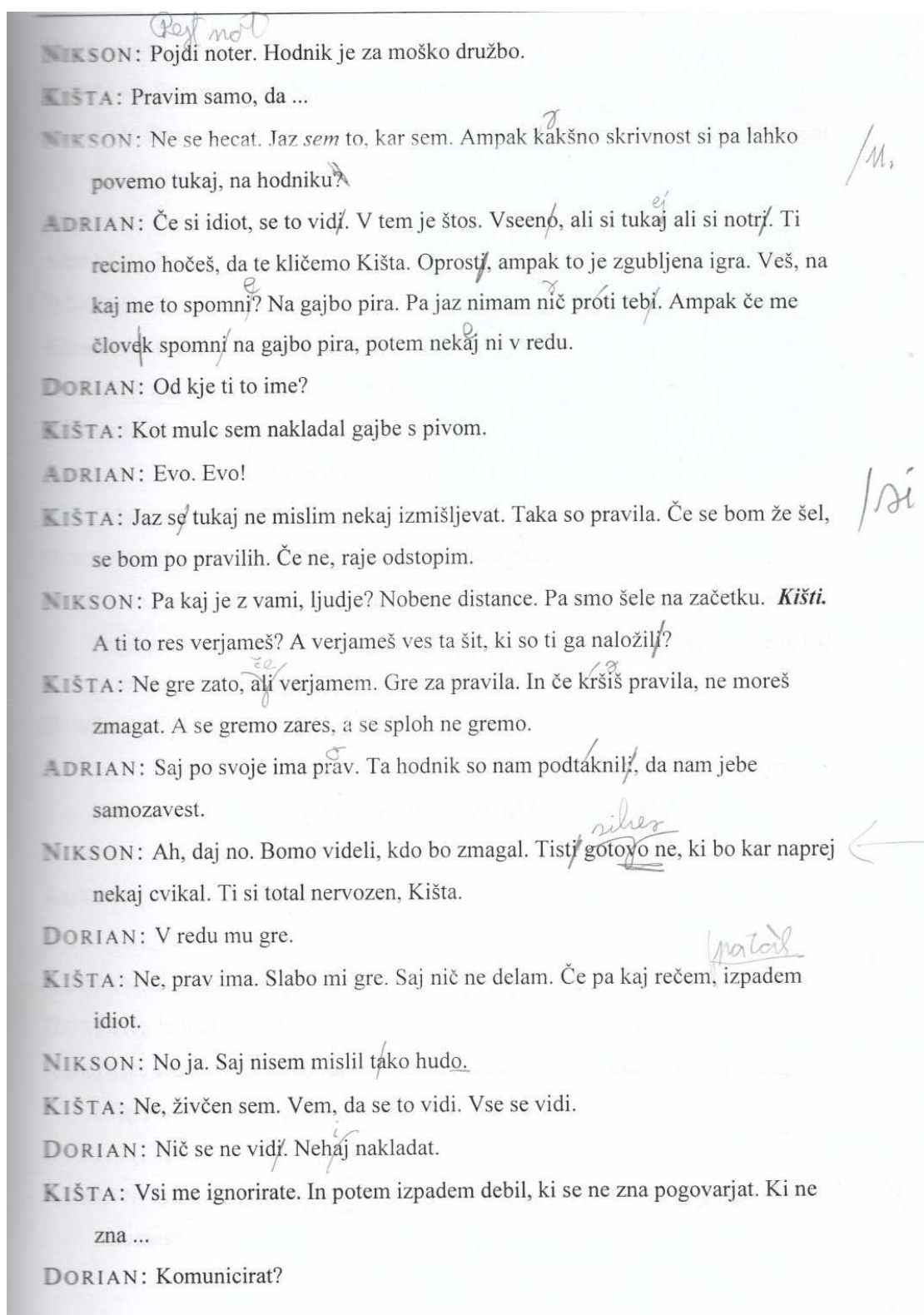
Kot je razvidno, je zlasti Adrian svojim replikam dodajal t. i. diskurzne označevalce, tj. izraze, ki imajo predvsem pragmatično vlogo, saj izražajo odnos govorca do vsebine, pomagajo vzpostavljati povezavo med replikami in odnos med sogovorci – v njegovih replikah se tako znajdejo nedogovorjeni pogovorni izrazi **ja** ter glagola **poglej** in **glej** v velelniku (v 1. repliki); **maš** notr (namesto dogovorjenega **je** notr v 6. repliki). Dodan diskurzni izraz oz. sredstvo za vzdrževanje stika z naslovnikom v obliki osebnega zaimka **ti** pa zasledimo tudi pri Dorianu (v 4. repliki).

Adrian je kršil dogovor glede izgovora deležnika **nosu** v 3. repliki ali pa gre za nedoslednost pri lektorskem označevanju popravkov, ker se nereducirana oblika izgovora ne sklada z izbiro govorne forme drame, teženjem od zapisanega knjižnega pogovornega jezika k neknjižnemu pogovornemu jeziku (v izgovoru). Prav tako je v isti repliki členek **samo** nadomestil z nedogovorjenim protivnim prirednim veznikom **ampak** in pri tem

izpustil prislov **lahko**; kar je lahko posledica igralčeve malomarnosti⁶² ali pa predvsem njegovega teženja k dialektalnemu govoru. V nadaljevanju iste replike pa v igralčevi spremenjeni zvezi **nisem jaz zadn kmet** zasledimo nedogovorjeno zamenjavo besednega reda, redukcijo pridevnika in nereduciran izgovor samoglasnika osebnega zaimka **jaz** ter nereduciran izgovor samoglasnika v glagolu **nisem**. Zamenjani besedni red in redukcija pridevnika sta posledica uresničevanja pogovornega jezika, nereduciran izgovor osebnega zaimka in glagola namesto pričakovanega reduciranega (čeprav ga lektorica ni označila) pa je najverjetneje posledica igralčevega idiolekta oz. štajerske dialektalnosti. Lektorica prav tako ni označila redukcije v izgovoru osebnega zaimka **sem** v Dorianovi repliki (4.), čeprav ga igralec obakrat izgovori reducirano.

Zadnja Adrianova replika pa zopet kaže na rabo značilnosti neknižnega pogovornega jezika: dodan nedogovorjeni **pa**, nedogovorjeno spremenjena zveza **kar je (notr) v kaj maš (notr)**, pri čemer gre pri spremembi **kar** v **kaj** za zamenjavo oziralnega zaimka s poljubnostnim zaimkom in za slovnično napako igralca v izgovoru, kar je verjetno posledica njegove dialektalnosti. Sprememba osebe glagola; iz tretjeosebne **je** v drugoosebni **maš**, pa kaže na težnjo po vzdrževanju stika s sogovornikom. Da je igralec, ki je igral Adriana, nadalje kršil tudi dogovor glede izgovorjave poljubnostnega zaimka **kej**, je lahko posledica igralčevega idiolekta ali manj verjetno malomarnosti in nedoslednosti lektorice pri označevanju izgovora kratkih naglašanih a-jev pred j. V lektorski knjigi sem sicer zasledila nekaj podobnih primerov (*tukaj, zdaj, daj ...*) s sicer redko neoznačenimi redukcijami *a-ja* v *-e*. Tudi tam, kjer so v Dorianovih replikah v lektorski knjigi redukcije v tovrstnih primerih označene, jih igralec v izgovoru ni upošteval, kar je najverjetneje posledica njegovega idiolekta. To, da je igralec sledil značilnostim svojega štajerskega dialekta, se, kot sem že omenila, ujema z eksperimentalnim lektorskim pristopom, v skladu s katerim je lahko vsak igralec izoblikoval govorico, ki mu je najbližja.

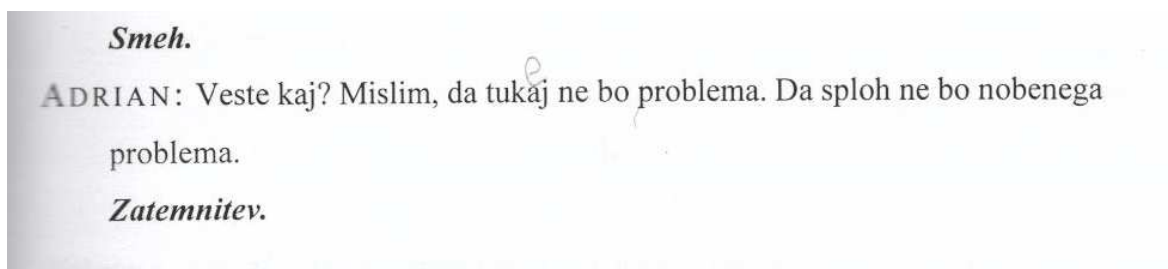
⁶² Pri tem je seveda treba razlikovati med namerno rabo nižje odrske govorne izreke, ki se prilagaja posamezni strukturi besedila in njegovi uprizoritvi, ter med slabo, neustrezno govorno izreko, ki je odraz igralčevega neobvladanja ali pa nerazpoloženja. V našem primeru gre v vseh primerih za igrano malomaren jezik, naštudirano malomaren jezik, ki je na odru tudi edini upravičen. Malomarnost mora biti enako skrbno naštudirana, če ne še bolj v primerjavi z drugo govorno izreko.



Slika 6: Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama, 2004. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.

Na sliki 6 so vidno označeni lektorski popravki oz. označene dogovorjene redukcije izrazov v Adrianovem govoru: **tukaj – tukej, nekaj – nekej**, toda s pomočjo dramskega posnetka ugotovimo, da dramski lik, ki je igral Adriana, nobene od obeh redukcij v izgovoru ni uresničil, pač pa se je v obeh primerih namesto druge stopnje odločil za redukcijo tretje stopnje: **tukaj – tuki; nekaj – neki**.

Spet drugače je igralec ravnal pri izgovoru prislova **tukaj** in upošteval lektorski popravek **tukej – tukej**, kar prikazuje slika 7.



Slika 7: Prikaz lektorsko označene redukcije prislova, upoštevana v igralčevem izgovoru. Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama, 2004. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.

Poleg nedoslednosti pri upoštevanju redukcij v igralčevem izgovoru zasledimo tudi nedoslednosti pri lektorskem označevanju; primere, kjer redukcije niso bile označene, igralec pa jih je v izgovoru vseeno upošteval. Na sliki 7 vidimo, da izraz **nobenega** nima lektorskega popravka, igralec pa ga kljub temu (pričakovano) izgovori reducirano: **nobenega – nobenga**.

Elipsa osebnega zaimka **me** v Adrianovi zadnji repliki odlomka in zamenjava knjižnega izraza **razumeš** z dialektalnim **štekaš** sledita rabi neknjižnega jezika, izpuščen osebni zaimek pa vpliva tudi na spremembo ritma povedi in povzroči bolj grob zven povedi. Nadalje v Adrianovi repliki zasledimo nedogovorjeno dodan rahlo reducirani pogovorni prislov **lahk**, kar je lahko posledica igralčevega neupoštevanja dogovora ali lektoričine nedoslednosti pri označevanju. Ne glede na to, kaj od omenjenega je verjetneje, pa se reducirana oblika prislova sklada z igralčevim idiolektom.⁶³

⁶³ Glej prilogo 1.

Na omenjene dodatke so vplivale odrske okoliščine, le-ti pa so vplivali na spremembo intonacije in premorov. V prvi Adrianovi repliki je zaradi dodanih besed namesto zaradi pike pričakovane padajoče, rastoča intonacija, prav tako je dodan osebni zaimek **ti** v Dorianovi repliki povzročil daljši premor od pričakovanega, zaradi elipse osebnega zaimka **me** v Adrianovi repliki pa ima poved drugačen ritem in zveni bolj grobo. Sicer pa igralca večinoma uresničita pričakovano slušno vrednost ločil, zato lahko zaključim, da je sporočilna vrednost obravnavanega odlomka pretežno v besedilnem govornem sloju.

Za lažjo ponazoritev in razločitev sprememb, ki so se zgodile od prvotnega avtorjevega zapisa pa vse do govornega uresničenja na odru, sem rezultate analize odlomka strnila in prikazala v preglednici 3.

Preglednica 3: Faze nastajanja odrskogovorne uresničitve *Hodnika*.

	Prvotni avtorjev zapis	Popravki v zapisu	Govorno uresničenje v odrskih okoliščinah	
ADRIAN	Total posebna. Poglej ta čevelj.	Total posebna. Poglej ta čevelj.	Ja , total posebna, ja . Poglej, poglej ta čevelj, gleeeej .	nedogovorjeno dodani izrazi
	življenje	življenje	življenje	upoštevanje izgovora -l namesto -lj
	imel	mel	mel	upoštevanje redukcije nenagl. vokala -i
	Samo zato, da bi ga lahko en dan nosil.	Samo zato, da bi ga lahko en dan nosil.	, ampak zato, da bi ga en dan nosu .	nedogovorjeni protivni veznik in reduciran deležnik nosu
	jaz nisem zadnji kmet	jaz nisem zadnji kmet	nisem jaz zadn kmet	nedogovorjena sprememba BR in redukcija
DORIAN	A veš, da sem vesel, da sem te spoznal.	A veš, da sem vesel, da sem te spoznou .	Ti , a veš, da sm vesel, da sm te spoznou.	nedogovorjeno dodan os. zaimek in redukcija os. zaimka sem, upoštevan spremenjen izgovor deležnika
ADRIAN	zapomni	zapomn	zapomn	upoštevanje redukcije velelnega glagola
	Ja. Saj ne rečem, da ni važno tisto, kar je notri.	Ja. Saj ne rečem, da ni važn tist , kar je notr .	Ja. Pa saj ne rečem, da ni važno tist, kaj maš notr.	nedogovorjeno dodan izraz in sprememba zaimka ter osebe glagola
	drugega	druzga	druzga	upoštevanje redukcije
	morajo	morajo	morjo	nedogovorjena redukcija glagola
	kaj	kej	kaj	neupoštevanje rdukcije vpraš. zaimka
	dobro	dobr	dobr	upoštevanje redukcije prislova
	A me razumeš?	A me razumeš?	A štekaš ?	nedogovorjena zamenjava knjižnega izraza z neknjižnim in elipsa os. zaimka
	samo da dobro zgleda	sam da dobr zgleda	sam da dobr zgleda	upoštevanje redukcij
	Da se proda.	Da se proda.	Da se lahk proda.	nedogovorjeno dodan pogovorni prislov

Analiza odlomka je pokazala, da so odrski govor oblikovali lektorski popravki, predvsem črtanje zadnjih nenaglašanih samoglasnikov in ostale redukcije samoglasnikov, vpliv posameznih idiolektov igralcev in njihova narečna intonacija, prav tako pa tudi odrske okoliščine in ne nazadnje tudi publika s svojim odzivom (s smehom). Na izgovorno normo je pomembno vplivalo tudi nedogovorjeno igralčevo dodajanje izrazov in neupoštevanje posameznih lektorskih usmeritev in popravkov. Vendar pa sem mi na tem mestu zastavlja pomembno vprašanje: koliko lahko v govoru, za katerega se je lektorica odločila, da bo temeljil na eksperimentalnem gledališkolektorskem pristopu, ki je na ravni jezika igralcem puščal toliko svobode, da so se lahko sami in po logiki svojih likov odločali, do katere mere bodo svoj jezik nevtralizirali ali subjektivizirali, sploh iščemo doslednosti ali nedoslednosti v izgovoru igralcev in popravkih lektorja? Lahko neskladja, ki so se pokazala pri analizi, torej diskrepanco med zapisom, lektorskimi popravki in govorno uresničitvijo igralca, sploh označimo kot tako, če je vsak igralec že od samega začetka lahko poljubno izoblikoval govorico, ki mu je najbližja? V vsakem primeru se pokaže, da je odrski govor vsekakor umetniški izdelek in zaradi vseh drugih gledaliških znakov, ki nanj vplivajo in katerim se prilagaja, ne prenese ulovljivosti v nek okamnel sistem in stroge podrejenosti določenim pravilom. Dramska uprizoritev *Hodnik* v tem smislu vsekakor velja za eksperiment: govorna podoba je bila zaigrana spontano, kar se kaže v odstopanjih in razhajanjih med lektorskimi popravki in govorno uresničitvijo. Kljub malomarni in nedosledni izreki, pa so igralci upoštevali stalne značilnosti odrskega govora: ustreznost glasnosti, razločna izgovorjava, primerna raba prozodičnih sredstev, usklajenost nebesednega izraza z besednim.

Ob tem se zdi vredno pripomniti, da prenos zapisanega besedila v govor in njegovo uresničenje na odru povzroči, da jezik kot zapisano besedilo na nek način izgine, saj se dramsko besedilo začne konkretizirati kot predstava. Govor, ki prihaja iz ust igralca se stopi z njegovo mimiko, gestikulacijo, s telesnim gibanjem, z vsemi dinamičnimi odnosi, ki nastanejo na odru, in okoliščinami. Govor preseže jezik in odrski govor preseže govor, saj ne more biti nikoli tak, kot je v dejanski resničnosti, pa naj deluje še tako živo in

realistično. Tudi odrski govor je namreč gledališki znak, zato ni vsakdanji govor, igralec pravzaprav posoja svoj glas in telo dramskemu liku, vendar pa skozi lik vselej odseva tudi njegova duševnost, osebnost, kar se odraža tudi v govoru, ki je, kljub stalno prisotni lektorjevi skrbi za izreko, prežet z dialektalnimi, individualnimi značilnostmi in narečno intonacijo igralca.

Prav tako se je treba zavedati, da sta jezik in govor ustvarjalni prvini predstave, da vsaka predstava zahteva in narekuje novo jezikovno-govorno podobo, ki je enkratna in neponovljiva, saj mora biti usklajena tudi z ostalimi gledališkimi znaki (s kostumi, sceno, osvetljava, masko ...) Pri vsem tem pa ne gre zanemariti dejstva, da kljub vsem režijskim napotkom in dramaturškemu načrtovanju ter lektorjevemu bdenju in skrbi za ustrezno govorno izreko na odru, igralcu še vedno ostane nekaj improvizacijskega prostora, ki ga lahko v različnih predstavah drugače zapolni.

6 ODRSKI GOVOR IN GOVORJENI MEDIJI

S pomočjo Toporišičevih značilnosti, ki jih navaja za knjižni in neknjižni pogovorni jezik, sem ugotovila, da je ločnica med knjižno in neknjižno varianto pogovornega jezika izredno šibka, kar se kaže v prehajanju iz ene zvrsti v drugo, zato je vprašljiva zvrstna razmejitev na pokrajinski pogovorni jezik (neknjižna zvrst) na eni in splošni pogovorni ali knjižni pogovorni jezik (knjižna zvrst) na drugi strani. Slednji naj bi bil manj formalna oblika knjižnega jezika, nekakšen razrahljan knjižni jezik, vendar analiza dramskega besedila ne potrjuje njegove enotnosti, splošne razširjenosti in izoblikovanosti, kot je zapisana v *Slovenski slovnici* (Toporišič 2000: 18–19), saj, kot je razvidno, v odrskem govoru prihaja do preklapljanja, ki je pogosto povezano z dialektalnimi, individualnimi in pogovornimi značilnostmi, kar potrjuje razlikovanje in nihanje med dialektom (prvotnim, zasebnim in čustvenim) ter knjižnim (javno-formalnim in kontroliranim) jezikom.

Analiza besedila in govorne uresničitve je prikazala in potrdila jasno delitev na knjižno in narečno, obenem pa tudi na ukinjanje razlike med javnim in zasebnim, na prehajanje oz. preklapljanje med tema dvema sistemoma oz. na zvrstno mešanje, zato se lahko strinjam s Toporišičevo trditvijo: »Seveda si ni treba misliti, da bi tak splošni pogovorni slovenski jezik moral biti v vseh prvinah svojih strukturnih ravnin povsem brez variant, saj tak končno tudi naš zborni jezik ni.« (Toporišič 2000: 17), ne morem pa pritrditi njegovemu razmišljanju o uzaveščanju nekega trdnega jedra, ki nas usmerja k učenju in uveljavljanju tega formalnega jezika, o čemer piše v nadaljevanju na isti strani slovnice. Smiselnost najbolj razširjene Toporišičeve delitve socialnih zvrsti, utemeljene na delitvi knjižno : neknjižno, se kaže kot vprašljiva, kajti če se osredotočim na podobo govorjenega jezika v realnem besedilu (če govorno realizacijo dramskega besedila lahko tako imenujem), je jasno, da je splošno prepričanje, da se jezik mora govoriti tako, kot je zapisano v slovnici in pravopisu, nepravilno usmerjeno. Jezik je sistem, ampak živ sistem, ki ni namenjen le reprezentativni vlogi, ampak je soodvisen tudi od življenja ljudi in njihovega sporazumevanja, predvsem pa, da pri določanju norme govorjenega knjižnega jezika med

mediji, kultiviranimi govorcji ipd. ne smemo pozabiti na igralca kot govornega ustvarjalca, ki tudi ustvarja govorno slovenščino.

Na vse pravkar omenjene trditve opomni že Tivadar v članku *Podoba in funkcija govornega knjižnega jezika glede na neknjižne zvrsti* (2004). Na osnovi medijskega govora – analize sodobnih radijskih besedil je opozoril na nekatera odprta vprašanja govornega knjižnega jezika in govora v medijih nasploh z drugačnega zornega kota, njegove ugotovitve pa potrjuje tudi opravljena analiza odrskega govora v *Hodniku*. Analiza radijskih besedil je namreč prav tako nakazala na vprašljivost zvrstne razmejitve na pokrajinski pogovorni in substandardni jezik, saj v javnem medijskem govoru pogosto prihaja do preklapljanja in nihanja med dialektom ter knjižnim jezikom, torej zvrstnega mešanja. Ker je knjižni jezik živ jezik, ne smemo v njem in v jezikovni čistosti iskati neke vrste jezikovnega vzora oz. ideala, saj je določanje norme govornega knjižnega jezika nujno vezano tudi na ljudi in njihovo sporazumevanje, na razvoj jezika in zvrstno razslojenost. Tivadar (2004: 494–450) v tem smislu izpostavi nekaj pomembnih vodil knjižnega govora, in sicer ne prestižnost kot izločevalni kriterij in nestrpnost do napak, kontroliranost kot nesproščenost; sekundarnost, neživost knjižnega govora (samo branje) in sistem kot nespremenljiva celota, pač pa aktualnost; enakovrednost govornega in pisnega jezika; izobraževanje govora in izraba govornih možnosti slovenskega jezika ter nujnost prožnosti dvojnic zaradi narečne razslojenosti.

Tivadarjeva analiza sodobnih radijskih besedil iz leta 2004 je torej pokazala jasno delitev na dva sistema: knjižno in narečno, obenem pa tudi na pojav preklapljanja v medijskem govoru. Narečnost je vezana predvsem na prosto govorna besedila (razen na že narečno zapisana literarna dela) in zabavne, pogovorne vsebine (razen kontaktne oddaje), prav tako pa na neformalnost, zasebnost in čustvenost, s čimer se lahko tudi manipulira (prepoznavnost in približanje naslovniku). Govorjeni knjižni jezik pa se pogosteje pojavlja pri branjih besedilih, kot so napovedi, komentarji ipd. in je vezan na večinoma zahtevnejše teme.

V teh ugotovitvah lahko najdemo jasne vzporednice z ugotovitvami analize dramskega besedila in njegove govorne uresničitve.⁶⁴ Drama *Hodnik* je zapisana v knjižnem pogovornem jeziku, močno prepletenem z neknjižnimi stilemi, ki se v procesu nastajanja uprizoritve preoblikuje v neknjižni jezik, v katerem prej zapisane knjižne izraze nadomestijo narečni, ki jih narekuje prikaz neformalnih odnosov med igralci, njihova individualnost, čustvenost in zasebnost. Tako analiza medijskega govora kot analiza odrskega govora kažeta na pojavljanje »napak«, neskladnost z »idealno« kodifikacijo, in s tem na potrebo po večji strpnosti do »napak«, ampak ne na račun manjše kakovosti govornih besedil. Govor, pa naj je medijski ali odrski (v gledališču), torej pogosto odstopa od popolne uresničitve knjižne norme in t. i. idealnega govornega modela, saj je odvisen od različnih okoliščin in od vsebine, ki mora tudi pri govornem knjižnem jeziku biti pred oz. z izrazom.⁶⁵ S svojim odstopanjem pa obe vrsti govora ponazarjata drugačen položaj govornega jezika v današnjem svetu vedno večje demokratizacije normiranja in opozarjata, da govor ni in nikoli ni bil le posnetek oz. podoba pisnega jezika, ampak si ustvarja samosvojo podobo ter na ta način soustvarja jezikovno podobo in ima vedno večji vpliv na govorni knjižni jezik.

⁶⁴ Dramska umetnost v radiu je namreč po mojem mnenju bližja odrski problematiki, kot pa televizija, ki se povezuje s filmom, kar spet odpira novo žarišče vprašanj govornega jezika.

⁶⁵ Cit. po Tivadar 2004: 450.

7 SKLEP

Na začetku 20. stoletja je imel jezik predvsem nardonoreprezentativno in obrambno vlogo. V tem času je bila ena temeljnih nalog slovenskega gledališča uveljavljanje slovenščine na odru, zato je bila prvenstvena skrb namenjena oblikovanju enotne izgovorne norme, ki bi potrdila identiteto v boju za nadvlado slovenskega odrskega jezika nad nemškim in omogočila razvijanje ter uveljavljanje odrske estetike v smislu t. i. polepotenega jezika s simbolno narodnostno vlogo. Če je v prvi polovici stoletja prevladovalo mnenje, da naj bi v gledališču poslušali najbolj izbrano zborna izreko in da je glavna lektorjeva naloga skrb za uresničevanje normativne izreke, pa od srede 20. stoletja naprej stara pravorečna gledališka pravila izgubljajo normativni značaj, predmet jezikoslovnih in umetniških razprav pa postane jezikovna zvrstnost jezika. Vse bolj se kaže potreba po razširitvi meja odrske izreke in težnja, da bi se raba pogovornega jezika razširila tudi na najvišje umetniške uprizoritve. Obdobje sedemdesetih in osemdesetih let dobi predznak zlate dobe ustvarjalnosti, saj se je v gledališču močno okrepila ustvarjalna funkcija in izkristalizirala zavest, da je odrski govor umetniška kreacija, zato je govorjeni knjižni jezik funkcijsko nezadosten za razvijanje umetniškega govora. Pojavi se potreba po pogovornem jeziku za oder, saj normativnost in pravilnost odrske izreke ovira kreativnost jezika, njegovo moč in estetsko vrednost.

Jezik pa se je lahko osvobodil spon norme šele skozi različne levitve razmerij med literaturo in gledališčem oz. med besedilom in uprizoritvijo. V petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja je s privilegiranjem in zvestobo dramskemu besedilu gledališče še vedno zgolj prevajanje dramatike v odrsko govorico, vendar pa se obenem tudi že postopoma osvobaja iz besedilnega polja in se odpira polju vizualnega, polju nove in drugačne estetike. Sedemdeseta leta označuje polje raznolikih odnosov besedilo – uprizoritev in ukinjanje hierarhičnega razmerja med njima, kar gledališče približuje performansu in ga odpira za dialog med pogledom in besedo. Vzporedno z odmikom dramskega k postdramskemu gledališču se je v zadnjih dveh desetletjih 20. stoletja, po t. i. performativnem obratu, težišče uprizoritvenih praks preneslo z besedila na telo in se je

zgodil premik od tekstualne k novi politiki uprizarjanja, tj. performativni kulturi, pri čemer je odrski govor pogosto zelo zreduciran, tudi na samo glasovni sloj. Vendar pa ne moremo reči, da je v tem času prišlo tudi do smrti literarnega gledališča, saj gre za čas, ko se med vsemi možnimi gledališči nadaljuje tudi ta tip gledališča, čeprav res ne predstavlja več dominante teatra. Ob koncu 20. stoletja vzporedno s postdramsko govorno prakso, ki se poda onstran dramskega v irealno, imaginarno ali metaforično vizijo sveta – od govora h govorici telesa in igri teles, v gledališču še vedno obstaja tradicionalna dramska govorna praksa, z njo pa govor kot še vedno pomemben element uprizoritvene strukture.

Odrz novih oblik artikulacije telesa/jaza v gledališču in moderne zavesti o jeziku, ki ruši jezikovne norme in govorne oblike izreke klasičnega gledališča, je tudi drama in dramska uprizoritev *Hodnik* Matjaža Zupančiča. Zaradi njene posebne dramske strukture, prenosa televizijskega medija v gledališče, zaradi sodobne tematike, ki izhaja iz dramatike absurda, in zaradi načina oblikovanja dramskega besedila, ki vsebuje sledi performativnega obrata, je bila posebna tudi izbira govorne forme. Upoštevanje značilnosti in dejstev, da je govorjeni gledališki jezik pomemben estetski element, odvisen od nejezikovnih sredstev (gestike, mimike, drže/govorice telesa), da zahteva določeno mero spontanosti, da mora biti razumljiv in jasen s stališča sprejemnika, je narekovalo odločitev za sodobni gledališkolektorski pristop, ki je izhajal iz individualnih (zasebnih) govorov nastopajočih oseb.

Analiza transformiranja dramskega besedila v govorno realnost odra na primeru izbranega odlomka je potrdila izhodiščno predpostavko, da je odrski govor neločljivo vpet v mrežo gledaliških izrazil, in pokazala, da je govorjeni knjižni jezik funkcijsko nezadosten za razvijanje umetniškega govora, saj normativnost in pravilnost odrske izreke ovira kreativnost umetniškega jezika, njegovo moč in estetsko vrednost.

Analiza odlomka je potrdila jasno delitev na knjižno in narečno, obenem pa tudi prehajanje med tema dvema sistemoma oz. na zvrstno mešanje. V govorni uresničitvi izbranega besedila so se pokazali elementi pogovornosti in dialektalnosti, ki so vezani na zasebno in praviloma na odru kot javnem prostoru niso zaželeni, kot na primer

malomarna, nedosledna izreka, dodajanje lastnih mašil, prehiter tempo. Iz vsega tega lahko sklepamo, da govor pogosto odstopa od idealne uresničitve knjižne norme, si ustvarja samosvojo podobo ter na ta način soustvarja jezikovno podobo in ima vedno večji vpliv na govorjeni knjižni jezik.

8 VIRI

DVD – Posnetek gledališke uprizoritve *Hodnik* v SNG Drama, 2003/04.

Matjaž ZUPANČIČ, 2003/04: *Hodnik*. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 19–38.

Lektorska knjiga lektorice Tatjane Stanič. Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama, 2004.

Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič.

Fotografije. Matjaž Zupančič: *Hodnik*, SNG Drama, 2004. Arhiv SNG Drama Ljubljana.

9 LITERATURA

Emica ANTONČIČ, 1987/88: Lektor v današnjem gledališču V: *JiS* 33/3. 62–65.

Emica ANTONČIČ, 2000: Gledališki lektor – ustvarjalec ali nebodigatreba? V: *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2000*. Ur. Katja Podbevšek, Tomaž Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 88–92.

ARISTOTEL, 1982: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 70–72.

Roland BARTHES, 1975: *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina.

Roland BARTHES, 1995: Smrt avtorja. V: *Sodobna literarna teorija*. Ur. Aleš Pogačnik. Ljubljana: Krtina. 19–24.

Polde BIBIČ, 1983: Povsem osebna razmišljanja o vlogi osebnosti pri igralčevem govorjenju. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 154–167.

Ciril DEBEVEC, 1933: *Gledališki zapiski*. Ljubljana: Tiskovna zadruga Ljubljana.

Mladen DOLAR, 2008: *O glasu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Darja DOMINKUŠ, 2003/04: Veliki brat naš vsakdanji. *Hodnik*, predsoba pekla. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 7–10.

Janez DULAR, 1983: Marginalije ob gledališki kritiki. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 243–244.

Erika FISCHER LICHT, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.

Marjeta HUMAR idr. (ur.), 2007. *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Andrej JAKLIČ, 2005: Zgodba je najkrajša razdalja med resnico in človekom. V: *Polet* 31. 16–19.

Frane JERMAN, 1983: Marginalije ob gledališki kritiki. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 231–233.

Vladimir KOCJANČIČ, 1983: Razprava – Vladimir Kocjančič. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 207–210 .

France KOBLAR, 1972: *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Slovenska matica.

Lado KRALJ, 1983: Kaj je odrski jezik. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 226–230.

Lado KRALJ, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS. (Literarni leksikon 44.)

Bojana KUNST, 2009: Telo sodobnega plesa in njegov glas. V: *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (45. SSJLK). 120–127.

Hans Thies LEHMANN, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.

Kristijan MUCK, 1983: Nekaj misli o notranjosti govora, nekaj pogledov. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 91–97.

Kristijan MUCK, 1983: Razprava – Kristijan Muck. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 248–249.

Jernej NOVAK, 1983: Marginalije k neki slikoviti metafori. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92). Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 43–49.

Irena OREL, 2008: Telo v slovenskih besedilih skozi tisočletja: od solznega telesa v Brižinskih spomenikih do Levstikove telovadbe. V: *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (45. SSJLK). 11–30.

Mateja PEZDIRC BARTOL, 2004: Moderno v dramatiki Matjaža Zupančiča. V: *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (40. SSJLK). 107–115.

Katarina PODBEVŠEK, 1997/98: Lektoriranje govornega (gledališkega) besedila. V: *JiS* 43/3. 79–88.

Katarina PODBEVŠEK, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. V: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska. 197–238.

Katarina PODBEVŠEK, 2010: Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega *Hodnika*: sodobna gledališkolektorska izhodišča. V: *Simpozij Obdobja 29. Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 211–217.

Breda POGORELEC, 1983: Dileme slovenskega odrskega jezika. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL, 92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 148–153.

Barbara Pušič, 2000: Zgodovinska raziskava odrskega govora. V: *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2000*. Ur. Katja Podbevšek in Tomaž Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 68–83.

Mirko RUPEL, 1946: *Slovensko pravorečje. Navodila za zborna ali knjižna izreka*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ferdinand de SAUSSURE, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Prev. B. Turk.
Ljubljana: Studia Humanitatis.

Tatjana STANIČ, 2003/04: Trešlengvič in Narobe svet. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*
LXXXIII/14. 11–12.

Tatjana STANIČ, 2006: V primežu norme/Nekaj refleksij o aktualnih problemih odrskega
govora. V: *Kolokvij o umetniškem govoru, 13. april 2006*. Ur. Katarina Podbevšek in
Tomaž Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor in umetniško besedo. 65–68.

Mihaela ŠARIĆ, 1956. *O umetniški besedi*. Ljubljana: AGRFT.

Ivo ŠKARIĆ, 1982: *U potrazi za izgubljenem govorom*. Zagreb: Školska knjiga, SN Liber.

Ivo ŠKARIĆ, 1991: Fonetika hrvatskoga književnog jezika. V: *Povjesni pregled, glasovi i oblici*
hrvatskoga književnog jezika. Zagreb: HAZU, Globus. 61–453.

Stanislav ŠKRABEC, 1994: *Jezikoslovna dela 2*. Ur. J. Toporišič. Nova Gorica: Frančiškanski
samostan Kostanjevica.

Nada ŠUMI, 1983: Ob knjižni izdaji gradiva. V: *Jezik na odru, jezik v filmu*. (Knjižnica MGL,
92.) Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 256–257.

Nada ŠUMI, 1986/87: Prostor jezikovne ustvarjalnosti pri prevajanju za gledališče. V: *Jezik*
in slovstvo 32/2–3. 73–77.

Veno TAUFER, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Hotimir TIVADAR, 1998: *Govorjeni knjižni jezik – njegovo normiranje in uresničevanje (Ob*
akustični analizi fonema /v/ na primerih iz radijskih besedil). Ljubljana: Univerza v
Ljubljani, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

Hotimir TIVADAR, 2004: Podoba in funkcija govornega knjižnega jezika glede na neknjižne zvrsti. V: *Simpozij Obdobja 22. Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem: členitev jezikovne resničnosti*. Ur. Erika Kržišnik. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 437–452.

Hotimir TIVADAR, 2008: Pravorečje, knjižni jezik in mediji. V: *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (44. SSJLK). 24–35.

Hotimir TIVADAR, 2010: Slovenski jezik med knjigo in Ljubljano. V: *Vloge središča: Slovenski slavistični kongres*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. 35–44.

Jože TOPORIŠIČ, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2003: *Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču 1969–1994*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo: razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.

Tomaž TOPORIŠIČ, 2009: Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča. V: *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (45. SSJLK). 110–119.

Anne UBERSFELD, 1996: Gledalčev užitek. V: *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Emil Ur. Hrvatin. Ljubljana: Maska. 205–218.

Anne UBERSFELD, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Zv. 135.)

Božo Vodušek, 1950. Pripombe k slovenskemu pravopisu. V: *Novi svet* 5/2. 1149–1152.

Zdenko VRDLOVEC, 2003/04: »Reality show« – resnica televizije ali realnosti? V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 51–53.

Pori, E. Estetika odrskega govora kot gledališkega izrazila (na primeru drame *Hodnik* Matjaža Zupančiča)
Dipl. delo. Ljubljana, Univ. v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Odd. za slovenistiko, Odd. za filozofijo, 2012

Melita ZAJC, 2003/04: Zelo osebno, zelo javno. V: *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*
LXXXIII/14. 44–47.

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

PRILOGE

Priloga 1: Analizirani odlomek iz 3. prizora *Hodnika* z označenimi popravki v lektorski knjigi.

DORIAN: A je tako posebna?

ADRIAN: Total posebna. Poglej ta čevelj.

NIXSON: A je špica?

ADRIAN: Za tak čevelj bi kdo dal življenje. Pa ne zato, da bi ga imel. Samo zato, da bi ga lahko en dan nosil. Če je svet globalna vas, jaz nisem zadnji kmet, jebem vam mater.

DORIAN: A veš da sem vesel, da sem te spoznal.

ADRIAN: Verjamem. Zapomni si eno stvar: embalaža. To je moje področje.

DORIAN: Embalaža.

ADRIAN: Ja. Saj ne rečem, da ni važno tisto, kar je notri. Nisem idiot. Ampak to lahko vprašajo koga drugega. Mene pa morajo vprašati, kako se potem to zapakira. Zato sem špica. Edini. Kako se kaj zapakira, da potem to dobro izgleda. A me razumeš? Da se proda. Jaz lahko prodam vsak drek, samo da dobro izgleda.

DORIAN: Mhm. A si kdaj rihtal mrliča?

ADRIAN: Kakšno vprašanje je pa zdaj to?!

DORIAN: Resno. Mrlič je tipična embalaža, a ne?

ADRIAN: Da nisi ti slučajno tak mrakoben tip? Da nimaš kakšnih čudnih navad? Ne mislim živeti z enim ... morbidnežem.

DORIAN: Govorimo o embalaži.

ADRIAN: Sploh pa, kdo to še dela. ←

DORIAN: Kaj?

ADRIAN: Rihta mrliča pa to.

DORIAN: Zakaj ne?

ADRIAN: Saj je vseeno, kako izgledajo, madona. Danes vse skurijo.

DORIAN: To imaš prav.

ADRIAN: Vem, da imam.

DORIAN: Ampak zakaj si potem tukaj, če ne rabiš denarja? Če si tak frajer?

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA FILOZOFIJO

EVA PORI

**ESTETIKA ODRSKEGA GOVORA
KOT GLEDALIŠKEGA IZRAZILA
(NA PRIMERU DRAME *HODNIK* MATJAŽA ZUPANČIČA)**

DIPLOMSKO DELO

Ljubljana, Prevalje, 2012