

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

Martin Vrtačnik

Vloga gledališkega lektorja:
od varuha pravorečne norme do oblikovalca govora

Diplomsko delo

Mentorica: red. prof. dr. Erika Kržišnik

Ljubljana, maja 2012

K A Z A L O

IZVLEČEK/ABSTRACT	4
1 SLOVENISTIKA – MED JEZIKOSLOVJEM IN LITERARNO VEDO	5
1.1 Meddisciplinarnost jezikoslovja in teatrologije	6
1.2 Drama(tika) : lektor(iranje)	8
1.3 Od teoretičnih spoznanj k praktičnim primerom	9
2 FUNKCIJA GLEDALIŠKEGA LEKTORJA SKOZI ČAS	12
2.1 Gledališki lektor kot posredni nosilec jezikovnega načrtovanja	12
2.2 Prva tri desetletja 20. stoletja	13
2.3 Od štiridesetih do šestdesetih let 20. stoletja	16
2.4 Od šestdesetih do devetdesetih let 20. stoletja	20
2.5 Na prehodu v 21. stoletje	22
2.6 Gledališče 20. stoletja v primežu jezikovnega načrtovanja	23
2.7 Dramaturg v vlogi lektorja	27
2.8 Kako se imenuje tisti, ki je odgovoren za govor v dramskem gledališču?	28
3 POMENSKA OPREDELITEV BESEDE <i>LEKTOR</i>	30
3.1 Primer priprave odrskega govora za gledališko uprizoritev	33
3.2 Teoretična izhodišča	38
3.2.1 Zgradba pomena	38
3.2.2 Terminologizacija in determinologizacija	39
3.2.3 Pomenotvorje in polisemizacija	40
3.3 Pomenski odtenki besede <i>lektor</i> v izbranih priročnikih	40
3.3.1 Tabelarni prikaz pomenov besede <i>lektor</i> v izbranih priročnikih	42
3.4 Beseda <i>lektor</i> v <i>Enciklopediji slovenskega jezika</i>	44
3.5 Beseda <i>lektor</i> v <i>Slovenskem etimološkem slovarju</i>	44
3.6 Beseda <i>lektor</i> v <i>Velikem slovarju tujk</i>	46

3.7 Beseda lektor v Slovarju slovenskega knjižnega jezika	46
3.8 Beseda lektor v Slovenskem pravopisu (2001)	47
3.9 Beseda lektor v Leksikonu Sova	47
3.10 Beseda lektor v Gledališkem terminološkem slovarju	48
3.11 Beseda lektor v Gledališkem besednjaku	50
3.12 Pomenske spremembe besede lektor	51
4 KRITIŠKA PERCEPCIJA DELA GLEDALIŠKEGA LEKTORJA	52
4.1 Gledališke kritike uprizoritev Mestnega gledališča ljubljanskega	53
4.2 Analiza predstavljenih gledaliških kritik	59
5 (STROKOVNI) PRISPEVKI GLEDALIŠKIH LEKTORJEV	63
5.1 Analiza predstavljenih prispevkov SNG Drama Ljubljana	77
5.1.1 Lektorji o "ne več zbornem in še ne narečju" na odru	79
5.1.2 Lektorji o verzni podobi dramskih besedil	80
5.1.3 Lektorji o (nad)narečju na odru	81
5.1.4 Druga/splošna spoznanja lektorjev	81
6 PREDLOG GLEDALIŠKEGA TERMINA: OBLIKOVALEC GOVORA	84
7 SKLEPNE UGOTOVITVE	88
VIRI	92
VIRI GLEDALIŠKIH KRITIK MGL	92
VIRI GLEDALIŠKIH LISTOV SNG DRAMA LJUBLJANA	93
LITERATURA	95

IZVLEČEK

Pojav funkcije gledališkega lektorja v začetku 20. stoletja je v slovenskem dramskem gledališču povezan z vzpostavitvijo zavestnega odnosa do odrske slovenščine. Do 21. stoletja se je gledališki lektor prelevil iz varuha pravorečne norme ogroženega jezika v slogovnega oblikovalca odrskega govora. Zato je v prvem delu diplomske naloge predstavljena (družbeno-zgodovinska) vloga omenjene funkcije v prejšnjem stoletju, dodane pa so nekatere ključne točke razvoja (slovenskega) jezikoslovja, v drugem sledi premislek o pomenu besede *lektor*, v tretjem pregled gledaliških kritik MGL prinaša kritiške poglede na delo gledališkega lektorja, v četrtem pa (strokovni) prispevki gledaliških lektorjev v gledaliških listih SNG Drama Ljubljana nakazujejo sodobne težnje oblikovanja odrskega govora. Na koncu je predlagano novo (terminološko) poimenovanje obravnavane funkcije – *oblikovalec govora*.

Ključne besede: gledališki lektor, lektor, govor, odrski govor, norma, jezikovna zvrstnost, oblikovalec govora, dramatika, dramsko gledališče, gledališka terminologija

ABSTRACT

The emergence of the function of a theatrical language consultant at the beginning of the 20th century in Slovene drama theatre is connected to the establishment of a conscious relation to the Slovene stage language. The theatrical language consultant has, in the 21st century, metamorphosed from the guardian of the received-pronunciation norm of an extinction-threatened language into the stylistic moulder of the stage speech. The first part of the dissertation therefore outlines a (social-historical) role of the function in question in the previous century, by adding some key points of the development of (Slovene) linguistics; this is followed by a contemplation on the meaning of the word a *language consultant* in the second part of the dissertation; the third part of the thesis, moreover, through an overview of the critiques of the plays performed in the City Theatre Ljubljana (MGL), offers some critical views on the work of a theatrical language consultant; and the fourth part of the thesis, by means of articles published by (expert) theatrical language consultants in brochures of the Slovene National Theatre, Ljubljana (SNG), demonstrates the contemporary stage speech moulding tendencies. Finally, a new (terminological) naming of the function in question is being proposed: *the moulder of the speech*.

Key words: theatrical language consultant, language consultant, speech, stage speech, norm, linguistic genres, the moulder of the speech, drama, drama theatre, drama theatre terminology

1 SLOVENISTIKA – MED JEZIKOSLOVJEM IN LITERARNO VEDO

Dodiplomski študij enopredmetne in nepedagoške slovenistike je naravnan precej filološko:¹ skozi štiriletni program kaže na uravnotežen interes do jezika in literature. Tudi pričujoče besedilo je v nekem globljem bistvu prav takšno; čeprav jezikoslovje odigra večjo vlogo, ga v svojem bistvu vodi literatura, umetniško ustvarjanje, to je gledališka umetnost. Znotraj le-te je v tej diplomski nalogi temeljno dramsko gledališče,² ki "uprizarja *dramska besedila* in uveljavlja govor kot pomembno igralsko izrazilo" (Humar (ur.) et al.: 54; poud. M. V.). Ta tip gledališča torej izhaja iz dramskega besedila, iz literature, ki je po temeljni opredelitvi "*jezikovna umetnost*, kar pomeni, da vstopa v njen pojem kot bistveno določilo tudi *pojem jezika*, ki je po nauku modernega jezikoslovja, zlasti strukturalne lingvistike, pa tudi semiologije, tj. nauka o znakovnih sistemih, prvotni jezikovni sistem" (Kos 1983: 49; poud. M. V.). Ali kot razmišlja jezikoslovec Roman Jakobson: "Poetika se ukvarja s problemi besedne strukture, tako kot se slikarska analiza zanima za slikovno strukturo. Ker je *lingvistika temeljna znanost o besedni strukturi*, lahko poetiko razumemo kot integralen del lingvistike"³ (poud. M. V.). Razmišljanja, kot jih na primer podaja literarni teoretik in zgodovinar Mihail Bahtin, ki je zoper lingvistične teorije o literarnem delu postavil trditev, da je jezik le gradivo za zunanjo postavitev literarne umetnine oz. da je zgolj "zunanji, bolj ali manj tehničen medij" (Kos 1983: 79) in da naj bi literarno delo "po bistvu torej obstajalo zunaj jezika" (ibid.), niso relevantna za tukajšnje nadaljnje razmišljanje. Diplomaska naloga namreč ne prinaša besediloslovnih analiz dramskih del, temveč je dramatika kot literarna nadzvrst le izhodišče: predstavlja torej bistveni element dramskega gledališča, v katerem pri fazah ustvarjalnega procesa deluje tudi gledališki lektor. Delo, s katerim se srečuje posameznik na omenjeni funkciji, je osrednje izhodišče te diplomske naloge.

Citat "Narodne noše ne nosimo, narodnih plesov ne plešemo, narodnih pesmi ne pojemo, narodne književnosti ne beremo, narodnih jedi ne jemo vsak dan. Jezik pa je res vsakodnevno

¹ Podobno "filološko usmeritev" je zaznati npr. tudi v *Resoluciji o nacionalnem programu za kulturo 2007–2011*. Ta med svojimi ukrepi navede "pospeševanje govornih uprizoritvenih umetnosti v slovenskem jeziku z izvirno slovensko dramatiko in prevajanjem dramskih del, podpiranje gledališke produkcije ter prenašanje te produkcije v različne medije" (<http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200743&stevilka=2355>). Gre za obliko jezikovne politike, ki posega na področje slovenščine v javnosti, in sicer tudi v okviru gledališča in njegove vloge pri oblikovanju jezika v javnosti. To izpostavljam zaradi lingvistično-literarne narave diplomske naloge, kar je zaznati tudi v navedenem citatu.

² Prim. še terminološka poimenovanja *institucionalno gledališče*, *repertoarno gledališče* in *literarno gledališče* v *Gledališkem terminološkem slovarju* (Humar (ur.) et al. 2007). Še več tipov gledališča, ki za to diplomsko nalogo sicer niso relevantni, je v omenjenem slovarju navedenih pod iztočnico *gledališče* (ibid.: 69–71).

³ Roman Jakobson, *Lingvistični in drugi spisi*, Ljubljana, Studia humanitatis, 1989, 150.

z nami v najrazličnejših sporazumevalnih dejavnostih" (Stabej 2006: 320) je svojevrstno gonilo ustvarjanja rdeče niti diplomske naloge. Jezik kot predmet jezikoslovja namreč razumem kot strukturo: je hkrati primaren, neskončen in homogen, je psihološka entiteta, ker je kot znanje norme in sistem znakov shranjen v glavah govorcev (Golden 2001: 80–81). Ti govorci so v kontekstu diplomske naloge dramski igralci, ki na odru izvajajo dramsko besedilo. Pri tem svoj glas uporabljajo tako, da ponazorijo sintaktično razčlenjenost govornega, izpostavijo in poudarijo zamišljeni pomen ter okrepijo učinek, ki naj bi ga govorno imelo na poslušalca (Fischer-Lichte 2008: 207). Kakšno vlogo je imel pri tem gledališki lektor nekoč in kakšno ima danes, je natančneje predstavljeno v nadaljevanju.

1.1 Meddisciplinarnost jezikoslovja in teatrologije

Pisatelj, dramatik in režiser Dušan Jovanović je v okviru neinstitucionalnega gledališča (!) Pupilije Ferkeverk že leta 1969 s predstavo *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki* nakazal konec t. i. literarnega gledališča z obrednim klanjem kokoši: "Kretnja je jezik, ki ima lastno življenje. Torej *ne več beseda, logos in literatura, marveč kretnja*, gesta, mim, grimasa, igra, čutnost, fisis, ritual, okrutnost" (Predan 1996: 140; poud. M. V.). Po drugi strani pa je treba opozoriti, da gre pri tej gesti za poseben družbeno-politični čas v slovenski zgodovini; bolj sproščeno politično vzdušje šestdesetih in sedemdesetih let in rast življenjske ravni sta ugodno vplivala ne le na kulturno ponudbo in ustvarjalnost, temveč tudi na obisk kulturnih prireditev (Vodopivec 2007: 442), hkrati pa gre za drugačen tip gledališča; tukajšnji predmet obravnave ostaja v okvirih institucionalnega oz. repertoarnega gledališča, predvsem pa t. i. dramskega gledališča, ki uprizarja **dramska besedila** in uveljavlja govor kot pomembno igralsko izrazilo. Gledališče namreč ni nikoli le prostor gledanja (theatron), temveč vedno tudi prostor poslušanja (auditorium).⁴ To misel s svojim razmišljanjem podpre tudi sociolog in publicist Rastko Močnik (v: Tomše (ur.) 1983: 223): "Beseda se na odru praktično dogaja, beseda je tu dejavno tista, ki ji je vse drugo podrejeno."

Jezikoslovna usmeritev diplomske naloge pa se kaže v izpostavitvi vprašanja, kakšna je v dramskem gledališču vloga *sodobnega* gledališkega lektorja, ki se pri svojem poklicu ukvarja (tudi) z umetnostnim besedilom. Ker bo omenjeni poklic v prihajajoči gledališki sezoni (2012/2013) star natanko 100 let – leta 1912 se je namreč Oton Župančič⁵ znašel na čelu osrednjega slovenskega gledališča in se zavzemal za uvedbo repertoarja in skrb za odrski

⁴ Prim. Fischer-Lichte 2008: 197–213.

⁵ Več in podrobneje o delu O. Župančiča v poglavju 2.

jezik v najširšem pomenu besede (Faganel 1998: 545) – podajam zgodovinski pregled razvoja te funkcije, ki v sklepnem delu diplomske naloge služi za oblikovanje nekaterih novih spoznanj, povezanih z nalogami te funkcije danes.

Skratka, presek jezikoslovja in literarne vede je v diplomski nalogi viden v eni točki, to je v *govoru* (tega izvajajo dramski igralci na podlagi dramskega besedila, zanj pa je načeloma odgovoren gledališki lektor). Nanj je treba v tukajšnjem kontekstu gledati z vidika gledališke terminologije: govor je "temeljno igralsko izrazilo, s katerim se nastopajoči z *glasom*, besedami, mimiko, gesto sporazumeva s soigralci in občinstvom" (Humar (ur.) et al.: 78; poud. M. V.). Dramatika namreč "obstaja predvsem ali skoraj izključno iz *govora* dramskih junakov" (Kos 1983: 115; poud. M. V.), gledališki lektor pa se pri procesu uprizoritve dramskega besedila ukvarja z načinom "oblikovanja *glasovnega* sloja odrskega govora" (Podbevšek 2010: 217; poud. M. V.); pozoren je na govor, izgovorjavo, dikcijo, razumljivost odrske besede, jezikovno oblikovanje igralskih kreacij ... Zanimivo misel Jana Mukašovskega omenja jezikoslovec Tomaž Sajovic,⁶ in sicer da estetska funkcija omogoča osredotočanje pozornosti na jezikovni znak. Umetnostni jezik je tako bolj usposobljen kot druge zvrsti jezika, da neprestano in na nov način odkriva notranjo zgradbo jezikovnega znaka in kaže nove možnosti njegove uporabe. Na to kaže že konotativni značaj dramskega besedila, ki omogoča več interpretacij oz. sporočenih pomenov – režiser in igralec iščeta ustrezna čustvena stanja za napisane replike.⁷

In prav ta udejanjanja v govoru so bistveno področje dela gledališkega lektorja, ki govor dramskih oseb (so)oblikuje, tudi na novo ustvarja. Predvsem že na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo (v nadaljevanju AGRFT) pri več pedagoških predmetih izpostavljajo govor; študente pripravljajo na poklice, ki zahtevajo specifično znanje in spretnosti s področja jezikovnogovorne komunikacije, zlasti igralcem pa govor (poleg telesa) pomeni temeljno odrsko izrazno sredstvo (Podbevšek 1996: 154).⁸

Eden od namenov tega pisanja je narediti (oz. vsaj nakazati) globlji vzporedni pregled vloge gledališkega lektorja na Slovenskem v 20. stoletju (torej v času profesionalizacije omenjenega

⁶ Tomaž Sajovic, Umetnostno besedilo in jezikoslovje, Tomaž Sajovic, *Jezik med umetnostjo in znanostjo*, Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU, 2005, 275–87.

⁷ Prim. Podbevšek 1997/98.

⁸ Prim. omenjeni prispevek, v katerem so natančneje predstavljeni praktični in teoretični predmeti na Katedri za odrski govor in umetniško besedo AGRFT (slovenski jezik, tehnika govora, odrski govor, lektorske vaje, gledališko petje in umetniška beseda).

poklica, tj. med obema vojnama, ko so se pojavili novi gledališki poklici, npr. režiser, dramaturg (Podbevšek 2010: 204)), zlasti pa v času samostojne Slovenije, ter razvoja različnih jezikoslovnih smeri, ki so oz. bi lahko vplivale na rabo slovenskega jezika v javnosti, in sociolingvistične dejanskosti. Poleg zgodovinskega orisa poklica gledališkega lektorja, ki je pregledno že precej natančno obdelan,⁹ se je treba osredotočiti na poosamosvojitveni čas Republike Slovenije in vloge/rabe jezika v samostojni državi znotraj (institucionalnih) gledaliških hiš. Vprašanje je, kakšne so težnje gledaliških lektorjev znotraj stroke (ali objavljajo svoje nazore v gledaliških listih uprizoritev)¹⁰ in kakšen je odziv na njihovo delo (ali jih kritiki gledaliških predstav opazijo in njihovo delo (o)vrednotijo).¹¹

1.2 Drama(tika) : lektor(iranje)

Od triade književnih nadzvrsti lirika – epika – dramatika je uprizarjanju namenjena zadnja. Drama se namreč izraža v "sedanjiškem živem govoru, zvečine dialogu oz. premem govoru in je predvsem namenjena gledališkemu prikazovanju, kar pomeni, da jo je mogoče v nasprotju z liriko in epiko premestiti iz domišljije v realnost ustrezno opremljenega gledališkega odra" (Kmecl 1996: 235). Dramatika je posebna v tem, da v sebi združuje lastnosti lirike in epike (torej je sinteza obeh), a v posebni obliki, značilni samo za dramatiko,¹² obenem pa v kronološkem smislu uveljavljanja posvetnega literarnega ustvarjanja v slovenskem kulturnem prostoru zavzema posebno mesto: Linhartova *Županova Micka* (= dramatika) je bila uprizorjena 28. 12. 1789 in tako so se slovenski razsvetljenci zavzeli za večjo veljavo slovenščine na gledaliških odrih¹³ na Slovenskem (Vodopivec 2007: 18); prvi slovenski pesnik Valentin Vodnik¹⁴ je svojo samostojno pesniško zbirko *Pesmi za pokušino* (= lirika) izdal 17 let po uprizoritvi omenjene komedije, torej leta 1806 (ibid.: 19); prvi slovenski roman, Jurčičevega *Desetega brata* (= epika), pa na Slovenskem beremo od leta 1866 (ibid.: 79), kar je 77 let po uprizoritvi *Županove Micke*.

Če lahko na tak suveren in z zgodovinskimi dejstvi podprt način prikažem definicijo in vlogo dramatike v literarni teoriji in njen vpliv na družbeno-politično preteklost Slovencev, se pri

⁹ Prim. E. Antončič (1993a, 1993b) in K. Podbevšek (2010). Te razprave jemljem za izhodišče svojega pisanja.

¹⁰ Prim. poglavje 5.

¹¹ Prim. poglavje 4.

¹² Prim. Kmecl 1996 in Kos 1996.

¹³ Prim. Alfonz Gspan, *Anton Tomaž Linhart: Županova Micka; Veseli dan ali Matiček se ženi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994, zbirka Klasiki Kondorja, 120–121.

¹⁴ Prim. Jože Koruza, *Valentin Vodnik: izbrano delo*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1970, Knjižnica Kondor 116, 141.

opredelitvi leksema¹⁵ *gledališki lektor* nekoliko zaplete. Vprašanje je, definicijo katerega splošnega in/ali strokovnega priročnika podati; gesla *gledališki lektor* *Gledališki terminološki slovar* (Humar (ur.) et al. 2007) namreč ne vsebuje, navaja le geslo *lektor*. To pa ponujajo tudi *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (v nadaljevanju *SSKJ*), zadnji *Slovenski pravopis* (2001), *Slovenski etimološki slovar*, *Enciklopedija slovenskega jezika* (v nadaljevanju *ESJ*), *Leksikon Sova*, *Gledališki besednjak*, *Veliki slovar tujk* ... Katero definicijo izpostaviti? Definicijo tematskega ali le terminološkega slovarja? Dejstvo je, da je beseda *lektor* pomensko precej ohlapna, razume se jo različno in poljubno¹⁶ (Podbevšek 1997/98: 79).

V ospredju diplomske naloge je torej delo gledališkega lektorja v dramskem gledališču danes, predvsem pa (morebitna?) zadrega pri poimenovanju tega poklica, zlasti glede na funkcije, ki jih opravlja v (sodobnem) dramskem gledališču. Ukvarjam se s pomenom besede *lektor*, zanima me, kaj natančneje beseda poimenuje, ime česa točno je. Pred tem pa je treba predstaviti vlogo gledališkega lektorja v preteklosti ter hkrati razvoj in vpliv jezikoslovja na njegovo delo v 20. stoletju. Na podlagi teh izhodišč se znotraj jezikoslovja diplomska naloga spogleduje s pomenoslovjem, zlasti z leksikalno semantiko,¹⁷ in deloma z leksikologijo, tj. vedo, ki preučuje poimenovalno stran jezikovnega sistema – njegov slovar v najširšem smislu (slovaroslovje), in leksikografijo, tj. predstavitev izsledkov leksikologije v posameznem tipu slovarja (slovaropisje) (Vidovič Muha 2000: 20–21). Del pozornosti namenjam še stilistiki in etimologiji; zadnji zato, ker poznavanje izvora besed in njihovega razvoja "pomaga razumeti lastno preteklost, s tem pa tudi sodobne pojave v jeziku in mišljenju" (Križaj Ortar 2000: 31). Vse to je treba upoštevati pri poskusu podajanja novega poimenovanja določene predmetnosti, v tem primeru funkcije, ki jo opravlja sodobni gledališki lektor, torej strokovnjak z védenjem o jezikoslovju in literarni vedi ter z ustreznim jezikovnim čutom in izkušnjami na omenjenih področjih.

1.3 Od teoretičnih spoznanj k praktičnim primerom

Diplomska naloga vsebuje več razmišljanj in izpostavlja različne teme.

(a) Kadar je govor o določeni predmetnosti, ki ima svoje začetke v kakršni koli daljni ali bližnji preteklosti, hkrati pa tudi vplivno vlogo na različne soobstajajoče elemente, ki jih

¹⁵ Pojem *leksem* tu uporabljam v smislu opredelitve le-tega v *Slovenskem leksikalnem pomenoslovju* (Vidovič Muha 2000: 17–28), v osrednjem delu naloge pa uporabljam poimenovanje *beseda* (prim. Toporišič 2000⁴: 103).

¹⁶ Prim. poglavje 3.

¹⁷ Prim. Golden 2001: 249–68.

zadeva, je treba to preteklost v grobem orisati; šele iz diahronih spoznanj lahko sklepamo in vrednotimo sinhrono stanje predmeta raziskovanja. Zato je v samem začetku predstavljena **vloga gledališkega lektorja v slovenskem dramskem gledališču skozi čas**, zlasti v 20. stoletju, obenem pa so prikazane nekatere ključne točke razvoja (slovenskega) jezikoslovja, ki bi lahko imele vpliv na delo omenjenega poklica, in sociolingvistična dejstva. Vrednotena je tudi njegova današnja vloga v institucionalnem dramskem gledališču, izpostavljeno je zgodovinsko dejstvo odsotnosti samostojne funkcije gledališkega lektorja.

(b) Sledi **premislek o pomenu besede lektor**, kar je prikazano z vidika različnih splošnih slovarjev, vključen pa je tudi leta 2007 izdani *Gledališki terminološki slovar*. Glede na delo gledališkega lektorja v sodobnem dramskem gledališču je problematizirana definicija iztočnice *lektor*, in sicer skozi nekatera spoznanja leksikalnega pomenoslovja; tudi tu je vključen diahroni vidik, ki je podlaga za sinhrono ugotovitve. Gre za vprašanja terminologije, "ki je stalen in nikoli sklenjen proces, posebej še, ker pri terminu ne gre zgolj za poimenovanje pojava z besedo, ampak izpeljavo izraza po predstavnici poti, katere (začasni) cilj je terminološko poimenovanje" (Pogorelec 1996: 50). Omenjam morebiten problem vključitve besede *lektor* v omenjeni terminološki slovar oz. njegovo pomensko opredelitev. Predstavljen je za ustvarjalec proces nastajanja gledališke predstave, ustvarjalni odnos trojke režiser – dramaturg – lektor, ki je za igralca posebnega pomena (Moder 1987: 22). Prav režiser s svojim uprizoritvenim konceptom in dramaturg s svojo dramaturško razčlenbo¹⁸ na razčlembni vaji nakažeta, kako naj gledališki lektor zastavi odrski govor; le-tega gledališki lektor oblikuje na podlagi svojega védenja o jezikoslovju in literaturi ter jezikovnega čuta in izkušenj.

(c) Navedeni so izsledki ugotovitev, nastali po **pregledu kritik posameznih gledališki predstav** Mestnega gledališča ljubljanskega (v nadaljevanju MGL), ki so bile premierno uprizorjene v sezonah od 1991/92 do 2009/10, torej od osamosvojitve Slovenije do zaključka prvega desetletja 21. stoletja; prva letnica je izbrana z mislijo na družbeno-politične spremembe na Slovenskem (gre torej za zunajjezikovni dejavnik). Osredotočam se na vprašanja, ali se v kritikah omenja delo gledališkega lektorja, kaj se pri tem izpostavlja oz. kako se le-to opisuje (predvidevam, da smo po stoletju spremenjenih družbeno-političnih razmer – med drugim z zavestjo o položaju in vlogi slovenščine kot državnega jezika v 90.

¹⁸ Prim. Lukan 2001: 34.

letih 20. stoletja (Vidovič Muha 1996: 24) – z župančičevskimi formulacijami *lepega, vzornega, čistega in nepokvarjenega jezika* že opravili). Izbrane so kritike, izdane v dnevnem časopisu *Delo*; izpostavljeno je, ali se določen kritik osredotoča tudi na govorno podobo posamezne uprizoritve.

(č) S **pregledom gledaliških listov** ljubljanske Drame (od sezone 1991/92 do 2009/10) in popisom morebitnih **prispevkov lektorjev** uprizoritev, ki se nanašajo na govorno podobo posamezne uprizoritve (prispevkov o stilistični analizi oz. samem slogu dramskega besedila posameznega dramatika ne navajam), nameravam skleniti, kakšne so (morebitne) sodobne teženje gledaliških lektorjev, ki se pojavljajo v njihovem delu po osamosvojitvi Slovenije. Tudi tu je treba opozoriti na spremenjeno stanje slovenščine v javnosti in hkrati še posebej v gledališču. Kakšno vlogo ima jezik v gledališču 20 let po osamosvojitvi Slovenije in po že davnem premiku od pojmovanja jezika kot monolitnega fenomena k pojmovanju jezikovne zvrstnosti in podelitvi posebnega statusa knjižnemu jeziku? Že *SSKJ*, katerega prva knjiga je izšla davnega leta 1970, je predvsem s stališča knjižnojezikovne norme v slovenskem (jezikoslovnem) okolju "pomemben zaradi uveljavitve zvrstnega pojmovanja jezika, nastalem na razmeroma uspelem poskusu funkcijskozvrstno uravnotežene dokumentacije" (Vidovič Muha 1996: 32); od tedaj so minila že več kot štiri desetletja, kar je že primerna distanca za objektivno refleksijo o tej problematiki tudi znotraj gledališča.

(d) Na podlagi predstavljenega gradiva (torej vloge gledališkega lektorja v slovenskem dramskem gledališču v 20. stoletju, premisleka o pomenu besede *lektor* ter analize gledaliških kritik posameznih uprizoritev in prispevkov lektorjev v gledaliških listih) je za funkcijo, ki jo v dramskem gledališču opravlja (sodobni) gledališki lektor, **predlagano novo poimenovanje – oblikovalec govora**. K temu dejanju me kot gledališkega lektorja z nekaj izkušnjami vodi vloga slovenske terminologije in položaj (državnega) jezika, ki vpliva tudi "na intelektualno moč stroke v državi, katere raziskovalno področje je jezik; intelektualna moč stroke pa vemo, da je odvisna od možnosti izbire njenih nosilcev, kar zopet pomeni povratak k izhodiščnemu, temeljnemu problemu – družbenemu položaju stroke".¹⁹

¹⁹ Ada Vidovič Muha, Sodobni položaj nacionalnih jezikov v luči jezikovne politike, *Obdobja* 20, Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2003, str. 5–25.

2 FUNKCIJA GLEDALIŠKEGA LEKTORJA SKOZI ČAS

Pred kakršno koli poglobljeno razpravo o pomenu besede *lektor* in o funkciji gledališkega lektorja danes je treba vsaj na kratko omeniti in ovrednotiti vlogo lektorja v gledališču in levitve njegovega dela;²⁰ to je bilo v preteklosti nemalokrat povezano s posameznimi novimi jezikoslovnimi spoznanji, pa tudi z družbeno-političnimi spremembami in kulturni razmah Slovencev nasploh.

To področje je bilo sicer že večkrat predstavljeno.²¹ Sam izhajam iz že znanih spoznanj, menim pa, da je treba v okviru te tematike vzporedno spremljati še nekatere sociolingvistične ugotovitve, zlasti jezikovno načrtovanje in jezikovno politiko.²² Šele te ugotovitve lahko zaokrožijo in utemeljijo vlogo lektorja v dramskem gledališču, sicer omenjeni poklic predstavlja na primer le nujno zlo in je neke vrste tujek znotraj stroke, ki jo sicer pokrivajo npr. režija in dramaturgija ter druge umetniške smeri, povezane z (dramskim) gledališčem. Po drugi strani pa nikakor ni zanemarljiva vloga dramaturgije kot vede,²³ saj je prav pod okriljem le-te v prvih letih profesionalizacije slovenskega gledališča deloval tudi institut lektorja.²⁴

2.1 Gledališki lektor kot posredni nosilec jezikovnega načrtovanja

Funkcija nekaterih gledaliških ustvarjalcev, ki se v dramskem gledališču srečujejo in ukvarjajo z jezikom, je pomembna z vidika izvajanja jezikovnega načrtovanja; pri tem namreč poleg jezikovne politike ločimo tudi skupino dejavnosti, katere nosilec je več. Ti so (poleg novinarjev in voditeljev v pisnih in govornih medijih) tudi "ustvarjalci besedne umetnosti in njeni poustvarjalci, igralci, dramaturgi, režiserji" (Pogorelec 1996: 48). Zlasti režiserjev koncept uprizoritve dramskega besedila v dramskem gledališču načeloma zajema tudi izbiro odrskega govora (zborna-knjižni, pogovorni jezik, narečje, idiolekt ... ali mešanica različnih stilističnih nians), gledališki lektor to izbiro ovrednoti, nato pa jezik uprizoritve oblikuje v skladu s svojim jezikovnim védenjem, jezikovnim čutom in ne nazadnje tudi z estetsko funkcijo,²⁵ igralci ga na bralnih vajah usvojijo, se ga naučijo in besedilo izvajajo na odru. B. Pogorelec v pravkar citiranem ne vključi *gledališkega* lektorja, ki je danes večinoma stalni sodelavec v različnih fazah ustvarjalnega procesa nastajanja gledališke predstave, čeprav se v

²⁰ Pri tem se naslanjam na dejstva, zapisana v poglavjih *Uveljavljanje slovenščine na odru v prvi polovici 20. stoletja* in *Spreminjanje oblike in vloge govora na odru v drugi polovici 20. stoletja* (Podbevšek 2010: 203–216).

²¹ Prim. E. Antončič (1993a, 1993b) in K. Podbevšek (2010).

²² Prim. Pogorelec (1996) in Vidovič Muha (1996).

²³ Prim. Lukan 2001.

²⁴ Prim. poglavje 2.7.

²⁵ Prim. Pranjković 1996: 7.

slovenskem gledališču o zavestnem odnosu do odrske izreke razpravlja že skoraj stoletje (prim. Antončič 1993a: 33).

Po letu 1991, torej z osamosvojitvijo Slovenije, pa se je jezikovno načrtovanje v novih družbeno-političnih razmerah preoblikovalo, saj mora jezikovno načrtovanje "poskrbeti za ustrezne okoliščine, v katerih lahko člani skupnosti kvalitetno in učinkovito komunicirajo, saj s tem neposredno soustvarja tudi kvaliteto bivanja te skupnosti".²⁶ Pri zgodovinskem pregledu vloge gledališkega lektorja je treba upoštevati tudi status slovenskega jezika v omenjenem obdobju. Nosilce slovenskega jezika skoraj skozi vso zgodovino zaznamuje "različna stopnja nedržavnosti tega jezika, kar je imelo za posledico zopet različno stopnjo dvojezičnosti njegovih nosilcev na celotnem etničnem (poselitvenem) prostoru" (Vidovič Muha 1996: 16).²⁷

2.2 Prva tri desetletja 20. stoletja

Poklicna gledališka dejavnost se je na Slovenskem začela z Dramatičnim društvom (1867), okrepila z Deželnim gledališčem v Ljubljani (1892), zaživela pa z ukinitvijo nemškega gledališča (1919). Na prelomu iz 19. v 20. stoletje je "slovensko gledališče postalo moderna, evropska in profesionalno utemeljena družbena, kulturna in umetniška institucija. 20. stoletje je pravzaprav stoletje slovenskega gledališča, v katerem je le-to doživelo razmah in živost, ki smo jima brez dvoma priča še danes, v 21. stoletju" (Sušec Michieli (ur.) et al. 2010: 9). Ko smo pretrgali stike z nemščino in nemško kulturo, smo kljub centralistični togosti in zaostalosti karadordevičevske kraljevine zaživeli v novem kulturnem utripu: težilo se je k slovenizaciji in posodobljenju šolstva, ustanavljanju univerze ter kulturnih in izobraževalnih ustanov (Vodopivec 2007: 200–201). Omeniti velja tudi gradnjo narodnih gledališč v obdobju od leta 1880 do 1900, kar lahko označimo za simbolno dejanje osamosvajanja kultur narodov znotraj habsburške monarhije. "Narodovo identiteto je opredeljeval jezik, zato je bil osrednji cilj ustanovitve gledališča, da bi v njem predstave potekale namesto v nemškem v domačem jeziku."²⁸ Slovensko gledališče je torej nastalo predvsem "zaradi želje po uprizarjanju domače dramatike, v domačem jeziku in z domačimi igralci" (Lukan 2001: 59).

²⁶ Marko Stabej, Bo en jezik dovolj? Večjezičnost v enojezičnosti, *Slovenski knjižni jezik – aktualna vprašanja in zgodovinske izkušnje*, ur. A. Vidovič Muha, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2003, 51–70.

²⁷ Najbrž ni odveč še informacija, da leta 1919, ko je bila ustanovljena Univerza v Ljubljani, niso zasnovali študija slovenskega knjižnega jezika v okviru univerzitetnega študija; posledice so se pokazale po vojni, ko ni bilo na voljo dovolj učiteljev za jezikovno usposabljanje. Šele 15 let po drugi svetovni vojni je študij slovenskega knjižnega jezika postal enakopraven drugim jezikoslovnim disciplinam (prim. Pogorelec 1996: 57).

²⁸ Razstavni katalog *Onkraj vsakdanjosti : Gledališka arhitektura v srednji Evropi*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2010, str. 8.

V začetku prejšnjega stoletja je bila vloga (govorjene) slovenščine narodnoreprezentativna oz. narodnoobrambna, saj je bilo z odrov na Slovenskem slišati večinoma nemščino. "Govorjeni umetnostni jezik se je šele začel oblikovati, pri čemer prvenstvena skrb ni bila namenjena estetskim vrednotam, pač pa uveljavitvi slovenskega jezika na odru" (Podbevšek 2010: 203). Ta razmišljanja so vezana na govorno-slušni prenosnik, že nekaj desetletij pred tem pa je bil na Slovenskem za usvajanje slovenščine ključen pisno-vidni prenosnik: "Z branjem [Kmetijskih in rokodelskih] [n]ovic so se naročniki dejansko učili slovenskega jezika; zaradi periodičnosti so potrebovale veliko besedil in torej spodbujale njihovo produkcijo, s tem pa dotlej najbolj množično krepile aktivno jezikovno zmožnost v slovenščini" (Stabej 1998: 24). Marko Stabej v nadaljevanju razmišlja tudi o govornem jeziku (sicer izven gledališča) v 19. stoletju.

Slovenski jezik se ni mogel uveljaviti kot znak navzven, če je v medsebojni govorni komunikaciji še vedno prevladovala nemščina. Kultivirana govorna komunikacija namreč terja od govorcev hitro in učinkovito jezikovno zmožnost, poleg tega pa tudi zadostno število ustaljenih govorcev in pragmatično (ter posledično socialno) uspešnost govornega dejanja. Vse to se je pri slovenskem meščanstvu oblikovalo razmeroma počasi. Toda homogenizacija slovenskega govornega jezika je bila nujna, [...] čeprav so bile nekatere izbrane poti (npr. t. i. elkanje) z vidika poznejših interpretacij nenaravne in jezikovno sporne (ibid.: 32).

V začetku 20. stoletja je imela slovenščina poseben status: od 1918 do 1945 je zaradi družbeno-političnih razmer razumljena kot manjšinski jezik in izpostavljena zatiranju in preganjanju tudi v neformalnih položajih (Pogorelec 1996: 51). Na začetku stoletja v jezikoslovju zasledimo razpravo *Besedni red v govoru* Antona Breznika, "ki nas skuša z jezikoslovno (skladenjsko) interpretacijo jezika približati jezikovni resničnosti in tako (posredno) vplivati na (knjižno)jezikovno normo" (Vidovič Muha 1996: 22); vzpostavlja ustrezno pomensko razmerje med zapisano in govorno besedo. Omenjeno jezikovno resničnost lahko zasledujemo tudi v odrski slovenščini, na katero je vplivala vsakdanja govorna praksa ("govori kot pišeš"), hkrati pa so slovenski igralci govorili v privatnem govoru (narečno obarvan), tujci (Rusi, Čehi) z naglasom svojega maternega jezika. Torej začetek stoletja "prinese pod vplivom evropskega psiholingvizma pomemben poskus spremembe razumevanja slovnice v smislu njenega približevanja jezikovni resničnosti" (ibid.: 17).

Po prvi svetovni vojni tujejezičnost na slovenskih odrih ni bila več sprejemljiva,²⁹ gledališče pa je med drugim postalo vzgojna ustanova, ki prispeva tudi k jezikovni kulturi Slovencev, in bilo "praktična šola lepega, vzornega jezika" (Mahnič (ur.) et al. 1982: 47).³⁰ O. Župančič je leta 1912 postal dramaturg Deželnega gledališča v Ljubljani in prvi vzpostavil zavesten odnos do odrske slovenščine, se zavzel za umetniški jezik in se začel ukvarjati tudi z njegovo odrsko obliko; skratka, O. Župančič je normiral slovensko zborna odrsko izreko (Antončič 1993a: 33). Znan je njegov boj proti elkanju (proti izgovoru po črki),³¹ kar so v gledališču odpravili leta 1919, pred tem je izreka po črki "v žanrih javnega nastopanja, npr. v gledališču, preživela dobrih petdeset let in za kratek čas prišla celo v uradne šolske učbenike" (Skubic 2005: 31).

Trideseta leta 20. stoletja so v slovenskem jezikoslovju zanimiva zaradi dveh pojmovanj knjižnega jezika: "tradicionalistična – knjižni jezik je monolitna pojavnost z normo slovničarsko popravljenega »dobrega avtorja«, in druga, neodmevna, tako rekoč alternativna strukturalistična, dejansko aktualna in splošno sprejeta šele v šestdesetih letih" (Vidovič Muha 1996: 24). Za pripadnika prvega pojmovanja jezika bi lahko štel O. Župančiča kot lektorja v ljubljanski Drami, saj je sledeč umetniškemu jeziku sledil normi, torej odpravljanju napak v

²⁹ Danes je tujejezičnosti v slovenskem dramskem gledališču prisotna le izjemoma: ena takšnih predstav je trenutno na sporedu v Mini teatru; gre za koprodukcijsko predstavo (s Kazališčem Hotel Bulić Zagreb) *Ma & Al*, ki jo Marko Mandić in Senka Bulić igrata v angleščini. Se pa na odru srečujemo z večjezičnostjo (prim. uprizoritev *Gospoda Glebajevi*, SNG Drama Ljubljana, premiera 31. 3. 2012; pri uprizoritvi je poleg lektorice sodelovala tudi lektorica za nemščino). Kljub krizi dramskega gledališča (od 60. let 20. stoletja do konca stoletja), ki se je kazala kot t. i. performativni obrat (gre prenos teže z dramskega besedila na uprizoritev samo; prim. Fischer-Lichte 2008: 206–13), je bil govor ob koncu stoletja v repertoarnem gledališču še vedno pomemben del uprizoritve "in se je dogajal v širokem ustvarjalnem polju nenehne medzvrstne jezikovne interakcije, stalnega preizkušanja novih jezikovnih oblik, tudi tujejezičnih – kar se nadaljuje še v novem tisočletju" (Podbevšek 2010: 233).

³⁰ Kaj je *lep* jezik, je sicer stvar osebnega okusa in ideoloških usmeritev, hkrati pa ta pridevnik ne pove ničesar določ(e)nega ali (do)končnega. To ni terminološka oznaka, temveč zelo relativno poimenovanje, ki ga jezikoslovci načeloma ne uporabljajo. Sicer tudi O. Župančič ni bil jezikoslovec, pač pa "pesnik, dramatik, esejist in prevajalec" (Voglar (ur.) et al. 2001: 383), saj je "na Dunaju začel študirati zgodovino in zemljepis, vendar so ga pritegnili predvsem novi umetnostni tokovi, kot dekadenca, impresionizem in simbolizem" (ibid.: 384). Dejstvo je, da se je zaposlil v Narodnem gledališču v Ljubljani in tam "opravljal naloge dramaturga, glavnega tajnika in upravnika" (ibid.), vendar *Enciklopedija Slovenije* 15 (prim. str. 383–86) o njem kot lektorju ne piše. Emica Antončič (1993a: 33) o O. Župančiču zapiše, da je imel "posluh za odrski jezik, njegov naravni zven, blagoglasje vokalov in pravilno artikulacijo", torej: jezikovni čut. O Župančičevem neznanstvenem pristopu k odrskemu govoru razmišlja tudi Jože Faganel (prim. 1998: 547). – Poleg Župančiča je podobno relativno oznako o jeziku podal tudi igralec (nejezikoslovec) Aleksander Valič, ki se spominja, kako so igralci iz Trsta morali bežati v Maribor, saj jih v Ljubljani niso sprejeli, ker so bili režiserji in umetniški vodje v skrbeh, da njihova odrska izreka ne bo dovolj *lepa, čista, slovenska – ne primorska* (prim. Podbevšek 2010: 208, op. 39). – Prim. geselski članek *jezikoslovno ljubiteljstvo* (Toporišič 1992: 74).

³¹ Elkanje je pojav iz druge polovice 19. stoletja (čas uveljavljanja t. i. novih oblik), šele v začetku 20. stoletja pa ga O. Župančič začne odpravljati. J. Faganel (1998: 544–45) piše, da je že Ivan Navratil v *Kmetijskih in rokodelskih novicah* leta 1861 uveljavljal načelo, naj vsaka črka obdrži svoj glas (podobno je menil tudi F. Levstik), leta 1889 pa J. Sket uvede elkanje v 6. izdaji Janežičeve slovnice; uveljavilo se je namreč načelo "[i]zgovarjajmo svoj jezik, kakor ga pišemo" (Rupel 1946: 11). Tako se je elkanje (predvsem v salonskih igrh) ohranilo kot najverjetneje edina norma odrskega standarda vse do O. Župančiča.

govoru; hkrati pa je treba O. Župančiču priznati, kar je v bistvu storil že A. Breznik z razpravo *O časnikarski slovenščini* (1933), tj. izvrstnost prevodov, ki "dokazujejo, da [se] slovenščina lahko prebije brez vseh tujk" (ibid.: 25). V istem desetletju je Božo Vodušek spisal razpravo *Za preureditev nazora o jeziku* (1932), od katere je na tem mestu vredno omeniti vsaj vprašanja funkcijske in socialnozvrstne jezikovne razslojenosti. Ta je (še!) po drugi svetovni vojni vplivala tudi na odrski govor.

Je pa treba v tridesetih letih 20. stoletja omeniti centralistični pritisk in nazorsko-politična nasprotja, tudi v kulturi: zato so bila vprašanja o prihodnosti slovenskega jezika v ospredju še posebej takrat, ko se je govorilo o spojitvi Slovencev s Hrvati in Srbi (Vodopivec 2007: 204). Na podlagi tega dejstva lahko upravičim Župančičev pogled na odrski jezik – med letoma 1918–1941 smo Slovenci sicer bili del srbohrvaško govoreče države, a smo na več področjih uporabljali slovenščino. To je okrepilo slovensko samozavest in spodbujalo kulturni razmah, ki so ga že takrat imeli za zgodovinskega (ibid.: 205).

Kot zaključek tega obdobja naj navedem, da je nov rod igralcev v gledališče privabljal vedno več občinstva. Na ljubljanskem dramskem in opernem odru se je med letoma 1918 in 1938 zvrstilo več kot 8.000 predstav, kamor pa je treba šteti še amaterske gledališke skupine in društva. Od leta 1900 do konca tridesetih let pa je samo katoliška Prosvetna zveza priredila več kot 10.000 uprizoritev (Vodopivec 2007: 212). To kaže na kulturni razmah Slovencev, upravičuje težnje po profesionalizaciji slovenskega gledališča in poudarja nujnost vloge gledališkega lektorja kot varuha norme jezika, ki je šele oblikoval javno govorno podobo.

2.3 Od štiridesetih do šestdesetih let 20. stoletja

Med drugo svetovno vojno³² je Janko Moder kot dramaturg ljubljanske Drame (1943–45), ta je bila v tistem času edino delujoče poklicno gledališče, zaradi izrednih razmer lektorsko vlogo še bolj poudarjal, saj je bil po njegovih navedbah slovenski jezik zaradi okupacije "v nevarnosti, zato je gledališče kot ena od možnosti z glasno slovensko besedo še naprej obdržalo predvojno vlogo nekakšne akademije in dobilo še posebno pomembnost" (Moder 1987: 24); obenem je bilo Narodno gledališče edina ustanova, ki je v tistem času sploh lahko skrbela za jezik. J. Moder odrski jezik pojmuje kot zgledni zborni jezik (Antončič 1993a: 37); poudarja se Pmisel, da je gledališče akademija ortoepije, pa tudi Župančičevo izročilo, saj bi

³² Klub kulturnemu molku gledališka dejavnost ni bila popolnoma ukinjena. Mirko Mahnič (2008: 51–56) piše, da je bilo leta 1941 Narodno gledališče preimenovano v Državno gledališče (Teatro di Stato), leta 1943 (po kapitulaciji Italije) pa v Staatstheater; sicer pa je v času okupacije "redno in zgledno izpeljevalo svoje opravilo".

brez norm v jeziku zavlada anarhija (Mahnič 2008: 722–23). Poleg tega je prostor rabe zbornega jezika še zelo ozek, zato še ni čas za pogovorni jezik na odru, obenem pa še ni jasno, kaj poleg kratkega nedoločnika pogovorni jezik še določa (Antončič 1993a: *ibid.*).

Gledališka dejavnost je torej vseeno živela, se pa govorna in pevka kultura nista posebej razvijali. O tem piše tudi Vasja Predan (1996: 51):

Ta pot je v igralsko oblikovanem in režijsko usmerjevalnem pogledu bila utemeljena na dveh evropskih gledališko razvojnih slogovnih in poetičnih pobudah: na oblikovanju klasike in njene vzvišene retoričnosti, kakršno so slovenski gledališki stvarniki srečevali na Dunaju in v njegovi burgtheatrski visoki, če ne kar visokostni normi zlasti pri delih nemške in angleške klasike; ter v studiozno preučevanju in skrbno udejanjanju psihološkega odrskega realizma, navdihnjenem pri ruskem Umetniškem gledališču Konstantina Stanislavskega in Nemiroviča Dančenka; to ni bila samo historična pobuda, marveč po več srečanjih z moskovskimi Hudožestveniki na gostovanjih v Ljubljani tudi neposreden zgled pri ustvarjanju gledaliških predstav.

Prvega gledališkega lektorja jezikoslovca srečamo šele proti koncu štiridesetih let 20. stoletja (če se osredotočim na čas po profesionalizaciji poklicev v slovenskem gledališču); to je bil v SNG Drama Ljubljana jezikoslovec Anton Bajec, "uradno prvi lektor (na samostojnem delovnem mestu, ne pod okriljem dramaturgije)" (Podbevšek 2010: 207).

Oblikovalci povojne jugoslovanske kulturne politike so med drugim želeli dvigniti splošno izobrazbeno in kulturno raven prebivalstva, približati ustvarjalnost množicam in le-te vključevati v kulturne dejavnosti in spodbujati kulturno tvornost, ki bo krepila socialistično zavest (Vodopivec 2007: 422). Sredi 20. stoletja je tako gledališče postalo pomemben dejavnik pri vpeljevanju enotne knjižne izreke. Šele leta 1946, ko je bila ustanovljena Akademija za igralsko umetnost, so začeli tudi govorno izobraževati igralce, vendar pa je pouk govora "sledil estetskemu nazoru in jezikovni razgledanosti pedagogov dramske igre, skozi čas pa si je postopno širil in poglobljal svoj pedagoški prostor" (Podbevšek 2010: 207). Morda je za sledenje estetskemu nazoru in jezikovni razgledanosti pedagogov treba vzroke iskati tudi v dejstvu, da so s "stališča vsesplošne jezik(osl)ovne dinamike [...] štirideseta leta zaznamovana z neke vrste letargičnostjo" (Vidovič Muha 1996: 23); pri tem Vidovič Muha navaja smrt vodilnega slovenskega jezikoslovca prve polovice 20. stoletja A. Breznika, ki se

je že "zavedal neizbežnosti socialne diferenciacije jezika" (Skubic 2005: 35), in širše neodmevnosti na razprave Radivoja Franciscusa Mikuša in Mirka Rupla.³³

Po drugi svetovni vojni se je norma zborne izreke že ustalila, v gledališču se pojavi slovenski pogovorni jezik zaradi novega govornointerpretativnega in igralskega sloga; na začetku 20. stoletja so bili igralci "pogosto enačeni z deklamatorji, odrski govor pa z deklamacijo", saj se je moral govor na odru "razlikovati od vsakdanjega, kar je bilo mogoče doseči le s pretiravanjem v barvi, jakosti, višini, modulacijah glasu" (Podbevšek 2010: 217). Z vidika jezikovnega načrtovanja se je začelo "novo udejanjanje statusa formalnega standardnega slovenskega jezika v republiškem parlamentu, kar je nujno poudarilo vlogo govorjenega standardnega jezika; ta se je povečala tudi z razmahom govornih medijev" (Pogorelec 1996: 56), mednje pa sodi tudi gledališče. To je v 50. letih izgubljalo pomen učitelja govorjenega knjižnega jezika (pravzaprav je do te spremembe najprej prišlo v filmu).

Župančičevi nasledniki, ki so v ljubljanski Drami opravljali tudi delo lektorja (J. Moder od leta 1943; A. Sovrè od leta 1945; A. Bajec konec 40. let postane uradno prvi lektor na samostojnem delovnem mestu, torej ne pod okriljem dramaturgije; njegov pomočnik in kasnejši dolgoletni lektor ljubljanske Drame (od 1948 do 1980) postane M. Mahnič), so sledili njegovim jezikoslovnim nazorom. Naj izpostavim nekaj Mahničevih zaslug, ki je za odrski govor nacionalnega gledališča skrbel več kot 30 let. Nekdanja lektorica v ljubljanski Drami Nada Šumi³⁴ ocenjuje, da je njegov lektorski delež "ustvarjal en. Operiral je z občutljivim funkcijskozvrstnim razslojevanjem besedil, gojil strogo tonemsko naglaševanje [...], privzgal občutek za lepo v jeziku, s posebnim veseljem opozarjal na historične stile [...] in vztrajal pri artikulacijski in govornotehnični brezhibnosti govora posameznih uprizoritev."

Sredi stoletja je gledališče še vedno prostor najbolj izbrane zborne izreke; čeprav, kot že omenjeno, B. Vodusek že leta 1932 piše o spremenjenem nazoru v jeziku, pa v petdesetih in šestdesetih "[s]poznanje o socialno- in funkcijskozvrstni členjenosti jezika samodejno raste iz naravnega družbenega razvoja in njegovih potreb" (Vidovič Muha 1996: 23). Pri tem se zdi, da so tudi Župančičevi nasledniki zagovarjali tradicionalistično pojmovanje knjižnega jezika

³³ Prim. Vidovič Muha 1996: 23, op. 20.

³⁴ Nada Šumi, Prikaz strokovnega diskurza o slovenskem odrskem jeziku, *Slovenski jezik v znanosti* 1, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1986, 79–83.

in njegove norme ("knjižni jezik je monolitna pojavnost z normo slovničarsko popravljenega »dobrega avtorja«" (ibid.: 24)), medtem ko je bilo strukturalistično pojmovanje sprejeto šele v šestdesetih letih, saj nazori strukturalista F. de Saussura "za slovensko jezikoslovje dolgo niso bili zanimivi" (Skubic 2005: 37). Kljub temu so pogovorni jezik sredi 20. stoletja lahko uporabljali le v konverzacijskih dramah, narečja "v vlogi smešenja pripadnikov obrobnih družbenih skupin" (ibid.: 48) pa v komedijah.³⁵

Sredi stoletja se pojavijo razprave o socialni razplatenosti jezika. Že leta 1946 M. Rupel v *Slovenskem pravorečju* omenja pogovorni jezik, v petdesetih letih pa B. Vodušek kritizira *Slovenski pravopis* (1950); med drugim je iz kritike razbrati njegovo ločevanje jezika v njegovi naravni vlogi. Govori o pogovornem jeziku, ki ga opredeljuje "kot na oder presajeni občevalni jezik" (Vidovič Muha 1996: 27), torej kot govorjeno različico knjižnega jezika. V polemiko se vključi A. Bajec, eden od sestavljavcev pravopisa, in ta jezikoslovna polemika je tudi razlog za pojav vprašanj o pogovornem jeziku, tudi na odru. A. Bajec leta 1955 izda še članek *O pogovornem jeziku*, v katerem kliče po ureditvi pravil pogovornega jezika, B. Vodušek pa v prispevku *Historična pisava in historična izreka* (1958/59) poudarja primernost pogovornega jezika tudi za najvišje umetniške stvaritve (Antončič 1993b: 60–62).

Tedaj se v gledališču že spremeni nazor o jeziku: pogovorni jezik je zdaj primeren ne le za komedije in naturalistične drame,³⁶ pač pa za "najvišje umetniške stvaritve" (Podbevšek 2010: 210); vendar pa šele "proti koncu 20. stoletja kulturni jezik odstopi mesto govoricam obrobnih družbenih skupin tudi v popolnoma resni dramatiki" (Skubic 2005: 48). Poleg tega se jezikoslovni razvoj šele v šestdesetih letih usmeri v moderno evropsko aktualno razumevanje

³⁵ Oba termina razlaga *Gledališki terminološki slovar: konverzacijska drama* označuje dramo, ki prikazuje konflikte in značaje, zlasti v duhovitem, uglajenem dialogu (Humar (ur.) 2007: 104). Termin *komedija* pa pripada zvrsti dramatike, ki na smešen, karikiran način prikazuje nižje družbene plasti, ljubezenske zaplete, družbeno dogajanje, človeške napake, navadno z manj strogo obliko, besednimi igrami, zamenjavami, preoblekami, optimističnim razpletom (ibid.: 100). Od tod najverjetneje še danes izvira prepričanje oz. jezikovni občutek, da je kakršna koli neknjižnost (slušno zaznamovana privatna pogovornost in narečje) opredeljena kot *a priori* komična. Konverzacijska drama torej sestoji iz *duhovitega* dialoga, medtem ko komedija svojo vsebino prikazuje na *smešen in karikiran način*. Predhodnika temu dejstvu gre morda iskati v uprizoritvi Linhartove komedije *Županova Micka*, ki je bila uprizorjena 28. 12. 1789 v t. i. kranjščini, torej narečju (tako so se slovenski razsvetljenci zavzeli za večjo veljavo slovenščine na gledaliških odrih na Slovenskem (Vodopivec 2007: 18)).

³⁶ Od kdaj točno se pogovorni jezik lahko uporablja tudi za naturalistične drame, ne pa le za konverzacijske drame in komedije (prim. op. 7), K. Podbevšek ne navaja. Je pa z vidika socialne zvrstnosti z današnjega gledanja na odski jezik precej logično, da se v naturalistični dramatiki po navedbah *Gledališkega terminološkega slovarja* uporablja pogovorni jezik, saj le-ta "uveljavlja jezik nižjih družbenih plasti" (Humar (ur.) 2007: 128).

knjižnega jezika z delovanjem B. Voduška, Aleksandra Vasiljeviča Isačenka, A. Breznika in R. F. Mikuša (Vidovič Muha 1996: 29).³⁷

Dramaturg, dramatik, prevajalec in publicist Herbert Grün v tistem času preseže narodnoobrambno in statusno pojmovane reprezentativnosti odrskega jezika z mislijo, da je govorica lahko sodobna, živa, mestna – in vendar hkrati tudi pravilna, saj pravilna slovenščina ni le staroveški šolniški provincializem (Podbevšek 2010: 210). Takšno razmišljanje je v jezikoslovju blizu praški šoli funkcionalističnega strukturalizma. Češko jezikoslovje se je lotilo teoretske prenove kodifikacije knjižnega jezika, "[s]popasti se je moralo s pojmovanjem jezika kot monolitne nacionalne svetinje ter razviti mehanizme za normiranje jezika na vseh ravneh za vse namene. V ta namen je bilo treba razviti koncept jezika kot diasistema več podjezikov" (Skubic 2005: 40). Po slovenistični teoriji Jožeta Toporišiča gre za ločevanje na socialne in funkcijske zvrsti. Praška teorija je tako s pojmom jezikovne raznolikosti "razbila avtoritarni monolitizem idealov, kot so »ljudsko«, »zgodovinsko pravilno«, »dobri pisatelji« in podobno" (ibid.: 43).

2.4 Od šestdesetih do devetdesetih let 20. stoletja

Šestdeseta leta zaznamuje prizadevanje po zvrstnem razumevanju jezika; pri tem gre za naslonitev na češko pojmovanje jezikovne zvrstnosti. Težnje so, da bi bil presežen umetnostni jezik kot edini vrednostni (normativni) kriterij za vse druge jezikovne funkcijske zvrsti, z dokončnim sprejetjem zasnove *SSKJ* pa se uveljavi (na leksikalni ravni) celovita slovenska zvrstno-slogovna teorija.³⁸

Na odrski govor pa ni vplivalo le preurejanje nazora o jeziku, temveč tudi novi igralski slogi. V kritiki gledališke predstave *Aleksander praznih rok* na Odru 57 (sezona 1961/62), ki jo je napisal M. Zupančič, beremo tudi o jeziku predstave: "Naglica v govorjenju pa je hotela predstaviti in poudariti nov gledališki slog, ki naj bi bil drugačen od 'starega', psihološko

³⁷ Ta dejstva je zanimivo povezati z duhom časa: državni vrh in komunistična partija sta začrtala obvezne kulturno-politične smernice. Ko so prekinili stike s Sovjetsko zvezo (1952) in bili skeptični do zgledovanja po zahodnih umetniških in filozofskih tokovih, je bilo oblikovanje samostojne in socialistične kulturne politike dolgotrajnejše. Oblasti so kljub sproščenemu vzdušju še vedno posegale v kulturno dogajanje, tudi v programske odločitve gledališč; zavrle so gledališki razcvet v začetku petdesetih let (prednost so dajali amaterskim prizadevanjem in zato zaprli več poklicnih gledaliških hiš) (Vodopivec 2007: 428–436). Lahko se zdi, da slovenski narod, narod po jeziku, morda zaradi totalitarne vladajoče oblasti ni bil pripravljen na nove poglede v jezikoslovju oz. so jih sprejemali z zadržkom, tudi v gledališču; tako so raje ostali v varnem zavetju dediščine O. Župančiča, ki je dokončno vzpostavil neko normo odrskega govora.

³⁸ Ada Vidovič Muha, *Tvornost razmerja med slovenskim in češkim jezikoslovjem 20. stoletja*, 32. *SSJLK*, Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1996, 77–85.

realističnega" (Lukan 2001: 226).³⁹ Dejstvo je, da se je večina igralcev izobraževala "na Dunaju, zlasti še pri Burgtheatru. To je med drugim pomenilo ne le nemško fonetiko, temveč tudi posebno izgovorno in splošno jezikovno šolo, največkrat privzdignjenost, kar patetiko, odmaknjenost od realističnega govorjenja" (Moder 1987: 24).

Na zavest o pogovornem jeziku je med drugim vplivala tudi Breda Pogorelec s prispevkom *Vprašanja govorjenega jezika* (1965),⁴⁰ v katerem omenja tudi odrsko izreko (in pogosto togost dialogov za filmske scenarije); dotakne se vprašanja navpične razdelitve jezika na različne plasti in oblikuje zametek oblikoslovja pogovornega jezika. Z razpravo J. Toporišiča *Slovenski pogovorni jezik* (1970) pa se je razširilo "ustvarjalno polje odrske slovenščine in premaknilo fokus lektorjevega dela iz jezikovnonormativne v ustvarjalno sfero oblikovanja govorne podobe posamezne uprizoritve" (ibid.). Leta 1965 se začne izobraževanje igralcev na AGRFT, v sedemdesetih letih pa na njej začnejo poučevati tehniko govora, vendar so šele leta 1983 uvedli model pedagogike po zagrebški fonetični šoli (pred tem pa so nadaljevali z župančičevsko vizijo *lepega* govora). Vse to je vplivalo tudi na izvirno slovensko dramatiko, saj je v istem obdobju (predvsem v sedemdesetih letih) "začela nastajati dramatika v pogovornem jeziku in nižjih zvrsteh, zborni jezik je postal le ena od izbirnih možnosti, kar je bistveno spremenilo tudi estetiko odrskega govora" (Podbevšek 2010: 212). K. Podbevšek kot tako izpostavlja dramatiko D. Jovanovića. Vprašanje je, ali je na tovrstno ustvarjanje vplivalo jezikoslovje oz. strokovni prispevki različnih jezikoslovcev ali pa je bil vpliven zlasti in samo duh časa.

V okviru sedemdesetih let je treba omeniti tudi posvet o jeziku (1979). Znotraj Republiške konference SZDLS so bile organizirane različne delovne skupine, ki naj bi skrbele za polnofunkcionalno slovenščino, hkrati pa tudi za kulturo javne besede.⁴¹ To sicer ni imelo neposrednega vpliva na odrski govor, je pa omenjen posvet treba jemati kot resen premislek o javni rabi slovenščine, kar jezik v gledališču zagotovo je! Omenjenemu posvetu je sledilo še nekaj drugih (v Celju *Jezik na odru, jezik v filmu*, v Škofji Loki pa *Povejmo naravnost* (posvet o publicističnih besedilih)). Več o prispevkih, relevantnih na področju terminologije, pišem v nadaljevanju, zlasti tistih, s posveta o slovenskem jeziku v znanosti (1983 in 1989).

³⁹ Lukan s psihološko realističnim slogom najverjetneje cilja na lepo "waimarsko" pozo z afektiranim slogom govora (Antončič 1993a: 34), vzvišen filozofski patos (Antončič 1993b: 61), torej na proces luščenja patetičnosti in odstranjevanja poetsko-literarnega odslikavanja govora (ibid.: 65).

⁴⁰ Breda Pogorelec, *Vprašanja govorjenega jezika, Jezikovni pogovori*, Ljubljana, DZS, 1965, 132–57.

⁴¹ Prim. *Slovenščina v javnosti, Zbornik s posvetovanja o slovenskem jeziku*, Portorož, 14. in 15. maja 1979, ur. B. Pogorelec, Ljubljana, 1983.

Z mnenjem Lada Kralja, da je "odrski jezik [...] po svojem bistvu samosvoj, enkraten, artificialen izdelek", "predstave, ki so po svojem žanru naravnane predvsem na govor, morajo izkoristiti ta govor do skrajnih možnosti" (citirano po: Podbevšek 2010: 213), je vloga lektorja postala povsem drugačna: "ni več skrbel samo za pravorečno normo, pač pa je ustvarjalno sodeloval z dramaturgom, režiserjem in igralci v procesu nastajanja predstave" (ibid.).

Ti premiki razumevanja jezika znotraj gledališča so bili namreč nujni: gledališča so posodobila svoj repertoar in podprla modernejšje režiserske zamisli (s tem pa ohranjala številno občinstvo); številni ustvarjalci so v začetku šestdesetih let najprej sledili realizmu in tradicionalnim predstavam o umetnosti, nato pa so se začeli odpirati tudi modernejšim umetniškim idejam in tokovom. Odzivi so bili sicer tudi odklonilni (zavrnitev postavitve Cankarjeve drame *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* v režiji Mileta Koruna). Zanimivo sovpadeta tudi izid Toporišičeve razprave o pogovornem jeziku in nasprotovanje Dušana Pirjevca Josipu Vidmarju (oboje se zgodi leta 1970). Spoznanja Pogorelčeve⁴² in J. Toporišiča (ta je imel sicer vpliv na sloveniste sploh) spremenijo pogled na jezik (najverjetneje tudi pri gledaliških lektorjih), D. Pirjavec pa z mnenjem, da mora slovenski narod ločiti med narodom kot jezikovno-kulturno skupnostjo in narodom, ki je "racionalno organizirana skupnost moči in upravljanja", in da mora razrešiti konflikt med "nacionalnim in funkcionalnim", nasprotoval Vidmarjevi kritični ofenzivi proti modernim umetniškim in filozofskim težnjam. Šele osemdeseta leta prinesejo liberalizacijo javnega življenja, saj so ta leta eno najplodnejših obdobj v povojni zgodovini slovenskih gledališč. Osamosvojitve Slovenije (1991) pa sicer ni prinesla posebne prelomnice v slovenskem kulturnem razvoju (Vodopivec 2007: 442–463).

2.5 Na prehodu v 21. stoletje

O trenutnem stanju omenjenega poklica (torej po osamosvojitvi, ko devetdeseta leta zaznamuje potreba po spremembi tako splošne kot tudi politične zavesti o položaju in vlogi slovenščine kot državnega jezika (Vidovič Muha 1996: 24)) svoje mnenje, ki se ga zdi vredno izpostaviti, podajata tudi gledališka lektorica in pedagoginja Emica Antončič, ki na problem v spodnjem citatu gleda z zgodovinskega vidika, in lektorica v ljubljanski Drami Tatjana Stanič, ki funkcijo sodobnega lektorja v gledališču vidi v povezavi z ostalimi ustvarjalci gledališke predstave, predvsem igralci.

⁴² Prim. op. 40.

[O]d kar je bila ustanovljena slovenska država, so [slovenska stalna gledališča] tudi prenehala biti ekskluzivni prostor, kjer se ob vsaki predstavi vzpostavlja nacionalno občestvo. Slovenska institucionalna gledališča danes plavajo v globoki temi in nam o položaju besede, izgovorjene na odru, ne morejo povedati nič drugega, kot da se v njihovih skrajnih skomercializiranih poganjkih beseda pogrezne do izgube smisla (Antončič 1993b: 66).

Naloga sodobnega gledališkega lektorja je, da išče in omogoča optimalni izkoristek [...] multijezikovnosti, naloga sodobnega igralca pa je, da je znotraj svojega maternega jezika poliglot. Da igralcu in lektorju jezik ne pomeni zgolj skupka pravil, ki se jih držimo ali pa ne, ampak sredstvo, tudi skozi katerega se na odru zgodijo manipulatorji, čarovniki, demiurgi (Stanič 2006: 67).

O lektorjevi vlogi pomenljivo razmišlja tudi J. Moder (1987: 30):

Lektorjeva naloga je tako vse prej kakor službeni mehanizem. [...] Vsaka igra, ki pride na repertoar, ga postavlja pred nove in zaradi vedno novih uprizoritvenih možnosti in iskanj še nerešene jezikovne naloge. [...] Pri tem naj spet samo opozorim na tisočkrat poskušane možnosti slovenskega pogovornega odrskega jezika [...]. Absurdno je tu misliti, da so te reči mehanično rešljive.

Poleg tega se J. Moder zavzema za sožitje med avtorjem dramskega besedila, ki se ga uprizarja, oz. prevajalcem, režiserjem, dramaturgom in lektorjem. Njihovi koncepti morajo biti usklajeni, sicer "je lektorsko delo lahko le obrobno, tehnično, mehanično, kvečjemu prvostopenjsko" (ibid.: 27). J. Moder to stopnjo imenuje korektorska, v okviru katere lektor odvzema moteče prvine, na drugi stopnji pa gre za dodajanje prvin, ki "umetnino lahko tehnično, estetsko in sicer izpopolnijo, obogatijo, oplemenitijo. Sem sodijo zlasti posegi v stilne plasti jezika in govora, v ritem in psihologijo, v sociološke odtenke" (ibid.). Se pa v literaturi izpostavlja tudi mnenje M. Mahniča, ki zahteva sozvočje "med mislijo in njeno govorno realizacijo", kar naj bi bilo aktualno še danes (Antončič 1993a: 38). Vsekakor pa je dejstvo, da je bil gledališki lektor sprva varuh pravorečne norme slovenskega jezika, šele v drugi polovici 20. stoletja pa se je približal vlogi slogovnega oblikovalca, ki ustvarja jezikovni del predstave (Antončič 1993b: 63). K temu so pripomogla predvsem sedemdeseta leta 20. stoletja, ko se je jezikoslovje precej ukvarjalo z zvrstnostjo (Podbevšek 2010: 210).

2.6 Gledališče 20. stoletja v primežu jezikovnega načrtovanja

Ob sopostavitvi vlog jezika na odru in gledališča na Slovenskem je opaziti nekakšno *zlorabo* gledališča kot dejavnosti, "pri kateri igralci ali drugi nastopajoči igrajo vloge, prikazujejo (fiktivno) dramsko zgodbo, delujejo in se izražajo s svojim telesom pred neposredno

navzočimi, sodelujočimi gledalci" (Humar (ur.) et al. 2007: 69) v ideološke namene (v jezikovnem smislu); z besedami J. Modra (1987: 24) lahko povzamem, da je bilo "gledališče prižnica slovenščine", kar je v bistvu narekoval duh časa, položaj jezika v družbi in stopnja razvitosti slovenskega jezikoslovja. Tak odnos potrjuje tudi Andrej Ermenc Skubic (2005: 50): "Kultivacijska vprašanja [so] vedno že načeloma stvar bolj ali manj eksplicitne *ideologije*. Zgolj in samo glede na ideološki sistem vednosti in vrednot je mogoče določeno rabo označiti kot neprimerno – in dodatno še kot neizobraženo, pohujšljivo, žaljivo, preciozno, tujo oziroma »nenašo«, seksistično ipd." Kakšen naj bo odrski jezik, je torej skoraj celotno stoletje diktiralo družbeno-politično ozračje na Slovenskem (dejstvo, naj jezik v gledališču prevzema narodnoobrambno funkcijo) in s tem na neki način zaviralo samostojen razvoj odrskega govora; odrski jezik je ostajal *zgledni zborni jezik*, saj je bil ta še vedno ogrožen, hkrati pa ni imel tradicije – zato je bil občuten kot nekaj umetnega (Antončič 1993a: 37). "Ekskluzivna v slovenskem načrtu je skrb za jezikovno podobo gledališča oziroma uprizoritev, razlog zanj pa je nemara specifična slovenska gledališka situacija oziroma stanje slovenskega odrskega jezika, ki je zahtevalo dosledno jezikovno politiko" (Lukan 2001: 91).

S sociolingvističnega vidika ta spoznanja nakazujejo na vlogo jezikovnega načrtovanja, saj je gledališče kot nosilec in hkrati izvajalec le-tega "udejanjalo jezikovno normo, kakor se je izoblikovala za formalne potrebe določene družbe" (Pogorelec 1996: 45); s tega vidika je O. Župančič vplival na oblikovanje jezikovne zavesti. Čeprav je B. Vodušek tradicionalne slovničarje s preureditvijo nazora o jeziku opomnil, da so slovanofilsko obsedeni, kar je po njegovem politično-panslavističnega izvora, to pa v praksi povzroča napačno usmerjen purizem in arhaično zasnovanost knjižne slovenščine (Antončič 1993a: 37). Voduškovo uvajanje alternativnega jezikoslovja bi lahko bilo enako alternativnim pogledom na odrski jezik Milana Skrbinška, ki je v dvajsetih letih deloval v mariborskem gledališču. Zagovarjal je "realistično in na psihologijo oprto odrsko ustvarjanje in postavljaj igralcem visoke umetniške kriterije" (Podbevšek 2010: 220).

Za razumevanje Župančičevega koncepta odrskega jezika je treba upoštevati še njegovo prizadevanje za klasični repertoar, ki bi bil pogoj za jezikovno rast predstav; le tako bi po Župančičevem mnenju lahko dosegli govorni ideal (Faganel 1998: 545). Ta ideal je najverjetneje bil zborni-knjižna izreka, saj je še dandanes večina klasičnih besedil (ne glede na sodobnost postavitve) uprizorjenih v zbornem jeziku. Glede na ugotovitve Hotimirja Tivadarja (2004: 442), da je učenje splošnega pogovornega jezika možno šele po utrditvi

znanja govorjenega knjižnega jezika, je razvoj dela gledališkega lektorja od skrbnika za normativno izreko do oblikovalca govora najrazličnejših jezikovno-stilnih oblik precej logičen: O. Župančič je utrdil zborni-knjižni odrski govor, nato je bila v slovensko jezikoslovje (uspešno) uvožena teorija praške šole o knjižnem jeziku, obenem se je funkcija lektorja ločila od dramaturga, nato pa se je začelo lektorjevo delo pomikati v polje ustvarjalnosti in sodelovanja z režiserjem in drugimi ustvarjalci gledališke predstave.

Po drugi strani pa Slovenci brez lastne države do leta 1991 nismo imeli močnejšega argumenta za "buditev" narodne zavesti – izpostavljen je bil (le) jezik. Gre torej za nekakšen paradoksalen oz. ambivalenten odnos do jezika kot živega organizma, ki je na eni strani, torej v odrskem govoru, umetno posegal v jezik (gojiti le *lep*, *vzoren* jezik), na drugi, to je za samozavest naroda, pa mu tudi precej koristil (jezik kot narodnoreprezentativni element v specifičnem zgodovinskem obdobju). S tega, drugega vidika je pomemben čas tudi med okupacijo slovenskega ozemlja med drugo svetovno vojno, ko je dramaturg J. Moder (v ljubljanski Drami od 1943/44 do 1944/45) v "času ogroženosti nacionalne kulture" (Lukan 2001: 116) bolj poudarjal skrb za jezik, kar je podobna zadolžitev kot pri O. Župančiču. Po mnenju B. Pogorelec (1996: 48) je pri tem šlo za vlogo gledališča kot jezikovnega načrtovalca. "S tem pa se število nosilcev jezikovnega načrtovanja izjemno poveča, samo načrtovanje pa je relativirano, saj je večja ali manjša enovitost v pogledih na standard, na njegov razvoj in funkcije v veliki meri odvisna od določene zgodovinske jezikovne (narodne) skupnosti" (ibid.: 49).

Da je imel Župančičev jezikoslovni nazor⁴³ daljnosežne posledice, se kaže tudi pri poučevanju govora na novoustanovljeni Akademiji; tam je v 70. letih Ana Mlakar s "poudarjanjem govorne elegance, pretirano čiste izreke, nenaravne ritmičnosti itd. nadaljevala župančičevsko vizijo polepotenega umetniškega govora" (Podbevšek 2010: 211). Poleg tega je morda zaradi omenjenega v primerjavi s češko jezikovno prakso slovenska bistveno manj sproščena.

V češkem leposlovju je tradicija rabe neknjižnega jezika za karakterizacijo oseb ali označitev države pripovedovalca dolga in razmeroma ustaljena;^[44] v slovenskem okolju to še zmeraj vzbuja pozornost in

⁴³ Ta nazor bi morda lahko označil kot sledenje pojmu *kulturni jezik*, ki je med drugim tudi "prestižna izreka kot simbol spoštovanja do priložnosti, naslovnika ipd. [...] Produkt kultiviranja je posameznikova vedenjska drža" (Skubic 2005: 47).

⁴⁴ Kljub dolgi župančičevski tradiciji je treba tej misli pripisati naslednji citat iz slovenske kratkoprozorne tradicije, ki kaže na razplatenost jezika v umetnostnih besedilih že sredi 19. stoletja: "[O]sebe so bile [v procesu prehajanja od romantike k realizmu] vse bolj socialno in psihološko izdiferencirane, kar se je izrazilo tudi v

eksplicitne kritiške komentarje. V slovenskem okolju raba neknjižnih (nezbornih) zvrsti v javnem govoru vzbuja nelagodje, nesoglasja in kritike javnosti; spontani razvoj »knjižnega pogovornega jezika« ni dokončan in se ga poskuša uvajati celo z interventnimi posegi jezikoslovcev (SP 2001) (Skubic 2005: 44).

Postavlja se vprašanje, ali je bilo z odrskim govorom sredi 20. stoletja kaj drugače. Po drugi stani pa Župančičeva vloga v odrskem govoru ni nič novega, saj se je s slovenščino na slovenskih odrih nekaj podobnega dogajalo že v 19. stoletju, in sicer s pojavom čitalniškega gibanja, ko je posamezna čitalnica, piše Ivan Prijatelj, prevzela vlogo "učilnice domačega govora v slovnici in konverzaciji... Doba čitalnic je otroško lepa doba brstenja in cvetja, ni pa še doba kakšne količkaj višje, zlasti umetnostne kulture" (citirano po: Predan 1996: 35). Še pred tem, torej v 18. stoletju, pa lahko npr. opazujemo delo Marka Pohlina, ki "se je ves vrgel v vsestransko delovanje za uveljavite visoke, elitne zvrsti jezika – ne le s slovnico, temveč predvsem s svojimi prevodi" (Skubic 2005: 27). Tudi to kaže na (pre)počasen premik pojmovanja odrskega jezika od knjižnega do pogovornega, saj je "pač vsa slovenska normativna knjižnojezikovna tradicija temeljila na bolj ali manj idealiziranem jeziku leposlovja kot najvišjega normativnega merila" (Vidovič Muha 1996: 33).

Prav zaradi omenjenih dejstev je moralo nujno priti do profesionalizacije posameznih poklicev v gledališču, saj so le tako posamezna strokovna področja v gledališču (režija, igra, dramaturgija, scenografija, kostumografija, ne nazadnje tudi funkcija lektorja) prispevala svoje (strokovno) védenje v posameznih fazah uprizoritvenega procesa. V slovenskem gledališču je zato bistveno obdobje, ko razdelitev funkcij med upraviteljem, dramaturgom in režiserjem dokončno utrdi profesionalne temelje slovenskega gledališča kot umetniške ustanove; pred tem je bil v eni osebi združen tisti, ki je besedilo izbral, ga postavil na oder in po možnosti v njem še igral (Lukan 2001: 92). Kaj je to pomenilo za odrski govor, ostaja (cinično retorično) vprašanje. Da je jezik pomemben element dramskega gledališča, nakaže zgodovinsko dejstvo, da je skrb za enotno govorno podobo "znak težnje po profesionalizaciji in utrditvi umetniške ravni slovenskih igralcev, ki so do tega časa prihajali na oder iz popolnoma različnih jezikovnih oz. kulturnih okolij ter z močno različno igralsko izobrazbo" (ibid.: 91). Nekakšen manko k vedenju o odrskem govoru predstavlja nepoznavanje lektorske

dialogih (*Jeprški učitelj*: učitelj govori drugače kot kmetje; »salonska« govornica v *Vetrogončiču* itd.), na stilni ravni je stopil v ospredje običajen pomen besede itd." (Gregor Kocijan, *Kratka pripovedna proza od Trdine do Kersnika*, Ljubljana: DZS, 1983, str. 118.)

poetike A. Bajca kot prvega uradnega lektorja ljubljanske Drame, in sicer predvsem zaradi njegovih redkih jezikoslovnih analiz v gledaliških listih (Antončič 1993a: 37–38).

Kot nakazano, je slovenski jezik znotraj slovenskega gledališča več desetletij igral pomembno vlogo znotraj jezikovnega načrtovanja in tudi znotraj jezikovne politike. Pri tem je treba omeniti še predvsem v današnjem času enega od pomembnih segmentov obeh področij, tj. terminološko načrtovanje.⁴⁵ Izid *Gledališkega terminološkega slovarja* (2007) je prinesel nekatera terminološka poimenovanja, ki jih je treba dodatno premisliti in preučiti,⁴⁶ zlasti s pomenskega in poimenovalnega vidika.

2.7 Dramaturg v vlogi lektorja

Dramaturgija v najširšem smislu pomeni teorijo drame (Lukan 2001: 11) in gre za samostojno strokovno področje, zato v to pisanje podrobneje ni vključena. Je pa treba navesti nekaj bistvenih dramaturgovih nalog, ki so (bile) v 20. stoletju na Slovenskem povezane z jezikom.

S formalnega vidika je dramaturgova izobrazba pri nas pridobljena na AGRFT, torej je dramaturg nejezikoslovec. Vendar pa je bil v "otroški fazi slovenskega gledališča, za katero je značilna še kolektivna zasedba vlog, ki se šele precej kasneje individualizirajo" (Lukan 2011: 64) dramaturg O. Župančič v Deželnem gledališču zaposlen zato, da bi skrbel za dramski spored in umetniško podobo predstav, gledališče pa bi vodil tudi jezikovno in delno celo upravno (ibid.: 83). S pojavom dramaturga kot samostojne osebe se prvič pokaže prehod od kolektivnega k individualnemu, saj se funkcija "zoži na enega samega človeka" (81), čeprav je ta človek opravljal naloge, ki jih je kasnejša profesionalizacija slovenskega gledališča razdelila na še dodatne strokovnjake. Skratka, bolj ko se je gledališče profesionaliziralo, več strokovnjakov z različnih področjih je začelo sodelovati pri fazah uprizoritvenega procesa. Funkciji lektorja in dramaturga se tako ločita šele konec štiridesetih let, ko se je kot lektor v ljubljanski Drami zaposlil jezikoslovec A. Bajec.⁴⁷

⁴⁵ Prim. Gorjanc 2010: 95–96.

⁴⁶ Deloma se je s problematiko in vrednotenjem *Gledališkega terminološkega slovarja* ukvarjal že literarni komparativist in sociolog kulture Jaša Drnovšek (2008). – Prim. še poglavje 3.

⁴⁷ Kot zanimivost naj omenim, da se je v istem času osamosvajala tudi kostumografija; režiser Bojan Stupica je kostumografki Miji Jarc samostojno ustvarjalno pot odprl leta 1946 (s kostumi za Krleževe Glembajeve), v 50. letih pa začne ustvarjati Alenka Bartl, prva slovenska poklicna kostumografka z univerzitetno izobrazbo likovne umetnosti in kostumografije (povzeto po katalogu pregledne razstave *Alenka Bartl, kostumografka* (ur. Francka Slivnik, izdajatelj Slovenski gledališki muzej, 2012)).

O. Župančič je kot dramaturg ob začetku gledališkega dela izvedel tudi svojo temeljno jezikovno reformo – izkoreninjenje elkanja. Tedaj je obisk gledališča demonstrativno padel, zato je predlog odprave elkanja umaknil (ibid.: 85). V tem se kaže, da je bila poglavitna dramaturgova naloga "skrb za jezik oziroma jezikovna podoba uprizoritev in gledališča kot kulturne institucije sploh" (86). Po drugi stani pa je dramaturgove naloge določal tudi hišni red. Leta 1920 v njem igralec in režiser Osip Šest navaja, naj bo dramaturg "navzoč pri bralnih vajah in mora igralcem, kateri morda ne obvladajo jezika, pred to vajo akcentuirati pravilen naglas. Pri bralni vaji korigira ev. jezikovne pogreške in razsoja spore o izgovorjavi" (102).

Ta praksa se je nadaljevala tudi po drugi svetovni vojni.⁴⁸ V sodobnem dramskem gledališču dramaturgi "še danes včasih (a manj kot nekoč) skrbijo za jezikovno podobo predstav (čeprav imajo gledališča praviloma zaposlene redne ali občasne lektorje). S tem ohranjajo živo tradicijo, ki jo je v slovenskem gledališču vzpostavil Oton Župančič" (190).

Dramaturška funkcija je kljub profesionalizaciji funkcije gledališkega lektorja še vedno vključevala več opravil, ne le dramaturgije kot samostojnega področja delovanja. Prvi znaki profesionalizacije dramaturgije se začnejo kazati s pojavom Odra 57, čista uprizoritvena dramaturgija pa se pojavi šele v sedemdesetih letih 20. stoletja (209).

2.8 Kako se imenuje tisti, ki je odgovoren za govor v dramskem gledališču?

Z zgodovinskim pregledom vloge lektorja v gledališču na Slovenskem sem želel prikazati duh časa v jezikoslovju, teatrologiji in družbi nasploh. Šele na podlagi tega lahko razmišljam o pomenu besede *lektor* v dramskem gledališču danes ter posledično o njegovi polisemizaciji in uvrstitvi v *Gledališki terminološki slovar*. Čeprav je ta slovar "v celoti izdelan na podlagi slovenskega gradiva" (Humar (ur.) 2007: 12) – kot ugotovljeno, naj bi se izraz lektor pojavil v neki gledališki oceni že leta 1918 (Podbevšek 2010: 207) –, uvrstitvi besede *lektor* med iztočnice ne gre oporekati. Se pa porajajo pomisleki o ne(iz)rabljenih poimenovalnih zmožnostih (slovenskega) jezika in o zahtevah, ki jih prinašajo družbeno-politične razmere v času in razvoj teatrološke stroke. Do tukaj navedena poglavja⁴⁹ nakazujejo, da se je lektor v dramskem gledališču v 20. stoletju pojavil že takrat, ko se je govorjeni umetnostni jezik "še

⁴⁸ "V predlogu za organizacijo dramskih gledališč v Sloveniji [...] iz leta 1945 so opredeljene tudi naloge dramaturga: dramaturg odgovarja za [...] jezik v prevodih, govorjeni jezik na odru (je lektor, saj posebne lektorske službe predlog ne predvideva)" (Lukan 2001: 136). Dramaturg pa ni odgovarjal le za jezik, temveč je bil lahko v eni osebi lahko še "režiser, arhivar, urednik gledališkega lista" (ibid.: 164).

⁴⁹ Prim. zlasti poglavje 2.4.

začel oblikovati, pri čemer prvenstvena skrb ni bila namenjena estetskim vrednotam, pač pa uveljavitvi slovenskega jezika na odru" (Podbevšek 2010: 203); funkcija lektorja se je od varuha norme (O. Župančič) prelevila v slogovnega oblikovalca, ki ustvarja jezikovni del predstave (Antončič 1993b: 63), torej so v ospredje stopile (tudi) estetske vrednote.

Pomembno je tudi vprašanje, do kod v preteklost seči, ko se ukvarjamo z raziskovanjem terminologije določenega strokovnega področja. Velik pomen za razvoj besedišča posamezne stroke na Slovenskem imajo različne ustanove (po ustanovitvi nove južnoslovanske države leta 1918): najprej tiste, ki strokovno izrazje uporabljajo znotraj svojega poklica (v tem primeru naj omenim dramski in operni oder Narodnega gledališča v Ljubljani leta 1918, leto kasneje še Narodno gledališče v Mariboru), nato pa še tiste, ki ta jezik preučujejo (z ustanovitvijo ljubljanske univerze in drugimi novimi znanstvenimi ustanovami po letu 1918 se je razcvetelo znanstveno delo) (Vodopivec 2007: 206, 212). Pri preučevanju besede *lektor* se torej opiram na čas, ko so nove sociolingvistične okoliščine sprožile slovenizacijo strok, saj bi razvoj znanstvenega jezika brez znanstvenih institucij potekal počasneje (in drugače?).

Ne samo profesionalizacija gledališča na Slovenskem in spremenjena vloga gledališkega lektorja, tudi poosamosvojitvena sociolingvistična dejanskost narekuje potrebo po novih (terminoloških) poimenovanjih, hkrati pa jih nadaljnji razvoj posameznih strok celo pričakuje.⁵⁰ Strinjam se z mislijo, da je urejena terminologija "bistvena za učinkovito sporazumevanje med strokovnjaki in uvrščanje novih spoznanj v pojmovni sistem stroke" (Žagar Karer 2011: 13).

⁵⁰ Prim. Vidovič Muha 1983.

3 POMENSKA OPREDELITEV BESEDE *LEKTOR*

Glavno izhodišče tega poglavja je dejstvo, da je "beseda lektor (in njene izpeljanke) pomensko precej ohlapna, saj je v širši javnosti razumevanje tega izraza različno in poljubno. [...] Večinoma laiki mislijo, da je lektor ali učitelj tujih jezikov na fakulteti [...] ali popravljalec slovničnih in pravopisnih napak v zapisanih besedilih [...]. [S]krb za normativnost izgovora nikakor ni edina lektorjeva naloga" (Podbevšek 1997/98: 79). Lektor je torej po nekem splošnem prepričanju tisti, ki se pri svojem delu opira na *normativne priročnike* (ne pa npr. tudi na jezikovni čut ali posluš), na podlagi katerih *posreduje popravke in napotke* v zvezi z jezikom in govorom (gre za pretvarjanje iz *narobe* v *prav* glede na smernice normativnih priročnikov).

Glede na zgornji citat K. Podbevšek v nadaljevanju izhajam iz geselskega članka gesla *lektor*⁵¹ v *SSKJ*. Razlogi za izbiro tega slovarja kot izhodišča analiziranja pomena besede *lektor* so naslednji:⁵²

- v slovarju je zajet besedni zaklad in predstavljena njegova raba, kakor se kaže v sodobnem slovenskem knjižnem jeziku, vsebuje pa tudi – za tukajšnje razpravljanje pomemben – del terminologije (prim. § 1 in § 2),
- slovar prikazuje, katere besede so danes v knjižnem jeziku žive in kako se uporabljajo (prim. § 5),
- pojmovni svet, ki je zajet v besedišču slovarja, je predstavljen s stališča sodobnega slovenskega človeka oz. so predstavljene tiste pomenske/funkcijske prvine, ki so s stališča povprečnega uporabnika slovarja bistvene za enotno predstavo pojma (prim. § 10 in § 41),
- beseda *lektor* je v slovarju umeščena med besede iz splošnega besednega zaklada (nima terminološkega kvalifikatorja), torej gre za strokovni izraz, ki ga ne uporabljajo samo strokovnjaki oz. je na meji med splošno in strokovno rabo (prim. § 126),
- slovar je normativno-informativen (prim. § 7) in hkrati "tako po obsegu kot po zasnovi najambicioznejši slovarski podvig pri Slovencih" (Vidovič Muha 2000: 13).⁵³

⁵¹ Geselski članek je v celoti naveden v tabeli v poglavju 3.3.1.

⁵² Pri tem se naslanjam na Uvod *SSKJ*.

⁵³ Zanimljivo ni niti dejstvo, da so v *SSKJ* izpisani "najnovejša leposlovna literatura, izvirna in prevodna, šolske knjige pa tudi tiski z znanstvenim, publicističnim, časopisnim in pogovornim jezikom" (*Slovar slovenskega knjižnega jezika*, Ljubljana: DZS, 1994, Uvod: XIX).

Ukvarjati se s pomenom v jezikoslovju je precej specifično; med drugim zaradi dejstva, da je pomenska ravnina dolgo veljala za najmanj razvito od jezikoslovnih ravnin, saj "se »pomen« dogaja v miselnih potekih, trditve o teh [pa] niso preverljive z neposrednim opazovanjem" (Golden 2001: 242). Kljub temu se o pomenih besed razpravlja že dalj časa, kar priča tudi etimologija, ki jo prav tako uvrščam v raziskovanje. V tem poglavju je v ospredju predvsem pomen besede *lektor*, torej besedni pomen, ki so ga raziskovali že "v strukturalni slovnici prve polovice 20. stoletja", po drugi strani pa "tudi danes še ne moremo poseči po kaki izdelani, izčrpni, neprotislovni in psihološko prepričljivi teoriji pomena" (ibid.: 242–43). V nadaljevanju pisanja izhajam iz teorije pomena v širšem smislu; od te namreč pričakujemo prepričljiv opis, kako govorci razumemo jezikovne izraze (ibid.).

Lektor je po besedoslovni teoriji beseda, najmanjša pomensko samostojna enota stavčne povedi, tj. najmanjša enota najmanjšega možnega sporočila, je nerazdružna pomenonosna enota iz glasov/črk (l, é, k, t, o, r), hkrati pa to zaporedje glasov že nekaj pomeni (gre za poimenovalno vlogo, poimenuje namreč neko predmetnost). Delov besede *lektor* ne moremo ločiti, vanjo pa ni mogoče vriniti nobene druge besede ali zamenjati zaporedja zlogovnih ali pomenskih sestavin (prim. Toporišič 2000⁴: 103, 113).

Beseda *lektor* ima več pomenov;⁵⁴ načeloma v naravnih jezikih večpomenske besede prevladujejo, "ker si ljudje za nove predmete, pojme ipd. niso izmišljali novih besed, temveč so na podlagi njihove podobnosti ali povezanosti z že poimenovanimi predmeti uporabili že znano poimenovanje oz. že znani besedi dali nov pomen. [...] Enopomenskih besed je v jeziku manj, ker se jim pomen pogosto širi. [...] Kljub temu v jeziku ostaja razmeroma velika skupina besed, ki imajo samo en pomen – to so strokovne besede" (Križaj Ortar 2000: 11–12).

Kot ugotovljeno iz uvodnega pregleda vloge lektorja v gledališču,⁵⁵ je *gledališki lektor* sodelavec pri fazah uprizoritvenega procesa gledališke predstave v dramskem gledališču. V t. i. gledališkem kontekstu/okolju⁵⁶ je samoumevno, da *lektor* pomeni tistega lektorja, ki je zaposlen v *gledališču* oz. ki je sodelavec *gledališke* predstave, torej *gledališkega lektorja*. Vendar pa se ta ne ukvarja samo z govorom, izgovorjavo igralcev, ampak tudi z lektoriranjem

⁵⁴ Prim. poglavje 3.3.1.

⁵⁵ Prim. poglavje 2.

⁵⁶ V nekaterih gledališčih v Ljubljani (npr. v MGL in ljubljanski Drami) v gledaliških listih in na (informativnih) tablah ob vstopu v dvorano, kjer je navedena igralska zasedba in drugi ustvarjalci posamezne gledališke predstave, uporabljajo le poimenovanje *lektor*.

pisnih besedil (gledaliških listov ipd.). Enobesedno poimenovanje najbrž uporabljajo (tudi) zato, ker beseda *lektor* zajema celotno področje dela,⁵⁷ ki ga opravi lektor v okviru posamezne gledališke predstave (priprava odrskega govora na eni in lektoriranje gledaliških tiskov na drugi strani – dramskega besedila za tisk, gledališkega lista, reklamnih sporočil in letakov o predstavi, obvestil za medije, vabila na novinarsko konferenco in/ali premiero ...).

Postavlja se vprašanje, ali enobesedno poimenovanje (torej *lektor*), kot ga navaja in razlaga tudi *Gledališki terminološki slovar* (Humar (ur.) et al. 2007: 110), zadostuje brez vnaprejšnje pomenske opredelitve te besede s sopostavitvijo različnih definicij in globljega premisleka o tej besedi (zlasti zgodovinskega razvoja tega poklica). Tovrstno preučevanje gledališke terminologije izpostavljam zato, ker je za "gledališkega strokovnjaka in ustvarjalca po eni strani del nujne metodološke refleksije lastnega dela, po drugi strani pa iz posebne narave gledališke umetnosti izhajajo tudi številne ovire in prepreke, ki otežujejo takšno početje" (Sušec Michieli 2009: 260).

V *Gledališkem terminološkem slovarju*⁵⁸ so zajete iztočnice termini. "Med enopomenske lekseme sodijo predvsem terminološka poimenovanja zlasti znotraj ene stroke, čeprav so tudi tu izjeme" (prim. Vidovič Muha 2000: 18). V omenjenem slovarju je beseda *lektor* opredeljena kot enopomenska (torej v tem kontekstu ustreza načelu terminološkosti), izven stroke pa je večpomenska – "[n]ačeloma so leksemi večpomenski" (ibid.: 19); to izpričujejo tudi nekateri enojezični slovarji in drugi priročniki, obravnavani v nadaljevanju. Ti temeljijo na semaziološkem načelu – torej "temeljijo na pojasnjevanju takšnega ali drugečnega jezikovnega izraza" (22). Poleg tega v nadaljevanju predstavljam denotativni pomen besede *lektor*.⁵⁹

Funkcija *gledališkega lektorja* je strokovnim, gledališkim krogom (načeloma) znana (predstavljena prek praktičnega dela ob samem ustvarjalnem procesu nastajanja gledališke predstave), laičnemu posamezniku pa je vlogo omenjenega poklica ponavadi treba opisno razložiti oz. se z definicijo besede lahko seznani v slovarju ali kakem drugem priročniku. "[N]epoučenim tudi lektorjeva izobrazba ni jasna. Nekaterim se npr. sploh ne zdi nujno, da

⁵⁷ Prim. J. Toporišič 1992: 94 – geslo *lektor*.

⁵⁸ Prim. poglavje 3.10.

⁵⁹ Konotativni v tem primeru ni sprejemljiv, saj "[l]ekseme s konotativno vrednostjo določa dejstvo, da ne morejo biti kot termini funkcionalni v znanstvenem besedilu – ne morejo biti sestavina terminološkega poimenovanja" (Vidovič Muha 2000: 97).

mora biti lektor, ki lektorira slovenska besedila, slovenist" (Podbevšek 1997/98: 79). Neterminološki pomen besede *lektor* je (naravnim) govorcem slovenskega jezika relativno (po)znan, manj razširjen med govorci pa je terminološki pomen, vezan v tem primeru na (dramsko) gledališče.⁶⁰

"Pomen vsakega jezikovnega znaka je skupek podatkov o *razlikovalnih* oznakah pojma, na katerega se nanašajo, to je tistih lastnosti konkretnega nosnika (referenta), ki jih govorce določenega jezika pojmujejo kot relevantne" (Trobevšek Drobnjak 2006: 78). Tako je lahko pomen besede *lektor* npr. sestavljen iz oznak človeško⁺, živo⁺, moško/žensko⁺, ne pa nujno tudi slovenist(ka)⁺ (glede na zgornji citat K. Podbevšek), gledališki⁺, založniški⁺, časopisni⁺ (glede na nekatere pomene priročnikov/slovarjev, izpostavljenih v nadaljevanju). "Tvorec sporočila izbere tisti jezikovni znak, katerega pomenske sestavine se po njegovi presoji najbolj ujemajo z lastnostmi nosnika (referenta), oziroma tistega realno obstoječega predmeta, pojma, pojava ali človeka, na katerega se ubesedeno nanaša" (ibid.).

3.1 Primer priprave odrskega govora za gledališko uprizoritev

O čem točneje pišem v zgornjem odstavku in kaj želim s to diplomsko nalogo poudariti, predstavljam na primeru odlomka odrskega govora uprizoritve dramskega besedila italijanskega nobelovca Daria Foja (1926) z naslovom *Vse zastonj! Vse zastonj!* (1974) v izvedbi MGL.⁶¹ Režiser s svojim uprizoritvenim konceptom in dramaturginja s svojo dramaturško razčlembom⁶² sta na razčlembni vaji nakazala, kako naj kot gledališki lektor zastavim odrski govor; le-tega sem oblikoval na podlagi svojega védenja o jezikoslovju in literaturi ter jezikovnega čuta in izkušenj. Ustvaril sem konstrukt, sistem, lasten uprizoritvi, ki je oblikovan (tudi) na estetskem načelu.⁶³

Izhajal sem iz vsebine oz. dramaturške razčlembe besedila.

Vse zastonj! Vse zastonj! govori o visokih podražitvah, brezposelnosti in težkih socialnih razmerah, v katerih živi italijanski delavski razred. Oba para [brezposelna hišna gospodarica Antonia in delavec Giovanni ter honorarna delavka Margherita in delavec Luigi] zaradi težkih razmer ne moreta plačevati najemnine, elektrike, plina in ju mečejo iz stanovanja. Je satira, obenem pa tudi farsa na oblast, ki to ni,

⁶⁰ Prim. ločevanje med jezikovnim in nejezikovnim znanjem govorca – med semantiko in pragmatiko (v: Golden 2001: 243–44).

⁶¹ Pri uprizoritvi so med drugimi sodelovali prevajalec Gašper Malej, režiser Marko Manojlović, dramaturginja Petra Pogorevc in lektor Martin Vrtačnik; premierna uprizoritev je bila 21. aprila 2011.

⁶² Prim. Lukan 2001: 34.

⁶³ Prim. Pranjković 1996: 7.

na socialne razmere, ki silijo najrevnejše, da kradejo živila iz supermarketov. V njej je veliko persiflaž, še posebej učinkovite so preobleke Poročnika, Brigadirja, Grobarja in Starca, ki jih igra ena in ista oseba. [...] Dogajanje je hitro, pospešeno, nekakšen vrtiljak prizorov, ustvarjen z neprestanimi zamenjavami identitet junakov. Nagle premene identitet ženejo dramski zaplet naprej, v vedno nove dramske situacije.⁶⁴

Takšen oris dramskih oseb in socialnega okolja že predvideva izbiro socialne zvrsti jezika, predvideva pa jo tudi že sama jezikovna zgradba besedila. Prevajalec je v prevodu namreč ohranil del leksike, ki jo *SSKJ* vrednoti z nekaterimi ekspresivnimi in stilno-plastnimi kvalifikatorji.⁶⁵ Navajam le nekaj primerov (besede so sicer iztrgane iz konteksta, vendar v besedilu zaznamovane – koza je npr. nevtralni izraz za domačo žival, vendar slabšalni za osebo ženskega spola).

Ekspresivni kvalifikatorji				Stilno-plastna kvalifikatorja	
eksp.	vulg.	slabš.	nizko	pog.	nižje pog.
<i>bizgec</i>	<i>prdeti</i>	<i>blebetati</i>	<i>crkniti</i>	<i>prima</i>	<i>zagaman</i>
<i>ficek</i>	<i>kurba</i>	<i>cmeriti</i>	<i>župica</i>	<i>brigati (se)</i>	<i>(imeti koga poln) kufer</i>
<i>prekucuh</i>	<i>(po)scati</i>	<i>kozlarija</i>		<i>zafrkavati</i>	
<i>cepec</i>		<i>koza (Č⁺)</i>		<i>penzionist</i>	
<i>bukselj</i>		<i>revček</i>		<i>prmejduš</i>	

To je bil prvi pokazatelj, da odrski govor uprizoritve nikakor ne bo zborni, temveč knjižno-oz. splošnopogovorni z nekaterimi značilnostmi neknjižnega pogovornega jezika, ki rade vdirajo v knjižnopogovornega (prim. Toporišič 2000⁴: 16–21). Drugi pokazatelj, ki je podpiral to odločitev, je skladenjska organiziranost replik; gre za preprostejšo zgradbo stavkov oz. povedi (brezvezja, pretrganost, ponavljanja ...). Glede na dramsko situacijo gre za neposredno ubesedovalno, prosto govorjenje.⁶⁶

Predvsem glede na socialno pripadnost likov in njihovo izobraženost (delavski razred), glede na predstavljeno leksiko in na neformalni govorni položaj, v katerem nastopajo dramske

⁶⁴ Tea Štoka, Antikonformizem in družbeni angažma, *gledališki list MGL Vse zastonj! Vse zastonj!* LXI/11 (sezona 2010/2011), 16–17.

⁶⁵ Prim. Uvod *SSKJ*: XXV–XXVII.

⁶⁶ Prim. *Vrste govorjenega jezika v*: Toporišič 2000⁴: 32–33.

osebe, bi kot gledališki lektor lahko izbral neknjižno zvrst (npr. narečje ali pokrajinski pogovorni jezik), vendar je bila pri tej izbiri ključna režiserjeva vizija uprizoritve.

Kmalu ljudem ne bo preostalo nič drugega, kot da vzamejo stvari v svoje roke, se odpravijo na ulice in demonstrirajo. In dejansko se to dogaja, protesti se vrstijo po vsem svetu. Obstaja pa nov problem: zdaj imamo namreč globalno ekonomijo. Revolucija znotraj ene države ni več možna ali vsaj ne učinkovita. [...] Odkar imamo globalno ekonomijo, je za spremembe potrebna globalna revolucija. [...] Nisem od tukaj, vendar redno spremljam poročila in dobro vem, da situaciji v Sloveniji nikakor ni rožnata. Toda lokalizaciji uprizoritve sem se želel izogniti; ne samo zato, ker sam ne izhajam iz slovenskega okolja, temveč zaradi tega, ker probleme Fojeve predloge dojemam kot izrazito globalne. Iz tega razloga me veseli, da prizorišča naše uprizoritve nismo lokalno zamejili, ampak smo ga v bistvu razširili na celotno Evropsko unijo. Zgodbe njenih oseb v tem hipu na žalost doživljajo ljudje v vseh evropskih in tudi drugih svetovnih državah.⁶⁷

Če bi se odločil za kakršno koli obliko neknjižne socialne zvrsti, bi s tem posegel v zgornjem citatu predstavljeni režiserjev koncept. Dejstvo je, da je tudi jezik na odru gledališki znak,⁶⁸ zato mora biti usklajen z drugimi izrazili uprizoritve. Če izhajam iz spoznanja, da je splošno ali knjižnopogovorni jezik "najpripravnejša [zvrst] za pogovor med ljudmi različnih narečnih področij" (Toporišič 2000⁴: 16), torej ima tendenco, da bi se uporabljal po vsej Sloveniji, lahko v tem zaslutimo nekaj *globalnosti*, ki jo poudarja tudi režiser.

V tem smislu se kaže izbira omenjene zvrsti na glasoslovni ravni najprimernejša, a ne povsem zadostna. Socialni položaj likov in čustveno obarvane situacije, v katerih se znajdejo dramske osebe, je bilo treba poudariti še z dodatno nianso. Odločil sem se le za nekatere glasoslovne in oblikoslovne značilnosti neknjižnega pogovornega jezika, ki rade vdirajo v knjižnopogovornega, in sicer za tiste, ki jih je besedilo preneslo glede na skladenjski ustroj prevoda; določene redukcije vokalov bi na primer lahko bile v škodo razumljivosti in slišnosti govorjenega besedila na velikem odru MGL, po drugi strani pa bi lahko po slušnem vtisu preveč spominjale na neknjižno zvrst in gledalčevo pozornost oddaljile od že omenjane *globalnosti* postavitve.

⁶⁷ Petra Pogorevc, Globalna kriza! Globalna revolucija! : intervju z Markom Manojlovičem, *gledališki list MGL Vse zastoj! Vse zastoj!* LXI/11 (sezona 2010/2011), 26–28.

⁶⁸ *Gledališki znak* je termin, ki označuje vsako odsko ali igralsko izrazilo, ki gledalcu kaj sporoča (Humar (ur.) et al. 2007: 77). Prim. še *gledališka semiotizacija* in *gledališka semiotika* (ibid.: 75).

Kot primer navajam nekaj replik.⁶⁹ V levem stolpcu so navedene replike, kot jih je zapisal prevajalec in kot so jih v natisnjeni obliki dobili igralci, v desnem pa je govorjena oblika besedila, ki sem jo določil na lektorski vaji.⁷⁰

GIOVANNI: No, zdi se mi, kako bi rekel ... še malo prezgodaj!	GIOVANNI: No, zdi se mi, kako bi reku ... še mal prezgodej !
ANTONIA: Kakšne klatiš! Kaj pa ti veš, če je prezgodaj ali ne? Imaš več izkušenj s tem kot ona sama?	ANTONIA: Kakšne klatiš! Kaj pa ti veš, če je še prezgodej al ne? Maš več izkušenj s tem kot ona sama?
GIOVANNI: Hm, če ima popadke, bi bilo najbrž boljše poklicat zdravnika, še rajši pa rešilca.	GIOVANNI: Hm, če ma popadke, bi blo najbrž bolš poklicat zdravnika, še rajš pa rešilca.
[...]	[...]
GIOVANNI: Če pa ni vedel! Saj si ni mogel predstavljat ... "Rezerviral bi! Danes me je prijel, da bi rezerviral! Ena postelja ... dve ... tri, nikoli se ne ve!"	GIOVANNI: Če pa ni vedu ! Sej si ni moğu predstavlat ... "Rezervirou bi! Donə s me je prijel, da bi rezervirou ! Ena postla ... dve ... tri, nikol se ne ve!"
ANTONIA: "Ni vedel, ni si mogel prestavljat ...": krasen izgovor! Moški ste vedno taki: komot! V roke nam izročite plačo in rečete: "Ti poskrbi za vse, znajdi se!"	ANTONIA: "Ni vedu , ni si moğu predstavlat ...": krasen izgovor! Moški ste vedno taki: komot! V roke nam daste plačo in rečete: "Ti poskrbi za vse, znajdi se!"

Glasovne značilnosti knjižnega pogovornega jezika,⁷¹ ki se kažejo v navedenih replikah:

- kratki nedoločnik (*poklicat-ø* zdravnika) – te je sicer vnesel že prevajalec,
- posamezni primeri (*bi bilo* → *bi blo*),
- izgovor nenaglaščenega deležnika na -el, -il, -el (e iz jata) samo kot -u (*rekel* → *reku*, *mogel* → *moğu*, *vedel* → *vedu*),
- izgovor l namesto lj, kadar bi moral stati pred samoglasnikom in hkrati za soglasnikom (*postelja* → *postla*, *predstavljat* → *predstavlat*) ...

⁶⁹ Dario Fo: *Vse zastonj! Vse zastonj!* [*Sottopaga! Non si paga!*] Iz italijanščine prevedel Gašper Malej. Dramsko besedilo MGL, sezona 2010/2011. 25–26.

⁷⁰ *Lektorska vaja* je termin: 1. bralna vaja, na kateri lektor skupaj z režiserjem, dramaturgom, igralci določi jezikovno-stilno in govorno obliko besedila za uprizarjanje, filmsko, televizijsko, radijsko snemanje; 2. vaja, na kateri lektor skrbi za pravorečno, stavčnofonetsko in funkcijsko primeren govor igralcev, za govorno podobo gledališke predstave, filma, radijske, televizijske igre (Humar (ur.) et al. 2007: 110).

⁷¹ Prim. Toporišič 2000⁴: 16–21.

Še nekatere glasoslovne značilnosti neknjižnega pogovornega jezika, ki vdirajo v knjižnopogovornega:

- nenaglašeni i se izgublja na koncu besede – v posameznih prislovih, veznikih, predlogih in členkih (*ali* → *al*, *rajši* → *rajš*, *nikoli* → *nikol*) ter na začetku besede (*imaš* → *maš*),
- kratki nenaglašeni a se pred dvoustničnim u izgovarja kot o (*rezerviral* → *rezervirou*), pred j pa kot -ej (*saj* → *sej*, *prezgodaj* → *prezgodej*).

Igralka, ki je igrala Antonio, je predlagala črtanje stavka *Kakšne klatiš!*, s čimer je želela doseči dinamiko dialoga (tovrstnih dramaturških črt⁷² je v uprizoritvi več), glede na svoj jezikovni okus pa je predlagala tudi zamenjavo zveze *izročiti* plačo → *dati* plačo, ker se ji je zdela prva varianta z izvrstnega vidika precej visoka.

Sam sem sicer predlagal še eno jezikovno nianso: glede na to, da Policista, Inšpektorja, Grobarja in Starca igra en igralec, in glede na to, da je režiser ta lik prikazal z nekimi (glede na celoto) *nadrealističnimi*, celo *absurdnimi* potezami (npr. omenjeni lik ne vstopa skozi vrata, ampak skozi navidezne zidove stanovanja), sem ga od ostalih likov ločil z drugačnim govorom. Igralec je upošteval zborni izrek (torej brez zgoraj opisanih glasoslovnih značilnosti, redukcij), s tem gledališkim znakom pa je še dodatno podprl režiserjevo vizijo uprizoritve. – Sicer pa se zborni izrek v besedilu pojavi še dvakrat: prvič na mestu, kjer Antonia pripoveduje izmišljeno zgodbo o svetnici Evlaliji (kot monolog, ki je neke vrste izstop iz vsakdanjega (po)govora; gre za neke vrste pripovedovanje), drugič pa na koncu drame, ko se dramske osebe pretvarjajo, da so srečne, da ne opazijo rubljenja stanovanja (izstop iz situacije, iz "dramske" realnosti).⁷³

Takšno izbiro odrskega govora sta režiser M. Manojlovič in dramaturginja P. Pogorevc podprla, kritika pa jo je opazila. Naklonjenost je izrazila Vesna Jurca Tadel, čeprav o govoru eksplicitno ne piše: "[U]stvarjalci predstave, z imenitnim mladim srbskim režiserjem Markom Manojlovičem na čelu, so izkoristili ves potencial, ki ga nosi Fojevo besedilo in se tudi zelo spretno izognili nekaterim pastem, ki se v njem vseeno skrivajo. Naredili so predstavo, ki je

⁷² *Dramaturška črta* je termin: 1. v zvezi z dramaturgijo preoblikovanje dramskega besedila z izločitvijo za uprizoritev nepotrebnega dela, 2. grafična oznaka za tako izločitev (Humar (ur.) et al. 2007: 52). V tem kontekstu je bistven prvi pomen.

⁷³ Prim. op. 68. Prim. tudi Dario Fo: *Vse zastonj! Vse zastonj! [Sottopaga! Non si paga!]* Iz italijanščine prevedel Gašper Malej. Dramsko besedilo MGL, sezona 2010/2011. 51–53 in 64–68.

nabito polna smešnih peripetij in burleskno sproščujočih trenutkov smeha, a ta smeh ni sam sebi namen."⁷⁴ Eksplicitno o jezikovni podobi uprizoritve (prevodu in odrskem govoru) pa piše Slavko Pezdir: "Za duhovit, živ, socialno in pogovorno obarvan prevod je poskrbel prevajalec Gašper Malej, za njegovo ponekod značajsko in situacijsko obarvano izreko pa lektor Martin Vrtačnik."⁷⁵

3.2 Teoretična izhodišča

3.2.1 Zgradba pomena

Preden predlagam drugačno poimenovanje za funkcijo (predmetnost), ki jo v dramskem gledališču zaseda tisti, ki na zgoraj omenjeni način posega v besedilo in igralcem daje napotke za ustrezno govorno podobo posamezne uprizoritve, je treba pregledati nekaj denotativnih pomenov besede *lektor* v naključno izbranih slovarjih. "Denotativni pomen določa dejstvo, da leksem kot jezikovni znak izraža odslikavo (predstavo) spoznavnega objekta ne da bi spoznavni subjekt (človek) kakorkoli vplival, se pravi po lastni presoji modificiral to odslikavo, npr. čustveno vrednotil, uporabil možnost stilizacije idr. Samo denotativni pomen je lasten vsemu strokovnemu izrazju" (Vidovič Muha 2000: 46), ne pa tudi konotativni.

Izhajam s semaziološkega vidika z vprašalnico *Kaj v slovenščini pomeni slovarski izraz lektor?*, saj je prav sintagmatsko načelo temeljno urejevalno načelo slovarskega pomena. Pri tem je treba izhajati iz dejstva, da je beseda *lektor* samostalniček, torej endogeni pojem: uvrščevalna pomenska sestavina (UPS) opredeljuje pomen pojma z vidika njegove vpetosti v načeloma neposredno višje pojmovno in pomensko polje (na leksikografski ravni tak pristop najdemo v *SSKJ*); razločevalna pomenska sestavina (RPS) pa določa pomene pojmov, ki sodijo v pojmovno polje iste UPS (ibid.: 54, 56). Kot vsa druga leksika morajo tudi termini vključevati vse tri pomenske sestavine: uvrščevalno z vključenimi kategorialnimi sestavinami (KPS) in razločevalne pomenske sestavine, ki pa so znotraj pojmovno-pomenskega polja najintenzivnejše in določajo slovarsko prepoznavnost (Žele 2009: 127).

Ada Vidovič Muha (1983: 23–25) ugotavlja, da zanemarjanje razločevalnega načina poimenovanja lahko pomeni globinski jezikovni razkroj, zato opozarja na jeziku lasten izbor pomenskih sestavin in za miselnopodstavne jezikovne spremembe navaja subjektivne in

⁷⁴ Vesna Jurca Tadel, Smešno! Žalostno!, *Pogledi* II/10 (11. 5. 2011), 6.

⁷⁵ Slavko Pezdir, Vse zastonj in vse zaman, *Delo* LIII/95 (23. 4. 2011), 15.

objektivne vzroke. Med prve šteje pomanjkljivo jezikovno izobrazbo, nepoznavanje ali slabo poznavanje splošnih in zvrstnih jezikovnih zakonitosti in jezikovne tradicije ter s tem jezikovne kulture posameznih strok. Kot posledice takšnega zanemarjanja lastne miselne podlage vidi nastanek poimenovalne in izrazne zmede (sopomenskost in enakoglasnost), pretrga se pozitivna poimenovalna tradicija, s čimer se onemogoči analogno ustvarjanje poimenovanj za nove predmetnosti.

Med objektivne vzroke pa uvršča predmetnostni primanjkljaj v jezikovnem okolju: s predmetnostjo se v jezikovno okolje prenese tudi novo ime, pogosto prevedeno ali kalkirano, premalokrat pa v ustrezni miselni podstavi; "ker se misel ne oblikuje po izdelanih jezikovnosistemskih »vzorcih« – zanjo bi bilo treba takšne vzorce šele oblikovati – nastaja neke vrste »napetost« med mislijo in njeno izrazno podobo" (ibid.: 25).

3.2.2 Terminologizacija in determinologizacija

V nadaljevanju predstavljam pomene besede *lektor* različnih *splošnih* in *strokovnih* priročnikov/slovarjev: prvi sooblikujejo praktičnosporazumevalni jezik določene skupnosti govorcev nekega jezika, v okviru drugih pa se osredotočam na *Gledališki terminološki slovar*, s katerim je slovenska teatrologija dobila svoje temeljno terminološko in terminografsko delo, obenem pa slovar nudi pregledno terminološko podlago za spoznavanje in raziskovanje gledališča (Drnovšek 2008: 229, 232). Strinjam se z ugotovitvijo Jaše Drnovška (ibid.), da slovar potrebuje nekaj dopolnitev in izboljšav, saj bo šele tedaj postal pravi normativni slovar.

Omenjeni slovar je terminološki: "pri terminologizaciji gre za poimenovanje posebnega, manj znanega z izrazom, ki je vsaj v svojem osnovnem pomenu del splošne zavesti [...]. Pri determinologizaciji je postopek obrnjen: denotat je tisti, ki izstopa iz pojmovnega sveta posamezne znanosti in postaja vsesplošen, ne več prepoznaven samo v okviru določenega znanstvenega področja" (Vidovič Muha 2000: 116).

Je pa treba upoštevati tudi ugotovitev, da je t. i. "naravni jezik" dobra podlaga za terminologijo. Terminološki pomen je najpogostejše motiviran iz njenega splošnega pomena, z opombo, da je še vedno težko razmejiti splošno in terminološko leksiko in da je pri oklevanju treba dati prednost splošni uporabi (Žele 2009: 130).

3.2.3 Pomenotvorje in polisemizacija

S stalno novonastajajočo stvarnostjo se pojavljajo poimenovalne in pomenotvorne potrebe. Pri poimenovanju nove predmetnosti je treba nujno doseči vsaj določeno podobnost oz. asociativno izraznost (Žele 2009: 126). Pomenotvorje je torej samostojna poimenovalna možnost jezika, na podlagi katere nastajajo novopomenke oz. neosemantizmi; to so novi pomeni v starih oblikah, ki so tipični za publicistični jezik in neformalno komunikacijo. Novopomenke se pojavijo zaradi potrebe označiti novi denotat ali zaradi potrebe jasneje izraziti/zaobjeti vso pomenskost izraza, lahko pa se obravnavajo tudi kot pojav jezikovne ekonomičnosti (stara oblika vnaša nov pomen). Gre za pomensko razširjanje oz. posploševanje. Novi pomeni lahko nadvladujejo že uveljavljene, zato lahko pride tudi do pomenske demotivacije (torej do ukinjanja možnih povezovalnih pomenskih sestavin); tako npr. pri besedi *strežnik* že prevladuje računalniški pomen (ibid.: 128–129).

Sam se v nadaljevanju osredotočam na gledališko izrazje. Barbara Sušec Michieli (2009: 261) navaja, da se slovenska gledališka terminologija pojavlja tudi v publikacijah in strokah, kjer tega ne bi pričakovali (cenzurni akti, pravni dokumenti, statistična poročila). To kaže, da "na oblikovanje pojmovnih kategorij in rabo slovenskega gledališkega izrazja vplivajo širši družbeni dejavniki. Preučevanje terminologije zato nujno vključuje sociološke, kulturološke in zgodovinske vidike." Zato v nadaljevanju predstavljam gesla *lektor* različnih splošnih in strokovnih publikacij.

3.3 Pomenski odtenki besede *lektor* v izbranih priročnikih

Večpomenskost besede *lektor* je predstavljena z navedbo geselskih člankov obravnavane besede v izbranih priročnikih. Utemeljujem kriterije za izbor vključenih priročnikov.⁷⁶

Enciklopedija slovenskega jezika (Toporišič 1992: 94): razlago tega priročnika navajam v skladu z že omenjenim vesplošno znanim pomenom besede *lektor* zato, ker je ta enciklopedija "namenjena širšemu krogu uporabnikov in ima torej namen vplivati na njihovo vedenje in razmišljanje".⁷⁷

Slovenski etimološki slovar (Snoj 2003²: 351): jezik je dinamičen sistem, ki se neprestano spreminja (prim. Trobevšek Drobnak 2006: 75); spreminjajo se tudi pomeni besed, zato je v

⁷⁶ O razlogih za vključitev *SSKJ* v tukajšnjo analizo prim. začetek poglavja 3.

⁷⁷ Erika Kržišnik, Pravopis v slovenski državi in slovenskem jezikoslovju, *Slava* 1992/93, VI/1, str. 8–17. (Navedeno s strani 10.)

raziskovanje vključena tudi etimologija. Izhajam namreč iz dejstva, da se je vloga lektorja v gledališču na Slovenskem skozi čas spreminjala,⁷⁸ saj so se spreminjale tudi družbeno-politične razmere (prim. Podbevšek 2010: 203–216).

Veliki slovar tujk (Tavzes (ur.) 2006: 654): beseda *lektor* je izposojenka; ta slovar pojasnjuje izvor besed, pomen, v katerem se beseda uporablja na Slovenskem, in področja rabe.

Slovenski pravopis (2001): z vidika pomenske informativnosti je ta bolj skop.⁷⁹ Geselski članek navajam zaradi dejstva, da je to eden izmed glavnih kodifikacijskih priročnikov, ki določa "merila **pravilnosti** v okviru standardiziranih besedil" (Skubic 2005: 47); najverjetneje ne le pravopisne, temveč tudi pomenske pravilnosti. "V postopku standardizacije se predpiše izrazna podoba, optimizirajo slovnična sredstva ter fiksirajo pomeni besed" (ibid.). Poleg tega pa pravopis splošnih normativnih oznak ponuja tudi splošno pomensko uvrstitev besede ali besedne zveze, zaznamovano z besedo med dvema pokončnima oklepajema.

Leksikon Sova (Ogrizek (ur.) et al. 2006: 595): razlago besede *lektor* splošnega priročnika, ki vsebuje splošno znanje z različnih področij človekovega delovanja, navajam prav zaradi dejstva, da je obravnavana beseda del splošnega besedja.

Gledališki terminološki slovar (Humar (ur.) et al. 2007: 110): v ospredju zanimanja je beseda *lektor* z vidika terminološke leksike.⁸⁰ Termini temeljijo na "bolj ali manj zaprtem pojmovnem svetu, ki ga predstavljajo denotati posameznih strok" (Vidovič Muha 2000: 116); prav ta slovar, ki je razlagalno-normativen, vsebuje terminološke razlage s področja gledališke umetnosti. Tukaj sta zanimivi geselski besedi *lektor* in *lektorica*.⁸¹ Ker gre pri obeh geselskih člankih za popolnoma identično razlago, navajam le z vidika slovnične nezaznamovanosti le moško obliko.

⁷⁸ Prim. poglavje 2.

⁷⁹ Slovenski pravopis iz leta 1962, npr., pojma *lektor* ne vsebuje (Anton Bajec (ur.) et al.: *Slovenski pravopis*, Ljubljana: DZS, 1962), čeprav je samostojno lektorsko mesto v ljubljanski Drami, kot je že bilo omenjeno, že konec štiridesetih let nastopil A. Bajec.

⁸⁰ "Več kot 80 % slovarskih izrazov [v *Gledališkem terminološkem slovarju*] je enopomenskih, kar je več kot v matematiki (71,5 %)" (Sušec Michieli 2009: 264).

⁸¹ Upravičeno kritičen do takega načina navajanja je J. Drnovšek v recenziji *Gledališkega terminološkega slovarja* (v: Barbara Orel (ur.): *Amfiteater : Scenske umetnosti in politike predstavljanja, Na poti k normativnosti*, Ljubljana: AGRFT in Društvo gledaliških kritikov in teatrologov Slovenije, 1/1, 2008, str. 229–233.). Pod geselsko besedo *lektorica* je namreč navedena identična razlaga. Razlikuje se le v navedbi oblike v francoščini (*letrtice* nam. *lecteur*) in pri navedbi sorodnega oz. podobnega poimenovanja geselske besede, ki je v ženskem spolu (*jezikovna svetovalka* nam. *jezikovni svetovalec*).

Gledališki besednjak (Tomše (ur.) 1981: 303): ta pri iztočnici *lektor* navaja tri glavne pomene, ki se navezujejo samo na eno strokovno področje; to bi lahko nakazovalo na terminološko usmerjenost *besednjaka*, vendar pa z vidika načel terminološke leksike o tem težko govorimo (prim. Vidovič Muha 2000: 116–119).

3.3.1 Tabelarni prikaz pomenov besede *lektor* v izbranih priročnikih

PRIROČNIK	1. pomen	2. pomen	3. pomen	4. pomen
<i>Slovar slovenskega knjižnega jezika</i>	Predavatelj za praktični pouk zlasti tujih jezikov: lektor francoskega jezika; lektor za angleščino / lektor glasbe, risanja.	Sodelavec založbe, gledališča, radia, ki pregleduje, jezikovno obdeluje, ocenjuje rokopise: razpisati mesto lektorja // sodelavec gledališča, radia, ki skrbi za normativnost izgovarjave pri igralcih, napovedovalcih: lektorjevo delo z igralci.	<i>Nekdaj</i> kdor glasno bere drugim: Trubar je bil pri Bonomu tudi lektor ◇ rel. pripravnik za duhovniški poklic, za stopnjo nižji od eksorcista.	
<i>Enciklopedija slovenskega jezika</i>	Kdor popravlja tuja besedila, pretežno namenjena za pisno ali govorno objavo. Popravki so večinoma normativne (odprava napak), stilistične, deloma pa tudi vsebinske in zgradbene narave. Lektorji delajo za založbe, časopisne hiše, tiskarne, RTV, gledališča, podjetja, organizacije, pa tudi za veliko posameznih tvorcev besedil, ker ti ne obvladajo knjižne norme.	Učitelj praktičnega obvladovanja jezika na visoki šoli.		

Veliki slovar tujk	Kdor popravlja tuja besedila, namenjena objavi.	Učitelj praktičnega obvladovanja jezika na univerzi.	V katoliški cerkvi druga stopnja posvetitve (rel.).	V evangeličanski cerkvi član verske skupnosti, ki sme pri bogoslužju zamenjati odsotnega pastora (rel.).
Slovenski pravopis (2001)	~ slovenščine, za slovenski jezik predavatelj ; ~ pri založbi jezikovni pregledovalec ; <i>izobr. bralec</i>			
Leksikon Sova	JEZIK a) strok. sodelavec, npr. založbe, časopisa, ki jez.-stilsko pregleduje, popravlja, izboljšuje tuje rokopise, opravi → lekturo. b) (tudi fonetik) strok. sodelavec, ki skrbi za normativnost izgovorjave v gledališču, na radiu in televiziji.	PED Predavatelj praktičnega pouka jezika na → univerzi, nav. vodi jez. vaje s študenti; nekdanja oseba, ki glasno brala drugim.		
Gledališki terminološki slovar	Strokovnjak, ki skupaj z režiserjem in drugimi sodelavci določi jezikovno-stilno in govorno obliko besedila za uprizoritev, snemanje in skrbi za njegovo govorno uresničitev v gledališki predstavi, filmu, radijski, televizijski igri.			
Gledališki besednjak	Odgovoren za neoporečno in funkcijsko ustrezno pisno in govorno podobo besedila v uprizoritvi.	V gledališču ponavlja lektor vseh gledaliških tiskov.	Kdor bere dramska dela za izbor (dramaturški lektor).	

3.4 Beseda *lektor* v *Enciklopediji slovenskega jezika*

J. Toporišič prvi pomen besede *lektor* (drugi pomen je v tem razpravljanju bistven le toliko, da nakaže na večpomenskost obravnavane besede) opredeljuje s pozicije (socialne) zvrstnosti. Kdor namreč *popravlja* neko besedilo, se (praviloma) opira na določen kodifikacijski priročnik – znotraj slovenskega jezika pa je kodificiran le knjižni jezik (to eksplicitno omenja ob zaključku prvega pomena). Vendar je v gledališču lektorjeva funkcija bolj specifična, saj odrski jezik posameznih gledaliških predstav ni vedno (le) zboren, temveč zvrstno členjen, lahko tudi neslovenski; gledališki lektor izhaja iz zapisanega dramskega besedila, ki je v nekaterih primerih napisan v (zbornem) knjižnem jeziku.⁸² V tem primeru je funkcija (sodobnega) lektorja v gledališču izdelati svojevrstno govorno podobo določene uprizoritve, saj vsako dramsko besedilo in koncept odrske realizacije zahteva svoj, neponovljiv jezik. To najustrezneje izrazi L. Kralj: "[O]drski jezik je *artefakt* [...], poseben izum za [...] konkretno predstavo. [...] In ker je tako, je vsakič potrebna zelo obsežna priprava in zelo usodna je odločitev, kakšen bo odrski jezik konkretne predstave" (v: Tomše (ur.) 1983: 228).

J. Toporišič v nadaljevanju geselskega članka navaja ustanove, v katerih je lektor lahko zaposlen, ne opredeljuje pa, s čim natančneje se lektor v posamezni ustanovi ukvarja. Naj omenim še, da je v *ESJ* zaporedje pomenov glede na *SSKJ* že obrnjeno.⁸³

3.5 Beseda *lektor* v *Slovenskem etimološkem slovarju*

Proces pomenskega spreminjanja določene besede lahko zasledujemo s pomočjo etimologije, ki poleg izvora besede navaja tudi njen pomen. Spreminjanje pomena se

običajno sproži, ko tvorec sporočila besedo (jezikovni znak), pogosto zaradi ene same pomenske sestavine, prične uporabljati metaforično ali metonimično. Prvi korak do pomenske spremembe je večpomenskost jezikovnega znaka, do katere pride, kadar se zaradi pragmatičnih okoliščin pomen *p* tako pogosto tolmači kot pomen *p*₁, da pomen *p*₁ postane splošno veljavno *alternativno* tolmačenje (stranski pomen) jezikovnega znaka. Jezikovna skupnost ozavešča pomensko spremembo takrat, ko alternativno tolmačenje pomena jezikovnega znaka (stranski pomen) postane prednostna izbira (osnovni pomen) za večino govorcev (Trobevšek Drobnak 2006: 79).

Do pomenske spremembe je prišlo tudi pri besedi *lektor*. *Etimološki slovar slovenskega jezika* Franceta Bezlaja omenjene besede ne vsebuje, jo pa omenja Marko Snoj v *Slovenskem etimološkem slovarju*. Pleteršnikov *Slovensko-nemški slovar* (1894–95) geselske besede *lektor*

⁸² Prim. poglavje 3.1.

⁸³ Prim. poglavje 3.7.

prav tako ne vsebuje,⁸⁴ čeprav je "s svojo zasnovo tudi v smislu sprejemanja izrazja različnih funkcijskih zvrsti, zlasti seveda strokovnega in publicističnega [...] pomembno vplival na razumevanje jezikovne vloge" (Vidovič Muha 1996: 22). M. Snoj predstavi dva pojma, ki sta del slovenske besedne družine (*lektorica* in *lektorat*). Izvorno gre za tujko, prevzeto iz latinščine (*lector*), morebitna predloga izhaja iz nemščine (*Lektor*); beseda torej sodi v skupino besed, ki so neavtohtono slovenske – gre za prevzeto besedo. Za te je značilno, da so v slovenščino prišle "iz jezikov, s katerimi nismo povezani razvojno, temveč zemljepisno ali kulturno" (Križaj Ortar 2000: 27). Gledano z današnje pozicije je beseda izposojenka, ne tujka, saj nam "izposojenke pomenijo tiste prevzete besede, ki so se docela prilagodile slovenskemu jeziku v izgovoru, pisavi, pregibanju, skladnji, tvorjenju novih besed ipd." (Toporišič 2000⁴: 131).

M. Snoj navaja prvotni pomen besede ('bralec, čitatelj'), kar je omenjeno tudi v *SSKJ*, in sicer s kvalifikatorjem *nekdaj*. V 16. stoletju je bil lektor tudi Primož Trubar, zato je bila beseda prevzeta iz latinščine v obliki pomenskega oz. sekundarnega kalka s takšno izbiro pomenskih sestavin, ki je glede na izvorni jezik nespremenjena (najverjetneje gre za izrazito terminološki prevzem). Do pojava nove besede v slovenskem jeziku je najverjetneje prišlo zaradi potrebe "po jezikovnem označenju novih pojmov, ki jih prinese tehnični kulturni ali politični razvoj družbe, lahko pa tudi stik z drugimi kulturami" (Trobevšek Drobnak 2006: 78); zadnje (stik slovenskega prebivalstva z latinščino in nemščino) je za Slovence predvsem zgodovinsko in jezikovno dejstvo srednjega veka.

V etimološki razlagi M. Snoj ugotavlja, da je beseda v srednjem veku označevala točno določeno predmetnost ('akademsko izobražen učitelj'), nato se je v 19. stoletju specializirala ('učitelj tujega jezika') – lahko bi rekli, da je bila ves čas terminologizirana –, torej je v tistem obdobju prišlo do pomenske spremembe oz. do oženja pomena (prim. Trobevšek Drobnak 2006: 79); beseda pa je označevala (tudi?) 'jezikovnega korektorja'. Korektor je tisti, ki po *SSKJ* (poklicno) ugotavlja in odpravlja jezikovne, stilistične napake v tekstu; od te dodatne

⁸⁴ Maks Pleteršnik je bil namreč v 19. stoletju "sposoben dojeti aktualnost Miklošičeve, Levstikove in Cafove slovarske vizije, [...] poskrbeti za vse, da je lahko nastal slovar, za katerega danes prav tako kot ob njegovem nastanku velja, da je verodostojna podoba razvojne stopnje slovenskega jezika in dokaz zanesljive jezikoslovne zmogljivosti" (Vidovič Muha 2000: 12). V tistem času se beseda *lektor* v slovenskem jeziku očitno ni uporabljala, saj je M. Pleteršnik s svojim slovarjem prvič v zgodovini slovenskega slovarstva za izhodišče vzel "izrazje pojmovnega sveta slovenskega človeka" (Vidovič Muha 1996: 21); kljub temu pa ta slovar ostaja "temeljni leksemski priročnik še dolgo v 20. stoletje, razmeroma zanesljiv zgodovinski informator pa je lahko še danes" (ibid.).

specializacije pomena, kot temu pravi M. Snoj, se je utrjevalo splošno veljavno prepričanje, kdo lektor je (poklic) in kaj počne (ugotavlja in popravlja napake v tekstu).

Pri etimološkem zasledovanju besede je treba v zvezi s prehajanjem leksike od splošne v terminološko (ali nasprotno) omeniti še en proces, tj. semantični proces deetimologizacije. Pri tem ne asociiramo več tistih pomenskih sestavin, ki so pomen opredeljevale izvorno. Tako v primeru besede *lektor* načeloma ne mislimo več na izvorni latinski pomen *bralec* (*lector*).

3.6 Beseda *lektor* v *Velikem slovarju tujk*

Podobno kot etimološki slovar omenja latinski izvor besede (*lector*) v pomenu 'bralec'; v prvem pomenu izpostavlja lektorja v tistem splošno razširjenem pomenu med naravnimi govorniki slovenskega jezika, kot ga navaja tudi J. Toporišič, vendar pa je definicija v *ESJ* v primerjavi s slovarjem tujk podrobneje opredeljena. Toporišičevi definiciji je podoben tudi drugi pomen, ki je skoraj identičen pomenu v slovarju tujk.

Med priročniki, vključenimi v tej raziskavi, ta slovar besedi *lektor* pripisuje največ pomenov, tj. štiri, a lektorja v povezavi z normativnostjo pri govorjenih besedilih v gledališču kljub temu ne omenja. Preostala dva pomena zaznamuje s kratico *religija*, ki deluje kot kvalifikatorsko pojasnilo, saj nakazuje okolje, v katerem beseda živi.

3.7 Beseda *lektor* v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*

SSKJ predstavi "[s]kupek pomenov večpomenskega leksema", kar imenujemo pomenje (Vidovič Muha 2000: 19), torej je *lektor* asimetrični (neskladni) jezikovni znak. Pod prvo razlago navaja, da je lektor 'predavatelj za praktični pouk' (kar npr. *ESJ* omenja šele na drugem mestu), nadaljuje, da gre za 'sodelavca založbe, gledališča, radia, ki pregleduje, jezikovno obdeluje, ocenjuje rokopise in skrbi za normativnost izgovarjave pri igralcih, napovedovalcih', na tretjem mestu pa s kvalifikatorskim pojasnilom *nekdanj* sporoča, da gre oz. je šlo za 'bralca'. Z vidika tega pomena je beseda časovno zaznamovana.

Glede na pomenskosestavinsko zgradbo gre za endogeni pojem, saj se sem uvrščata samostalniki in glagol, katerega denotativni pomen *SSKJ* predstavlja prek semaziološkega postopka, poleg tega pa mu lahko določimo uvrščevalno (UPS) in razločevalno pomensko sestavino (RPS) (prim. Vidovič Muha 2000: 54–62). UPS, ki "opredeljuje pomen leksema z vidika njegove vpetosti v načeloma neposredno višje pojmovno in s tem tudi pomensko polje" (ibid.: 54), je pri besedi *lektor* v *SSKJ* predstavljena kot *Lektor je 'predavatelj'*. in *Lektor je*

'sodelavec'. Pri tretjem pomenu pa je kot UPS uporabljen oziralni zaimek, torej Lektor je, 'kdor glasno bere drugim'. Pri UPS torej skušamo ugotoviti, "v katero najbližje, se pravi po obsegu najmanj obremenjeno pojmovno področje sodi leksem oz. njegov denotat" (ibid.: 56). Pri opredeljevanju RPS pa lahko znotraj iste UPS zadostuje ena sama RPS, npr. za besedo *lektor* zadostuje RPS: /predavatelj/ za praktični pouk (označuje funkcijo) oz. /sodelavec/ založbe/gledališča/radia (označuje mesto nahajanja).

3.8 Beseda *lektor* v *Slovenskem pravopisu* (2001)

Omenja le dva pomena (podobno kot *ESJ*), in sicer lektor kot 'predavatelj' in kot 'jezikovni pregledovalec'; to sta torej splošni pomenski uvrstitvi obravnavane besede.⁸⁵ Glede na to, da ima za gradivo *SSKJ*, je presenetljivo, da pravopis ne vsebuje razlage, da gre med drugim za sodelavca gledališča, ponuja pa pomena v enakem zaporedju kot *SSKJ*, kar pa je pričakovano.

Delno zadovoljivo razlago torej ponuja le *SSKJ* (opredeljuje delo tudi gledališkega lektorja), čeprav je razlaga precej ohlapna, a vsekakor zadovoljivejša kakor razlaga *Slovenskega pravopisa* (2001). To morda niti ni presenetljivo, saj *SSKJ* obsega vse bistvene prvine knjižnega jezika,⁸⁶ tudi terminologijo iz poljudnoznanstvenih del, srednješolskih učbenikov in strokovnih slovarjev s posameznimi prispevki več terminoloških svetovalcev.

3.9 Beseda *lektor* v *Leksikonu Sova*

Leksikon pri obeh glavnih pomenih najprej izpostavi področni oznaki (JEZIK = jezikoslovje in PED = pedagogika); v tem raziskovanju je zanimivejši prvi pomen (pri drugem je treba le opozoriti, da na neki način vključuje tudi etimologijo – *lektor* = *bralec*). Loči dva pomenska odtenka (obema je skupno dejstvo, da je lektor strokovni sodelavec), in sicer ju loči glede na pisno-vidni oz. govorno-slušni prenosnik: podpomen *a* predstavi lektorja, čigar primarno delo je vezano na napisana besedila, podpomen *b* pa zadeva fonetika; pri obeh predstavi tudi ustanove lektorjevega delovanja (pri prvem založbo in časopis, pri drugem gledališče, radio in televizijo).

Je pa pri obeh čutiti normativno naravnost ukvarjanja z (pisnimi ali govorjenimi) besedili: pod *a* lektor *popravlja* (odpravlja napake), pod *b* pa *normira* (svetuje, kaj se sme in kaj se mora uporabljati); čeprav lahko na neki način normiranje razumemo tudi znotraj razpravljanja o neknjižnem govoru, je to lahko precej relativno in neargumentirano (npr. kaj se *sme* oz.

⁸⁵ Prim. § 1062.

⁸⁶ Prim. Uvod *SSKJ*: XX (§ 1).

mora znotraj zasebnega govora ali narečja na odru?). Bolj kot iz norme se pri oblikovanju gledališkega govora izhaja iz jezikovnega čuta, ki je v nasprotju s knjižnim jezikom (ta je dogovorjen) integralni del govora kot primarne pojavnosti.

Presenetljivo je, da gledališče izpostavi na prvem mestu, nato radio in televizijo; to lahko na nakazuje, kje je funkcija lektorja bolj poudarjena, bolj izpostavljena. Na Radioteleviziji Slovenija izobražujejo novinarje, napovedovalce in novinarje voditelje na različnih nivojih; npr. učenec na Radiu Slovenija obiskuje nekaj ur tedensko dva semestra pouk pri fonetiku in mentorju (Tivadar 2004: 442–43), na televiziji je tovrstnega izobraževanja manj oz. je zaradi lastnosti televizijskega medija (ne samo slušni, tudi vidni prenosnik) poudarjeno tudi drugo usposabljanje (npr. gibanje pred kamero). V (dramskem) gledališču, kot je že bilo ugotovljeno, pa je govor eden izmed glavnih igralčevih izrazil (poleg telesa). S tega vidika uporabe in vloge govora sta si radijski in gledališki medij precej blizu. Kljub temu pa je treba upoštevati še, da je odrski govor (z že omenjenimi besedami L. Kralja) samosvoj, enkraten, artificialen izdelek. Govor v gledališču se oblikuje za vsako predstavo posebej, gre za konstrukt, ki je odvisen od drugačnih zakonitosti kot govor na (nacionalnem) radiu (npr. zadovoljiva slišnost v dvorani), na katerem je poudarjena pedagoška vloga ozaveščanja pravorečnih napak in odpravljanje le-teh, tehnike govora, priprave glasilk ..., s čimer se igralci načeloma srečujejo že na AGRFT.

3.10 Beseda lektor v *Gledališkem terminološkem slovarju*

B. Sušec Michieli (2009: 260) navaja, da je "[g]ledališka terminologija [...] s pojavom gledališke kritike opazneje prodrla v publicistični jezik in splošno besedje, po drugi strani pa je publicistični jezik odtlej izjemno močno vplival na oblikovanje strokovnega gledališkega jezika". Nadalje navaja, da je bilo slovensko gledališko izrazje z enciklopedičnega vidika predstavljeno v "*Enciklopediji Slovenije* in drugih leksikonskih delih" (ibid.: 261). *Enciklopedija Slovenije* gesla *lektor* sicer ne vsebuje, ga pa (z vidika enciklopedičnosti) vsebuje že predstavljeni *Leksikon Sova*.⁸⁷

Podobno kot splošni leksikon tudi definicija terminološkega slovarja izpostavlja strokovno usmerjenost lektorjevega poklica. To je bistveno poudariti zaradi zgodovinskih dejstev, ko to – kot že zapisano – lektor (na primer v vzporedni oz. nadrejeni vlogi dramaturga v prvi polovici 20. stoletja) v slovenskem gledališču dolgo ni bil. V nadaljevanju razlage je

⁸⁷ Prim. poglavje 3.9.

izpostavljena narava timskega dela v gledališču (*skupaj* z režiserji in sodelavci), česar del je gledališki lektor postal šele v drugi polovici 20. stoletja.⁸⁸ Izpostavljena je vloga režiserja, kar je pričakovano glede na njegovo funkcijo pri uprizoritvenem procesu (umetniški in organizacijski načrtovalec, ustvarjalec, vodja uprizoritvenega procesa, ki različna izrazila usklajuje in povezuje v celoto (prim. Humar (ur.) et al.: 165)). Dramaturga kot sodelavca eksplicitno ne navaja,⁸⁹ saj (čeprav redko) ni vedno prisoten v ustvarjalnem procesu (takrat njegovo vlogo opravi kar režiser sam). Je pa jasno, da so med sodelavci zajeti predvsem igralci.

Poleg že omenjenih zgodovinskih premikov, ki zadevajo razvoj funkcije gledališkega lektorja, je v zvezi z odrskim govorom v tej razlagi opaziti še en premik: *Gledališki terminološki slovar* je na tem mestu med že predstavljenimi pomeni besede *lektor* edini, ki ne omenja normativne in s tem posledično strogo v zbornu-knjižni jezik usmerjene narave dela gledališkega lektorja. Izpostavi le *jezikovno-stilno in govorno obliko besedila za uprizoritev*, s čimer zajame jezik v vsej njegovi pojavnosti – otrese se normativno-kodifikacijskih pojmov, ki v svojem bistvu zajemajo le eno plast jezika, tj. knjižni jezik. Tukajšnje pojmovanje jezika je blizu Voduškovi formulaciji, da je jezik "produkt najrazličnejših socijalnih, kulturnih, gospodarskih in individualnih psiholoških okoliščin, ne kak umeten plod razuma, ampak rezultat tako razuma kot čustva, in sicer čisto konkretnega razuma in čustva, danih po določenih zgodovinskih okoliščinah" (citirano po: Skubic 2005: 36). Gre za vključitev več dejavnikov, ki vplivajo na realizacijo govora – tudi v gledališču.

Omenjeno podpira tudi literarnoteoretsko izrazje, npr. pojem zunanji stil⁹⁰ kot del zunanje forme literarnega dela (Kos 1983: 134–35). Ta zajema predvsem jezik, zato se govori tudi o jezikovnem slogu literarnega dela; gre za realizacijo vsebine s pomočjo izbora besed, besednih zvez in stavčnih oblik. Samo dramsko besedilo je lahko podano v slogu, ki ga je možno glede na koncept uprizoritve spremeniti (zbornu-knjižno besedilo lektor prestavi v neknjižne zvrsti); to je dopustno zaradi lastnosti zunanjega stila dramskega dela, saj izbira različnih jezikovnih možnosti ne vpliva nujno na vsebino in s tem na notranjo formo celote.

⁸⁸ Prim. poglavje 2.4.

⁸⁹ Prim. Moder 1987.

⁹⁰ Prim. še *notranji stil* (Kos 1983: 122–126).

B. Sušec Michieli (2009: 261) za preučevanje slovenske gledališke terminologije med najpomembnejšimi priročniki izpostavlja "*Mednarodni slovarček tehničnih gledaliških izrazov* (1967), *Gledališki besednjak* (1981) in prevod knjige P. Pavis *Gledališki slovar* (1997)". Slovarček tehničnih gledaliških izrazov⁹¹ in Pavisov slovar⁹² gesla *lektor* ne vsebujta, ga pa predstavlja *Gledališki besednjak*.

3.11 Beseda *lektor* v *Gledališkem besednjaku*

Prva dva glavna pomena, omenjena v tem geselskem članku, v nadaljevanju združujem v krovno poimenovanje *gledališki lektor*; v institucionalnem dramskem gledališču je lektor načeloma zadolžen za obe vrsti dela (realizacijo odrskega govora in normativnost pisanih besedil). Tretji pomen bi lahko označeval ostanek zgodovinskih okoliščin, ko je bila funkcija lektorja in dramaturga v slovenskem gledališču še združena v eni osebi (zlasti prva polovica 20. stoletja); danes naj bi funkcijo branja dramskih del za uvrstitev na repertoar načeloma opravljal (t. i. hišni) dramaturg.⁹³ Za interpretacijo bo (zaenkrat) bistven samo prvi pomen.

Kljub pomenski odprtosti razlage je globlja vsebina podanega pomena precej rigidna. Na več pomenskih nivojih pri opisu izbranih besed odseva župančičevski nazor pri oblikovanju odrskega govora, tj. lektor kot varuh norme. Ne predvideva, da je lektor ta položaj že zapustil in da je so-oblikovalec umetniškega ustvarjanja gledališke predstave. Že formulacija *biti odgovoren* v tem kontekstu zveni nekako diktatorsko: ali to pomeni, da mora lektor sprejeti sankcije, če svojega dela ne opravi v skladu z normo ali drugimi zahtevami, bo imel negativne posledice? Podobno funkcionira tudi uporaba besede *neoporečen*: ima lahko lektorjevo delo v gledališču (kljub temu da gre za umetnost!) znotraj odrskega govora lahko moralno sporne razsežnosti, ki se jim da ugovarjati? Ti vprašanji sta zanalašč nekoliko zaostreni in pretirani, vendar z vidika zgodovinskega poznavanja slovenščine v javnosti v 20. stoletju (zlasti v gledališču) precej realna. Prav take pomenske razlage oz. definicije naj ne bi sodile v terminološko slovaropisje. Še najustreznejša je formulacija, da gledališki lektor skrbi za (funkcijsko) ustrezno podobo besedila v uprizoritvi, saj šele na ta način odpira pojmovanje jezika v *nežupančičevskem*, torej sodobnem smislu.

⁹¹ Kenneth Rae in Richard Southern, *Mednarodni slovarček tehničnih gledaliških izrazov* [*An international vocabulary of technical theatre terms in eight languages (American, Deutch, English, French, German, Italian, Spanish, Swedish)*], slovenski del pripravili J. Moder, V. Molka in D. Tomše, Ljubljana, 40. zvezek Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, 1967.

⁹² Patrice Pavis, *Gledališki slovar* [*Dictionnaire du Théâtre*], iz francoščine prevedel Igor Lampret, Ljubljana, 124. zvezek Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, 1997.

⁹³ Prim. Lukan 2001: 24, 44, 125 in 209.

3.12 Pomenske spremembe besede *lektor*

V vseh omenjenih (neterminoloških) priročnikih je pomanjkljiva opredelitev dela gledališkega lektorja, ki ne skrbi le za normativnost izgovora, pač pa je pozoren tudi na druge stavčnofonetične prvine govora in neverbalne elemente. V določenih primerih mora celo posodobiti oz. jezikovno prirediti starejši prevod dramskega besedila, torej skrbi za celotno govorno podobo gledališke predstave.

Glede na predstavljene razlage omenjenih slovarjev je beseda *lektor* skozi stoletja težila k večpomenskosti:

- glede na Snojeve etimološke ugotovitve je beseda *lektor* v veljavi že od srednjega veka in je pomenila (le) 'akademsko izobraženega učitelja', torej je bila enopomenska, Slovenci pa smo jo po navedbi *SSKJ* uporabljali že v 16. stoletju ('Trubar je bil pri Bonomu tudi lektor'), torej prav tako kot enopomensko;
- v 19. stoletju se je beseda *lektor* pomensko specializirala v 'učitelj tujega jezika'; predvidevam, da se je s to specializacijo prešla v zaprt pojmovni svet, ki je glede na pojmovni svet 16. stoletja drugačen;
- s *SSKJ* v 20. stoletju pa se je beseda, po navedbah sodeč, determinologizirala – izstopila je iz pojmovnega sveta posamezne znanosti in postala vsesplošna, ne več prepoznavna samo v okviru določenega znanstvenega področja (prim. Vidovič Muha 2000: 116);
- z *Gledališkim terminološkim slovarjem* v 21. stoletju pa se je del pomena besede *lektor* terminologiziral, hkrati pa je beseda z nekaterimi pomeni, ki jih navaja *SSKJ*, ostala v svetu splošne, neterminološke leksike (prim. Vidovič Muha: *ibid.*). Čeprav B. Sušec Michieli (2009: 264) navaja, da "[g]ledališko izrazje pogosto prehaja v publicistični in vsakdanji govor", pa pri besedi *lektor* ni zaznati takšnega prehajanja; beseda *lektor* je namreč že bila v rabi v splošnosporazumevalnih in nespecializiranih besedilih, v katerih pomen ni tako natančno definiran kot v terminologiji, nato pa se je z izidom *Gledališkega terminološkega slovarja* terminologizirala v neki specifični, enopomenski obliki, v splošni rabi pa beseda z nespremenjenim pomenom živi dalje.

4 KRITIŠKA PERCEPCIJA DELA GLEDALIŠKEGA LEKTORJA

Delo gledališkega lektorja kot soustvarjalca posamezne gledališke predstave je načeloma lahko ovrednoteno tudi v časopisnih kritikah. (Ne)omemba lektorjevega prispevka k ustvarjalnemu procesu v njih me je spodbudila k analizi nekaterih gledaliških kritik. Ker v njih lektorjevo delo večinoma ni omenjeno (ne trdim, da je s tem tudi spregledano), me je k tej analizi spodbudila kritika Blaža Lukana za predstavo *Bumbar* Georgesa Feydeauja v režiji Luka Martina Škofa v ljubljanski Drami (premiera 27. 11. 2010); v njej omenja lektorja predstave in njegovo delo vrednoti: "[I]gralci pa so mestoma govorno (Jože Faganel) povsem nerazumljivi, pa tudi »slovangleščina« se zdi slabo izkoriščena."⁹⁴ Pomenljiv je tudi naslednji Lukanov zapis; gre za predstavo *Totenbirt* Iva Prijatelja v režiji Mileta Koruna prav tako v ljubljanski Drami (premiera 2. 10. 2010): "[G]ovorna podoba uprizoritve (lektorica je bila Barbara Korun) [...] kompilacijsko naravo jezika pusti tako rekoč pri miru, s tem pa ustvari nepregleden in na trenutek moteč govorno-jezikovni sistem."⁹⁵ Delo gledališkega lektorja je v teh zapisih ne le omenjeno, temveč tudi ocenjeno, pri tem pa se kaže posebna vloga gledališkega lektorja v sodobnem slovenskem gledališču, ki ni opazovana s pozicije jezikovne normativnosti, kot je bilo to v ljubljanski Drami v ospredju zlasti v Župančičevem obdobju delovanja, temveč poskuša na bistvo dramskega besedila pokazati s pragmatičnega vidika – oceni, kakšna je vloga jezika v posameznem socialnem okolju. B. Lukan prispevek gledališkega lektorja umesti ob bok umetniških prispevkov tudi drugih soustvarjalcev predstave, pri tem pa s pozicije sodobnega kritičnega opazovalca zadane bistvo jezikovne plati uprizorjenega.

Gledališka umetnost je po svoji naravi minljiva, obenem pa z vsako reprizo nikoli do potankosti identična predpremierni, premierni ali kateri drugi nadaljnji ponovitvi. Eden izmed načinov, kako priti do bistva gledaliških uprizoritev, prikazanih v preteklosti, je branje gledaliških kritik, ocen ali recenzij. Pri tem je treba upoštevati sekundarno naravo kritike, njeno odvisnost od primarnega materiala; ni namreč nujno, da kritika določene gledališke predstave zajame vse elemente uprizorjenega, saj je lahko glede na kritikovo (strokovno) usmerjenost ali področje zanimanja osredotočena le na nekatere subjektivno izbrane elemente predstave. Formalno gledano pa je kritika sicer samostojno delo in kot taka je vključena tudi v

⁹⁴ Blaž Lukan, *Burka brez sloga*, *Delo*, 30. 11. 2010.

⁹⁵ Blaž Lukan, *Mrtvi kot*, *Delo*, 8. 10. 2010.

tukajšnje razmišljanje in analizo.⁹⁶ "Obenem je tudi v naravi gledališke kritike, da se ukvarja s konceptom, idejo, modelom uprizoritve" (Lukan 2001: 52); del koncepta uprizoritve določenega dramskega besedila v dramskem gledališču je tudi jezikovna podoba postavitve.

V tem poglavju so predstavljene kritike posameznih gledališki predstav Mestnega gledališča ljubljanskega (MGL), odigranih v sezonah od 1991/92 do 2009/10, torej od osamosvojitve Slovenije do zaključka prvega desetletja 21. stoletja. Prva letnica je izbrana z mislijo, da so bila devetdeseta leta zaznamovana s potrebo "po spremembi tako splošne kot tudi politične zavesti (zavesti odgovornih politikov) o položaju in vlogi slovenščine kot državnega jezika" (Vidovič Muha 1996: 24). Zanimivo bo, če se to na kakršen koli odraža v kritičnih ocenah predstav in omembi odrskega jezika. Vprašanje je tudi, ali se v kritikah omenja delo gledališkega lektorja, kaj se pri tem izpostavlja oz. s kakšnim besedjem se pri tem operira (predpostavljam, da smo po stoletju spremenjenih družbeno-političnih razmer – med drugim z zavestjo do slovenščine kot državnega jezika v 90. letih 20. stoletja – z župančičevskimi formulacijami *lepega, vzornega, čistega in nepokvarjenega jezika* že opravili). Izbrane so kritike, izdane v dnevnem časopisu *Delo*,⁹⁷ pri tem pa je izpostavljeno, ali se določen kritik v njih osredotoča tudi na govorno podobo posamezne uprizoritve.

4.1 Gledališke kritike uprizoritev Mestnega gledališča ljubljanskega

V MGL so od sezone 1991/92 do sezone 2009/2010 premierno (brez koprodukcij) uprizorili 157 predstav⁹⁸ na velikem odru, Mali sceni in v Studiu. Te si je v omenjenem obdobju ogledalo in kritike napisalo več kritikov:

⁹⁶ Prim. razmišljanja o kritiki v: Krištof Jacek Kozak, *Estetski in idejni vpliv na predvojno dramsko in gledališko kritiko Josipa Vidmarja*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1998, 33–34.

⁹⁷ Na spletni strani www.delo.si (dostopno 20. 7. 2011) je zapisano (povzemam), da je njihovo poslanstvo javnosti posredovati čim širši spekter medijskih vsebin, se prilagajati različnim sociokulturnim skupinam, z natančno segmentacijo obravnavati vsako ciljno skupino ločeno ter se ji čim bolj prilagoditi. Že 50 let so vodilno in najvplivnejše podjetje na slovenskem medijskem trgu ter pomemben oblikovalec javnega mnenja, spodbujajo bralno kulturo in ozaveščenost prebivalstva, prispevajo k demokratizaciji slovenske družbe in njenemu usposabljanju za kakovosten in ozaveščen razvoj v širšem okolju. – Rezultati nacionalne raziskave branosti (www.nrb.info, dostopno 20. 7. 2011), ki sicer poteka od leta 2002, pa kažejo, da je časopis *Delo* od leta 2002 do vključno leta 2007 glede na branost zasedal 2. mesto (na prvem so bile *Slovenske novice*), od leta 2008 do vključno leta 2010 pa 3. mesto (na prvem so *Slovenske novice*, na drugem *Žurnal 24*). Noben od v oklepaju omenjenih ne vsebuje izčrpnih kulturnih vsebin z vključevanjem gledaliških kritik tekoče gledališke produkcije. – Po še novejših podatkih, tj. podatkih Slovenske oglaševalske zbornice, zbranih v okviru projekta Revidirane prodane naklade tiskanih medijev, pa ugotovimo, da sta v drugem četrletju leta 2011 med dnevniki *Slovenskim novicam* po prodani nakladi sledila *Delo* in *Dnevnik* (vir: *Slovenska tiskovna agencija*, 24. 8. 2011).

⁹⁸ Dejansko so v MGL odigrali še eno predstavo več (torej 158), in sicer še *Federico – telesnost besede*, vendar pa v arhivu MGL, od koder sem dobival podatke, kritike za omenjeno predstavo nimajo. Odložil sem se jo izpustiti iz analize z utemeljitvijo, da omenjena predstava ne izhaja iz dramskega besedila, temveč gre za ugledališčno poezijo, s čimer so dopolnili repertoarno ponudbo. Po besedah takratnega direktorja in umetniškega vodje MGL Borisa Kobala predstava *Federico* dopolnjuje v preteklosti že prestavljen večer

- Veno Taufer v sezonah 1991/92–1995/96,
- Andrej Inkret v sezonah 1996/97–1998/99,
- Matej Bogataj v sezonah 1999/00 in 2003/04–2007/08; kritiko ene gledališke predstave je objavil tudi v sezoni 1996/97,
- Primož Jesenko v sezoni 2000/01,
- Blaž Lukan v sezonah 2001/02–2002/03,
- Slavko Pezdir v sezonah 2008/09–2009/10, po eno kritiko gledališke predstave je objavil tudi v sezonah 1992/93 in 1996/97,
- France Vurnik je objavil eno kritiko gledališke predstave v sezoni 1994/95.

Preden izpostavim citate iz posameznih kritik, ki zadevajo delo gledališkega lektorja, naj omenim naslednji problem, ki zadeva zasledovanje lektorjevega prispevka pri gledališki predstavi v posamezni gledališki kritiki. Ustvarjanje gledališke predstave je proces, v katerem vsi sodelavci težijo k istemu cilju (timsko delo); vodi in usmerja jih režiser, ki ima svojo vizijo uprizoritve. Treba je upoštevati, da je v času po profesionalizaciji slovenskega gledališča za uprizoritev bistvena trojka režiser – dramaturg – lektor (če ne omenjam drugih sodelavcev, niti igralcev) (prim. Moder 1987: 22). Režiser se ukvarja z uprizoritvijo dramskega besedila, ki je sestavljeno iz besed, besednih zvez, stavčnih oblik ...; dramaturgova naloga je do popolnosti poznati dramsko besedilo, je lahko tudi jezikovni vodja, razlaga tujke, osebna imena ali obče pojme, ki se pojavljajo v besedilu – torej ima tudi opraviti z besedami, z jezikom (prim. Lukan 2001: 40); gledališki lektor pa, kot že omenjeno, določi jezikovno-stilno in govorno obliko besedila (prim. Humar (ur.) et al. 2007: 110).

Vsak izmed njih ima torej opravka z besedilom (medtem ko so nanj oz. na konkretne besede, besedne zveze in govorno realizacijo le-teh na odru drugi sodelavci, npr. kostumograf, scenograf, manj vezani), zato tudi dramaturg in režiser predlagata določene jezikovne rešitve v okviru odrskega govora, ki niso nujno plod gledališkega lektorja. Pravzaprav vsakdo izmed te trojice s svojimi predlogi, ki jih lahko štejemo za nekakšne individualne interpretacije besedila, posega na področje sodelavca; tako tudi režiser in/ali dramaturg (ali še kak drug sodelavec – igralec) prispevata k določenim jezikovnim rešitvam, ki jih nato ovrednoti in igralcem predstavi lektor. Poleg tega pa ima svojevrstno vlogo tudi prevajalec dramskega besedila, ki lahko že s prevodom nakaže na določeno jezikovno podobo uprizoritve. Zato je

Prešernove poezije in drugih pesniških oz. literarnih večerov (povzeto po: *Slovenska tiskovna agencija*, 16. 4. 1999).

pri posamezni gledališki predstavi včasih težko prepoznati, čigav izvirno je posamezni "umetniški prispevek", saj na koncu predstava deluje harmonično kot celota, kar je tudi namen uprizoritve.

Izhajajoč iz podanega, naj najprej omenim, da sta med 157 kritikami dve taki, ki omenjata, da gledališkega lektorja kot sodelavca ni bilo med ustvarjalci predstave.⁹⁹ Torej izhajam iz 155 kritik, ki vsaka na svoj način omenja in vrednoti poklic gledališkega lektorja in njegovo delo; v tabeli lahko to prikažem na naslednji način:

Ne omenja ne imena lektorja ne njegovega dela	Ne omenja imena lektorja, omenja pa njegovo delo	Omenja ime lektorja, ne omenja pa njegovega dela	Omeni lektorja in njegovo delo
82	9	49	11
52,9 %	5,8 %	31,6 %	7,1 %

Gledališkega lektorja in njegovega dela sploh ne omenja več kot polovica kritik (52,9 %). Marsikdo bi menil, da je s tem lektorjevo delo spregledano, neopaženo, morda celo omembe ne vredno ali pa nepotrebno. Vendar pa v gledaliških krogih obstaja nenapisano pravilo, da je delo gledališkega lektorja dobro opravljeno takrat, ko se jezika *ne opazi*, ko jezik podpira celotno uprizoritev na način, da v njem ni motečih elementov. Torej neomenjanje lektorja in njegovega dela kaže na očitno zadovoljivo stanje odrskega govora v obravnavanih uprizoritvah.

Sledijo kritike, ki omenjajo lektorja z imenom in priimkom, ne predstavijo in vrednotijo pa njegovega dela; takih kritik je slaba tretjina (31,6 %). Razlog za to je pojav kritik s posebno strukturiranostjo zunanega stila. Ta je zasnovan približno tako: navedba naslova, ustvarjalcev uprizoritve, dolžine predstave in datuma premiere. Navajam primer kritike Vena Tauferja z naslovom *Živi Cankarjevi stavki* (sezona 1995/96), ki to ponazarja:

- **Ivan Cankar: Moje delo je knjiga ljubezni, odpri jo, domovina ...** Izbor besedil: **Tone Kuntner**. Režijska pomoč: **Zvone Šedlbauer**. Scenografija: **Tone Kuntner** in

⁹⁹ Gre za uprizoritev *Vrnitev H. Pinterja* (sezona 1996/97), saj kritik S. Pezdir navaja, da bi za enovitejšo govorno podobo uprizoritve režiserju lahko na pomoč priskočil izkušeni gledališki lektor, in avtorski projekt Gregorja Čušina z naslovom *Hagada* (sezona 2002/03).

Tine Demšar. Kostumografija: **Alenka Bartlova.** Glasba: **Petar Ugrin.** Lektorica: **Rudenka Nabergoj.** Violinist: **Peter Ugrin, ml.** Premiera je bila 12. decembra.¹⁰⁰

Ta kritika gledališkega lektorja sicer omenja, ker ji to narekuje zunanja oblika, vendar pa v sami kritiki delo lektorja ni omenjeno; v nekem smislu so te kritike blizu prvi skupini kritik, saj dela gledališkega lektorja, ki je v tej razpravi v ospredju, ne omenjajo in ne vrednotijo, kar skupaj predstavlja 84,5 % kritik.

V nadaljevanju so po kronologiji (od sezone 1991/92 do 2009/2010) predstavljene tiste kritike, v katerih je delo gledališkega lektorja omenjeno in vrednoteno; gre za 20 kritik, kar od 155 kritik predstavlja 12,9 % vseh kritik.

- V. Taufer: *Bolj ptič na sploh* (uprizoritev besedila *Bil je škrjanec* E. Kishona, 1991/92): "**Evgen Car**, ki je najbolj nasmejal občinstvo s svojim dialektskim barvanjem Shakespearove provincijske prebrisanosti [...]." Lektor uprizoritve je bil Jože Faganel.
- V. Taufer: *Živahna doktorska burka* (uprizoritev besedila *Klinika Tivoli, d. o. o., B. Tadla*, 1992/93): "klišejskost nikakor ni v nasprotju z igralsko neposrednostjo, ki so jo ustvarili – namreč v nekakšnem tipičnem generacijskem vzdušju, narejenem z drobnimi detajli gest, izrazov, slanga, ne nazadnje tudi s songi in plesom". Lektorica uprizoritve je bila Majda Križaj.
- F. Vurnik: *Demokracija po Partljičevo* (uprizoritev besedila *Štajerc v Ljubljani* T. Partljiča, 1994/95): "**Jožef Ropoša** v naslovni vlogi je sproščen in neobremenjen Štajerc po avtorjevi volji, z ustreznim obvladovanjem dialekta in igranja na frajtonarico [...]." Lektorica uprizoritve je bila Rudenka Nabergoj.
- M. Bogataj: *Smešna zbirka nezmernosti* (uprizoritev besedila *Politika, bolezen moja* T. Partljiča, 1996/97): "Zaradi dialekta hvaležno vlogo podeželske sorodnice, radožive punce [...], je dobro izkoristila Mojca Partljič." Lektorja uprizoritve ne omenja.

¹⁰⁰ V. Taufer, Živi Cankarjevi stavki, *Delo*, 14. 12. 1995.

- A. Inkret: *Gej se na ogled postavi* (uprizoritev besedila *Noč s Sasho* K. Elyota, 1996/97): "Problematična sestavina igre je le jezik, v katerem se sterilna, papirnata »knjižna« govorica čudno nekontrolirano meša z najbrž ustreznimi nizkimi, grobimi žargonskimi fragmenti." Lektorica uprizoritve je bila Rudenka Nabergoj.
- A. Inkret: *Težave z uprizoritvijo* (uprizoritev besedila *Umor v katedrali* T. S. Eliota, 1996/97): "Sploh posveča režiser največ pozornosti govornim razsežnostim svoje uprizoritve [...]. Škoda, da ga pri tem odnaša v bolj ali manj estetizirano recitiranje." Lektorica uprizoritve je bila Majda Križaj.
- A. Inkret: *Svetohlinec v polovični farsi* (uprizoritev besedila *Tartuffe* Molièra, 1997/98): "Star Župančičev prevod (iz leta 1933) učinkuje sveže in tudi z arhaizmi dobro služi Korunovi režiji strogo po Molièrovi predlogi; in igralci ga v glavnem dobro govorijo." Lektorica je bila Rudenka Nabergoj.
- A. Inkret: *Predstava Tanje Ribič* (uprizoritev besedila *Pigmalion* G. B. Shawa, 1998/99): "Svojo Elizo Doolittle odigra [...] s smešnim izražanjem v zlorabljenem dialektu." "[J]e nenavadno, da lije oče svoje replike v absolutno drugačnem narečju kot hči (lektorstvo in priredbo prevoda podpisuje **Jože Faganel**). Sploh je vprašanje, ali je mogoče razredno delitev, na kateri je zasnovan angleški *Pigmalion*, ustrezno slovenizirati z narečji, torej le geografsko, pa še to nekam na pol?"
- M. Bogataj: *Iskanje izgubljene forme* (uprizoritev besedila *Sluga dveh gospodarjev* C. Goldonija, 1999/00): "Vse skupaj je kar se da napeto in hitro, odigrano večinoma v precej radikalni primorščini (ne razumem, zakaj ne kar beneščina iz Goldonijevega 18. stoletja), zaradi kopice gradiva tudi malce površno." Imena lektorja ne omenja.
- M. Bogataj: *Pod Freudovo preprogo* (uprizoritev besedila *Histerija* T. Johnsona, 1999/00): "Dalí **Gašperja Tiča** je zadržan v temperamentu, njegov govor je močno hispaniziran." Lektorja uprizoritve ne omenja.
- B. Lukan: *Vaje v slogu* (uprizoritev besedila *Kar hočete* W. Shakespeara, 2001/02): "Tudi govorno (nov, svež in v posameznih izpeljavah luciden prevod je delo Milana Jesiha) nastopajoči pogosto uhajajo iz okvirja (lektorica je bila Rudenka Nabergoj)."

- B. Lukan: *Komedija v družinskem krogu* (uprizoritev besedila *Božič pri Cupiellovih* E. De Filippa, 2001/02): "Posamezni prizori pa se ne izgrajujejo in ne izzvenijo v enotno ter s povsem jasnim smotrom (v ušesa pade tudi neskrbna ljubljansščina nastopajočih). K temu nekoliko pripomore zastajajoča igra *Borisa Cavazze* kot Luca Cupiella, ki je sicer v celoti simpatična, topla in vitalna komedijska figura, vendar replike (pre)pogosto cepi s cezurami in situacijam dodaja nepotrebna gestična mašila (in privatizme), na ta način pa se njegova dramska vloga pomika nekoliko v ozadje." Imena lektorja ne omenja.
- B. Lukan: *Brez sloga* (uprizoritev besedila *Srebrno rebro* M. Jesiha, 2001/02): "[V] posameznih nastopih pa nekaj jesihovskega duha (torej pravo mero jezikovne stilizacije, tipološke ostrine in samoironije) na oder prinesejo tudi igralci." Imena lektorja ne omenja.
- B. Lukan: *Izgubljena skrivnost življenja* (uprizoritev besedila *Praznovanje* H. Pinterja, 2002/03): "[P]a tudi večini ostalih [...] moramo [...] priznati bolj ali manj tekočo igralsko okretnost, s katero uprizarjajo garnituro Pinterjevih »brezosebnih« likov z neoprijemljivim, a donosnim poslanstvom, v njihovem usodnem, v resnici pa brezupnem klepetu (z ustrezno nižano dikcijo po naročilu lektorice Rudenke Nabergoj) o vsem in ničemer."
- B. Lukan: *Red in ruševine* (uprizoritev besedila *Na čigavi strani* R. Harwooda, 2002/03): "s svojo pojavnostjo sicer dovolj markanten, vendar izrazno neekonomičen, govorno nezanesljiv in ritmično raztrgan", zapiše za enega izmed igralcev. Imena lektorja ne omenja.
- B. Lukan: *Življenje na odru* (uprizoritev besedila *Vedno se kdo izgubi* R. Lundána, 2002/03): "medtem ko je kostumografsko [...] in lektorsko (Rudenka Nabergoj) delo dobro opravljeno".
- M. Bogataj: *Lucidni udarjenec* (uprizoritev besedila *Sokratov zagovor* Platona in Z. Šedlbauerja, 2004/05): imena lektorja ne omeni, sicer pa skozi vso kritiko omenja govor (gre namreč bolj ali manj za monološko predstavo; omembe vredna je le misel, da so se ustvarjalci "hoteli izogniti vzvišenemu in patetičnemu govorjenju").

- M. Bogataj: *Sestra za brata* (uprizoritev besedila *Beneška dvojčka* C. Goldonija, 2005/06): "v njej [Veroni] so drug ob drugem ne samo srednjetirolski pogrkovalci in galantni benečani, temveč tudi madžarizirana psujoča služinčad [...]; jezikovna adaptacija in zaostritev sicer okretnega prevoda Srečka Fišerja". Imena lektorja ne omenja.
- M. Bogataj: *Prismuki v kratkih rezih* (uprizoritev besedila *Zgodbe vsakdanje norosti* P. Zelenke, 2006/07): "Režiserka Barbara Hieng Samobor je z lektorsko in igralsko ekipo najprej priredila in zemljepisno adaptirala prevod Nives Vidrih." Imena lektorja ne omenja.
- S. Pezdir: *Začeti na novo?* (uprizoritev besedila *Ples na vodi* D. Drábka, 2008/09): "[Z]a njegovo [besedilo] prilagoditev slovenskemu družbenemu in medijskemu okolju ter univerzalno poglobitev teme posameznikovega izstopa oz. odhajanja z izbranimi citati iz literarne zapuščine Joyceja, Persa, Eliota in Kocbeka pa so poskrbeli dramaturginja Petra Pogorevc in njena asistentka Eva Mahkovic ter lektor Arko."

4.2 Analiza predstavljenih gledaliških kritik

V prejšnjem podpoglavju so naštet tisti izseki iz 20 kritik – ki omenjajo delo gledališkega lektorja –, ki so najbolj reprezentativni in koristni za tukajšnje raziskovanje. Sicer se z jezikom predstave ukvarja še več kritik, vendar na ravni ocenjevanja jezikovnega stila izvirnikov in/ali prevodov. Nekaj kritikov se osredotoča tudi na jezikovne kreacije, ki so očitno plod posameznega igralca, ne pa izrecno lektorjevega dela, zato tu niso predstavljene.

Zanimivo je spoznanje, da kar šest kritik omenja odrski govor, povezan z narečjem.

Večinoma je narečje rabljeno v komedijah (torej še vedno v vlogi smešenja dramskih oseb ali situacijske komike), kar je v slovenskih gledališčih že tradicija, dolga več kot petdeset let.¹⁰¹

Načeloma je lektorjevo delo v teh primerih zadovoljivo opravljeno, ena kritika je skeptična do uvedbe narečja v točno določeno besedilo, saj se kritiku zdi, da tega izvirnik ne prenese, neka druga kritika pa izraža skeptičnost do vnosa narečij v komedije nasploh.

- V. Taufer: *Bolj ptič na sploh* – narečje enega izmed igralcev izpostavi kot pozitiven element uprizoritve, saj je v komedijskem duhu pripomogel k dodatnemu smehu publike;

¹⁰¹ Prim. poglavje 2.3.

- F. Vurnik: *Demokracija po Partljičevu* – tukaj gre prav tako za komedijo, v kateri je narečje v funkciji zbujanja smeha med očitno različnimi pokrajinskimi pripadnostmi dramskih oseb (*Štajerc v Ljubljani*), s čimer se igralec spopada sproščeno in neobremenjeno;
- M. Bogataj: *Smešna zbirka nezmernosti* – tudi v tem primeru gre za komedijo, narečje je zopet v funkciji smešenja, kar igralka po kritikovih besedah zadovoljivo odigra;
- A. Inkret: *Predstava Tanje Ribič* – prav tako je narečje rabljeno tudi v tej komediji, vendar pa ima kritik določene pomisleke glede odrskega govora; meni, da je narečje izrabljeno, neutemeljeno rabljeno, obenem pa celo pomisli, ali je v takšno besedilo sploh mogoče vnašati narečje; do opravljenega dela gledališkega lektorja je precej skeptičen;
- M. Bogataj: *Iskanje izgubljene forme* – kritik ocenjuje, da je narečje rabljeno preveč radikalno, lahko je zaznati sarkastičen ali pa vsaj ironičen odnos do izrabe primorščine (priporoča raje kar "beneščino iz 18. stoletja");
- M. Bogataj: *Sestra za brata* – ker gre za predstavo z različnimi narečji, je pri tem kritiku znova opaziti nenaklonjenost do takšne izrabe narečij v komedijah, saj prevod dramskega besedila označi za okretnega, adaptacijo besedila v narečja pa kot zaostritev, kar je mogoče razumeti v ekspresivni rabi, torej zaostritev kot nekaj napetega, težavnega.

Naslednje kritike delim glede na to, ali je delo gledališkega lektorja zadovoljilo kritikova pričakovanja ali ne; v prvo kategorijo uvrščam šest kritik, v drugo pa štiri. V preostalih kritikah je lektorjevo delo omenjeno (oz. posredno predstavljeno), vendar ni posebej vrednoteno.¹⁰² Lektorjevo delo pozitivno vrednotijo naslednje kritike:

- V. Taufer: *Živahna doktorska burka* – tipično generacijsko vzdušje, kot zapiše kritik, je lektorica ustvarila predvsem s slengom, torej je jezik nekako zvrstno oz. socialno členila, kar kritik označi kot sprejemljivo;
- A. Inkret: *Svetohlinec v polovični farsi* – star prevod z arhaizmi je bil oblikovan v dober odrski govor; kaj to sicer pomeni, ni jasno, najverjetneje pa je glede na režijo takšen jezik ustrezal celotni uprizoritvi, lektorica pa je najverjetneje poskrbela za dobro izvedbo vseh lastnosti govora pri vsakem izmed igralcev;
- B. Lukan: *Brez sloga* – kritik pohvali pravo mero jezikovne stilizacije;

¹⁰² To so M. Bogataj: *Pod Freudovo preprogo*; B. Lukan: *Vaje v slogu*; M. Bogataj: *Prismuki v kratkih rezih*; S. Pezdir: *Začeti na novo?*.

- B. Lukan: *Izgubljena skrivnost življenja* – z vidika odrskega govora kritik omenja ustrezno znižano dikcijo igralcev;
- B. Lukan: *Življenje na odru* – omenja le, da je lektorsko delo lektorice dobro opravljeno, vendar tega ne utemeljuje s primerom;
- M. Bogataj: *Lucidni udarjenec* – kritik se zaveda, da bi glede na bolj ali manj monološko naravnost uprizoritve, sploh če upošteva tudi neke vrste klasičnost obravnavanega dramskega besedila, uprizoritev lahko zdrsnila v recital, čemur pa se je ekipa uspešno izognila (govor torej ni prepojen s patosom ali dikcijo, značilno za obdobje v slovenskem gledališču pred drugo svetovno vojno).¹⁰³

Od vseh 20 obravnavanih kritik so le štiri take, ki negativno vrednotijo delo gledališkega lektorja:

- A. Inkret: *Gej se na ogled postavi* – ocena se obregne v mešanje knjižnih in neknjižnih besed, torej papirnatih in nizkih izrazov; če je bil to moteč element predstave, tovrstno preklapljanje ni bilo utemeljeno, torej lektorica z vidika socialne zvrstnosti ni poenotila odrskega govora v homogeno celoto;
- A. Inkret: *Težave z uprizoritvijo* – režiser je očitno želel uprizoritev nasloniti na samo dramsko besedilo, se mu očitno bolj posvečal kot drugim gledališkim znakom, zato je predstava izpadla kot recital, česar očitno ni mogla preprečiti niti lektorica;
- B. Lukan: *Komedija v družinskem krogu* – kritik kot negativno označi podobo ljubljansčine (kaj ga pri tem moti, ni posebej izpostavljeno) in improviziranje enega izmed igralcev, ki s prevelikim številom cezur razbija govorni potek svojih replik;
- B. Lukan: *Red in ruševine* – v tej oceni je izpostavljen le eden izmed igralcev, ki svoje replike z vidika ritma podaja na moteč način; vsekakor je naloga lektorja, da igralcu pomaga določiti ustrezen stavčni poudarek in druge intonacijske elemente, ki sodijo na to področje.

Pozitivne in negativne ocene lektorjevega dela se da, če zelo posplošim, strniti v naslednjo misel: večina kritikov je v zadnjih dvajsetih letih na slovenskih gledaliških odrih opazila in vrednotila predvsem tisti odrski govor, ki je členjen z vidika socialnih zvrsti (prim. Toporišič 2000⁴: 14–27). Odrski govor je pogosto opažen, kadar je podan v (zemljepisnem) narečju, pa tudi v primerih, ko na kakršen koli način odstopa od nadzvrsti knjižni jezik, kamor sodita

¹⁰³ Prim. poglavje 2.2.

zborni in splošno- ali knjižnopogovorni (prim. ibid.: 14); pri tem je v eni izmed kritik omenjen ljubljanski pokrajinski pogovorni jezik, v drugi socialna členitev jezika dramskih oseb, ustrezna jezikovna stilizacija in uvedba znižane dikcije. Poleg tega se omenja tudi stilna vrednost besed (prim. ibid.: 123–133). Omembe vredna je tudi pripomba, znana iz zgodovine odrskega govora, ki zadeva podajanje dramskega besedila v obliki recitala.

Z vidika razvoja slovenske jeziko(slo)vne misli obravnavane kritike kažejo na dokončni prehod zavesti k pojmovanju slovenščine kot državnega jezika, saj se o jeziku v vlogi odrskega govora ne razmišlja več z župančičevskimi formulacijami oz. se ne uporablja izrazja, v katerem bi bilo zaznati pojem t. i. jezikovne ogroženosti. Pogovorni jezik na odru je pričakovan, sprejet in ovrednoten, kar je več kot pričakovano, saj je od zvrstnega razumevanja jezika v smislu strukturalnega češkega jezikoslovja minilo že več desetletij (60. leta), prav toliko tudi od utrjevanja slovenske jezikovne zavesti s pomočjo ustrezne jezikovne politike (70. leta) (prim. Vidovič Muha 1996: 16, 24, 29 in 33). Več let je minilo tudi od objave razprave *Vprašanja govorjenega jezika* (1965) B. Pogorelec in Toporišičeve razprave *Slovenski pogovorni jezik* (1970) ter drugih jezikoslovnih razprav nekaterih opaznih jezikoslovcev o zvrstnosti (T. Korošec, J. Dular, F. Novak, V. Gjurin).¹⁰⁴ Predstavljeni pregled kritik potrjuje, da gledališki lektor ni več v vlogi "varuha pravorečne norme večno ogroženega jezika" (Antončič 1993a: 63), temveč se je fokus njegovega dela premaknil "v ustvarjalno sfero oblikovanja govorne podobe posamezne uprizoritve" (Podbevšek 2010: 210).

¹⁰⁴ Prim. poglavje 2.

5 (STROKOVNI) PRISPEVKI GLEDALIŠKIH LEKTORJEV

Ne nazadnje je treba delo gledališkega lektorja spremljati tudi z vidika (strokovnih) prispevkov lektorjev o odrskem govoru, ki so najpogosteje objavljeni v gledaliških listih posameznih uprizoritev. Samo zgodovinski pregled vloge gledališkega lektorja, primerjanje leksikološko-leksikografskih spoznanj o pomenu besede *lektor* in kritiška percepcija za celovito vrednotenje dela gledališkega lektorja ne smejo zadostovati: zadnjo besedo vsekakor mora imeti strokovnjak sam! Zato sem v raziskavo vključil tudi pregled gledaliških listov ljubljanske Drame¹⁰⁵ od sezone 1991/92 do sezone 2009/10.

V nadaljevanju so predstavljeni prispevki lektorjev uprizoritev, ki se nanašajo na govorno podobo posamezne uprizoritve (prispevkov o stilistični analizi oz. samem slogu dramskega besedila posameznega dramatika ne navajam, vendar le omenjam, kjer se je to zdelo potrebno za razumevanje širšega konteksta); tako želim ugotoviti, kakšne so sodobne težnje gledaliških lektorjev, ki se pojavljajo v njihovem delu po osamosvojitvi Slovenije. Prispevke (oz. njihove povzetke) zaradi preglednosti predstavljam po sezonah, torej kronološko.¹⁰⁶

Sezona 1991/92

- Majda Križaj: "... pa tudi če bodo stoletja prezirljivo napredovala čez mojo ubogo lobanjo". *Jakob Michael Reinhold Lenz: Domači učitelj ali Prednosti privatne vzgoje.*

Majda Križaj v obsežnem prispevku predstavi družbeno-zgodovinski kontekst nastanka dramskega besedila in življenjepisne drobce Jakoba Michaela Reinholda Lenza, prispevek pa zaključi z jezikovno podobo besedila: ovrednoti delo prevajalke, nato predstavi Lenzovo "jezikovno substanco". Posebej omenja dvojnost dramske strukture besedila, ki se kaže tudi v jeziku; izpostavlja pet različnih načinov naslavljanja, značilnih za tisti čas (komedija je izšla leta 1774), tj. "tikanje, vikanje, onkanje, polovično onikanje in pravo onikanje", kar po mnenju avtorice izraža trenutno psihološko oz. čustveno naravnost govorcev. Ta naravnost se kaže tudi v dramatikovi "izbiri jezikovnih izraznih sredstev", ki dramske osebe

¹⁰⁵ Gledališke liste ljubljanske Drame sem izbral zato, ker je Drama osrednje dramsko gledališče v Sloveniji, ki s stalnim igralskim ansamblom skrbi za trajno izvajanje kakovostnih programov in projektov ter posredovanje na področju uprizoritvenih umetnosti v lokalnem, regionalnem in mednarodnem prostoru (povzeto po: www.drama.si/izkaznica.html; dostopno 14. 2. 2012).

¹⁰⁶ Izpuščena je sezona 2008/09, saj takrat ni bilo objavljenih prispevkov gledaliških lektorjev.

socialno-generacijsko determinira. Psihološko ozadje, dodaja avtorica, pa je izraženo v modelu pogovornega jezika, ki ga dramatik vzpostavlja na skladenjski ravni.

Sezona 1992/93

- Jože Faganel: Govor kot konkretizacija Strniševega sveta. *Gregor Strniša: Samorog*.

J. Faganel v prispevku opozarja na dve govorni ravni Strniševega besedila: to so "prepletajoči se dialogi in monologi ter nekakšne pesmi vložnice"; ti dve ravni uvajata višjo in nižjo jezikovno plast. Ker gre za verzno strukturo pri obeh plasteh, J. Faganel ugotavlja, da "za govorno realizacijo ostaja na voljo le malo variantnosti na ravni ritmičnosti in pravorečnih zakonitosti". Omeni Strniševo izbiro naglasnih variant (da ustreže metrični shemi) in drzne kršitve pesniških shem (prestopi iz ene v drugo ritmično strukturo).

Posebej izpostavljam Faganelov zaključek obravnavanega prispevka: zapiše, da govoriti Strnišev jezik ni lahko, da to zmore le igralec, ki "čuti verzno strukturo kot ritmično/aritmično utripanje". Pristavi še teoretično misel: teoretiki govora so pri opisovanju razmerja med standardnim (zbornim) in organskim (narečje, osebni govor) v prid zadnjemu poudarjali, da se človek z organskim govorom izraža tudi kot zgodovinsko bitje. V tem govoru se skriva izkušnja stoletij in generacij. To prenese na Strnišev jezik in ga označi za "organskega" – je vpet v izrazne prvine ljudskosti, obenem pa izraža presegajočo resnico konkretnega sveta.

Sezona 1993/94

- Jože Faganel: Cankarjev jezik v sodobni predstavi. *Ivan Cankar: Za narodov blagor*.

J. Faganel v prispevku predstavi Cankarjev jezik in slog (zlitost vsebine in sloga) oz. njegov jezikovni nazor – ugotavlja, da je I. Cankar vztrajal pri "nevtralnem jezikovnem izrazju" in ga označi za "našega odrskega klasika", nato pa odpre temo "hudo sporne uporabe naglasnih znamenj". Navaja, da nenavaden naglas ali kvaliteta vokala v izvorniku (lahko gre za konvencijo v tistem času, morda napako ali neustaljeno rabo, torej za stanje, ki nikakor ni v skladu s sodobno prakso) sodobnega gledalca/poslušalca opozori oz. zbode s svojo zvočno podobo: nekateri gledalci bodo zastarelo normo prepoznali, drugi jo bodo preslišali, tretji pa bodo zbegani in se spraševali, ali se je igralec preprosto zmotil. V vsakem primeru gre lahko za motnjo v spremljanju dogajanja na odru, kar ni v prid uprizoritvi. Prav zato, ugotavlja J. Faganel, se pri uprizarjanju Cankarjevih del uporablja sodobna pravorečna norma. To

utemeljuje z dejstvom, da gledališče ustvarja predstavo v sedanjem času in tako nagovarja z enakim učinkom kot ob prvi uprizoritvi; meni, da če beseda ni pritegovala pozornosti v preteklosti, je brez smisla, da bi jo danes, zato predlaga zamenjavo kakor koli zaznamovane besede z nevtralnejšo.

- Majda Križaj: "Pisál bi radi usi slikarji...". *Wolfgang Bauer: Change*.

Majda Križaj predstavi prevajalski izziv omenjene drame: v originalu gre za pogovorni jezik, natančneje dunajščino in sanktpöltščino, ki ju v slovenščini nadomestita ljubljansščina in mariborščina. Tako prevod ohranja pogovorni jezik, hkrati pa z izbiro dveh govoric prinaša "drugačnost govornega načina, ritma in intonacije"; poleg tega pa so igralsko zasedbo pri nas izbrali na ta način, da se krajevna provenienca posameznih igralcev pokriva z govorom vloge.

Križajeva ugotavlja, da je zapis mariborščine na videz precej podoben knjižnemu jeziku, saj je vokalna redukcija mariborščine minimalna; sočnost prispevajo narečno mesto naglasa (*gȓdo*, *govoȓú*), dolžina sicer kratkih vokalov (*čas*, *rad*), ožina sicer širokih vokalov (*roka*), določna oblika pridevnika namesto nedoločne (*vedno bol rdeči*), končnice -o pri deležnikih moškega spola na -l namesto -el/-il (*sn vedo*, *sn mislo*) in pa stavčna intonacija trdilnih povedi, ki ne upošteva pike. Na drugi strani pa je ljubljansščina v prevodu "modificirana, stilizirana za teatrsko rabo": gre za preplet ljubljanskega (pokrajinskega) pogovornega jezika z ljubljanskim narečjem. To, po mnenju Križajeve, omogoča tudi individualizacijo v govoru posameznih dramskih oseb (nekateri govorijo "korektno" slovenščino, podkrepljeno z vulgarizmi; drugi govorijo ljubljanski pogovorni jezik, a ne upoštevajo vseh značilnosti le-tega; najnižjo plast ljubljansščine pa so pripisali "nočnim damam").

Sezona 1994/95

- Majda Križaj: "Besede, besede, besede...". *William Shakespeare: Hamlet*.

Križajeva se osredotoča na jezikovno strukturo Jesihovega prevoda in ga označi za "suverenega in avtonomnega". Primerja ga z Župančičevim in izpostavlja nekatere nove jezikovne rešitve. V zadnjem odstavku lahko razberemo, da je Križajeva obravnavani članek napisala pred začetkom študija besedila z igralci; zapiše, da se veseli nove uprizoritve Shakespearove tragedije, česar angleški igralci ne morejo izkusiti – "besede izvirnika so zmeraj iste".

Sezona 1995/96

- Tatjana Stanič: Prevajanje verza in ritmični impulz. *Sofokles: Filoktet*.

Tatjana Stanič se usmeri v problem, kako je pri Slovencih nastajala praksa prevajanja verzificiranih dram, s kakšnimi problemi so se spopadali prevajalci. Omeni, da je bil za tragedijo ponavadi v rabi "izrazito privzdignjen, ritmiziran in zapleteno oblikovan jezik", kar, meni Staničeva, je še vedno živo v moderni zavesti. Nato se osredotoči na problematiko prevajanja antičnih tekstov iz kvantitativnega verzne sistema v sodoben slovenski silabotonični verz. Zgodovino težav prikaže s primeri iz *Pisanic* in zaključi s primeroma prevodov *Iliade* (1950) in *Odiseje* (1951). Nadaljuje z jezikom *Filokteta*: meni, da je dinamika dramskega, govornega jezika odvisna od pisane predloge, zato je bilo treba besedilo posodobiti, znova prevesti, in sicer v petstopični jamb. Ta, po mnenju Staničeve, je struktura, ki globalno organizira jezik drame in ki jo lahko igralci bolj suvereno obvladajo kot katero koli drugo, saj jo tudi bolj poznajo; je namreč podoben romantičnemu laškemu enajstercu.

Sezona 1996/97

- Tatjana Stanič: Konverzacija brez komunikacije. *John Osborne: Ozri se v gnevu*.

Tatjana Stanič to dramo označi za "konverzacijsko"; ugotavlja, da dramske osebe niso sposobne komuniciranja, kar dramatik zakrinka s konverziranjem. Nato pa se Staničeva osredotoča na prevod drame: omenja prvi prevod iz leta 1958, ki se je spopadal z vpeljavo slenga v dramsko pisanje (rešitve išče na leksikalni ravni, sintakso in besedni red pa pušča na robu knjižnega jezika, kar je prinašalo disonančno vzdušje); novi prevod pa vnaša "zvrstno jasno razčlenjen in teoretično ozaveščen moderni jezik" (vsak lik ima svojo govorico). Cliff na primer uporablja tudi tujke (*Fuck off!*), kar je po mnenju Staničeve citat govornice socialnega sloja, ki je podoben tistemu, ki mu pripada Cliff in ki v svojem govoru dejansko uporablja tujke za poudarjanje čustvene prizadetosti.

- Majda Križaj: Indiskretni šarm perverzije. *David Mamet: Seksualna perverzija v Chicagu*.

Majda Križaj najprej omeni izobrazbeno stopnjo, čustveni svet in individualni temperament dramskih oseb, kar je bistveno vplivalo na ustrezen prevod dramskega besedila v pogovorni

jezik – "neposreden, duhovit žargon". Ta žargon želi nazorno poimenovati oblike spolnega udejstvovanja, razdevičiti odrsko slovenščino (čeprav, kot omenja Križajeva, se je slovenščina razdevičila že v ljudski pesmi); navaja, da če se je nekoč reklo "fant, sem nadrsal", se danes sliši "pizda, sem najebal". Križajeva zapiše več različnih besed, fraz in metaforik, ki jih je prevajalec zložil v jezikovno plast, značilno za povprečno izobraženo skupino ljudi, živečih v enakem okolju, ki imajo skupne izkušnje in doživetja.

V zaključku navede še nekaj "krajšav samoglasnikov": nekaj jih je zapisal že prevajalec, druge so dodali na lektorski vaji (npr. pri deležniku moškega spola množine, pri velelnikih ednine, pri vezniških zvezah *al, pr, zarad, tud*, opuščali so kratko poudarjene in nepoudarjene samoglasnike ...), česar pa niso izpeljali dosledno, ampak so se ravnali po govornem ritmu, slušni podobi posameznih fraz in individualnem občutku posameznega govorca (gre za "nedoslednost kot princip, ne pa za površnost"). Opozarja pa, da se morajo govorci takega besedila nadzorovati, se držati dogovorjenih redukcij, saj jezik sili v nove krajšave, s čimer se lahko zaide v prenizko plast pogovornega jezika.

- Tatjana Stanič: Ples jezikovnih zvrsti v *Metuljevem plesu*. *Dragica Potočnjak: Metuljev ples*.

Tatjana Stanič predstavi govor dramskih oseb, in sicer dve skrajnosti le-tega: na eni strani gre za visoko, ritmizirano, celo rimano govorico, na drugi strani pa za vsakdanji, tudi nizek, vulgaren jezik. Govorni temelj vseh oseb je (na ravni besedišča in skladnje) sicer splošni pogovorni jezik; dramatičarka je uporabila živ in sodoben govor modernega meščanskega sveta treh generacij (Staničeva sicer opozarja, da s sociolingvističnega vidika ta meščanskost ni tako pomembna, saj se pri nas "družbena umeščenost slabo prekriva z jezikovno razslojenostjo"). Govor je zaznamovan s kratkim nedoločnikom (ta je znak pogovornega jezika šele zadnja leta, poudarja Staničeva, saj je še v 70. letih visoki pogovorni jezik zahteval dolgega), besednoredna ureditev (tip *Sem mislila, da ...*), vprašalnica a (*A se ti meša?*), kopičenje odvisnikov, bogata stilna obarvanost (od slengizmov do zastarelih izposojenk), ekspresivni besednjak čustvenih in afektnih situacij. Vendar se je Staničeva odločila za fonetično obdelavo in nekatere leksikalne spremembe, da bi tak jezik odrsko laže zaživel.

Kot kvaliteto besedila izpostavi sodobno jezikovno zavest, tj. medzvrstno preklapljanje; to je nadomestilo nekdanjo opozicijo "samo zborni : samo pogovorni jezik" oz. "samo narečje" (kar

je v gledališču – načeloma tradicionalno – element komičnega). To je jezikovna dejanskost, ki jo je treba vključiti tudi v odrski jezik, če želi biti predstava kar se da realistična. Kot primer izpostavi Antejevo privzdignjeno moraliziranje (*Vsi čutimo bolečino. Ko pa pogledamo druge, nam postane tuja ...*), ki kasneje preide v duševno zmedenost, kar se kaže tudi v jeziku (*Dost za dons!*). Staničeva ugotovi, da se na tak način znotraj zbirnega poimenovanja "splošni pogovorni jezik" odpira cela pahljača govornih različic.

- Tatjana Stanič: In beseda je jetrni sir postala... *Werner Schwab: Predsednice*.

Staničeva sestavek začenja s spoznanjem, da drama prinaša posrečene kršitve jezikovno-komunikacijske konvencije, hkrati pa se poigrava s privzgojenimi in pričakovanimi govornimi klišeji. Predsednice so tri upokojenke iz nižjega socialnega sloja, ki pa uporabljajo "jezik, ki ni kaj prida verjeten v realnem okolju, iz katerega naj bi izhajale". To sociolingvistično neskladje postane nepomembno ob spoznavanju notranje, pomenske zgradbe jezika drame: konvencionalne pogovorne klišeje dosledno preosmišlja in postavlja na glavo. Že original razbija svojo lastno notranjo logiko jezika, zato je morala prevajalka več pozornosti nameniti skladenjski ravnini (ravno skladnja, pravi Staničeva, "najbolj neusmiljeno razkriva suverenost ali nemoč govorca v borbi z jezikovnim gradivom") in leksikalnim izzivom, germansko dikcijo pa je mestoma dosegla tudi s členkom *ja* (*Fredi je ja čisto nor na Greto...*).

Sezona 1997/98

- Tatjana Stanič: Logika nelogičnega. *Pedro Calderón de la Barca: Življenje je sen*.

Tatjana Stanič navede, da vsak nov prevod zgodovinskega teksta na novo poseže v razmerje med jezikovno tradicijo in sodobno normo. Besedilo je prevedeno v štiristopični trohej, kar je "prispevalo k pogostemu miselnemu prestopu, ki v govorni uresničitvi sežema navidezno razvlečene periode v jednat in kljub bujnosti prispodob racionalen govor". Več o realizaciji odrskega govora omenjenega besedila ne piše.

Sezona 1998/99

- Tatjana Stanič: Verizem in poezija. *Bertolt Brecht: Baal*.

Lektorica piše o jezikovno-zvrstni organiziranosti besedila: jezikovno podobo označi za ostro nihanje med visokim, poetiziranim, artističnim jezikom na eni in nizkim, verističnim na drugi strani. Jezikovno-stilna razčlenjenost je dvojna: sociolingvistična (meščanska konverzacija in jezik lumpenproletariata – torej gre za socialni status govorcev) in karakterna (jezik Baala in deloma Ekarta). Pri zadnji gre za vsakršno osvobojenost od vseh konvencij (Baal preigrava vse registre zvrstnosti, poslužuje pa se tudi dikcijskega preklopa, ki je zaznamovan z nižanjem izreke). Te preskoke iz artističenga v nižji jezik Staničeva označi za nov tip komunikacije, ki ni socialni znak, ampak označuje zavračanje ali sprejemanje govorca.

- Srečko Fišer: Prevajalčeva glosa. *David Ives: Zadet pravi čas*.

Srečko Fišer svoj prispevek oblikuje v obliki glose; v krajšem duhovitem pojasnilu kot lektor uprizoritve ne omenja odrskega govora oz. drugih lastnosti dramskega besedila, kar bi lahko bilo zanimivo za tukajšnje raziskovanje.

Sezona 1999/2000

- Katja Podbevšek: Jezikovno-govorna struktura Muckovega *Portimãa*. *Kristijan Muck: Portimão*.

Podbevškova predstavi specifično jezikovno strukturo besedila: besedilo je "rezultat avtorjevega natančnega premisleka o funkciji jezika in govora v gledališki predstavi". Dramatik se izmika ustaljeni jezikovni logiki, zato besedilo spominja na modernistično pisanje, podobno Joyceovemu *Uliksesu*. Pri tem pa računa na govorno, torej gledališko uresničitev besedila, saj bo le govor zapisane replike pomensko dopolnil, spremenil, vsekakor pa osmisлил. Šele semantika govora (barva in moč glasu, register, intonacija, ritem, premori, hitrost govora, mimika, geste, premiki telesa) "razgali iracionalne svetove človekove psihe". Lektorica omenja še več jezikovnih posebnosti besedila (govorna skladnja in na videz neutemeljeno jezikovnozvrstno preklapljanje).

- Jan Jona Javoršek: Med vrsticami dramskega besedila. *Biljana Srbljanović: Družinske zgodbe*.

Javoršek prispevek uvodoma naravna v obliki dramaturške analize ("besedilo je grajeno na dramatično učinkovit način"), nato pa se osredotoči tudi na govor uprizoritve. Zapiše, da so ustvarjalci želeli ujeti "čim bolj nevtrarno in hkrati prepričljivo raven govora", kar utemeljuje z dramaturško usmeritvijo: uprizoritev mora ohraniti neposredni stik z gledalcem. Pri tem se obregne tudi ob prevod, ki v sebi skriva sledi izvirnika, česar pa v uprizoritvi niso želeli izpostavljati, saj bi gledalec ob prepoznavanju teh "sledí" lahko vzpostavil distanco do uprizorjenega.

Sezona 2000/01

- Tatjana Stanič: Kdo lahko na splošno kaj tehtnega pove? *Yasmina Reza: Naključni človek*.

Staničeva v svojem pisanju predstavi le "dramaturško analizo", usmerjeno na govor dramskih oseb, o sami realizaciji odrskega govora pa ne piše.

- Jože Faganel: Literarne prvine *Škofjeloškega pasijona*. *Škofjeloški pasijon (avtorica priredbe Meta Hočevar)*.

J. Faganel s stilno analizo preveri literarno vrednost obravnavanega besedila. Pri tem se osredotoča (le) na pridevke, temeljne trope in govorniške prvine, ne pa na odrski govor.

- Tatjana Stanič: Pripovedovati svet. *Conor McPherson: Jez*.

Lektorica v dramskem besedilu opaza dve značilnosti: liki najprej govorijo, nato pripovedujejo – iz klepetanja preidejo v mojstrsko obvladovanje jezika (čeprav niso enake vrste pripovedniki). Kar se mi zdi bistveno omeniti, je to, da se je že McPherson odločil za sodoben pogovorni jezik, kar je upošteval tudi prevod; to je nakazano na ravni skladnje (izpusti, ponavljanja, redundanca veznikov, ponavljanje stalnih besednih zvez, lomljenje stavčnega ritma s premolki, tj. tremi pikami namesto vejic pred odvisniki ...), na ravni leksike (npr. psovke kot emocionalna mašila), jezikovne "anomalije" (polvikanje, neupoštevanje

dvojine ...). Staničeva je dodala še nekaj glasovne redukcije, značilne za pogovorni jezik, ki pa je, kot zapiše, podrejena specifičnim govornim položajem in intonacijskim ritmom.

Sezona 2001/02

- Tatjana Stanič: Samó blebetanje ... *Franz Kafka: Proces*.

Tatjana Stanič se v začetku nasloni na nekaj teoretičnih misli o dramatizaciji romana, nato pa preide k razglabljanju o jeziku dramatizacije: opazi, da ko se Josefu K. postopoma ruši kod, se krhka tudi njegova govorna suverenost (npr. lajšajo se zapletene skladišne strukture). Druga zanimivost je ta, da vse dramske osebe (te sicer predstavljajo "bogat socialen in družbeni panoptikum") govorijo enako zapleten in gostobeseden jezik – od Perice do Odvetnika. Vsi so spretni retoriki, ki s svojim jezikovnim občutkom skoraj dosegajo biblični stilistični kanon. Če se to sprva zdi nenavadno, pa Staničeva to utemelji z naslednjimi besedami: "vsak arhaizem, stiliziran prislovni odvisnik, zastarel glagolski naglas, besednoredna inverzija in retorični obrat je informacija – niti delček besedila ni samó blebetanje".

- Jan Jona Javoršek: Samopodoba, samobeseda. *O. J. Traven: Ekshibicionist*.

Lektor, ki je sicer v tistem času v Drami opravljal tudi funkcijo dramaturga, prispevek precej dramaturško naravna: predstavi psihoanalizo kot redek in na Slovenskem neznan gledališki motiv, a jo označi za privlačno tako za filmsko kot tudi za dramsko umetnost. Meni, da gre pri psihoanalizi za občutljive teme, zato je "z odzivi na vprašanja in načinom govora mogoče izredno dobro oblikovati karakterje in razčleniti posamezne probleme". Doda, da je govor psihoanalize strukturno precej blizu dramskemu govoru. O govoru predstave ne piše.

- Tatjana Stanič: *Ljudožerci* – žreci poezije. *Gregor Strniša: Ljudožerci*.

Staničeva najprej predstavi drame omenjenega pesnika (omenja dvoplastnost besedil, ki so oblikovno in vsebinsko razdeljena na monološke in dialoške pasuse). Izpostavlja verz; meni, da je trohej trša stopica pretežno ljudskega pesništva in pripovednih žanrov, jamb pa stopica visoko umetelne poezije, amfibrah prinaša spevnost in arhaično strukturo, vezano na alpsko poskočnico. Dinamiko tako organiziranega verza prinaša tudi asonanca, ki deluje kot izredno močan urejevalni princip že zaradi pozicije – verzno izglasje je pomensko obremenjeno, zato govorna uresničitev zahteva preciznost v izreki, včasih tudi stilno zaznamovan naglas. Sklene,

da sicer Strnišev jezik na področju govorne realizacije ne dopušča veliko variabilnosti (zaradi posebne zgradbe verza je naglasna shema namreč natančno določena).

- Jan Jona Javoršek: Dokončni odgovor. *Sarah Kane: Psihoza 4.48.*

J. J. Javoršek sprva predstavi dramaturško razčlenitev ("zmuzljivost besedila"); pri tem izhaja iz življenjepisa dramatičarke, saj dramo označi kot skrajno avtobiografsko v več ozirih.

Ukvarja se tudi s problemom načina uprizoritve, a govorne podobe uprizoritve ne omeni.

Sezona 2002/03

- Tatjana Stanič: Koliko jezikov so govorili včasih? – Pomen jezikovnozvrstnih preklapov v *Romeu in Juliji*. *William Shakespeare: Romeo in Julija.*

Lektorica izpostavi sam začetek drame, to je sonet, ki s svojim značilnim metrumom, jambskim enajstercem, vpelje blankverz kot temeljno verzno strukturo drame, hkrati pa "spomni na najbolj pogovornega vseh metrov"; poleg tega je prepoznaven zvrstni znak (gre za tragedijo, ki zahteva visoko stilistično obliko). Prvi prizor (prepir služabnikov) pa je bolj podoben naturalističnemu zmerjanju – torej daleč od soneta. Ta dvojnost, meni Staničeva, "provokativno korespondira s sodobno jezikovno zavestjo", a shematična razdelitev na zgornje sloje (poetičen jezik) in spodnje sloje (prozaično kleno izražanje) ni mogoča, saj kvanta tudi gospodar hiše Capuletov. Kot protejskega pa označi tudi jezik pestunje, ki uporablja enkrat prozo, drugič verz; položaj dramskega lika in njegov jezik nista samoumevno predvidljiva, kar utemeljuje z nadaljnjo analizo jezikov posameznih likov. Sklene, da je drama zvrstno bogato razčlenjena, omeni pa tudi vlogo prevajalcev. Posodobitev uprizoritve je omogočala, da sta tolpi sovražnih hiš govorili urbano slengovsko govorico; pestunja dobi poseben status z vnosom narečja, ki ji kot posrednici omogoči distanco; vezana beseda pa je "skoncentrirana v smer zgoščevanja informacije".

- Jan Jona Javoršek: Slepa pega in temna snov. *Yasmina Reza: Tri verzije življenja.*

J. J. Javoršek svoj prispevek oblikuje kot dramaturško razčlembo: ukvarja se z iskanjem osrednjega motiva igre, s končnim učinkom igre, z dialoško zgradbo, omeni pa tudi jezik igre. Ta je "gladek, poln zbadljivk in ironije". O govorni podobi uprizoritve ne piše.

- Tatjana Stanič: Kdor se v domačem jeziku ne počuti doma. *Gerhart Hauptmann: Predsončnim vzhodom.*

Ta članek je še posebej zanimiv, saj govori o rabi narečja v okviru odrskega jezika, a ne znotraj komedije. Prevajalec in svetovalec za narečje Jaša Drnovšek je besedilo, ki je napisano v šlezijemskem rudarskem govoru, prelil v zasavski govor. – Staničeva v prvem delu prispevka predstavi dialektološke značilnosti govora Zasavja in jezikovno podobo prevoda, v drugem pa sociolingvistične značilnosti jezika drame. Pri tem izpostavlja tri jezikovne linije: prva je jezik izobražencev (gre za zborni izreko, edino nižanje predstavljajo kratki nedoločniki), druga je jezik naturnih govorcev konkretnega dogajalnega okolja (uporabljajo zasavski govor, ki je "najustreznejša vzporednica historičnega razvoja izvornega okolja", hkrati pa je narečje tudi "kvalifikator značaja"), tretja pa je jezik Hoffmanna in Helene, ki sta "bilingvisti": prvi variira od narečja do zbornosti, druga pa želi narečje preseči, a pri tem zdrse vanj zaradi emocionalnega značaja. Se pa Staničeva zaveda, da lahko pri teh dveh dramskih osebah zaradi zvrstnih preskokov pride do novega, posredniškega jezika ("do urbanega pogovornega jezika, ki zadnje čase postaja že skoraj sinonim za sproščen govor"), kar pa se v uprizoritvi ne sme zgoditi.

- Jan Jona Javoršek: Najina prva predstava. *Agota Kristof: Šolski zvezek.*

J. J. Javoršek predstavi nekaj življenjepisnih dejstev Agote Kristof in omeni nekaj jezikovnih lastnosti besedila. Avtorica je sicer Madžarka, piše pa v francoščini, ki je neposredna, "skoraj oprijemljiva, prav zato pa neskončno privlačna za gledališče, za dramatiziranje". Drugih jezikovnih razčlemb ne navaja.

Sezona 2003/04

- Tatjana Stanič: Tisti, ki ne govori. *Saša Pavček: Čisti vrelec ljubezni.*

Lektorica označi govor obravnavane drame kot eno najpomembnejših socialnih in psiholoških karakteristik; govorice so tri: pogovorni jezik (in to v najširšem pomenu, saj Peter, Anamarija in Ida govorijo vse, kar ni (več) zborni jezik in (še) ni narečje), primorščina (Bruno v bistvu govori stiliziran primorsko-istrski govor) in nejezikovni jezik (Marino kot duševno prizadeti otrok). Staničeva Anamarijino govorno podobo izpostavi, ko utemeljuje, da Pavčkove ni zanimala realistična sociolingvistična podoba dramskih oseb, ampak "govor kot gledališki

znak" – za Anamarijo kot znak omahovanja med dvema svetovoma (zato njeno jezikovnozvrstno preklapljanje). Izpostavi pa tudi klišeje ob pojavu narečja na odru; Bruno s svojim govorom lahko predstavlja "naivnega rezonerja, komični element sprostitve, naturnost govorice in s tem čistost značaja, nostalgijo in prvinskost, prvinsko moško moč naravnega nasproti razumarski pokvarjenosti meščanov" itd. Omeni pa tudi (splošno znano) dejstvo, da je narečje prevečkrat preozko uporabljano, tudi zlorabljano kot najbolj preprost element komične karakterizacije lika. "Če narečje postane sinonim za slovensko bulvarko, je to njegova smrt."

- Tatjana Stanič: *Trešlengvič* in *Narobe svet*. *Matjaž Zupančič: Hodnik*.

Staničeva se je pri študiju tega besedila seznanila z nečim novim v svojem poklicu: glede na naravo besedila so se ustvarjalci uprizoritve odločili, da bodo govorili "spontano, individualistično, nepotvorjeno", a je bilo ustaljene vzorce težko razbiti. Lektorica tako navaja, da se pri študiju zborne izreke stalno vsiljujejo žive, sveže oblike nižjih zvrsti, ki se borijo s starejšimi, lahko že okostenelimi; pri študiju pogovornega jezika prihaja do interakcije splošnopogovornih oblik in oblik iz privatnih pogovornih jezikov; pri študiju slenga so interakcije (med)generacijske; pri študiju narečja pa je problem v interakciji med avtentičnostjo in odrsko razumljivostjo. Pri študiju *Hodnika* pa se je pojavilo nekaj novega: "formalna, pravilna odrska govorica se je kljub dogovoru, da bodo igralci svoj jezik subjektivizirali poljubno, plazila nazaj". Sklene, da je teza "govorimo po domače, ni problema" neizvedljiva; edini prostor domačnosti, ki jo v igri predstavlja hodnik, je postal prostor nadzora javnosti (gre za sicer dramaturško analizo igre, ki vpliva tudi na odrski jezik).

Sezona 2004/05

- Tatjana Stanič: V imenu očeta. *Brian Friel: Translacije*.

Staničeva se v prispevku ukvarja predvsem s temo drame, ki jo lahko označim za neke vrste sociolingvistično ("združevanje jezikov in svetov"). Na tem gradi svoje pisanje v celoti, omeni pa tudi delo prevajalke.

Sezona 2005/06

- Tatjana Stanič: Govori v mestu in mestni govor. *A. E. Skubic: Fužinski bluz*.

Tatjana Stanič prispevek izkoristi za strnitev misli o pomembnem vprašanju o odrskem govoru – tj. mestnem govoru v gledališču. Meni, da je v drugi polovici 20. stoletja v slovenščini manjkal "urbani jezik, mestni jezik, ki ne bi bil hkrati tudi konstitutivni element slovenske jezikovne norme, ampak samostojen organizem, prilagojen in izhajajoč iz specifičnih danosti specifičnih okolij, nastajajočih na različnih ravneh različno razvitih urbanih jeder". Dodaja, da če nam je bolj ali manj jasno, kako naj v gledališču govorijo kmet, graščak, župnik ali služkinja, se pri govorici meščana zatekamo v ohlapen in nehvaležen opis pogovornega jezika (ne več knjižni jezik, ne še narečje); pri tem je v dilemi, kako naj govori šišenska gospodinja, trnovska solatarica, mariborski tovarniški delavec, celjski zdravnik, ljubljanski študent, narkoman ... Ti seveda govorijo pogovorno, ampak v okviru mestne govorice ne socialno ne geografsko ne moremo govoriti o enem samem govoru. Pri tem nato navaja primere iz *Fužinskega bluza*.

- Tatjana Stanič: Od pridige do monologa. *Drago Jančar: Katarina, pav in jezuit*.

Lektorica svoje pisanje najprej usmeri v problematiko govora likov dramatiziranih romanov. Navaja, da so izkušnje pokazale (*Alamut, Fužinski bluz, Bratje Karamazovi*), da še tako pristen govor likov v romanu ne vzdrži direktnega prenosa na oder. Poleg tehničnih sprememb na ravni skladnje, dolžine povedi, ritmiziranja govornih verig ... je ključnega pomena za uspešno odrsko prezenco romaneskne besede "jasno definirana in natančno izrisana modalnost dialoških odnosov, njihova intenca, ki je v proznem besedilu razpršena v pripovedni obliki in načinu". Po obširnejši jezikovno-stilistični analizi besedila sklene, da bo govorna uresničitev realizirana nekje med slogovno ambicijo besedila (baročno izhodišče likov, ki jih določa "jezikovni princip baroka v vsej sebi lastni raznorodni arhaični modernosti") in uprizoritvenim konceptom.

Sezona 2006/07

- Tatjana Stanič: *Strahovi* v novi preobleki. *Henrik Ibsen: Strahovi*.

Tatjana Stanič začne z mislijo, da obstajajo besedila, pri katerih lahko zaznamo le minimalno odstopanje med zapisano predlogo in govorno uresnitvijo. Takšno besedilo se zdijo

Strahovi, zato, meni, se lahko predvidi neproblematično in nepretenciozno strategijo oblikovanja govorne podobe; doda le, da bo treba prevod iz leta 1966 mestoma nekoliko posodobiti. Vendar pa Staničeva ugotavlja, da se jezik ne členi le navzven, ampak tudi navznoter. Jezik mora služiti dvojnemu namenu: omogoča formalno konverzacijo, ki je podrejena konvenciji meščanskega časa in prostora, hkrati pa beleži in označuje tudi psihične pretrese. In prav ti pretresi so glavna tema besedila; Osvald govori "čustveno in neurejeno", pastor Manders "skrajno umetelno". Vsak sicer izhaja iz svoje socialno-psihološke skrajnosti – a Osvaldova jezikovna razkrojenost se skriva v njegovem čustvenem pritisku zaradi bolezni. (Podobno analizira tudi druge dramske osebe in njihove jezike.) Pri moderni postavitvi je bilo treba prevod očistiti pretiranih jezikovnih okraskov, izostriti jezik v izostrenih situacijah, zmanjšati število navezovalnih elementov v prid bolj neposredni komunikaciji ... Osvaldov jezik je deloval zaprašeno zato, ker je za današnjo percepcijo mladega človeka v usodni eksistencialni stiski preveč formalen in olikan. Lektorica je tako ugotovila, da na videz enotna podoba igre 19. stoletja izhaja iz psihološko in zvrstno pogojenih jezikovnih variacij, zato se na navidezno preprostost jezikovne strukture ne gre zanašati.

- Jan Jona Javoršek: Začetek fatalnega. *Žarko Petan: Fatalna komedija*.

J. J. Javoršek kot lektor in dramaturg uprizoritve predstavi Petanovo delo, njegov položaj med slovenskimi dramatikami, "filozofske opombe", o govoru uprizoritve pa ne piše.

Sezona 2007/08

- Tatjana Stanič: Čez dolgih sedem let ... – stereotipi in prestižnost. *Matjaž Zupančič: Vladimir*.

Obravnavano dramsko besedilo so v Drami krstno uprizorili leta 1999, po devetih letih (2008) pa so ga znova postavili na oder. T. Stanič to redko priložnost izkoristi za preverjanje in ovrednotenje odločitve o jezikovni strategiji, ki so jo sprejeli ob prvi uprizoritvi; zlasti jo zanima sprememba percepcije jezikovnih pojavov in njihove dinamike izven uprizoritve, ki so se morda zgodili v letih, ki so pretekla do nove uprizoritve. Ugotavlja, da so sociolingvistične raziskave med obema premiernima uprizoritvama izpostavljale "precizne mehanizme dinamike in dialektike jezikov *znotraj*, na prvi pogled monolitnih jezikovnih skupin, ki jih pogojujejo socialni, ekonomski in kulturni dejavniki". Če v našem okolju še ne moremo

govoriti o razredno-slojni razdelitvi, pa na dinamiko hierarhizacije jezikov vpliva kulturno-ekonomska diferenciacija. To naj bi kazala govorna podoba drame *Vladimir* v celoti.

Sezona 2009/10

- Barbara Korun: Igra (dnevniški zapiski). *Samuel Beckett: Gledališka skica II. Igra*.

Barbara Korun svoj prispevek oblikuje v obliki "dnevniških zapiskov" – deloma esejistično, deloma refleksivno poda svoje doživljanje ob študiju dramskega teksta S. Becketta. Pri tem pa izrazi tudi svoj pogled na delo gledališkega lektorja, ki precej dobro zaobjame smisel poklica.

Specifičen položaj gledališkega lektorja, ki ni le pravorečni policaj, temveč svetovalec, sodelavec, ki pomaga jezik (odrski govor) oblikovati tako, da ne le služi razvidnejši gledališki (odrski) situaciji, temveč jo tudi soustvarja. Iskati pravo mero med "pravilnim" in "pravim": upoštevati ne samo pragmatiko in jezikovno stilistiko, tudi estetiko in v praksi vzpostavljeno (gledališko) jezikovno normo; vsak poseg v besedilo zahteva razvit jezikovni posluš in ogromno znanja – ne le jezikovnoteoretičnega, tudi zgodovinskega, psihološkega, filozofskega. Nikoli ne znaš dovolj. Nikoli ni dovolj izkušenj. Na koncu pa se lahko zaneseš samo na občutek. In se moraš pošteno potruditi, da ga uveljaviš, da prepričaš (Korun 2009: 19).

5.1 Analiza predstavljenih prispevkov SNG Drama Ljubljana

Od sezone 1991/92 do 2009/10 je v gledaliških listih ljubljanske Drame sedem različnih gledaliških lektorjev posameznih uprizoritev dramskih besedil skupaj objavilo 35 prispevkov, kar je – statistično gledano – nekoliko manj kot dva na sezono (natančneje 1,84 prispevka/sezono). Največ jih je objavila T. Stanič (in sicer 19), sledijo ji J. J. Javoršek (6), M. Križaj (4) in J. Faganel (3) ter S. Fišer, K. Podbevšek in B. Korun, ki so objavili po en prispevek. Glede na to, da v Drami letno premierno uprizorijo okoli deset dramskih besedil, je število teh prispevkov morda skromno, po drugi strani pa za diahrono preučevanje razvoja odrskega jezika in ugotavljanje poosamosvojitvenega stanja le-tega kar zadovoljivo.

Težko je splošiti, da vsebine predstavljenih prispevkov kažejo neko splošno (sinhrono) stanje odrskega govora v izbranem časovnem obdobju. Vsebine so namreč v prvi vrsti odvisne od lektorske poetike posameznega gledališkega lektorja, od obravnavanega dramskega besedila, namenjenega uprizoritvi, torej tudi od repertoarja posamezne gledališke

sezone, in ne nazadnje od umetniške usmerjenosti izbrane gledališke hiše (oz. umetniškega vodje).¹⁰⁷

Izhodišče za analizo jezikovne strukture drame je večkrat vrednotenje dela prevajalcev (npr. T. Stanič: *Konverzacija brez komunikacije*, 1996/97); kar 22 predstavljenih prispevkov se namreč nanaša na tuje tekste (slovenskih je 13). Pri tem pa ne gre le za primerjanje izvirnika in prevoda, temveč tudi za primerjanje dveh slovenskih prevodov, tj. npr. Župančičevega in Jesihovega prevoda Shakespearovega *Hamleta* (npr. M. Križaj: "*Besede, besede, besede...*", 1994/95). Nekateri lektorji svoje prispevke začenjajo z družbeno-zgodovinskim kontekstom nastanka dramskega besedila (npr. M. Križaj: "*... pa tudi če bodo stoletja prezirljivo napredovala čez mojo ubogo lobanjo*", 1991/92) oz. slogovnimi značilnostmi le-tega (npr. J. Faganel: *Cankarjev jezik v sodobni predstavi*, 1993/94) ali nekaterimi življenjepisnimi drobcami avtorjev (npr. J. J. Javoršek: *Dokončni odgovor*, 2001/02 in J. J. Javoršek: *Najina prva predstava*, 2002/03). V središču zanimanja je najpogostejše jezikovna struktura drame. Sam se podrobneje osredotočam na 22 prispevkov; preostalih 13 namreč natančnejših realizacij odrskega govora posameznih uprizoritev ne prinaša oz. – v grobem rečeno – gre v njih le za dramaturške razčlenbe dramskih besedil, ki jezikovno podobo omenjajo le posredno. Takšni so naslednji prispevki:

- M. Križaj: "*... pa tudi če bodo stoletja prezirljivo napredovala čez mojo ubogo lobanjo*" (1991/92) – lektorica se osredotoči na psihološko oz. čustveno naravnost dramskih oseb, sicer omeni še pogovorni jezik, ki je viden na skladenjski ravni;
- M. Križaj: "*Besede, besede, besede...*" (1994/95) – prispevek označi jezikovno strukturo Jesihovega prevoda in ga primerja z Župančičevim, obenem pa je avtorica prispevek napisala pred začetkom študija besedila z igralci in deluje kot nagovor;
- T. Stanič: *Logika nelogičnega* (1997/98) – avtorica razmišlja o novih prevodih zgodovinskih tekstov in njihovih vplivih na razmerje med jezikovno tradicijo in sodobno normo;
- S. Fišer: *Prevajalčeva glosa* (1998/99) – prispevek je le kratko in duhovito pojasnilo k dramskemu besedilu;
- T. Stanič: *Kdo lahko na splošno kaj tehtnega pove?* (2000/01) – gre za dramaturško utemeljeno razčlenitev govora posameznih dramskih oseb;

¹⁰⁷ Prim. op. 105.

- J. Faganel: *Literarne prvine Škofjeloškega pasijona* (2000/01) – lektor s stilno analizo ovrednoti obravnavano besedilo;
- J. J. Javoršek: *Samopodoba, samobeseda* (2001/02) – gre za dramaturško razčlenitev in predstavitev psihoanalize, ki v načinu govora nudi različno oblikovanje karakterjev;
- J. J. Javoršek: *Dokončni odgovor* (2001/02) – dramaturška razčlenitev v prispevku izhaja iz življenjepisa dramatičarke;
- J. J. Javoršek: *Slepa pega in temna snov* (2002/03) – dramaturška razčlemba se ukvarja z motivom igre, jezik je opisan le na kratko;
- J. J. Javoršek: *Najina prva predstava* (2002/03) – lektor izhaja iz življenjepisnih dejstev dramatičarke, omeni tudi nekaj njegovih jezikovnih značilnosti;
- T. Stanič: *V imenu očeta* (2004/05) – ker gre za sociolingvistično usmerjenost dramskega besedila, se lektorica posveti predvsem temi le-tega;
- J. J. Javoršek: *Začetek fatalnega* (2006/07) – prispevek je dramaturška razčlemba;
- B. Korun: *Igra (dnevniški zapiski)* (2009/10) – avtorica že v naslovu svojega prispevka razkrije dnevniško obliko zapisanega, v katerem razkrije za tukajšnje razpravljanje pomembno svoje videnje poklica gledališkega lektorja, a o govoru uprizoritve ne piše.

5.1.1 Lektorji o "ne več zbornem in še ne narečju" na odru

Ti prispevki obravnavajo *pogovorni jezik* na odru, in sicer v najširšem smislu tega leksema (v njem se namreč odpira pahljača govornih različic); pri tem pa se pogosto naslanjajo tudi na jezik izvirnika oz. vrednotijo ustreznost prevoda:

- T. Stanič: *Konverzacija brez komunikacije* (1996/97a),
- M. Križaj: *Iskreni šarm perverzije* (1996/97),
- T. Stanič: *Ples jezikovnih zvrsti* v Metuljevem plesu (1996/97b),
- T. Stanič: *Pripovedovati svet* (2000/01),
- T. Stanič: *Tisti, ki ne govori* (2003/04),
- T. Stanič: *Govori v mestu in mestni govor* (2005/06).

Zanimiva je ugotovitev, da lahko novejši prevod bolj upošteva zvrstno razčlenjenost in teoretično ozaveščen moderni jezik, medtem ko starejši tega ne zmore (T. Stanič (1996/97a)), in uvaja tujke, ki so v funkciji čustvene prizadetosti. Čustveni svet, izobrazba in temperament posamezne dramske osebe so pomembni za oblikovanje ustreznega prevoda in pogovornega jezika; če je ta v prevodu premalo izkoriščen, ga lektor izpopolni glede na specifične govorne

položaje, intonacijski ritem in slušno podobo (M. Križaj (1996/97) in T. Stanič (2000/01)). Govor je torej pomembnejša socialna in psihološka karakteristika uprizoritve, zlasti ko se v uprizoritvi pojavi več govoric pri eni dramski osebi (T. Stanič (2003/04)); pri tem gre lahko za gledališki znak (jezikovnozvrstni preklopi kot omahovanje med mestom in podeželjem).

Odprto je vprašanje meščanskega jezika (T. Stanič (1996/97) in (2005/06)), saj meščanskost težko opazujemo s sociolingvističnega vidika (družbena umeščenost je pri nas slabo prekrivna z jezikovno razslojenostjo). Govorni temelj je splošni pogovorni jezik, pomembna pa je tudi sodobna jezikovna zavest (medzvrstni preklopi, odvisni od duševnega stanja dramske osebe), saj znotraj mestne govorice ne moremo ne socialno ne geografsko govoriti le o enem govoru.

5.1.2 Lektorji o verzni podobi dramskih besedil

Od 23 obravnavanih prispevkov se z verzno strukturo ukvarjajo le štirje:

- J. Faganel: *Govor kot konkretizacija Strniševega sveta* (1992/93),
- T. Stanič: *Prevajanje verza in ritmični impulz* (1995/96),
- T. Stanič: *Ljudožerci – žreci poezije* (2001/02),
- T. Stanič: *Koliko jezikov so govorili včasih? – Pomen jezikovnozvrstnih prekopov v Romeu in Juliji* (2002/03).

J. Faganel (1992/93) in T. Stanič (2001/02) pri analizi Strniševih besedil prideta do podobnih zaključkov:

- (1) Strnišev jezik na področju govorne realizacije ne dopušča veliko variabilnosti na ravni ritmičnih in pravorečnih zakonitosti,
- (2) govoriti Strnišev jezik ni lahko; govorna uresničitev zahteva preciznost v izreki.

Po drugi strani pa T. Stanič (2002/03) ugotavlja, da (je) sodobna postavitev *Romea in Julije* omogoča(la) uporabo slengovske govorice. Sicer pa T. Stanič (1995/96) načenja tudi problematiko prevajanja antičnih tekstov v verzih; meni, da petstopični jamb slovenski igralci bolj obvladajo kot kako drugo stopico. Hkrati pa omenja za odrski govor splošno veljavno misel: za tragedijo je ponavadi v rabi privzdignjen, ritmiziran in zapleten jezik, kar je še vedno živo v moderni zavesti.

5.1.3 Lektorji o (nad)narečju na odru

Prav tako skromno število prispevkov se nanaša na narečje na odru:

- M. Križaj: *"Pisál bi radi usi slikarji..."* (1993/94),
- T. Stanič: *Koliko jezikov so govorili včasih? – Pomen jezikovnozvrstnih preklapov v Romeu in Juliji* (2002/03a),
- T. Stanič: *Kdor se v domačem jeziku ne počuti doma* (2002/03b),
- T. Stanič: *Tisti, ki ne govori* (2003/04).

M. Križaj (1993/94) predstavlja zanimiv prevajalski izziv: prenos dunajščine in sanktpöltščine v ljubljansčino in mariborščino; zapis zadnje je zaradi minimalne redukcije na videz precej podoben knjižnemu jeziku, zato je pri takem projektu lektorski izziv nazorno spremljanje govornega načina, ritma in intonacije (tudi pri ljubljansčini).

Postavitev klasičnega besedila v posodobljeni obliki omogoča uporabo slengovske govornice kot odrskega govora. Pri tem je T. Stanič (2002/03a) Pestunji namenila narečje (kot posrednica ima distanco do drugih tudi v jeziku), kar se je najverjetneje ujemalo tudi z dramaturško-režijskim konceptom uprizoritve. Najzanimivejša in zahtevna za odsko izvedbo pa je zagotovo uvedba narečja (zasavskega rudarskega govora) v socialno dramo (T. Stanič (2002/03b)). T. Stanič (2003/04) je bila med drugim odgovorna tudi za izvedbo stiliziranega primorsko-istrskega govora, pri tem pa omenja dejstvo, kako je narečje na odru pogosto zlorabljeno kot element komičnosti.

5.1.4 Druga/splošna spoznanja lektorjev

- J. Faganel: *Cankarjev jezik v sodobni predstavi* (1993/94) – avtor pri uprizarjanju Cankarjevih del svetuje uporabo sodobne pravorečna norma (zlasti pri naglasoslovju).
- T. Stanič: *In beseda je jetrni sir postala...* (1996/97) in
- T. Stanič: *Strahovi v novi preobleki* (2006/07) – za odrski govor je pomembno upoštevanje notranje, pomenske zgradbe jezika (jezik se namreč ne členi le navzven). Jezik na eni strani omogoča formalno konverzacijo (podrejeno času in prostoru), na drugi pa označuje psihične pretese (socialno-psihološki položaj). Na podlagi upoštevanja obeh vidikov se lahko oblikuje dokončna, verodostojna govorna podoba.
- T. Stanič: *Verizem in poezija* (1998/99) – znotraj odrskega govora gre lahko za sociolingvistično in karakterni jezikovno-stilno razčlenjenost, s tem da se pri zadnji

lahko pojavljajo izraziti preskoki iz artističnega v nižji jezik, kar lektorica označi za nov tip komunikacije (označuje sprejemanje/zavračanje govorca).

- K. Podbevšek: *Jezikovno-govorna struktura Muckovega Portimãa* (1999/00) – specifična jezikovna struktura besedila zahteva govorno uresničitev, saj bo lahko šele semantika govora pomensko zapolnila replike.
- J. J. Javoršek: *Med vrsticami dramskega besedila* (1999/00) – če uprizoritveni koncept zahteva ohraniti stik z gledalcem, se lahko to doseže tudi z načinom ustreznega govora, čeprav prevod razkriva sledi izvirnika, ki bi pri gledalcu sicer vzpostavljaj nehoteno distanco do uprizorjenega.
- T. Stanič: *Čez dolgih sedem let ... – stereotipi in prestižnost* (2007/08) – prispevek ob ponovni postavitvi obravnavanega dramskega teksta na oder (po devetih letih) vrednoti izbiro jezikovne strategije, ki so jo izbrali ob prvi postavitvi.
- T. Stanič: *Samó blebetanje ...* (2001/02) in
- T. Stanič: *Od pridige do monologa* (2005/06) – pri obeh prispevkih je govor o dramatizacijah: pri prvem omenja zapleten in gostobeseden jezik, ki ga sicer uporabljajo vsi (od Perice do Odvetnika), a ga T. Stanič upraviči. Pri drugem pa že ugotavlja, da je treba govor likov v romanu preoblikovati, če ga želimo prenesti na oder.
- T. Stanič: *Trešlengvič in Narobe svet* (2003/04) – pri odločitvi, da bi igralci svoj jezik poljubno subjektivizirali, se jim je dogajalo, da se je v jezik plazila formalna, pravilna odrska govorica.

Skratka, različni gledališki lektorji se pri svojem delu srečujejo z različnimi besedili:

klasičnimi, starejšimi, in (tujimi/domačimi) novitetami, pri tem pa naletijo na najrazličnejše sloge in avtopoetike. Pri prevedenih delih jih zanima tudi jezik izvirnika, nasploh izhajajo iz družbeno-zgodovinskega konteksta nastanka dramskega besedila ali življenjepisnih drobcev avtorjev, nato pa se osredotočijo na jezikovno strukturo drame. Najpogosteje se srečujejo:

- z (zvrstno) razčlenjenostjo jezika, pri tem pa zasledujejo teoretično ozaveščen moderni jezik, ki naj bo blizu današnjemu naslovniku; gre za oblikovanje ustreznega pogovornega jezika na podlagi čustvenega sveta, izobrazbe, temperamenta posamezne dramske osebe; znotraj pogovornosti ostaja odprto vprašanje oblikovanja meščanskega jezika; med nižjimi plastmi jezika pa se srečujejo tudi z narečji, predvsem v (socialni) drami, kar razbija stereotip, da je narečje na odru lahko le element komedije (smešenja);

- z verzificiranimi besedili, ki ponujajo najmanj jezikovne variabilnosti, izpostavlja pa se še ugotovitev, da je Slovincem za govorjenje najbližje petstopični jamb; po drugi strani pa morebitna sodobna postavitve klasičnega teksta omogoča tudi vpeljavo npr. slenga, čeprav je za tragedijo ponavadi v rabi privzdignjen, ritmiziran in zapleten jezik (torej najverjetneje zborni);
- s specifičnimi in dramskim besedilom edinstvenimi vprašanji, ki jih lektorji rešujejo v procesu študija dramskega besedila.

6 PREDLOG GLEDALIŠKEGA TERMINA: *OBLIKOVALEC GOVORA*

Po prikazu funkcije gledališkega lektorja v 20. stoletju, po analizi geselskih člankov besede *lektor* v izbranih priročnikih/slovarjih, po pregledu gledaliških kritik predstav MGL in prikazu prispevkov lektorjev uprizoritev v gledaliških listih ljubljanske Drame (na podlagi katerih je prikazana vloga gledališkega lektorja v sodobnem dramskem gledališču) se lahko kritično in sistematično pristopi k oblikovanju poimenovanja funkcije obravnavanega poklica. Menim, da kljub prikazu razmišljanja o poklicu lektorja, kar je zajeto v predhodnih poglavjih, problem poimenovanja poklica ostaja: že stoletje se o gledališkem govoru krešejo različna mnenja, pišejo polemike, ki jih podajajo dramaturgi, jezikoslovci,¹⁰⁸ režiserji, igralci ...; zavedajo se, da je vloga lektorja pomembna, vendar pa se niso posebej ukvarjali s poimenovanjem te funkcije profesionalizaciji gledališča na Slovenskem navkljub!

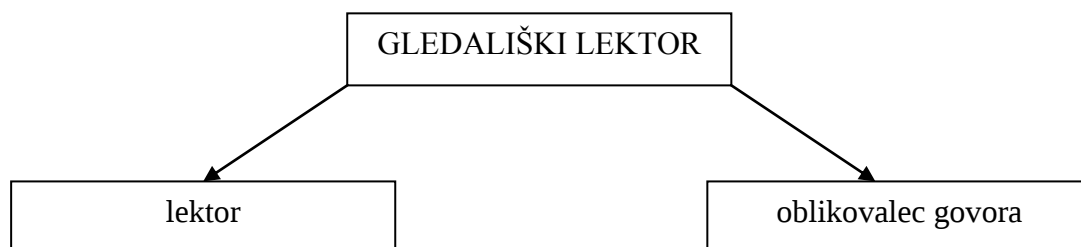
Preden ponudim predlog poimenovanja poklica, je treba definirati odrski govor, ki je eno izmed temeljnih področij dela lektorja v gledališču. Navajam tri definicije (ki to morda niso) – ena namreč ne bi zadostovala, saj se šele vse tri med seboj zadovoljivo dopolnjujejo: prva je vzeta iz *Gledališkega terminološkega slovarja* in je precej splošna (oz. njene dele lahko pomensko interpretiramo na različne načine ali pa jih aktualiziramo z mislijo na konkreten ustvarjalni proces), drugo navaja K. Podbevšek v enem izmed svojih člankov, tretjo pa ponuja *Gledališki besednjak*.

- Odrski govor je "govor, ki temelji na razločni izreki, ustrezni slišnosti, glasovni izraznosti, usklajen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami, gledališko estetiko" (Humar (ur.) et al. 2007: 135);
- je "vrsta govorjenega jezika, ki ga izvaja igralec v odrskih okoliščinah pred neposredno prisotno publiko kot ustvarjalni, individualno oblikovani preplet besedila in glasu ter vidnih nebesednih izrazil" (Podbevšek 2010: 199);
- je "govor, ki se podreja tehničnim zahtevam odra (v dihanju, glasnosti, tempu)" (Tomše (ur.) 1981: 337).

¹⁰⁸ Znotraj jezikoslovja je treba omeniti zanimanje jezikoslovcev za zvrstnost v sedemdesetih letih 20. stoletja, saj je to "razširilo tudi ustvarjalno polje odrske slovenščine in premaknilo fokus lektorjevega dela iz jezikovnonormativne v ustvarjalno sfero oblikovanja govorne podobe posamezne uprizoritve" (Podbevšek 2010: 210; poud. M. V.). Skratka, lektor v gledališču "ni več skrbel samo za pravorečno normo, pač pa je ustvarjalno sodeloval z dramaturgom, režiserjem in igralci v procesu nastajanja predstave" (ibid.: 213).

Beseda *lektor* je v gledališkem okolju dobila razširitev s pridevnikom *gledališki*; ta pridevnik zožuje strokovno področje lektorjevega dela oz. ga veže na točno določeno ustanovo (torej ne gre za lektorja v založbi, na radiu, televiziji ali kaj drugega, kar ponujajo razlage nekaterih priročnikov).¹⁰⁹ Zato najprej predlagam, da se za lektorja v gledališču ustali leksem *gledališki lektor* kot neke vrste krovno poimenovanje funkcije. Čeprav to poimenovanje ni nekaj novega, se postavlja vprašanje, zakaj *Gledališki terminološki slovar* leksema *gledališki lektor* ne vsebuje (vključuje le geselsko besedo *lektor*). Zakaj ravno pri lektorju izpušča pridevnik *gledališki*, pri nekaterih drugih poklicih (*gledališki igralec*, *gledališki režiser*, *gledališki slikar*, *gledališki akviziter*, *gledališki ekonom* ...) ¹¹⁰ pa ga zapisuje, ni znano. Termin *gledališkost* namreč pomeni lastnost, da kaj ustreza zahtevam gledališke umetnosti. Tem zahtevam mora pri svojem delu seveda slediti tudi *gledališki lektor*.

Nadalje, sodobni gledališki lektor, zaposlen v dramskem gledališču, ima dve funkciji: (a) lektorirati *pisana besedila* za potrebe gledališča (= lektor) in (b) skrbeti za *izreko igralcev* oz. *odrski govor* (= oblikovalec govora). Z vidika prenosniške zvrsti gre za različni funkciji, združeni v eni osebi; to v slovenskem jezikovnem okolju že obstaja: dani sta predmetnosti, zanju pa nimamo (do)ločenih poimenovanj, temveč ju poimenujemo z eno in isto besedo (tj. *lektor*), ki je pomensko precej ohlapna. Ta primanjkljaj v jeziku rešujem na že omenjeni način:



Oblikovalec govora kot termin označujem za neke vrste neologizem, ki pa ga je treba še utemeljiti. Pri tem ni zanemarljivo dejstvo, da je gledališki lektor kot javni uslužbenec zaposlen v okviru *umetniškega* ansambla: njegovo delo ni le znanstvena eksaktnost, temveč tudi umetniško ustvarjanje, utemeljeno na podlagi jezikovnega čuta. Sledenje normativnim oz. kodifikacijskim priročnikom¹¹¹ danes ni (več) edino vodilo njegovega dela, kot je to bilo predvsem v Župančičevem obdobju, pač pa si gledališki lektor lahko privošči tudi zavestno in

¹⁰⁹ Prim. poglavje 3.

¹¹⁰ Vsi primeri so terminološka poimenovanja (vzeti iz *Gledališkega terminološkega slovarja*).

¹¹¹ To mora v večji meri upoštevati lektor, ki v določenem besedilu/govoru odpravlja napake (prim. Toporišič 1992: 94).

utemeljeno kršitev knjižnojezikovne norme¹¹² – skratka, kot navaja *Gledališki terminološki slovar*, lektor določi "jezikovno-stilno in govorno *obliko* besedila za uprizoritev, snemanje" (Humar (ur.) et al. 2007: 110; poud. M. V.). Kot del umetniškega ansambla igralcem ponudi (svoje) predloge jezikovnih realizacij besedila (upoštevanje jezikovnega čuta) in nadzoruje ustreznost njihove jezikovne interpretacije uprizarjanega besedila (s poudarkom na dikciji in razumljivosti) – je svojevrstni oblikovalec besedila (določi jezikovno-stilno in govorno *obliko* besedila za uprizoritev). Nekateri jezikoslovci namreč "štejejo za pomembno prvino terminološke leksike njeno pomensko predvidljivost: vsebina termina naj bi bila motivirana z lastnostmi denotata" (Vidovič Muha 2000: 119). Prav zato ocenjujem, da je predlagano poimenovanje *oblikovalec govora* ustrezno, vendar pa bi bilo treba ta leksem začeti uporabljati v praksi (v publikacijah o gledališču); k nemoteni obvestilnosti določene komunikacije namreč pripomore tudi terminološka ustaljenost.

To poimenovanje je z vidika tvorbe blizu poimenovanjem nekaterih drugih poklicev v gledališču: oblikovalec luči, oblikovalec maske, oblikovalec zvoka (prim. Humar (ur.) et al. 2007: 131). Z vidika besedotvorja gre za navadno izpeljavo: tisti, ki oblikuje (govor) = oblikovalec → *oblikovalec govora*. Gre za izpeljavo samostalnika (oblikovalec) iz glagola (oblikovati): oblikova-ti + -lec → oblikovalec. Iz glagola se torej izpeljujejo tudi besede, ki pomenijo človeškega vršilca dejanja (nosilec glagolske značilnosti), ki je lahko moškega ali ženskega spola, kar je pomembno zlasti v obravnavanem primeru; ta vršilec se izraža s priponskim obrazilom *-(á)lec*, torej oblikoválec (gôvora). Hkrati je poimenovanje primerno za nadaljnje tvorjenje oz. za poimenovanje tudi ženskega spola (oblikoval-ka govora) (prim. Toporišič 2000⁴: 161–164).

To poimenovanje nekaterim gledališkim delavcem in strokovnjakom ne bi smelo biti tuje: že Dušan Moravec¹¹³ je o O. Župančiču zapisal, "da je bil mdr. lektor in oblikovalec odrskega govora" (citirano po: Lukan 2001: 99). Kaj točno je s tem mišljeno, sicer ni znano, sklepam pa, da je s poimenovanjem *lektor* označil Župančičevo delo v okviru narodnoreprezentativne vloge slovenskega knjižnega jezika (gre za pravorečje, za kar je imel oporo v jezikoslovju, torej v znanosti), poimenovanje *oblikovalec odrskega govora* pa bi se lahko nanašalo na glasovno oblikovanje igralčevega govora (prim. Podbevšek 2010: 218), pri čemer se je Župančič kot lektor naslonil na svoj občutek za jezik in govor.

¹¹² Prim. poglavje 5.

¹¹³ Gre za literarnega zgodovinarja, pisatelja in dramaturga in soustanovitelja MGL, kjer je bil prvi dramaturg.

Čeprav predlagano poimenovanje *oblikovalec govora* ni enobesedno, kot je trenutno rabljeno terminološko poimenovanje (tj. *lektor*), pa dvobesednemu poimenovanju v prid govori tudi dejstvo, da je v *Gledališkem terminološkem slovarju* večina poimenovanj "dvobesednih, pri čemer po pogostnosti izrazito izstopajo samostalniške zveze z levimi prilastki" (Sušec Michieli 2009: 263). Teh naj bi bilo kar 90 % vseh dvobesednih zvez.¹¹⁴ Poleg tega pa je za termine nasploh značilno, da niso le enobesedni "(npr. *polarizacijski filter*, *elektromagnetno valovanje*, *valovna dolžina*, *zemljepisna širina*)" (Križaj Ortar 2000: 24). Menim, da bi predlagano poimenovanje vsekakor zapolnilo praznino v jeziku, saj zdaj v terminološkem gledališkem slovarju ne obstaja – torej gre za neke vrste neologizem (prim. Žagar Karer 2011: 38).

Kot že omenjeno, E. Antončič (1993a: 63) navaja, da je gledališki lektor v 20. stoletju prehodil pot od varuha pravorečne norme ogroženega jezika do slogovnega oblikovalca gledališkega jezika, zato ocenjujem, da utemeljeno govorim o *oblikovalcu govora*. Po drugi strani pa *gledališki lektor* opravlja tudi vlogo *lektorja*, ki lektorira pisana besedila (to so različne publikacije, ki jih izdaja gledališče), torej gre za tisti pomen, ki je neterminologiziran, predstavljen v *ESJ*, *SSKJ* in v *SP* (2001). Tu pa gledališki lektor *ne oblikuje*, temveč popravlja besedilo v skladu z normo, predpisano in kodificirano v priročnikih (svetuje pa na primer glede sloga).

Naj zaključim s citatom, ki podpira način razmisleka in raziskovanja, predstavljenega v tem poglavju:

Mislim pa, da bi se prav na področju humanističnih ved splačalo potruditi in predmetnost dojeti in posredovati tako, da bi postala del naše jezikovne zavesti in s tem našega jezikovnega izraza. Šele pristni jezikovni izraz omogoča suvereno kritično razmere do vsebine. To bi pomenilo dejansko izrazno in vsebinsko bogatitev lastne humanistične znanstvene misli in s tem seveda narodove kulture (Vidovič Muha 1983: 25).

¹¹⁴ Po drugi strani pa različni avtorji (prim. Žagar Karer 2011: 34) navajajo več lastnosti terminov, na primer tudi lastnost gospodarnosti, ki daje prednost krajšim oz. enobesednim terminom. Torej to še ni "zapovedano", je le ena izmed lastnosti, ki lahko zavrača predlagano dvobesedno poimenovanje kot terminološko.

7 SKLEPNE UGOTOVITVE

Diplomska naloga prinaša refleksijo o funkciji gledališkega lektorja v slovenskem dramskem gledališču. Ker je omenjena funkcija na Slovenskem prisotna že stoletje (začetnik je Oton Župančič v gledališki sezoni 1912/13), ker je v tem času slovensko gledališče doživelo proces profesionalizacije (prvi uradni lektor je Anton Bajec konec 40. let 20. stoletja), ker so se v tem obdobju korenito spremenile družbeno-politične razmere, ki so zahtevale tudi spremembo zavesti o položaju in vlogi slovenščine kot državnega jezika (90. leta 20. stoletja), in ker je v tem času izšel tudi *Gledališki terminološki slovar* (2007), je treba funkcijo gledališkega lektorja v sodobnem dramskem gledališču videti v luči vseh teh dejavnikov.

V ospredju diplomske naloge je med drugim izražen pomislek o ustreznosti poimenovanja obravnavanega poklica z besedo *lektor*, in sicer predvsem z vidika funkcij, ki jih opravlja v sodobnem dramskem gledališču. Bistveno je vprašanje, kaj natančneje beseda *lektor* poimenuje oz. ime česa točno je (semaziološki vidik). Čeprav se je že več avtorjev lotilo predstavljanja vloge in nalog gledališkega lektorja skozi čas (Jože Faganel, Emica Antončič, Katarina Podbevšek), pa temeljitejšega premisleka oz. vrednotenja (terminološkega) poimenovanja v strokovni literaturi ni zaslediti. Diplomska naloga zato izkoristi to praznino s krajšim pregledom in vrednotenjem več razmišljanj iz izbrane strokovne literature in različnih tematskih področij (zgodovinski razvoj vloge gledališkega lektorja s sociolingvistiko, leksikologija, gledališka kritika, strokovni prispevki gledaliških lektorjev).

1. Čeprav je zgodovinski pregled vloge gledališkega lektorja v teoretičnih prispevkih posameznih avtorjev že opravljen, pa bi bilo treba ta pregled obogatiti z omembo nekaterih ključnih jezikoslovnih smeri, ki so vplivale na odrski govor, še skromneje pa je predstavljena sočasna sociolingvistična dejanskost (zlasti jezikovno načrtovanje in jezikovna politika). Šele tako celovit pregled, ki ga v sicer precej skromni obliki prinaša diplomska naloga, lahko zaokroži in utemelji vlogo gledališkega lektorja v dramskem gledališču; v nasprotnem primeru lahko omenjeni poklic predstavlja le nujno zlo in je neke vrste tujek znotraj stroke, ki jo sicer pokrivata npr. režija in dramaturgija, pa tudi druge umetniške smeri, povezane z (dramskim) gledališčem.

Gledališče je na Slovenskem s sociolingvističnega vidika prevzelo vlogo nosilca in izvajalca jezikovnega načrtovalca; takoj po prvi svetovni vojni je pod nadzorom O.

Župančiča udejanjalo jezikovno normo zgledega zbornega jezika – kakršno je narekoval duh časa, položaj jezika v družbi in stopnja razvitosti slovenskega jezikoslovja. Tako se je utrdil zborni-knjižni odrski govor, nato je bila v slovensko jezikoslovje vpeljana teorija praške šole o knjižnem jeziku, obenem se je funkcija lektorja ločila od dramaturga, šele nato pa se je začelo delo gledališkega lektorja pomikati v polje ustvarjalnosti in sodelovanja z režiserjem in drugimi ustvarjalci gledališke predstave. Gledališki lektor se je prelevil v slogovnega oblikovalca jezikovnega dela uprizoritve.

2. Beseda *lektor* je pomensko precej ohlapna, zato jo naravni govorci slovenskega jezika lahko razumemo precej poljubno, saj je obenem tudi večpomenska. Lektor je po nekem splošnem prepričanju tisti, ki se pri svojem delu opira na normativne priročnike (ne pa npr. tudi na jezikovni čut/posluh), na podlagi katerih posreduje popravke in napotke v zvezi z jezikom/govorom (gre za pretvarjanje iz *narobe* v *prav* glede na smernice normativnih priročnikov). V gledališkem kontekstu je samoumevno, da *lektor* pomeni tistega lektorja, ki je zaposlen v *gledališču* oz. ki je sodelavec ustvarjanja *gledališke* predstave, torej *gledališkega lektorja*. Vendar pa je v *Gledališki terminološki slovar* vključena le geselska beseda *lektor*.

Pregled pomenov geselske besede *lektor* v več (neterminoloških) priročnikih (*Enciklopedija slovenskega jezika*, *Slovenski etimološki slovar*, *Veliki slovar tujk*, *Slovar slovenskega knjižnega jezika*, *Slovenski pravopis* (2001), *Leksikon Sova*) kaže pomanjkljivo opredelitev dela gledališkega lektorja; ta ne skrbi le za normativnost izgovora, pač pa je pozoren tudi na druge stavčnofonetične prvine govora in neverbalne elemente. V določenih primerih mora celo posodobiti oz. jezikovno prirediti starejši prevod (dramskega) besedila, torej skrbi za celotno govorno podobo gledališke predstave. Najbolj nazorno bi delo gledališkega lektorja v okviru funkcije skrbi za odrski govor predstavila analiza njegovega konstrukta/sistema jezika, ki ga oblikuje za točno določeno uprizoritev.

3. Večina kritikov je v premiernih uprizoritvah MGL v obdobju od sezone 1991/92 do sezone 2009/10 opazila in ovrednotila predvsem tisti odrski govor, ki je členjen z vidika socialnih zvrsti: pogosto je opažen, kadar je podan v (zemljepisnem) narečju, pa tudi v primerih, ko na kakršen koli način odstopa od nadzvrsti knjižni jezik. Pogovorni jezik na odru je s strani kritikov pričakovan, sprejet in ovrednoten, kar je ustrezno, saj je od

zvrstnega razumevanja jezika v smislu strukturalnega češkega jezikoslovja minilo že več desetletij (60. leta), prav toliko tudi od utrjevanja slovenske jezikovne zavesti s pomočjo ustrezne jezikovne politike (70. leta). Z vidika razvoja slovenske jeziko(slo)vne misli te kritike kažejo na dokončni prehod zavesti k pojmovanju slovenščine kot državnega jezika; o jeziku v vlogi odrskega govora se ne uporablja izrazja, v katerem bi bilo zaznati pojme t. i. jezikovne ogroženosti oz. se ne razmišlja več z župančičevskimi formulacijami (*lep/vzoren/čist/nepokvarjen jezik*). Lektorjevo delo vrednotijo z ustreznimi jezikoslovnimi poimenovanji (*sleng, jezikovna stilizacija, ustrezno znižana dikcija ...*), hkrati pa odrski govor načeloma vrednotijo kot gledališki znak, ki je (ne)usklajen s konceptom uprizoritve. Vsebine kritik torej potrjujejo, da gledališki lektor ni več (le) varuh pravorečne norme, temveč ustvarjalni oblikovalec odrskega govora.

4. Gledališki lektorji se dandanes pri svojem delu – kakor izkazujejo s svojimi prispevki v gledaliških listih SNG Drama Ljubljana v sezonah od 1991/92 do 2009/2010 – srečujejo z različnimi dramskimi besedili, katerih izbor je načeloma določen z umetniško/programsko usmeritvijo gledališča, v katerem gledališki lektor (so)deluje: gre za tuja ali domača, novejša ali starejša, kanonizirana ali nekanonizirana besedila. Glede na morfologijo literarnega dela se najpogosteje srečujejo z (zvrstno) razčlenjenim jezikom oz. jezikovnozvrstnim preklapljanjem; z jezikovnega vidika (o)vrednotijo dramatikovo oz. prevajalčevo delo, nato pa ocenijo usklajenost jezikovne strukture besedila z uprizoritvenim konceptom. Na podlagi tega se dodatno ukvarjajo z ustreznim oblikovanjem pogovornega jezika, in sicer na podlagi različnih dejavnikov (dramaturške razčlembe, režiserjeve vizije in stavčnofonetičnih spoznanj). Precej manj jezikovne variabilnosti v okviru odrskega govora je možne v verzificiranih besedilih zaradi njihove specifične jezikovne zgradbe (verzne dovršenosti). Živa jezikovna zavest pa je še vedno raba privzdignjenega, ritmiziranega in zapletenega jezika (torej najverjetneje zbornega) za uprizarjanje klasičnih besedil oz. tragedij; po drugi strani pa morebitna sodobna postavitev klasičnega besedila omogoča tudi vpeljavo nižje jezikovne plasti (npr. slenga).
5. Ne samo profesionalizacija gledališča na Slovenskem in spremenjena vloga gledališkega lektorja, tudi poosamosvojitvena sociolingvistična dejanskost narekuje potrebo po novih (terminoloških) poimenovanjih, hkrati pa jih nadaljnji razvoj posameznih strok celo pričakuje. Šele urejenost terminologije omogoča učinkovito sporazumevanje med strokovnjaki in uvrščanje novih spoznanj v pojmovni sistem stroke.

Poklic lektorja v dramskem gledališču najustrezneje zaznamuje leksem *gledališki lektor* (po analogiji gledaliških terminov *gledališki igralec*, *gledališki režiser*, *gledališki kritik* ...). Ta načeloma opravlja dve funkciji: (a) lektorira različna *zapisana besedila* (za potrebe gledališča) in (b) skrbi za *odrski govor*. Pri *lektoriranju zapisanih besedil* se gledališki lektor praviloma osredotoča na zborni knjižni jezik, ki je edina z normo določena plast jezika (predpise vsebuje slovnica, slovar, stilistika, pravopis, pravorečje). Za to funkcijo predlagam, da se jo poimenovanje z besedo *lektor*, ki je v večini priročnikov (*Slovar slovenskega knjižnega jezika*, *Enciklopedija slovenskega jezika*, *Slovenski pravopis* (2001), *Leksikon Sova* in *Veliki slovar tujk*) predstavlja s formulacijami, ki ustrezajo tudi lektoriranju zapisanih besedil gledališkega lektorja. Lektor namreč (jezikovno-stilsko) pregleduje/ocenjuje/popravlja/izboljšuje/opravlja napake/jezikovno obdeluje tuja (rokopisna) besedila, namenjena pisni/govorni objavi.

Povsem drugačna pa je *skrb za odrski govor*, pri kateri gledališki lektor ne upošteva le znanstvene eksaktnosti (knjižnojezikovne norme), temveč se osredotoča tudi na svoj jezikovni čut, s pomočjo katerega lahko v okviru uprizoritvenega koncepta gledališke predstave zavestno in utemeljeno krši predpisano normo. Upoštevajoč že omenjeni zgodovinski razvoj vloge gledališkega lektorja od varuha pravorečne norme do slogovnega oblikovalca odrskega govora in ostalih razmišljanj v diplomski nalogi (pomenske opredelitve besede *lektor*, kritiškega pogleda na delo gledališkega lektorja in spoznanj, ki jih o svojem delu izpostavljajo gledališki lektorji sami), predlagam za omenjeno funkcijo poimenovanje *oblikovalec govora*. Ta leksem z vidika tvorbe sicer ni novost, saj v gledališču delujejo poklici, katerih poimenovanja imajo podobno tvorbo: oblikovalec luči, oblikovalec maske, oblikovalec zvoka (vsi zajeti v *Gledališkem terminološkem slovarju*). Predlagano poimenovanje bi lahko zapolnilo praznino v jeziku in prispevalo k terminološki eksaktnosti.

VIRI

France BEZLAJ: Etimološki slovar slovenskega jezika. 2. knjiga K–O. Ljubljana: SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša, 1982.

Marjeta HUMAR (ur.) idr.: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: ZRC SAZU, 2007. *čas*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1996. 15–40.

Maja OGRIZEK (ur.) et al.: *Leksikon Sova*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006.

Maks PLETERŠNIK: Slovensko-nemški slovar A–O (reproducirani ponatis). Ljubljana: Cankarjeva založba, 1974.

Slovar slovenskega knjižnega jezika. Spletna izdaja. Ljubljana: ZRC SAZU. [Http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html](http://bos.zrc-sazu.si/sskj.html).

Slovenski pravopis 2001. Spletna izdaja. Ljubljana: ZRC SAZU. [Http://bos.zrc-sazu.si/sp2001.html](http://bos.zrc-sazu.si/sp2001.html).

Marko SNOJ: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Modrijan, 2003².

Miloš TAVZES (ur.) et al.: *Veliki slovar tujk*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2006.

Dušan TOMŠE (ur.): *Gledališki besednjak : slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji*. Ljubljana: 85. zvezek Knjižnice MGL, 1981.

Jože TOPORIŠIČ: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

VIRI GLEDALIŠKIH KRITIK MGL

Veno Taufer: Bolj ptič na sploh. *Delo*, 30. 9. 1991.

– –: Živahna doktorska burka. *Delo*, 17. 3. 1993.

France Vurnik: Demokracija po Partljičevo. *Delo*, 20. 5. 1995.

Matej Bogataj: Smešna zbirka nezmernosti. *Delo*, 14. 9. 1996.

Andrej Inkret: Gej se na ogled postavi. *Delo*, 3. 2. 1997.

– –: Težave z uprizoritvijo. *Delo*, 28. 4. 1997.

– –: Svetohlinec v polovični farsu. *Delo*, 30. 9. 1997.

– –: Predstava Tanje Ribič. *Delo*, 11. 5. 1999.

Matej Bogataj: Iskanje izgubljene forme. *Delo*, 19. 10. 1999.

– –: Pod Freudovo preprogo. *Delo*, 25. 4. 2000.

Blaž Lukan: Vaje v slogu. *Delo*, 29. 9. 2001.

– –: Komedija v družinskem krogu. *Delo*, 13. 10. 2001.

- –: Brez sloga. *Delo*, 23. 4. 2002.
- –: Izgubljene skrivnosti življenja. *Delo*, 18. 1. 2003.
- –: Red in ruševine. *Delo*, 7. 3. 2003.
- –: Življenje na odru. *Delo*, 5. 4. 2003.
- Matej Bogataj: Lucidni udarjenec. *Delo*, 16. 11. 2004.
- –: Sestra za brata. *Delo*, 28. 9. 2005.
- –: Prismuki v kratkih verzih. *Delo*, 25. 4. 2007.
- Slavko Pezdir: Začeti na novo? *Delo*, 14. 3. 2009.

VIRI GLEDALIŠKIH LISTOV SNG DRAMA LJUBLJANA

- Majda Križaj: "... pa tudi če bodo stoletja prezirljivo napredovala čez mojo ubogo lobanjo". *Jakob Michael Reinhold Lenz: Domači učitelj ali Prednosti privatne vzgoje*. LXXI/7, sezona 1991/92 (maj 1992). 172–185.
- Jože Faganel: Govor kot konkretizacija Strniševega sveta. *Gregor Strniša: Samorog*. LXXII/1, sezona 1992/93 (oktober 1992). 14–15.
- –: Cankarjev jezik v sodobni predstavi. *Ivan Cankar: Za narodov blagor*. LXXIII/1, sezona 1993/94 (september 1993). 20–23.
- Majda Križaj: "Pisál bi radi usi slikarji...". *Wolfgang Bauer: Change*. LXXIII/8, sezona 1993/94 (marec 1994). 149.
- –: "Besede, besede, besede...". *William Shakespeare: Hamlet*. LXXIV/1, sezona 1994/95 (oktober 1994). 6–8.
- Tatjana Stanič: Prevajanje verza in ritmični impulz. *Sofokles: Filoktet*. LXXV/7–8, sezona 1995/96 (februar 1996). 69–70.
- –: Konverzacija brez komunikacije. *John Osborne: Ozri se v gnevu*. LXXVI/1, sezona 1996/97 (september 1996). 51–52.
- Majda Križaj: Indiskretni šarm perversije. David Mamet: *Seksualna perversija v Chicagu*. LXXVI/3, sezona 1996/97 (oktober 1996).
- Tatjana Stanič: Ples jezikovnih zvrsti v *Metuljevem plesu*. *Dragica Potočnjak: Metuljev ples*. LXXVI/4, sezona 1996/97 (december 1996). 31.
- –: In beseda je jetrni sir postala... *Werner Schwab: Predsednice*. LXXVI/8, sezona 1996/97 (april 1997). 12 in 29.

- –: Logika nelogičnega. *Pedro Calderón de la Barca: Življenje je sen*. LXXVII/10, sezona 1997/98 (marec 1998). 25–26.
- –: Verizem in poezija. *Bertolt Brecht: Baal*. LXXVIII/3, sezona 1998/99 (oktober 1998).
- Srečko Fišer: Prevajalčeva glosa. *David Ives: Zadet pravi čas*. LXXVII, sezona 1998/99 (januar 1999). 19.
- Katja Podbevšek: Jezikovno-govorna struktura Muckovega *Portimãa*. *Kristijan Muck: Portimão*. LXXIX/3, sezona 1999/2000 (oktober 1999). 34–37.
- Jan Jona Javoršek: Med vrsticami dramskega besedila. *Biljana Srbljanović: Družinske zgodbe*. LXXIX/11, sezona 1999/2000 (april 2000). 13.
- Tatjana Stanič: Kdo lahko na splošno kaj tehtnega pove? *Yasmina Reza: Naključni človek*. LXXX/1, sezona 2000/01 (september 2000). 33–34.
- Jože Faganel: Literarne prvine *Škofjeloškega pasijona*. *Škofjeloški pasijon (avtorica priredbe Meta Hočevar)*. LXXX/5, sezona 2000/01 (december 2000). 14–19.
- Tatjana Stanič: Pripovedovati svet. *Conor McPherson: Jez*. LXXX/11, sezona 2000/01 (april 2001). 18–19.
- –: Samó blebetanje ... *Franz Kafka: Proces*. LXXXI/2, sezona 2001/02 (september 2001). 25–27.
- Jan Jona Javoršek: Samopodoba, samobeseda. *O. J. Traven: Ekshibicionist*. LXXXI/6, sezona 2001/02 (december 2001). 56–59.
- Tatjana Stanič: *Ljudožerci* – žreci poezije. *Gregor Strniša: Ljudožerci*. LXXXI/10, sezona 2001/02 (marec 2002).
- Jan Jona Javoršek: Dokončni odgovor. *Sarah Kane: Psihoza 4.48*. LXXXI/15, sezona 2001/02 (maj 2002). 41–44.
- Tatjana Stanič: Koliko jezikov so govorili včasih? – Pomen jezikovnozvrstnih preklonov v *Romeu in Juliji*. *William Shakespeare: Romeo in Julija*. LXXXII/1, sezona 2002/03 (september 2002). 8–10.
- Jan Jona Javoršek: Slepa pega in temna snov. *Yasmina Reza: Tri verzije življenja*. LXXXII/3, sezona 2002/03 (december 2002). 17 in 19.
- Tatjana Stanič: Kdor se v domačem jeziku ne počuti doma. *Gerhart Hauptmann: Pred sončnim vzhodom*. LXXXII/7, sezona 2002/03 (februar 2003). 14–15.
- Jan Jona Javoršek: Najina prva predstava. *Agota Kristof: Šolski zvezek*. LXXXII/13, sezona 2002/03 (junij 2003). 10.
- Tatjana Stanič: Tisti, ki ne govori. *Saša Pavček: Čisti vrelec ljubezni*. LXXXIII/4, sezona 2003/04 (oktober 2003). 13–15.

- –: *Trešlengvič* in Narobe svet. *Matjaž Zupančič: Hodnik*. LXXXIII/14, sezona 2003/04 (junij 2004). 11–12.
- –: V imenu očeta. *Brian Friel: Translacije*. LXXXIV/5, sezona 2004/05 (januar 2005). 11–13.
- –: Govori v mestu in mestni govor. *A. E. Skubic: Fužinski bluz*. LXXXV/2, sezona 2005/06 (september 2005). 28–30.
- –: Od pridige do monologa. *Drago Jančar: Katarina, pav in jezuit*. LXXXV/6, sezona 2005/06 (november 2005). 12–14.
- –: *Strahovi* v novi preobleki. *Henrik Ibsen: Strahovi*. LXXXVI/12, sezona 2006/07 (marec 2007). 19–20.
- Jan Jona Javoršek: Začetek fatalnega. *Žarko Petan: Fatalna komedija*. LXXXVI/13, sezona 2006/07 (april 2007). 6–9.
- Tatjana Stanič: Čez dolgih sedem let ... – stereotipi in prestižnost. *Matjaž Zupančič: Vladimir*. LXXXVII/9, sezona 2007/08 (februar 2008). 30–31.
- Barbara Korun: Igra (dnevniški zapiski). *Samuel Beckett: Gledališka skica II. Igra*. LXXXIX/1, sezona 2009/10 (september 2009). 18–19.

LITERATURA

- Emica ANTONČIČ: Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stoletju. *Dialogi* XXIX, št. 5 (1993a). 33–38.
- – : Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stoletju (nadaljevanje iz 5. številke). *Dialogi* XXIX, št. 8 (1993b). 60–67.
- Jaša DRNOVŠEK: Na poti k normativnosti. *Amfiteater* I, št. 1 (2008). 229–233.
- Erika Fischer-Lichte: *Estetika performativnega* [*Ästhetik des Performativen*]. Iz nemščine prevedel Jaša Drnovšek. Ljubljana: Študentska založba (zbirka Koda), 2008.
- Marija GOLDEN: *O jeziku in jezikoslovju*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno in splošno jezikoslovje, 2001.
- Vojko GORJANC: Terminološko načrtovanje in upravljanje terminologije. *Slavistična revija* 58/1, 2010. 95–104.
- Matjaž KMECL: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović, 1996.
- Janko KOS: *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1996.

- Martina KRIŽAJ ORTAR et al.: Na pragu besedila 2: učbenik za slovenski jezik v 2. letniku gimnazij, strokovnih in tehniških šol. Ljubljana: Založba Rokus, d. o. o., 2000.
- Blaž LUKAN: *Slovenska dramaturgija : dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: SGM, 2001.
- Joža MAHNIČ (ur.) et al.: *Oton Župančič : zbrano delo*. (8. knjiga). Ljubljana: DZS, 1982.
- Mirko MAHNIČ: *Položaj slovenske gledališke omike 1941–1945* (prva in druga knjiga). Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2008.
- Janko MODER: Četrto stoletje pri MGL (samopogovor). *35 let MGL*. (Ur. Mojca Kreft.) Ljubljana: Tiskarna Tone Tomšič, 1987.
- Katja PODBEVŠEK: Poučevanje jezika in govora na Akademiji. *Akademija za gledališče, radio, film in televizijo : 50 let: 1946–1996*. (Andrej Inkret (ur.) et al.) Ljubljana: AGRFT, 1996. 154–156.
- – : Lektoriranje govorjenega (gledališkega) besedila. *Jezik in slovstvo*, 1997/98, letnik 43/št. 3. 79–88.
- – : Spreminjanje odrske govorne tehnike v slovenskem gledališču 20. stoletja. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT : Maska, 2010. 195–238.
- Breda POGORELEC: Jezikovno načrtovanje in jezikovna politika pri Slovencih med 1945 in 1995. *Jezik in čas*. Ur. Ada Vidovič Muha. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1996, 41–62.
- Ivo PRANJKOVIČ: Temeljna načela jezične pravilnosti. *Kolo* 4, 1996. 5–12.
- Vasja PREDAN: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: MGL, 1996.
- Mirko RUPEL: *Slovensko pravorečje*. Ljubljana: DZS, 1946. 3–20.
- Andrej E. SKUBIC: *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
- Marko STABEJ: Oblikovanje knjižnega jezika v 19. stoletju med narodno enotnostjo in socialno razločevalnostjo. *34. SSJLK*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1998. 19–33.
- – : Obrisi slovenske jezikovne politike. *Slavistična revija* (2006, posebna številka). 309–25.
- Tatjana STANIČ: V primežu norme. *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, 2006. 65–68.
- Barbara SUŠEC MICHIELI: Tipologija slovenskega gledališkega izrazja. *Terminologija in sodobna terminografija*. (Nina Ledinek (ur.) et al.). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009. 259–266.
- – (ur.) et al.: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT : Maska, 2010.

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

Dušan TOMŠE (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: 92. zvezek Knjižnice Mestnega gledališča ljubljanskega, 1983.

Jože TOPORIŠIČ: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.
– – : *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 2000⁴.

Frančiška TROBEVŠEK DROBNAK: *O raznolikosti in spreminjanju jezikov*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2006.

Ada VIDOVIČ MUHA: Tipološki pregled nekaterih vplivov na slovenski znanstveni jezik. *Slovenski jezik v znanosti 1*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1983. 23–41.

– – : Razvojne prvine normativnosti slovenskega knjižnega jezika. *Jezik in čas*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 1996. 15–41.

– – : *Slovensko leksikalno pomenoslovje : Govorica slovarja*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000.

Peter VODOPIVEC: *Od Pohlinove slovnice do samostojne države : slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan, 2007.

Dušan VOGLAR (ur.) et al.: *Enciklopedija Slovenije (15. zvezek)*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001. 383–386.

Mojca ŽAGAR KARER: *Terminologija med slovarjem in besedilom : analiza elektrotehniške terminologije*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

Andreja ŽELE: Pomenotvorne zmožnosti z vidika /de/terminologizacije (v slovenščini). *Terminologija in sodobna terminografija*. (Nina Ledinek (ur.) et al.). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2009. 125–139.

Izjava o avtorstvu

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

Ljubljana, 8. maja 2012

Martin Vrtačnik