

Univerza v Ljubljani

Filozofska fakulteta

Nina Žavbi Milojević

**Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev
Hlapcev Ivana Cankarja**

Doktorska disertacija

Ljubljana, 2016

Univerza v Ljubljani

Filozofska fakulteta

Nina Žavbi Milojević

**Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev
Hlapcev Ivana Cankarja**

Doktorska disertacija

Mentorica:

doc. dr. Katarina Podbevšek

Študijski program: Humanistika in družboslovje

Področje: Slovenistika

Ljubljana, 2016

ZAHVALE

Mentorici, doc. dr. Katarini Podbevšek, hvala za vse spodbude, tako strokovne kot tudi druge. S podporo in nasveti je omogočila, da sem iz sebe iztisnila kar največ. Postavljala je prava vprašanja in mi omogočala, da sem svoje odgovore našla sama. Hvala izr. prof. dr. Hotimirju Tivadarju za kvalitetne pogovore o fonetiki, govoru in znanstvenem raziskovanju s Praatom ter za strokovne usmeritve. Prav tako hvala doc. dr. Blažu Lukanu za vedno pozitivne besede in za usmeritve pri razumevanju dramaturških ozadij. Hvala tudi moji delovni mentorici, lektorici Maji Cerar, ki mi je osvetljevala lektorsko delo v praksi in pripomogla k boljšemu razumevanju odrskega govora v konkretnih uprizoritvah.

Hvala gospe Alenki Burger, tajnici AGRFT, za vedno hitre in prijazne odgovore in rešitve problemov, knjižničarki Bojani Bajec pa za iskanje literature in za prihranjeno marsikatero pot. Hvala dramaturgom in dramaturginjam in ostalim zaposlenim v nekaterih gledališčih (predvsem Mojci Kranjc iz SNG Drame Ljubljana, Sandri Požun iz Drame SNG Maribor ter Valentini Repini iz SSG Trst), Tei Rogelj iz Slovenskega gledališkega inštituta in gospe Jožici Hafner iz Arhiva TV Slovenija za pomoč pri iskanju in pridobivanju posnetkov uprizoritev. Posebej hvala Mihi Grumu in Simoni Ješelnik iz CTF UL AGRFT za vso vajino podporo in pripravljenost pri iskanju posnetkov, njihovem pridobivanju, svetovanju ipd. Brez vajine pomoči bi bilo iskanje precej bolj zahtevno in zamudno.

Doktorski študij je delno sofinancirala Evropska unija, in sicer iz Evropskega socialnega sklada. Sofinanciranje se izvaja v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007–2013, 1. razvojne prioritete Spodbujanje podjetništva in prilagodljivosti; prednostne usmeritve_1.3: Štipendijske sheme. Za sofinanciranje in s tem omogočenje doktorskega študija se zahvaljujem.

Na koncu, vendar pa nenazadnje, hvala mojim staršem za spodbudo in neomajno zaupanje v moje sposobnosti od ranih dni šolanja naprej. Mojim trem fantom (Mihajlu, Galu in Maju) pa hvala, ker so v zadnjem času razumeli, da z njimi ne morem splezati na vse prehojene hribe. Mihajlu hvala tudi za to, da me je podpiral in poslušal ter večkrat z mano ponoči sedel pred računalnikom. Tudi ostalim članom družine, predvsem Branki, ki so mi pomagali, kadar sama nisem uspela uskladiti vsega, najlepša hvala.

POVZETEK

Doktorska disertacija z naslovom *Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev Hlapcev Ivana Cankarja* proučuje odrski govor v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev*. Odrski govor je umetniški govor, ki se udejanja na gledališkem odru kot skupek posameznih igralskih govornih interpretacij in kot celota funkcionira z ostalimi uprizoritvenimi dejavniki (kostum, luč, scena, glasba, gib ipd.), usklajeno z režijskim konceptom posamezne uprizoritve.

Naloga sestoji iz začetnega, teoretičnega dela, ki opredeljuje koncept govora in prozodičnih ter vidnih neverbalnih sredstev, umetniškega (odrskega) govora in njegovega razvoja na Slovenskem, vlogo lektorja v gledališču in razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom; ter praktičnega dela, ki se ukvarja z raziskovanjem odrskega govora v Cankarjevih *Hlapcih*, ki so pred tem tudi literarnovedno in teatrološko umeščeni. Podrobneje sem raziskovala štiri uprizoritve *Hlapcev* v zadnjih petdesetih letih, in sicer tiste, ki so bile v celoti dostopne na videoposnetku in so v režiji, igri ali pa v realizaciji odrskega govora prelomne ali inovativne: *Hlapci* v režiji Slavka Jana (SNG Drama Ljubljana, 1967), Mileta Koruna (SNG Drama Ljubljana, 1980) in Sebastijana Horvata (SSG Trst, 2015) ter *Hlapci.pdf* v režiji Sama M. Strelca (Drama SNG Maribor, 2005). Vsako uprizoritev sem umestila v gledališkozgodovinsko obdobje, nato pa sem se podrobneje ukvarjala z odstopanjem jezika uprizoritvenega besedila od dramske predloge (dramaturške črte, dopisovanje besedila, spreminjanje jezikovne zvrstnosti, posodabljanje jezika ipd.).

Osrednje zanimanje je bilo usmerjeno v odrski govor, ki ga ustvarjalno oblikujejo posamezni igralci, zlasti z rabo različnih prozodičnih in vidnih neverbalnih sredstev govora. Pri raziskovanju prozodije sem se osredotočala predvsem na glasnost, hitrost, premore, intonacijo in register. Pogostost in intenzivnost njihove uporabe sta se pokazali kot prepoznavno razlikovalno sredstvo med starejšimi in sodobnejšimi uprizoritvami. V okviru vidnih neverbalnih govornih sredstev sem se osredotočala predvsem na mimiko, geste in premikanje v prostoru, ki so odvisni tudi od zornega kota snemalca, saj raziskava temelji na videoposnetkih uprizoritev. Odrski govor sem proučevala v dveh med seboj povezanih korakih: v prvem s slušnozaznavno analizo (evidentiranje prozodičnih sredstev: glasnosti in hitrosti govora s premori ter intonacije in registra), v drugem pa s fonetično računalniško analizo s programom Praat, ki poleg merskih

rezultatov omogoča tudi njihov grafični prikaz. Oba koraka analize sta se medsebojno dopolnjevala in skupaj pripomogla k objektivnejšim ter preverljivim rezultatom raziskovanja.

Raziskava je izhajala iz predpostavke, da se je odnos ustvarjalcev do dramskega besedila v gledališki zgodovini spreminjal, prav tako pa se je razvijal jezik. Oboje je odprlo možnosti tudi za (dramaturške in jezikovne) posege v Cankarjevo dramsko besedilo, za različne režijske pristope, način igre in tudi oblikovanje odrskega govora. V nalogi je bila dokazana temeljna hipoteza, da so vse omenjene zgodovinske, gledališke in jezikovne okoliščine vplivale na način oblikovanja odrskega govora, kar je najbolj razvidno v količini in intenzivnosti rabe prozodičnih in vidnih neverbalnih sredstev govora.

Proučevanje konkretnih govornih realizacij se je zaključilo z vzpostavitvijo strategije raziskovanja odrskega govora, ki poteka po vnaprej predvidenih fazah in bo uporabna tudi za nadaljnje raziskave odrskega govora. V prvi fazi raziskovalec primerja dramsko in uprizoritveno besedilo, v naslednjih fazah pa proučuje odrski govor: pregleda videoposnetke uprizoritev in izbere govornointerpretativno pomembne odlomke, ki jih pretvori v obliko, primerno za računalniško analizo, nato pa analizira odrski govor v izbranih odlomkih (s slušnozaznavno in akustično računalniško analizo). Zadnji dve fazi analize sta usmerjeni v interpretacijo rezultatov in umestitev spoznanj o odrskem govoru v uprizoritveno celoto.

Interpretacija rezultatov analize je bila interdisciplinarno usmerjena. Poleg fonetike je upoštevala literarnovedna dognanja, teatrologijo in druge vede (psihologija, sociologija, filozofija), prav tako pa tudi dejstvo, da je odrski govor umetniški fenomen, ki ga zato ne moremo proučevati le po znanstvenih, ampak tudi umetniških (estetskih) kriterijih.

Raziskava je poskušala proučiti tudi vlogo lektorja in režiserja, individualnih igralskih govornih realizacij in različnih generacij igralcev ter zgodovinskih in gledaliških okoliščin pri nastanku odrskega govora. Odprla je nekatera nova vprašanja, ki ostajajo neodgovorjena in nagovarjajo raziskovalce odrskega govora k nadaljnjemu raziskovanju.

Ključne besede: odrski govor, prozodija, Ivan Cankar: *Hlapci*, fonetična analiza, Praat

ABSTRACT

The doctoral dissertation entitled *The Speech Interpretation of Dramatic Texts on the Example of Stagings of Hlapci by Ivan Cankar* investigates the stage speech of Cankar's drama *Hlapci* (eng. *The Bondsmen* or *The Servants*). Stage speech is seen as artistic speech that is realised onstage as a set of individual acting speech interpretations and as a whole functions with the other stage elements (costumes, lights, scenography, music, movement etc.), especially with the directorial concept of an individual production.

The dissertation consists of an initial, theoretical section that defines the concept of speech and the prosodic and visual non-verbal features, examines artistic (stage) speech and its development in Slovenia and discusses the role of the language consultant in theatre and the relationship between the written dramatic text and the spoken stage text. The following, practical section deals with the research of stage speech in stagings of Cankar's *Hlapci*, positioning them in terms of their context in literary and theatre studies. I researched four stagings of *Hlapci* from the last fifty years that were accessible in their entirety on video recordings and were breakthrough or innovative in their direction, acting or use of stage speech: *Hlapci* directed by Slavko Jan (SNT Drama Ljubljana, 1967), Mile Korun (SNT Drama Ljubljana, 1980) and Sebastijan Horvat (Slovene Permanent Theatre in Trieste, 2015) and *Hlapci.pdf* directed by Samo M. Strelec (Drama SNT Maribor, 2005). I considered each staging within its period of theatre history and then dealt in detail with the difference between the language of the spoken stage text and that of the written dramatic script (dramaturgical cuts, the addition of texts, changes to the language genre, updated language, etc.).

The central interest was directed toward stage speech which the individual actors form creatively, especially through the use of the different prosodic and visual non-verbal features of speech. When investigating the prosody I focused mainly on loudness, tempo, pauses, intonation and register. The frequency and intensity of their use have proven to be a recognisable distinguishing factor between older and more contemporary stagings. In the frame of visual non-verbal speech elements, I focused mainly on facial expressions, gestures and movement in space, which were dependent upon the perspective of the camera operator, since the research is based upon video recordings of the stagings. The stage speech was analysed in two interrelated steps: in the first, using a sound perception analysis (making a record of the prosodic features: loudness

and tempo with pauses and the intonation and register); in the second, with a phonetic computer analysis using the Praat software, which along with measuring the results also allows for their graphic visualisation. Both steps of the analysis complemented one another and together enabled more objective and demonstrable results.

The research arose from the supposition that in the course of theatre history not only has the attitude of the creators toward a dramatic text changed but that language has also developed. Both factors have also opened the possibilities for (dramaturgical and linguistic) interventions into Cankar's dramatic text, for different directorial approaches, for variations in the method of acting as well as in the shaping of the stage speech. The dissertation proves the basic hypothesis that all of these factors have influenced the way in which the stage speech has been shaped, most visible in the frequency and intensity of the use of prosodic and visible non-verbal features of speech.

The study of the concrete speech realisations concludes with the establishing of a strategy for investigating stage speech by following pre-planned phases; a strategy that will be useful for the further research of stage speech. In the first phase, the researcher compares the dramatic script with the stage speech transcript; in the next phase, the researcher studies the stage speech by viewing the video recordings of the performance and choosing important speech interpretive excerpts, preparing a recording for computer analysis and then analysing the stage speech in the selected excerpts (with audio perception and acoustic computer analysis). The last two phases of analysis focused on the interpretation of the results and the placement of the knowledge about the stage speech into the performative context.

The interpretation of the results of the analysis has taken an interdisciplinary focus. Along with phonetics it has also taken into account the findings of literary studies, theatre studies and other studies (psychology, sociology, philosophy) and also the fact that stage speech is an artistic phenomenon and therefore must not be studied only according to scientific criteria, but also in relation to artistic (aesthetic) criteria.

The research has attempted to also study the influence of the language consultant and director, of the individual actors' speech realisations and of different generations of actors as well as of the

historical and theatrical context in the creation of stage speech. It has opened several new questions that remain unanswered and address other researchers of stage speech.

Key words: stage speech, prosody, Ivan Cankar: *Hlapci*, phonetic analysis, Praat

Translated by Jana Renée Wilcoxon

KAZALO VSEBINE

1	UVOD.....	1
2	TEORETIČNA IZHODIŠČA.....	4
2.1	Opredelitev govora.....	4
2.1.1	Prozodična sredstva	6
2.1.1.1	Glasnost.....	7
2.1.1.2	Barva glasu.....	9
2.1.1.3	Register.....	10
2.1.1.4	Intonacija.....	12
2.1.1.5	Hitrost.....	13
2.1.1.6	Premor	14
2.1.1.7	Medsebojna povezanost prozodičnih sredstev	16
2.1.2	Neverbalna komunikacija	17
2.2	Govor v umetnosti.....	19
2.3	Lektor in njegovo delo v gledališču.....	23
2.4	Razvoj odrskega govora na Slovenskem.....	25
2.5	Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom	28
2.5.1	Gledališka semiotika.....	30
3	PRAKTIČNI DEL	34
3.1	Načrt proučevanja odrskega govora v uprizoritvah Cankarjevih <i>Hlapcev</i>	34
3.1.1	Izbor proučevanih uprizoritev.....	35
3.1.2	Metodologija proučevanja odrskega govora.....	37
3.1.3	Proučevanje odrskega govora s fonetičnim programom Praat	40
3.2	Gledališče na Slovenskem v Cankarjevi dobi	42
3.3	Cankarjeva dramatika.....	45
3.3.1	<i>Hlapci</i>	48
3.3.1.1	Knjižni izid in prva uprizoritev	48
3.3.1.2	Različne literarne interpretacije <i>Hlapcev</i>	49
3.3.1.3	Jermanov problem – usmerjenost v notranji konflikt v <i>Hlapcih</i>	50
3.3.1.4	Družbeno v <i>Hlapcih</i>	51

3.3.1.5	Podoba matere v <i>Hlapcih</i>	53
3.4	Uprizoritve <i>Hlapcev</i>	54
3.5	Raziskovanje odrskega govora v štirih uprizoritvah Cankarjevih <i>Hlapcev</i>	64
3.5.1	<i>Hlapci</i> v režiji Slavka Jana	65
3.5.1.1	Utemeljitev izbora	65
3.5.1.2	Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom	65
3.5.1.3	Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi	66
3.5.1.4	Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi	78
3.5.1.5	Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza	91
3.5.1.6	Sklepne ugotovitve	114
3.5.2	<i>Hlapci</i> v režiji Mileta Koruna	120
3.5.2.1	Utemeljitev izbora	120
3.5.2.2	Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom	121
3.5.2.3	Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi	122
3.5.2.4	Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi	133
3.5.2.5	Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza	143
3.5.2.6	Sklepne ugotovitve	162
3.5.3	<i>Hlapci.pdf</i> v režiji Sama M. Strelca	167
3.5.3.1	Utemeljitev izbora	167
3.5.3.2	Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom	168
3.5.3.3	Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi	169
3.5.3.4	Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi	180
3.5.3.5	Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza	191
3.5.3.6	Sklepne ugotovitve	218
3.5.4	<i>Hlapci</i> v režiji Sebastijana Horvata	224
3.5.4.1	Utemeljitev izbora	224
3.5.4.2	Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom	224
3.5.4.3	Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi	227
3.5.4.4	Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi	238

3.5.4.5	Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza	248
3.5.4.6	Sklepne ugotovitve	273
4	PREGLED REZULTATOV CELOTNE RAZISKAVE	279
4.1	Vpliv različnih režiserskih branj <i>Hlapcev</i> na odrski govor	280
4.2	Vloga gledališkega lektorja pri oblikovanju odrskega govora	282
4.3	Vpliv družbenopolitičnih in umetniških razmer na oblikovanje odrskega govora	283
4.4	Odstopanje uprizoritvenega besedila od dramskega in jezikovna zvrstnost v uprizoritvah	284
4.5	Raba prozodičnih sredstev v igralskih govornih interpretacijah	286
4.6	Raba prozodičnih sredstev pri igralcih različnih generacij	289
4.7	Specifične igralske govorne interpretacije	289
5	SMERNICE ZA NADALJNJE RAZISKOVANJE	291
6	VIRI IN LITERATURA	293

KAZALO GRAFIKONOV

Grafikon 1: Oscilogram prvega dela Jermanove replike	93
Grafikon 2: Intonacijski potek Jermanove replike	94
Grafikon 3: Oscilogram drugega dela Jermanove replike	95
Grafikon 4: Oscilogram Ankine replike	97
Grafikon 5: Intonacijski potek Ankine replike	98
Grafikon 6: Oscilogram Minkinega glasnega govora.....	100
Grafikon 7: Oscilogram prekrivnega govora.....	101
Grafikon 8: Oscilogram nadučiteljevega počasnega govora	103
Grafikon 9: Intonacijski potek nadučiteljevega počasnega govora.....	104
Grafikon 10: Oscilogram Kalandrovega hitrega govora	106
Grafikon 11: Oscilogram župnikovega počasnega govora – 1. del replike.....	108
Grafikon 12: Oscilogram župnikovega počasnega govora – 2. del replike.....	109
Grafikon 13: Oscilogram Jermanovega glasnega govora.....	111
Grafikon 14: Intonacijski potek Jermanovega glasnega govora	112
Grafikon 15: Oscilogram Jermanovega afektivnega govora	113
Grafikon 16: Oscilogram prekrivnega govora Jermana in Anke.....	145
Grafikon 17: Intonacijski potek prekrivnega govora Jermana in Anke.....	146
Grafikon 18: Oscilogram Minkinega zelo glasnega govora.....	148
Grafikon 19: Oscilogram Komarjevega afektivnega govora.....	149
Grafikon 20: Intonacijski potek Komarjevega afektivnega govora.....	150
Grafikon 21: Oscilogram Lojzkine replike.....	152
Grafikon 22: Oscilogram nadučiteljeve replike.....	154
Grafikon 23: Oscilogram Jermanovega počasnega govora	156
Grafikon 24: Intonacijski potek Jermanovega počasnega govora	157
Grafikon 25: Oscilogram Kalandrovega čustveno neangažiranega govora	159
Grafikon 26: Oscilogram Jermanovega tihega in počasnega govora	161
Grafikon 27: Prikaz glasnosti Jermanovega tihega in počasnega govora	162
Grafikon 28: Oscilogram Ankinega glasnega in hitrega govora	193
Grafikon 29: Intonacijski potek Ankinega glasnega in hitrega govora	194
Grafikon 30: Prikaz glasnosti Ankinega glasnega in hitrega govora	195

Grafikon 31: Oscilogram Ankinega počasnejšega in tišjega govora.....	196
Grafikon 32: Intonacijski potek Ankinega počasnejšega in tišjega govora.....	197
Grafikon 33: Intonacijski potek Minkinega čustveno obarvanega govora – 1. del.....	199
Grafikon 34: Intonacijski potek Minkinega čustveno obarvanega govora – 2. del.....	200
Grafikon 35: Intonacijski potek Minkinega čustveno obarvanega govora – 3. del.....	201
Grafikon 36: Oscilogram Lojzkinega čustveno nevtralnega govora	202
Grafikon 37: Oscilogram Komarjeve replike pred volitvami.....	204
Grafikon 38: Oscilogram Hvastjeve replike pred volitvami	206
Grafikon 39: Oscilogram Komarjeve replike po volitvah.....	208
Grafikon 40: Intonacijski potek Komarjeve replike po volitvah.....	209
Grafikon 41: Oscilogram Hvastjeve replike po volitvah.....	210
Grafikon 42: Oscilogram Kalandrove replike	212
Grafikon 43: Oscilogram replike Jermanove matere.....	213
Grafikon 44: Intonacijski potek replike Jermanove matere.....	214
Grafikon 45: Oscilogram umirjenega govora Jermanove matere.....	216
Grafikon 46: Intonacijski potek umirjenega govora Jermanove matere.....	217
Grafikon 47: Oscilogram nadučiteljevega počasnega govora	250
Grafikon 48: Intonacijski potek nadučiteljevega počasnega govora	251
Grafikon 49: Oscilogram Komarjevega počasnega govora.....	252
Grafikon 50: Intonacijski potek Komarjevega počasnega govora.....	253
Grafikon 51: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora.....	255
Grafikon 52: Intonacijski potek srednje hitrega Kalandrovega govora.....	256
Grafikon 53: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora – 1. del.....	257
Grafikon 54: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora – 2. del.....	258
Grafikon 55: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora – 3. del.....	259
Grafikon 56: Oscilogram govora mladega Jermana	260
Grafikon 57: Oscilogram Minkinega afektivnega govora.....	262
Grafikon 58: Prikaz glasnosti Minkinega afektivnega govora	263
Grafikon 59: Intonacijski potek Minkinega afektivnega govora.....	264
Grafikon 60: Oscilogram Kalandrovega tihega govora.....	265
Grafikon 61: Oscilogram zelo glasnega govora ostarelega Jermana.....	266

Grafikon 62: Intonacijski potek zelo glasnega govora ostarelega Jermana.....	267
Grafikon 63: Oscilogram replike ostarelega Jermana	269
Grafikon 64: Intonacijski potek replike ostarelega Jermana	270
Grafikon 65: Oscilogram specifične govorne realizacije igralca Radka Poliča	272
Grafikon 66: Intonacijski potek specifične govorne realizacije igralca Radka Poliča	273

KAZALO PREGLEDNIC

Preglednica 1: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru.....	115
Preglednica 2: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru.....	115
Preglednica 3: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru.....	116
Preglednica 4: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru.....	117
Preglednica 5: Prozodična sredstva v petem analiziranem prizoru	117
Preglednica 6: Prozodična sredstva v šestem analiziranem prizoru	118
Preglednica 7: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru.....	164
Preglednica 8: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru.....	164
Preglednica 9: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru.....	165
Preglednica 10: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru.....	165
Preglednica 11: Prozodična sredstva v petem analiziranem prizoru	166
Preglednica 12: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru.....	219
Preglednica 13: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru.....	220
Preglednica 14: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru.....	221
Preglednica 15: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru.....	221
Preglednica 16: Prozodična sredstva v petem analiziranem prizoru	222
Preglednica 17: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru.....	274
Preglednica 18: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru.....	275
Preglednica 19: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru.....	276
Preglednica 20: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru.....	276
Preglednica 21: Odstopanje uprizoritvenega besedila od dramske predloge	285
Preglednica 22: Odrski govor (prozodija) v štirih analiziranih uprizoritvah.....	287

1 UVOD

V doktorski disertaciji sem proučevala proces oblikovanja govornega jezika v gledaliških uprizoritvah.

Termin govorna interpretacija povzeman po definiciji Katarine PODBEVŠEK, ki opredeljuje govorno interpretacijo literarnega besedila kot govorjenje, v katerem interpret »ustvarjalno uresničuje besedilo z govornimi sredstvi in pri tem usklajuje besedilne posebnosti z govorno podobo« (2006: 20). »Nastajanje odrske govorne interpretacije dramskega besedila – v nadaljevanju odrskega govora¹ – je neločljivo povezano z drugimi uprizoritvenimi komponentami, kot so scena, kostumi, osvetljava, mizanscena, glasba, gib itd., bistveno pa je odvisno od režijskega koncepta« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 651). V okviru odrske govorne realizacije dramskega besedila je pomembno proučevati tudi vidne neverbalne znake (mimika, gestika, obnašanje telesa v prostoru).

Dramsko besedilo se v kreativnem procesu, v katerem sodelujeta tudi dramaturg in lektor, spreminja v uprizoritveno besedilo,² ki lahko v celoti sledi dramskemu besedilu, lahko pa se od njega močno oddalji. Način pretvarjanja dramskega v uprizoritveno besedilo, pri čemer gre za jezikovno oblikovanost zapisanega besedila (jezikovna zvrstnost: nižanje zvrsti,³ arhaiziranje, posodobljenje jezika; dramaturške črte; dopisovanje besedila), bistveno vpliva tudi na njegovo govorno podobo (pravorečje, besedilna fonetika). Odrski govorni interpreti (igralci) imajo prostor za lastno govorno kreativnost – govorno interpretacijo – zlasti v polju prozodičnih izraznih sredstev (intonacija, premori, tempo, jakost, register, barva glasu, glasovne modulacije itd.) (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 651, 652).

Odrski govor v doktorski disertaciji sem raziskovala na primeru uprizoritev *Hlapcev* Ivana Cankarja. Dramo *Hlapci* sem izbrala, ker je bila v slovenskih profesionalnih gledališčih uprizarjana pogosto (približno tridesetkrat), režirali so jo različni režiserji in na zelo različne

¹ Po definiciji gre za »govor, ki temelji na razločni izreki, ustrezni slišnosti, glasovni izraznosti, usklajen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami, gledališko estetiko« (HUMAR idr. 2007: 135).

² Termin ima dva pomena. Prvič (v širšem pomenu) gre za »besedilo, ki ga v uprizoritvi govorijo nastopajoči in se včasih razlikuje od zapisanega dialoga v dramskem besedilu« (HUMAR idr. 2007: 193). V tem pomenu termin uporabljam v doktorski disertaciji. Drugi pomen pa izhaja iz gledališke semiotike in razume uprizoritveno besedilo kot tisto, »kar nastane kot rezultat smiselne uporabe označevalnih sistemov gledališkega jezika za prenos sporočil gledalcem« (prav tam).

³ Nižanje zvrsti tu ni razumljeno kot vrednostna oznaka – v smislu manjvrednosti neknjižnega, ampak pomeni le oddaljevanje od zborne različice jezika. V disertaciji je zato uporabljena besedna zveza spreminjanje jezikovne zvrstnosti.

načine. Poleg razlogov, ki se tičejo samih uprizoritev, pa so *Hlapci* zanimivi tudi kot literarno delo, saj gre za kanonizirano in nacionalnokonstitutivno besedilo. Literarna veda se s Cankarjevo dramatiko in njeno nacionalno relevantnostjo ukvarja od izida *Hlapcev* leta 1910 (Primož Kozak, Dušan Pirjevec, Taras Kermauner, Dušan Moravec, Janko Kos, Josip Vidmar). Uprizoritvam njegove dramatike se posveča gledališka veda (Moravec, Tone Peršak, Blaž Lukan), ki področje igralčevega govora največkrat pušča ob strani, vsekakor pa se z njim ne ukvarja poglobljeno. Najpogosteje ga omenja le kot enega od uprizoritvenih elementov. Tudi v gledaliških kritikah se pisci le bežno dotaknejo igralskega govora, čeprav gre za pomembno komponento dramskega gledališča. S *Hlapci* se ukvarja tudi jezikoslovje, vendar zlasti s Cankarjevim pisnim umetniškim jezikom (npr. Breda Pogorelec⁴).

Ker se teoretično in praktično ukvarjam s slovenskim odrskim govorom, opažam raziskovalno zapostavljenost odrskega govornega jezika in pomanjkanje relevantne strokovne literature. To me je dodatno spodbudilo k proučevanju tega deficitarnega področja, ki zahteva povezovanje znanstvenega in umetniškega pristopa.

Kompleksnost odrskega govora zahteva interdisciplinarno proučevanje. Raziskava je upoštevala literarnovedna in jezikoslovna (zlasti fonetična, pa tudi sociolingvistična) dognanja, prav tako pa teatrologijo (gledališka semiotika, estetika, dramaturgija itd.) in druge vede (psihologija, sociologija, filozofija). Jezikoslovne oziroma fonetične ugotovitve so bile obravnavane v kontekstu celotne uprizoritve, pri čemer sem se opirala predvsem na gledališko semiotiko. Pri raziskavi sem upoštevala vpliv zgodovinskih (družbenih, političnih in kulturnih) okoliščin na odrski govor in razvoj gledališke estetike. Na proučevanje je vplivalo tudi dejstvo, da se knjižni jezik in razumevanje jezika in govora v gledališču v različnih zgodovinskih okoliščinah (obstoje jezika znotraj večjezikovne in večnacionalne države, v času osamosvojitve, globalizacije, integracije v zahodni svet) spreminja.

V disertaciji sem poskušala dokazati hipotezo, da se različni načini oblikovanja odrskega govora istega dramskega besedila najbolj odražajo v količini in intenzivnosti rabe prozodičnih in vidnih

⁴ Pogorelec se je ukvarjala zlasti s Cankarjevim jezikovnim slogom. O tem je napisala več razprav, npr. *Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi v Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* (1983, 213–222).

neverbalnih sredstev govora in da na to vpliva več dejavnikov, tako zgodovinskih (razvoj gledališča, jezika, režijskih postopkov ipd.) kot tudi tistih, ki izhajajo iz samega literarnega dela (kanonsko besedilo).

V slovenskem kulturnem prostoru so odrski govor do sedaj raziskovali predvsem s slušnozaznavno analizo, ki je deloma subjektivna, saj je do določene mere odvisna od individualne slušne zaznave raziskovalca, v doktorski disertaciji pa skušam vzpostaviti novo raziskovalno strategijo proučevanja odrskega govora, ki slušnozaznavni dodaja tudi akustično analizo odrskega govora s fonetičnim računalniškim programom Praat.

Doktorska disertacija temelji na teoretičnem in praktičnem delu. V teoretičnem delu naloge so povzeti in kritično ovrednoteni izsledki ključnih razprav o govoru, ki se dotikajo obravnavane tematike (govor – prozodija in neverbalna komunikacija, umetniški govor, odrski govor), osvetljena je vloga lektorja v gledališču ter razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom (gledališka semiotika), aplikativni del pa teoretična izhodišča naloge prenese na analizo odrskega govora v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev*. *Hlapci* kot literarno delo so prikazani s stališča literarne vede, *Hlapci* kot uprizoritev pa s stališča teatrologije in gledališke kritike. Odrski govor oziroma govornointerpretativno zanimive odlomke uprizoritev sem proučevala v kontekstu celotne gledališke predstave. V zaključku naloge sem skušala orisati strategijo znanstvenega proučevanja odrskega govora.

2 TEORETIČNA IZHODIŠČA

V teoretičnem delu doktorske disertacije je najprej opredeljen govor na sploh, predvsem s stališča prozodičnih sredstev in sredstev neverbalne komunikacije. Nato je definirana specifična oblika umetniškega govora – odrski govor. Opredeljena in razložena je vloga lektorja v gledališču in razvoj odrskega govora na Slovenskem. Pred analizo odrskega govora v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev* je dramsko besedilo opredeljeno literarnozgodovinsko, pregledani so kritiški zapisi o posameznih uprizoritvah.

2.1 Opredelitev govora

»Govor je optimalna zvočna človeška komunikacija, oblikovana z ritmom zlogov, besed in stavkov« (ŠKARIČ 1991: 69). Gre za način komuniciranja, ki je lasten samo človeku, torej se človek po tem načinu komuniciranja razlikuje od živali, in je za človeka hkrati najlažji način komuniciranja, saj je najbolj informativen ob najmanjšem vložku energije in mentalnega napora (prav tam: 73). Zvočnost govora ima poleg prednosti tudi slabosti, saj je minljiva. Pred iznajdbo tehnologije, ki omogoča snemanje in ponovno predvajanje posnetka, je bil govor neobstojen, odkar pa je tehnologija dostopna in relativno razširjena, je trenutnost govora s stališča raziskovanja manj problematična. Zaradi razvoja tehnologije in stalnih izboljšav le-te je omogočeno podrobnejše raziskovanje, danes tudi na osebem računalniku s fonetičnimi računalniškimi programi.

Govor je sestavljen iz glasovnega in besedilnega sloja, ki se medsebojno prepletata in se dogajata hkrati (prav tam: 76). Med seboj ju zelo težko v popolnosti ločimo in določimo, kaj pripada posameznemu sloju.

Besedilni sloj je tisti del govora, ki ga oblikuje jezik. Da ga razumemo, moramo razumeti jezik, v katerem je besedilo tvorjeno, ustvarjamo pa ga z izgovornimi oziroma artikulacijskimi organi. Ta sloj se ravna po glasoslovnih in pravorečnih načelih določenega jezika.

Glasovni sloj je tisti del govora, ki ni jezikovni (ni besedni) in je zaradi tega nezanimiv za lingvistiko, fonetika pa ga podrobno raziskuje, saj pomembno prispeva k razumevanju govornega sporočila. Informacije se oblikujejo s posebnimi govornimi znaki: intonacija, hitrost, premori, barva glasu, glasnost idr. Glasovni sloj je univerzalen, torej neodvisen od jezika (prav tam: 283), kar pomeni, da bomo, tudi če ne poznamo posameznega jezika, razumeli glasovni sloj, ki ga tvori govorec. Branko VULETIĆ z raziskavo, v kateri poslušalci, ki ne razumejo jezika govorcev na posnetkih, pravilno razberejo čustvenost govora, dokazuje, da se čustvenost izraža v glasovnem delu govora – z intonacijskim potekom – in da poslušalci različna čustva v govoru zelo dobro prepoznajo, ne da bi razumeli vsebino oziroma besedilni sloj (2007: 91, 92).

O glasu, kot ga pri svojem govoru uporabljajo igralci, torej o glasu v odrskem govoru, pa razmišljajo različni strokovnjaki – tako teoretiki kot praktiki, tudi britanska svetovalka za govor Cicely Berry. »Glas je sredstvo, s katerim v vsakdanjem življenju komuniciramo z drugimi ljudmi« (BERRY 1998: 7), je »zapletena zmes tega, kaj slišimo, kako to slišimo in kako se podzavestno odločimo to uporabiti« (prav tam). Za igralce je pripravila poseben sklop vaj za urjenje mišic, ki so potrebne pri govoru. Igralcev ne usmerja k popravljanju glasu in k t. i. pravilni uporabi glasu, pač pa jim svetuje: »Glas je treba odpreti, tako da njegova melodija ustreza melodiji tega, kar govorite« (prav tam: 15). Ohranjati je treba pristnost prirojenega glasu, obenem pa mora imeti igralec »dovolj širine in prilagodljivosti, da z njim lahko izraža [...] tuja čustva in jih podaja [...] bodisi v velikih dvoranah (kot v gledališču) bodisi pred televizijsko ali filmsko kamero, kjer je potreben manjši poudarek« (prav tam). To se po njenem mnenju najbolje doseže na dva načina – s tehniko in domišljijo, ki se morata medsebojno povezovati. Razvoj glasu poteka v treh stopnjah oziroma s tremi vrstami vaj: prva stopnja – vaje za sproščanje, dihanje ter krepitev mišic v ustnicah in jeziku – je dokaz o igralčevih glasovnih zmogljivostih; druga stopnja je nastopanje pred publiko – na tej stopnji igralci uporabljajo sproščenost, ki so jo pridobili pri vajah prve stopnje; tretja stopnja je zgolj poenostavljanje – igralci pa še vedno delajo tudi vaje za sproščanje, dihanje in gibčnost mišic (prav tam: 11–16).

Vesna ŽDRNJA opredeljuje govor kot skupek dveh komunikacijskih kanalov: avditivnega (tekst in glas) in vizualnega (mimika, geste in položaj telesa v prostoru), pri katerem se ob gestah sporočilo lahko prenaša tudi taktilno, torej z dotikom sogovorca (2008: 13). Kot to poimenujem

v nadaljevanju doktorske disertacije, gre predvsem za slušno in vidno komponento govora, ki sta pomembni ne le pri vsakdanji komunikaciji, ampak tudi pri umetniškem govoru, predvsem pri odrskem. Da govorcu verjamemo, morajo biti sredstva obeh kanalov med seboj usklajena. Če niso, gledalca zmedejo. Igralci lahko namerno, če to zahteva njihova vloga (osebnostne značilnosti lika, posebna stilna oblikovanost dramskega besedila, umestitev dramskega besedila v določeno stilno ali umetniško obdobje ipd.), uporabijo neuskklajena govorna sredstva – npr. mimika se ne sklada z vsebino besedila, ki ga govorijo. Po drugi strani pa lahko igralci neuskklajena govorna sredstva uporabljajo nenamenoma, če niso prepričani glede interpretacije svoje vloge. Takrat bodo gledalci njihovo interpretacijo dojeli kot neprepričljivo (prav tam: 13–17).

2.1.1 Prozodična sredstva

Igralec je v govoru lahko svoboden oziroma ustvarjalen predvsem s prozodičnimi sredstvi, s katerimi lahko na različne načine pristopa h govorni interpretaciji. Prozodična sredstva različni strokovnjaki razumejo različno, zato mednje ne prištevajo popolnoma istih sredstev govora – nekateri sem uvrščajo le slušne, drugi pa tudi vidne prvine.

VULETIĆ med prvine govora oziroma govornega jezika (termin *vrednote govornog jezika* povzema po Petru Guberini) uvršča intonacijo, glasnost oziroma intenziteto, hitrost in premore, ki jih prišteva med avditivne oz. slušne prvine; ter mimiko, geste in stvarni kontekst, ki jih prišteva med vizualne oz. vidne prvine govora (2007: 71). Ivo ŠKARIĆ prozodična sredstva razume širše, in sicer mednje prišteva ton (register) in intonacijo, glasnost in naglas, barvo glasu, premore, govorno modulacijo, ritem, hitrost, način izgovora glasov, mimiko in geste (1991: 284–305). Jože TOPORIŠIČ za razliko od prejšnjih dveh avtorjev, pripadnikov zagrebške fonetične šole, mimike in gestike ne uvršča med prozodična sredstva. Mednje prišteva členitev s premori, jakostno izrazitost, stavčno intonacijo, register, hitrost govora in barvanje zvočnega gradiva (2000: 534–554). PODBEVŠEK med prozodična sredstva prišteva intonacijo, premore, glasnost, hitrost govora, barvo in register glasu, način izreke in glasovne modulacije (2010: 199); vidne prvine govora pa uvršča med sredstva neverbalne komunikacije. Pri raziskovanju govora

se je treba zavedati, da so prozodična sredstva tiste prvine govora, ki jih s svojim sluhom dojemajo poslušalci. Zato Alan CRUTTENDEN opozarja, da so prozodična sredstva, kljub temu da jih oblikuje govorec, odvisna od poslušalčevega sprejema oziroma njegove slušne interpretacije (1997: 2).

V doktorski disertaciji teoretično opredeljujem in se v analizi osredotočam na naslednja prozodična sredstva: premori, intonacija, register, barva glasu, glasnost in hitrost govora. Poleg tega proučujem tudi vidno komponento govora – mimiko, geste in premikanje v prostoru. Prozodična sredstva opazujem s stališča pogostosti, intenzivnosti in učinkovitosti njihove uporabe, medsebojnega povezovanja ter učinkovitosti v povezavi z vidno komponento govora. V nadaljevanju doktorske disertacije teoretično opredeljujem vsako sredstvo posebej, čeprav je jasno, da so v govoru nerazdružljivo povezana.

Prozodijo teoretično opredeljujem predvsem s pomočjo teoretičnih predpostavk in rezultatov raziskovanj zagrebške fonetične šole⁵ (predstavniki: Guberina, Vuletić, Škarić, Damir Horga, Gordana Varošaneć-Škarić) in deloma s pregledom literature drugih svetovno priznanih fonetikov (Robert Ladd, Peter Ladefoged, John Laver, Cruttenden, Dwight Bolinger, Harry Hollien). Najbolj se naslanjam na dognanja zagrebške fonetike, ki prozodična sredstva opazuje in utemeljuje na nivoju besedila oziroma vsaj na nivoju stavkov in povedi. Večina ostalih raziskovalcev se sicer ukvarja z intonacijo, tonom in registrom, ampak večinoma s stališča besede in predvsem fonemov. Za raziskavo odrskega govora je obravnavanje posameznih fonemov manj pomembno, saj gre za širšo obravnavo fenomena govora.

2.1.1.1 Glasnost

Glasnost je posebej pomembna prvina odrskega govora, ki mora biti zaradi proksemičnih značilnosti (oddaljenost govorcev od poslušalcev, množični naslovnik, motnje in šumi v dvorani ipd.) že sama po sebi večja kot pri vsakdanjem govoru (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 653). Govor na odru je torej vedno glasnejši od povprečnega govora, tudi šepet pa mora biti slišen in

⁵ Utemeljitelj zagrebške fonetične šole je Guberina, na umetniški govor pa so spoznanja aplicirali zlasti Škarić, Varošaneć-Škarić in Vuletić.

razumljiv. Povečana glasnost je v vsakem govoru, ne samo odrskem, značilna za naglas v besedi in poudarek v stavku ter, glede na sporočilnost in želeni učinek, tudi za posamezne daljše segmente govora. »Spreminjanje glasnosti govorjenja pomaga oblikovati logiko govorjenega besedila« (PODBEVŠEK 2006: 112).

Intenzivnost igralskih glasov v normalnem odrskem govoru je v povprečju približno 70 dB, (VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 88), tihi govor oziroma šepet je najmanj intenziven (do 35 dB), vpitje pa naj bi segalo do približno 100 dB (ŠKARIĆ 1991: 289). Povečana glasnost pritegne pozornost sogovornika oziroma ga opozori na pomembnost povedanega – glasneje zato izgovorimo naglašene zloge in poudarjene besede, enak učinek kot povečana glasnost pa ima lahko tudi zmanjšana glasnost, če je v kontrastu s preostalim delom govora (VULETIĆ 2007: 71, 72). Pomembni za določanje primerne glasnosti so velikost prostora, fizična oddaljenost med govorcem in poslušalci, odnosi med govorcem ali poslušalci (javni ali zasebni govor, množičnost naslovnika ipd.). Za šolane govorce (igralce) naj bi bila značilna t. i. igralska formanta F3 in F4, ki naj bi bila po intenzivnosti enaka, v odnosu do F0 pa je pri obeh intenzivnost manjša 20–26 dB. Za ugoden glas naj bi bilo poleg tega značilno, da visoko področje spektra ne sme prehitro pasti in da mora biti nizko področje spektra intenzivno (VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 187). J. TOPORIŠIČ namesto izraza glasnost uporablja termin jakostna izrazitost, s čimer razume predvsem naglaševanje (v besedi) in poudarjanje (v stavku) (2000: 540–543).

Fiziološko je normalno, da je z glasnostjo govora povezan tudi register. Povečana glasnost vpliva na celotni način govora: na večjo govorno moč, močnejši izgovor soglasnikov, padaljšanje in večjo odprtost samoglasnikov, na počasnejši govor (ŠKARIĆ 1991: 287). Vse omenjene posebnosti glasnega govora je mogoče izvesti tudi pri tihem govoru, kar pa je veliko težje, vendar nujno v odrskem govoru.

Po ŠKARIĆU poznamo dve vlogi glasnosti govora – signalizacijsko in znakovno (prav tam: 288). Signalizacijska vloga glasnosti je obvladovanje prehoda skozi kanal – glasnost mora biti večja, če so šumi v kanalu večji, če je oddaljenost poslušalcev večja ipd. Primernost signalizacijske glasnosti je utemeljena z govorno kulturo. Glasnost je tudi proksemični znak – potrebna je za vzpostavitev vezi s publiko, povečuje pa se s številčnostjo le-te. Govorna glasnost izraža tudi psihosomatske in družbene lastnosti govorca ter njegovo trenutno razpoloženje. Glasen govor, nizek register in temna barva glasu kažejo na velikost, moč, odprtost in družbeno

pomembnost. Tihost govora kaže na zaprtost in družbeno podrejenost. Pri izražanju trenutnih razpoloženj glasni govor izkazuje agresivnost, odločnost, bes in prezir, tihi pa strah, žalost, umirjenost ipd. (prav tam: 289).

Glasnost je značilnost, ki jo čuti poslušalec govora in je povezana z močjo izdišnega zraka, ki ga govorec uporabi pri govoru. Akustični korelat glasnosti je intenziteta, ki izhaja iz količine energije, ki je prisotna, da se zrak lahko izisne iz pljuč (CRUTTENDEN 1997: 2, 3, LADEFOGED 1993: 187).

V doktorski disertaciji uporabljam termin glasnost, ki se izraža v decibelih in pomeni objektivno merjeno vrednost glasu (ŠKARIĆ 1991: 288). Od tega se razlikuje subjektivno doživljanje glasnosti, ki se meri v fonih.

2.1.1.2 Barva glasu

Barva glasu je prozodično sredstvo, »ki je izrazito individualno« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 652), opisuje pa se z metaforičnimi izrazi, npr. lep, poln, globok, žameten, hrapav, vreščeč itd. glas. »Z glasovnim barvanjem se razodeva stanje govornih organov in duševnost [...]; lahko se namerno uporablja za umetnostno oblikovanje« (J. TOPORIŠIĆ 2000: 554). Barva glasu je lahko stalna, to je tista, ki je posamezniku lastna, ga identificira in se po njej bistveno razlikuje od drugih ljudi; lahko pa je kontrolirana in jo oseba spreminja (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 652). Predvsem ta tip barvanja z glasom uporabljajo igralci in posnemovalci glasov drugih – imitatorji.

ŠKARIĆ ločuje med barvo zvoka in barvo govornega zvoka (1991: 290). Skupna barva govora izhaja iz barve glasovnega in fonemskega sloja. Njena stalna sestavina je odvisna od govorca in izhaja iz njegovih govornih organov, njena spremenljiva sestavina pa je govornikova izrazna možnost. V tem smislu lahko govornik oponaša glasove drugih ljudi, oponaša naravne zvoke in izraža različna razpoloženja. Stalna barva glasu se največkrat opisuje z metaforičnimi izrazi: glede estetike glasu (lep, grd, ugoden, žameten), s psihološkimi izrazi (možat, ženstven, nežen, agresiven), z biološkimi lastnostmi (otroški, zreli, moški, ženski), patološkimi lastnostmi (prehlajen, nosni, hrapav) in kulturološko (kultiviran, primitiven) (prav tam: 291). Barva glasu kaže tudi na govorčevo razpoloženje, čustva, odnos do poslušalca in vsebine govora (NÍ

CHASAIDE in GOBL 1997: 456). Na kvaliteto glasu prav tako vpliva osebno psihično stanje, ki se odraža v nekaterih akustičnih značilnostih (predvsem F_0^6 in intenzivnost oz. glasnost) (prav tam: 458).

Po raziskavah, ki jih opravljajo zagrebški fonetiki, se da barvo glasu opredeliti in meriti predvsem z analizo formantov⁷ (ŠKARIĆ 1991: 156). Pri tem naj bi nam vrednosti F_1 – okoli 500 Hz, F_2 – okoli 1500 Hz, F_3 – okoli 2500 Hz in F_4 – okoli 3500 Hz (FANT 1970, SUNDBERG 1974, LAVER 1996 v VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 27) pokazale, da gre za t. i. normalen glas. Normalen glas se opiše z vrednostmi, ki izhajajo iz anatomskih lastnosti glasilk, načina vibriranja glasilk in vokalnega trakta ter morfoloških značilnosti govornih votlin (prav tam). Normalne osnovne frekvence (F_0) naj bi se po meritvah gibale med 60 in 240 Hz – za ženske je povprečna vrednost 220 Hz, za moške pa 120 Hz. »Raziskovanje potrjuje, da je za estetiko glasu govorcev profesionalcev pomembna frekvenca formantov in jakost resonančnih frekvenc« (VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 48). V splošnem je značilno, da je pri ženskah razlika formantov na frekvenčni lestvici večja kot pri moških. Pri igralcih se navadno za določanje barve glasu analizirata t. i. igralska formanta F_3 in F_4 (prav tam 2005: 49).

2.1.1.3 Register

Register je »relativni tonski položaj stavčne intonacije« (J. TOPORIŠIČ 2000: 553), je »posledica pogostosti periodičnih nihajev zvoka, ki nastanejo zaradi nihanja glasilk« (ŠKARIĆ 1991: 284), kar se v akustičnih meritvah kaže v osnovni frekvenci (F_0)⁸ (CRUTTENDEN 1997: 3). Višja frekvenca vibracij proizvaja višji zvok (LADEFOGED 1993: 186). Osnovna frekvenca se nanaša na število ponovitev pravilnega valovanja v eni sekundi, ki ga tipično proizvajajo glasilke, ko vibrirajo pri proizvodnji glasu.

Govor posameznega govorca se pretežno odvija na enem registru, ki ga imenujemo srednji register – vzroki zanj so fiziološki in kulturološki, zato ŠKARIĆ razlikuje fiziološki in

⁶ Fundamentalna oziroma osnovna frekvenca.

⁷ Pod 400 Hz slišimo temen zvok; okoli 1200 Hz zveneč, kompakten, sonoren zvok; pod 100 Hz zamolkel zvok; okoli 3000 Hz svetel, bleščeč zvok; nad 5000 Hz piskajoč zvok (ŠKARIĆ 1991: 157).

⁸ Osnovna frekvenca pri moških govorcih se giblje okoli 60–240 Hz, pri ženskah 180–400 Hz. Povprečna osnovna frekvenca je pri moških glasovih 120 Hz, pri ženskih 220 Hz, pri otroških pa 265 Hz (CRUTTENDEN 1997: 3).

kulturološki srednji register (1991: 284). Fiziološki srednji register je tisti, ki najmanj utruja govornika in na katerem posameznik doseže najdaljši fonacijski čas. Kulturološki srednji register je odvisen od družbenih pomenov, ki so pripisani različnim registrom v posamezni kulturi. V naši kulturi nizki ton oziroma register subjektivno pomeni telesno višino, moč, pomembnost, samozavest; visok ton pa majhnost in oslabiljenost (prav tam, BOLINGER 1989: 21). To lahko vpliva na srednji register posameznega govornika. Prvotni razlog za nižji register moških je v bioloških značilnostih govornih organov, vendar pa se zaradi družbenih pomenov, ki jih prinaša nizki oziroma visoki glas, govorniki tudi trudijo govoriti družbeno sprejemljivo. Tako moški poskušajo govoriti čim nižje, ženske pa višje (BOLINGER 1989: 22). J. TOPORIŠIČ pravi, da nam previsoko izbran register »omejuje svobodo v rabi jasnih intonacijskih potekov in dela naš glas tudi sicer neprijeten, kar oboje negativno vpliva na poslušalca« (2000: 553). Register lahko izraža tudi razpoloženje govornika. Nizki register navadno izraža bes, prezir, žalost, visoki pa strah in veselje (ŠKARIĆ 1991: 285). Vsak govornik ima svojo normalno višino glasu, vendar pa od nje tudi odstopa. To se nehoteno dogaja zaradi emocionalnih in družbenih razlogov. Govornik govori z višjim registrom, če je jezen, kar je navadno kombinirano še z glasnostjo govora (CRUTTENDEN 1997: 47).

Register je lahko nizek, normalen ali visok. Pogosto se uporablja tudi drugačna poimenovanja registra. Glasove se lahko poimenuje po poimenovanjih v glasbi: moške bas, bariton in tenor, ženske pa alt, mezosopran in sopran. Ženski glasovi so v povprečju po registru višji kot moški. Druga klasifikacija ločuje med prsnim registrom – temna barva glasu, močne vibracije na prsni kosti, ki proizvajajo nizke tone, običajen v odrskem govoru, predvsem pri moških; srednjim registrom – tonska raven, ki najbolj ustreza posamezni osebi, optimalen ton; in čelnim registrom – redek v govoru, mogoč pa v odrskem govoru (ŠKARIĆ 1991: 109, VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 73, 74). Vsak posameznik lahko govori na petih različnih tonskih višinah – zelo visoko, visoko, srednje, nizko, zelo nizko. Ta lestvica nima absolutnih vrednosti, kaže pa na odstopanje od posameznikovega srednjega registra (ŠKARIĆ 1991: 284). HOLLIEN loči med tremi registri. Pulzirajoči register ima najnižji razpon fonacije. Ime pulzirajoči izhaja iz načina vibriranja, ki naj bi bil podoben pulzu – frekvence so nizke, nizki toni pa se slišijo eden po eden. Zvok se zdi v tem primeru temen ali hrapav (v VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 62). Modalni register ima normalni razpon osnovnih frekvenc. Zanj se uveljavljajo tudi imena prsni register, register glave,

srednji register. Tretji je dvignjeni register, ki je višji od ostalih – ta register imajo nekatere ženske in otroci (prav tam: 63).⁹

2.1.1.4 Intonacija

Primarna funkcija intonacije je v tvorjenju strukture stavka iz skupine besed, sekundarna pa v emotivnem modificiranju stavka. V povezavi z intonacijo ostala prozodična sredstva (premor, glasnost) diskurz razdelijo v segmente, da vzpostavijo neformalno hierarhijo začetkov in koncev in tako se iz manjših delov lahko razumejo celote (BOLINGER 1989: 81). Kjer je govorec emotivno angažiran, torej čustven, so intonacijski loki večji – značilni so veliki razponi intonacije¹⁰ (VULETIĆ 2007: 75). »Intonacijo tvorijo neprestane spremembe osnovnega tona v govoru« (VULETIĆ 2007: 72). »Stavčna intonacija je značilna podoba tonskega poteka v edinem segmentu ali v vsakem segmentu večsegmentne povedi« (J. TOPORIŠIČ 2000: 543). ŠKARIĆ pravi, da je intonacija oziroma govorna melodija »figura, ki jo tvorijo zaporedne menjave tona« (1991: 285). Razlikuje med pevsko in govorno intonacijo, ki se razlikujeta po tem, da je pevska menjava tona skokovita s krajšim ali daljšim zadrževanjem istega tona, govorna pa je drseča s stalno, čeprav majhno menjavo tona. Intonacija v poetičnem govorjenju oziroma pri recitiranju je nekje med govorno in pevsko intonacijo (prav tam). J. TOPORIŠIČ loči končno – pripovedno (kadenčno), vprašalno (antikadenčno), vzklično (kadenčno ali antikadenčno) in nekončno – polkadenčno intonacijo (2000: 550). Opisujemo jo glede na smer tonske spremembe (ravna, rastoča, padajoča), moč spremembe oziroma tonske menjave (velika, majhna), čas, v katerem se dogaja (glede na del v stavku in s kakšno hitrostjo se dogaja), in register, okoli katerega se dogaja (zelo nizka, nizka, srednja, visoka, zelo visoka) (ŠKARIĆ 1991: 285).

Intonacija je povezana z registrom glasu. Strogo terminološko je register izražen z osnovno frekvenco, ki je v govoru odvisna od hitrosti vibracij glasilk (NOOTEBOOM 1997: 642, LADD

⁹ Vsak register pokriva določen razpon frekvenc. Ženski glasovi imajo pri modalnem registru razpon frekvenc 122–798 Hz, pri dvignjenem registru 210–1729 Hz, moški glasovi pa pri modalnem registru 71–561 Hz in pri dvignjenem registru 156–795 Hz (HOLLIEN v VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 69).

¹⁰ Pri meritvah se je pokazalo, da je razpon intonacijskega loka pri izjavah 100–200 Hz, pri vzklikih pa 130–300 Hz (VULETIĆ 2007: 78).

1996: 6). Pri vsakem posameznem govorniku je osnovna frekvenca odvisna od dolžine in mase glasilk – za moške pri pogovoru približno 80–200 Hz, za ženske pa 180–400 Hz. Znotraj tega obsega ima posameznik precejšen vpliv na intonacijo – intonacijski loki tako potekajo v omenjenem razponu. Seveda lahko posamezni govornik seže onkraj tega razpona, a navadno gre za nezavedne procese (prav tam).

Intonacija je deloma univerzalna, deloma pa izraža posebnosti posameznega jezika, ki se razlikujejo od intonacij v ostalih jezikih (NOOTEBOOM 1997: 648, BOLINGER 1989: 82). Poteka v okviru »vzorcev melodij, ki jih govorniki določenega jezika takoj prepoznajo« (NOOTEBOOM 1997: 648). Univerzalna intonacija stavka predpostavlja rastočo intonacijo na začetku stavka in padajočo na koncu (ŠKARIĆ 1991: 287). Intonacija prav tako kaže na to, kaj želi govornik doseči z izrečenim, ter na vlogo in odnose med govornikom in poslušalcem (MARIĆ 2013: 63–65).

2.1.1.5 Hitrost

Govorna hitrost ali tempo se izraža s številom govornih enot (glasov, zlogov, besed, stavkov) v časovni enoti (minuti, sekundi) (ŠKARIĆ 1991: 297). »Razlikujemo med hitrostjo celotnega govora, ki je odvisna od posameznega govornika – govornikove osebnostne značilnosti, značilnosti njegovih govoril ipd. – in od same govorne situacije – javni ali zasebni govor, formalna ali neformalna govorna situacija, in hitrostjo posameznih delov govora« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 654). Srednja hitrost pomeni približno 4–7 izgovorjenih zlogov v sekundi. Največja hitrost govora gre lahko do 13 ali 14 zlogov v sekundi. Hitrejši govor bi bil nerazumljiv (VULETIĆ 2007: 72, ŠKARIĆ 1991: 298).¹¹ Pri manj pomembnih delih izjave je govor navadno hitrejši, pri pomembnejših pa počasnejši (J. TOPORIŠIČ 2000: 553). »Pohitevanje ali upočasnjevanje je dramatični element, ki pomaga govorniku narediti bolj živahno in razgibano« (PODBEVŠEK 2006: 117). »Hiter govor lahko izraža določena emocionalna stanja govornika: veselje, strah, presenečenje, lahko pomeni hitrost dogajanja, lahko nepomembnost oziroma obrobnost povedanega. Fonetika meri hitrost govora (število zlogov na sekundo, pri čemer

¹¹ Večina rezultatov izhaja iz meritev na primerih neumetniškega govora, kar je treba upoštevati pri primerjavi z meritvami na primerih umetniškega govora.

upošteva tudi premore) in hitrost artikulacije oziroma izgovora (število zlogov na sekundo brez premorov)« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 65). Za analizo umetniškega govora je pomembnejša hitrost govora, ki upošteva tudi premore, saj so premori v odrskem govoru ključni, včasih celo povednejši od samega govorjenja.

Govorna hitrost se povečuje z zmanjševanjem števila premorov in z njihovim skrajševanjem ter s skrajševanjem glasov, največkrat samoglasnikov. Hitrost govora je odvisna od pogojev komunikacije, npr. šuma v kanalu. Vsak človek govori s svojo normalno govorno hitrostjo, ki je posledica njegovih osebnostnih značilnosti, temperamenta. Počasen govor lahko nakazuje leno, mirno, dostojanstveno osebo, hiter pa nemirno in površno osebo (ŠKARIĆ 1991: 298). Kultiviran govor naj bi bil srednje hiter, vendar pa zaradi večje količine informacij in zaradi razumljivosti vedno nekoliko počasnejši kot povprečni normalni govor. Odstopanje od normalne hitrosti govora je zelo opazno prozodično sredstvo. Počasni govor lahko izkazuje žalost, prezir, dolgočasje, hitri pa veselje, strah, presenečenje (prav tam: 299).

Preveliko pohitevanje, ki je značilno za govorce začetnike, ne pomeni le hitrosti, ampak tudi slabšo artikulacijo, zaradi česar izginjajo razlike v dolžini vokalov in se ruši zvočna slika govora, kar poslabša poslušalčevo razumevanje povedanega (ŽDRNJA 2008: 30).

2.1.1.6 Premor

Premor je »odsotnost akustične realizacije, a ni negovorjenje: njegova vrednost je vedno v odnosu do izgovorjenega dela sporočila« (VULETIĆ 2007: 79). Minimalno trajanje prekinitve govora, da se le-to lahko zazna kot premor, je med 200 in 250 ms (PODBEVŠEK 2006: 104). »Premor ima svojo logično funkcijo – v povezavi z intonacijo oblikuje smiselne govorne celote; s tem poslušalcu olajša sprejemanje in razumevanje. Če sredi stavka neredimo premor, ta navadno izpostavlja besedo, pred katero ga naredimo« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 655). »V pisavi so premori nakazani z ločili, ki pa so hkrati tudi znak za intonacijo« (J. TOPORIŠIČ 2000: 540). »Isti grafični znak označuje premor in intonacijo, pri čemer je intonacija pomembnejša od premora. To pomeni, da premora lahko ni, če je izveden intonacijski obrat« (PODBEVŠEK 2006: 107). Govorni premori so »odseki govornega časa brez teksta« (ŠKARIĆ 1991: 295).

Razlikujejo se od molka v negovornem času – govorni premor zato lahko traja največ dve minuti. Lahko je glasovni, lahko je brezglasovni, glas v premoru pa je lahko artikuliran ali neartikuliran.

VULETIĆ loči dve temeljni funkciji premorov: logično in stilistično. Logična funkcija premorov pomeni, da premor oblikuje logične govorne celote in nam tako omogoča razumevanje sporočila. Taki premori se deloma pokrivajo z interpunkcijo. Stilistični premor ne spreminja pomena, ampak samo stilistično vrednost – navadno gre za poudarjanje oziroma izpostavljanje enega dela govora. V tem primeru se premor ne pokriva z interpunkcijo (2007: 79–86). Tudi ŠKARIĆ ločuje različne vrste premorov. V grobem loči sintaktično-logične premore, ki razmejujejo intonacijske enote znotraj stavkov, stavke znotraj odlomka, odlomke znotraj diskurza, in ritmične premore, ki ločujejo različne ritmične enote. Poudarjalni premori stojijo pred besedo, ki jo želijo poudariti. Leksični premori stojijo namesto neke besede in imajo pomen te neizgovorjene besede. Premori procesiranja tvorijo skup različnih premorov, ki jim je skupno to, da nastajajo zaradi upočasnevanja komunikacijskega govornega toka na enem delu verige. Taki premori nastanejo zaradi različnih vzrokov: na začetku govora, da se pri poslušalcih spodbudi pozornost, in na koncu, da imajo poslušalci zadosti časa, da v polnosti razumejo povedano. Sem sodijo tudi premori oklevanja, ki so navadno slišni, tvorijo pa se z neartikuliranimi in artikuliranimi glasovi (npr. ponavljanje besed, zlogov, mašila) ter so prisotni v spontanem govoru. Če jih je preveč, nakazujejo govornikovo slabo pripravljenost. Zadnji so premori zaradi prekinitve govora, ki so posledica negovornih razlogov, npr. kašljanja, kihanja, dihanja ipd. (1991: 297). Če je besedilo dobro in primerno členjeno s premori, je »sporočilo pregledno in jasno« (J. TOPORIŠIČ 2000: 539), neprimerna členitev pa »ga dela zapletenega, lahko tudi nepravilnega« (prav tam). Dobri govorniki, predvsem igralci, načrtujejo, kdaj bodo naredili premor in poskušajo respiratorni premor (tisti, ki ga govorec naredi, da lahko vdihne zrak) uskladiti s premorom, ki je v določenem trenutku prisoten v govoru s točno določenim namenom. To dosežejo z dihalnimi vajami oziroma s tehniko diha in govora.

2.1.1.7 Medsebojna povezanost prozodičnih sredstev

Prozodična sredstva v govoru nikoli ne nastopajo ločeno, ampak so med seboj nerazdružljivo povezana. Tako sta neločljivo povezana glasnost in register – čim glasneje govorimo, tem višji postaja ton. Prav tako sta povezana hitrost in glasnost – čim hitreje govorimo, tem glasnejši smo; ter hitrost in register – če povzdignemo ton (če je register povišan), lažje govorimo hitro (ŽDRNJA 2008: 32, 33). Gre za naravne procese, ki se jih lahko naučimo nadzorovati. To pomeni, da se govorni profesionalci, predvsem igralci, naučijo, da če morajo govoriti glasno, ni nujno, da s tem tudi povzdignejo ton oziroma zvišajo register. To dosežejo z različnimi vajami. Raziskovalci govora, kljub temu da proučujejo posamezno prozodično sredstvo, pri tem upoštevajo tudi celotni govor oziroma vsa prozodična sredstva.

Prozodična sredstva imajo veliko vlogo pri izkazovanju čustvenih stanj govorca. Akustične meritve so pokazale, da se emocije v glasu kažejo v gibanju osnovnega tona in v drugih akustičnih komponentah. Tudi če ne razumemo pomena oziroma jezikovnega dela sporočila, s poslušanjem jezikovno nepomenskega sloja besedila razumemo, ali gre za izjavo, vprašanje, vzklík, prav tako prepoznamo posamezna emocionalna stanja govorca. Intenzivnost afekta se kaže z »napetim izgovorom soglasnikov, visokim registrom, povečano glasnostjo, pohitevanjem, nepričakovanimi premori, tudi z intenzivnejšo mimiko, gestami, z opaznejšimi telesnimi premiki« (PODBEVŠEK 2006: 122).

Govorni izraz emocij je univerzalni znak, ki ni vezan na posamezni jezik. Za nevtralno izjavo je značilna blago padajoča intonacija malega razpona (120–287 Hz), hitrost govorjenja je srednja. Za veselje je značilen zelo visok register, enako tudi za presenečenje, vendar je pri presenečenju večji razpon intonacijskega loka (148–553 Hz pri presenečenju in 216–464 Hz pri veselju), pri veselju pa je govor hitrejši. Žalost in strah imata podobni intonacijski krivulji: intonacijski razpon je majhen (med 88 in 240 Hz za strah in med 83 in 152 Hz za žalost), register je nizek, govor je pri strahu hitrejši kot pri žalosti, pri obeh pa je tih. Za bes je značilna skokovita intonacija, ki se dviga in spušča (razpon intonacijskega loka je 136–288 Hz), govor je hiter in glasen (VULETIĆ 2007: 94–97).

2.1.2 Neverbalna komunikacija

Poleg prozodičnih sredstev so pri vsaki komunikaciji zelo pomembna tudi neverbalna govorna sredstva. V moji raziskavi je neverbalna komunikacija ključna, saj odrski govor ves čas vključuje vidno govorno komponento, ki ni le spremljevalka govora, ampak nakazuje tudi mizanscenske premike ipd. – zato v doktorski nalogi neverbalno komunikacijo tudi teoretično podrobneje opredeljujem.

Že pri Guberini, čigar pojmovanje povzema Vuletić, so vidne (vizualne) in slušne (avditivne) prvine govora združene v pojem, ki ga imenuje prvine (hr. *vrednote*) govornega jezika in so nujne spremljevalke verbalne komunikacije.¹² Govorjeni jezik združuje vidno in slušno komponento govora oziroma zvok in gib (PAVELIN LEŠIĆ 2013: 21). »Mimika in geste podpirajo glasovni material in ga razširjajo ne s slišnim, ampak vidnim signalom« (ŠKARIĆ 1991: 303). Znanstveno analizo vizualnega dela govornega jezika je omogočil razvoj in razširjenost avdiovizualne tehnologije (prav tam: 22), pred tehnološkim razvojem pa je bila znanstvena analiza skoraj v celoti onemogočena.

V neverbalno komunikacijo prištevamo mimiko, geste in premikanje telesa v prostoru. Igralcu omenjeno služi, da podkrepi vse, kar izrazi verbalno, razen če je namen besedila ali posameznega prizora ali lika tak, da sta verbalno in neverbalno v nasprotju. Bogdanka PAVELIN LEŠIĆ med vidne prvine, ki spremljajo govor, prišteva vse vidne premike telesa, ki vključujejo glavo oziroma obraz (tudi oči), telo od vratu do pasu (ramena, roke in dlani) in telo pod pasom, kamor sodi premikanje oziroma usmerjenost nog in stopal (2013: 41). VULETIĆ med vizualne oziroma vidne prvine govora prišteva mimiko, geste in stvarni kontekst.

Mimika ima v komunikacijskem procesu izjemno pomembno vlogo, saj vzdržuje komunikacijo, predvsem z usmerjenim pogledom govorca (VULETIĆ 2007: 87): zajema obraz oziroma vse nad rameni, najbolj pa oči. Z mimiko se izražajo tudi mnoge emocionalne in osebnostne značilnosti govorca (razumevanje in nerazumevanje, strinjanje in nestrinjanje, zadovoljstvo, zainteresiranost itd.). Očem poetično rečemo ogledalo duše in najbolj kažejo čustva ter razkrivajo tudi tisto, za kar bi govorec želel, da ostane skrito. Če se neverbalna in verbalna

¹² Glej poglavje o prozodičnih sredstvih.

sredstva razlikujejo oziroma so si diametralno nasprotna, bo poslušalec verjel neverbalnim sredstvom.

Geste lahko podpirajo jezikovno sporočilo govora in odkrivajo emocionalno plat govorca (prav tam). Zajemajo predvsem premikanje rok in držo telesa. »Področje geste je celo telo in vsi njegovi gibljivi deli in geste imajo pri dojetju notranjega stanja človeka in pri sklepanju o njem važno vlogo« (GAVELLA 1968: 134). Nekatere so družbeno dogovorjene in jih govorec izvaja hote, ostale pa so nehotene, individualne in instinktivne. »To so geste, s katerimi instinktivno spremljamo govor in ki se kot naključni spremljevalci vključujejo v sklop telesnih akcij« (prav tam: 134, 135).

»Drža telesa ni zgolj skupek posameznih gibov, ni samo resonanca mimičnih gibov, marveč tisto posebno razmerje vseh gibljivih organov in delov telesa, ki naše kretnje spremlja in jim daje posebno barvo. Povezano je s splošnim notranjim psihofizičnim stanjem« (prav tam: 136).

Gibanje v prostoru je pri igralcu skrbno načrtovano in omejeno s sceno, lučnim oblikovanjem in s premikanjem soigralcev. Prostor v veliki meri narekuje premikanje, prav tako pa do določene mere narekuje tudi govorna oziroma glasovna sredstva, predvsem glasnost govora, ki se mora prilagoditi velikosti dvorane. V gledališču je pomembno, da govor sliši vsa publika, zato je v povprečju glasnejši od vsakdanjega govora. Igralec mora vsa neverbalna sredstva komunikacije »združiti v enotnost obče drž« (GAVELLA 1968: 137).

Stvarni kontekst se nanaša na predmete ali živa bitja, ki so prisotna v določeni govorni situaciji. Vloga giba je v tem, da pokaže na določeni predmet (npr. kazanje z roko, s prstom itd.) (VULETIĆ 2007: 88), ki se nahaja v konkretnem stvarnem kontekstu.

Vsa sredstva neverbalne komunikacije je mogoče raziskovati le, kadar imamo video- in ne le avdioposnetek uprizoritve, zato se omejujem na proučevanje odrskega govora le pri tistih uprizoritvah, ki so posnete v celoti.

2.2 Govor v umetnosti

Govorjeni jezik – govor je fenomen, lasten človeku, ki ga uporablja v različnih okoliščinah. Vsak govorec se izraža v različnih funkcijskih in socialnih zvrsteh jezika (govora), ki jih prilagaja različnim govornim okoliščinam. Umetniki, kadar govorijo v umetniškem kontekstu, uporabljajo t. i. umetniški govor. Termina umetniški in umetnostni govor se največkrat razumeta kot sinonima, kot govor v umetnosti, v jezikoslovju pa termin umetnostni jezik pomeni eno od funkcijskih zvrsti jezika: »Umetnostni jezik je jezik umetnostne proze, pesmi in drame« (J. TOPORIŠIČ 2000: 31). Termin umetniški govor uporabljam v smislu govora v umetnosti, ne pa v smislu vrednotenja. Želim opozoriti na to, da je govor v umetnosti drugačen od vsake druge oblike govora. Za nikogar to ni naravni govor in nikdar, tudi če se želi tako slišati, ni izrečen spontano; zahteva dolgotrajno pripravo in je plod skupnega dela različnih strokovnjakov in govorcev praktikov, ki so v našem primeru igralci. Pod terminom umetniški govor razumem gledališki govor (odrski govor), govor v filmu, govor televizijske in radijske igre, govor v operi, govor v lutkovnem gledališču, govor pripovedovanja, ipd. Vsaka od teh podzvrsti umetniškega govora ima specifične zakonitosti, ki izhajajo iz posebnosti posamezne umetnosti. Vse pa ohranjajo skupne lastnosti, ki so rezultat tega, da gre za podvrste govora.

Umetniški govor je treba razumeti znotraj posamezne vrste umetnosti in ga raziskovati kot umetniški konstrukt, vendar z znanstvenimi pristopi in metodami. »V (govorni) umetnosti je raziskovanje njenih lastnih izraznih sredstev temeljno izhodišče kreativnega procesa« (PODBEVŠEK 2013: 9), ki ga izvajajo umetniki. Znanost pa pravzaprav proučuje rezultat »umetniške« raziskave.

Dve podzvrsti umetniškega govora, ki se zaradi različnosti medija zelo razlikujeta, sta odrski in filmski govor. O podobnostih in razlikah med njima ter o njuni vlogi v posamezni umetniški izvedbi razmišljajo tako teoretiki kot praktiki. O umetniškem jeziku oziroma jeziku in govoru, ki ga uporablja igralec, razmišlja tudi Polde BIBIČ, znani slovenski filmski in gledališki igralec. Zapiše, da mu je »pojem 'odrski jezik' postal preozek. Natančnejši se m[u] zdi pojem 'gledališki jezik'« (1983: 164). Pravi, da igralec ni le gledališki igralec, ampak dela tudi pri filmu, na radiu, na televiziji, zato se mu zdi najbolj primeren termin »'igralčev jezik' ali 'igralčev govor'« (prav tam).

Igralčev govor je nekaj ustvarjalnega v nasprotju z recitacijo ali deklamacijo. [...] Ustvarjalno je samo govorjenje. Govoriti pa začne igralec takrat, ko čuti do besedila, ki ga govori, svoj osebni odnos. In ko poslušalec začuti v igralčevem govorjenju igralčev odnos do besedila, ga razume in doživi. Igralec mora govoriti besedilo, kot da ga govori prvič, kot da v tistem trenutku nastaja. Igralec mora sprejeti besedilo in ga skozi osebnost ustvariti za trenutek gledališkega dogodka. Igralec mora vedno znova doživeti svoj osebni odnos do besedila in ga poglobljati s svojim odnosom do sveta in življenja (BIBIČ 1983: 167).

Na simpoziju, ki je leta 1982 spremljal Festival Borštnikovo srečanje, je o jeziku na odru in v filmu razpravljala skupina strokovnjakov, ki so se strinjali, da se govorna podoba obeh močno razlikuje in da je tako tudi prav. Ugotavljali so, da v gledališču in v filmih igrajo isti igralci, ki se zavedajo, da mora biti tako način govorjenja kot način igre zelo različen. Različni praktiki v prispevkih opozarjajo, da je pri filmu težje doseči enako kvaliteto govora kot v gledališču, saj ima gledališki oziroma odrski govor »tradicijo in je zato kljub problemom utrjen« (ČUK 1983: 312), hkrati pa gre pri filmu za drugačno vrsto umetnosti, ki je bolj vizualna in kjer je vsako napako težje popravljati. »Stilizacija mora upoštevati tisto občutljivo mejo med spontanim in nadzorovanim govorom, ki umetniški celoti filma daje vtis spontanosti, pristnosti, včasih dokumentarne verjetnosti. Pri naših filmih pa se nam, kot vemo, dogaja, da smo pri poslušanju filmskega dialoga moteni prav z menjavanjem 'gladkih' sekvenc z nadvse okornimi« (ŠUMI 1983: 262). Prav tako kot za gledališko predstavo je za vsak posamezni film treba pripraviti posebni jezik oziroma govor, ki je usklajen s celoto filma.

V filmu [...] je (naj bi bil) jezikovni koncept v skladu s scenaristovo, dramaturgovo ter režiserjevo zasnovo ali s filmskim konceptom. Lektorjevo delo poteka predvsem v štirih fazah. V prvi – lektorjevo branje literarne predloge, scenarija. V drugi fazi mora lektor svoje 'branje' dopolniti in uskladiti z režiserjevim in dramaturgovim hotenjem, v tretji – lektorske vaje pred začetkom snemanja – mora svoj jezikovni koncept posredovati igralcem. [...] V četrti fazi je lektor na snemanju, kjer predvsem 'bdi' nad realizacijo dogovorjenega govornega načina (KRIŽAJ 1983: 284).

PODBEVŠEK izraža pomislek ob terminu filmski jezik in predlaga filmski govor, s čimer »mislimo na dialoški del filma, na govorjeno besedo na platnu, na slušno realizacijo dialoškega dela scenarija v nasprotju z vizualno realizacijo« (1983: 294). Zapisano besedilo – scenarij – se pretvarja v govorjeno besedilo, pri čemer se ekipa sodelavcev pri filmu odloča za izbiro socialnih, funkcijskih in časovnih zvrsti. »Odločitev za zvrst je v bistvu podobna npr. odločitvi za kostume ali za sceno. V obeh primerih gre za izrazno sredstvo, ki naj opredeli okolje, čas, socialno pripadnost posameznih oseb, njihove značajske posebnosti itd.« (prav tam: 294, 295). Film je v prvi vrsti vizualna umetnost, vendar pa »[g]ledalec danes od filma zahteva veliko več

in gotovo je tudi govor eden od elementov, ki poleg slike, igre, zvočne opreme, scene, kostumov itd. šele daje filmu njegovo celovito podobo« (prav tam: 295). O tem razmišlja tudi režiser Marko NABERŠNIK:

V filmski umetnosti je govorjeni jezik le polovica ustvarjalnega izraza, drugo polovico pa predstavlja filmski jezik. Govorjeni jezik, to je jezik, ki ga govorijo igralci, je nemogoče ločiti od filmskega jezika, se pravi jezika, ki ga »govori« slika sama po sebi. Slika je namreč izhodišče za govorjeni jezik. Odločitev o tem, kakšen bo jezik, ki ga bodo govorili igralci, je namreč odvisna od izbire filmskega jezika in posledično vizualne podobe filma. Če smo na začetku zapisali, da se od filma pričakuje konvencija realizma, mora biti jezik torej tak, kot ga govorijo resnični ljudje v danih okoliščinah (2013: 77).

Priprava na filmski govor spominja na pripravo na odrski govor (pri posamezni uprizoritvi), prav tako vpetost filmskega govora med ostale filmske dejavnike oziroma v celotni režiserjev koncept. Kljub temu je filmski govor temeljno drugačen od odrskega govora. Od njega se zahteva živost, neprisiljenost, podoben naj bi bil vsakdanjemu govoru. Prav tako se razlikuje način nastajanja filma in gledališke predstave. Lektor lahko na vajah v gledališču neštetokrat usmerja in popravlja igralce in jim tako pomaga pri govornem ustvarjanju vloge. Pri snemanju filma pa se, kot povedo lektorji, ki sodelujejo pri ustvarjalnem procesu, pojavijo različne težave. Nekateri so povsem tehnične narave – kadar kader tehnično in igralsko zelo uspe, ga navadno ne ponavljajo zaradi manjše izrekovalne napake. Prav tako se na snemanju lahko še spremeni dialog (dodajanje, črtanje, spreminjanje stavčne zgradbe), zaradi česar je težje doseči govorno odličnost.

O odrskem govoru jezikoslovka POGORELEC zapiše, da je »podzvrst umetnostnega jezika v koordinatnem sistemu našega pojmovanja socialnih in funkcijskih zvrsti jezika« (1983: 148). Meni, da »[b]esedilo uresničuje igralec s svojim *gledališkim govorom* (tudi *govorico*)«, (prav tam) ki je ponazorjen tudi z drugimi, nejezikovnimi sredstvi, »s scenerijo in kostumi kot delom scenske zasnove, sestavni del gledališke govornice je tudi jezik kretenj« (prav tam).

O odrskem jeziku razmišljajo tudi gledališki teoretiki. Lado KRALJ eden od prvih poudari, da je odrski jezik »tako pomembna funkcija predstave, da lahko dostikrat rečemo, da je [...] predstava sama« (1983: 228). Odrski jezik je »artefakt [...], poseben izum za prav konkretno [...] predstavo« (prav tam). Ker je tako, mora biti vsakič obsežno pripravljen, kar je naloga ansambla v celoti. Podobno pomen govora v gledališču izpostavlja Bruno HARTMAN:

Ena najimenitnejših sestavin dramskega gledališča je govor. Dramatik oživlja like, ki v medsebojnih odnosih in dejanjih gradijo dramsko idejo v pretežni večini z govornjo besedo [...]. Zaradi tolikšne dramske funkcionalnosti so v gledališču vedno posvečali govoru posebno pažnjo, in to ne samo v tehničnointerpretacijskem pogledu, kar se veže na določena gledališko-slogovna obdobja in igralske šole, temveč govoru, ki je živa zvočna podoba literarnega jezika, kakršen se je izoblikoval skozi stoletja z zakonitostmi izgovarjave in kulturno-historičnimi izvornimi prvinami (1960: 96).

Branko GAVELLA zapiše, da sta temeljni igralski izrazili gib in glas (1968: 24), s čimer se strinja tudi PODBEVŠEK, ki meni, da je poleg giba govor »temeljno gledališko izrazno sredstvo« (2010: 197). »Igralčev govor ni preprost in navaden akustični fenomen, kot tudi gib ni preprost vizualni fenomen, saj ni igralčev glavni namen, da bi preko rampe prenesel oblikovane melodije in gibe, marveč nasprotno, najbolj si prizadeva, da bi prenesel govorno akcijo, ustvarjanje geste« (GAVELLA 1968: 29). Ustvarjalci za vsako uprizoritev »ustvarijo samostojno govorno podobo, kompatibilno s celotno uprizoritveno estetiko, temelječo na režijskem konceptu« (PODBEVŠEK 2010: 197).

»V sinergiji več različnih govorov posameznih igralcev, z režijskim konceptom povezanih v uprizoritveno (govorno) celoto, umeščeno v gledališke okoliščine, nastaja odrska govorna estetika« (PODBEVŠEK 2010: 197). »Odrski govor je torej vrsta govornega jezika, ki ga izvaja igralec v odrskih okoliščinah pred neposredno prisotno publiko kot ustvarjalni, individualno oblikovani preplet besedila in glasu ter vidnih nebesednih izrazil« (prav tam: 199). Ko igralec govorno interpretira besedilo, z glasom izraža čustva, slika značilnosti dramske osebe. »Izraznost je tisto igralsko sredstvo, s katerim igralec oblikuje in interpretira dramsko osebo« (VRBAN ZRINSKI 2013b: 225).

Dober odrski govor je rezultat številnih dejavnikov, ne le zvestega upoštevanja pravorečnih pravil in tehnike govora. Govornja beseda »zazveni v vsej svoji polnosti šele takrat, ko se dokopljemo do razumevanja duha jezika, ko se dokopljemo do razumevanja notranje vsebine besed« (TIRAN 1965: 27, 28). »Beseda je le izrazno sredstvo, vnanja podoba pesnikove ali pisateljeve notranjosti, to je žlahtne vsebine, ki jo je pesnik ali pisatelj izrazil z besedami« (prav tam: 34).

Za odrski govor je pomembno, da govorni interpreti oziroma igralci posvečajo pozornost tudi estetskemu vidiku govora, ne le njegovemu vsebinskemu sporočilu. Estetska oblikovanost

igralčevega govora se prilagaja estetskim načelom posamezne uprizoritve, prav tako pa je odvisna tudi od estetskih meril določenega časa. Estetiko glasu se da objektivno določiti oziroma jo izmeriti s fonetičnimi računalniškimi programi. Za estetiko zvoka so pomembnejši nižji deli spektra oziroma frekvenčno področje do 100 Hz (najbolj izrazito), pa tja do 300 Hz.¹³ Področje 400–2000 Hz daje malo estetskih informacij. Za semantične informacije pa je pomemben srednji del spektra (1000–3000 Hz), najbolj okoli 2000 Hz (VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 178). Največ estetskih informacij o glasu nosijo samoglasniki, največ semantičnih informacij pa soglasniki (prav tam: 179). Univerzalna estetska načela glasu so periodičnost, uravnoveženost spektra in delna odstopanja (prav tam: 180); osnovna frekvenca lepih glasov je nižja od povprečnih (prav tam: 182).

2.3 Lektor in njegovo delo v gledališču

V gledališču se z odrskim govorom poleg igralcev, ki so izrekovalci le-tega, ukvaja predvsem lektor – v sodelovanju z dramaturgom in režiserjem. Martin VRTAČNIK, lektor v Mestnem gledališču ljubljanskem, ugotavlja, da gledališki lektor »načeloma opravlja dve funkciji: lektorira različna zapisana besedila (za potrebe gledališča) in skrbi za odrski govor« (2013: 108). Glede na »zgodovinski razvoj vloge gledališkega lektorja od varuha pravorečne norme do slogovnega oblikovalca odrskega govora« (prav tam: 109) predlaga »za omenjeno funkcijo poimenovanje oblikovalec govora« (prav tam).

Lektorski poklic je imel na začetku svojega obstoja tri funkcije: »narodno-jezikovno obrambno, jezikoslovno normativno, poetično ustvarjalno« (ANTONČIČ 2000: 90). Danes je najbolj živa tretja lektorjeva vloga – da jo gledališki lektor lahko dobro uveljavi, mora biti enakovreden ustvarjalec uprizoritve in mora biti v ustvarjalno ekipo umeščen že od začetka ustvarjalnega procesa, od nastajanja uprizoritvenega koncepta (prav tam: 92). Tudi Tatjana STANIČ, lektorica v SNG Drama Ljubljana, ugotavlja, da se je vloga gledališkega lektorja skozi zgodovino močno

¹³ Prijetni moški glasovi imajo v tem delu spektra (do 300 Hz) znatno večjo relativno energijo od neprijetnih moških glasov, od 550 do 1000 Hz imajo znatno manjšo relativno energijo od neprijetnih glasov, prav tako v srednjem delu spektra (1–3 kHz), v visokih delih spektra pa imajo prijetni moški glasovi približno enako relativno energijo kot povprečni moški glasovi. Prijetni ženski glasovi se od ostalih podskupin glasov ne razlikujejo tako zelo kot prijetni moški glasovi (VAROŠANEC-ŠKARIĆ 1998: 1).

spremenila. Sprememba izhaja tako iz »spremenjene sociolingvistične situacije in drugačnih družbenopolitičnih razmer kot tudi iz ponovnega spraševanja o družbeni in socialni vlogi gledališča kot umetnostnega fenomena samega po sebi« (2006: 65). V preteklosti se je lektorska estetika »osredotočala predvsem na izvežbano preciznost govorne tehnike, optimalno izrabo glasu, organiziranje pavz v govorni verigi, preračunavanje tempa, uporabo glasovnih odtenkov v različnih čustvenih stanjih itd.« (prav tam: 66). Danes ni več edina zahteva estetika, ampak tudi funkcionalnost, zato je v sodobnem odrskem govoru pomembna »staln[a] medzvrstnostn[a] interakcij[a]« (prav tam: 67).

Gledališki lektor se z jezikom in govorom ukvarja v dveh med seboj povezanih korakih. V prvem koraku lektorira zapisano besedilo, v drugem pa še govorjeno, zato mora dobro poznati »zakonitosti govorjenega jezika in pretvarjanje pisnega v govorjeni kod« (PODBEVŠEK 1997/1998: 80). Prav tako mora gledališki lektor dobro poznati sam gledališki medij oziroma zakonitosti odrskega govora. Lektor v gledališču ne skrbi le za uveljavljanje pravorečne norme, ampak za funkcioniranje odrskega jezika znotraj celotne uprizoritve. Skrbi za »uskklajenost med zvočno in leksikalno vsebino, za estetsko zvočno oblikovanost, za prilagajanje zvočne podobe sporočil dveh ali več govorcev, za primerno usmerjanje govornih dogodkov, za usklajevanje mimike, gest, telesnih premikov in govora« (prav tam). Pri ustvarjanju odrskega govora v posamezni uprizoritvi sodeluje z režiserjem, dramaturgom in igralci.

Prva faza ukvarjanja z jezikom so bralne vaje, pri katerih igralci še neinterpretativno berejo dramsko besedilo. Lektor v tej fazi »predstavi svoj načrt za govorno oblikovanje dialogov. Skupaj z režiserjem in dramaturgom določi jezikovno zvrst in medzvrstne preklope, ki jih morda zahtevajo različni govorni položaji« (prav tam: 83). Spreminjanje jezikovne zvrsti, navadno v neknižni govor, ali pa uporaba slenga ali narečja na odru je za igralca interpreta še posebej zahtevno, saj govor ne sme zdrseti v zasebni govor, hkrati pa mora biti še vedno precizen in razumljiv. Na prvih bralnih vajah se lektor torej ukvarja s spreminjanjem dramskega besedila v govorno predlogo za uprizoritev.¹⁴ Poleg jezikovne zvrstnosti lektor opozarja na glasoslovno ravnino (izgovor polglasnikov, zahtevnejših soglasniških in samoglasniških sklopov, izgovor kvalitete in kvantitete samoglasnikov, naglasno mesto ipd.) in svetuje rabo stavčne fonetike (premor, stavčni poudarki, intonacija, tempo, glasnost, barva glasu, register). Predvsem stavčna

¹⁴ V doktorski disertaciji uporabljam termin uprizoritveno besedilo.

fonetika (glasovni sloj) se v prvi fazi ukvarjanja z besedilom še veliko spreminja. Lektor se ukvarja tudi z besedjem dramskega besedila, ki ga je pogosto treba deloma spreminjati oziroma prilagajati, ter z govorom vsakega posameznega igralca, ki ima svoje izrekovalne posebnosti in pri le-teh potrebuje pomoč in usmerjanje.

V drugi fazi »[j]ezik kot zapisano besedilo tako rekoč izgine, dramsko besedilo kot literarno delo se začne konkretizirati kot predstava« (prav tam: 85). Na igralčev govor začne vplivati vrsta dejavnikov, glavni je gibanje igralčevega telesa v prostoru ter prostor sam. »Lektor se mora zavedati, da je odrski govor le eno od gledaliških sredstev, le eden od znakov, ki jih predstava sočasno pošilja gledalcu/poslušalcu. Govor mora zato biti usklajen z ostalimi gledališkimi izrazi: s kostumi, sceno, osvetljava, masko, pa tudi govori posameznih dramskih likov morajo biti polifona celota« (prav tam). Ob upoštevanju teh dejstev se lektor ukvarja tudi z interpretacijo. V tej fazi preverja, če se govorno uresničuje dogovorjena govorna oblika z bralnih vaj, večinoma pa odrski govor opazuje kot celoto, ki funkcionira ali pa ne funkcionira v kontekstu celotne uprizoritve. Usklajeni morajo biti vsi govori posameznih igralcev, ki tvorijo govorno podobo celotne uprizoritve.

2.4 Razvoj odrskega govora na Slovenskem

Za razumevanje odrskega govora posamezne uprizoritve ni zadosti, da poznamo značilnosti govora, zakonitosti verbalnega in neverbalnega sporazumevanja in posebnosti odrskega govora. Razumeti moramo tudi zgodovinski in družbeni kontekst, v katerem je nastala posamezna uprizoritev. Barbara PUŠIĆ meni, da je treba »[m]ed umetnostnimi in socialnimi dejavniki, ki so povezani z zgodovinskim razvojem odrskega govora« (2000: 71) upoštevati:

razvoj dramskega pisanja in prevajanja, razvoj igralskih in gledaliških teorij ter gledališke kritike, razvoj gledališkega šolstva in uveljavljanje novih gledaliških poklicev (režiser, dramaturg, lektor), uvajanje novih delovnih metod v gledališče, spreminjanje gledaliških poetik in konvencij, razvoj jezika in spreminjanje jezikovnih norm [...], razvoj tehnologije za reprodukcijo glasu in govora, razvoj gledališke arhitekture in akustike ter splošne družbene in kulturne spremembe (prav tam).

Odrski govor je torej treba proučevati interdisciplinarno.

Poklicna gledališka dejavnost na Slovenskem se je začela v 60. letih 19. stoletja. 1892. leta se je odprlo Deželno gledališče v Ljubljani. Govorjeni umetnostni jezik še ni bil izoblikovan, prav tako ni bila pomembna njegova umetniška oz. estetska vloga, ampak narodna – slovenski govorni jezik je nastopal v razmerju do drugih, do takrat prevladujočih jezikov v javnem govoru (predvsem do nemščine). Slovenski igralci so večinoma »kljub takrat že kodificirani knjižni izreki govorili vsak v svojem (narečno obarvanem) govoru, tujci [...] pa s pridihom svoje materinščine« (PODBEVŠEK 2010: 204). Glede knjižne izreke se je stanje začelo izboljševati, ko smo Slovenci dobili prve profesionalne igralce: Zofija in Ignacij Borštnik, Anton Verovšek, Anton Danilo in Marija Vera. Zadnja je še posebej slovela kot odlična govorka. Govor na odru se je moral v začetku 20. stoletja razlikovati »od vsakdanjega, kar je bilo mogoče doseči s pretiravanjem v barvi, jakosti, višini, modulacijah glasu, seveda pa tudi v kretnjah, mimiki, drži, gibanju. Telesna govornica je bila precej tipizirana, prav tako so obstajali stereotipni zvočni vzorci za izražanje nekaterih emocij« (prav tam: 217).

Pomemben mejnik so predstavljale uprizoritve Cankarjevih del pred prvo svetovno vojno. Čeprav krstne izvedbe dram [...] zaradi nedojemljivosti publike, nedoraslosti ustvarjalcev in neustreznega govora čeških igralcev niso v celoti uspele, je bil Cankarjev dramski opus izziv številnim kasnejšim generacijam. Moderne gledališke poetike so se na naših odrih pogosto uveljavljale prav z režijskimi in govornimi interpretacijami Cankarjevih del (PUŠIČ 2000: 74).

Po prvi svetovni vojni so se ob prvih slovenskih profesionalnih igralcih pojavili tudi drugi gledališki poklici – režiser in dramaturg. V ljubljanski Drami je bil kot dramaturg zaposlen Oton Župančič, ki je opravljal tudi »lektorska dela« ter »postavil temelje strokovni razpravi o odrski izreki na Slovenskem, s svojimi pogledi na jezikoslovna vprašanja in odrsko pravorečje pa močno vplival na delo poznejših dramaturgov, prevajalcev in lektorjev« (prav tam 2000: 75). V predavanju *Slovenski jezik in gledališče* je Oton ŽUPANČIČ zapisal, da bi morale biti gledališče »tista praktična šola, kjer bi Slovenec poslušal vsaj dve, dve uri in pol vzdržema svoj jezik čist in nepokvarjen« (1982: 47). Bil je tudi izrazit borec proti elkanju, ki je bilo značilno za govorni jezik tistega časa. Poklic lektorja se ni uveljavil do konca štiridesetih let, ko je lektor v ljubljanski drami postal Anton Bajec (ANTONČIČ 2000: 89). Nekateri gledališki ustvarjalci so v tem času začeli zagovarjati naravnejši govorni način kot nasprotje patetičnemu govoru. »Leta 1946 je bila ustanovljena Akademija za igralsko umetnost, ki je začela sistematično, tudi govorno, izobraževati igralce« (PODBEVŠEK 2010: 207). Pomembna je postala tehnika govora,

dobra izgovorjava, govor na odru pa naj bi postal bolj naraven. Sredi stoletja je v gledališču, kjer je bil stalno zaposlen tudi lektor, veljalo prepričanje, da naj se v »resnih igrach« uporablja zborni jezik.

Po drugi svetovni vojni se je »norma zborne izreke [...] precej ustalila, jezikoslovne in umetniške razprave so se začele ukvarjati s socialno razplatenostjo jezika in z njegovo funkcijo v različnih okoljih, bogata jezikovna razplatenost je postala svež ustvarjalni material, s katerim so se ustvarjalci lahko posvečali raziskovanju in preizkušanju različnih umetniških pristopov« (prav tam: 208). Nato se je v gledališču pokazala potreba po pogovornem jeziku – razpravo je začel Božo Vodusek. Rezultat novih potreb je bilo prodiranje pogovornega jezika v različne veje umetnosti. V 60. letih je začela »nastajati dramatika v pogovornem jeziku in nižjih zvrsteh, zborni jezik je postal le ena od izbirnih možnosti, kar je bistveno spremenilo tudi estetik odrskega govora« (prav tam: 212). V tem času se je zgodil obrat od dramskega k postdramskemu gledališču, s čimer se je spremenil tudi odnos do dramskega govora. Pogosto v uprizoritvah ni govora, težišče se obrne k telesu, od govora pa ostane le glasovni sloj oziroma krik. V uprizoritvah, ki so še vedno ohranjale besedilo in govor, pa se je način odrskega govora spremenil. »Nov, bolj asketski govorni slog, odvezan zvočne lepote in vznesenosti, se je začel rojevati ob premiku iz psihološke v nepsihološko govorno interpretacijo, utemeljeno z avantgardnimi dramskimi teksti [...] in režijskimi koncepti« (prav tam: 225). Lektorjevo delo je postalo bolj ustvarjalno, saj je moral razmišljati o usklajevanju govora in drugih uprizoritvenih komponent, hkrati pa je poleg besedilnega sloja govora vse več pozornosti namenjal igralčevemu glasovnemu sloju oziroma se je posvečal prozodičnim sredstvom, ki jih igralec ustvarjalno uporablja pri oblikovanju svoje vloge.

V 80. letih se je dokončno uveljavil asketski govorni slog, za katerega je značilno »naravno, vsebinsko ustrezno zvočno členjenje besedila, kar je še danes temelj 'klasičnega' odrskega govora« (prav tam: 227).

Sodobno gledališče v svojih uprizoritvah zelo različno pristopa k besedilni predlogi. Tomaž GUBENŠEK ugotavlja, da v sodobnosti zaradi želje po neposrednosti in živosti gledališkega govora ustvarjalci gledaliških uprizoritev vse pogosteje nižajo socialno zvrstnost besedilne predloge (2002: 35). Uprizoritev ni več le prenos dramskega besedila na oder, pač pa je vsaka uprizoritev samosvoja umetniška stvaritev, v kateri je tudi govor umetniški izdelek, ki nastane

vsakič znova za točno določeno uprizoritev. Gledališki lektor ni več le skrbnik norme, ampak ustvarjalno sodeluje v umetniškem procesu nastanka predstave z ostalimi ustvarjalci – z režiserjem, dramaturgom, igralci in drugimi.

V zadnjih desetletjih soobstajata dramsko in postdramsko¹⁵ gledališče. Za dramsko gledališče je v današnjem času značilna »kreativna raba različnih plasti jezika, medzvrstno preklapljanje, multijezičnost [...], v nekaterih uprizoritvah je govor ali večjezičen (slovenščina in tuji jeziki) ali celo samo tujejezičen« (PODBEVŠEK 2010: 216).

2.5 Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom

Dramsko besedilo v svoji osnovi spodbuja dve vrsti recepcije. Namenjeno je po eni strani branju, po drugi pa uprizarjanju. Gledališki terminološki slovar opredeljuje termin uprizoritveno besedilo v dveh pomenih. Prvič (v širšem pomenu) gre za »besedilo, ki ga v uprizoritvi govorijo nastopajoči in se včasih razlikuje od zapsanega dialoga v dramskem besedilu« (HUMAR idr. 2007: 193). V tem pomenu termin uporabljam v disertaciji. Drugi pomen pa izhaja iz gledališke semiotike, ki razume uprizoritveno besedilo kot tisto, »kar nastane kot rezultat smiselne uporabe označevalnih sistemov gledališkega jezika za prenos sporočil gledalcem« (prav tam). Uprizoritveno besedilo bo v našem primeru pomenilo zapisano besedilo, ki je neke vrste scenarij za uprizoritev in je lahko bolj ali manj podobno dramskemu besedilu, od njega pa lahko celo radikalno odstopa.

»Uprizoritev je umetniško delo, v katerem konkretni igralci s pomočjo konkretnega režiserja in drugih sodelavcev uprizorijo konkreten tekst; pri tem optimalno uskladijo svoje interpretativne težnje« (KRALJ 1998: 29). Dramsko besedilo se razlikuje od uprizoritve, ki je sestavljena iz jezikovne oziroma literarne in spektakelske komponente. Besedilo se razlikuje od vsakokratne odrske uprizoritve. Pojavov odrskega besedila in teatralnosti ni preprosto identificirati in ju ni lahko striktno ločevati (INKRET 1986: 38). Dramsko besedilo je trajno, predstava pa je vedno

¹⁵ Postdramsko je »gledališče, ki za izhodišče uprizarjanja ne uporablja dramskega besedila, ampak telo, glas, zvok, prostor, čas, navadno s poudarjeno samorefleksivnostjo, večpomenskostjo, destrukcijo gledaliških konvencij« (HUMAR idr. 2007: 148). Termin postdramsko zajema tudi (dramska) besedila, ki pa se od klasičnih dramskih razlikujejo (zlasti po razumevanju dramatičnosti ipd.).

enkratna; dramsko besedilo je v njej prisotno kot realizacija v govoru. »Gledališka predstava do dramskega besedila nikdar ne more biti v nevtralnem reproduktivnem razmerju. Zato o njej tudi govorimo kot o natančno določeni interpretaciji dramskega besedila« (prav tam: 54). Variant teatralizacije pa je ogromno.

Vsaka uprizoritev je individualni dogodek, vsako napisano dramsko besedilo pa je sestavljeno iz dveh besedil – prvo je glavno, to so besede, ki jih govorijo dramske osebe, drugo, stransko pa so didaskalije, ki v uprizoritvi kot besedilo izginejo, njihova sporočila pa se prenesejo v vizualno plat uprizoritve (INGARDEN 1990: 371). »Ko gledališka predstava transformira odrske opombe iz besedila neposredno v fizično stvarno predmetnost odra, ne počne pravzaprav nič drugega, kot sledi zahtevam, navodilom ali predpostavkam eksplicitnega avtorjevega 'glasu', ki je v dramskem tekstu individualiziran prav v didaskalijah« (INKRET 1986: 55). V uprizoritvi se dramski dialog pretvori v »dinamičen zbir individualiziranih govorov« (prav tam: 90), avtorjev govor v didaskalijah pa je omejen:

Identificira vsakokratni govoreči lik [...], označuje psihofizično individualnost, statusno in funkcijsko, tj. družbeno, poklicno, duhovno ipd. pripadnost [...], nakazuje psihološke oznake in druge važne modulacije v posameznih diskurzih, označuje kretnje in grimase, določa prihode nastopajočih oseb na prizorišče, njihove odhode z odra; določa njihovo gibanje (premike) [...]; bolj ali manj izčrpno opisuje prizorišče [...]; določa spremembno prizorišče; označuje spremembo v času [...]; navaja zvoke in šume, ki ne izvirajo iz prikazanega govora, ampak v ta govor posegajo od 'zunaj' [...] (prav tam: 90, 91).

Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo se je v zgodovini spreminjalo: od začetnega »gospostva teksta« preko avtonomnega gledališča, v katerem »so želeli ukiniti dominantno vlogo teksta oz. jo reducirati do deleža, kot ga v uprizoritvi imajo kretnja, glasba in luč« (KRALJ 1998: 32), do teoretskega poskusa sinteze. Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo se torej spreminja glede na zgodovinsko obdobje, uprizoritev se umešča v konkretni družbeni kontekst. Omenjene spremembe so tudi posledica sprememb v gledališču, v katerem je govor nekaj časa prevladujoča komponenta, nekaj časa je precej v ozadju, nato pa je le eden od različnih elementov, ki součinkujejo znotraj posamezne uprizoritve. Na sam odrski govor v posamezni uprizoritvi vpliva tudi razumevanje knjižnega jezika v različnih zgodovinskih okoliščinah (obstoj jezika znotraj večjezikovne in večnacionalne države, v času osamosvojitve, globalizacije, integracije v zahodni svet) in razumevanje jezika in govora v gledališču.

2.5.1 Gledališka semiotika

Odnos med dramskim besedilom in uprizoritvijo je problematizirala semiotika gledališča. Semiotika izhaja iz modela znaka Ferdinanda de Saussura, dodelanega z modelom Charlesa Sandersa Peircea. V povezavi z intertekstualnostjo lahko raziskuje proizvodnje znakov znotraj umetniških, kulturnih in drugih družbenih praks. »Semiotika se ukvarja z znaki, natančneje: z načinom, kako znaki proizvajajo pomen. Pojem proizvodjanja implicira družbenost in zaradi te značilnosti je semiotika že na svojem začetku pridobila samostojnost v odnosu do lingvistike, iz katere je izšla« (KRALJ 1998: 10). Začetnik raziskovanja lingvističnega znaka, ugotavljanja dihotomij med označevalcem in označencem, sinhronijo in diahronijo je DE SAUSSURE, ki ločuje med jezikom in govorom, pri čemer je jezik družbeni proizvod, konvencija in je sistem znakov, govor pa je individualna realizacija jezika in vsakokratna realizacija, torej je govor v vsaki realizaciji drugačen (1997: 25). Semiologijo opredeli kot znanost o jeziku, »znanost, ki proučuje življenje znakov v naročju družbenega življenja« (prav tam: 27). Pravi, da znak združuje koncept in slušno podobo – koncept lahko nadomestimo z izrazom označenec, slušno podobo pa z izrazom označevalec. Za znak je značilno, da je vez med označevalcem in označencem arbitrarna. Ker je znak družben, mora biti nespremenljiv, kljub temu pa se lahko spreminja v daljšem časovnem obdobju.

Iz jezikoslovja se veda o znaku začne prenašati tudi na področje raziskovanja gledališča. Semiotika oziroma semiologija je v 70. in 80. letih postala vodilna metodologija za literarne vede, sociologijo in kulturologijo, dolgo tudi na področju gledaliških raziskav. Začetnik semiotike v gledališču je Petr BOGATYREV. Izpostavlja predvsem transformacijo – značilnost igralca, ki se transformira v dramsko osebo; gledališka transformacija pa pomeni tudi premikanje znakov od enega sloga k drugemu, pri čemer abstraktni predmeti lahko nadomeščajo določene realne predmete. Vsaka uprizoritev na novo preizkuša različne vrste in oblike transformacij (BOGATYREV v CARLSON 1994: 144, 146). Bogatyrev postavi trdno osnovo za nadaljnje raziskave v semiotiki gledališča. Tadeusz KOWZAN je izločil trinajst znakovnih sistemov, ki delujejo v gledališki predstavi: besede, modulacija glasu, obrazna mimika, kretnja, gibanje telesa, maska, frizura, kostum, dodatki, ureditev odra, luči, glasba in zvok (v ECO 1996: 65). Predmet gledališke semiotike je predstava, ne pa besedilo.

Temeljna avtorica sodobne gledališke semiotike Anne UBERSFELD natančno razmeji gledališče in dramatiko. Gledališko predstavo pojmuje kot sistem raznolikih znakov. Meni, da je gledališka komunikacija veliko kompleksnejša kot komunikacija drugih umetnostnih zvrsti. Dramatik piše tako, da pozna gledališki kod svoje dobe. Dramski tekst pa je nedokončan in ima določena prazna mesta, ki jih mora zapolniti uprizoritev (v T. TOPORIŠIČ 2004: 33, 34). V monografiji z naslovom *Brati gledališče* semiološko analizo preusmeri od besedila k celotni uprizoritvi. Gledališče ji hkrati pomeni literarno delo in konkretno uprizoritev. Po klasicističnem pristopu je predstava oziroma uprizoritev le prevod in prenos besedila – razlika med besedilom in uprizoritvijo naj bi bila le v sistemu znakov, vsebina in forma izraza pa naj bi ostali identični. Vendar to ni mogoče, saj celota vidnih, slušnih in ostalih znakov, ki jih proizvedejo ustvarjalci uprizoritve, vzpostavi smisel, ki presega besedilo. Hkrati pa se mnogi smisli besedila izgubijo. Režiser oziroma igralci torej izberejo tisto, kar naj pride do gledalca. Da bi se izognili zmedi v analizah semiologije, je zato treba razlikovati med elementi besedila in elementi uprizoritve (UBERSFELD 2002: 22–24). Kot gledališko besedilo razume tisto besedilo, ki je sestavljeno iz dialoga in didaskalij. V besedilu je izražanje jezikovno, modus govora pa je diahron, saj branje poteka v nekem časovnem zaporedju. V nasprotju z besedilom je v uprizoritvi izražanje tako verbalno kot neverbalno, modus govora pa je sinhron. Gledališko besedilo se torej razlikuje od avtorjevega zapisanega besedila, obe besedili pa se razlikujeta od uprizoritve (prav tam: 27). Gledališko besedilo je polno vrzeli in odpirajo se vprašanja, na katera odgovarja uprizoritev. Prav tako je gledališka uprizoritev »množica (ali sistem) raznorodnih znakov, ki sicer morda ne v celoti, gotovo pa vsaj deloma sodijo v komunikacijski sistem« (prav tam: 29). Avtorica izpostavi, da uprizoritev vsebuje več pošiljateljev, sporočil, kodov in množičnega sprejemnika; obsega verbalne (po de Saussuru) in neverbalne (po Peirceu) znake. Verbalno sporočilo je s svojim izraznim sredstvom (glas) del uprizoritve, za razumevanje uprizoritve pa moramo poznati več različnih kodov (gledaliških, nacionalnih, verbalnih in neverbalnih ...). Gledališki znak je zato zelo kompleksen in mu težko določimo minimalno enoto. Uprizoritev ni le prenos besedila, kar pomeni, »da vzpostavljanje znakov uprizoritve služi za izgradnjo avtonomnega znakovnega sistema, v katerem predstavlja množica znakov besedila le del celote« (prav tam: 36). Gledališka predstava je torej sestavljena iz množice znakov, ki obsega dve podmnožici, besedilo in uprizoritev. Gledališki diskurz je deljen na množico sporočil, ki jih proizvede dramatika, in

množico znakov (verbalnih in neverbalnih), ki jih proizvede uprizoritev. O razliki med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo razmišlja LUKAN takole:

Sodoben (teoretski) pogled na gledališče lahko z nekoliko nujne redukcije opredelimo kot poskus definicije razmerja med sestavnimi deli gledališča in gledališčem kot celoto, med znakom in telesom, med razdaljo (*distanco*) in bližino (*identiteto*) [...], ko je njegov predmet postalo gledališče kot praksa, torej gledališka uprizoritev dramskega besedila oziroma pred-stava nekega sveta, ki ga glede na dramsko predlogo oz. tekst zaznamuje odločilna razlika (1996: 46).

Poststrukturalistične teorije poskušajo preseči gospostvo besedila. Uvedejo principe komunikacije in percepcije, obenem pa se osredotočajo tudi na semiotične sisteme, kot se kažejo v človeku, v kulturi, politiki (LUKAN 1996: 47). Besedilo ni več privilegiran objekt gledališča. Semiologija je v gledališču pozabila na telo in na njegovo funkcijo. V poststrukturalizmu je pomembno že zaradi svoje energije, ne ker bi bilo znak. Metodološko je danes v razcvetu gledališka antropologija ter njena integracija v sociosemiotične, fenomenološke in druge modele (prav tam: 59).

Ko v 80. letih pride do krize semiotike, Patrice PAVIS rešitev iz nje vidi v razvoju njenega družbenega oziroma sociološkega vidika. To disciplino bi lahko imenovali sociosemiotika (v KRALJ 1998: 12). Semiologija s konca stoletja se mora znebiti omejitev v lastnem razumevanju. Pavisu se zdi problematičen znak, ki je tako tesno vezan na jezik – treba se je vrniti k jedru predstave ter hkrati razumeti tudi gledalca in njegove estetske izkušnje. Meni tudi, da besedilo in uprizoritev nista nujno povezana in da ne gre za prenos besedila v predstavo (v T. TOPORIŠIČ 2004: 40). Predlaga uporabo različnih polj oziroma metod raziskovanja: produkcijsko-recepcijsko teorijo, sociosemiotiko, polje med sociosemiotiko in kulturno antropologijo, fenomenologijo in teorijo vektorjev. Semiologija lahko prevzema od poststrukturalističnih teorij. Prav tako se je vedno znova treba vprašati, kakšno teorijo uporabiti za kakšno gledališče (prav tam: 39–42). Prehod, ki se zgodi od besedila do odra, primerja s »težavnim porodom«. »Besedilo je samo eden izmed odrskih sistemov poleg igralcev, prostora, časovnega ritma« (PAVIS 1996: 141). O režiji (*mise en scène*) govori kot o odnosu med raznolikimi materiali v danem prostoru in času, pri čemer je potrebno upoštevati publiko. Dramsko besedilo pomeni besedilo, ki je zapisano za branje, ali pa tisto, ki ga slišimo na odru. Predstava je tisto, kar vidimo in slišimo na odru, vendar še ni bilo sprejeto kot sistem odrskih označevalnih sistemov. Režija pa je »vzpostavitev odnosa med vsemi označevalnimi sistemi« (prav tam: 142). Režija v tem pomenu

je torej sistem odnosov, ki jih produkcija (režiser, igralci, oder) in recepcija (gledalci) vzpostavljata med odrskimi materiali (prav tam). Pavis meni, da naloga režije ni ostati zvesta dramskemu besedilu. Režije istega dramskega besedila, zlasti tiste, ki so nastale v zelo različnih zgodovinskih obdobjih, zelo različno spreminjajo in uporabljajo besedilo (prav tam: 146), ki je konkretizirano – spremenljivke, ki le-to modificirajo, pa so označevalec, označenec in družbeni kontekst. Predstava ni več le logična posledila besedila, ampak več, besedilo in oder dojemamo istočasno, pri čemer nobeden od obeh ni prvi. Besedilo se na odru konkretizira in stoji v razmerju do družbenega konteksta. Postmoderne izkušnje utrjujejo režijo nasproti besedilu. Različno je branje zapisanega besedila, ki ga sam opravi bralec, in spet drugačno branje v predstavi že izjavljenega in konkretiziranega besedila, spet drugo pa je branje uprizoritvenega besedila oziroma režije celote odrskih sistemov (sem je prišteto tudi dramsko besedilo), kot jo pojmuje Pavis (prav tam: 152).

Gledališče je kulturni oziroma družbeni sistem, hkrati pa je sistem raznolikih znakov: jezikovnih, nejezikovnih, glasbenih (akustičnih), kinezičnih (mimičnih, gestističnih in proksemičnih), sem sodijo še maska, frizura, kostumi, prostor, rekviziti, dekoracija in razsvetljava oziroma lučno oblikovanje (vizualni znaki) (FISCHER-LICHTE 1988: 28). Igralec za svojo vsakokratno vlogo uporablja skupek različnih znakov – jezikovnih in ostalih akustičnih, kinezičnih ter ostalih vizualnih, celota znakov različnih igralcev in ostali znaki uprizoritve skupaj pa delujejo kot celotna uprizoritev, ki nastane pred vsakokratno publiko. Gledališče je eden od kulturnih sistemov, ki pa se od drugih temeljno razlikuje, prav tako se temeljno razlikujeta znakovna sistema dramskega besedila in gledališke uprizoritve (FISCHER-LICHTE v PEZDIRC BARTOL 2010: 138). V umetniških besedilih primarna funkcija znakov ni več primarna, ampak estetska – vsi estetski sistemi pa delujejo kot znaki znakov (FISCHER-LICHTE 1988: 181). Jezikovni znak lahko pomeni jezikovnega, gibni gibnega, glasbeni glabenega ... Gledališki znak je zelo mobilni. Heterogeni gledališki znaki izpolnjujejo zelo različne funkcije, zato jih lahko zamenjujemo med seboj (FISCHER-LICHTE 1996: 30, 31). Gledališki kod je sestavljen iz mnogih heterogenih znakov, ki izvirajo iz različnih znakovnih sistemov, zato jih ne moremo analizirati na podlagi homogenih elementov. Prav tako lahko isti pomen proizvedemo na podlagi heterogenih elementov (prav tam: 36). Gledališče se nanaša na celotno kulturo, ki ga obdaja. V gledališki komunikaciji pa je nujno, da je kod oziroma so pomeni proizvajalcev vsaj deloma skladni s pomeni in razumevanjem gledalcev (prav tam: 40).

3 PRAKTIČNI DEL

3.1 Načrt proučevanja odrskega govora v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev*

Odrski govor sem proučevala v konkretnih uprizoritvah, ki so posnete. Za **predmet proučevanja** sem izbrala uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev*, saj so bili v skoraj 100 letih uprizarjanja gledališko predstavljeni več kot tridesetkrat, od tega je nabor predstav, ki so bile snemane, relativno velik. Prav tako so *Hlapci* že kot dramsko besedilo zanimivi, saj gre za kanonizirano, večno aktualno besedilo, ki je vedno znova izziv raziskovalcem in gledališkim ustvarjalcem, kar dokazuje tudi neprekinjeno uprizarjanje.

Skozi gledališko zgodovino se je odnos ustvarjalcev do dramskega besedila spreminjal. Cankarjevi *Hlapci* so imeli v slovenskem gledališču poseben status (kanon, nacionalna konstitutivnost), kar se je kazalo tudi v režijskih pristopih, načinu igre in oblikovanju odrskega govora. Za raziskavo je pomenljivo tudi dejstvo, da je imel Cankar zelo izostren občutek za govorjeni jezik, zato je že v samem tekstu zapisana zvočnost. Zaradi sprememb v razumevanju gledališke umetnosti in tudi razvoja jezika so se odprle možnosti različnih posegov (dramaturških, jezikovnih) v Cankarjeve tekste. V nalogi sem poskušala dokazati **temeljno hipotezo**, da je vse to vplivalo na način oblikovanja odrskega govora, kar je, po predvidevanju, najbolj razvidno v količini in intenzivnosti rabe prozodičnih sredstev.

Pri proučevanju sem si zastavljala **raziskovalna vprašanja**, ki se dotikajo širšega umetniškega in družbenega konteksta nastanka predstave, pristopov različnih režiserjev in lektorjev do govorne realizacije, razmerja med dramskim in uprizoritvenim besedilom ter individualne igralske govorne interpretacije. Zanimalo me je, ali se kaže vpliv družbenih in političnih okoliščin ter splošnih umetniških usmeritev v času, ko je nastala določena uprizoritev, tudi v govorni realizaciji le-te. Nadalje sem se ukvarjala z vplivi različnih režiserskih branj *Hlapcev* na različne igralske govorne interpretacije in v zvezi s tem z vlogo gledališkega lektorja. Analizirala sem odstopanje jezika uprizoritvenega besedila od jezika dramske predloge in morebitno spreminjanje jezikovne zvrstnosti v uprizoritvah ter se spraševala, v katerih družbenih in umetniških okoliščinah je prisotno. Poglabljeno sem se osredotočala na posamezne igralske

interpretacije – koliko individualne govorne lastnosti posameznih igralcev vplivajo na govorno interpretacijo, katera prozodična sredstva prevladujejo ter ali so opazne razlike v rabi prozodičnih sredstev pri igralcih različnih generacij.

Glavni **raziskovalni cilj** je bil vzpostaviti model proučevanja odrskega govora, ki bo uporaben za vsa nadaljnja raziskovanja. Dokazati sem želela, da je metodološki pristop, ki je v raziskovanju odrskega govora v Sloveniji nov, torej fonetična analiza z računalniškim programom Praat, nujen za doseg večje objektivnosti in preverljivosti raziskovalnih rezultatov ter lahko pomembno dopolnjuje slušno analizo. Hkrati pa je bil cilj pokazati tudi nezadostnost zgolj strogo jezikoslovne obravnave, saj odrski govor nastaja v posebnih (gledaliških) okoliščinah, ki mu omogočajo uvrstitev v umetniške kategorije. Zato je samo jezikoslovna obravnava tega fenomena nezadostna. Nujen je interdisciplinarni pristop, ki upošteva tudi dejstvo, da gre za umetniško kategorijo, ki je ni mogoče v celoti opredeljevati zgolj z znanstvenimi parametri. Prav tako sem poskušala nakazati smernice za nadaljnja raziskovanja odrskega govora.

3.1.1 Izbor proučevanih uprizoritev

Govor v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev* in njegove posebnosti sem raziskovala v konkretnih izvedbah. Proučevanje govora v uprizoritvah je mogoče le takrat, kadar so dostopni posnetki, s pomočjo katerih ga lahko podrobneje analiziramo, ga torej večkrat poslušamo, podrobnejšo fonetično analizo pa opravimo tudi z računalniškimi programi. Zaradi zgodovinske oddaljenosti večina uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* ni bila snemana ali pa posnetki niso ohranjeni.¹⁶ Videoposnetki so dostopni od prve v celoti posnete uprizoritve leta 1967 naprej,¹⁷ pa še od takrat ne za vse uprizoritve, saj vsa gledališča niso snemala svojih predstav ali pa so posnela le nekatere. Uprizoritev iz leta 1948 je na videoposnetku ohranjena le v kratkih segmentih. Kljub temu da sem v dispoziciji doktorske disertacije, torej na začetku raziskovanja, napovedala, da bom med proučevane predstave vključila tudi tiste, ki so dostopne le v delih ali pa so bile

¹⁶ Snemanje gledaliških predstav je omogočil šele razvoj ustrezne tehnologije.

¹⁷ Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1967, režiser Slavko Jan.

posnete le v obliki zvočnega zapisa (avdioposnetki) – gre za uprizoritve pred letom 1948, sem se zaradi več dejavnikov odločila drugače. Ključno za mojo raziskavo je namreč odrski govor umeščati v kontekst vseh ostalih uprizoritvenih komponent (glasba, lučno oblikovanje, kostum, scena, mizanscena), predvsem v okviru konkretnega režijskega koncepta. To pa je mogoče le z videoposnetkom. Idealno bi seveda bilo, če bi si vse uprizoritve lahko ogledala kot gledalka v gledališču, saj posnetek nikoli ne odraža predstave v celoti, je le posnetek, prezrcaljem skozi oko snemalca; ker pa gre za obdobje skoraj petdesetih let, to žal ni bilo mogoče.

V proučevani vzorec sem vključila uprizoritve po letu 1967, in sicer tiste, za katere sem lahko pridobila videoposnetke.

- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1967, režiser Slavko Jan.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. Drama SNG Maribor, oktober 1976, režiser Igor Pretnar.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. MGL, oktober 1980, režiser Dušan Jovanović.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1980, režiser Mile Korun.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, september 1995, režiser Mile Korun.
- *Hlapci.pdf*. Drama SNG Maribor, maj 2005, režiser Samo M. Strelec.
- Ivan Cankar, Blaise Pascal, Étienne de la Boétie, G. W. F. Hegel, Louis Althusser: *Hlapci (Komentirana izdaja)*. Prešernovo gledališče Kranj in Anton Podbevšek Teater, marec 2010, režiser Matjaž Berger.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Nova Gorica, oktober 2011, režiser Miha Golob.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, marec 2015, režiser Sebastijan Horvat.

Med uprizoritvami, ki so bile posnete, sem za podrobnejšo analizo izbrala prelomne¹⁸ za določeno obdobje. Skozi zadnje sito izbire so prišle naslednje:

- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1967, režiser Slavko Jan.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1980, režiser Mile Korun.
- *Hlapci.pdf*. Drama SNG Maribor, maj 2005, režiser Samo M. Strelec.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, marec 2015, režiser Sebastijan Horvat.

¹⁸ Prelomne v gledališkem smislu – da so vnašale v takratno gledališče novo režijsko poetiko, nov pogled na uprizarjanje slovenske klasike, predvsem pa prelomne s stališča rabe jezika in govora – nov odnos do dramskega besedila, ki se lahko kaže v odstopanju uprizoritvenega besedila od dramskega, v zanimivi rabi prozodičnih sredstev, v odnosu odrskega govora do ostalih uprizoritvenih komponent ipd.

3.1.2 Metodologija proučevanja odrskega govora

Uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* sem najprej umestila v zgodovinsko obdobje, predvsem s stališča umetnostnih in gledaliških okoliščin določenega časa. Pri tem sem si pomagala z nekaterimi literarnozgodovinskimi študijami in zlasti s kritiškimi odzivi na uprizoritve. Uprizoritve sem na podlagi uprizoritvenih komponent, režijskega koncepta, podobnega odnosa med uprizoritvenim in dramskim besedilom ter zgodovinskega obdobja umestila v pet skupin. Nato sem analizirala posamezne predstave, predvsem s stališča jezika in govora.

Proučevanje je potekalo v dveh korakih. V prvem sem proučevala »razliko med dramskim in uprizoritvenim besedilom, ki ga razumem kot neke vrste scenarij za gledališko uprizoritev. Termin uprizoritveno besedilo razumem kot besedilo, ki se lahko bolj ali manj razlikuje od dramske predloge« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013a: 655). V zgodovini se je odnos izrazito spreminjal, od obdobja tekstocentrizma, ko je bilo uprizoritveno besedilo podrejeno dramskemu, ki mu je skoraj popolnoma sledilo, do obdobja scenocentrizma, ki je besedilo postavilo v ozadje. Opazovala sem, »v kolikšni meri uprizoritveno besedilo odstopa od dramskega, torej koliko je dramaturških črt in na katerih mestih so. Ukvarjala sem se z morebitnim dopisanim besedilom, kjer gre za vprašanje, ali je dopisano iz drugih dramskih in filmskih odlomkov ali je ustvarjalno delo samih ustvarjalcev uprizoritve« (prav tam: 656). V drugem koraku sem proučevala odrski govor, ki ga ustvarjalno oblikujejo igralci v sodelovanju z režiserjem in gledališkim lektorjem, predvsem pa s stalno mislijo na umeščenost v režijski koncept in povezanost z ostalimi gledališkimi izrazili (gib, kostum, scena, mizanscena, glasba, luč itd.). Igralec je »najbolj svoboden in kreativen [...] pri uporabi različnih prozodičnih sredstev« (prav tam).

Odrski govor sem na začetku proučevala celostno – poslušala sem ga v celotni uprizoritvi, nato pa za podrobnejšo analizo izbrala govornointerpretativno zanimive odlomke. Odlomki so bili izbrani glede na relevantnost za raziskavo odrskega govora, na primer primeri intimne/zasebne in javne komunikacije (npr. zborovanje) dramske osebe, enosmerne in večsmerne komunikacije, komunikacije oseb v različnih družbenih razmerjih, v različnih čustvenih stanjih ipd. Izbrala sem generacijsko različne govorne interprete, tiste, ki so isto vlogo igrali večkrat, tiste, ki izrazito uporabljajo različna prozodična sredstva ipd.

Pred analizo govora sem zapisala tiste dele besedila, ki so proučevani v nadaljevanju raziskave. Zapis v največji možni meri sledi zapisanemu besedilu v Cankarjevi drami, vključno z interpunkcijo (govorna realizacija pa se z zapisano interpunkcijo večkrat ne ujema, kar sem izpostavljala pri analizi intonacije posameznih uprizoritev), saj zapisanih uprizoritvenih besedil proučevanih uprizoritev nisem imela.¹⁹

Cruttenden opozarja na dva raziskovalna pristopa, ki se uveljavljata v raziskovanju govora: avditivni in inštrumentalni pristop. Kritiki avditivnega pristopa opozarjajo na nezadostno znanstvenost avditivnih metod – le-te naj ne bi bile v zadostni meri zanesljive. Merske metode pa naj bi zagotavljale natančne in preverljive meritve in naj bi bile zato znanstvene. Zagovorniki avditivnega pristopa menijo, da lahko z merskimi pristopi analizirajo le manjšo količino gradiva in je zato inštrumentalni pristop nezadosten. CRUTTENDEN je prepričan, da je pri analizi govora dobro združevati oba pristopa (1997: 5, 6). Prav tako se med obema raziskovalnima pristopoma kaže še druga razlika. Avditivni popisuje prozodična sredstva za praktične in teoretične namene, inštrumentalni oziroma eksperimentalni pristop pa se ukvarja predvsem s percepcijo govora, torej z akustičnimi znaki (LADD 1996: 12, 13).

Da bi se izognila slabostim obeh raziskovalnih pristopov, sem igralčevo oblikovanje odrskega govora raziskovala na dva različna načina, ki sta med seboj povezana. Najprej sem s pomočjo posnetka uprizoritve opravila slušnozaznavno, do določene mere subjektivno analizo. Pri poslušanju sem se osredotočala predvsem na to, katera prozodična sredstva uporabljajo igralci, katera največkrat²⁰ in kako intenzivno.²¹ V povezavi s tem sem ugotavljala, v katerih situacijah uporabljajo določena sredstva.

Vse dele, ki sem jih poslušala (slušnozaznavna analiza), sem preverila s fonetičnim računalniškim programom Praat. V vsaki repliki sem izmerila register in intonacijo (razpon), dolžino premorov, glasnost in hitrost govora. Nato sem raziskovalne rezultate interpretirala in jih

¹⁹ Pomoč pri zapisu bi lahko bile t. i. šepetalske knjige, v katerih je zapisano besedilo z vsemi posegi (uprizoritveno besedilo), prav tako je praviloma zapisana tudi izreka.

²⁰ Gre za to, katero prozodično sredstvo je v celotni uprizoritvi najbolj opazno, npr. igralec svojo interpretacijo gradi na glasnosti, izrazitih intonacijah itd.

²¹ Kako intenzivno realizirajo posamezno prozodično sredstvo (npr. velik/majhen intonacijski lok, glasen/zelo glasen govor itd.).

ponazorila s fonetičnim računalniškim programom Praat.²² Računalniška analiza je potekala v več med seboj odvisnih fazah. V prvi fazi, ki je izjemno pomembna (izbor gradiva oziroma analiziranih delov močno vpliva na rezultate analize), sem izbrala gradivo.

Ko izberemo segmente, ki jih želimo analizirati, moramo iz celotnega posnetka izluščiti posamezne replike, ki zaradi omejitev računalniškega programa ne smejo biti daljše od desetih sekund. Iz določeni replik oziroma stavkov lahko izločimo tudi posamezne besede ali celo glasove in na ta način govor natančneje analiziramo. [...] V naslednji fazi sledi analiza posameznega prej odrezanega posnetka. S programom Praat lahko analiziramo intonacijske poteke in register glasu, merimo lahko glasnost govora, izrišemo lahko grafe, izmerimo vrednosti posameznih formantov. Vse vrednosti lahko razberemo tako številsko kot tudi grafično. Hkrati program v eni od svojih funkcij ponuja tudi izpis merjenih vrednosti vseh pomembnejših karakteristik glasu (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013c: 219, 220).

Pri analizi govora v uprizoritvah sem se osredotočala predvsem na analizo neverbalnih vidnih (mimika, geste, premikanje v prostoru) in prozodičnih sredstev, ki sem jih označevala po metodologiji, kot jo je razvila Podbevšek.²³ Analizirala sem prozodična sredstva, ki so se zdela ključna za proučevanje odrskega govora. Izpuščena je bila barva glasu, ki se za cilje raziskave ni zdela ključna. Osredotočila sem se na intonacijo in register govora, predvsem na odstopanje od srednjega registra in na intonacijske loke (intonacijske razpone) oziroma intonacijske poteke, ki odstopajo od pričakovanih. **Register** je v nalogi označen le v primerih, ko odstopa od srednjega (V – visok, N – nizek, povišan in znižan), **gibanje intonacije** pa je označeno s puščicami, pri čemer sem razlikovala le končne in nekončne intonacije: končna rastoča (↑), končna padajoča (↓), nekončna rastoča ([↑]) in nekončna padajoča ([↓]). Analizirala sem tudi **hitrost govora**, ki jo razumem kot število izgovorjenih zlogov v sekundi, pri čemer sem upoštevala tudi število, mesto, vlogo in trajanje premorov. Hitrost govora²⁴ je v besedilu označena takrat, kadar odstopa od srednje hitrosti (H – hitri govor, P – počasni govor, hitrejši, počasnejši govor), **premor** pa so označeni po petstopenjski lestvici ([|] – zatik, |, ||, |||, ∩ – zelo dolg premor). Zelo dolgi premori v praksi navadno sovpadajo z mizanscenskimi premiki.²⁵ Zadnje proučevano prozodično sredstvo je bila **glasnost govora** – nanaša se na glasnost govora posameznega igralca ter posameznih

²² Praat je program za analizo govora, s katerim merimo in analiziramo višino glasov (register, intonacija), premore, jakost govora itd. ter omenjena prozodična sredstva tudi grafično prikažemo.

²³ Metodologijo proučevanja govorno interpretiranih umetniških besedil je predstavila v monografiji z naslovom *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi* (2006).

²⁴ Razlikuje se od hitrosti artikulacije, ki ne upošteva premorov.

²⁵ Mizanscenski premik je »premik, s katerim se spremeni razporeditev nastopajočih po igralnem prostoru« (HUMAR idr. 2007: 122).

segmentov govora, pri čemer je označen tudi poudarek (v besedilu podčrtam poudarjeno besedo) in jakostni naglas (če odstopa od knjižne norme oziroma je glede na današnjo pravorečno normo časovno zaznamovan). Glasnost ostalih segmentov govora je v besedilu označena le, če odstopa od srednje glasnosti (G – glasen, T – tih, glasnejši in tišji govor).

Po zaključeni slušnozaznavni in akustični računalniški analizi sem z interdisciplinarnim pristopom interpretirala rezultate fonetične analize. Poleg fonetike (jezikoslovja) sem vključevala tudi sociolingvistiko, gledališko semiotiko, teatrološko znanost ipd. Na ta način sem v zadnjih dveh korakih proučevanja posamezne uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* opredelila odrski govor v posamezni uprizoritvi, ki je več kot le vsota odrskih govorov posameznih igralcev, in učinek govora v kontekstu celotne uprizoritve, kot enega od uprizoritvenih dejavnikov.

Predstavljena metodologija, po kateri je bila analizirana velika količina gradiva, je novost v proučevanju odrskega govora v Sloveniji. Raziskava, ki slušnozaznavno analizo v celoti instrumentalno preverja, omogoča večjo natančnost, preverljivost in objektivnost znanstvenih rezultatov. V tem je po mojem mnenju njen glavni doprinos.

3.1.3 Proučevanje odrskega govora s fonetičnim programom Praat

Metodologija oziroma model proučevanja odrskega govora, ki ga predstavljam v doktorski disertaciji, je nov predvsem v drugi fazi analiziranja odrskega govora, v katerem slušnozaznavno analizo preverjam z meritvami fonetičnih računalniških programov. Za znanstveno raziskovanje govora je namreč ključna objektivnost, prav tako pa transparentnost in sledljivost podatkov (TIVADAR 2009: 366). Za analizo odrskega govora sem izbrala program Praat, ki je »najbolj razširjen in primerljiv program za fonetične analize« (prav tam: 268). Program je enostaven za uporabo, vendar pa se je treba držati nekaterih osnovnih pravil, da bodo rezultati analize relevantni.

Fonetik Hotimir TIVADAR omenja tri temeljne predpogoje, da bodo rezultati meritev primerljivi in zanesljivi, za našo vrsto analize pa je najpomembnejši predvsem prvi, in sicer kakovost posnetkov. Pri analizi odrskega govora oziroma pri analizi posnetkov uprizoritev se

soočamo z drugačnimi težavami kot pri analizi medijskega govora. Pri metodologiji, uporabljeni v doktorski disertaciji, namreč nisem mogla vnaprej nadzorovati načina snemanja – oddaljenost govorca od mikrofona, izoliranje šumov in ostalih motenj itd. Zato pri proučevanju govora naletimo na mnoge prepreke, ki jih izpostavljam pri analizah v posameznih uprizoritvah. Prav tako rezultati meritev večkrat ne morejo biti medsebojno primerljivi, saj so se pogoji snemanja razlikovali oziroma jih ne moremo preveriti ali nadzorovati. Pokazalo se je namreč, da so npr. rezultati merjenja glasnosti izgovorjenih replik izrazito napačni – govor, ki je bil po slušnozaznavni analizi srednje glasen je npr. imel izmerjeno vrednost glasnosti 40 dB.²⁶ Treba je opozoriti, da izmerjena glasnost pomeni glasnost glasu na posnetku, ki pa lahko odstopa od glasnosti glasu v uprizoritvi, saj je odvisna od načina snemanja, od postavitve mikrofona, od snemalnih naprav ipd. Zato je smiselno (saj gre pri moji raziskavi za različne posnetke, ki so jih snemali različni snemalci, z različnimi napravami, v različnih zgodovinskih časih) meriti različne razpone glasnosti – torej primerjati glasne in tihe dele ter rezultate razumeti le primerjalno, ne pa kot absolutno vrednost. Na ta način mi je računalniški fonetični program Praat kljub nekaterim omejitvam lahko pomagal objektivizirati oziroma preverjati mojo slušno zaznavo. Pri interpretaciji rezultatov, pridobljenih z meritvami, moramo zato poleg fonetičnih zakonitosti upoštevati tudi vse posebnosti odrskega govora in posebnosti različnih posnetkov ter se zavedati relativnosti nekaterih pridobljenih rezultatov.

Preden pričnemo z analizo posameznih segmentov govora, je potrebno izbrati dele, ki jih bomo analizirali. Nato moramo »izluščiti posamezne replike,²⁷ ki zaradi omejitev računalniškega programa ne smejo biti daljše od desetih sekund« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2013c: 219). »Ta korak je zgolj tehničen, mora pa biti natančen, saj nam olajša zadnjo fazo raziskovanja – analizo. Prav tako moramo biti natančni pri rezanju replik, pri čemer morajo biti stavki odrezani tako, da so zadnji glasovi zaključeni, ne smejo biti odrezani med trajanjem« (prav tam). S programom Praat lahko analiziramo različna prozodična sredstva, govorno oziroma glasovno izvedbo

²⁶ Intenzivnost igralskih glasov v normalnem odrskem govoru je v povprečju približno 70 dB (VAROŠANEC-ŠKARIĆ 2005: 88), tihi govor oziroma šepet je najmanj intenziven (do 35 dB), vpitje pa naj bi segalo do približno 100 dB (ŠKARIĆ 1991: 289).

²⁷ Replika je »v dramskem besedilu, uprizoritvi enota dialoga, ki jo izreče eden od sogovorcev, preden začne govoriti drugi« (HUMAR idr. 2007: 164), vendar pa termin v disertaciji uporabljam tudi za en del enote dialoga, npr. za eno poved ali le en stavek. S programom Praat namreč proučujemo kratke govorne enote, ki so, odvisno od njihovega trajanja, povedi ali deli povedi. Včasih sovpadajo z govornimi celotami. Govorna celota je po *Enciklopediji slovenskega jezika* »[z]veza besed, ki v govoru ni ločena s premorom« (J. TOPORIŠIČ 1992: 54), torej tisto, kar je izrečeno med dvema premoroma.

posameznega dela govora pa lahko številčno in grafično prikažemo. Ob tem moramo tudi ustrezno analizirati in interpretirati pridobljene podatke.

Kljub želji po objektivnosti in preverljivosti rezultatov se vseh segmentov odrskega govora ne da mersko predstaviti in razumeti. Učinkov uporabe določenega prozodičnega sredstva v konkretni uprizoritvi ne moremo izmeriti, lahko jih le ocenimo. Tudi usklajenost govora z ostalimi uprizoritvenimi komponentami ne more biti ugotovljena le s fonetičnimi analizami, pristop mora biti v zadnji fazi raziskave interdisciplinaren, pri čemer povezuje fonetiko, gledališko in literarno vedo, tudi sociolingvistiko ipd. Predstavljeni način analize odrskega govora poskuša biti »most med umetnostjo in znanostjo« (prav tam: 224). Umetniški fenomen poskuša raziskati na znanstven način. Fonetična računalniška analiza je le en, čeprav pomemben korak v celotnem procesu raziskovanja odrskega govora.

Pred začetkom raziskovanja sem uprizoritve umestila v širši kontekst. V nadaljevanju je predstavljen razvoj gledališke umetnosti in slovenskih gledališč, predvsem s stališča uprizarjanja Cankarjeve dramatike v Cankarjevi dobi oziroma v začetnem času uprizarjanja njegove dramatike. Nadalje je z literarnovednih vidikov osvetljena Cankarjeva dramatika, podrobneje *Hlapci*, ter predvsem s kritiškega stališča uprizarjanje *Hlapcev* v slovenskih gledališčih od začetkov do danes.

3.2 Gledališče na Slovenskem v Cankarjevi dobi

V Ljubljani se je 1892. leta odprlo Deželno gledališče, ki ga je na začetku, preden je odšel v Zagreb, vodil Ignacij Borštnik. Ta je kasneje poskrbel za uprizarjanje Cankarjevih del, tudi v Zagrebu, po pisateljevi smrti pa je odigral župnika v krstni uprizoritvi *Hlapcev*. V gledališkem letu 1899/1900, ko je gledališče vodil Rudolf Inemann, je bila kot zadnja, kmalu po tem, ko je bila napisana, uprizorjena drama *Jakob Ruda*. S tem se je začelo novo obdobje slovenskega gledališča, predvsem v uprizarjanju kvalitetne izvirne dramatike (MORAVEC 1974: 81). Izbira dramskih del ni bila svobodna. »[C]enzura je bila ena izmed ovir, da repertoar slovenskega gledališča ni bil boljši, četudi kajpada ne poglobitna in ne edina« (prav tam: 87). Problematična je bila majhnost ansambla, malo igralcev pa je bilo sposobnih za zahtevnejše vloge. Največ je

bilo tujcev, le malo je bilo domačih. Dobri slovenski igralci in igralke tistega časa so bili Anton Verovšek, Anton Danilo, Marica Slavčeva, Marica Ogrinčeva, Avgusta Danilova, kot gosta sta iz Zagreba prihajala Borštnik in Zofija Zvonarjeva.

Od leta 1900 do 1906 je v gledališču deloval Fran Govekar, kot mladi talent pa je izstopal Hinko Nučič. Gledališče Govekarjeve dobe je poskušalo gledalca predvsem zabavati, »pa tudi naši umetniki ga [...] niso prevzgojili, saj je bilo čutiti [...] diletantizem v deklamaciji in konverzaciji, brutalnost v karakterizaciji, neprimernost mask in oblek, pomanjkanje umetnosti v petju in orkestralni spremljavi« (prav tam: 136, 137). Slovensko gledališče, ki mu je načeloval Govekar, ni uprizarjalo Cankarjeve dramatike, ampak *Desetega brata*, *Županovo Micko* in *Martina Krpana*; snov, ki je bila uprizarjana, pa je bila »domača preteklost in mitologija, dunajsko mesto, slovenska vas in ljubljanska cukrarna, meščanska družba [...] in lastno intimno življenje« (prav tam: 147). Cankar se je boril za drugačno slovensko gledališče. Kljub neugodnim okoliščinam je bila 1904. leta uprizorjena drama *Kralj na Betajnovi*, ki je požela velik uspeh. V krstni uprizoritvi so večino vlog odigrali tuji igralci, le dve sta zasedla domača igralca Nučič in Verovšek. 1906. leta se je med Govekarjem in Cankarjem vnel hud besedni dvoboj, ki se je zaključil s Cankarjevo odločitvijo, da njegovih del v ljubljanskem gledališču ne bodo uprizarjali, dokler ga bo vodil Govekar.

Govekar je novembra 1906 končal svoje vodenje, nadaljeval pa ga je Friderik Juvančič, ki se je trudil, da bi bilo delo igralcev bolj poglobljeno, v gledališče je skušal privabiti tudi bolj zahtevno občinstvo, »poskrbel je za večje število bralnih vaj, ki naj bi dale temelj delu na odru, hkrati pa lepšemu in razumljivejšemu govorjenju igralcev, domačih in tujih« (prav tam: 169) – prepričan je bil, da se mora narodov okus dvigniti na višjo raven, da mora gledališče postati boljše. V tem obdobju so na ljubljanskem odru uprizorili komedijo *Za narodov blagor*, ki jo je Cankar napisal že leta 1901, in farso *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*, ki jo je napisal leta 1908. Uprizoritev slednje so kritiki ocenili kot zelo slabo.

Od leta 1908 do 1912 je bil ravnatelj slovenskega gledališča v Ljubljani ponovno Govekar. Ko se je Cankar leta 1909 naselil v Ljubljano, je želel doseči uprizoritev *Hlapcev*, ki jih je pisal predvsem za gledališče, vendar je cenzura našla dvainšestdeset mest, »ki bi utegnila biti nevarna javnemu miru in redu« (prav tam: 229). Zato se je odločil, da misel o uprizoritvi opusti. Drama je bila uprizorjena leta 1919, po avtorjevi smrti, v slovenskem gledališču v Trstu, ki se je začelo

razvijati leta 1907 pod umetniškim vodstvom Verovška. V Ljubljani je začel ustvarjati Milan Skrbinšek, »[i]gralec, prav nič skromen, prav nič začetniški, zavedajoč se svojega znanja [...]. Z njim se je začejalo novo obdobje, ki je dozorelo šele čez deset in več let, v docela spremenjenih družbenih in kulturnih razmerah« (prav tam: 237). Vrnili so se mnogi slovenski igralci, češki pa niso več bili prisotni v tako velikem številu kot v prejšnjih obdobjih. Poleg slovenskega gledališča v Ljubljani se je začelo gledališče razvijati še v Mariboru in Celju (nekaj časa po vojni je tam deloval Skrbinšek), zelo kvalitetno pa je bilo že omenjeno gledališče v Trstu.

Od leta 1912 naprej se je avditorij praznil, gledališče je propadalo in se leta 1914 zaprlo (ne le zaradi začetka vojne, ampak tudi gojenja zgolj zabavne funkcije gledališča, upada gledalcev, boja med dvema poloma gledaliških delavcev, pomanjkanja kvalitetnih igralcev ipd.), po štirih letih pa znova odprlo, se preimenovalo v Narodno gledališče in se preselilo iz stavbe današnje Opere v današnjo Dramo. Vodenje je prevzel Nučič. V prvi sezoni so izvedli petintrideset premier, od tega enajst izvirnih slovenskih iger, med njimi dve Cankarjevi (*Jakob Ruda* in *Kralj na Betajnovi*, ki je bil napisan leta 1904). Trinajst jih je režiral Nučič. Občinstvo je bilo še vedno precej maloštevilno oziroma »je bil krog stalnih obiskovalcev še zmeraj toliko ozek, da je omogočalo normalno poslovanje gledališča, se pravi vsakodnevne predstave, samo nenehno menjavanje sporeda« (MORAVEC 1980: 25). Poleg Nučiča so režirali še Danilo, Valo Bratina in konec sezone še Osip Šest. Igralskemu ansamblu se je pridružila Mila Šaričeva, ki je kasneje odigrala domala vse vloge Cankarjevih dram, med drugim tudi *Lojzko v Hlapcih*, v letu 1948 pa *Geni* v sloviti Janovi režiji. V Ljubljani je *Hlapce* režiral Osip Šest.

V obdobju od 1920. do 1926. leta, ko je bil intendant gledališča v Ljubljani Juvančič, je gledališče prišlo pod državno upravo, kar je povzročilo dilemo: ali je gledališče podjetje ali je kulturna ustanova. Temu, tudi danes aktualnemu vprašanju, se je pridružila še ena težava: strah pred zvočnim filmom, ki se je v teh časih pojavil v ljubljanskih kinematografih. Zdelo se je, da bi film lahko nadvladal gledališče (prav tam: 89). V obdobju po letu 1920 je amatersko gledališče postopoma postajalo umetniško, vendar igralski ansambel še ni bil dorasel visokim umetniškim zahtevam (dramaturgija Otona Župančiča, kritika Frana Albrehta). Tudi uprizoritve dramatike Ivana Cankarja so bile v tem času umetniško še vedno na nizki ravni. Režirala sta predvsem Šest in Skrbinšek. V sezoni 1919/1920 je začelo delovati gledališče v Mariboru, kjer so poleg zahtevnih svetovnih del uprizarjali tudi Cankarjeve drame (prav tam: 161), med njimi *Hlapce*.

V letih med 1926 in 1930 je v ljubljanskem gledališču vladala kriza, na spored pa so se kljub temu vračala nekatera Cankarjeva dela v režijah Cirila Debevca in Skrbinška, med katerimi ni bilo *Hlapcev*. V tem času so nekateri kritiki (med njimi Bratko Kreft) že pisali, da je Cankarja treba na novo odkriti, večinoma pa so novosti v režijah zavračali. Debevec je bil predstavnik novega načina režije »s svojo samostojno stilno usmeritvijo k na zunaj monumentalno enostavnemu, nad vsakdanji realizem dvignjenemu, meditativnemu in hkrati poetičnemu gledališču« (prav tam: 225). Poleg Debevca so predstave v Ljubljani režirali še Šest, Skrbinšek, Kreft, Pavel Golia, Bratina, Avgusta Danilova in Marija Vera.

Med letoma 1930 in 1935 je ljubljansko Dramo vodil Golia, z različnimi predstavami je gostoval Branko Gavella, Debevec pa je režiral Cankarjeve *Hlapce*. Predstave so bile v tem času stilno raznolike, režirali so jih različni režiserji, ki so se po svojih usmeritvah precej razlikovali. Igralski ansambel je bil vse bolj stalen in medsebojno precej bolj uglašen (Ivan Levar, Milan Skrbinšek, Emil Kralj, Fran Lipah, Ivan Cesar, Modest Sancin, Slavko Jan, Janez Jerman, Rado Železnik, Josip Gradiš - Daneš, Josip Plut, Lojze Potokar, Marija Vera, Marija Nablocka, Mihaela Šaričeva, Mira Danilova, Vida Juvanova, Nada Gabrijelčičeva, Maša Slavčeva, Ksenija Kukčeva, Mileva Boltarjeva, Cirila Škerlj - Medvedova, Angela Rakarjeva, Polonca Juvanova, Sava Severjeva, Ančka Levarjeva). V sezonah pred izbruhom druge svetovne vojne so bili v Debevčevi režiji ponovno uprizorjeni *Hlapci*, »[z]gledna umetniška stvaritev, ki je bila« (prav tam: 379) v predvojnem času »še posebej poudarjena, izzivalna in odmevna« (prav tam), z vključenimi vsemi mesti, ki so bila leta 1909 cenzurirana. Po velikih ovacijah na predstavi je znova vmes posegla cenzura, ki je ne režiser ne igralci niso sprejeli z odobravanjem.

3.3 Cankarjeva dramatika

Ivan Cankar je dramatik, prozaist, predvsem avtor kratke proze, in pesnik. Je predstavnik slovenske moderne, ki je na prehodu 19. in 20. stoletja pomenila izrazit prelom s tradicijo. Cankarjeva literatura sodi v vrh slovenskega literarnega kanona, zlasti prelomna je dramatika, ki ima za Slovence narodno konstitutiven pomen, zaradi česar Cankarja lahko primerjamo s Prešernom. Napisal je sedem v celoti ohranjenih dramskih del: *Romantične duše* (1897), *Jakob*

Ruda (1898), *Za narodov blagor* (1900), *Kralj na Betajnovi* (1902), *Pohujšanje v dolini šentflorjanski* (1907), *Hlapci* (1910) in *Lepa Vida* (1912).²⁸

V svojih sedmih dramskih delih je zajel Cankar tako makrokozmos vsenarodne družbene problematike kot mikrokozmos notranjega življenja posameznika, izpostavljenega viharnim udarcem in nasprotjem svoje dobe in svojega okolja. Skladno s tem pa se je formirala tudi Cankarjeva dramska metoda kot trajna oscilacija med realistično objektivnim upodabljanjem življenjske resničnosti in lirizirajočim, subjektivno zraslim simbolizmom, ki je dajal konkretnim osebam, dogodkom in posameznim slikam pomensko transcendenco in jim posojal univerzalno, nadčasovno vrednost. Moderni slovenski dramati pa je prinesel ne le miselne, ampak tudi kompozicijske pobude, ki so bistveno razširile njeno zmožnost, lotiti se življenjske resničnosti in jo interpretirati s pomočjo notranjega sveta in subjektivnih vizij (KUDĚLKA 1977: 128).

Dramska dela je po njegovih lastnih besedah vedno pisal z namenom, da bi bila uprizorjena. Cankar je bil že v mladosti navdušen nad gledališčem. Bil je kritičen gledalec in se je zavzemal za kvalitetni razvoj slovenskega gledališča, pri čemer je prišel v resen konflikt z Govekarjem leta 1906.²⁹ V pismih pogosto že vnaprej predvideva možne zaplete, ki bodo igram preprečevali, da bi bile uprizorjene. Kadar je bila uprizoritev že v pripravi, se je rad pridruževal vajam, dajal napotke, namige, kdo in kako naj odigra določen lik. Že v didaskalijah je podrobno opisoval dramski prostor, čas in osebe, pri le-teh tako značajske značilnosti in obnašanje kot tudi izgled, obleko, kretnje in podobno. Pogosto je igralcem napisal tako podrobna navodila, »da bi lahko služila skorajda za režijsko knjigo« (MORAVEC 1977: 172). Že od začetka so bile Cankarjeve drame kontroverzne, ob izidu so bile politično sporne in so pogosto naletele na ovire pri knjižni izdaji in uprizoritvi. Kasneje je Cankarjevo dramsko delo dobilo poseben status in ko ni bilo več politično problematično, se je odprl cel spekter možnosti, kako ga uprizarjati.

Dramska dela Ivana Cankarja so bila objavljena in prvič uprizorjena večinoma v času avtorjevega življenja, med letoma 1900 in 1912. Zbrana so prvič izšla v *Zbranih spisih*,³⁰ drugič v *Izbranih delih*³¹ in na koncu še v *Zbranem delu III, IV in V*.³²

²⁸ Poleg tega je v *Zbranih delih* objavljenih tudi nekaj fragmentov, ki pa za pričujočo raziskavo niso toliko pomembni.

²⁹ To razprtijo simbolično poimenujemo Krpanova kobila. Govekar se je zavzemal za uprizarjanje slovenskih narodnih dram, Cankar pa za uprizarjanje mlade slovenske dramatike, ki je šla v korak s takratno evropsko. V času, ko je bil Govekar na vodstvenih položajih slovenskega gledališča, Cankarjevih dram niso uprizarjali, ko pa je vodstvo ljubljanskega gledališča prevzel novi intendant Juvančič, se je uprizarjanje nadaljevalo.

³⁰ Pripravil jih je Izidor Cankar, ki je pri razvrščanju upošteval načelo kronologije in ne literarnih zvrsti. Tu prvotno ni bilo mladostnih del in del, ki jih avtor ni sam pripravil za objavo. *Zbrani spisi* so bili izdani med letoma 1925 in 1936.

Cankarjeva dramatika je podvržena evropskim vplivom realizma, naturalizma, simbolizma, dekadence in nove romantike. Zgodnje drame se navezujejo na meščansko melodramo, nanje vpliva Ibsenov realizem in naturalizem. V zrelem obdobju se kaže očitnejša usmeritev k Ibsenu, Strindbergu in Gogolju ter tudi k novoromantičnim in dekadencijskim piscem. Splošna usmerjenost Cankarjevega izraza in oblikovanja je simbolistična (PIRJEVEC 1964: 271). Cankarjeva dramatika je »sestavni del glavnega toka moderne evropske dramatike na prelomu 19. in 20. stoletja, tistega razvojnega izseka, ki ga označujejo imena in dela Ibsena, Strindberga, Hauptmanna, Schnitzlerja, Maeterlincka, Shawa, Čehova« (KUDĚLKA 1977: 127). Ta dela, Kudělka posebej omenja *Hlapce*, »so dramsko presojanje o tem, koliko od človeka pripada avtoriteti in koliko njemu samemu; o tem, koliko skupnost lahko po pravici zahteva od človeka, ne da bi od njega zahtevala žrtvovanje lastne samobitnosti, o tem, kdaj, ob katerih prilikah in v kateri točki more posameznik reči 'ne'« (prav tam). Prevladujejo moške dramske osebe, ženskih je približno tretjina, še te pa so večinoma sorodnice moških oseb. Brez navezave na moško osebo so le učiteljice v *Hlapcih* (PEZDIRC BARTOL 2007: 55). V sodobnem času »Cankar [...] nastopa kot neke vrste paradigma, ki manifestira tako konstitucijo in reprodukcijo nacionalnih, literarnih in gledaliških mitov kot njihovo problematizacijo oz. celo dekonstrukcijo. [Cankar je] ohranil gledališke, izgubil pa – tvegamo trditev, da enkrat za vselej – usodnostne razsežnosti« (LUKAN 2009: 28).

³¹ Objavljenih je vseh šest dramskih besedil, ki jih je Cankar sam izdal. Pripravil jih je Boris Merhar z upoštevanjem kronologije v okviru literarnih zvrsti. Manjkajo *Romantične duše* in fragmenti. Dela so izšla med letoma 1951 in 1959.

³² Objavljena so vsa Cankarjeva dramska dela, tudi fragmenti. Upoštevajo izsledke Izidorja Cankarja in Borisa Merharja, opombe popisujejo tudi rokopisno gradivo, nastanek in navajajo odmeve. Jezik kar najbolj sledi Cankarjevi zadnji redakciji. Izšla so med letoma 1967 in 1969.

3.3.1 *Hlapci*

3.3.1.1 Knjižni izid in prva uprizoritev

Hlapci, drama v petih dejanjih, so satirična in družbenokritična drama, ki je v prvem delu uperjena proti brezznačajnosti slovenske inteligence, v drugem delu pa postane individualna drama. Satirična dejanja se prevesijo v intimno dramo s tragičnimi poudarki in resnim koncem. Jermanova tragedija je v tem, da se sicer umakne iz aktivnega družbenega delovanja, ne odpoveduje pa se svojemu mišljenju in tudi ne zaupanju v prihodnost. Cankar je delo dokončal 6. novembra 1909, izšlo je (kot večina Cankarjevih del) pri Schwentnerju v Ljubljani prej kot v treh mesecih, z uprizoritvijo pa so bile težave.

V pismu Alojzu Kraigherju 27. februarja 1910 Ivan Cankar zapiše:

O »Hlapcih« še ne morem nadolgo govoriti, ker so mi še preblizu, da bi jih objektivno sodil. Le toliko vem: kadar pišem dramo, je oder pred mojimi očmi. Torej je treba karakterizirati ostro kolikor mogoče. Nariši človeka, izbriši vse detajle – pa imaš karikaturu, ki je modelu zmirom bolj podobna nego oljnat portret. Gnusna in ogavna polemika, ki se je vnela zaradi »Hlapcev«, mi je znamenje, da sem verno risal. – Upam, da bodo dramo igrali v Pragi, odkoder mi je direktor že pisal. V Ljubljani je preprečila uprizoritev vladna cenzura, ki mi je osumila celih – 62 mest! (GLONAR 1921: 114, 115).

Avtorjevi načrti glede Prage se niso uresničili. Drama v času njegovega življenja ni bila uprizorjena, krstna uprizoritev pa se tudi takrat ni zgodila v Ljubljani, ampak leta 1919 v Trstu. Knjižna izdaja drame se je uresničila ob koncu januarja 1910. »Recepcija drame se je [...] dogajala izrazito v znamenju strankarskih izhodišč« (POGAČNIK 1997: 263). Kritiki so menili, da je umetniška vrednost *Hlapcev* zelo majhna. Ocena Antona DOLARJA v *Ljubljanskem zvonu* 1910. leta je bila ugodnejša od nekaterih drugih in se je naslanjala tudi na literarne kvalitete dramskega dela: junak je dobro »izklesan«, dramska zgradba je grajena po pravilih, vsebina je razumljiva, osebe so realne. Dolar priznava, da je Cankar »posegel v sršenovo gnezdo« (1910: 115, 116). Predvideva, da bo drama uspešna na odru. V reviji *Dom in svet* je bila ocena izrazito negativna in ni kritizirala le po ideoloških kriterijih, ampak Leopold LENARD zapiše tudi, da »[s]krajno robati ton vpliva odurno na čitatelja, neizmerno pretiravanje dela tako kričeče nasilje objektivni resnici, da pokvari vsak estetičen užitek« (1910: 92), proti končnim dejanjem pa

»jezik in slog pešata« (prav tam: 93). Kritike so se ukvarjale predvsem z ideološkimi vprašanji, s tem, ali je bila slika slovenskih razmer realna ali ne, manj pa z umetniško vrednostjo literarnega dela. »*Hlapce* so jemali kot izraz sodobnega socialno-političnega in zgodovinskega trenutka in v njih iskali predvsem tiste sestavine, ki naj bi bile v skladu s takšnim gledanjem« (POGAČNIK 1997: 263). O Jermanovi osebni notranji drami v kritiki še ni bilo govora. Zaradi vsebine, ki je bila za večino moteča, je bila tudi preprečena uprizoritev. Prva uprizoritev *Hlapcev* je bila v Trstu 31. maja 1919 v režiji Milana Skrbinška. V Ljubljani so bili *Hlapci* prvič uprizorjeni 11. decembra 1919, uprizoritev pa je po premieri dosegla 19 ponovitev.

3.3.1.2 Različne literarne interpretacije *Hlapcev*

Literarna zgodovina v različnih zgodovinskih časih na različne načine bere *Hlapce*, s katerimi se ukvarja večina pomembnejših slovenskih literarnih zgodovinarjev. PIRJEVEC izpostavlja dejstvo, da dogajanje v *Hlapcih* poteka »kot zaporedje treh stopenj in treh časov: satira, tragedija, resnost« (1968: 107). Zgodba je postavljena v čas po volitvah,³³ na katerih je kljub drugačnim pričakovanjem izvoljena klerikalna opcija. Učiteljski zbor čez noč spremeni svoja stališča. »Čast učiteljeva zahteva, da bodi danes bel in jutri črn, kakor ukazuje gospodar« (CANKAR 1969: 32). Izjema je Jerman, ki skupaj s kovačem Kalandrom, ki je predstavnik proletariata in bo na koncu nadaljeval Jermanovo idejo in boj, poskuša izobraževati ljudstvo. Leto se obrne proti njemu in ga na koncu izžene na Goličavo, ki dobi simbolne razsežnosti. Jermanov nasprotnik je župnik, ki želi, da mu ta izkaže spoštovanje, da mu prizna oblast, njegova prepričanja pa ga ne zanimajo: »Prepričanje, naziranje [...] – ne vprašam vas zanje. Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast« (prav tam: 43). Jerman se bori s protislovnimi čustvi – po eni strani njegova mati umira in želi, da bi se sin pokoril, da bi nehal zborovati, po drugi strani pa mu prepričanja preprečujejo, da bi upošteval materine želje, iz česar izhajajo hudi občutki krivde. Mati je ves čas v ozadju – je stranski lik, a hkrati glavno gonilo Jermanovega notranjega boja. Odnos mati-sin je izjemno problematičen. Zato je tudi Jermanovo občutje krivde preveliko (PEZDIRC BARTOL 2007: 59). On ni rojen za hlapca, čeprav vsa okolica želi, da bi to postal: »Hlapci! Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za

³³ Leta 1907 je na deželnozborskih volitvah zmagala Slovenska ljudska stranka.

hlapčevanje! Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal za vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!» (CANKAR 1969: 54, 55). Hlapčevanje avtor razširi na ves slovenski narod. Na koncu drame Jerman izstopi iz boja, ker nima dovolj moči in ne more končati kot zmagovalec – sam Kalandru pove, da ni rojen za junaka. Iz skorajšnje smrti ga reši glas (matere in Lojzke). Vendar pa »[m]aterin glas ni glas odpuščanja, saj se oglašča šele onkraj krivde in kazni« (PIRJEVEC 1968: 26). Krivda ni le Jermanova, je tudi materina, posledica župnikovega posredovanja, ki skali celo materinsko ljubezen. Jerman gre v novo življenje, v katerem se bosta mati in sin končno združila. V starem življenju je bil namreč po Pirjevčevem mnenju sin od matere odtrgan.

Hlapci niso le prikaz takratne družbene situacije, »s prodorno socialno in psihološko analizo premaguje ta Cankarjeva igra golo publicistično aktualnost in postaja vse bolj dramska upodobitev slovenskega narodnega značaja, dajoč – kot vse velike drame – specifično narodno rešitev splošno človeških in zgodovinskih problemov« (KUDĚLKA 1977: 138).

3.3.1.3 Jermanov problem – usmerjenost v notranji konflikt v *Hlapcih*

Poleg družbene situacije (zgodovinska, socialna, politična) je v *Hlapcih* podrobno prikazan tako imenovan Jermanov problem (KERMAUNER 1979: 177). »Gre za to, ali je Jermanov dvom posledica njegove osebne nemoči, ali je ta osebna nemoč posledica njegovega dvoma, ali se je ta njegova nemoč razrasla iz razjedajočega dvoma, ali pa je ta dvom vzniknil iz njegove nemoči« (PAVŠIČ 1937: 369). Eden od ključnih Jermanovih problemov je igranje junaka. Jerman se proti koncu drame »sam odpove svoji dozdejšnji poti – svoji ideji, pameti, zavesti – in se podredi pošasti (avtoriteti, bogu)« (KERMAUNER 1979: 202), kar pa »pomeni njegov zlom kot junaka, ne pa kot subjekta« (prav tam: 203). Tragičnost *Hlapcev* je v notranjem konfliktu, torej v konfliktu znotraj Jermana. Pogosto si raziskovalci postavljajo vprašanje, zakaj je Cankar napisal tak konec, kot ga je – zakaj se je Jerman na koncu vdal, njihovi odgovori na to vprašanje pa še zdaleč niso enoznačni. Vladimir PAVŠIČ meni, da je na začetku Cankar v Jermanu videl »človeka, ki ga ubijeta njegova lastna nemoč in okolica, proti kateri se bori« (1937: 370), kar dokazujejo prva štiri dejanja, v zadnjem pa se zgodi radikalen premik, ko »Jermanov umik ni več

odziv slabosti, temveč izraz njegovega novega etičnega pojmovanja, torej etično pozitivno dejanje« (prav tam). Ko Jerman začuti, da je s svojim bojem škodil materi in ji s tem skrajšal življenje, začne dvomiti o etičnosti svojega dejanja »in Cankar sam nenadoma Jermanu v tem dvomu pritegne« (prav tam: 371). »Tisti pravi razkol, ki Jermana do kraja definira, se [...] dogodi šele v njem samem, saj se Jerman, postavljen pred obličje samega sebe, izkaže kot v temelju razklan subjekt, ki je z družbo opravil po svojih najboljših močeh, s sabo pa ne more« (LUKAN 2009: 42). Cankarjeva drama se v petem dejanju popolnoma obrne: prej je bil etičen boj, sedaj pa je etičen umik iz njega. Nekateri vzrok za konec *Hlapcev* iščejo v zunajliterarnih razlogih. »Nesoglasje v 'Hlapcih' si moramo razložiti le z nesoglasjem v Cankarju samem. Cankar je neprestano nihal iz meditativne pasivnosti v borbeno aktivnost« (PAVŠIČ 1937: 372).

3.3.1.4 Družbeno v *Hlapcih*

Iz drame se zrcali preplet zunanjega in notranjega, družbenega in intimnega. Nekatere interpretacije so se, bolj kot na intimno, naslanjale na družbeno plat drame in v tej na različne poudarke družbenega.

Hlapci so, kot je zapisano v Cankarjevem besedilu, potomci tistih ljudi, ki so ostali na našem ozemlju po protireformaciji – »smrdljiva drhal«. Cankar je svet »razdelil na dobro in zlo« (KOZAK 1980: 135), njegova ideja pa je splošna, saj ne velja le za slovensko okolje. Skupna pozitivna lastnost ljudi v *Hlapcih* je pamet, ki je osebe velikokrat ne upoštevajo. »Med hlapci [namreč] vlada represivni sistem (kdor ne uboga, je izločen), še bolj pa je viden drugi pol tega sistema, namreč avtorepresija« (prav tam: 136). Hlapci so sami sprejeli avtorepresijo, pomeni jim celo moralno vrednoto, saj je hlapčevstvo že del njihove osebnosti, je ponotranjeno. Vendar obstaja tudi druga oblika hlapčevanja, ko se ljudje »zavestno, hote distancirajo od svoje pameti in morale in jo zavestno prepustijo župniku. [...] To pot hlapčevstvo ni ponotranjeno, [...] pač pa se dogaja v prostoru razvidnega in racionalnega kot samoizbor« (prav tam: 139). Tako obliko hlapčevanja si po volitvah izberejo učitelji. Oba nivoja hlapčevstva sta med seboj povezana v tako imenovani skrbi za kruh. »Jerman ne niha med pametjo in kruhom, odločil se je za pamet, zato izgubi kruh« (prav tam: 151). Posameznik, ki deluje radikalno drugače od tega principa,

ostale ljudi ogroža, zato se postavijo proti njemu. Župnik verjame, da je sistem, v katerem je nekdo gospodar, ostali pa so pokorni hlapci, edini pravilen in možen. Zato poskuša Jermana na vsak način spreobrniti. »Svet se dogaja in se lahko dogaja samo kot organiziran sistem, ki pa je po svoji naravi zmeraj in povsod negacija svobodnega samoizbora, utemeljenega na pameti« (prav tam: 150). Jerman zato ne more spremeniti ljudi in proti koncu drame »Jermana ni več – kar je ostalo, je zavest, da je grešil zoper temeljno in edino resnično – zoper življenje, zoper mater« (prav tam: 157). V ospredje pa stopi Kalander, ki »se pogovarja in misli na nivoju kruha« (prav tam: 151). Kalander se bori zoper župnikov sistem, »kot nosilec socialno revolucionarnega koncepta neke družbe, kjer bosta pamet in skleda žgancev v ravnovesju, ne pa izključujoča se pojma« (prav tam: 151). »Podreditev bogu ni več fizična smrt, saj omogoča prehod v intimizem – čeprav je socialna (morda tudi moralna?) smrt. Podreditev bogu je za Cankarja neke vrste nihilistična religioznost« (KERMAUNER 1979: 193).

O svetu v *Hlapcih* in o njegovi pokvarjenosti so razmišljali tudi drugi literarni zgodovinarji. PIRJEVEC se je v eseju z naslovom *Hlapci, heroji, ljudje* spraševal o tem, kaj *Hlapci* so in kaj niso. Ugotavljal je, da je svet v *Hlapcih* pokvarjen, in sicer sta »[p]okvarjenost in nečlovečnost sveta [...] tako totalni, da sta skalili in skoraj uničili to, kar se zdi neuničljivo: materinsko ljubezen. Zato je naravno, da bi se ta ljubezen lahko obnovila šele v radikalnem zanikanju tega sveta, v izstopu iz njega, v smrti, se pravi v trenutku sinovega samomora in materinega umiranja« (1968: 10). Zato se mati in njeno odpuščanje lahko oglasita komaj takrat, ko je sin »onkraj krivde in kazni« (prav tam: 26). »Materina smrt [...] stoji [...] na začetku novega življenja« (prav tam: 95). LUKAN zapiše, da Jermanovo novo življenje pomeni »prepustitev življenju, ki ima lastno pot« (2009: 44).

Drama *Hlapci* odpira še eno družbeno vprašanje – vprašanje naroda. Narod je po definiciji subjekt, »ki si sam piše svojo sodbo« (PIRJEVEC 1968: 34), ki se mora uveljavljati skozi delovanje. V preteklosti je ta narod že bil dejaven subjekt (pred protireformacijo), v zgodovinskem trenutku dogajanja drame pa je narod »smrljiva drhal in le-ta dobi v drami kasneje še drugo ime: hlapci« (prav tam: 36). Gre za trenutek v času, ne pa za stanje, ki bo trajalo večno. »Jerman je potemtakem izbrani pooblaščenec bistva, ki ga je pooblastilo, naj čim več ljudi ali pa vsaj enega izmed njih privede nazaj k bistvu samemu« (prav tam: 40). Jerman ni rojen za hlapca, hkrati pa ni zadosti močen, da bi zmožel zaključiti, kar je začel. Težava je razkol med tem, kar

od njega pričakuje mati, in med tem, kar se od njega pričakuje v konkretni zgodovinski situaciji. V svojem govoru v krčmi se dokončno zlomi ob komentarju ene od žensk, da mu mati umira, on pa preklinja boga. »Tolče po njih, ker so užalili mater, ker so prizadeli in zanikali to, v čemer je utemeljen historični subjekt, človek, ki si sam piše svojo sodbo« (prav tam: 77). Jermanovemu napadu se ljudstvo v krčmi nasilno upre, čeprav je pred tem sprejelo župnikovo oblast. »To nenavadno ravnanje hlapcev očitno kaže, da ne more biti vsakdo gospodar in da se hlapci znajo gospodarju in biču tudi upreti« (prav tam: 79). Župnik (po lastnih besedah) pusti intimne zadeve človekovega bivanja pri miru, o njih nikogar ne vpraša, saj ga zanima edino oblast. Jerman je drugačen in bi »gledal na usta tistemu, ki bi jedel njegov kruh, natanko bi ga spraševal o njegovih grehah« (prav tam: 82). Tega pa ljudje niso pripravljeni sprejeti, saj se oddaljuje od bistva sveta – od moči. Ker pride Jerman v nasprotje z bistvom sveta, je na koncu zborovanja iz tega sveta izločen.

3.3.1.5 Podoba matere v *Hlapcih*

V *Hlapcih* oziroma v vsej Cankarjevi literaturi je prisotna »[i]dealizirana podoba matere [, ki] prerašča v mit, v katerega je vgrajen Marijin kult« (PEZDIRC BARTOL 2007: 56). »Cankar povečuje njeno dobroto, požrtvovalnost, brezmejno ljubezen do otrok, njeno svetniškost in pobožnost, vztrajnost, notranjo moč in pogum« (prav tam). Mati je torej dobra, trpeča, samožrtvujoča, njena temeljna poteza je altruizem brez meja. Za svojo družino je pripravljena narediti vse, pozablja pa nase. Prikazana je kot brezspolno bitje, ki živi le za druge. V *Hlapcih* je mati oseba, zaradi katere sploh potrebujemo peto dejanje. V sinu sproži notranji boj, ko ugotovi, da njegovo politično udejstvovanje in njegova pokončna človeška drža prinašata negativne posledice tistim, ki so mu najbližje. Zato doživi notranji zlom, ko koleba med svojim družbenim in intimnim življenjem. »Materina vloga v *Hlapcih* obsega tri replike, dva nastopa brez besed in njen glas na koncu. Ves čas je v ozadju, je izrazito stranski lik, a ves čas navzoča kot temeljno ozadje Jermanove notranje razpetosti, njena prisotna odsotnost je značilna za celotno tretje in peto dejanje« (prav tam: 58). Mati sinu želi dobro, želi, da ostane povezan z bogom, da ga ne zavrne. Vendar njen sin ni zavrnil boga. Zavrnil je le oblast na zemlji, mislil je s svojo glavo in se ni pokoril župnikovi avtoriteti, v katero verjame mati. Mati ni zmožna sprejeti sinove želje,

sinovega načina življenja. Z vzbujanjem občutka krivde mu vsiljuje svojo pot in sina pripenja nase, kot da ne bi bil odrasel moški, sposoben sprejemati lastnih odločitev. In zato jih do neke mere tudi ni sposoben sprejemati. Čeprav naredi po svoje, je ves čas notranje razklan, na koncu obupan, nima več moči za boj, čuti se le še krivega. Njegov odnos je po eni strani hlapčevski, vendar ne do oblasti, temveč do materinega vpliva. Zato ni moški, zmožen moči in pravega upora.

3.4 Uprizoritve *Hlapcev*

Pred proučevanjem posameznih uprizoritev oziroma videoposnetkov le-teh so popisane vse uprizoritve v profesionalnih gledališčih od začetka do danes. Prikazani razvoj je ključen za razumevanje jezika in govora v različnih uprizoritvah, ki jih po skupnih značilnostih³⁴ razvrščam v pet skupin.³⁵ »V posamezni skupini popisujem uprizoritve v profesionalnih gledališčih v slovenskem prostoru, pri čemer navajam ime režiserja, čas premiere« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 374) in gledališče (z današnjim imenom), v katerem so bili *Hlapci* uprizorjeni. Čeprav zaradi že navedenih objektivnih razlogov (predstave niso posnete) nisem mogla proučevati govora v prvih dveh skupinah uprizoritev, jih zaradi prikaza razvoja uprizarjanja, odnosa med dramskim in uprizoritvenim besedilom in kritiškega ovrednotenja odrskega govora vključujem v zgodovinski pregled.

Prva skupina uprizoritev (1919–1928)

- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, maj 1919, režiser Milan Skrbinšek.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, december 1919, režiser Osip Šest.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, februar 1920, režiser Emil Kralj.

³⁴ V posamezno skupino umeščam uprizoritve v določenem časovnem in zgodovinskem obdobju, pod vplivom podobnih zgodovinskih in umetnostnih okoliščin. Zaradi omenjenih okoliščin so si uprizoritve posamezne skupine v določenih značilnostih podobne, npr. v sledenju dramskemu besedilu oziroma odstopanju od le-tega, v izrazitih režijskih posegih ali scenskih posebnostih, v dopisovanju besedila ali izrazitih dramaturških črtah, v posodabljanju besedišča ipd. V nadaljevanju navajam, katera karakteristika je najbolj značilna za posamezno skupino.

³⁵ Uprizoritve so v pet skupin razvrščene enako kot v prispevku z naslovom *Uprizoritve Hlapcev Ivana Cankarja od začetkov do danes* (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 373–380).

- Ivan Cankar: *Hlapci*. SLG Celje, junij 1920, režiser Milan Skrbinšek.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. Drama SNG Maribor, september 1920, režiser Valo Bratina.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. Drama SNG Maribor, september 1922, režiser Valo Bratina.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1922, režiser Osip Šest.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. MG Ptuj, oktober 1926, režiser Valo Bratina.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1926, režiser Milan Skrbinšek.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SLG Celje, oktober 1927, režiser Valo Bratina.

V prvo skupino umeščam deset uprizoritev v manj kot desetih letih. Kljub temu da so na svojo krstno uprizoritev *Hlapci* čakali skoraj desetletje, so od takrat naprej redno na sporedu slovenskih gledališč.

Ljubljanska premiera *Hlapcev* v režiji Osipa Šesta se je zgodila 11. decembra 1919 v prostorih današnje Drame, predstava pa je bila še osemnajstkrat ponovljena, kar je za tiste čase izjemno. Slovensko gledališče je bilo »še na svojem začetku« (prav tam), zato uprizoritve niso odstopale od dramskih predlog, zaradi časovne bližine z nastankom drame pa so bile onemogočene »radikalnejše interpretacije« (prav tam). Prve predstave so bile še »precej stereotipne in šablonske« (prav tam).

»Kritike prvih uprizoritev so se večinoma ukvarjale z zgodbo, s samo dramo, s Cankarjem in njegovim jezikom, ne pa toliko z uprizoritvijo. V povezavi z le-to so omenjale dobro opravljeno režiserjevo delo, posebno uspele scene, odzive publike in celostni vtis ob predstavi« (prav tam: 375). Kasneje so postale natančnejše in so se ukvarjale z različnimi plastmi uprizoritve; v nekaterih je bila »še vedno najbolj podrobno opisana vsebina, v drugih [je začela] prevladovati igra« (prav tam: 375).

Kot primer navajam kritiko *Hlapcev* v režiji Vala Bratine, ki je leta 1926 že tretjič režiral *Hlapce* – tokrat v Mestnem gledališču Ptuj. Ta uprizoritev je po mnenju Frana ALBREHTA presegla ostale, ki so bile do tedaj prikazane na slovenskem odru. Kritik je podrobneje označil igro posameznih igralcev in dodal: »Najtežja in poglobljena naloga pri pojmovanju Cankarjevih del pa je, da režiser pravilno odmerja stilizirane in realistične prizore« (1927: 252). Tudi Fran KOBLAR je menil, da gre za najboljšo uprizoritev *Hlapcev* do tedaj: »V središče drame je režiser postavil nasproti idejno postavljenemu Kraljevemu Jermanu Cesarjevega župnika, ki ni

bil princip, temveč poantiran realen tip« (1927: 190). Kritike so se največ ukvarjale z režijo in igro. Hkrati so izpostavljale osrednjo idejo, nekakšno režiserjevo rdečo nit oziroma njegovo videnje uprizoritve, kar so kritiki večkrat tudi ovrednotili. Zelo redko je bil omenjen govor, največkrat v okviru slišnosti in razločnosti izgovorjave.

Druga skupina uprizoritev (1928–1958)

- Ivan Cankar: *Hlapci*. Drama SNG Maribor, oktober 1928, režiser Jože Kovič.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. Drama SNG Maribor, oktober 1934, režiser Jože Kovič.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1934, režiser Ciril Debevec.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, februar 1939, režiser Ciril Debevec (nespremenjena režija iz leta 1934).
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SLG Celje, april 1946, režiser Fedor Gradišnik.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, november 1948, režiser Slavko Jan.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, december 1948, režiser Jože Babič.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SLG Celje, marec 1952, režiser Fedor Gradišnik.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. Prešernovo gledališče Kranj, september 1953, režiser Slavko Jan.

Druga skupina uprizoritev si je podobna v približevanju »realizmu, ki ni realizem v ožjem pomenu besede (obdobje v umetnosti), ampak približevanje 'resničnemu življenju'« (ŠEGA 1949: 4). Liki niso bili več tipizirani, ampak taki kot v resničnem življenju. Uprizoritveno besedilo ni smelo odstopati od dramskega, prav tako ne režiserjeva interpretacija, ki se je obrnila k Jermanu, »čigar tragični problem je v tem, da je sicer dovolj močan za izvedbo pogumnega dejanja, pa preslab, da bi prenesel posledico« (PAVŠIČ 1937: 370).

V uprizoritvi iz leta 1934 se je Debevec besedila lotil zvesto Cankarju in ustvaril občeveljavno uprizoritev z dobrimi igralskimi dosežki in z dobro sceno. Ustvaril je, po mnenju različnih kritikov, do tedaj najboljšo uprizoritev. »Poglobljena in sklenjena režija je adekvatno interpretirala Cankarjevo delo in izluščila marsiktero doslej neopaženo zrno« (SMASEK 1934/35: 59). Režiser je to dosegel s temeljno usmeritvijo »postaviti delo na oder v čim boljši in jasnejši obliki, to se pravi čim bolj podobno tisti sliki, ki jo [je nosil] o delu v svojih mislih in svojih čustvih« (DEBEVEC 1934/35: 29). Njegov režijski koncept je očitno obrodil sadove, saj

so si bile kritike precej enotne: »Predstava je bila izvrstna in režiserju g. Cirilu Debevcu gre zasluga, da smo gledali 'Hlapce' z napetim in do zadnjega prizora premiersko živim zanimanjem. Vsa inscenacija je brez vsakega umetničenja, realistično naravna, slovensko domača, odrski praktična, hkrati lepa« (G[OVEKAR] 1934: 3). Režiser je *Hlapcem* poskušal dati »duhovno realistično, nadčasovno podobo« (K[OBLAR] 1934: 5). V razgovoru z režiserjem, ki je bil objavljen v gledališkem listu, se je pojavilo vprašanje, zakaj spet uprizarjajo Cankarja. Debevec je odgovoril, da je Cankar za Slovence to, kar je Shakespeare za Angleže, zato nobena sezona slovenskega Narodnega gledališča ne bi smela miniti brez njega. »'Hlapci' so naše najzvestejše zrcalo [...], niso niti krajevno niti časovno vezani samo na našo domovino, na naše ljudstvo in na našo dobo« (DEBEVEC 1934/1935: 28).

V gledališki sezoni 1948/49 so bili *Hlapci* spet uprizorjeni v dveh gledališčih, in sicer v Ljubljani in v Trstu. V Ljubljani jih je režiral Slavko Jan. V gledališkem listu zasledimo režiserjevo misel, da je potrebno »ustvariti žive, naše odrske podobe« (JAN 1948/49: 50) namesto človeških tipov. Jan je videl v *Hlapcih* politično dramo, poudariti je želel predvsem Kalandrovo nadaljevanje boja. To je poskušal doseči z »realističnim odrskim prijemom« (prav tam: 54). Režiser je povedal: »Če se nam posreči izluščiti in ponazoriti vsebino drame ter postaviti naše osebe kot resnične ljudi in ne karikature; bomo izvršili osnovno našo gledališko-umetniško dolžnost« (prav tam). Novost te uprizoritve je bilo poudarjanje dejstva, da Jermanov boj ni bil zastonj, da bo Kalandar prevzel njegovo »[d]ediščino idej in boja« (KREFT 1948: 60), torej je bil zaključek optimističen in ni slonel na Jermanovem osebnem zlomu. Uprizoritev dobro ponazarja geslo, s katerim je Cankar opremil *Hlapce*: »Namen umetnikov je bil od nekdanj, je, ter ostane, da naturi tako rekoč ogledalo drži: kaže čednosti njé prave črte, sramoti njé pravo obličje, stoletju in telesu časa odtis njega prave podobe« (Hamlet). Cankar ni bil apolitičen človek, zato se zdi logično, da je delo politično zaključil. Scena Viktorja Molke je poskušala biti življenjsko verjetna, torej realistična in v skladu z režiserjevo idejo. Jan je ostal popolnoma zvest Cankarju, celotna uprizoritev pa je bila kritiško pohvaljena, saj je bila aktualna, zvesta Cankarju, inovativna in realistična, režija, scena, igra in govor so bili dobri. »Osebe ne govore več nekega avtorjevega izmišljenega jezika, ampak [...] vsak[a] svoj lastni individualni jezik, ki vre vsakomur iz njegovega lastnega, individualnega karakterja in temperamenta. Tudi v tem je odlika te uprizoritve« (ŠEGA 1949: 4).

Tretja skupina uprizoritev (1958–1967)

- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Maribor, november 1958, režiser Vladimir Skrbinšek.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, februar 1965, režiser Branko Gombač.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1967, režiser Slavko Jan.

Uprizoritve tretje skupine so opuščale historicizem in realizem, ki je bil značilen za prejšnjo skupino, režiserji pa so v dramskem besedilu poskušali odkriti »globljo problematiko, ki je v danem kontekstu aktualna« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 376). V *Hlapcih* so iskali podobo »kakršno [je terjal ...] čas in njegovo pojmovanje umetnosti« (bh 1958: 2).

V sezoni 1967/68, ko je slovensko gledališče praznovalo stoto obletnico,³⁶ so bili *Hlapci* uprizorjeni dvakrat (uprizoritev v režiji Slavka Jana sem uvrstila v tretjo, v režiji Mileta Koruna pa v četrto skupino) in so izhajali iz dveh temeljnih vprašanj – ali je konec lahko srečen zaradi prihodnje uresničitve programa s Kalandrom in ali so *Hlapci* »tragedija neuresničljivega moralnega aktivizma« (INKRET 1972: 138). MORAVEC je obe uprizoritvi odločno zavrnil, saj je menil, da je bila to »aktualizacija in modernizacija, hotena za vsako ceno, od samovoljnega ravnanja z besedilom pa do kričočih scenskih elementov, ki so napovedali boj temu besedilu« (1968: 1243).

Eno od obeh uprizoritev je ponovno (že tretjič) režiral Slavko Jan v ljubljanski Drami. »Režiser je do neke mere vztrajal pri svoji nekdanji uprizoritveni zamisli, hotel pa je slediti tudi sodobnejšemu gledališkemu izrazu« (ZUPANČIČ 1967: 37). Janova uprizoritev *Hlapcev* iz leta 1948 je bila kritiško zelo pohvaljena, saj je bila enotna in zavezana realizmu. Predstavi iz leta 1967 pa so očitali, da je bila neenotna in da se režija, ki je bila sicer še vedno realistična, ni ujemala s scenografijo. Kritik je ugotavljal, da »[n]ekdanje notranje slogovne sklenjenosti današnja predstava nima, v njej je čutiti različne sloge in strujanja. [...] Tako se dovolj klasicistično zamišljena predstava ni mogla hkratno preleviti v nov scenski ambient« (ZUPANČIČ 1967: 38). Janova uprizoritev *Hlapcev* je prva, ki je bila v celoti posneta, zato jo v nadaljevanju podrobneje proučujem.

Pred tem, leta 1965, je bilo uprizorjeno Korunovo *Pohujšanje*, ki je bilo družbeno odmevno in škandalozno in je spodbudilo drugačno uprizarjanje Cankarjeve dramatike. Korun se je odločil

³⁶ Ustanovitev prvega Dramatičnega društva na Slovenskem 18. junija 1867.

»za modernistično obravnavo klasike« (POŠTRAK 1991: 24) – dramsko besedilo je »iztrgal [...] literaturi in ga izročil gledališču v čisto njegovo, gledališko uporabo« (TAUFER 1977: 13), kar je značilno predvsem za uprizoritve četrte skupine.

Četrta skupina uprizoritev (1967–2000)

- Ivan Cankar: *Hlapci*. SLG Celje, oktober 1967, režiser Mile Korun.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. Drama SNG Maribor, oktober 1976, režiser Igor Pretnar.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. MGL, oktober 1980, režiser Dušan Jovanović.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, oktober 1980, režiser Mile Korun.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SLG Celje, september 1990, režiser Mile Korun.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, oktober 1990, režiser Boris Kobal.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana, september 1995, režiser Mile Korun.

Od leta 1967 naprej se je »interpretacijska ost usmerila k Jermanu in njegovim osebnim stiskam ter stran od družbenega« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 377). To se je nadaljevalo v, za uprizarjanje *Hlapcev*, prelomni sezoni 1980/81, ko sta dramo skoraj istočasno v dveh ljubljanskih gledališčih režirala Mile Korun in Dušan Jovanović. Režije so bile v tem obdobju bolj avtorske, razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo pa se je spreminjalo. »Uveljavilo se je prepričanje, da je uprizoritev samostojno umetniško delo, ki izhaja iz literature, a ji ni podrejeno. V tem je bilo obdobje izrazito prelomno« (prav tam).

V gledališki sezoni 1980/81 sta se oba režiserja »odmaknila od avtentičnega Cankarjevega besedila, pa ne samo z običajnimi režijskimi črtami, ampak že kar s posegi, ki bolj ali manj spreminjajo njegovo notranjo sestavo« (KOS 1981: 113). Uprizoritve so se v tem obdobju vse bolj ukvarjale z Jermanovim problemom – pozornost se je »preusmerila na individualno področje« (VURNIK 1980: 4). Sprožil se je plaz kritičnih razmišljanj o tem, koliko lahko režiser posega v dramatikovo besedilo, zaključki teh razmišljanj pa so bili različni. Vse bolj je prevladovalo mnenje, da dramsko in uprizoritveno besedilo nista nujno povsem enaka, da uprizoritveno besedilo lahko od dramskega precej odstopa, kar se je pokazalo tudi v uprizoritvi v Mestnem gledališču ljubljanskem v režiji Dušana Jovanovića. »Včasih je bila v zavesti publike živa ena in edina različica uprizarjanja Cankarja. Danes se mi zdi, da je gledališka družba že tako

odprta, da ni več ene zakonitosti« (PERŠAK 1981: 412). Vse bolj je prevladovalo tudi prepričanje, da je gledališče samostojna oblika umetnosti s svojimi zakonitostmi, ki upošteva besedilno predlogo, a od nje lahko tudi odstopa; torej v uprizoritveni dejavnosti »enakopravno sodelujeta in soustvarjata literatura in oder« (prav tam: 420). »V teatru se [...] srečujemo s čisto posebno mobilizacijo besedila v novem kontekstu« (INKRET 1980: 24). Oba režiserja sta se ukvarjala še z enim pomembnim momentom oziroma stereotipom, in sicer s tem, da gre za Cankarjevo besedilo, v katero se ne sme posegati, saj gre za kanonizirano in narodno konstitutivno besedilo. Gre za nekakšno sakraliziranje Cankarjevih besedil, ki sta se mu oba režiserja skušala izogniti, za boj med dvema vrstama gledališča: med gledališčem, ki je bilo zvesto literarni predlogi, in gledališčem, ki je bilo samostojna oblika umetnosti, ki je lahko od predloge tudi odstopala in jo spreminjala, prenavljala, nadgrajevala, aktualizirala ipd.

Dramaturg Marko SLODNJAK je o uprizoritvi v režiji Dušana Jovanovića zapisal: »Ni očitek, da so Cankarjevi HLAPCI v drugačnih zgodovinskih trenutkih pomenili nekaj drugega, ni očitek, da so bili uporabljeni, kot so bili, ni očitek, da jih nosimo v zavesti kot nekaj posvečenega – očitati bi si lahko samo, ko ne bi z ustvarjalnim pogumom spregovorili o možnosti Jermanove sedanjosti« (1980/81: [nepaginirano]). Ustvarjalna ekipa je poskušala dramsko besedilo brati brez razmišljanj o preteklih interpretacijah. Cankarjevo besedilo so deloma krajšali in ga dopolnjevali z drugimi, deloma Cankarjevimi besedili – govor *Kako sem postal socialist* ter pesmi in šolsko gradivo iz časa nastanka drame. »Režiser je torej uprizoritev želel postaviti v konkreten čas, kar je dosegel z dokumentarističnim gradivom, ki ga je vključil v Cankarjev[o]« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 378) besedilo. »Je pa bila ta obogatitev obenem tudi osiromašitev, nekaj dvoreznega. Politično je postala vsa stvar nazornejša, izrazitejša, dramsko pa je uprizoritev izgubila nekaj svoje možne strnjenosti in napetosti in prodornosti« (SMASEK 1980a: 6). Predstava se je končala »z Jermanovim popolnim zlomom in smrtjo« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 378).

V isti gledališki sezoni so bili v ljubljanski Drami uprizorjeni še *Hlapci* Mileta Koruna. Pred vajami je režiser povabil različne teoretike, ki so se ukvarjali s proučevanjem Cankarjeve literature, na okroglo mizo. Temeljne misli nastopajočih prikazujejo razumevanje omenjenega dramskega dela, različne aktualne interpretacije. Dimitrij RUPEL je kot pomembno točko izpostavil »ohranitev učinka besedila«. Zdi se mu potrebno »[n]ajti tiste plati v Cankarjevi

drami, ki so važne v človeškem smislu, in ki z menjavo države, vladavine, režima itn. ne izgubijo svoje osti« (1980/81: 9). Izrecno je povedal, da je proti modernizaciji Cankarja (tako glede oseb kot glede kostumov). KERMAUNER³⁷ je predlagal, da bi bila uprizoritev *Hlapcev* tragedija oziroma »drama izgubljenih iluzij« (1980/81: 11), KOS pa je opozoril, da je Jerman na začetku drame revolucionar in nekonformist. V okviru psihoanalize je prikazal Jermanov odnos do župnika kot odnos otroka do očeta: »Gre za ambivalentnost očeta, ki vendarle ljubi sina, čeprav ga preganja in zatira, in seveda za sina, ki vendarle spoštuje očeta, čeprav zanika in ruši njegovo avtoritarno vlogo in pozicijo« (1980/81: 16). Osredotočal se je tudi na odnos med materjo in sinom. »Sinu, ki je prizadel mater na smrt, gre očitno za to, da od nje z vsemi sredstvi, tudi z izsiljevanjem in grožnjo samomora, doseže pristanek za svoje ravnanje – podobno kot otrok« (prav tam). Razmišljanje o Jermanu kot otroku je nadaljeval Leopold BREGANT, ki je opredelil Jermana kot osebo, ki ni »doseg[la] doraslosti in samostojnosti« (1980/81: 18). Mati ima simbolično vrednost tudi v njegovem javnem življenju. KOZAK³⁸ je v svojem prispevku opozoril na nujnost petega dejanja, ki so ga dolgo imeli za slabega, odvečnega: »Namreč, kdor ravna po principu kruha, je hlapec. V momentu, ko poskuša postati človek, ga kruh, ta celostna socialna struktura onemogoči, izloči, linča itd. Oba principa sta hkrati nujna in hkrati izključujoča se« (1980/81: 20). Poleg omenjenih poznavalcev Cankarja in njegove literature je na razgovoru nastopila tudi lektorica predstave Nada ŠUMI. Orisala je jezikovno in govorno podobo uprizoritve, ki jo je po njenem mnenju treba pripraviti »v skladu s soavtorskim odnosom do dramskega besedila, kakršnega goji sodobno gledališče« (1980/81: 22). Lektorica je povedala, da so se odločili za dosledno govorno posodobitev in za nekatere spremembe v oblikoslovju, nekatere hrvatizme so nadomeščali z drugimi izrazi, včasih so se dotaknili tudi besednega reda. Obdržali so strogo knjižno izreko, s katero so »ohran[ili] Cankarja na odru na svoj način nedotaknjenega« (prav tam), ter predvsem njegovo metaforiko. Uprizoritev, ki je nastala po posvetu, je bila izrazito avtorska in je »nosi[la] v sebi neizbrisno režiserjevo znamenje« (MERMOLJA 1980: 9).

³⁷ Le eno leto pred tem je Kermauner izdal monografijo z naslovom *Cankarjeva dramatika*, kjer je zapisal, da je moderna tragedija ravno v tem, da je Jerman moral pristati na Boga. Tragično je, da je treba pristati na nek oblastni sistem, če hočemo preživeti (1979: 208).

³⁸ V tem letu je Kozak izdal monografijo z naslovom *Temeljni konflikt Cankarjevih dram*. V njej opisuje temeljni konflikt med kruhom in pametjo (nasprotje) in med župnikom in Jermanom oziroma med sistemom in uporom proti sistemu.

Peta skupina uprizoritev (2000–)

- *Hlapci.pdf*. Drama SNG Maribor, maj 2005, režiser Samo M. Strelec.
- Ivan Cankar, Blaise Pascal, Étienne de la Boétie, G. W. F. Hegel, Louis Althusser: *Hlapci (Komentirana izdaja)*. Prešernovo gledališče Kranj in Anton Podbevšek Teater, marec 2010, režiser Matjaž Berger.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Nova Gorica, oktober 2011, režiser Miha Golob.
- Ivan Cankar: *Hlapci*. SSG Trst, marec 2015, režiser Sebastijan Horvat.

V novem tisočletju so bili *Hlapci* uprizorjeni štirikrat. Tri uprizoritve (režiserja Sama M. Strelca, Matjaža Bergerja³⁹ in Sebastijana Horvata) so dramsko besedilo izrazito aktualizirale, uprizoritev v režiji Mihe Goloba pa »ob zvestobi besedilu in arhaizirani obliki ne kaže posebnih namer po problemski aktualizaciji« (PEZDIR 2011: 15). »Nadaljuje se razumevanje uprizoritve kot samostojnega umetniškega dela in desakralizacija *Hlapcev*, nova pa je predvsem uporaba tehnologije (drugačne kot doslej) za doseganje različnih odrskih učinkov« (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 378).

V SNG Maribor je *Hlapce* režiral Samo M. Strelec. Naslovljeni so bili *Hlapci.pdf*,⁴⁰ kar je nakazovalo, da so bili »Hlapci [...] že v nastajanju nekaj povsem novega, hoja po robu, sestavljanje drobcev v izzivalno celoto, ki naj se živo dotakne gledalca – posameznika« (GRUDEN 2005: 7). Gre za aktualizirane *Hlapce*, za »dokaj svobodno interpretacijo« (RAK 2005: 9), z mislijo na Ivana Cankarja. Režiser je svoje zanimanje usmeril na sodobnega posameznika. »Hlapci spretno kombinirajo prazen oder s projekcijo dogajanja na platno v prvem planu« (TADEL 2005: 5), kar je značilno za uprizarjanje v novem tisočletju. Jerman je bil, v nasprotju z dramsko predlogo, skoraj celo predstavo tiho, njegovo besedilo pa je, pomenljivo, vse do svoje smrti izgovarjala mati. Uprizoritev se je zaključila optimistično s skupnim odhodom Lojzke in Jermana. Kritiki so večkrat omenjali jezik oziroma govor igralcev: »Težava pri posodobljenju je [...] jezik: starinski besednjak in sintaksa večkrat povzročata moteč zven v sodobnosti situacij, ta arhaičnost pa je še posebej izmučila Tadeja Toša v vlogi Jermana, ki je v

³⁹ Govor v uprizoritvi *Hlapcev* v režiji Matjaža Bergerja podrobneje analiziram v prispevku v *Slavistični reviji* (61/4, 651–664) z naslovom *Analiza odrskega govora – primer Bergerjeve uprizoritve Hlapcev (Komentirana izdaja)*.

⁴⁰ »Portable data file [...] v prenesenem pomenu pomeni svobodno obravnavo teme« (RAK 2005: 9).

finalnem prizoru svoje le mukoma in prav po štajersko (lektor!) izgovoril, a bolj malo povedal« (prav tam). Omenjali so neuskklajenost različnih uprizoritvenih dejavnikov, ki naj ne bi bili usklajeni z režijskim konceptom, prav tako naj bi predstava soočala preveč prijemov, zato je bila neenotna in raztrgana.

Marca 2015 so bili *Hlapci* uprizorjeni v SSG Trst v režiji Sebastijana Horvata, ki se je že večkrat ukvarjal z režijo Cankarjevih dram. *Hlapce* je izbral, saj so po njegovih besedah »klasika z revolucionarnim potencialom, siže Cankarjevega delovanja kot dramatika, javne osebnosti, umetnika, politika in intimne osebe« (LEILER 2015: 20). Izhodišče uprizoritve je bilo »peto dejanje oziroma Jermanov zlom, v katerem glavni junak, revolucionar, ne spremeni svojega prepričanja, delovati pa tudi noče več ali ne more« (prav tam). Režiser je povedal, da smo danes vsi ljudje v tem dejanju. Uprizorjena je bila priredba drame – torej je uprizoritveno besedilo odstopalo od dramskega, ki je bilo v veliki meri črtano in dopisano z besedilom, ki ga je v uprizoritvi govoril ostareli Jerman. Ves čas je potekalo časovno primerjanje mladega in ostarelega Jermana in njunega dožemanja ključnih življenjskih vprašanj. Kritičarka je o vlogi gledalcev zapisala: »Horvat tudi gledalcev ne pusti v udobnih položajih avditorija. Po začetnem prizoru [...] smo namreč pozvani, da se presedemo na tribuno in tako nadaljnji potek spremljamo z drugačnega položaja« (PERNE 2015: 21). V tem položaju je ostareli Jerman tudi lažje preizpraševal svoja prepričanja, ki jim je sledil v starosti in jih primerjal z mladostnimi prepričanji. Prizori iz mladosti so bili časovno in prostorsko umeščeni in jih je ostareli Jerman spremljal z obrobja (prav tam). Ena glavnih tem predstave je bil konformizem, čeprav je bil eden od glavnih predstavnikov konformistične misli, Hvastja, odsoten. Največje spremembe je doživel konec. Uprizoritev se je zaključila z dopisanim monologom ostarelega Jermana, ki je izpostavil misel, da Slovenci nismo hlapci. Ko pa se je po koncu monologa zazrl v avditorij, je bil ta prazen. »Hlapci v Horvatovi režiji tako opravijo konkreten odmik od Cankarja, da bi ga prebrali znotraj razlik, ki jih je z dramo vzpostavil sodobni čas. [...] [C]elota uspeva združevati različne segmente in posredovati tako družbena kot tudi gledališka preizpraševanja« (prav tam). »Uprizoritev uspešno napade pričakovanja občinstva, naskoči sklop prepričanj, kaj Hlapci so in kako učinkujejo, zahteva pa dobro poznavanje predloge, da prepoznamo izvirne in zdaj zmaknjene in dekonstruirane izjave zbora, učiteljskega in igralskega« (BOGATAJ 2015: 16).

3.5 Raziskovanje odrskega govora v štirih uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev*

V nadaljevanju sem raziskovala odrski govor v štirih izbranih uprizoritvah iz tretje, četrte in pete skupine uprizoritev. Na začetku proučevanja sem utemeljila izbor vsake od štirih uprizoritev, nato sem se ukvarjala z njihovo jezikovno podobo (primerjala sem dramsko in uprizoritveno besedilo), osrednje zanimanje pa sem namenjala govorni podobi uprizoritve (odorskemu govoru posameznih igralcev in celotne uprizoritve). V vsaki uprizoritvi sem odrski govor proučevala v več odlomkih, pri čemer sem celotno analizirano besedilo zapisala,⁴¹ zapisani so bili tudi rezultati slušnozaznavne analize, ki vključujejo analizo premorov,⁴² hitrosti govora,⁴³ intonacije⁴⁴ in registra,⁴⁵ glasnosti govora,⁴⁶ naglaševanja⁴⁷ in poudarkov,⁴⁸ popisana pa je bila tudi vsa neverbalna komunikacija, kot jo je mogoče videti iz posnetkov uprizoritve (mimika, geste, premikanje v prostoru). V drugem koraku so bili rezultati slušnozaznavne analize interpretirani in preverjeni s fonetično računalniško analizo.

⁴¹ Ob poslušanju posnetka sem zapisala uprizoritveno besedilo (besedilo, ki ga na odru govorijo igralci).

⁴² Premori so označeni po petstopenjski lestvici ([] – zatik, I, II, III – zelo dolg premor).

⁴³ Hitrost govora je označena le takrat, kadar odstopa od srednje hitrosti (H – hiter govor, P – počasen govor, hitrejši in počasnejši govor).

⁴⁴ Označene so končne in nekončne intonacije: končna rastoča (↑), končna padajoča (↓), nekončna rastoča ([↑]) in nekončna padajoča ([↓]).

⁴⁵ Register je označen le takrat, kadar odstopa od srednjega (V – visok, N – nizek, povišan in znižan).

⁴⁶ Glasnost je označena le, če odstopa od srednje glasnosti (G – glasen, T – tih, glasnejši in tišji govor).

⁴⁷ Jakostni naglas je označen le, če odstopa od knjižne norme oziroma je glede na današnjo pravorečno normo časovno zaznamovan.

⁴⁸ V besedilu je podčrtana poudarjena beseda.

3.5.1 *Hlapci* v režiji Slavka Jana⁴⁹

3.5.1.1 Utemeljitev izbora

Hlapci v režiji Slavka Jana so zgodovinsko gledano prva uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev*, ki je bila v celoti posneta oziroma je ohranjen njen videoposnetek. Ne glede na ostale uprizoritvene dejavnike je bilo zaradi zgodovinske vrednosti tega posnetka Janovo uprizoritev nujno uvrstiti v analizirani material. Prelomna uprizoritev v režiji Slavka Jana je bila sicer tista iz leta 1948, vendar pa je ohranjena le v posameznih delih. Zato sem analizirala uprizoritev iz leta 1967, ki je v režijskem konceptu podobna tisti iz leta 1948, nova pa je scenografija, ki po mnenju nekaterih kritikov ne sovпада z režijskim konceptom, s čimer predstava izgublja notranjo enotnost.

Uprizoritev spada v tretjo skupino (1958–1967), v katerih se kaže odmik od realizma in historicizma ter iskanje aktualnega v Cankarjevem besedilu (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 376), kar se v Janovi uprizoritvi kaže predvsem v scenografiji, ostale uprizoritvene komponente pa so še vedno realistične.

3.5.1.2 Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom

Uprizoritveno besedilo, torej scenarij uprizoritve, sledi dramskemu besedilu. Uprizorjeno je v celoti, brez dramaturških črt, prav tako ni dopisanega besedila in posodobitev – niti na ravni besednega reda, niti skladnje, niti besedja. Socialna zvrstnost ni nižana – jezik ostaja knjižni zborni, se torej ne spreminja v pogovornega. V tem zgodovinskogledališkem obdobju je bilo sledenje uprizoritvenega besedila dramskemu konvencija. Ker je v uprizoritvi zajeto celotno

⁴⁹ Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana. Premiera: 7. 10. 1967. Režiser: Slavko Jan. Scenograf: Sveta Jovanović. Kostumografki: Saša Pavlič, Melita Vovk. Lektor: Mirko Mahnič. Asistenta režije: Igor Košir, Zvone Šedlbauer. Vodja predstave: Marjan Benedičič. Igrajo: Stane Sever – župnik, Boris Kralj – nadučitelj, Lojze Rozman – Jerman, Jurij Souček – Komar, Aleksander Valič – Hvastja, Mojca Ribič – Lojzka, Vika Gril – Geni, Ivanka Mežan – Minka, Andrej Kurent – zdravnik, Dušan Škedl – poštar, France Presetnik – župan, Metka Leskovšek – Anka, Vida Juvan – Jermanova mati, Bert Sotlar – Kalandar, Helena Erjavec – Kalandrova žena, Branko Miklavc – Pisek, Tone Homar – Nace, Mila Kačič – kmetica, Polde Bibič – krčmar, Dare Valič – drugi delavec; Janez Albreht, Maks Bajc, Danilo Benedičič, Štefka Drolc, Slavka Glavina, Marjan Hlastec, Angelca Hlebce, Janez Hočevar, Rudi Kosmač, Ančka Levar, Vida Levstik, Kristijan Muck, Mihaela Novak, Duša Počkaj, Vinko Podgoršek, Janez Rohaček, Iva Zupančič.

besedilo, torej je besedila v vseh prizorih zelo veliko, sem analizirala krajše odlomke kot v ostalih uprizoritvah.

Razmerje med literaturo in gledališčem v tej uprizoritvi še vedno kaže na primat dramskega besedila – dramsko besedilo narekuje način uprizorjanja, gledališka uprizoritev pa je vseskozi zvesta dramskemu besedilu, čeprav režiser osvetljuje vsebino s svojega zornega kota (režijski koncept). »Primatu dramske pisave, ki je bil dominanten v petdesetih in šestdesetih letih, se je gledališka kreacija začela izvijati na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta« (T. TOPORIŠIČ 2004: 17).

3.5.1.3 Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi

Evidentiranje neverbalnih sredstev govora⁵⁰ v uprizoritvi je omejeno na tiste dele, ki so vidni na videoposnetku. Vezani smo na t. i. zorni kot snemalca – včasih vidimo celotni odrski prostor, zato lahko spremljamo predvsem geste, premikanje teles v prostoru in razmerja med njimi, manj razvidna pa je mimika, spet drugič, ko se kamera približa obrazom, zelo podrobno vidimo mimiko ene ali dveh oseb, vsega ostalega pa ne. Pri analizi neverbalnih sredstev govora se je treba zavedati te omejitve, hkrati pa razumeti tudi to, da videoposnetka ne moremo enačiti z »živo« uprizoritvijo. Ogled uprizoritve gledalcu sporoča mnogo več kot ogled videoposnetka – npr. možnost videnja celotnega odra ves čas, lastno izbiro usmerjenosti pogleda, pomembni so tudi odzivi publike itd., vendar pa nam ogled uprizoritve ne omogoča analize, ki je izvedljiva le, kadar imamo posnetek, ki ga lahko kadarkoli pogledamo znova, vsak del pregledamo večkrat in ga preverjamo s fonetičnimi računalniškimi programi.

⁵⁰ Termin neverbalna sredstva govora uporabljam v pomenu vidnih sredstev – mimike, gest in premikanja v prostoru.

1. analizirani prizor: Jerman in Anka⁵¹

V sobi, polni starinskih skrinj, stojita Jerman in Anka. Anka je svetlolasa, vesela ženska, oblečena v svetlo, plapolajočo obleko, lase ima spete s pentljo. Jerman je resen moški, oblečen v temno moško obleko, na glavi nosi klobuk. Anka se glasno smeje, pri čemer se tudi Jerman rahlo nasmehne. Dvigne klobuk in ga ponovno položi na glavo. Anka steče na en konec odra, Jerman se napoti za njo in se dotakne njene roke. Stojita blizu drug drugega.

1. Jerman: *Komaj da te pozdravim, se ti mudi drugam.* (Anka se glasno smeje. Kot v rahlem plesu premika roko in se nežno pozibava v ramenih. Skomigne.)⁵²
2. (Jerman se obrne okrog in naredi nekaj korakov do prve skrinje, na katero sede. Anka se ozre nazaj.) *To svojo ljubezen občutim že kakor grbo, ali kakor kozavo lice, ali zakrpano suktnjo.*
3. (Jerman prekriža nogi in ne kolenih sklene roke. Anka zre predse, medtem je jabolko in se pozibava.) *Ne upam si predte z njo.*
4. *Zato bom rajši govoril o vremenu.*
5. Anka (Ozre se nazaj in se zresni.): *Ali si pust!*
6. Jerman: *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni.*
7. Anka (Obrne se proti Jermanu, se rahlo pokrči v kolenih in, kot da sprašuje Jermana, stegne roke pred seboj.): *Kaj bi rad?*
8. Jerman (Resno zre predse.): *In da za gozdom že čakajo hude ure.*
9. Anka (Se napoti stran. Jerman jo prime za roko in jo zaustavi.): *Zbogom!*
10. Jerman (Se spet nasmehne in potegne Anko bliže k sebi.): *Reci, da je za zmerom, nič se ne boj!* (Anka se obrne k Jermanu in se nasmehne.)
11. *Ljubezen ti je kakor nova bluza, ali kakor pisana pentlja na slamniku.* (Jerman se smeje, Anka se medtem glasno zasmehuje.)
12. *Jaz, kmet staroverski, pa sem mislil drugače in zdaj me je sram.*
13. *Zbogom!* (Jerman vstane in od blizu gleda Anko.)

⁵¹ Analizirane prizore sem nasloвила po nastopajočih likih, po dogajalnem kraju ipd. V vseh štirih analiziranih uprizoritvah sem poskušala analizirati iste prizore, kar pa ni bilo vedno mogoče – zaradi dramaturških črt in režijskih posegov v dramsko besedilo (dopisano besedilo ipd.).

⁵² V oklepajih (pri vseh štirih analiziranih uprizoritvah) sem popisala vidna sredstva neverbalne komunikacije. Poševno je zapisano besedilo, ki ga na odru govorijo igralci.

14. Anka (Še vedno se smeje, njen glas in obraz izražata veselje.): *Kaj je ljubezen le takrat ljubezen, kadar vzdihuje?*
15. (Anka se premika po odru.) *Zameriš mi, da se rajše smejem, nego jokam, da se rajše oblačim belo nego črno,* (Obrne se proti Jermanu, za hrbtom sklene roke in se nagne naprej proti njemu.)
16. *zameriš mi, da sem mlada*
17. *in kmalu mi boš zameril, da nisem grbava in da ne škilim.* (Odpravi se stran od Jermana. Jerman ves čas stoji popolnoma pri miru in jo gleda.)
18. *Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!* (Anka se ustavi, Jerman stopi za njo in se nasmiha.)
19. Jerman: *Ne delaj greha!*
20. (Jerman z nasmehom na obrazu gleda Anko, Anka ga posluša ter jé jabolko.) *Kaj me ni omamil tvoj smeh?*
21. *Kaj me niso uróčile tvoje vesele oči,* (Jerman dvigne obrvi in se zazre proti publikli.) *mene, veselja željnega.*
[...]⁵³
22. (Sedeta na skrinjo, zresnita se. Jerman gleda Anko, ona zre predse.) *Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem,* (Jerman se nasmehne, večkrat dvigne obrvi.) *jaz ne, ki ljubim tvoj smeh;* (Anka povesi glavo.)
23. *še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ...* (Jermanov obraz postane žalosten. Anka v zadregi hitro vstane, takoj za njo tudi Jerman.)
[...]
24. Anka (Glasno se zasmee, dvigne palec in prikima. Z glavo se približa Jermanu.): *Prav res je, da si staroverski kmet!*
25. (Anka se rahlo odmakne od Jermana.) *Človeka mine smeh, kadar te sreča.*
26. (Anka se obrne naprej. Rahlo razpre roke ter dvigne vrat in se zazre navzgor. Z nasmehom in priprtimi očmi izgovarja besede.) *Življenje, mladost, pomlad, ljubezen in vse* (Anka odpre oči.) *in vse ti je* (Obrne glavo proti Jermanu in jo ziba sem in tja.) – *kakor vélika maša in povzdigovanje!*

⁵³ Zaradi dolžine uprizoritvenega besedila (Cankarjeva drama je uprizorjena v celoti) nisem analizirala vseh replik v analiziranih prizorih – analizirani prizori so skrajšani, nekatere replike pa izvzete iz slušnozaznavne analize.

27. (Skomigne z glavo in rameni. Jerman jo ves čas gleda in posluša.) *Ampak, glej, jaz ti ne očitam – tudi ne, če spiš s cilindrom na glavi.* (Anka se ves čas pozibava in se veselo smeje.)
28. *Zate cilinder in meakulpa,* (Anka razpre roke in stopi nekaj korakov naprej.) *zame rdeča pentlja in aleluja.* (S poskončnimi koraki kroži okrog Jermana. Ves čas se smeje in se ziba.)
29. (Obrne se proti Jermanu.) *Ti se z menoj ne smeješ, jaz se ne jokam s teboj.* (Pogleda Jermana.)
30. (Proti Jermanu iztegne roko in nagne glavo na eno stran.) *Daj mi roko in lep* (Nagne se naprej, proti Jermanu.) *adijo!*

2. analizirani prizor: Učitelji pred volitvami

Na oder prideta Minka in Geni. Obe učiteljici sta oblečeni v dolgi ženski obleki, na glavi imata klobuka, Minka pa s seboj nosi razprt senčnik.

31. Minka (Hitro in vidno vznemirjeno stopa proti Jermanu.): *Ali nič ne trepečete in ne upate, črnožalni Romeo?*
32. Jerman (Stopi v drugo smer, Minka se ozira za njim, tudi Jerman se ozre čez ramo proti Minki.): *Čemu da bi trepetal in upal?*
33. (Jerman še naprej hodi in ponovno gleda naprej.) *Nisem poet!*
34. Minka (Nagne se naprej, še vedno gleda proti odhajajočemu Jermanu.): *Da ne trepečete,* (Minka se obrne v drugo smer.) *ko bodo nocoj ... takorekoč ... takorekoč ...* (Minka zapre senčnik. Jerman se spet obrne proti obema učiteljicama.) *pisali sodbo slovenskemu narodu?*
35. Geni (Geni in Minka se obrneta druga proti drugi.): *Pameten je.*
36. (Geni sname klobuk in Minka odloži senčnik. Jerman hodi proti učiteljicama in se ustavi na polovici poti.) *Tudi meni je lepa kadrilja imenitnejša stvar od vseh teh očitnih komedij, ki so* (Geni roko iztegne predse, Minka pokima in si sname klobuk.) *komaj izgovor za pijančevanje.*

37. Jerman (Obrnjen proti učiteljicama izgovori repliko, vendar brez gestikuliranja in z nespremenjeno mimiko): *Kdo bo pisal sodbo?*
38. *Kakšno in komú?*
39. Minka (Se obrne proti Jermanu.): *Ali ste pozabili na volitve?*
40. Jerman (Se nasmehne, gleda Minko in stoji pri miru.): *Ah, tisto!*
41. *Če izvolijo same svetnike, ali pa same cigane, moja suknja ne bo nič manj zakrpana in moji podplati nič bolj celi.* (Jerman pokima in dvigne obrvi. Naredi nekaj korakov.)
42. Minka: *Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!* (Geni sedi na skrinji, Minka sede in gleda proti publiki.)
43. Jerman (Obrne se proti učiteljicama, ki ju gleda v hrbet.): *Ne čakajte!*
44. (Učiteljici pogledata Jermana, Jerman ju gleda in govori.) *Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!*
- [...]

Medtem pride Lojzka, Jerman pa odide. Tri učiteljice se za mizo pogovarjajo o volitvah, ko prihiti Komar.

45. Komar (Priteče na oder, roke ima dvignjene visoko v zrak.): *Zmaga, zmaga, zmaga!*
46. Minka (Se obrne proti Komarju.): *No, številke, številke!*
47. Komar (Z roko večkrat zamahne proti učiteljicam in se s hitrimi koraki napoti proti njim.): *Ni številke!*
48. *Ali zmaga je gotova, bila je že včeraj, že predvčerajšnjim,* (Pokaže pred seboj s prstom.) *že lani!*
49. (Obrne se proti natakari in s prstom pokaže nanjo, medtem ko ona odhaja.) *Vina, Katarina!*
50. Minka (Govori sede, obrnjena proti Komarju, ki stoji pred njo.): *Ti ne dvomiš kar čisto nič?*
51. Komar (Z roko pokaže predse. Ves čas se guga na prstih nog ter zamahuje z roko.): *Kdo dvomi?*
52. *Kdo si upa dvomiti?*
53. (Minka in Komar se glasno smejeta. Minka se z roko dotakne Komarja, nato se ponovno obrne k mizi, za katero sedita tudi ostali dve učiteljici.) *Kdor dvomi, je izdajalec in*

treščim mu kozarec v glavo! (Komar stopi do druge skrinje, na katero je natakaraica postavila kozarec in bokal vina.)

54. *Gredeč sem srečal župnika ...* (Komar sede z nasmehom na obrazu. Natoči si vino.)
55. *bil je tako potrt in siroten, kot da nosi troje butar na hrbtu in eno na glavi ...* (Obrne se proti učiteljicam. Dvigne kozarec, hkrati se glasno smeje in se pri tem mršči.)
56. *skoraj da mu nisem groša dal!* (Komar pije, Minka se glasno smeje, Lojzka kadi.)
57. (Komar se odkašlja.) *»Kako je,* (Se na kratko obrne proti učiteljicam.) *gospod Komar?«* *me vpraša. »Kako je?«* (Spet se glasno zasmije in namršči. Pri tem najprej pogleda dol, v tla, nato pa zapre oči.)
58. (Komar se ozre proti učiteljicam, Minka pa se glasno smeje.) *»Nam dobro in zmerom boljše!«* *mu odgovorim.*
59. *On se je kisló nakremžil,* (Minka v smehu nagne glavo nazaj in se z roko udarja po kolenu, neobvladljivo se smeje. Komar si zopet natoči vino in se glasno smeje z odprtimi usti.) *jaz pa sem se tako smejal, da ... ná,* (Komar si z roko briše oči.)
60. *še zdaj imam solzne oči!* (Minka se v smehu nagiba naprej in nazaj, z roko se drži za prsni koš. Komar pije.)
61. Lojzka: *Od smeha?* (Lojzka sedi in govori resno. Komar se zresni in mežika.)

3. analizirani prizor: Učitelji, zdravnik in župan po volitvah

Po pogovoru med učiteljicami in Komarjem vstopi v črno suknjo oblečeni Hvastja, po pogovoru med njim in Komarjem pa še nadučitelj, zdravnik in župan, ki sedejo za mizo in pijejo. Hvastja odide. Na koncu prizora se vrne Jerman, Anka in neki mladenič pa se pripravljata na proslavo. Ko poštar sporoči, da je vse črno, nastane mučna tišina. Vsi sedejo, se spogledujejo, Minka se drži za sklonjeno glavo. Nato se nadučitelj in zdravnik spogledata. Zdravnik se nasmehne, nadučitelj dvigne palec in prikimava.

62. Nadučitelj (Vstane in stopi k Minki. Nasmehmeta se drug drugemu. Nato se nadučitelj skloni proti Minki.): *Ako prav premislimo ...* (Nadučitelj se ozre po ostalih prisotnih, razpre roke, nasmiha se.)

63. Župan (Stopi proti nadučitelju in dvigne roke. Nato s široko razprtimi očmi zaupno govori. Nadučitelj s palcem pokaže, da se strinja, in pokonci dvigne glavo.): *Če natanko preudarimo ...*
64. Komar (K njima pristopi Komar, ki ga oba sogovorca pogledata.): *Volja narodova ... takorekoč sveta volja ...* (Župan in nadučitelj pritrjujeja in prikimavata.)
65. Zdravnik (Nasmevano pristopi z druge strani. Ostali trije se obrnejo proti njemu.): *Navsezadnje ... stvar je pač taka ...*
66. Minka (Obrnjena je proti občinstvu. Govori nervozno, roke ima sklenjene pred prsmi. Nadučitelj jo gleda in posluša od blizu.): *Tudi oni so ... takorekoč ... takorekoč ... majke domovine sinovi ...* (Minka razpre roke in pogleda nadučitelja. Nato se odpravi stran od njega ter poklekne v klop, roke sklene v molitvi.)
67. Nadučitelj (Stopi v sredino, med ostale, rahlo poklekne v enem kolenu in razpre roke ter govori tako, da s pogledom zajema vse sogovorce, roke pa dviguje in spušča, kot da ostale spodbuja.): *Neumestno bi pač bilo ... da bi sodili ... ko je narod sodil ...* (Tudi nadučitelj steče do klopi in poklekne.)
68. Župan (Z druge strani odra razpre roke in z njimi gestikulira. Nato steče do klopi.): *Narod je zdrav in pošten.*
69. Komar (Stoji pri miru, gestikulira z rokami in nato steče v klop.): *On že ve, kje mu je resnica in pravica ...*
70. Zdravnik (Gestikulira, se nasmehne, nato pa poklekne v najbližjo klop.): *Ni nas izbral in postavil, naj mu kažemo pota ... sam je gledal ...*
71. Župan (Iz klopi gestikulira in se smeje. Zamahne z roko, da povabi poštarja, da poklekne v klop med njegovo in nadučiteljevo.): *Njegov blagor ... pa še volja njegova ...*
72. Nadučitelj (Gestikulira tako, kot da svoje mnenje razlaga poštarju in županu, ki mu s kimanjem pritrjujeja.): *Njega so vprašali, pa je odgovoril po svoji vesti.*
73. Komar (Komar kleči, z zamahom roke poudarja svoje besede. Klečeči se spogledujejo.): *Sin njegov sem, ne bom mu oporekal ...*
74. Zdravnik (Govori iz svoje klopi. Jerman vstane in naredi nekaj korakov po odru.): *Lepa beseda je napredek ...* (Vsi razen Lojzke in Jermana mu glasno pritrjujejo.)
75. Komar (Govori iz svoje klopi.): *Lepa reč je svoboda ...* (Vsi razen Lojzke in Jermana mu glasno pritrjujejo.)

76. Geni (Se glasno zasmeji in z roko nežno udari po skrinji. Z roko dvakrat zamahne pred seboj.): *Najboljše pa so pečene piške.* (Vsi v klopeh se začnejo smejati.)

Sledi prizor v knjižnici, v kateri so na klopeh že postavljeni križi. Komar pregleduje knjige. Nato pride Hvastja, ki se mu mora Komar za svoje žalitve opravičiti na kolenih. Komar in nadučitelj nadaljujeta s pregledovanjem knjižnice, Hvastja pa odide po Jermana. Komar in nadučitelj prineseta razpelo, nato pa se jima pridružijo še Geni, Lojzka in Hvastja. V knjižnici se učiteljem pridruži župnik, ki ga učitelji ponižno sprejmejo. Sedijo na klopeh in skrinjah ob mizi, na kateri so postavljeni križi. Sprememba razmerja moči je jasno vidna. V črno oblečena in skesana pride tudi Minka. Ko se jim pridruži Jerman, ga župnik poskuša prepričati, naj prizna njegovo oblast. Le Jerman ne popusti v svojem prepričanju in po župnikovem odhodu pove govor o zgodovini protireformacije.

4. analizirani prizor: Jerman in Kalandar

Prizor pogovora med Jermanom in Kalandrom se dogaja v Jermanovi izbi. Kalandar pride oblečen v delovni predpasnik. Je višji in močnejši od Jermana. Jermanu prinese papirje.

77. Jerman (Po tem, ko materi naroči prigrizek, Jerman stopi proti Kalandru in govori med pogledovanjem v papirje.): *Navsezadnje, ljubi Kalandar, ostaneva sama.* (Jerman se obrne proti Kalandru.)

78. Kalandar (Skomigne in razširi roke v znak nemoči. Oba stopita proti publikli.): *V naših krajih je malo mož, pa še* (Kalandar dvigne roko.) *tisti so le s težavo;* (Jerman in Kalandar se ustavita. Kalandar gleda Jermana, Jerman pa papirje.)

79. *za nas je Bog najpoprej babo* (Pri tej besedi Kalandar pokima.) *ustvaril, dedca* (Dvakrat zamahne s kapo.) *pa iz njenega rebra.*

80. Jerman: *Koliko se jih je potuhnilo?* (Jerman pogleda proti Kalandru.)

81. Kalandar (Zamahne z roko in se z brado pomakne rahlo naprej, proti Jermanu, ki zopet gleda v papirje.): *Do malega vsi.*

82. *Ta pravi, da je prestar,* (Rahlo razpre roke, z eno pokaže predse, s trupom se nagne proti Jermanu.) *da se ne briga več za take reči, da misli na smrt ...* (Kalandar prikima, Jerman se obrne na peti, stopi en korak nazaj in na skrinjo odloži papirje.)

83. *lani še ni mislil na smrt.* (Jerman seže v žep.)
84. *Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči.* (Jerman si prižge cigareto, tudi Kalandar vzame iz žepa tobak in ga začne pripravljati. Kalandar večkrat zamahne z roko in prikimava. Prikimava tudi Jerman.)
85. *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu* (Kalandar z glavo kima levo in desno, pripravlja si tobak.) *taki in taki, ampak zdražbe in razprtije* (S trupom se nagne bližje k Jermanu, medtem ko on kadi.) *da ne marajo.*
86. (Kalandar večkrat pokima, nato govori z dvignjeno glavo in pri tem gleda Jermana.) *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili* (Z gesto pokaže, kako so mu zaloputnili vrata.) *duri pred nosom ...*
87. *ni v njih laži in hinavščine;* (Razpre roke.) *razločno so povedali: baba sem, kaj bi!* (Tudi Kalandar začne kaditi. Jezno zre predse.)
88. (Pospravi škatlico tobaka v žep, kadi in séde. Govori s cigareto v ustih.) *Huda pozeba vsepovsod!* (Tudi Jerman séde in prekriža noge.)
89. (Kalandar jezno gleda predse.) *Majejo, skomizgajo, mežikajo:*
90. (Po vsaki repliki zamahne z rokami, njegov pogled je jezen, čelo je namrščeno.) *»Eh, križ je ...«, pa: »Rad bi v miru živel ...«, pa: »Družino imam ...«* –
91. (Nagne se proti Jermanu in zamahne z roko predse.) *Smilijo se človeku, še zmerjal jih ne bi.* (Dvigne obrvi, nato obrne glavo v drugo stran.)
92. Jerman (Vstane in se odpravi vstran, kjer pobere pepelnik.): *Vse je prav in koristno, kakor je.*
93. (Vrača se s pepelnikom. Njegovo čelo je rahlo namrščeno. Na koncu replike se nasmehne in zopet sede. Ves čas gleda Kalandra.) *Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana.*

Po pogovoru med Jermanom in Kalandrom se Jermanu v izbi pridruži Lojzka, ki mu sporoča, da Anka ne pride, in da ga prosi, naj jo pusti pri miru. V tem intimnem prizoru je malo premikanja po prostoru, geste so umirjene, mimika pa izraža žalost. Pridejo tudi kmetica, pijani Komar, na koncu pa župnik. Mati prinese pladenj, tako kot ga je pred tem Jermanu in Kalandru, vendar njena mimika in geste izražajo, da ga je tokrat prinesla z veseljem, prej pa ne. Z mimiko (pogled, oči) prosi sina, naj sprejme župnikove besede. Župnik in Jerman sedeta za mizo in župnik govori.

5. analizirani prizor: Župnik pri Jermanu v izbi

94. Župnik (Sedi, gleda Jermana v oči in se z glavo pomakne rahlo naprej.): *Vi niste podobni tistim, ki so pocépalí na kolena, ko so se tla zamajala; (Na kratko pogleda navzdol.)*
95. (Zopet pogleda Jermana.) *moški ste in pošteni, (Prikima.)*
96. *rad bi vam roko dal v prijaznosti; in toplejše bi jo stisnil nego (Rahlo odkima.) spolzke roké tistih, ki jih molé naproti.*
97. *Zato sem vam razložil, kako malo (Pokaže z roko pred seboj, še vedno gleda Jermana. Jermanov pogled je usmerjen naprej.) je potreba, da ...*
98. *da prestopite ta plitki jarek med nama. (Gledata se iz oči v oči, župnik drži roko proti Jermanu.)*
99. Jerman (Župnik se nasloni nazaj, Jerman sklene roke pred seboj in pogleda župnika.): *Nič drugega torej nego skriti in zatajiti to malo, kar je razuma v glavi, in to malo, kar je poguma v srcu?*
100. Župnik: *Prepričanje, naziranje, mišljenje, vera (Nekajkrat z glavo rahlo odkima. Gleda Jermana.) in kolikor je še teh besed – (Ponovno odkimava.) ne vprašam vas zanje. (Župnik se nasloni nazaj in odločno govori.)*
101. *Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: (Pogleda navzgor in široko odpre oči. Jerman ga gleda.) oblast.*
102. *Živa je od vekomaj, vseh besed prva in zadnja.*
103. (Župnik s kazalcem nakajkrat potrka po mizi.) *Pokôri se, ne upiraj se, je poglavitna zapoved;*
104. *vse drugo je privesek in olepšava.*
105. (Župnik ponovno govori mirneje, Jerman ga posluša.) *Kdor se ravná po tej zapovedi, mu bodo grehi odpuščeni; (Župnik dvakrat pokima.)*
106. *kdor jo prelomi, bo smrti deležen. –*
107. *Prišel sem, da vam to povem, preden se vam izpolni sodba, ki jo sami zahtevate.*
108. *Moja duša bo čista. (Na koncu župnik pokima.)*

Po koncu njunega pogovora pride k Jermanu pijani Pisek, ki mu da Jerman nekaj denarja. Potem ko župnik odide, mati prosi sina, naj ne zavrže Boga.

6. analizirani prizor: Zborovanje

V krčmi se zberejo Kalander, Jerman in še nekateri somišljeniki, ki sedijo za mizo in govorijo o prihodnosti. Lojzka pride svarit Jermana, naj ne zboruje – njena mimika izraža strah. Nato pride Komar povedat, da je nabral že veliko podpisov za preselitev Jermana, in govori, da mu je žal, njegova mimika in geste pa izdajajo drugačno razpoloženje, ki je prej veselo in privoščljivo kot žalostno. Pogovor med njim in Jermanom se na koncu zaostri – oba govorita jezno. Krčma se napolni, v njej je hrupno, ljudje govorijo drug čez drugega. Jerman vstane, da bo imel govor.

109. Jerman (Vstane.): *Prijatelji!*

110. Glas: *Kaj prijatelji?*

111. *Kdo ti je prijatelj?*

112. Jerman (Mirno stoji, roke ima ob telesu. Gleda predse in govori z umirjenim izrazom na obrazu.): *Prijatelji, (Rahlo se nasmehne, gleda na vse strani, da s pogledom zajame celotno krčmo.)*

113. *na obrazih se vam pozna in besede nam pričajo, da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko. (Glasovi v krčmi pritrjujejo.)*

114. *Tudi ste prišli z drugo mislijo, ki je, pošteni, kakor ste, ne skrivate za hrptom:*

115. (Pogleda rahlo navzdol.) *da poslušate burko do konca, nato pa šaljivca opljuvanega poženete na cesto. (S trupom se nagne rahlo naprej in z roko pokaže ven.)*

116. *Prav je, da ste dobre volje v teh žalostnih časih, ko draginja tare in davki tišče – (Naguba čelo in postrani nagne glavo ter rahlo pokima.)*

117. Glas: *Ali nas ima za norca?*

118. Jerman (Z roko nekajkrat zamahne predse in gleda poslušalce.): *Vendar pa vas nisem klical – ne da bi to žalost reševali in ne da bi burke uganjali. (Zopet pokima.)*

119. (Zravna vrat, dvigne brado.) *Tudi se nismo zbrali, da bi v tej krčmi Boga odstavljali (Spusti glavo.) ter zoper cesarja se puntali.*

120. *Ponižna in miroljubna (Z razprto dlanjo trikrat pokaže pred seboj, da poudari svoje besede.) je bila naša (Z roko pokaže nase.) namera ter mislim, da jo izvršimo v prijaznosti. – (Spusti roko, pogleda navzdol proti mizi, nato se z eno roko nasloni na mizo in zopet pogleda navzgor.)*

121. *Kakor ste se učili, je od Boga (Namršči se, naguba čelo.) vse, kar je na svetu –*

[...]

122. Ženski glas (Ženska stoji in zakriči z besnim izrazom na obrazu. Široko odpre oči.): *Mati mu umira, on pa Boga (Visoko dvigne roke.) preklinja!* (Spusti roke in jih sklene pred trupom. Nato se nepremično zazre v Jermana. V krčmi nastane tišina, množica se umiri.)
123. Jerman (Osuplo gleda predse, podrhtava in skozi zobe izgovarja besede.): *Kakšna je bila beseda, ki ste jo rekli?* (Stisne ustnice.)
124. (Odkimava, glas mu drhti.) *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili?* –
125. (Glavo obrne proti ljudem v krčmi. Jezno pogleda.) *Hlapci!*
126. (Stopi na skrinjo, z roko kaže na vse strani, na vse ljudi v krčmi. Mimika izraža vse večjo jezo.) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!*
127. *Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj,* (Jerman stisne roko v pest. Njegovo čelo je v jezi zgubano, obrvi so stisnjene skupaj, mimika izraža bes.) *zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!*
128. Glasovi: *Ali ste možje, da poslušate?*
129. *Lákot!* –
130. *Ti nas boš zmerjal?* –
131. *Na cesto!* –
132. *Udarite!* –
133. Jerman (Pred seboj še vedno drži roko, stisnjeno v pest, s katero maha.): *Hlapci!*
134. *Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!* (Obraz je spačen v afektu.)

Množica v krčmi napade Jermana. Župnik ustavi splošni pretep, Jermana pa zaščiti Kalandar, ki se mu nihče ne upa zoperstaviti.

V zadnjem delu uprizoritve se Jerman pripravlja na materino smrt in na odhod na Goličavo. Z njim so Lojzka in Geni, zdravnik, Hvastja, Kalandar in župnik. Jerman je zlomljen, kar se vidi tudi v njegovi mimiki, ki izraža žalost, in gestah. Uprizoritev se konča z Jermanovo prošnjo matere za odpuščanje, ki ga ne dobi. V roke vzame revolver, a preden ga uporabi, ga ženski glas pokliče po imenu – materin in Lojzkin glas ga ohranita pri življenju. Uprizoritev se zaključi optimistično.

3.5.1.4 Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi

1. analizirani prizor: Jerman in Anka

Jerman in Anka stojita blizu drug drugega in se zaupno pogovarjata. V pogovoru se pokažejo nepremostljive razlike med njima.

Intonacija in register ter premori

1. Jerman:⁵⁴ *Komaj da te pozdravim, [↓] [!] se ti mudi drugam. ↓ ||*
2. *To svojo ljubezen občutim že kakor grbo, [↓] | ali kakor kozavo lice, [↑] | ali zakrpano sukajo. ↓ ||*
3. *Ne upam si predte z njo. ↓ ||*
4. *Zato bom rajši govoril o vremenu. ↓ ||*
5. Anka: *Ali si pust! ↓ |*
6. Jerman: *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. ↓ ||*
7. Anka: *Kaj bi rad? ↓ |*
8. Jerman: *In da za gozdom že čakajo hude [↓] [!] ure. ↓ |*
9. Anka: *Zbogom! ↑ |*
10. Jerman: *Reci, [↑] da je za zmerom, [↓] | nič se ne boj! ↓ |*
11. *Ljubezen [↓] [!] ti je kakor nova bluza, [↑] | ali kakor pisana pentlja na slamniku. ↓ |*
12. *Jaz, [↑] | kmet staroverski, [↓] || pa sem mislil drugače [↓] [!] in zdaj me je sram. ↓ [!]*
13. *Zbogom! ↓ |*
14. Anka: *Kaj je ljubezen le takrat ljubezen, [↓] [!] kadar vzdihuje? ↓ |*
15. *Zameriš mi, [↑] da se rajše smejem, [↓] [!] nego jokam, [↓] | da se rajše oblačim belo [↑] [!] nego črno, [↓] |*
16. *zameriš mi, [↓] [!] da sem mlada [↓] |*
17. *in kmalu mi boš zameril, da nisem grbava [↓] [!] in da ne škilim. ↓ ||*
18. *Dolgočasne so tvoje pridige, [↓] [!] o gospod! ↓ |*

⁵⁴ Replike so razdeljene na krajše enote, ki jih je mogoče analizirati s Praatom (načeloma naj ne bi bile daljše od 10 sekund).

19. Jerman: *Ne delaj greha!* ↑ ||
20. *Kaj me ni omamil tvoj smeh?* ↓ ||
21. *Kaj me niso uróčile tvoje vesele oči,* [↓] | *mene,* [↓] || *veselja željnega.* ↓
[...]
22. *Nikoli me nisi vprašala,* [↓] [!] *zakaj da se ne smejem,* ↓ || *jaz ne,* [↓] || *ki ljubim tvoj smeh;* ↓ ||
23. *še videla nisi,* [↓] [!] *da sem bil v glasni družbi* [↓] || *sam ...* ↓
[...]
24. Anka: *Prav res je,* [↓] [!] *da si staroverski kmet!* ↓ [!]
25. (V) *Človeka mine smeh,* [↑] [!] *kadar te sreča.* ↓ |
26. *Življenje,* [↓] [!] *mladost,* [↓] [!] *pomlad,* [↓] [!] *ljubezen* [↓] [!] *in vse* [↑] | *in vse ti je –*
[↑] || *kakor vélika maša in povzdigovanje!* ↓ ||
27. *Ampak, glej,* [↑] || *jaz ti ne očitam –* [↓] || *tudi ne, če spiš s cilindrom na glavi.* ↓ |
28. *Zate cilinder in meakulpa,* [↑] | *zame rdeča pentlja in aleluja.* ↓ |
29. *Ti se z menoj ne smeješ,* [↑] | *jaz se ne jokam s teboj.* ↑ ||
30. *Daj mi roko* [↓] || *in lep* [↑] | *adijo!* ↓

Hitrost govora in glasnost

1. Jerman: *Komaj da te pozdravim, se ti mudi drugam.*
2. *To svoyo ljubezen občutim že kakor grbo, ali kakor kozavo lice, ali zakrpano suknjo.*
3. *Ne upam si predte z njo.*
4. *Zato bom rajši govoril o vremenu.*
5. Anka (glasneje od Jermana, višji ženski register): *Ali si pust!*
6. Jerman: *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni.*
7. Anka: *Kaj bi rad?*
8. Jerman: *In da za gozdom že čakajo hude ure.*
9. Anka: *Zbogom!*
10. Jerman: *Reci, da je za zmerom, nič se ne boj!*
11. *Ljubezen ti je kakor nova bluza, ali kakor pisana pentlja na slamniku.*
12. *Jaz, kmet staroverski, pa sem mislil drugače in zdaj me je sram.*

13. Zbogom!
14. Anka: Kaj je ljubezen le takrat ljubezen, kadar vzdihuje?
15. Zameriš mi, da se rajše smejem, nego jokam, da se rajše oblačim belo nego črno,
16. zameriš mi, da sem mlada
17. in kmalu mi boš zameril, da nisem grbava in da ne škilim.
18. Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!
19. Jerman: Ne delaj greha!
20. (počasneje, tišje) Kaj me ni omamil tvoj smeh?
21. Kaj me niso uróčile tvoje vesele oči, mene, veselja željnega.
[...]
22. Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem, jaz ne, ki ljubim tvoj smeh;
23. še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ...
[...]
24. Anka: Prav res je, da si staroverski kmet!
25. Človeka mine smeh, kadar te sreča.
26. Življenje, mladost, pomlad, ljubezen in vse in vse ti je – kakor vélika maša in povzdigovanje!
27. Ampak, glej, jaz ti ne očitam – tudi ne, če spiš s cilindrom na glavi.
28. Zate cilinder in meakulpa, zame rdeča pentlja in aleluja.
29. Ti se z menoj ne smeješ, jaz se ne jokam s teboj.
30. Daj mi roko in lep adijo!

2. analizirani prizor: Učitelji pred volitvami

Na odru se Jermanu in Anki pridružita Minka in Geni. Gre za optimizma polni čas pred volitvami.

Intonacija in register ter premori

31. Minka (V): *Ali nič ne trepečete in ne upate, [↓] [↑] črnožalni Romeo?* ↓ [↑]
32. Jerman: *Čemu da bi trepetal in upal?* ↓ [↑]
33. *Nisem poet!* ↑ (prekrivanje govora)
34. Minka (V): *Da ne trepečete, [↓] | (nižji register kot na začetku replike) ko bodo nocoj ... [↓] | takorekoč ... [↑] | takorekoč ... [↑] | pisali sodbo slovenskemu narodu?* ↓ [↑]
35. Geni: *Pameten je.* ↓ [↑]
36. *Tudi meni je lepa kadrilja imenitnejša stvar od vseh teh očitnih komedij, [↓] | ki so komaj izgovor za pijančevanje.* ↓ (prekrivanje govora)
37. Jerman: *Kdo bo pisal sodbo?* ↓ [↑]
38. *Kakšno [↓] | in komú?* ↑ [↑]
39. Minka: *Ali ste pozabili na volitve?* ↓ |
40. Jerman: *Ah, [↓] [↑] tisto!* ↓ |
41. *Če izvolijo same svetnike, [↓] ali pa same cigane, [↑] | moja suknja ne bo nič manj zakrpana [↓] in moji podplati nič bolj celi. [↓] (prekrivanje govora)*
42. Minka (V): *Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!* ↓
43. Jerman: *Ne čakajte!* ↓ |
44. *Narod si bo pisal sodbo sam; [↓] || ne frak mu je ne bo [↓] | in ne talar!* ↓
[...]
45. Komar: *Zmaga, [↓] [↑] zmaga, [↑] [↑] zmaga!* ↓ [↑]
46. Minka (V): *No, [↑] | številke, [↓] | številke!* ↓ [↑]
47. Komar: *Ni številke!* [↑] [↑]
48. *Ali zmaga je gotova, ↓ | bila je že včeraj, [↓] [↑] že predvčerajšnjim, [↓] | že lani!* ↓
49. *Vina, [↓] [↑] Katarina!* ↓ (prekrivanje govora)
50. Minka: *Ti ne dvomiš kar čisto nič?* ↓ |

51. Komar: *Kdo dvomi?* ↓ |
52. *Kdo si upa dvomiti?* ↓ |
53. *Kdor dvomi, je izdajalec* [↑] | *in treščim mu kozarec v glavo!* ↓ || (prekrivanje govora in smeha)
54. *Gredoč sem srečal župnika ...* [↓] ||
55. *bil je tako potrtn in siroten, kot da nosi troje butar na hrbtu* [↑] *in eno na glavi ...* [↓] ||
56. *skoraj da mu nisem groša dal!* ↓ ||
57. »*Kako je,* [↓] | *gospod Komar?*« [↓] [!] *me vpraša.* [↓] [!] »*Kako je?*« ↑ ||
58. »*Nam dobro* [↑] | *in zmerom boljše!*« [↓] *mu odgovorim.* ↓ ||
59. *On se je kislo nakremžil,* [↓] || *jaz pa sem se tako smejal,* [↓] || *da ... ná,* [↓] || (prekrivanje govora in smeha)
60. *še zdaj imam solzne oči!* ↓ || (prekrivanje govora in smeha)
61. Lojzka: *Od smeha?* ↑

Hitrost govora in glasnost

V celotnem prizoru je govor hiter,⁵⁵ prav tako izmenjava replik, kar se ujema s kratkimi in večkrat odsotnimi premori. Govor je glasen.⁵⁶

31. Minka (H): *Ali nič ne trepečete in ne upate, črnožalni Romeo?*
32. Jerman: *Čemu da bi trepetal in upal?*
33. *Nisem poet!*
34. Minka (H, zatikajoče): *Da ne trepečete, ko bodo nocoj ... takorekoč ... takorekoč ... pisali sodbo slovenskemu narodu?*
35. Geni: *Pameten je.*
36. *Tudi meni je lepa kadrilja imenitnejša stvar od vseh teh očitnih komedij, ki so komaj izgovor za pijančevanje.*
37. Jerman: *Kdo bo pisal sodbo?*

⁵⁵ Hitrost govora v tem analiziranem prizoru je označena, kadar odstopa od že tako povprečno hitrejšega govora. Če je označen hiter govor (H), to pomeni, da je govor še hitrejši od hitrega govora v prizoru.

⁵⁶ Glasnost govora v tem analiziranem prizoru je označena, kadar odstopa od že tako povprečno glasnejšega govora. Če je označen glasen govor (G), to pomeni, da je govor še glasnejši od glasnega govora v prizoru.

38. *Kakšno in komú?*
39. Minka: *Ali ste pozabili na volitve?*
40. Jerman: *Ah, tisto!*
41. *Če izvolijo same svetnike, ali pa same cigane, moja suknja ne bo nič manj zakrpana in moji podplati nič bolj celi.*
42. Minka (H, G): *Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!*
43. Jerman: *Ne čvekajte!*
44. *Narod si bo pisal sodbo sam; ne frak mu je ne bo in ne talar!*
- [...]
45. Komar (G): *Zmaga, zmaga, zmaga!*
46. Minka (G): *No, številke, številke!*
47. Komar (G): *Ni številk!*
48. *Ali zmaga je gotova, bila je že včeraj, že predvčerajšnjim, že lani!*
49. *Vina, Katarina!*
50. Minka: *Ti ne dvomiš kar čisto nič?*
51. Komar: *Kdo dvomi?*
52. *Kdo si upa dvomiti?*
53. *Kdor dvomi, je izdajalec in treščim mu kozarec v glavo!*
54. *Gredoč sem srečal župnika ...*
55. *bil je tako potr in siroten, kot da nosi troje butar na hrbtu in eno na glavi ...*
56. *skoraj da mu nisem groša dal!*
57. *»Kako je, gospod Komar?« me vpraša. »Kako je?«*
58. *»Nam dobro in zmerom boljše!« mu odgovorim.*
59. *On se je kislo nakremžil, jaz pa sem se tako smejal, da ... ná,*
60. *še zdaj imam solzne oči!*
61. Lojzka: *Od smeha?*

3. analizirani prizor: Učitelji, zdravnik in župan po volitvah

Prizor se odvija tik po razglašeni volilnih rezultatih. Učitelji, zdravnik in župan so nad rezultati presenečeni in se začnejo obnašati drugače kot pred tem.

Intonacija in register ter premori

62. Nadučitelj (N): *Ako* [↓] || *prav premislimo* ... ↓ ||
63. Župan: *Če* [↓] || *natanko preudarimo* ... ↓ ||
64. Komar: *Volja narodova* ... [↓] [!] *takorekoč* [↑] || *sveta volja* ... ↓ |
65. Zdravnik: *Navsezadnje* ... [↓] || *stvar je* [↓] [!] *pač* [↓] | *taka* ... ↑ |
66. Minka: *Tudi oni so* ... [↓] | *takorekoč* ... [↑] || *takorekoč* ... [↓] || *majke domovine sinovi* ...
↓ ∩
67. Nadučitelj: *Neumestno bi pač bilo* ... [↑] [!] *da bi sodili* ... [↑] | *ko je narod sodil* ... ↓ |
68. Župan: *Narod je zdrav* [↑] | *in pošten.* ↑ ||
69. Komar: *On že ve,* [↓] || *kje mu je resnica* [↓] | *in pravica* ... ↓ || (Na sredini je posnetek rahlo prekinjen, zato je določitev premorov v tej repliki problematična.)
70. Zdravnik: *Ni* [↑] [!] *nas izbral in postavil, naj mu kažemo pota* ... ↓ || *sam je* [↓] | *gledal* ... ↓ |
71. Župan: *Njegov blagor* ... [↓] [!] *pa še volja njegova* ... ↓ |
72. Nadučitelj: *Njega so vprašali,* [↑] [!] *pa je odgovoril* [↓] [!] *po svoji vesti.* ↓ |
73. Komar: *Sin njegov sem,* [↓] | *ne bom mu oporekal* ... ↓ |
74. Zdravnik: *Lepa beseda je* [↓] | *napredek* ... ↓ || (prekrivanje govora in smeha)
75. Komar: *Lepa reč* [↓] || *je svoboda* ... ↑ || (prekrivanje govora in smeha)
76. Geni: *Najboljše pa so pečene piške.* ↓

Hitrost govora in glasnost

V celotnem prizoru je govor počasen.

62. Nadučitelj (P, vleče vokale): *Ako prav premislimo* ...
63. Župan (P): *Če natanko preudarimo* ...
64. Komar: *Volja narodova ... takorekoč sveta volja* ...
65. Zdravnik: *Navsezadnje ... stvar je pač taka* ...
66. Minka: *Tudi oni so ... takorekoč ... takorekoč ... majke domovine sinovi ...*
67. Nadučitelj: *Neumestno bi pač bilo ... da bi sodili ... ko je narod sodil* ...
68. Župan: *Narod je zdrav in pošten.*

69. Komar: *On že ve, kje mu je resnica in pravica ...*
70. Zdravnik: *Ni nas izbral in postavil, naj mu kažemo pota ... sam je gledal ...*
71. Župan: *Njegov blagor ... pa še volja njegova ...*
72. Nadučitelj: *Njega so vprašali, pa je odgovoril po svoji vesti.*
73. Komar: *Sin njegov sem, ne bom mu oporekal ...*
74. Zdravnik: *Lepa beseda je napredek ...*
75. Komar: *Lepa reč je svoboda ...*
76. Geni: *Najboljše pa so pečene piške.*

4. analizirani prizor: Jerman in Kalander

Jerman in Kalander se v Jermanovi izbi pripravljata na zborovanje.

Intonacija in register ter premori

Za celoten prizor so značilni zelo kratki premori ali pa odsotnost le-teh.

77. Jerman: *Navsezadnje, ljubi Kalander, [↓] [!] ostaneva sama. ↓ ||*
78. Kalander: *V naših krajih je malo mož, [↓] [!] pa še tisti so le s težavo; ↓ |*
79. *za nas je Bog najpoprej babo ustvaril, [↓] | dedca pa iz njenega rebra. ↓ |*
80. Jerman: *Koliko se jih je potuhnilo? [↓] [!]*
81. Kalander: *Do malega vsi. [↓] [!]*
82. *Ta pravi, [↓] || da je prestar, [↓] [!] da se ne briga več za take reči, [↑] da misli na smrt ... ↓ |*
83. *lani še ni mislil na smrt. ↓ |*
84. *Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... [↓] || in poseda v krčmi do polnoči. ↓ ||*
85. *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, ampak [↓] | zdražbe in razprtije da ne marajo. ↓ ||*
86. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ... ↓ |*
87. *ni v njih laži in hinavščine; [↓] | razločno so povedali: [↓] [!] baba sem, [↓] [!] kaj bi! ↑ ||*

88. *Huda pozeba vsepovsod!* ↓ |
89. *Majejo, [↓] [!] skomizgajo, [↓] | mežikajo: [↓] [!]*
90. »Eh, [↑] [!] križ je ...«, [↓] [!] pa: [↓] || »Rad bi v miru živel ...«, [↓] [!] pa: [↓] [!]
 »Družino imam ...« – [↓] ||
91. *Smilijo se človeku, ↓ || še zmerjal jih ne bi. ↓ ||*
92. *Jerman: Vse je prav in koristno, kakor je. ↓ ||*
93. *Treba je bilo te povodnji, [↓] | da se izkaže, [↓] | katera hiša je trdno zidana. ↓*

Hitrost govora in glasnost

77. *Jerman: Navsezadnje, ljubi Kalander, ostaneva sama.*
78. *Kalander: V naših krajih je malo mož, pa še tisti so le s težavo;*
79. *za nas je Bog najpoprej babo ustvaril, dedca pa iz njenega rebra.*
80. *Jerman: Koliko se jih je potuhnilo?*
81. *Kalander (G): Do malega vsi.*
82. *Ta pravi, da je prestar, da se ne briga več za take reči, da misli na smrt ...*
83. *lani še ni mislil na smrt.*
84. *(H) Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... (G, počasneje) in poseda v krčmi do polnoči.*
85. *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, ampak zdražbe in razprtije da ne marajo.*
86. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkotalo zaloputnili duri pred nosom ...*
87. *ni v njih laži in hinavščine; razločno so povedali: baba sem, kaj bi!*
88. *Huda pozeba vsepovsod!*
89. *Majejo, skomizgajo, mežikajo:*
90. *»Eh, križ je ...«, pa: »Rad bi v miru živel ...«, pa: »Družino imam ...« –*
91. *Smilijo se človeku, še zmerjal jih ne bi.*
92. *Jerman: Vse je prav in koristno, kakor je.*
93. *Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana.*

5. analizirani prizor: Župnik in Jerman v izbi

Pred zborovanjem župnik v izbi govori z Jermanom in ga skuša odvrniti od zborovanja.

Intonacija in register ter premori

94. Župnik: *Vi [↓] | niste podobni tistim, [↓] || ki so pocéпали na kolena, [↓] [!] ko so se tla zamajala; ↓ ||*
95. *moški ste [↓] || in pošteni, ↓ ||*
96. *rad bi vam roko dal v prijaznosti; [↓] || in toplejše bi jo stisnil nego [↓] || spolzke roké tistih, [↑] ki jih molé naproti. ↓ ||*
97. *Zato sem vam razložil, [↓] || kako malo je potreba, da ... [↓] ||*
98. *da prestopite ta [↓] || plitki jarek [↓] | med nama. ↓ ||*
99. Jerman: *Nič drugega torej [↓] | nego skriti [↓] [!] in zatajiti [↓] [!] to malo, [↓] [!] kar je razuma v glavi, [↓] || in to malo, [↓] [!] kar je poguma v srcu? ↓ |*
100. Župnik: *Prepričanje, [↓] naziranje, [↓] mišljenje, vera in kolikor je še teh besed – [↓] || ne vprašam vas zanje. ↓ ||*
101. *Kajti ena beseda je, ki je živa [↑] | in vsem razumljiva: [↓] || oblast. ↓ ||*
102. *Živa je od vekomaj, [↓] || vseh besed prva in zadnja. ↓ ||*
103. *Pokôri se, [↑] | ne upiraj se, [↓] je poglavitna zapoved; ↓ ||*
104. *vse drugo je privesek [↓] || in olepšava. ↓ ||*
105. *Kdor se ravna po tej zapovedi, mu bodo grehi odpuščeni; ↓ |*
106. *kdor jo [↑] [!] prelomi, [↑] || bo smrti deležen. – ↓ ||*
107. *Prišel sem, da vam to povem, [↓] [!] preden se vam izpolni sodba, [↓] || ki jo sami zahtevate. ↓ ||*
108. *Moja duša [↓] || bo čista. ↓*

Hitrost govora in glasnost

94. Župnik: *Vi niste podobni tistim, ki so pocéпали na kolena, ko so se tla zamajala;*
95. *moški ste in pošteni,*

96. rad bi vam roko dal v prijaznosti; in toplejše bi jo stisnil nego spolzke roké tistih, ki jih molé naproti.
97. Zato sem vam razložil, kako malo je potreba, da ...
98. da prestopite ta plitki jarek med nama.
99. Jerman: Nič drugega torej nego skriti in zatajiti to malo, kar je razuma v glavi, in to malo, kar je poguma v srcu?
100. Župnik: Prepričanje, naziranje, mišljenje, vera in kolikor je še teh besed – ne vprašam vas zanje.
101. Kajti ena beseda je, ki je živa in vsem razumljiva: oblast.
102. Živa je od vekomaj, vseh besed prva in zadnja.
103. Pokôri se, ne upiraj se, je poglavitna zapoved;
104. vse drugo je privesek in olepšava.
105. Kdor se ravná po tej zapovedi, mu bodo grehi odpuščeni;
106. kdor jo prelomi, bo smrti deležen. –
107. Prišel sem, da vam to povem, preden se vam izpolni sodba, ki jo sami zahtevate.
108. Moja duša bo čista.

6. analizirani prizor: Zborovanje

Jerman stoji med množico v krčmi in jo skuša razsvetliti. Množica se na njegov govor odziva z nerazumevanjem, negotovanjem in jezo.

Intonacije in register ter premori

Govor različnih oseb se v analiziranem prizoru večkrat prekriva.

109. Jerman: *Prijatelji!* ↓ ||
110. Glas: *Kaj* [↑] *prijatelji?* [↓] [!]
111. *Kdo ti je prijatelj?* ↓ ||
112. Jerman: *Prijatelji,* ↓ ||

113. *na obrazih se vam pozna* [↓] | *in besede nam pričajo*, [↓] [!] *da ste prišli poslušat in gledat* [↑] [!] *predpustno burko*. ↓ ||
114. *Tudi ste prišli z drugo mislijo*, [↓] | *ki je*, [↓] || *pošteni, kakor ste*, [↓] | *ne skrivate za hrbtom*: [↓] ||
115. *da poslušate burko do konca*, [↑] | *nato pa šaljivca* [↓] [!] *opljuvanega poženete na cesto*. ↓ ||
116. *Prav je, da ste dobre volje v teh žalostnih časih*, [↓] [!] *ko draginja tare* [↑] [!] *in davki tišče* – ↓ |
117. Glas: *Ali nas ima za norca?* ↑ [!]
118. Jerman: *Vendar pa vas nisem klical – ne da bi to žalost reševali* [↓] | *in ne da bi burke uganjali*. ↓ ||
119. *Tudi se nismo zbrali*, [↑] || *da bi v tej krčmi Boga odstavljali* [↓] || *ter zoper cesarja se puntali*. ↓ | (prekrivanje dveh govorov)
120. *Ponižna in miroljubna je bila naša namera* [↓] [!] *ter mislim, da jo izvršimo v prijaznosti*. – ↓ ||
121. *Kakor ste se učili*, [↓] || *je* [↑] [!] *od Boga* [↑] | *vse, kar je na svetu* – ↓ [!]
[...]
122. Ženski glas (V): *Mati mu umira*, [↓] || *on pa Boga preklinja!* ↓ ∩
123. Jerman: *Kakšna je bila beseda*, [↓] [!] *ki ste jo rekli?* ↓ ||
124. *Kaj ste iznašli*, [↓] || *da bi me do dna ranili?* – ↓ ||
125. *Hlapci!* ↓ ||
126. *Za hlapce rojeni*, [↓] || *za hlapce vzgojeni*, [↓] || (zvišan register) *ustvarjeni za hlapčevanje!* ↓ [!]
127. (zvišan register) *Gospodar se menja*, [↓] [!] *bič pa ostane* [↓] | *in bo ostal na vekomaj*, [↓] | *zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!* ↓ || (prekrivanje govora)
128. Glasovi: *Ali ste možje, da poslušate?* (prekrivanje govora – replike se ne da analizirati)
129. *Lákot!* – (prekrivanje govora – replike se ne da analizirati)
130. *Ti nas boš zmerjal?* – (prekrivanje govora – replike se ne da analizirati)
131. *Na cesto!* – (prekrivanje govora – replike se ne da analizirati)
132. *Udarite!* – (prekrivanje govora – replike se ne da analizirati)
133. Jerman: *Hlapci!* ↓ | (prekrivanje govora)

134. *Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, [↓] | prišel bi z bičem! ↓*

Hitrost govora in glasnost

109. Jerman: Prijatelji!

110. Glas (G): Kaj prijatelji?

111. (G) Kdo ti je prijatelj?

112. Jerman: Prijatelji,

113. *na obrazih se vam pozna in besede nam pričajo, da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko.*

114. *Tudi ste prišli z drugo mislijo, ki je, pošteni, kakor ste, ne skrivate za hrbtom:*

115. *da poslušate burko do konca, nato pa šaljivca opljuvanega poženete na cesto.*

116. *Prav je, da ste dobre volje v teh žalostnih časih, ko draginja tare in davki tišče –*

117. Glas: Ali nas ima za norca?

118. Jerman: *Vendar pa vas nisem klical – ne da bi to žalost reševali in ne da bi burke uganjali.*

119. *Tudi se nismo zbrali, da bi v tej krčmi Boga odstavljali ter zoper cesarja se puntali.*

120. *Ponižna in miroljubna je bila naša namera ter mislim, da jo izvršimo v prijaznosti. –*

121. *Kakor ste se učili, je od Boga vse, kar je na svetu –*

[...]

122. Ženski glas (G): Mati mu umira, on pa Boga preklinja!

123. Jerman (P): Kakšna je bila beseda, ki ste jo rekli?

124. *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili? –*

125. (G) Hlapci!

126. (G) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, (še glasneje) ustvarjeni za hlapčevanje!*

127. (G, hitreje) *Gospodar se menja, (še glasneje) bič pa ostane in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vajen in željan!*

128. Glasovi: *Ali ste možje, da poslušate?*

129. *Lákot!* –

130. *Ti nas boš zmerjal?* –

131. *Na cesto!* –

132. *Udarite!* –

133. Jerman (G): *Hlapci!*

134. (G) *Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!*

3.5.1.5 Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza⁵⁷

1. analizirani prizor: Jerman in Anka

Analizirani intimni prizor pogovora med Anko in Jermanom temelji na kontrastu. Osebi sta zelo različni po osebnostnih značilnostih, kar se odraža tudi v govoru – predvsem v rabi prozodičnih in neverbalnih sredstev govora ter v ostalih uprizoritvenih komponentah, npr. v kostumih, predvsem v njihovi barvi (Anka – svetla obleka, Jerman – temna obleka).

Slušnozaznavna analiza je pokazala, da Jermanov govor v večjem delu prizora izraža žalost, Ankin pa veselje. Jermanov govor je počasnejši od Ankinega, predvsem je napolnjen z več premori, ki so daljši kot pri Anki. Register pri Anki je visok (ne le v primerjavi z Jermanom).

Jerman:

Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem, jaz ne, ki ljubim tvoj smeh;

*še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ...*⁵⁸

⁵⁷ Poglavje je pri vseh štirih proučevanih uprizoritvah zgrajeno iz več delov: v vsakem prizoru so najprej na kratko interpretirani rezultati slušnozaznavne analize, nato pa prikazani ilustrativni primeri fonetične računalniške analize. Slednji so izbrani na podlagi različnih kriterijev – ker potrjujejo slušnozaznavno analizo ali ker prikazujejo različne posebnosti odrskega govora: npr. posebno individualno igralsko rabo prozodičnih (nenavadni poudarki, intonacijski poteki itd.) in neverbalnih (vidnih) sredstev, sopostavljanje različnih govornih interpretacij ipd. Deloma izbiram primere tudi za prikaz pomembnosti uporabe obeh faz proučevanja odrskega govora (slušnozaznavne analize in fonetične računalniške analize) ali pa za prikaz nezadostnosti zgolj računalniške analize.

⁵⁸ Primeri so pogosto le del replik, govornjenih v uprizoritvah. Prikazana fonetična analiza je le majhen del analize, ki ilustrira pridobljene rezultate. Ponovno so zapisani izsledki slušnozaznavne analize iz prejšnjega podpoglavja ter neverbalna (vidna) sredstva govora. Nato so prikazani rezultati fonetične računalniške analize – tako izmerjene vrednosti kot tudi njihov grafični prikaz. Na koncu rezultate obeh analiz primerjam in ugotavljam, ali se ujemajo ali ne.

Neverbalna komunikacija

(Sedeta na skrinjo, zresnita se. Jerman gleda Anko, ona zre predse.) *Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem*, (Jerman se nasmehne, večkrat dvigne obrvi.) *jaz ne, ki ljubim tvoj smeh*; (Anka povesi glavo.)

še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ... (Jermanov obraz postane žalosten. Anka v zadregi hitro vstane, takoj za njo tudi Jerman.)

Hitrost govora in glasnost

Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem, jaz ne, ki ljubim tvoj smeh;

še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ...

Intonacija in register ter premori

Nikoli me nisi vprašala, [↓] [!] *zakaj da se ne smejem*, ↓ || *jaz ne*, [↑] || *ki ljubim tvoj smeh*; ↑ ||

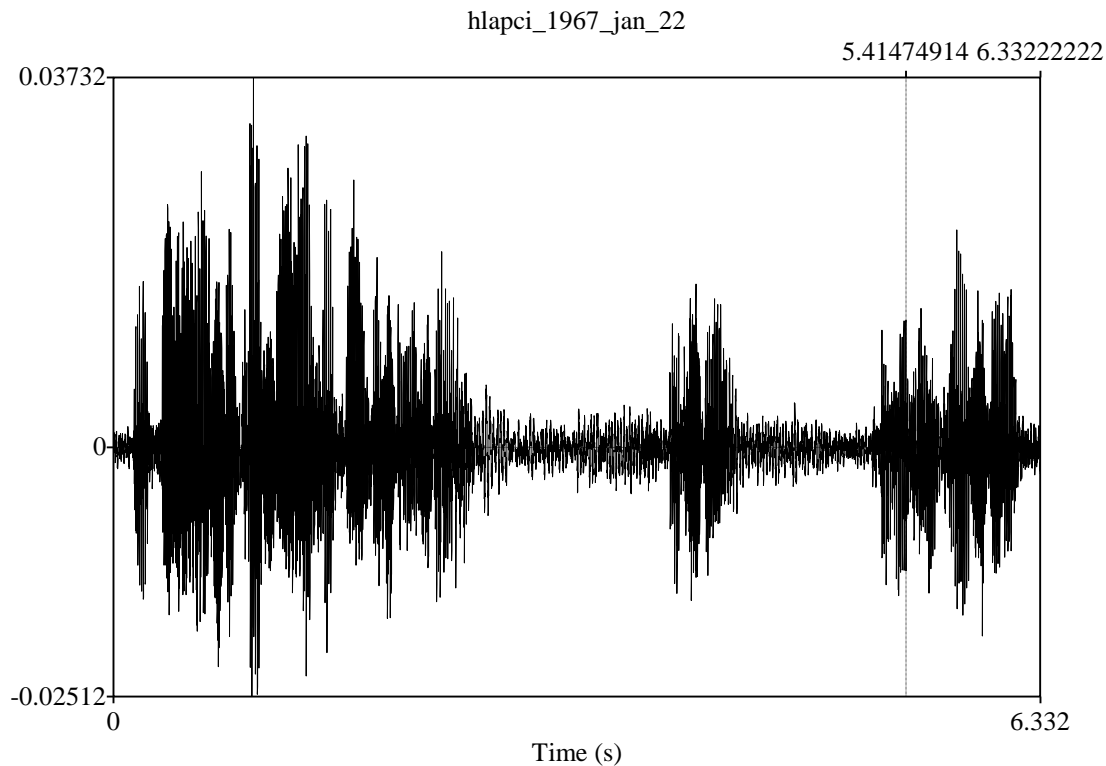
še videla nisi, [↓] [!] *da sem bil v glasni družbi sam ...* ↓

Namenoma sta s Praatom analizirani dve Jermanovi repliki, ki po zapisu oziroma po interpunkciji sodita skupaj, saj gre za eno skladenjsko celoto, in sicer večstavčno poved. Po slušni analizi se je pokazalo, da je bila govorna realizacija drugačna, in sicer je govorec celoto razdelil na tri dele (1. – *Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem*, 2. – *jaz ne, ki ljubim tvoj smeh*; 3. – *še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ...*) in vsakega zaključil s končno intonacijo in daljšim premorom. Interpretativno je torej členil besedilo drugače, kot je to v zapisu predvideval avtor drame, kar se pogosto dogaja v umetniški govorni interpretaciji.⁵⁹

Ker je bila celota predolga za analizo s Praatom (najdaljši analizirani interval je 10 sekund), je bila replika razrezana na dva dela in tako tudi prikazana v nadaljevanju. Dvodelnost nakazuje tudi podpičje za četrtim stavkom v povedi (Cankar).

⁵⁹ V umetniških interpretacijah se »padajoče polkadence [...] pogosto spremenijo v kadence (kršenje skladnje)« (PODBEVŠEK 2006: 245).

Nikoli me nisi vprašala, zakaj da se ne smejem, jaz ne, ki ljubim tvoj smeh;

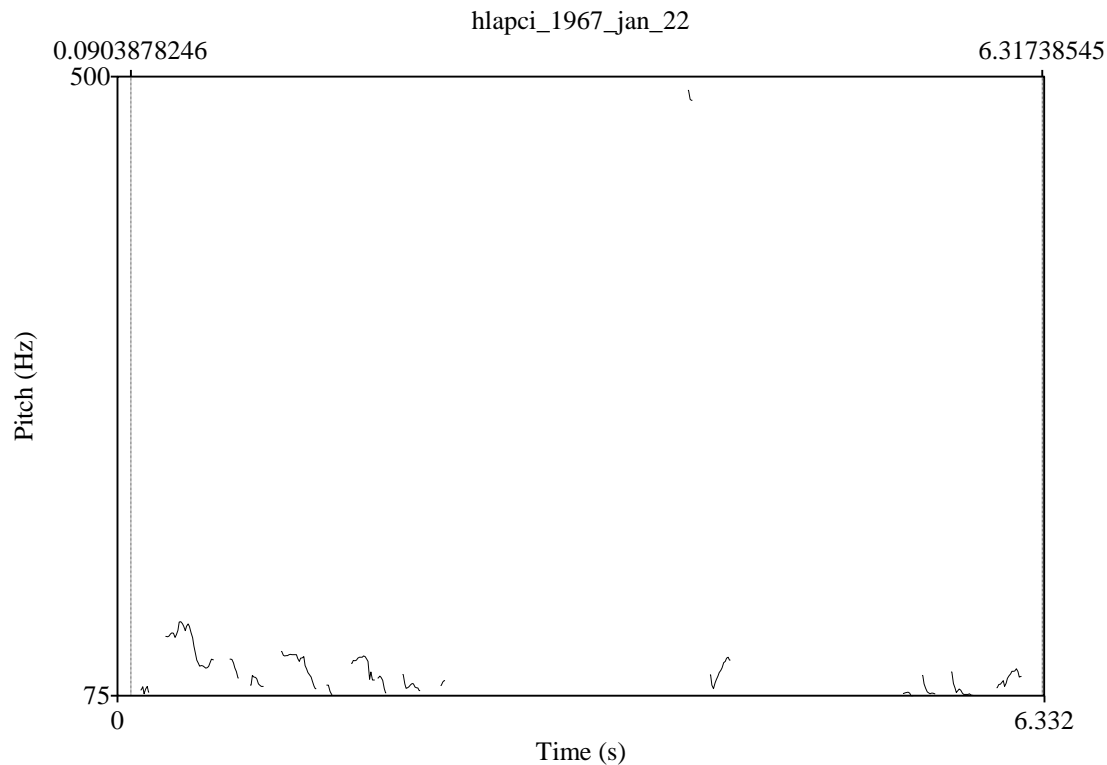


Grafikon 1: Oscilogram prvega dela Jermanove replike⁶⁰

Iz oscilograma je razvidno, da je prva replika izgovorjena z dvema dolgima premoroma, prvi traja 1,2 sekunde, drugi 0,8 sekunde. Hitrost govora, ki upošteva tudi premore, je v tej repliki 3,7 zloga na sekundo. Daljši premor je na mestu, kjer je intonacija končna. Gre za počasnejši govor, ki je malo pod spodnjo mejo srednje hitrega govora (4–7 izgovorjenih zlogov v sekundi), kar je bilo ugotovljeno tudi s slušnozaznavno analizo.

Povprečna izmerjena glasnost govora v prvi repliki je 46,1 dB, vendar ta meritev ne more biti relevantna v absolutnem smislu (meritve glasnosti se v različnih posnetkih močno razlikujejo glede na pogoje snemanja), ampak le v relativnem smislu, torej kot primerjava med replikami, ki so bile snemane v enakih pogojih. Slušnozaznavna analiza je pokazala, da gre za tih govor.

⁶⁰ Grafično prikazujem zanimivejše prvine s stališča konkretnega primera (glasnost, intonacijo in register itd.).

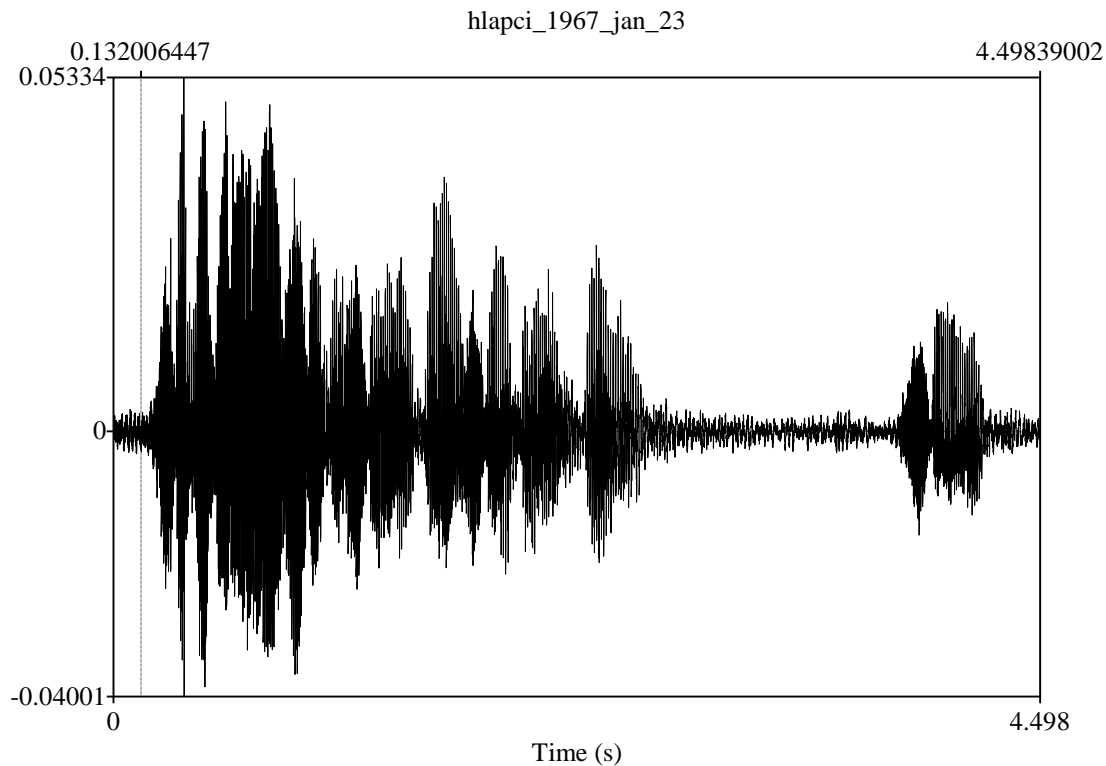


Grafikon 2: Intonacijski potek Jermanove replike

Iz grafičnega prikaza je razvidno, da so intonacijski loki izrazito majhni – intonacija se giblje med 75 in 126 Hz – razpon torej meri le 51 Hz. Povprečna osnovna frekvenca je 98,1 Hz, torej je register nizek (povprečna osnovna frekvenca za moške je 120 Hz).

Izmerjena prozodična sredstva potrjujejo slušno analizo, ki je Jermanov govor označila za žalosten, kar se kaže v nizkem registru z majhnim intonacijskim razponom (med 83 in 152 Hz) ter počasnem govoru (VULETIĆ 2007: 94–97).

še videla nisi, da sem bil v glasni družbi sam ...



Grafikon 3: Oscilogram drugega dela Jermanove replike

Iz oscilograma je razvidno, da je tudi drugi del replike izgovorjen z enim dolgim premorom, ki meri 1,1 sekunde – pred besedo *sam*, ki je s premorom še dodatno izpostavljena in izraža pomen celotnega stavka. Tudi ta stavek je izrečen žalostno. Hitrost govora je 3,2 zloga na sekundo – govor je počasen, počasnejši kot v prvem delu replike. Slušnozaznavna analiza je pokazala, da je druga replika izgovorjena počasneje od prve in da je čustvovanje v njej stopnjevano, kar so potrdile meritve s Praatom. Izmerjena povprečna glasnost je primerljiva s prvim delom replike, in sicer 51,4 dB. Intonacijski loki so tudi v drugem delu replike majhni – intonacija se giblje med 75,2 in 153 Hz (razpon je 77,8 Hz), register pa je nizek – povprečna osnovna frekvenca je 102,2 Hz.

Anka:

Zate cilinder in meakulpa, zame rdeča pentlja in aleluja.

Neverbalna komunikacija

Zate cilinder in meakulpa, (Anka razpre roke in stopi nekaj korakov naprej.) zame rdeča pentlja in aleluja. (Anka s poskončnimi koraki kroži okrog Jermana. Ves čas se smeje in se ziba.)

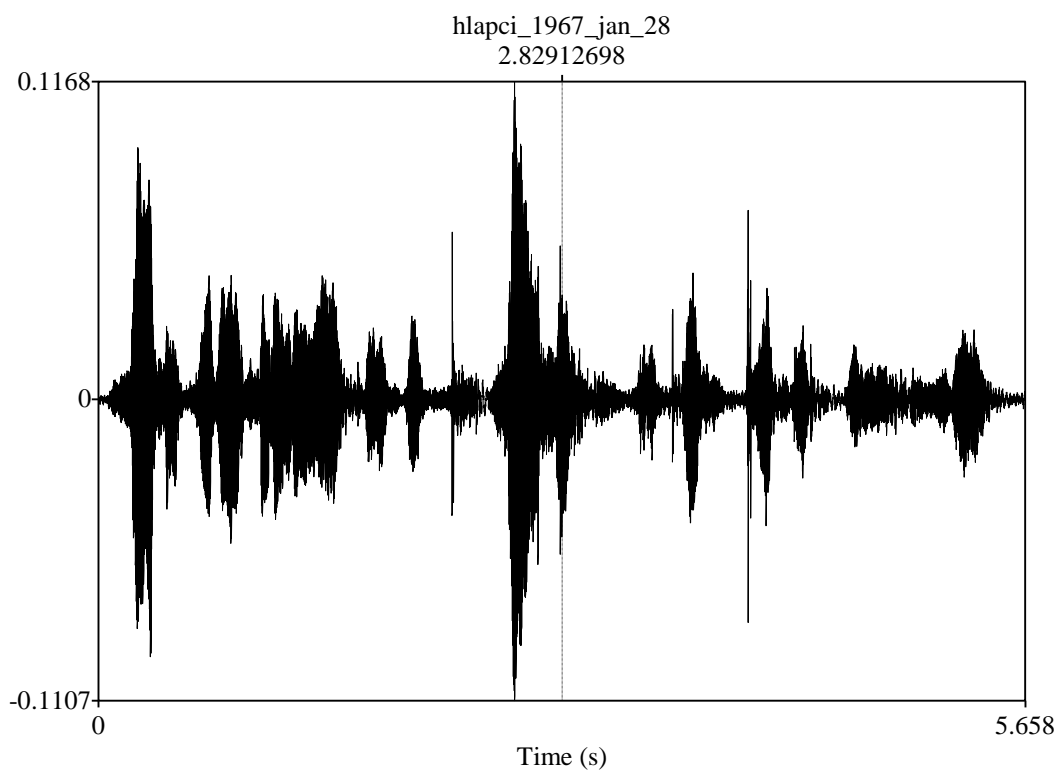
Hitrost govora in glasnost

Zate cilinder in meakulpa, zame rdeča pentlja in aleluja.

Intonacija in register ter premori

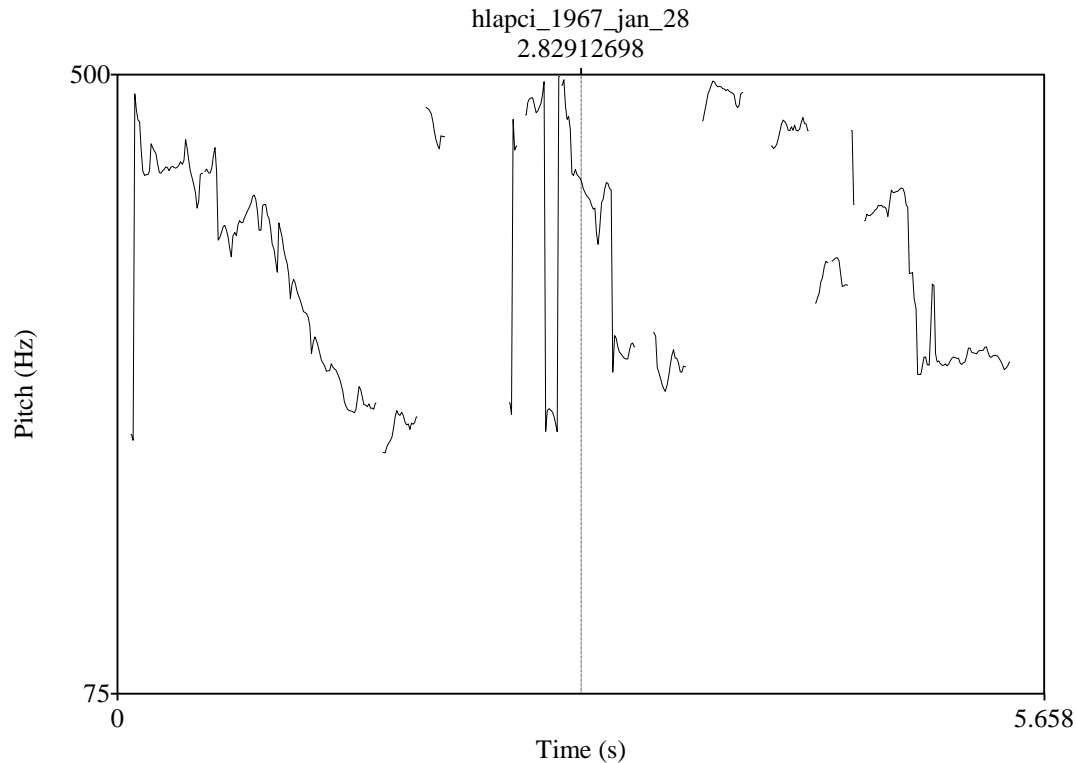
Zate cilinder in meakulpa, [↑] | zame rdeča pentlja in aleluja. ↓ |

Slušnozaznavna analiza je pokazala, da Ankin govor izraža veselje, kar se kaže z visokim registrom in velikim razponom intonacijskega loka (148–553 Hz) ter s hitrejšim govorom (VULETIĆ 2007: 94–97), ki ima opazno manj premorov kot Jermanov govor, prav tako pa so premori krajši. Veselje se kaže tudi v neverbalni komunikaciji – mimiki (nasmeh), gestah in premikanju v prostoru (več premikanja, hitri koraki, poskoki, zibanje itd.).



Grafikon 4: Oscilogram Ankine replike

Ankin govor je na spodnji meji srednje hitrega – 3,8 zloga na sekundo, v govoru pa je manj premorov kot pri Jermanovih analiziranih replikah. Anka govori glasneje kot Jerman – izmerjena povprečna glasnost njenega govora v analizirani repliki je 56,1 dB.



Grafikon 5: Intonacijski potek Ankine replike

Med govoroma obeh oseb je največ razlik v registru in intonaciji – Anka ima zelo visok register (ki je značilen za veselje) – povprečna izmerjena osnovna frekvenca v analizirani repliki je 375 Hz (povprečna osnovna frekvenca za ženske je 220 Hz), intonacijski loki pa so precej veliki, saj se intonacija giblje med 220,6 in 522 Hz – razpon meri 301,4 Hz. Po slušnozaznavni analizi sem Ankin govor označila kot vesel, kar potrjujejo tudi navedene meritve. Ko sem preverila še ostale Ankine replike v analiziranem prizoru, sem ugotovila, da so večinoma govorjene malo hitreje kot ta, kar je značilno za izražanje veselja.

Konkretni primer dokazuje, da je potrebno pregledati zadosti gradiva, da lahko potegnemo za raziskavo relevantne zaključke. Prav tako je jasno, da je raziskovanje odrskega govora nujno interdisciplinarno usmerjeno, zato izolirana fonetična analiza ni zadostna za proučevanje umetniškega fenomena.

V prvem analiziranem prizoru se pokaže izrazita razlika med uporabo prozodičnih sredstev v govorjenju dveh oseb (Jermana in Anke) v skladu z njunim razpoloženjem in osebnostnimi značilnostmi likov. Preverba z računalniškim programom je pokazala, da gre ne le za rabo

različnih prozodičnih sredstev, ampak za intenzivno rabo le-teh (predvsem glasnosti, intonacije in registra), kar je razvidno tudi v primerjavi z ostalimi proučevanimi uprizoritvami. Za govor v tem prizoru je značilna tako imenovana odrskost oziroma umetniškost, ki prisega na izrazitost rabe prozodičnih sredstev v primerjavi z govorom, ki se bliža naravnemu (neodrskemu) in se od t. i. umetniškega oddaljuje.⁶¹

2. analizirani prizor: Učitelji pred volitvami

Pred volitvami so učitelji še polni optimizma, kar se kaže tudi v govoru. V analiziranem prizoru je precej primerov prekrivnega govora, ki je za uprizoritev v Janovi režiji značilen v večji meri kot za ostale uprizoritve. Prikazan je en primer afektivnega in en primer prekrivnega govora, s katerim poskušam prikazati, da je fonetična računalniška analiza pri raziskovanju odrskega govora zaradi objektivnih dejavnikov včasih onemogočena ali pa vsaj omejena. V tej uprizoritvi so večkrat prisotne tudi zvočne prekinitve posnetka, ki so verjetno nastale zaradi starosti posnetka ali pa zaradi napak pri snemanju in jih ne moremo odpraviti.

Minka:

Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!

Neverbalna komunikacija

Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob! (Geni sedi na skrinji, Minka sede in gleda proti publiki.)

Hitrost govora in glasnost

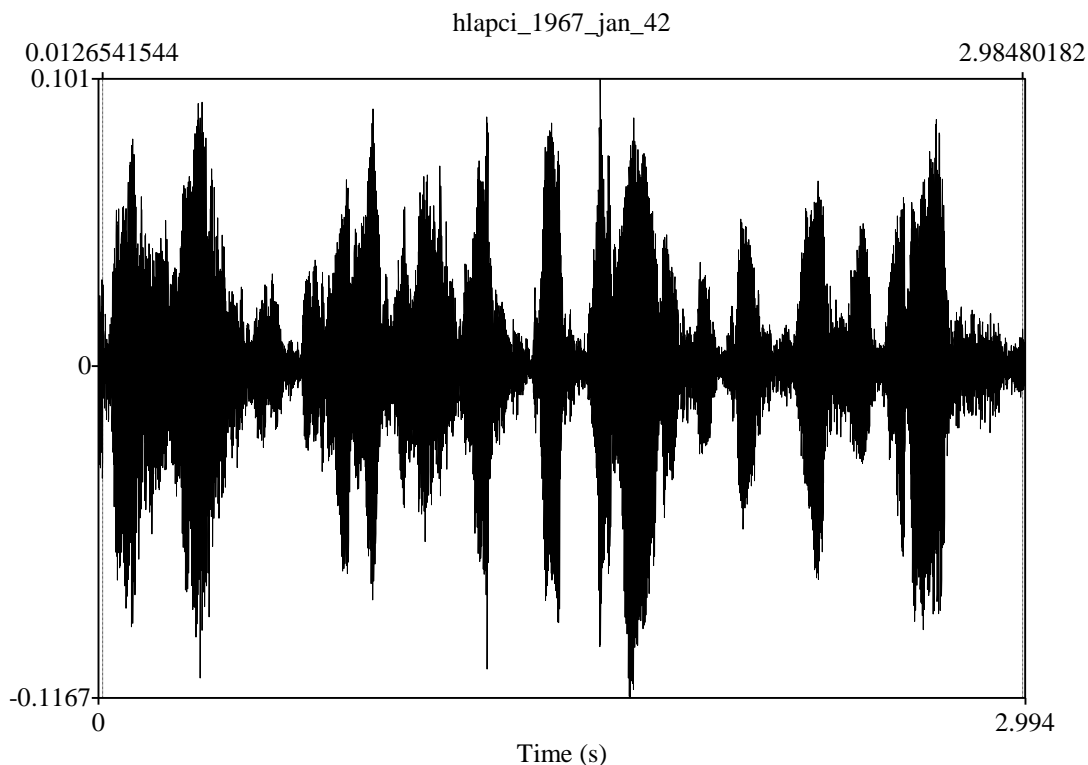
(H, G) *Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!*

Intonacija in register ter premori

(V) *Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!* ↓

⁶¹ »Vsa prozodijska sredstva so v umetniških interpretacijah bolj opazna [...], ker so izvedena bolj zavestno in zato bolj precizno ter bolj intenzivno« (PODBEVŠEK 2006: 245).

Minka je oseba (poleg Komarja), ki najbolj intenzivno izraža svoja prepričanja in jih tudi najbolj izrazito spremeni. Zato je njen govor intenziven v rabi prozodičnih sredstev, predvsem glasnosti in hitrosti govora.



Grafikon 6: Oscilogram Minkinega glasnega govora

V primerjavi z ostalimi do sedaj analiziranimi replikami je Minkin govor glasnejši – 60,1 dB. Po slušnozaznavni analizi sem repliko označila kot govorjeno hitro, meritev s Praatom pa je pokazala, da gre za srednje hiter govor – 5,6 zloga na sekundo (srednja hitrost pomeni približno 4–7 izgovorjenih zlogov v sekundi), vendar v primerjavi z ostalimi osebami v uprizoritvi Minka govori hitreje. Njen register je visok – izmerjena povprečna osnovna frekvenca je 296 Hz, intonacija pa se giblje med 111,6 in 353,7 Hz – razpon meri 242,1 Hz, kar kaže na vzklik oziroma afektiven govor. Govorka s prozodičnimi sredstvi, ki jih intenzivno uporablja, kaže na intenzivnost čustva in z govorom poudari osebnostne značilnosti lika. Meritve s Praatom potrjujejo rezultate slušnozaznavne analize.

Jerma:

Nisem poet!

Neverbalna komunikacija

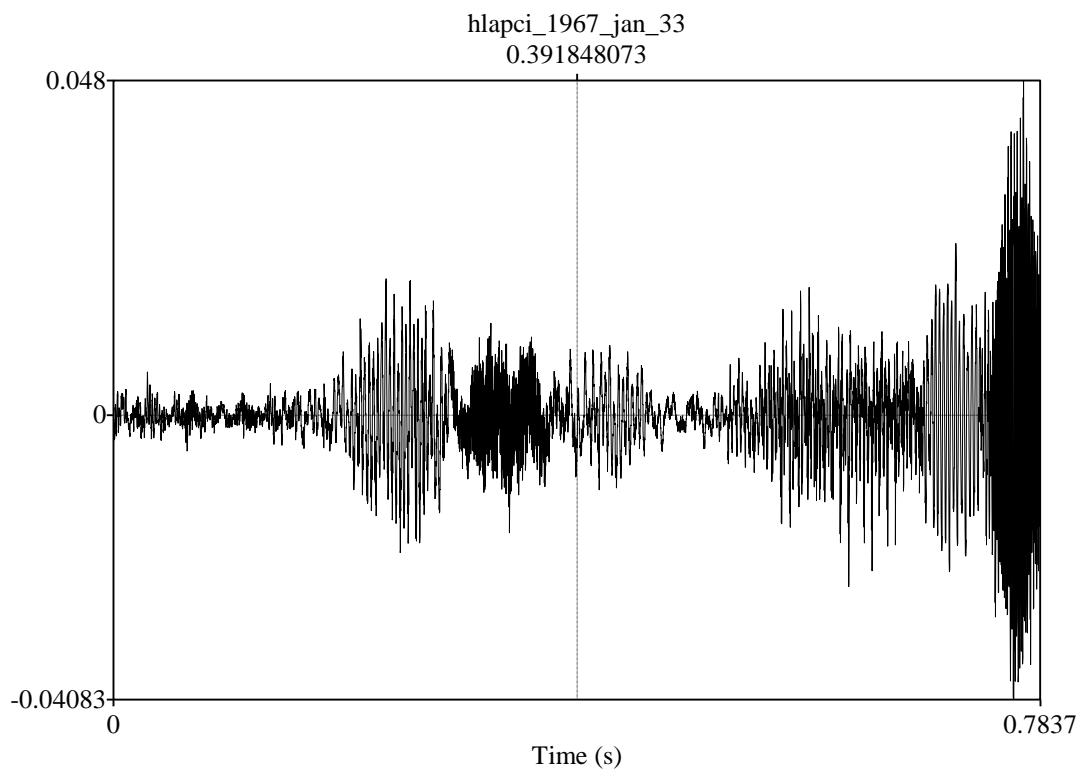
(Še naprej hodi in ponovno gleda naprej.) *Nisem poet!*

Hitrost govora in glasnost

Nisem poet!

Intonacija in register ter premori

Nisem poet! ↑



Grafikon 7: Oscilogram prekrievnega govora

Iz oscilograma je razvidno gibanje glasu Jermanove replike. Preden se v celoti sliši izgovor zadnje besede oz. lahko presodimo, ali se bo intonacija zares zaključila rastoče, kot izgleda, se zasliši začetek naslednje, Minkine replike (*Da ne trepečete, ko bodo nocoj ... takorekoč ...*

takorekoč ... pisali sodbo slovenskemu narodu?). Ta replika je izgovorjena glasneje od Jermanove, kar je dobro vidno na grafikonu. V tem in podobnih primerih ne moremo opraviti meritev s Praatom, saj ne moremo izolirati enega glasu od drugega. Takrat se moramo zanesti na svojo slušnozaznavno analizo, kar dokazuje, da je zgolj analiza s Praatom nezadostna v proučevanju odrskega govora in da je nujno kombinirati obe raziskovalni metodi.

3. analizirani prizor: Učitelji, zdravnik in župan po volitvah

Tretji analizirani prizor vključuje replike tik po tem, ko množica somišljenikov ugotovi, da so rezultati volitev drugačni od pričakovanih. Govor je izrazito izumetničen, lahko bi rekli odrski v smislu drugačnosti od naravnega govora – slušnozaznavna analiza je pokazala, da je najbolj spremenjena hitrost govora, ki je počasen z dolgimi premori. Prozodična sredstva so rabljena intenzivno, prav tako neverbalna komunikacija – tako mimika kot geste.

Nadučitelj:

Ako prav premislimo ...

Neverbalna komunikacija

(Vstane in stopi k Minki. Nasmehmeta se drug drugemu. Nato se nadučitelj skloni proti Minki.)

Ako prav premislimo ... (Nadučitelj se ozre po ostalih prisotnih, razpre roke, nasmiha se.)

Hitrost govora in glasnost

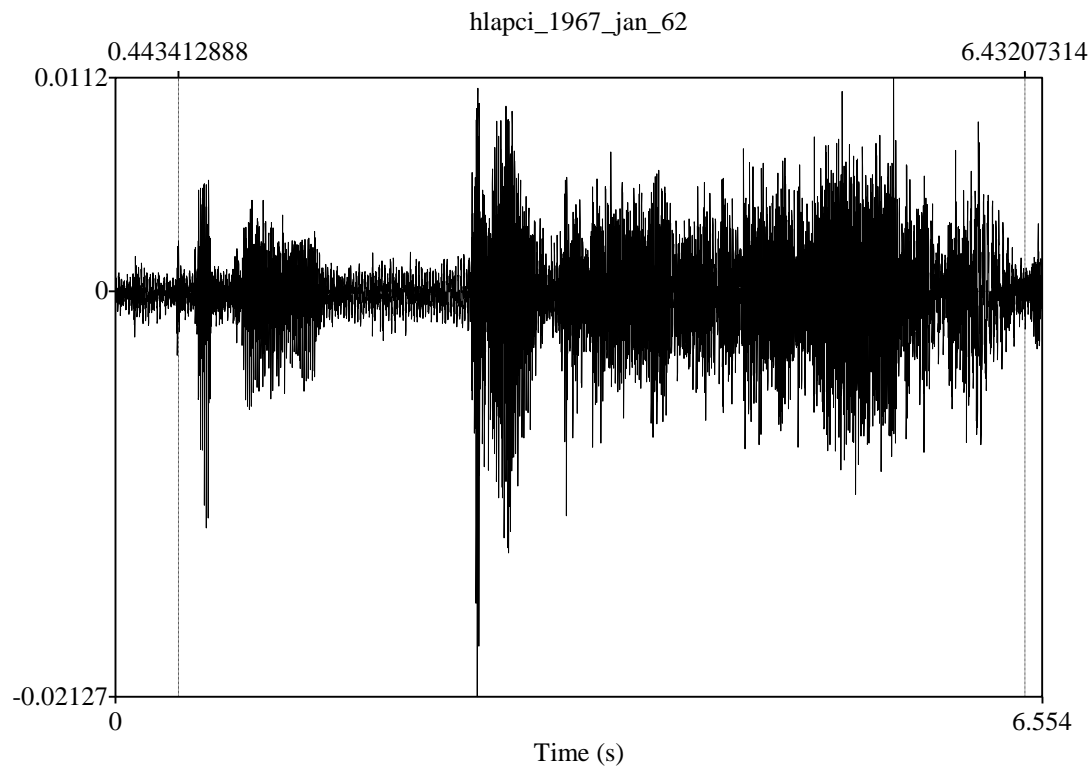
(P, vleče vokale) *Ako prav premislimo ...*

Intonacija in register ter premori

(N) *Ako [↓] || prav premislimo ... ↓ ||*

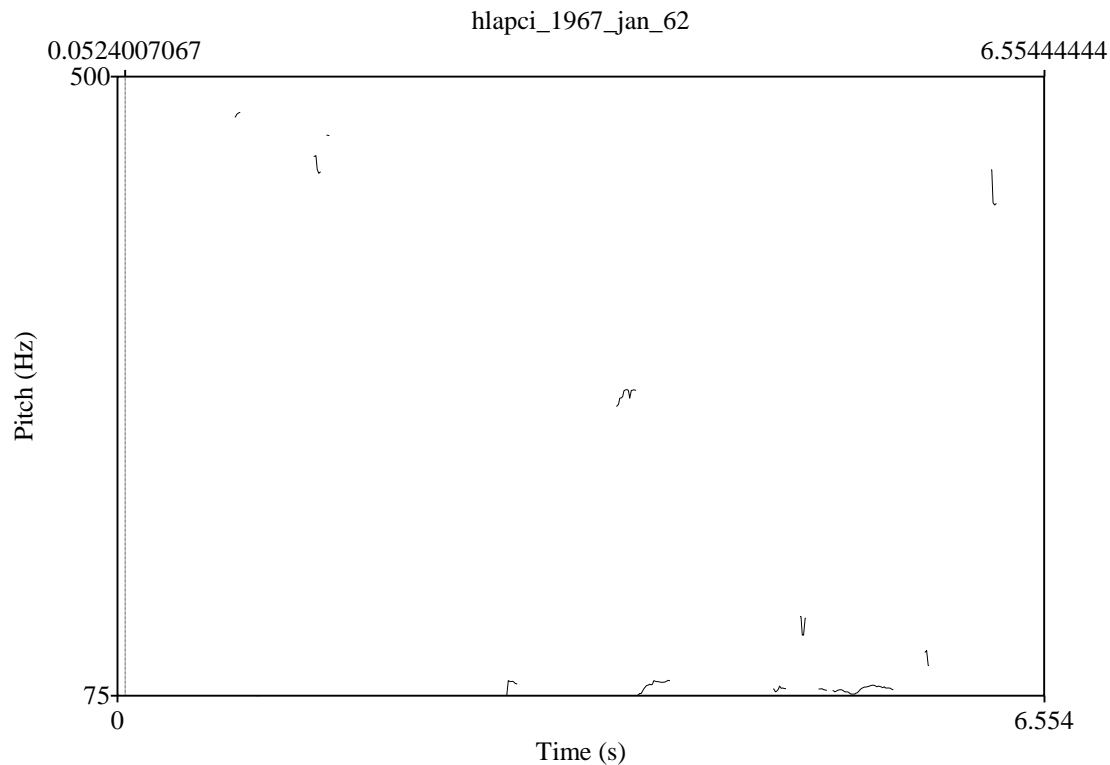
Nadučitelj govori počasi in vleče vokale, ki so zato izrazito dolgi. To je bilo ugotovljeno s slušnozaznavno analizo. Ker analiza dolžine oziroma kvantitete glasov ni ključna za doktorsko

disertacijo, vokalov nisem merila in sopostavljala z izmerjenimi dolžinami vokalov v slovenskem knjižnem jeziku, jo le omenjam kot zanimivost pri konkretni govorni izvedbi.



Grafikon 8: Oscilogram nadučiteljevega počasnega govora

V analizirani repliki je govor zelo počasen – govorec izgovori 1,2 zloga na sekundo in naredi en premor na mestu, kjer zanj ni skladišne podlage. Premor traja 0,9 sekunde. Izmerjena povprečna glasnost je 39,3 dB, kar je tiho v primerjavi z ostalimi analiziranimi replikami.



Grafikon 9: Intonacijski potek nadučiteljevega počasnega govora

Na posnetku poleg glasu slišimo še druge zvoke, ki jih Praat zazna, zato meritve registra in intonacije ni mogoče upoštevati, slušnozaznavne analize pa ni mogoče podkrepiti z meritvami. Register je nizek, intonacijski loki pa zelo majhni. Prozodična sredstva nakazujejo žalost.

Govor v odlomku je izrazito izumetničen oziroma intenziven v izrabi prozodičnih sredstev, slušni vtis pa potrjuje, da oseba govori z zelo nizkim registrom in zelo počasi. Primerjalno vse osebe v tem prizoru govorijo nenaravno, prozodična sredstva uporabljajo intenzivno, vsaka od oseb različna prozodična sredstva in na različne načine. S tem usklajujejo tudi neverbalno komunikacijo, predvsem izrazito in nenaravno mimiko ter poudarjene geste.

4. analizirani prizor: Jerman in Kalandar

V prizoru Jermana in Kalandra, v katerem se pripravljata na zborovanje, največ govori Kalandar. S slušnozaznavno analizo sem ugotovila, da je njegov govor hiter, premorov pa je zelo malo (popolnoma drugačen govor kot v prejšnjem analiziranem prizoru). Navadno premori, ki jih

pričakujemo ob interpunkciji, manjkajo ali pa so zelo kratki. Svoj govor Kalander gradi izrazito logičnopomensko, poudarki so utemeljeni s pomenom stavka.

Kalander:

Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči.

Neverbalna komunikacija

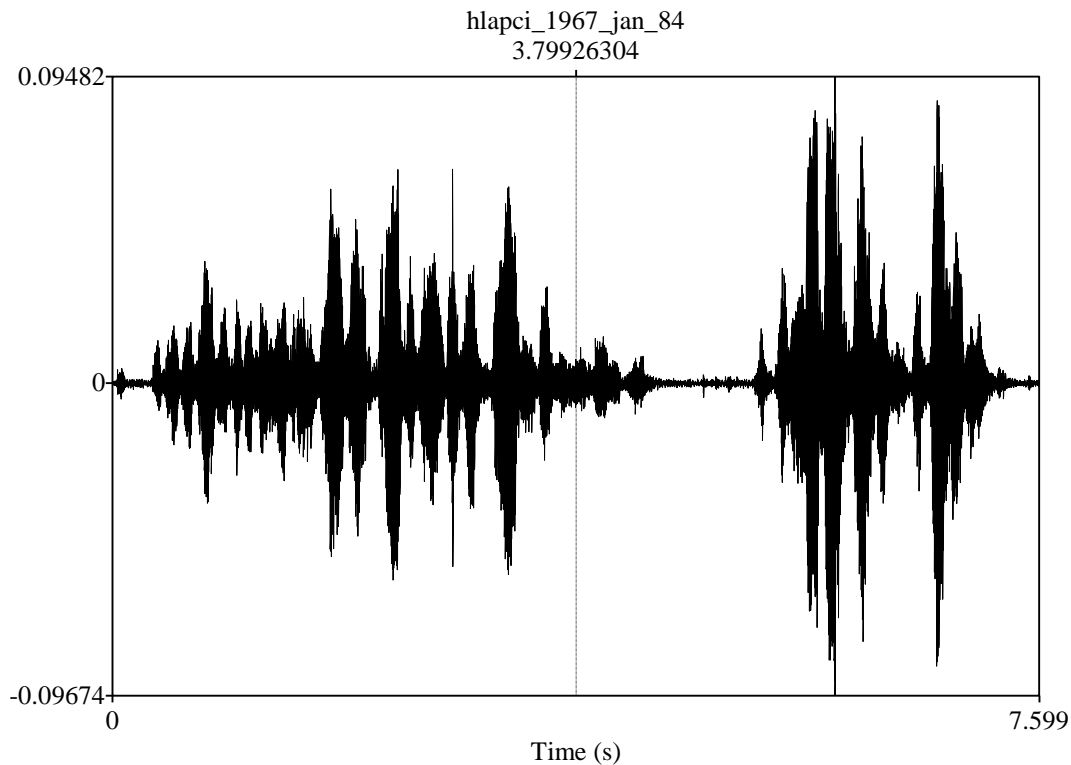
Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči. (Jerman si prižge cigareto, tudi Kalander iz žepa vzame tobak in ga začne pripravljati. Kalander večkrat zamahne z roko in prikimava. Prikimava tudi Jerman.)

Hitrost govora in glasnost

(H) *Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ...* (G, počasneje) *in poseda v krčmi do polnoči.*

Intonacija in register ter premori

Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... [↓] || in poseda v krčmi do polnoči. ↓ ||



Grafikon 10: Oscilogram Kalandrovega hitrega govora

Iz oscilograma je razvidno, da je Kalandrov govor v analizirani repliki srednje hiter in, razen ene izjeme, brez premorov. Celotna replika je izgovorjena srednje hitro, in sicer s hitrostjo 5,4 zloga na sekundo, prvi del replike, ki sem ga s slušnozaznavno analizo označila za hiter govor, pa je govorjen hitreje, in sicer s hitrostjo 6,4 zloga na sekundo, kar je na zgornji meji srednje hitrega govora (7 zlogov na sekundo). Govorec poudarjene besede izgovori ne le glasneje, ampak tudi počasneje in s tem izostri poudarek. Drugi del replike je izgovorjen glasneje (57,6 dB) od prvega dela (53,3 dB), v drugem delu replike so izmerjeni tudi večji intonacijski loki (180,1 Hz) kot v prvem (117,7), kar dokazuje, da je drugi del izgovorjen z večjo čustveno vpletenostjo govorca. Ker je drugi del vsebinsko pomembnejši, je izgovorjen počasneje od prvega, vsebinski poudarek pa je nakazan tudi z daljšim premorom pred drugim delom replike.

Kalandrov govor v četrtem analiziranem prizoru temelji na pomenski logiki. V njegovem govoru je več prvin t. i. naravnega, neumetniškega govora, v katerem so prozodična sredstva rabljena manj intenzivno kot v odrskem govoru. Bolj od estetske in emotivne komponente govora je

pomembno, da prozodična sredstva podpirajo vsebino povedanega. To je v *Hlapcih* v režiji Slavka Jana najbolj značilno za govor tega konkretnega govorca.

5. analizirani prizor: Župnik in Jerman v izbi

V tem prizoru podrobneje analiziram župnikov govor. V uprizoritvi igra župnika Stane Sever,⁶² ki je predstavnik starejše generacije igralcev, vendar tudi že znanilec sprememb v načinu govora. S slušnozaznavno analizo sem ugotovila, da je župnikov govor počasen z veliko premori in izrazitimi poudarki. Pogosto igralec podaljša naglašene samoglasnike. Analiziram repliko, ki sem jo morala zaradi predolgega trajanja razdeliti na dva dela – s Praatom lahko analiziramo le repliko, ki ni daljša od deset sekund.

Župnik:

Zato sem vam razložil, kako malo je potreba, da ...

da prestopite ta plitki jarek med nama.

Neverbalna komunikacija

Zato sem vam razložil, kako malo (Pokaže z roko pred seboj, še vedno gleda Jermana. Jerman pa gleda pred seboj.) *je potreba, da ...*

da prestopite ta plitki jarek med nama. (Gledata se iz oči v oči, župnik drži roko proti Jermanu.)

Hitrost govora in glasnost

Zato sem vam razložil, kako malo je potreba, da ...

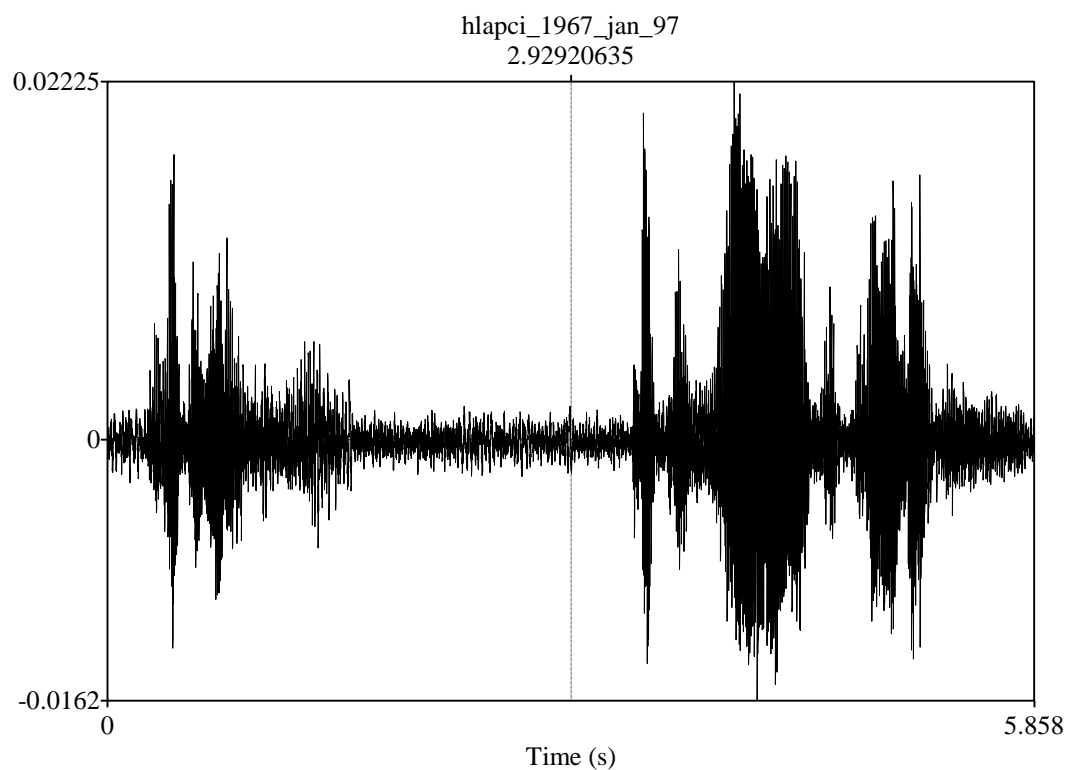
da prestopite ta plitki jarek med nama.

Intonacija in register ter premori

Zato sem vam razložil, [↓] || kako malo je potreba, da ... [↓] ||

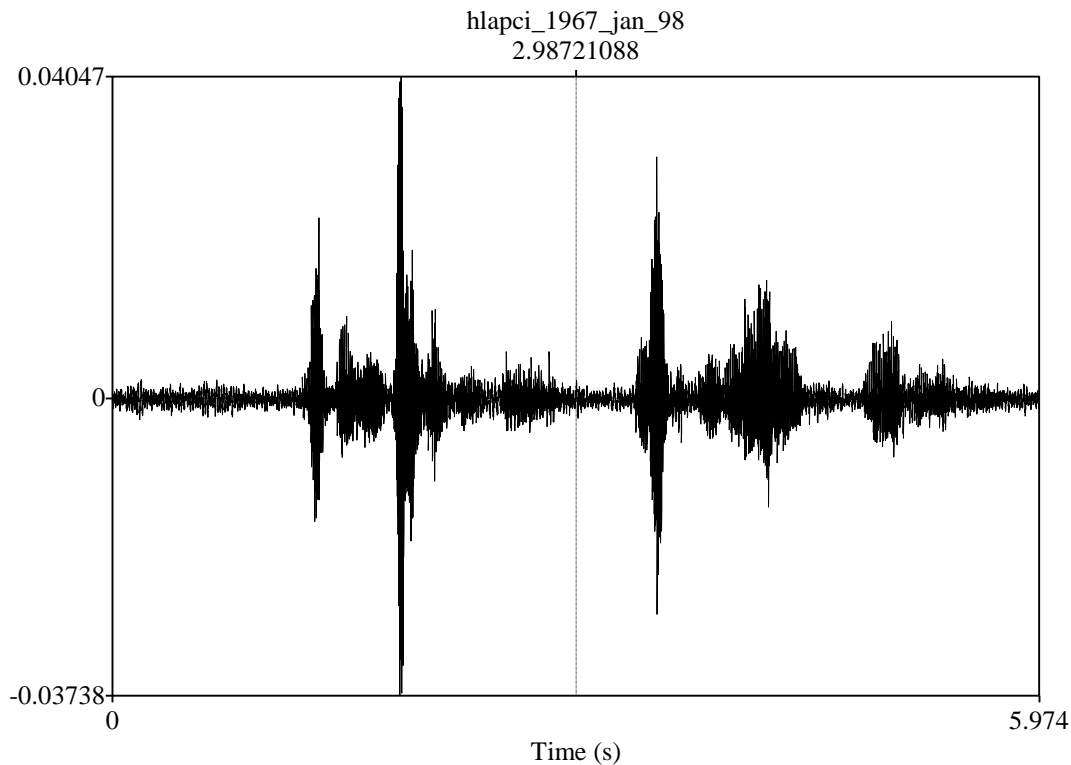
da prestopite ta [↓] || plitki jarek [↓] | med nama. ↓ ||

⁶² Ime igralca navajam zaradi njegove pomembne vloge pri razvoju odrskega govora na Slovenskem.



Grafikon 11: Oscilogram župnikovega počasnega govora – 1. del replike

Župnik govori počasi – 3 zloge na sekundo, pri čemer upoštevamo tudi premor, ki traja 1,7 sekunde. Govor je glasnejši v drugem delu prvega dela replike (*je potreba, da*), in sicer meri 45,2 dB, v prvem delu prvega dela replike (*Zato sem vam razložil, kako malo*) pa 40,6 dB. V drugem delu se rahlo poviša tudi register, ki pa je kljub temu še vedno nizek, in sicer povprečna izmerjena osnovna frekvenca meri 106,5 Hz (povprečna osnovna frekvenca pri moških glasovih je 120 Hz). Intonacijski loki so majhni, in sicer meri njihov razpon v prvem delu 31,7 Hz, v drugem delu pa 55,5 Hz. V prvem delu replike igralec podaljša samoglasnik v besedi *da*.



Grafikon 12: Oscilogram župnikovega počasnega govora – 2. del replike

Tudi v drugem delu replike (*da prestopite ta plitki jarek med nama*) govori župnik počasi, in sicer 2,9 zloga na sekundo, pri čemer upoštevamo dva premora (prvi traja 0,5 sekunde, drugi pa 0,3 sekunde).⁶³ Izmerjena povprečna glasnost je 43,4 dB, register pa je primerljiv z drugim delom prvega dela replike (*je potreba, da*), in sicer povprečna izmerjena osnovna frekvenca meri 106 Hz. Tudi v drugem delu replike so intonacijski loki majhni, vendar pa večji kot v prvem delu, in sicer razpon meri 84,9 Hz. Igralec podaljša samoglasnik v besedi *ta*, tudi ostali naglašeni samoglasniki so daljši kot v neodrskem govoru, kar je razvidno iz slušnozaznavne analize, ni pa mersko preverjeno, saj se doktorska disertacija ne ukvarja z glasovjem, ampak z večjimi enotami.

Govor v analizirani repliki je torej počasen, govorčev register je nizek, intonacijski loki so majhni. Uporabljena prozodična sredstva kažejo na osebnostne značilnosti župnika, kot so mirnost, preudarnost, počasnost, starost, premišljenost. Stane Sever je bil »predhodnik t. i.

⁶³ V vseh analizah je merjena hitrost govora, ki upošteva tudi premore, in ne hitrost izgovora (brez premorov).

asketskega govornega sloga, v katerem ni bilo teatralike in v katerem je bilo prepoznavno zlasti naravno, vsebinsko ustrezno zvočno členjenje besedila«⁶⁴ (PODBEVŠEK 2010: 227).

6. analizirani prizor: Zborovanje

V analiziranem prizoru izstopa Jermanov močno čustveno obarvan govor, ki ga večkrat preglaši govorjenje množice, zaradi česar je fonetična analiza otežena. Med prozodičnimi sredstvi izstopa predvsem glasnost.

Kot primer Jermanovega afektivnega govora, ki se prekriva z zvoki in ostalimi glasovi iz krčme, analiziram znano repliko iz drugega dela Jermanovega nastopa, le malo pred tem, ko ga množica napade in ustavi. Jerman proti koncu govora govori vse glasneje, vse hitreje, z vse višjim registrom in velikim razponom intonacijskih lokov. Mimika vse bolj izraža jezo, predvsem veliko izrazijo oči, obrvi ter spačenost obraza.

Jerman:

Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, (še glasneje) ustvarjeni za hlapčevanje!

Neverbalna komunikacija

(Stopi na skrinjo, z roko kaže na vse strani, na vse ljudi v krčmi. Mimika izraža vse večjo jezo.)

Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!

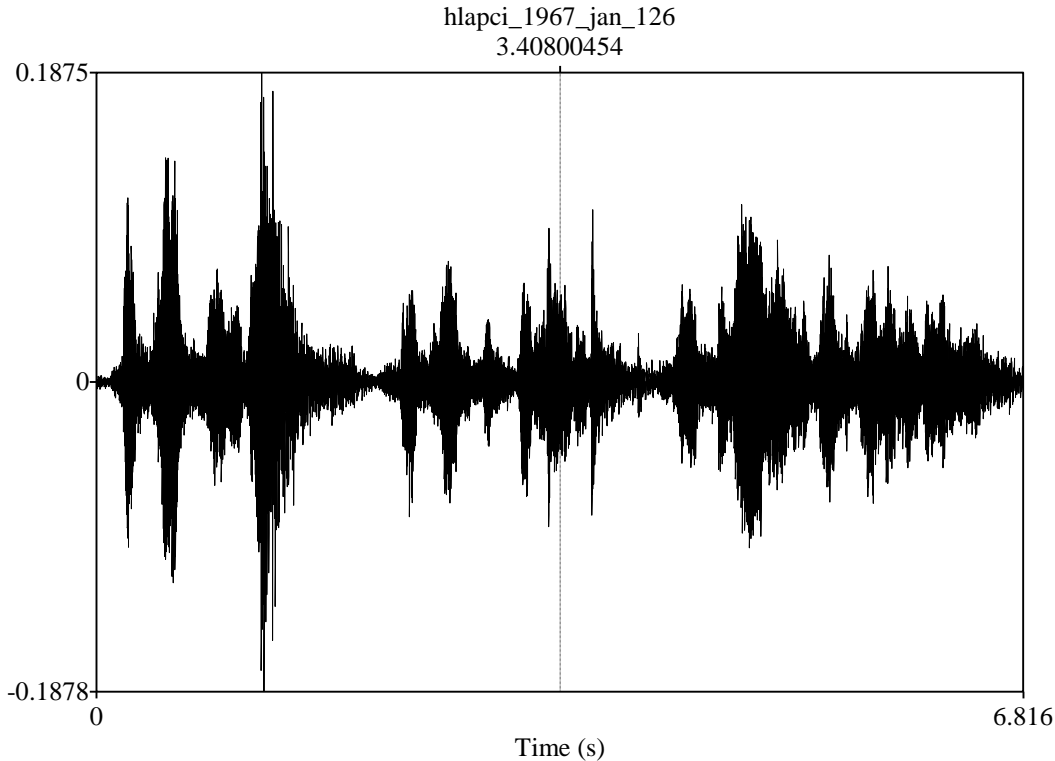
Hitrost govora in glasnost

(G) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, (še glasneje) ustvarjeni za hlapčevanje!*

Intonacija in register ter premori

Za hlapce rojeni, [↓] || za hlapce vzgojeni, [↓] || (zvišan register) ustvarjeni za hlapčevanje! ↓ [!]

⁶⁴ Govor na odru v začetku 20. stoletja se je moral »razlikovati od vsakdanjega, kar je bilo mogoče doseči s pretiravanjem v barvi, jakosti, višini, modulacijah glasu, seveda pa tudi v kretnjah, mimiki, držji, gibanju« (PODBEVŠEK 20110: 217). V drugi polovici 20. stoletja pa je začel prevladovati »[n]ov, bolj asketski govorni slog, odvezan zvočne lepote in vznesenosti« (prav tam: 225).

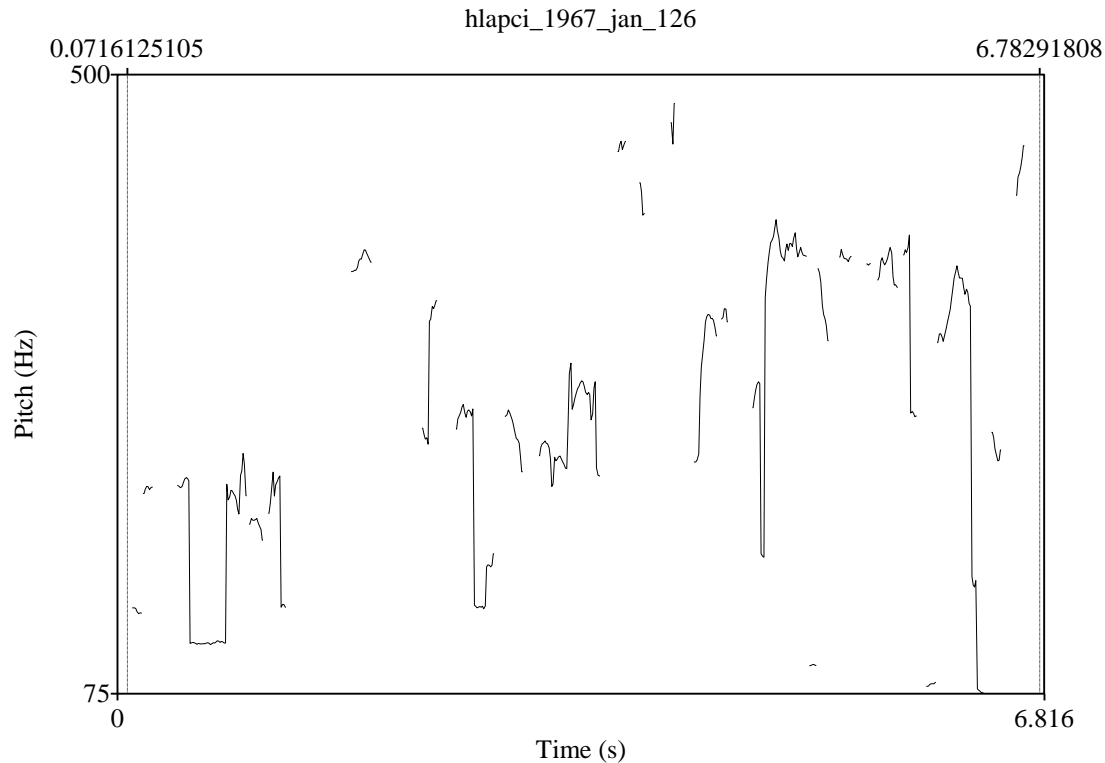


Grafikon 13: Oscilogram Jermanovega glasnega govora

Iz oscilograma je razvidno, da je Jermanov govor glasen – izmerjena povprečna glasnost replike je 60,1 Hz. Pri slušnozaznavni analizi nisem podrobneje označila hitrosti govora, kar pomeni, da sem ga zaznala kot srednje hitrega. Vendar pa v konkretni repliki Jerman govori s hitrostjo 3,1 zloga na sekundo, kar pomeni, da gre za počasen govor (manj kot 4 zlogi na sekundo). Pri glasnem govoru⁶⁵ je naša slušna zaznava lahko varljiva, saj govor dojemamo kot hitrejši, kot v resnici je. To se je pokazalo tudi pri ostalih replikah tega prizora, ki sem jih preverila.⁶⁶ Konkretni primer dokazuje, da je pri raziskovanju odrskega govora slušnozaznavno analizo nujno preverjati oziroma nadgrajevati s fonetično računalniško analizo, ki v raziskovanje odrskega govora vnaša preverljivost in objektivnost.

⁶⁵ Glasnost vpliva na celotni način govora: register se zviša, hitrost se upočasni, vokali se podaljšajo (ŠKARIĆ 1991: 287).

⁶⁶ Škarić razlikuje med jakostjo zvoka, ki se meri v decibelih, in glasnostjo, ki se meri v fonih. Psihoakustika je veda, ki se ukvarja s psihološko percepcijo govora, ki je subjektivna, glasnost pa je subjektivno dojetje jakosti zvoka (ŠKARIĆ 1991: 240). Naše uho v nekaterih primerih govor zazna drugače, kot ga izmerijo fonetični računalniški programi – torej se subjektivna percepcija lahko razlikuje od objektivne meritve.



Grafikon 14: Intonacijski potek Jermanovega glasnega govora

Sovpadanje Jermanovega govora in ostalih glasov ter zvokov v krčmi onemogoča natančno fonetično analizo registra in intonacije, kljub temu pa je jasno, da so intonacijski loki veliki (okoli 300 Hz), register pa povišan – izmerjena povprečna osnovna frekvenca, ki ni povsem natančna, je 308 Hz. Vsa prozodična sredstva nakazujejo veliko afektivnost govorca, neverbalna komunikacija pa to še potrjuje.

V istem prizoru analiziram še v velikem afektu izgovorjeno repliko.

Ženski glas:

Mati mu umira, on pa Boga preklinja!

Neverbalna komunikacija

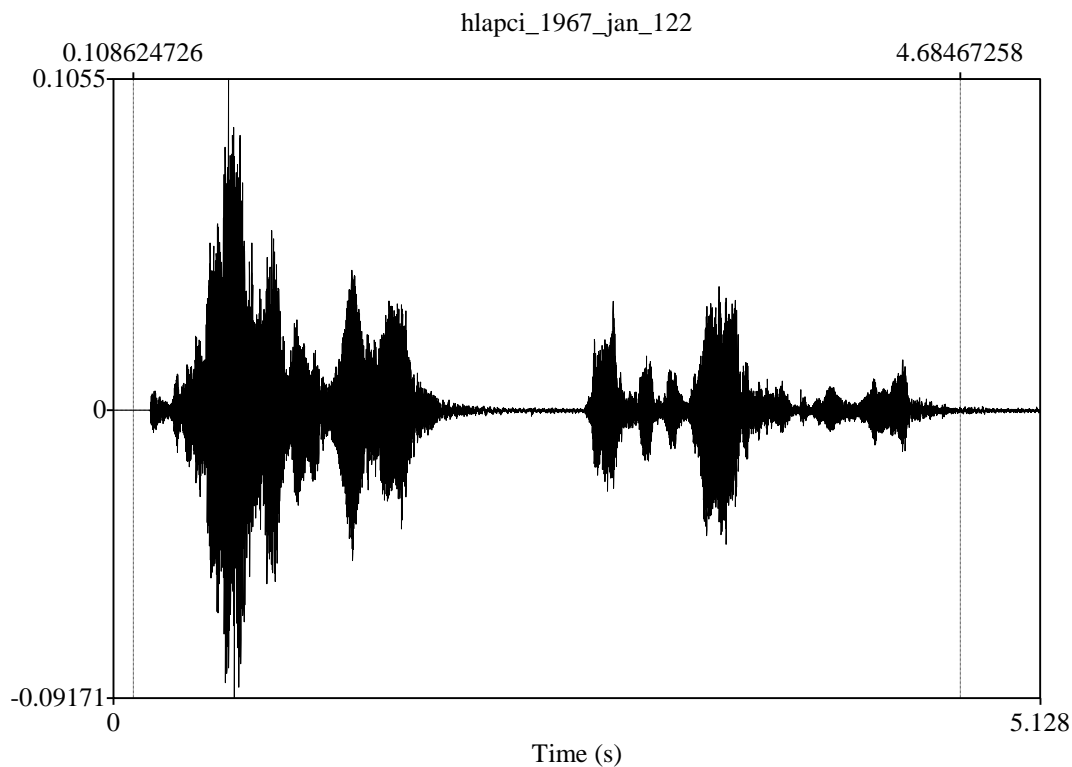
(Ženska stoji, zakriči z besnim izrazom na obrazu. Široko odpre oči.) *Mati mu umira, on pa Boga* (Roke visoko dvigne.) *preklinja!* (Spusti roke in jih sklene pred trupom. Nato se nepremično zazre v Jermana. V krčmi nastane tišina, množica se umiri.)

Hitrost govora in glasnost

(G) *Mati mu umira, on pa Boga preklinja!*

Intonacija in register ter premori

(V) *Mati mu umira, [↓] || on pa Boga preklinja! ↓ ∩*



Grafikon 15: Oscilogram Jermanovega afektivnega govora

Iz oscilograma je razvidno, da so pomenski poudarki v stavku jakostno izraziti – poudarjena beseda je veliko glasneje izgovorjena kot druge – in da premor stoji na sintaktično logičnem mestu – traja 0,8 sekunde. Razpon intonacijskih lokov je velik (155,4–525,4 Hz), in sicer meri

370 Hz, register je visok – izmerjena povprečna osnovna frekvenca meri 360,7 Hz. Govor je počasen, govorka izgovori 3 zloge na sekundo. Pri slušnozaznavni analizi sem ocenila, da je govor glasen, meritev s Praatom pa je zaznala 53,7 dB, kar je pod 70 dB (povprečna glasnost odrskega govora) – povezano s pogoji snemanja. Glede na to, da so enaki pogoji snemanja nujni za relevantnost in primerljivost rezultatov meritev, pridobljenih s fonetičnim računalniškim programom Praat, lahko primerjam le obe repliki iz zadnjega obravnavanega prizora, pa še to le pogojno, saj obe osebi stojita precej narazen na odru, torej ne moremo z gotovostjo reči, kolikšen je bil njun odmik od mikrofona itd. Jermanova replika je glasnejša, obe analizirani repliki pa sta izgovorjeni glasno. Prozodična in neverbalna sredstva govora analizirane replike so intenzivna.

3.5.1.6 Sklepne ugotovitve

Uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Slavka Jana iz leta 1967 skoraj v celoti sledi dramskemu besedilu – ni dramaturških črt, ni dopisanega besedila, tudi jezikovnih popravkov in prilagoditev ni. Uprizoritveno besedilo je skoraj popolnoma enako dramskemu. Govor v smislu pravorečne izvedbe upošteva takratno knjižno normo, naglas pa je zaradi ritma na nekaterih mestih avtorski. Prav tako je za odrski govor v tem času značilen skoraj i-jevski izgovor ozkega e-ja pred r (npr. *cerkev [církev], vera [vúra]*),⁶⁷ kar govorci v uprizoritvi upoštevajo.

Neverbalna in prozodična sredstva komunikacije so rabljena intenzivno in to v večji meri kot pri ostalih proučevanih uprizoritvah, kar je bilo zaradi obdobja, v katerem je uprizoritev nastala, tudi pričakovano.

Eno od začetnih raziskovalnih vprašanj se je nanašalo na to, ali se kaže vpliv družbenih in političnih okoliščin in splošnih umetniških usmeritev v času, ko je nastala določena uprizoritev, tudi v govorni realizaciji le-te. Odgovor je na podlagi rezultatov proučevanja odrskega govora v tej uprizoritvi zagotovo pritrdilen. V uprizoritvi je igralski govor izrazito odmaknjen od vsakdanjega, lahko bi rekli neodrskega govora, kar se kaže v intenzivno rabljenih prozodičnih sredstvih: glasnosti, registru in intonacijah (tudi različnih razponih le-teh), premorih in hitrosti govora.

⁶⁷ Takšno izgovorno normo predpisuje *Slovenski pravopis* iz leta 1962.

Preglednica 1: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru

	Anka	Jerman
Glasnost	Glasi govora.	Tih govora.
Register	Visok.	Nižji.
Intonacija/intonacijski loki	Veliki intonacijski loki.	Manjši intonacijski loki.
Hitrost	Hiter govora.	Počasi govora.
Premori	Malo premorov. Kratki premori.	Veliko premorov. Daljši premori.

V prvem prizoru, intimnem pogovoru med Jermanom in Anko, ko sta še par, a se v njunem odnosu že pokažejo usodne razpoke, je v ospredju kontrast med dvema oseba, ki sta si osebnostno popolnoma različni – to se kaže v kostumih, v njuni mimiki, gestah in premikanju v prostoru ter v njunem govoru – Ankin govora je hitrejši, register višji, intonacijski loki večji, s čimer Anka izraža veselje. Obratno od tega je v Jermanovem glasu zaznati žalost, ki jo izkazuje s tišjim in počasnejšim govorom z manjšimi intonacijskimi loki. Neverbalna komunikacija obeh potrjuje tako vsebino njune verbalne komunikacije kot tudi način govora oziroma rabo prozodičnih sredstev. Oba igralca s prozodičnimi prvinami in neverbalnimi sredstvi komunikacije slikata svoj lik, njegove osebnostne značilnosti ter vzdušje njunega pogovora.

Preglednica 2: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru

	Minka	Jerman
Glasnost	Glasi govora.	Tišji govora.
Register	Visok.	Nižji.
Intonacija/intonacijski loki	Veliki intonacijski loki.	Manjši intonacijski loki.
Hitrost	Hiter govora.	Počasi govora.
Premori	Malo premorov. Kratki premori.	Malo premorov. Kratki premori.

Jerman govori tudi v drugem analiziranem prizoru, vendar pa v tem njegov govora ni več intimni govora, ampak pogovora z učiteljico Minko. V primerjavi s prvim prizorom govori Jerman

glasneje in hitreje, njegova neverbalna komunikacija pa izraža večjo samozavest. V primerjavi med dvema govorcema v drugem prizoru, med Minko in Jermanom, pa je ponovno prisoten kontrast – Minka je oseba, ki svoja prepričanja izraža naglo in izrazito, Jerman pa premišljeno in blago, kar se kaže tudi v prozodičnih sredstvih govora, ki jih uporabljata. Minkin govor je glasen in hiter, register visok, intonacijski loki so veliki, kar je značilno za afektivni govor. Jerman govori počasneje od Minke in z nižjim registrom ter z manjšimi intonacijskimi loki. Minkina mimika izrazito podpira njeno verbalno komunikacijo. Po osebnostnih značilnostih in po sredstvih govora je Minki najbolj podoben Komar, ki čustva in prepričanja izraža prav tako glasno in izrazito, Jermanu pa je po načinu govora in značajskih lastnostih podobna Lojzka. Za celotni drugi analizirani prizor je značilno, da se večkrat pojavlja prekrivni govor, konec ene replike sovpada z začetkom druge. Takšno govorno prekrivanje zelo otežuje fonetično računalniško analizo, zato se je treba zanesti na slušno percepcijo.

Preglednica 3: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru

	Različne osebe
Glasnost	Različna pri različnih govorcih.
Register	Različen pri različnih govorcih.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Počasen govor.
Premori	Veliko premorov. Dolgi premori.

V tretjem analiziranem prizoru se najbolj intenzivno pokažejo razlike med odrskim in neodrskim oziroma vsakdanjim govorom. Gre za prizor tik po tem, ko somišljeniki izvedo za nepričakovane izide volitev. Govor je zelo počasen z dolgimi premori. Tudi ostala prozodična sredstva so izrazito rabljena, vendar pa vsak govorec izkoristi drugo prozodično sredstvo. Cankarjeve didaskalije, ki se nanašajo na govor, da *vsii govoré s tišjim, plahim, neodločnim glasom* (1969: 18), govorce deloma upoštevajo, njihova izvedba je pri nekaterih bolj uspešna kot pri drugih.

Vsekakor pa je videti, da so didaskalije vsaj delno upoštevane, kar v nekaterih kasnejših uprizoritvah ne drži več.

Preglednica 4: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru

	Kalander
Glasnost	Srednje glasen govor.
Register	Srednji.
Intonacija/intonacijski loki	Manjši intonacijski loki.
Hitrost	Hitrejši govor.
Premori	Različno dolgi premori, logičnopomenski.

Četrti analizirani prizor med Jermanom in Kalandrom je primer pogovora s politično vsebino, v katerem Kalander govori zelo hitro in skoraj brez premorov. Premori so odsotni tudi na mestih, kjer bi jih zaradi sintakse oziroma ločil pričakovali. V tem je četrti prizor popolnoma drugačen od tretjega. Kalander gradi svoj govor izrazito logičnopomensko, s čimer se približuje asketskemu govornemu slogu, »v katerem ni [...] teatralike in v katerem je [...] prepoznavno zlasti naravno, vsebinsko ustrezno zvočno členjenje besedila« (PODBEVŠEK 2010: 227).

Preglednica 5: Prozodična sredstva v petem analiziranem prizoru

	Župnik
Glasnost	Srednje glasen govor.
Register	Nizek.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Počasen govor.
Premori	Veliko premorov. Dolgi premori.

V petem analiziranem prizoru govori župnik počasi z nizkim registrom in majhnimi intonacijskimi loki, kar pritiče njegovi osebnosti v tej uprizoritvi – njegovi starosti,

premišljenosti, avtoritarnosti. Vendar te lastnosti nikakor niso samoumevne, kar se pokaže v analizah župnikovega govora v kasnejših uprizoritvah.

Preglednica 6: Prozodična sredstva v šestem analiziranem prizoru

	Jerman
Glasnost	Proti koncu prizora vse glasnejši govor.
Register	Nizek, proti koncu prizora vse višji.
Intonacija/intonacijski loki	Proti koncu prizora vse večji intonacijski loki.
Hitrost	Srednje hiter govor.
Premori	Veliko premorov. Dolgi premori. Proti koncu prizora manj premorov, krajši premori, vse več prekrivnega govora.

Zadnji analizirani prizor – prizor zborovanja – je zanimiv predvsem s stališča primerjave različnih Jermanovih govorov v tej uprizoritvi. Jermanov govor se v tem prizoru stopnjuje proti vse večji afektivnosti, kar se kaže v vse večji glasnosti, vse večjih intonacijskih lokih in v vse višjem registru. V primerjavi z ostalimi analiziranimi prizori, v katerih tudi govori Jerman, se prvič zateka h glasnosti, prvič je nepremišljen. Tudi njegova mimika izraža bes, saj se v zadnjih analiziranih replikah obraz spači in obrvi so stisnjene. Analiza Jermanovega govorjenja v različnih prizorih pokaže tudi dramaturški razvoj njegovega lika, ki iz osebnega kulminira v politični zlom.

Za zadnji prizor je zopet značilen prekrivajoči se govor Jermana in množice, v kateri različni govorniki kričijo drug preko drugega. Zato je v nekaterih replikah onemogočena računalniška, v nekaterih pa celo slušnozaznavna analiza. Treba je upoštevati, da so rezultati meritev s Praatom

včasih uporabni le v relativnem smislu, saj nanje vplivajo tudi pogoji snemanja, ki jih ne moremo nadzorovati, zato je nujna pravilna interpretacija le-teh.

Različni igralci, predvsem igralci različnih generacij, uporabljajo prozodična sredstva različno, pri čemer se, kot je bilo pričakovano že pred začetkom proučevanja odrskega govora, razlikujejo predvsem po intenzivnosti njihove rabe – bolj intenzivno prozodična sredstva uporabljajo igralci starejše generacije. V njihovih govornih interpretacijah dramskih oseb se pojavljajo tudi zvočne značilnosti patosa, ki so bile v prvi polovici prejšnjega stoletja odrskogovorna konvencija. Ob začetku 20. stoletja je prevladovalo načelo, da »se je moral govor na odru razlikovati od vsakdanjega, kar je bilo mogoče doseči s pretiravanjem v barvi, jakosti, višini, modulacijah glasu, seveda pa tudi v kretnjah, mimiki, drži, gibanju« (PODBEVŠEK 2010: 217). Starejši igralci v uprizoritvi v režiji Slavka Jana svojo govorno interpretacijo še vedno ustvarjajo po teh načelih, mlajši pa se že bolj držijo nove usmeritve, ki si prizadeva za »racionalen, v glasovnem sloju asketsko oblikovan govor z minimalno izrabo prozodičnih prvin in s pozorno ustvarjenim sozvočjem med besedilom in njegovo zvočno uresničitvijo« (prav tam: 233).

Odrski govor uprizoritve naj bi bil celota, ki funkcionira v skladu z ostalimi uprizoritvenimi komponentami, predvsem pa je usklajena z režijskim konceptom. Kritiki tedanjega časa pa omenjajo, da scenografija, ki ni realistična, ne sodi v realistični režijski koncept Slavka Jana. Odrski govor uprizoritve se zdi s tem konceptom usklajen, lahko bi ga imenovali realistični odrski govor. Kljub omenjenim posameznim razlikam v izrabi prozodičnih in neverbalnih komunikacijskih sredstev vse posamezne govorne interpretacije oziroma govori posameznih igralcev skupaj tvorijo govorno celoto, ki je znotraj konkretne gledališke estetike primerna in učinkovita.

3.5.2 *Hlapci* v režiji Mileta Koruna⁶⁸

3.5.2.1 Utemeljitev izbora

Gledališka sezona 1980/1981 je bila v četrti skupini uprizoritev *Hlapcev* Ivana Cankarja (1967–2000) prelomna. Uprizorjeni sta bili dve različni uprizoritvi – v ljubljanski Drami je *Hlapce* režiral Mile Korun, v Mestnem gledališču ljubljanskem pa Dušan Jovanović. Glede na prejšnje uprizoritve sta oba režiserja vnesla precej novosti v gledališko realizacijo Cankarjevega besedila. Za mojo raziskavo je bilo zato nujno, da podrobneje analiziram eno od obeh uprizoritev. Odločitev za Korunovo je v prvi vrsti temeljila na dejstvu, da je režiser velik poznavalec Cankarjevih dramskih del – ne le *Hlapcev*, ampak celotnega Cankarjevega opusa, zato se mi je zdelo pomembno, da vsaj eno njegovo uprizoritev tudi podrobneje analiziram. Prav tako so ohranjeni nekateri zapiski o lektoričinem pristopu k jeziku in govoru, kar me je dodatno prepričalo.

V uprizoritvah po letu 1967 je režijsko zanimanje usmerjeno predvsem k Jermanovim osebnim stiskam, manj pa k njegovemu družbenemu oziroma javnemu delovanju. Bolj izrazito se je kazalo, da je uprizoritvena umetnost samostojna veja umetnosti, ki interpretira dramsko delo in ga po svoje razlaga in razume ter ni le prenos dramskega besedila na oder (ŽAVBI MILOJEVIĆ 2012: 377). Zlasti v tem se kaže prelomnost uprizoritev iz četrte skupine, tudi Korunove iz leta 1980.

⁶⁸ Ivan Cankar: *Hlapci*. SNG Drama Ljubljana. Premiera: 17. 10. 1980. Režiser: Mile Korun. Scenografka in kostumografka: Meta Hočevnar. Lektorica: Nada Šumi. Glasbeni vodja: Brane Demšar. Igrajo: Milena Zupančič – Geni, Majda Potokar – Minka, Dare Valič – zdravnik, Marko Okorn – poštar, Marjan Hlastec – župan, Polona Vetric – Anka, Duša Počkaj – Jermanova mati, Ivo Ban – župnik, Danilo Benedičič – nadučitelj, Radko Polič – Jerman, Polde Bibič – Komar, Lojze Rozman – Hvastja, Boris Cavazza – Kalander, Jerica Mrzel – Kalandrova žena, Boris Juh – Pisek, Brane Ivanc – Nace, Vika Gril – kmetica, Aleš Valič – krčmar; Janez Albreht, Miha Baloh, Marija Benko, Marijana Breclj, Lenka Ferenčak, Tone Gogala, Granko Grubar, Alenka Hlebce, Tone Homar, Rudi Kosmač, Boris Kralj, Andrej Kurent, Barbara Levstik, Katja Levstik, Branko Miklavc, Kristijan Muck, Andrej Nahtigal, Mihaela Novak, Mojca Ribič, Neža Simčič, Dušan Škedl, Božo Šprajc, Janez Vajevec, Alenka Vipotnik, Meta Vranič, Metoda Zorčič, Iva Zupančič.

3.5.2.2 Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom

V gledališki sezoni 1980/1981, ko sta na gledališke odre v Ljubljani skoraj hkrati prišli dve uprizoritvi Cankarjevih *Hlapcev*, se je razvnela strokovna razprava kritikov in drugih strokovnjakov s področja gledališča in literature o razmerju med dramskim besedilom in njegovo uprizoritvijo oziroma o tem, koliko sme uprizoritev odstopati od dramskega besedila, koliko mu mora biti podrejena in v kolikšni meri ga sme spreminjati. Jasno je, da so v četrti skupini uprizoritev (po letu 1967) opazni drugačni pristopi k uprizarjanju dramatike, kar je izhajalo iz razumevanja gledališke umetnosti kot samostojne umetnosti, neodvisne od literature. Tako se spreminja tudi odnos med dramskim in uprizoritvenim besedilom, pri čemer lahko uprizoritveno besedilo od dramskega tudi močno odstopa.

V Korunovih *Hlapcih* uprizoritveno besedilo deloma odstopa od dramskega: dramaturške črte, spremenjen konec oziroma izpuščen zadnji del dramskega besedila in temeljita sprememba besedila v smislu posodabljanja (na ravni besedja, besednega reda, sintakse ipd.).

Kljub temu da je v uprizoritvi nekaj besedila črtanega, je celota še vedno zelo zvesta Cankarjevemu besedilu. Spremenjen je vrstni red prihodov nekaterih oseb, predvsem Piska, ki se pojavlja na drugih mestih kot v dramskem besedilu. V uprizoritvi je prisoten že na začetku – z replikami, ki sodijo v tretje dejanje drame, nato se pojavi še v prizoru z učitelji po volitvah, ki je v drami umeščen v četrto dejanje. Jermanova prošnja materi, naj mu da odvezo in blagoslov, je v uprizoritvev umeščena pred zborovanje, ne pa na konec petega dejanja kot v dramskem besedilu. Najbolj je spremenjeno peto dejanje, torej konec uprizoritve, ki je sestavljen »samo še iz fragmentov« (INKRET 2002: 55). V tem delu je največ dramaturških črt in spremenjenega besednega reda. Konec je izrazito pesimističen in Jermanu ne daje upanja. Upanje je le v Kalandrovem nadaljevanju boja.

Lektorica predstave Nada Šumi je v gledališkem listu napisala prispevek o jezikovnih posegih v *Hlapce*. Kljub temu da je Cankar pisal »tako imenovano ritmizirano prozo« (ŠUMI 1980/1981: 23), so se ustvarjalci uprizoritve odločili za dosledno izgovorno posodobitev (*roké* se zamenjuje z *rôke*, *samá* se zamenjuje s *sáma*, *komú* se zamenjuje s *kómu*), nekatere spremembe v oblikoslovju (*izpovedávat* se zamenjuje z *izpovedovat*, *majó* z *majejo*, *tajé* s *tajijo*, *stojé* s

stojijo), v besedju so z »ustreznejšimi izrazi nadomeščali zlasti hrvatizme« (prav tam) (*majka, lice, zapalil*, veznik *nego* se zamenjuje s *kakor*, npr. Anka: *Zameriš mi, da se rajši smejem, kakor jokam [...]*, veznik *ali* se zamenjuje z veznikoma *kako*, npr. Anka: *Kako si pust!*, in *ampak*, npr. Komar: *Ampak zmaga je gotova [...]*, Jerman: *Ampak tako so me na tla potisnili [...]*). Minimalno so spreminjali tudi besedni red (npr. *Strah me ni, gospod, in me nikoli ni bilo*, zamenjajo z *Gospod, ni me strah in me nikoli ni bilo*). Lektorica je zapisala, da jih je »pri jezikovnem poseganju v dramo vodila gledališka zahteva po posodabljanju, torej dramaturgija govora, ki naj omogoči tudi dikcijsko odprto interpretacijo, razbremenjeno klišejev, hkrati pa tudi sodobna jezikoslovna estetika, ki vidi lepoto govora v nespakljivi, naravni rabi posameznih jezikovnih sredstev« (prav tam).

3.5.2.3 Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi

Uprizoritev se začne drugače, kot je zapisano v dramskem besedilu. Scena je temačna in predeljena na pol z belo steno – na levi strani so tri bele mize s klopmi, na desni vrata. Za mizo v tišini sedi par, Pisek pa počiva na mizi in v pijanosti poje. Čez oder pritečeta smejoča se in v belo oblečena Anka ter v belo oblečeni Jerman. Anka steče skozi vrata, Jerman sede za mizo, Pisek pa ga prosi za denar (ta Piskov govor je v drami umeščen v tretje dejanje). Nato Jerman ostane sam, skozi vrata pa počasi vstopi Anka. Ko jo Jerman zagleda, vzame v roke pisalo, jo nervozno, kot v zadregi, pogleda, vstane in stopi proti njej.

1. analizirani prizor: Jerman in Anka

1. Jerman (Govori med hojo proti Anki, v rokah v višini trebuha drži pisalo.): *Komaj te pozdravim, se ti mudi drugam.*
2. (V eni roki drži pisalo, dlani razpre pred seboj, tako da ima komolce ob telesu, palca sta obrnjena navzgor.) *To svojo ljubezen občutim že kakor grbo, ali* (Anka poskuša iti mimo njega, zato Jerman ritensko stopi nazaj in razpre roke, kot da jo skuša zaustaviti.) *kakor kozavo lice, ali zakrpano suktnjo.*

3. *Ne upam si predte z njo.*
4. Anka (Oba se ustavita. Anka drži roke za hrbtom, dlani ima sklenjene. Drži se vzravnano, brado ima dvignjeno, zato deluje vzvišeno.): *Kaj bi rad?*
5. Jerman (Z obema rokama zopet, kot na začetku, drži pisalo. Gleda Anko – njegov pogled je nesamozavesten.): *Zato bom rajši govoril o vremenu.*
6. Anka (Še vedno stoji enako kot na začetku – dvignjena brada, vzravnan drža, sklenjene roke na hrtu – deluje vzvišeno.): *Kako si pust!*
7. Jerman (Še naprej v rokah drži pisalo. Gleda Anko – njegov pogled je nesamozavesten.): *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.*
8. Anka (Še vedno stoji enako kot na začetku – dvignjena brada, vzravnan drža, sklenjene roke na hrbtu – deluje vzvišeno.): *Zbogom!*
9. Jerman (Povesi pogled, v rokah v zadregi vrti pisalo. Nato razklene roke in zopet dvigne pogled.): *Reci, da je za zmeraj, nič se ne boj!*
10. (Jerman gleda Anko, ona rahlo povesi pogled.) *Ljubezen ti je kakor nova bluza, ali kakor pisana pentlja na slamniku.*
11. *Jaz, kmet staroverski, pa sem mislil drugače in zdaj me je sram.* (Se obrne okrog in sede na klop, obrnjen stran od Anke. Z dlanjo si zakriva oči in nagiba glavo.) *Zbogom!*
12. Anka (Obrne se stran, roke sklene pred seboj in se glasno smeje. Oklene se bele stene, ki predeljuje oder. Njen pogled je usmerjen proti Jermanu.): *Kaj je ljubezen le takrat ljubezen, kadar vzdihuje?* (Z glavo in očmi potrjuje svoje besede.)
13. *Zameriš mi, da se rajši smejem, kakor jokam,*
14. *zameriš mi, da se rajši oblačim belo kakor črno,*
15. *zameriš mi, da sem mlada*
16. *in kmalu mi boš zameril, da nisem grbava in da ne škilim.*
17. *Dolgočasne so tvoje pridige,* (Spusti steno, s telesom se obrne proti Jermanu, zopet dvigne brado in sklene dlani na hrbtu. Nato se s hrbtom nasloni na steno. Jerman je s komolci naslonjen na kolena in gleda v tla. Hrbet je sklonjen, glava povešena.) *o gospod!*

Po pogovoru Anka odide, na oder pa prideta Minka in Geni, za njima še Lojzka. Vse učiteljice so oblečene v ženske obleke. Za mizo kadijo in se pogovarjajo o svojih pričakovanjih v zvezi z izidom volitev. Nato se jim pridruži Komar.

2. analizirani prizor: Minka in Komar pred volitvami

18. Komar (Prihaja po hodniku. Minka se, medtem ko sedi na klopi z Geni in Lojzko, obrne v smeri, od koder prihaja Komarjev glas.): *Zmaga! Zmaga, zmaga!*
19. Minka (Z levo dlanjo, ki jo – medtem ko je s komolcem naslonjena na mizo – drži navzgor, dvakrat zamahne proti sebi.): *Številke, številke!*
20. Komar (Prihaja z odločnim korakom.): *Ni številk!* (Desno roko ima v žepu, z levo kroži, kakor da našteva. S samozavestnim nasmehom hodi proti učiteljicam. Minka se smeje njegovim besedam, Lojzka je mirna in tiha.)
21. *Ampak zmaga je gotova,*
22. *bila je že včeraj, že predvčerajšnjim, že lani!* – (Komar se zaziba v kolenih, ob besedi lani dvigne brado in glavo vrže nazaj v smehu.)
23. *Še pol litra, Katarina!* (Roke da v žep in hodi naprej, Minka mu sledi s pogledom in se ves čas smeje.)
24. Minka (S komolcem ene roke se naslanja na mizo in drži cigareto, s telesom je obrnjena proti Komarju, z drugo roko pa pokaže proti njemu.): *Kaj ti ne dvomiš kar čisto nič?*
25. Komar (Na posnetku se Komarja zaradi teme ne vidi dobro, zato neverbalnih sredstev ni mogoče opazovati.): *Kdo dvomi?*
26. *Kdo si upa dvomiti?*
27. *Kdor dvomi, je izdajalec ... treščim mu kozarec v glavo! ...*
28. *Gredoč sem srečal župnika ...* (Komar hodi in se med hojo razigrano pozibava v kolenih, smeje se in z eno roko ves čas gestikulira – pokrčeno ima v komolcu, z dlanjo pa kaže predse.)
29. *tako je bil potr in siroten, kot da nosi tri butare na hrbtu in eno na glavi ...*
30. *toliko da mu nisem groša dal!*

31. (Pokaže z roko daleč predse. Ustavi se in se pokrči v kolenu. Sklene roke pred telesom, rahlo počepne in se s trupom nagne naprej, pri čemer oponaša župnikov način drže in govorjenja.) »*Kako je, gospod Komar, kako je?*« me vpraša.
32. (Eno roko da ponovno v žep, obrne se na peti ter prične hoditi in z drugo roko zamahne v zrak, da podkrepi svoje besede.) »*Nam dobro in zmeraj* (Požuga z iztegnjenim kazalcem.) *bolje!*« sem mu odgovoril. (Ziba se sem ter tja, roke da v žep, nato pa eno spet vzame iz žepa in z njo pokaže predse. Ves čas se smeje.)
33. *On se je nakremžil, jaz sem se pa smejal,* (Ustavi se in si z dlanmi pokrije oči. Nato si jih s prsti briše.)
34. *saj imam še zdaj čisto solzne oči!*

Med pogovorom tiho vstopi v črno oblečeni Hvasja in Komar se mu posmehuje zaradi njegovega prepričanja. Tako kot v dramskem besedilu se tudi v uprizoritvi pridružijo zdravnik, župan in nadučitelj in skupaj sedejo za mizo in se pogovarjajo o volitvah. Prizor se zaključi s tem, da poštar prinese novice o nepričakovanih izidih volitev. Vsi presenečeno in tiho sedejo. Nato zagrmí, razbesni se nevihta in naprednjaki se skrijejo pred njo v zavetje. Zasliši se molitev in cerkvena pesem. Stisnjeni v zavetje povedo, da ostane ples, ne bo pa napredka.

Sledi čiščenje knjižnice v drugem dejanju – scena ostane enaka, na oder prinesejo le eno dodatno belo mizo, nadučitelj in Komar pa mečeta vse pohujšljive knjige na belo rjuho. Medtem Hvastja prisili Komarja, da se mu s klečanjem opraviči za žalitve.

3. analizirani prizor: Učitelji po volitvah

Po čiščenju knjižnice in obešanju razpela se nadučitelju in Komarju pridružita še Geni in Lojzka.

35. Geni (Vstopi in se smeje, ko vidi, da nadučitelj obeša razpelo.): *Meni je prav, spokorimo se!* (Pogleda navzdol in prime paternošter, da ga pokaže. Komar se zasmeje in z iztegnjeno roko pokaže na Geni.)
36. *Kupila sem si paternošter.*
37. Lojzka (Lojzka dvigne stisnjeno pest v znak boja.): *In kdor je zakrknjen, na grmado z njim!*

38. Nadučitelj (Po tem, ko je obesil razpelo na steno, še vedno stoji na mizi. Obrne se proti učiteljicama.): *Ne zdi se mi popolnoma primerno, da se šalite* (Razpre roke in jih trikrat rahlo dvigne. Ves čas resno gleda učiteljici.) *v resnih časih, na resnem kraju in o resnih stvareh.*
39. Lojzka (Stoji pri miru in gleda nadučitelja.): *Prisegam, da se ne šalim ...*
40. *Saj so nam očitno žugali z večnim postom in drugimi nadlogami, če se ne ...* (Lojzka pokaže s prstom predse. Ves čas stoji pri miru. Njena mimika na posnetku ni vidna.) *razvijemo.*
41. Geni (Se smeje. Pozibavajoče stopi nekaj korakov mimo nadučitelja ter mimo stene, ki predeljuje oder. Z eno roko drži torbico, z drugo nežno maha gor in dol.): *Blagor meni!*
42. *Kupila sem si paternošter.* (Obrne se nazaj proti nadučitelju in Komarju, ki se smejeta.)
43. *Treba je najprej, da se človek na zunaj razvije;* (Ponovno hodi.) *vse drugo nam bo navrženo.*
44. Nadučitelj (Stoji na mizi in gleda proti steni. Rahlo prikimava.): *Gospodična, vesele in malo premišljene so vaše besede, vendar je globoka resnica v njih.*
45. *Treba je,* (Nadučitelj upre roke v boke, se nagne naprej v trupu oziroma se prikloni.) *da v zunanjih znamenjih človek ne dela pohujšanja;*
46. (Pokaže z roko na razpelo.) *v srce pa gleda Bog sam.* (Nadučitelj pogleda Lojzko in Komarja čez ramo.)
47. Lojzka (Odpravi se za Geni in drži roke ob telesu.): *Kako bi to modrost po domače povedali?*
48. Nadučitelj: *Pomislite,* (Nadučitelj predroči roke, nato pa skoči z mize in stopi za Lojzko. Komar z iztegnjeno roko stopi za njim, a se skoraj takoj ustavi.) *gospodična, da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, da pa je* (Požuga Lojzki, rahlo počepne. Mimika je na posnetku slabo vidna.) *nespodobno, zvrčati besede* (Roke da v žepe svojega telovnika.) *svojega predstojnika.* (Se obrne nazaj proti Komarju, potem spet proti Lojzki. Govori jezno.)
49. *Nadalje preudarite:* (Stoji pri miru in se rahlo pozibava naprej in nazaj. Jezno prikimava.) *ker se pretirana čednost sprevrže v* (Dvakrat zamahne navzgor s stisnjeno pestjo. Nato da roke ponovno v žep.) *nečednost, ne bi hotel, da se moja blagosrčnost*

sprevrže v grešno popustljivost. (Se obrne vstran, izraz na njegovem obrazu je jezen – stisnjene obrvi, jezen pogled.)

50. Lojzka (Stoji pri miru in gleda nadučitelja v oči.): *Hvaležna sem vam za ta koristni nauk.*

51. Geni (Ni vidna na posnetku.): *In ravnaj se po njem, da te Bog obvari večnega posta in pokore v hribih.*

Učiteljem se pridruži Hvastja, ki pove, da Jerman pride. Zapojejo cerkveno pesem, kmalu pa se jim pridruži župnik. Župnik stoji na eni strani predelne stene, na drugi pa učitelji, ki pokorno poslušajo njegove besede. Po uvodnem delu svojega govora župnik stopi k učiteljem. Medtem se jim pridruži Minka, ki je poleg Komarja najbolj spremenjena – tako po obleki (črna) kot obnašanju in načinu govorjenja, ki je miren in tih – v nasprotju z njenim govorjenjem pred volitvami. Župnikovo govorjenje in obnašanje je strogo in večkrat celo povzdigne glas. Ko se učiteljem pridruži Jerman, se na kratko zopet pojavi tudi pijani Pisek – ki v dramskem besedilu ni prisoten v tem prizoru, ampak v četrtem dejanju v krčmi. Župnik z Jermanom govori o nujni spremembi njegovega obnašanja. Odnos med Jermanom in župnikom je zaostren do skrajnosti – ko župnik omeni Jermanovo mater, mu Jerman vrže v glavo vodo iz umivalnika.

V naslednjem dejanju scena ostaja enaka, le da je na desni strani predelne stene na odru le ena bela lesena miza, ki je Jermanova delovna miza. Dejanje se začne s pogovorom med materjo in Jermanom, ki v dramskem besedilu sodi na konec dejanja, režiser pa ga je postavil na začetek. Jerman je edino v odnosu do žensk (Lojzka, Anka, mati) iskren in do konca ranljiv. Takoj po njenem pogovoru v izbo vstopi Kalander.

4. analizirani prizor: Jerman in Kalander

Začetek pogovora poteka v mirnem tonu – Jerman sedi na tleh, Kalander stoji. Nato jima mati prinese prigrizek. Po njenem odhodu se način pogovora spremeni. Najprej je ozračje neprijetno, težko, nato se pokaže razlika v govoru in značaju obeh moških. Kalander je objektivni, življenjski, prizemljen, stabilen, realen, Jerman pa razburjen, razrvan, nestabilen, prizadet – to se kaže v besedah, neverbalni komunikaciji in načinu govorjenja ter nakazuje razplet uprizoritve.

52. Jerman (S povešeno glavo in žalostnimi očmi gleda za materjo. Z iztegnjeno roko, v kateri ima papirje, Kalandru pokaže na stol, naj sede. Drugo roko ima v žepu hlač. Kalander se z rokami drži za stol in v zadregi gleda Jermana.): *Sedi, prijatelj, da se ogrejeva.*
53. Kalander (Kalander ostane z rokami naslonjen na stol, s trupom je nagnjen rahlo naprej. Nato se z eno roko v zadregi gladi po vratu. Z razklenjeno dlanjo pokaže predse in pogleda Jermana, ki se sedaj obrne proti Kalandru. Eno roko ima še vedno v žepu, roka, v kateri drži papirje, pa je povešena ob telesu, prav tako tudi glava.): *Tako se mi dozdeva, da (Kalander z roko pokaže na pladenj in ob tem prikima z glavo.) te južine niso dale prijazne roke.*
54. Jerman (Pogleda rahlo vstran in se grenko nasmehne. Nato se zresni in neusmerjeno zre predse, malo navzgor.): *Použila bova še marsikatero grenko južino;*
55. *še marsikatero noč bova težko spala;*
56. *še marsikdaj se bova ustavila na cesti in bova rekla; zakaj tod, čemu je treba?*
... (Jerman s papirji pokaže na Kalandra in se grenko nasmehne.)
57. *Sama sva si naročila (Pokaže na pladenj in stopi korak proti stolu.) to južino, pa jo použijva!* (Razpre roke pred seboj. Nato z roko prime stol, ga odmakne od mize, vrže papirje na mizo in sede.)
58. Kalander (V višini trupa pred seboj iztegne roke z razprtimi prsti in navzgor dvignjenima palcema, nato dlani približa trupu, da pokaže nase. S trupom je nagnjen rahlo naprej, proti Jermanu.): *Gospod, ni me strah in me nikoli ni bilo.*
59. (Spet iztegne roke pred seboj.) *To pa sem rekel in še pravim: (Z eno roko odmakne stol, z drugo pokaže predse – dlan je iztegnjena – sede na stol in se nagne naprej proti Jermanu ter ga gleda v oči. Obrvi so rahlo namrščene.) po nepotrebem ne bi silil med razbojnike; še Bog, (Z eno iztegnjeno dlanjo se večkrat zaporedoma dotakne mize, tako da dlan dviga in jo spušča. Jerman ga posluša in gleda.) če se jim zlahka ognem!*
60. (Kalander z dlanjo, s katero se dotika mize, z dvigovanjem in spuščanjem poudarja besede. Glavo nagne rahlo na desno in se z roko prime roba mize ter se s podlahtjo nasloni nanjo. Jerman si z dlanjo najprej pokrije oči, nato dlan pomakne navzdol do ust. Z drugo roko je naslonjen na mizo.) *Vsa fara je pijana laškega vina.* (Kalander obrne dlan navzgor in jo dviguje in spušča. Gleda Jermana, ki zre predse in posluša.)

61. *Kaj pijancu beseda!* (Kalander vzame v roko mali blokec, ki ga ima na mizi, in z njim rahlo tolče po mizi, s čimer poudarja pomen besed, ob tem prikimava z glavo. Jerman pred svojimi usti sklone roko v pest in jo zadrži pred usti. Še vedno zre predse.)
62. *Pridigaj mu eno uro in dalj – poslušal bo eno uro in dalj, izpod čela bo gledal,* (Kalander z roko pokaže predse, jezno pogleda, nato se nasloni na naslonjalo stola in prime skodelico v roke. Jerman se z razprto dlanjo prime čez oči v znak obupa.) *nazadnje bo zgrabil za kol in udaril.*
63. (Kalander se s trupom nagne proti Jermanu, ki se z dlanjo drži čez nos in usta.) *Pijanost je v deželi,* (Kalander se z dlanjo dvakrat dotakne Jermana za nadlaket, Jerman pa pogleda proti Kalandru in odmakne roko z obraza.) *z besedo je ne boš ugnal,*
64. *gospod;* (Kalander z dlanjo zopet pokaže predse in rahlo spusti brado. Jerman skloni glavo, z dlanjo se drži za čelo.) *počakaj, da se vino skadi!*
65. Jerman (Z dlanjo si gre po čelu do las in skozi lase, nato z rokami, ki jih ima v komolcih naslonjene na mizo, z razklenjenimi dlanmi maha pred seboj in gleda predse.): *Jaz pa ti povem: če pridejo sami razbojniki na to zborovanje – mednje pridem in jim povem natanko tisto, kar sodi razboj... razbojnikom.*
66. (Umiri roke. Pogleda Kalandra, ki s sklonjeno glavo gleda v mizo, in proti njemu poudarjalno premika eno roko.) *Ni trma,* (Spet se z roko prime čez obraz, tako da si pokriva oči. Kalander sedi pokonci in gleda predse, vendar ne Jermana.) *tudi ni bahavost.* (Jerman skoči pokonci, razburjeno hodi sem ter tja.)
67. *Ampak tako so me na tla potisnili, tako so me zasmehovali,* (Jerman se obrne proti Kalandru, se upogne v kolenu, se s trupom nagne naprej, z roko jezno in nervozno maha pred seboj. Kalander sedi za mizo in ga posluša.) *tako so*
68. *pljuvali predme, da se jim moram pokazati, povedati, da nisem na tleh in ne opljuvan ...*

Po odhodu Kalandra k Jermanu pride Lojzka, ki mu pove novice, ki jih je prinesla od Anke – ko Jerman izve, da je te ljubezni konec, se pred Lojzko zlomi. Na vseh življenjskih področjih dosega neuspehe. Po Lojzkinem odhodu k Jermanu pride tudi župnik, ki ga poskuša prepričati, da si premisli glede zborovanja. Župnik pokaže svojo moč in prevlado, Jerman pa se ne vda, čeprav je že precej zlomljen. Sledi pogovor z materjo, ki v drami sodi na konec petega dejanja – ko Jerman svojo umirajočo mater prosi za blagoslov. Tudi v uprizoritvi ga ne dobi, čeprav zanj prosi že pred zborovanjem.

5. analizirani prizor: Zborovanje

Sledi prizor v krčmi. Scena ostaja enaka. Na desni strani predelne stene stoji bela miza in več belih stolov. Pred govorom je Jerman razrvan, kar se kaže predvsem v pogovoru z Lojzko in v tem, da v krčmarja vrže vodo. Ko začne Jerman govoriti, vsi – razen njegovih somišljenikov – odidejo na drugo stran stene, tako da Jerman nemočno govori samemu sebi.

69. Jerman (Jerman sedi za mizo, obrnjen proti svojim somišljenikom.): *Prijatelji!*
70. Nekaj glasov (Eden od nasprotnikov žuga z roko.): *Kaj prijatelji? Kdo ti je prijatelj?*
71. Jerman (Vstane in se obrne proti desni strani, kamor odhajajo vsi njegovi nasprotniki.):
Prijatelji, prijatelji, na ...
72. *na* (Pogleda proti somišljenikom, nato govori in zmedeno opazuje osebe, ki odhajajo na drugo stran in se ne zmenijo zanj. V rokah pred trupom drži beležnico. Mimika je slabo vidna, saj posnetek prikazuje celotno sceno, ne le obraz.) *obrazil se vam pozna in ... in* (Naredi nekaj korakov proti desni.) *besede nam pričajo, da ...*
73. *da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko.*
74. (Stoji pri miru in gleda predse.) *Tudi ste prišli z drugo mislijo, ki je, pošteni, kakor ste, ne skrivate za hrbtom:*
75. (Pogleda rahlo navzgor, nato se ozre proti somišljenikom na levi strani.) *da poslušate burko* (Razpre roke pred seboj, nato se obrne proti desni in se spet z obema rokama oklene beležnice.) *do konca, nato pa šaljivca opljuvanega* (Z gibom roke naprej in nazaj pokaže, kako ga poženejo. Nato se spet dotakne beležnice, ki jo v nadaljevanju drži v eni roki. Z drugo se prime za nos in oči.) *poženete na cesto.*
76. (Z razprto dlanjo dvakrat zamahne naprej in nazaj. Glavo nagne rahlo na eno stran. Nato govori in pri tem dlan ene roke drži obrnjeno navzgor.) *Prav je, da ste dobre volje v teh težkih časih, ko draginja tare in davki tišče* – (Ponovno z obema rokama prime beležnico pred trupom.)
77. Glas (Oseba ni vidna na posnetku.): *Ali nas ima za norca?*
78. Jerman (Jerman gleda rahlo navzdol.): *Vendar,* (Razpre roke pred seboj in se zopet obrne proti somišljenikom.) *vendar pa vas nisem klical* – (Stopi proti mizi svojih somišljenikov.) *ne da bi to žalost reševali* (Z eno roko se nasloni na mizo, z drugo, v kateri ima beležnico, rahlo zamahuje gor in dol, kot da pritruje svojim besedam. S

telesom se obrne proti svojim nasprotnikom, ki so za steno in se jih na posnetku ne vidi. Njegovi somišljeniki sedijo za mizo.) *in ne da bi burke uganjali.*

79. (Stopi proti steni in ves čas maha z roko, v kateri ima beležnico, drugo roko ima ob telesu. Ustavi se nekaj korakov od stene in se obrne proti občinstvu v dvorani.) *Tudi se nismo zbrali v tej krčmi, da bi (Z beležnico pokaže proti nebu.) Boga odstavljali in se zoper cesarja puntali.*
80. *Ponižna in miroljubna je naša* (Odpravi se proti somišljenikom in z roko pokaže nanje.) *namera in mislim, da jo izvršimo v prijaznosti.* (Ustavi se ob mizi.)
[...]
81. Jerman (Skloni se naprej, proti desni strani, kjer so za steno njegovi nasprotniki. Nato hitro hodi do tja, se spet obrne proti publiko v dvorani in rahlo počepne ter se s trupom nagne naprej. Njegova obrazna mimika izraža jezo.): *Nova resnica je obsenčila svet, izkušen človek mi jo je razložil:*
82. (Se vzravna, stoji pri miru in govori.) *hlapčuj, da boš napojen in nasičen, ter nič ne sprašuj, kdo ti je gospodar!*
83. (Stoji vzravnano. Dvigne obrvi.) *Hlapci, ki so se radovoljno prodali, so bolj goreči od gospodarja samega.*
84. *Gospodar* (Prikimava in z roko, v kateri ima beležnico, nakaže dejanje prekrivanja.) *se prekriža, hlapec moli rožni venec;* (Z obema rokama se dotakne beležnice, nato razpre roke.) *gospodar moli očenaš,* (Pogleda na desno, kamor nato stopi.) *hlapec opravlja devetdnevniko.*
85. (Z roko kaže proti steni, za katero so njegovi nasprotniki.) *Bolj skrbnih varuhov nima neumnost;* (Pride do stene, jezno žuga proti steni, upogne se v kolenih in se s trupom nagne naprej. Njegova obrazna mimika – oči, stisnjene obrvi – nakazuje jezo.)
86. *dan in noč stojijo pred njenimi durmi, da je ne zaloti beseda od zunaj ter ji ne zmoti* (S pestjo se dvakrat potrka po prsih. Mimika izraža jezo.) *vernega srca ...*

Posamezniki niso dobro vidni, vendar pa nasprotniki vstopijo na levo stran odra, kjer je Jerman s svojimi somišljeniki.

87. Kalandrovka: *Čez vero šimfa!*

88. Jerman (Z roko si popravi lase, z eno roko kaže pred seboj. Nato se odpravi k mizi svojih somišljenikov.): *Nisem govoril o veri ...*
89. Glasovi: *Molči!*
90. *Antikrist!*
91. *Nehaj, šolmašter!*
92. Ženski glas: *Mati mu umira, on pa Boga preklinja!*
93. Jerman (Stoji pri miru, drži se za ovratnik srajce. Pogled usmerja navzgor, mežika z očmi, odpira in zapira usta, kot da težko diha.): *Kakšna ... kakšna je bila beseda, ki ste jo rekli?*
94. *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili? – (Prazno zre predse.)*
95. *Hlapci!*
96. (Še vedno prazno zre predse.) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!*
97. (Pogleda rahlo navzgor, še vedno stoji pri miru in se drži za ovratnik srajce.) *Gospodar se menja, (Odkimava z glavo, jo nagne nazaj in zapre oči. Roko iztegne predse.) bič pa ostane*
98. *in bo ostal* (Namršči obrvi, besno pogleda, z roko zamahne predse, se v trupu nagne naprej in rahlo počepne.) *na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, (Obrača se naokoli in se premika. Besno gleda.) biča vaje in željan!*

Množica ponori in ko Kalander poskuša ustaviti Jermana, ki je popolnoma brez samonadzora, Jerman napade in odrine celo njega. Ko se Jerman sesede na stol, mu župnik položi roko na glavo in izgovori *vade in pace* (*pojdi v miru*). Jerman pa skoči pokonci in napade župnika. Takrat množica pobije Jermana na tla. Reši ga Kalander.

V zadnjem delu uprizoritve, ki je glede na Cankarjevo dramsko delo najbolj spremenjen, je Jerman v nekem popolnoma novem prostoru v prisilnem jopiču. Tam se zgodi večina dialogov, ki so zapisani tudi v Cankarjevi drami – z župnikom, Geni in Lojzko, zdravnikom, s Hvastjo, in Kalandrom – vendar pa je ta del sestavljen iz fragmentov v spremenjenem zaporedju. S prizorom med Jermanom in Kalandrom, ko Kalander v objemu drži zlomljenega Jermana, se uprizoritev zaključi – brez upanja na novo življenje.

3.5.2.4 Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi

1. analizirani prizor: Jerman in Anka

V prvem analiziranem prizoru Anka in Jerman v intimnem pogovoru izmenjujeta svoje poglede na življenje in ljubezen in na koncu pogovora je jasno, da so njuni nazori popolnoma različni ter da se njuna zveza končuje.

Intonacija in register ter premori

1. Jerman: *Komaj te pozdravim, [↓] [!] se ti mudi drugam. ↓ [!]*
2. *To svojo ljubezen občutim že kakor grbo, [↓] ali [↓] [!] kakor kozavo lice, [↑] ali zakrpano suktnjo. [↓]*
3. *Ne upam si predte z njo. ↓ [!]*
4. Anka: *Kaj bi rad? ↓ |*
5. Jerman: *Zato bom rajši govoril o vremenu. ↓ (prekrivanje govora)*
6. Anka: *Kako si pust! ↑ (prekrivanje govora)*
7. Jerman: *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. [↑] In da za gozdom [↓] || že čakajo hude ure. ↓ (prekrivanje govora)*
8. Anka (V): *Zbogom! ↓ ||*
9. Jerman: *Reci, [↓] [!] da je za zmeraj, [↓] | nič se ne boj! ↓*
10. *Ljubezen ti je kakor nova bluza, ali kakor pisana pentlja na slamniku. ↓ ||*
11. *Jaz, [↑] [!] kmet staroverski, [↓] pa sem mislil drugače in zdaj me je sram. [↓] [!]*
Zbogom! ↓ ||
12. Anka: *Kaj je ljubezen le takrat ljubezen, kadar vzdihuje? ↓ ||*
13. (V) *Zameriš mi, da se rajši [↓] [!] smejem, kakor jokam, ↓ |*
14. (V) *zameriš mi, da se rajši oblačim belo kakor črno, ↓ |*
15. (V) *zameriš mi, da sem mlada ↓ ||*
16. *in kmalu mi boš zameril, da nisem grbava [↓] [!] in da ne škilim. ↓ [!]*
17. *Dolgočasne so tvoje pridige, o [↓] [!] gospod! ↑*

Hitrost govora in glasnost

1. Jerman: *Komaj te pozdravim, se ti mudi drugam.*
2. *To svojo ljubezen občutim že kakor grbo, ali kakor kozavo lice, ali zakrpano suknjo.*
3. *Ne upam si predte z njo.*
4. Anka (H): *Kaj bi rad?*
5. Jerman: *Zato bom rajši govoril o vremenu.*
6. Anka: *Kako si pust!*
7. Jerman: *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.*
8. Anka (G): *Zbogom!*
9. Jerman: *Reci, da je za zmeraj, nič se ne boj!*
10. *Ljubezen ti je kakor nova bluza, ali kakor pisana pentlja na slamniku.*
11. *Jaz, kmet staroverski, pa sem mislil drugače in zdaj me je sram. Zbogom!*
12. Anka: *Kaj je ljubezen le takrat ljubezen, kadar vzdihuje?*
13. *Zameriš mi, da se rajši smejem, kakor jokam,*
14. *zameriš mi, da se rajši oblačim belo kakor črno,*
15. *zameriš mi, da sem mlada*
16. *in kmalu mi boš zameril, da nisem grbava in da ne škilim.*
17. *Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!*

2. analizirani prizor: Minka in Komar pred volitvami

V prizoru pred volitvami učiteljice za mizo razpravljajo o svojih pričakovanjih. Pridruži se jim pijani in optimistični Komar, ki z Minko govori o prihodnosti.

Intonacija in register ter premori

18. Komar (V): *Zmaga! ↓ || Zmaga, [↓] | zmaga! ↓ (prekrivanje govora)*
19. Minka (V): *Številke, [↓] številke! ↓ |*
20. Komar: *Ni številke! ↓ |*

21. *Ampak zmaga je gotova*, ↓ || (prekrivanje govora in Minkinega neartikuliranega glasu – smeha)
22. *bila je že včeraj*, [↑] | *že predvčerajšnjim*, [↓] [!] *že lani!* – ↓ ||
23. *Še pol litra*, [↓] [!] *Katarina!* ↓ ||
24. Minka: *Kaj ti ne dvomiš kar čisto nič?* ↓ |
25. Komar: *Kdo dvomi?* ↓ |
26. *Kdo si (V) upa [↑] dvomiti?* ↓ | (prekrivanje konca replike z Minkinim neartikuliranim glasom – smehom)
27. *Kdor dvomi, je izdajalec ...* [↓] [!] *treščim mu kozarec v glavo! ...* ↓ ||
28. (V) *Gredoč* [↓] | *sem srečal župnika ...* ↓ |
29. *tako je bil potr in siroten, kot da nosi* [↓] [!] *tri butare na hrbtu in* [↓] [!] *eno na glavi ...*
↓ ||
30. *toliko da mu nisem groša dal!* ↓ ||
31. »*Kako je*, [↓] [!] *gospod Komar*, [↓] [!] *kako je?*« [↓] [!] *me vpraša.* ↓ | (prekrivanje glasu z Minkini neartikulirani glasovi – vzdih)
32. »*Nam dobro* [↓] | *in zmeraj bolje!*« [↓] | *sem mu odgovoril.* ↓ ||
33. (V) *On se je nakremžil*, [↓] || *jaz sem se pa smejal*, [↑] | (govor med smehom, prekrivanje govora z Minkinim govorom)
34. *saj imam še zdaj čisto solzne oči!* ↓

Hitrost govora in glasnost

18. Komar (G): Zmaga! Zmaga, zmaga!
19. Minka (G): Številke, številke!
20. Komar: Ni števil!
21. Ampak zmaga je gotova,
22. bila je že včeraj, že predvčerajšnjim, že lani! –
23. Še pol litra, Katarina!
24. Minka: Kaj ti ne dvomiš kar čisto nič?
25. Komar: Kdo dvomi?
26. Kdo si upa dvomiti?

27. *Kdor dvomi, je izdajalec ... treščim mu kozarec v glavo! ...*
28. *Gredoč sem srečal župnika ...*
29. *tako je bil potr in siroten, kot da nosi tri butare na hrbtu in eno na glavi ...*
30. *toliko da mu nisem groša dal!*
31. (P) *»Kako je, gospod Komar, kako je?« me vpraša.*
32. *»Nam dobro in zmeraj bolje!« sem mu odgovoril.*
33. *On se je nakremžil, jaz sem se pa smejal,*
34. *saj imam še zdaj čisto solzne oči!*

3. analizirani prizor: Učitelji po volitvah

Po volitvah se učitelji dobijo v knjižnici, ki so jo »očistili« škodljivih knjig. Politične razmere so se spremenile, prav tako pa izgled, obnašanje in prepričanje večine.

Intonacija in register ter premori

35. Geni: *Meni je prav, [↓] [!] spokorimo se! ↓ |*
36. *Kupila sem si paternošter. ↓ ||*
37. Lojzka: *In kdor je zakrknjen, [↓] | na grmado z njim! ↓ ||*
38. Nadučitelj: *Ne zdi se mi popolnoma primerno, da [↓] [!] se šalite v resnih časih, [↑] [!] na resnem kraju [↑] [!] in o resnih stvareh. ↑ |*
39. Lojzka: *Prisegam, da se ne šalim ... ↓ |*
40. *Saj so nam očitno žugali z večnim postom [↑] | in drugimi nadlogami, [↑] | če se ne ... razvijemo. ↑ |*
41. Geni: *Blagor meni! [↓] [!]*
42. *Kupila sem si paternošter. ↑ || (prekrivanje govora z neartikuliranim glasom – smehom druge osebe)*
43. *Treba je najprej, da se človek na zunaj razvije; [↓] || vse drugo nam bo navrženo. ↓ |*
44. Nadučitelj: *Gospodična, [↓] vesele in malo premišljene so vaše besede, [↓] [!] vendar je globoka resnica v njih. ↓ |*

45. *Treba je, [↓] || da v zunanjih znamenjih človek [↓] [!] ne dela pohujšanja; [↓] |*
 46. *v srce pa gleda Bog sam. ↓ |*
 47. *Lojzka: Kako bi to modrost [↓] || po domače povedali? ↓ [!]*
 48. *Nadučitelj (povišan register): Pomislite, [↓] | gospodična, [↓] [!] da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, [↓] | da pa je nespodobno [↓] [!] zvrčati besede svojega predstojnika. ↓ |*
 49. *(povišan register) Nadalje preudarite: [↓] [!] ker se pretirana čednost [↓] [!] sprevrže [↓] | v nečednost, [↓] [!] ne bi hotel, da se moja [↓] | blagosrčnost [↓] [!] sprevrže [↓] [!] v grešno popustljivost. ↓ |*
 50. *Lojzka: Hvaležna sem vam za ta koristni nauk. ↓ |*
 51. *Geni: In ravnaj se po njem, [↑] || da te Bog obvari večnega posta in pokore v hribih. ↓*

Hitrost govora in glasnost

35. *Geni: Meni je prav, spokorimo se!*
 36. *Kupila sem si paternošter.*
 37. *Lojzka: In kdor je zakrknjen, na grmado z njim!*
 38. *Nadučitelj: Ne zdi se mi popolnoma primerno, da se šalite v resnih časih, na resnem kraju in o resnih stvareh.*
 39. *Lojzka: Prisegam, da se ne šalim ...*
 40. *Saj so nam očitno žugali z večnim postom in drugimi nadlogami, če se ne ... razvijemo.*
 41. *Geni: Blagor meni!*
 42. *Kupila sem si paternošter.*
 43. *Treba je najprej, da se človek na zunaj razvije; vse drugo nam bo navrženo.*
 44. *Nadučitelj: Gospodična, vesele in malo premišljene so vaše besede, vendar je globoka resnica v njih.*
 45. *Treba je, da v zunanjih znamenjih človek ne dela pohujšanja;*
 46. *v srce pa gleda Bog sam.*
 47. *Lojzka: Kako bi to modrost po domače povedali?*
 48. *Nadučitelj (G): Pomislite, gospodična, da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, da pa je nespodobno zvrčati besede svojega predstojnika.*

49. (G) Nadalje preudarite: ker se pretirana čednost sprevrže v nečednost, ne bi hotel, da se moja blagosrčnost sprevrže v grešno popustljivost.
50. Lojzka: Hvaležna sem vam za ta koristni nauk.
51. Geni: In ravnaj se po njem, da te Bog obvari večnega posta in pokore v hribih.

4. analizirani prizor: Jerman in Kalander

V Jermanovi izbi se pred načrtovanim zborovanjem pogovarjata Jerman in Kalander. Ozračje je pesimistično.

Intonacija in register ter premori

52. Jerman: *Sedi, prijatelj, [↓] da se ogrejeva. ↓ ∩*
53. Kalander: *Tako [↓] [!] se mi dozdeva, da [↓] || te južine niso dale prijazne roke. ↓ ||*
54. Jerman: *Použila bova še marsikatero grenko južino; [↓] ||*
55. *še marsikatero noč bova [↓] | težko spala; [↓] |*
56. *še marsikdaj [↓] [!] se bova ustavila na cesti in [↓] || bova rekla; [↓] || zakaj tod, [↓] || čemu je treba? ... ↓ ||*
57. *Sama sva si naročila to južino, [↓] [!] pa [↓] || jo použijva! ↓ |*
58. Kalander: *Gospod, [↓] || ni me strah [↓] || in me nikoli ni bilo. ↓ |*
59. *To pa sem rekel in še pravim: [↓] [!] po nepotrebnem ne bi silil med razbojnike; [↓] [!] še Bog, [↑] [!] če se jim zlahka ognem! ↓ ||*
60. (povišan register) *Vsa fara je pijana laškega vina. ↓ ||*
61. *Kaj pijancu beseda! ↓ |*
62. *Pridigaj mu eno uro in dalj – [↓] || poslušal bo [↑] [!] eno uro in dalj, [↓] || izpod čela bo gledal, [↑] [!] nazadnje bo zgrabil za kol [↑] [!] in udaril. ↓ ||*
63. *Pijanost je v deželi, [↓] || z besedo [↓] [!] je ne boš ugnal, ↓ ||*
64. *gospod; [↓] | počakaj, [↓] [!] da se vino skadi! ↓ ||*
65. Jerman: *Jaz pa ti povem: če pridejo sami razbojniki na to zborovanje – [↓] mednje pridem in jim [↑] || povem (V) natanko tisto, kar sodi razboj... [↓] [!] razbojnikom. ↓ |*

66. *Ni trma, ↓ || tudi ni bahavost. [↓] ||*
67. *Ampak tako so me na tla poti... [↓] | potisnili, [↓] [!] tako so me zasmehovali, [↓] [!] tako so [↓] [!]*
68. (V) *pljuvali predme, [↓] da se jim moram pokazati, [↓] [!] povedati, da nisem na tleh [↑] [!] in ne opljuvan ... ↓*

Hitrost govora in glasnost

52. Jerman: *Sedi, prijatelj, da se ogrejeva.*
53. Kalander: *Tako se mi dozdeva, da te južine niso dale prijazne roke.*
54. Jerman: *Použila bova še marsikatero grenko južino;*
55. *še marsikatero noč bova težko spala;*
56. *še marsikdaj se bova ustavila na cesti in bova rekla; zakaj tod, čemu je treba? ...*
57. *Sama sva si naročila to južino, pa jo použijva!*
58. Kalander: *Gospod, ni me strah in me nikoli ni bilo.*
59. *To pa sem rekel in še pravim: po nepotrebnem ne bi silil med razbojnike; še Bog, če se jim zlahka ognem!*
60. *Vsa fara je pijana laškega vina.*
61. *Kaj pijancu beseda!*
62. *Pridigaj mu eno uro in dalj – poslušal bo eno uro in dalj, izpod čela bo gledal, nazadnje bo zgrabil za kol in udaril.*
63. *Pijanost je v deželi, z besedo je ne boš ugnal,*
64. *gospod; počakaj, da se vino skadi!*
65. Jerman: *Jaz pa ti povem: če pridejo sami razbojniki na to zborovanje – mednje pridem in jim (H, G) povem natanko tisto, kar sodi razboj... razbojnikom.*
66. *Ni trma, tudi ni bahavost.*
67. *Ampak tako so me na tla potisnili, tako so me zasmehovali, tako so*
68. (G) *pljuvali predme, da se jim moram pokazati, povedati, da nisem na tleh in ne opljuvan ...*

5. analizirani prizor: Zborovanje

V krčmi se zberejo Jermanovi nasprotniki in nekaj njegovih podpornikov. Jerman poskuša publiki povedati svoj govor.

Intonacija in register ter premori

69. Jerman: *Prijatelji!* ↓ |
70. Nekaj glasov: *Kaj prijatelji? Kdo ti je prijatelj?* | (prekrivanje govora – analiza ni mogoča)
71. Jerman: *Prijatelji,* [↓] || *prijatelji, na ...* [↓] [!]
72. *na obrazih se vam pozna* [↓] ∩ *in ... in besede nam pričajo, da ...* [↓] | (prekrivanje govora in drugih zvokov – poki ob hoji)
73. *da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko.* ↓ || (prekrivanje govora in drugih zvokov)
74. *Tudi ste prišli z drugo mislijo,* [↓] [!] *ki je,* [↓] || *pošteni, kakor ste,* [↑] [!] *ne skrivate za hrbtom:* [↓] ||
75. *da* [↑] [!] *poslušate burko do konca,* [↓] *nato pa* [↓] || *šaljivca* [↓] [!] *opljuvanega poženete na cesto.* ↓ ||
76. *Prav je,* [↓] [!] *da ste dobre volje v teh težkih časih,* [↓] [!] *ko draginja tare in davki tišče* – ↓ |
77. Glas: *Ali nas ima za norca?* ↑ ||
78. Jerman: *Vendar,* [↑] | *vendar pa vas nisem klical –* [↓] || *ne da bi to* [↓] [!] *žalost reševali* [↓] || *in ne da bi burke uganjali.* ↓ ||
79. *Tudi se nismo zbrali v tej krčmi,* [↓] | *da bi* [↓] || *Boga odstavljali* [↑] [!] *in se zoper cesarja puntali.* ↓ ||
80. *Ponižna in miroljubna je naša namera in mislim,* [↓] [!] *da jo izvršimo v prijaznosti.* ↓
[...]
81. Jerman (povišan register): *Nova resnica* [↓] [!] *je obsenčila svet,* [↑] | *izkušen človek mi jo je razložil:* ↓ ||

82. *hlapčuj*, [↓] || *da boš napojen* [↓] || *in nasičen*, [↓] || *ter nič ne sprašuj*, [↓] | *kdo ti je gospodar!* ↓ ||
83. *Hlapci*, [↑] | *ki so se radovoljno prodali*, [↓] || *so bolj goreči od gospodarja samega.* ↓ ||
84. *Gospodar se* [↓] | *prekriža*, [↓] || *hlapec moli rožni venec*; [↓] [!] *gospodar* [↓] [!] *moli očenaš*, [↓] || *hlapec opravlja devetdnevnicu.* ↓ |
85. *Bolj skrbnih varuhov nima neumnost*; [↓] [!]
86. (povišan register) *dan* [↓] [!] *in noč stojijo pred njenimi durmi, da je ne zaloti beseda od zunaj* [↓] [!] *ter ji ne zmoti* [↓] [!] *vernega srca ...* ↓ [!]
87. Kalandrovka (V): *Čez vero šimfa!* ↓ (prekrivanje govora več oseb – ni premorov)
88. Jerman: *Nisem govoril o veri ...* ↓ (prekrivanje govora več oseb – ni premorov)
89. Glasovi: *Molči!* ↓ (prekrivanje govora več oseb – ni premorov)
90. (V) *Antikrist!* ↓ (prekrivanje govora več oseb – ni premorov)
91. *Nehaj, šolmašter!* ↓ (prekrivanje govora več oseb – ni premorov, ne da se analizirati)
92. Ženski glas (V): *Mati mu umira*, [↓] [!] *on pa Boga preklinja!* ↓ ∩
93. Jerman: *Kakšna ...* [↓] || *kakšna je bila beseda*, [↓] *ki ste jo rekli?* ↓ ||
94. *Kaj ste iznašli*, [↓] [!] *da bi me do dna ranili?* – ↓ ∩
95. *Hlapci!* ↑ ||
96. *Za hlapce rojeni*, [↓] || *za hlapce vzgojeni*, [↓] || *ustvarjeni za hlapčevanje!* ↓ || (prekrivanje govora z drugimi zvoki)
97. *Gospodar* [↓] | *se menja*, [↓] || *bič pa ostane* [↓] [!]
98. (povišan register) *in bo ostal na vekomaj*, [↓] [!] *zato ker je hrbet skrivljen*, [↓] [!] *biča vaje* [↓] [!] *in željan!* ↓ (prekrivanje govora različnih oseb)

Hitrost govora in glasnost

69. Jerman: Prijatelji!
70. Nekaj glasov: *Kaj prijatelji? Kdo ti je prijatelj?*
71. Jerman: Prijatelji, prijatelji, *na ...*
72. *na obrazih se vam pozna in ... in besede nam pričajo, da ...*
73. *da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko.*
74. *Tudi ste prišli z drugo mislijo, ki je, pošteni, kakor ste, ne skrivate za hrbtom:*

75. *da poslušate burko do konca, nato pa šaljivca opljuvanega poženete na cesto.*
76. *Prav je, da ste dobre volje v teh težkih časih, ko draginja tare in davki tišče –*
77. Glas (G): *Ali nas ima za norca?*
78. Jerman: *Vendar, vendar pa vas nisem klical – ne da bi to žalost reševali in ne da bi burke uganjali.*
79. *Tudi se nismo zbrali v tej krčmi, da bi Boga odstavljali in se zoper cesarja puntali.*
80. *Ponižna in miroljubna je naša namera in mislim, da jo izvršimo v prijaznosti.*
[...]
81. Jerman (G): *Nova resnica je obsenčila svet, izkušen človek mi jo je razložil:*
82. *hlapčuj, da boš napojen in nasičen, ter nič ne sprašuj, kdo ti je gospodar!*
83. *Hlapci, ki so se radovoljno prodali, so bolj goreči od gospodarja samega.*
84. *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec; gospodar moli očenaš, hlapec opravlja devetdnevenco.*
85. *Bolj skrbnih varuhov nima neumnost;*
86. (G) *dan in noč stojijo pred njenimi durmi, da je ne zaloti beseda od zunaj ter ji ne zmoti vernega srca ...*
87. Kalandrovka (G): *Čez vero šimfa!*
88. Jerman: *Nisem govoril o veri ...*
89. Glasovi (G): *Molči!*
90. (G) *Antikrist!*
91. (G) *Nehaj, šolmašter!*
92. Ženski glas (G): *Mati mu umira, on pa Boga preklinja!*
93. Jerman (T, P): *Kakšna ... kakšna je bila beseda, ki ste jo rekli?*
94. (T, P) *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili? –*
95. (T, P) *Hlapci!*
96. (T, P) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!*
97. (T, P) *Gospodar se menja, bič pa ostane*
98. (G, hitreje) *in bo ostal na vekomaj, zato ker je hrbet skrivljen, biča vaje in željan!*

3.5.2.5 Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza

1. analizirani prizor: Jerman in Anka

S slušnozaznavno analizo sem ugotovila, da je za prvi prizor je značilen hiter govor obeh oseb, Anke in Jermana, z malo premori, ki so navadno kratki. Govora obeh oseb se večkrat prekrivata, zato s Praatom pri mnogih replikah nisem mogla preverjati svoje slušne zaznave. V govoru in neverbalni komunikaciji je izražena njuna karakterna različnost – Anka je energična, vesela, v tem odnosu tudi nadrejena, Jerman pa zaprt, miren, tudi potr in podrejen. V tej uprizoritvi je Jerman osebnostno zlomljen in precej bolj negotov kot v prejšnji (Janovi) uprizoritvi. Bolj je izpostavljena njegova osebna drama. To se kaže tudi v govoru oziroma rabi prozodičnih sredstev in v neverbalni komunikaciji. Ankin govor je glasnejši, višji in hitrejši (po slušni analizi) od Jermanovega, pri nekaterih replikah ga Anka prekinja: eno takih replik analiziram spodaj.

Analizirani repliki v prekrivnem govoru

Jerman:

Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.

Neverbalna komunikacija

(Še naprej v rokah drži pisalo. Gleda Anko – njegov pogled je nesamozavesten.) *Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.*

Hitrost govora in glasnost

Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.

Intonacija in register ter premori

Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. [↑] In da za gozdom [↓] || že čakajo hude ure. ↓
(prekrivanje govora)

Anka:

Zbogom!

Neverbalna komunikacija

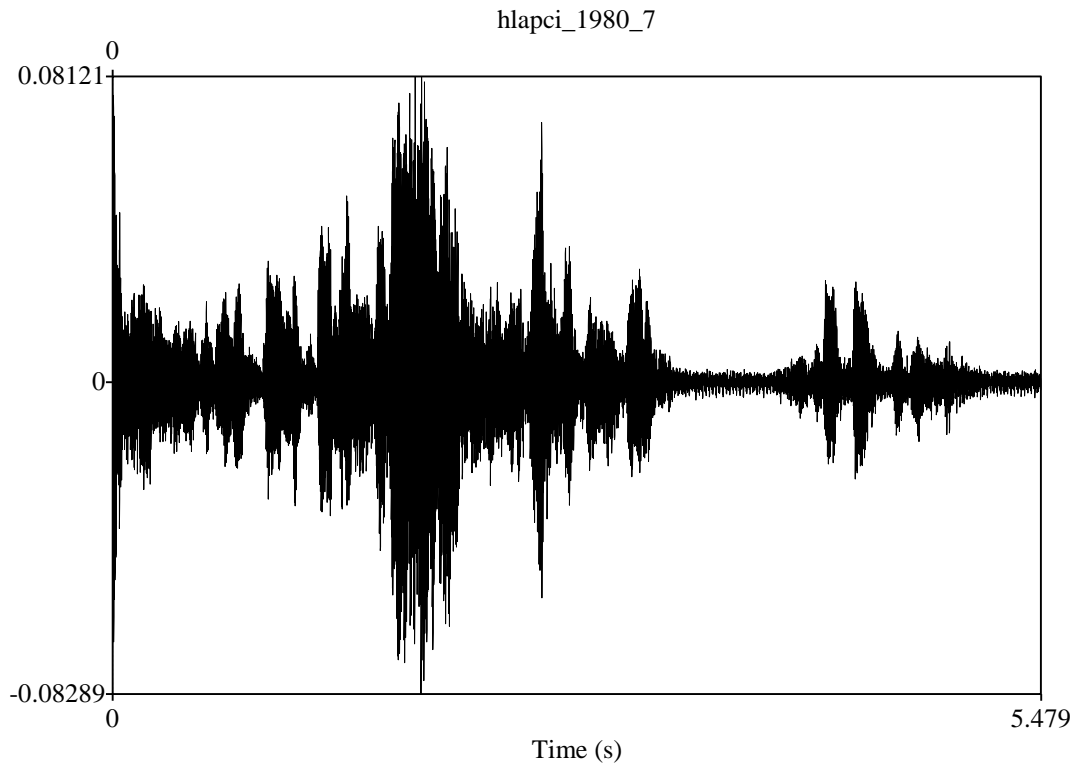
(Še vedno stoji enako kot na začetku – dvignjena brada, vzravnana drža, sklenjene roke na hrbtu – deluje vzvišeno.) *Zbogom!*

Hitrost govora in glasnost

(G) *Zbogom!*

Intonacija in register ter premori

Zbogom! ↓ |

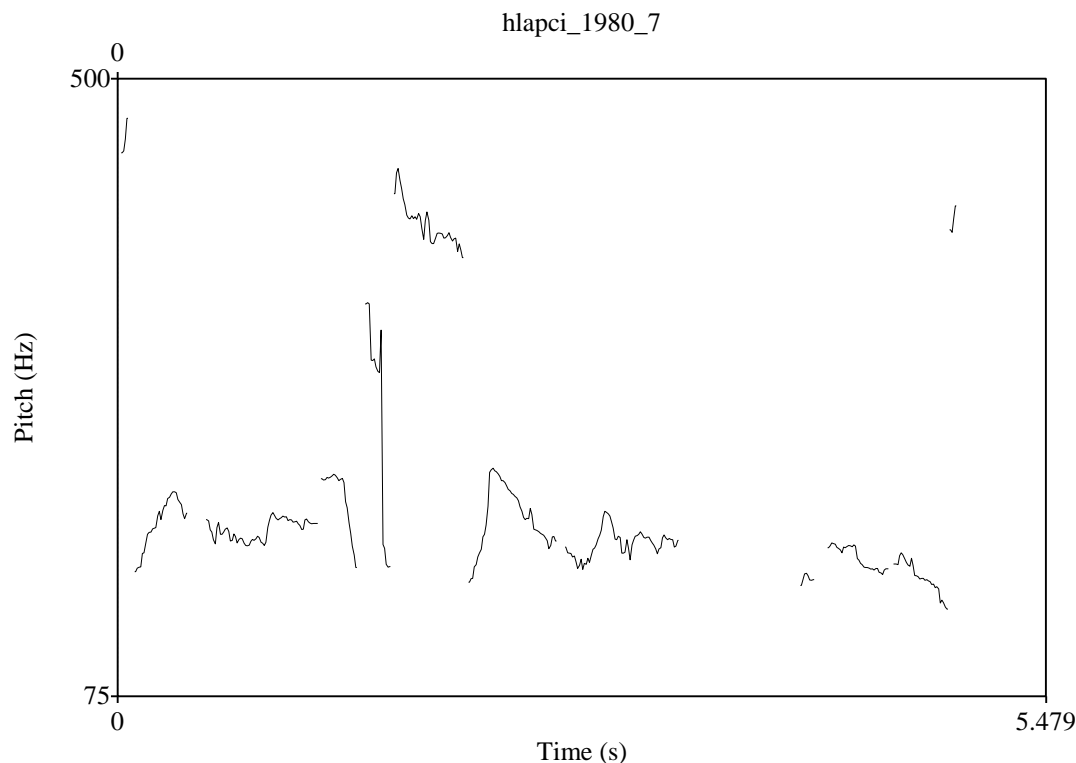


Grafikon 16: Oscilogram prekrivnega govora Jermana in Anke

S fonetičnim računalniškim programom je bila analizirana Jermanova replika (*Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.*), z njo pa se prekriva Ankina replika (*Zbogom!*). Na oscilogramu je na prvi pogled nemogoče prikazati, kje prihaja do prekrivanja obeh glasov, lažje je to razvidno na grafičnem prikazu poteka intonacije, ki je prikazan spodaj. Ker računalniški fonetični program ne more izolirano obravnavati posameznega glasu, v tem primeru meritve (najvišja in najnižja točka intonacije, glasnost obeh glasov ipd.) ne morejo biti popolnoma natančne. Merim lahko le dva sklopa, v katerih se obe repliki ne prekrivata, torej, preden začne govoriti Anka, in po tem, ko preneha. V prvem sklopu (Jermanov glas) je izmerjena glasnost govora 53,1 dB,⁶⁹ v drugem pa 50,7 dB. Jermanov register je visok – povprečna osnovna frekvenca govora je v prvem delu 195,1 Hz, v drugem delu pa 178,4 Hz (povprečna osnovna frekvenca je pri moških glasovih 120 Hz). Intonacijski lok znaša 67,1 Hz (160,7–227,8 Hz) v prvem in 96,9 Hz (135–231,9 Hz) v drugem delu. Vrednosti Ankine replike se ne da izmeriti, saj se prekriva z Jermanovim govorom, že iz slušne analize pa je jasno, da je

⁶⁹ Izmerjeno glasnost je, tako kot pri prejšnji analizirani uprizoritvi, treba razumeti kot kategorijo, ki ne more biti relevantna v absolutnem (meritve glasnosti se v različnih posnetkih močno razlikujejo glede na pogoje snemanja), ampak le v relativnem smislu, torej kot primerjava med replikami, ki so bile snemane v enakih pogojih.

njen govor glasnejši in višji od Jermanovega. Iz oscilograma je razvidno tudi to, da je govor večinoma brez premorov oziroma so premori zelo kratki. Le en premor je daljši, in sicer za besedo *gozdom*.



Grafikon 17: Intonacijski potek prekrivnega govora Jermana in Anke

Iz grafičnega prikaza intonacijskega poteka je razvidno, katera krivulja je Jermanova in katera Ankina – Anka ima višji register in izgovori kratko repliko (*Zbogom!*), ki se prekriva z Jermanovim govorom. V prikazanem primeru nam analiza s Praatom lahko pomaga primerjalno – primerjava med govorom oziroma glasovoma dveh govorcev, ne pa z absolutno relevantnimi izmerjenimi podatki.

Pri govorni realizaciji replike (*Bojim se, da bo kmalu konec teh lepih dni. In da za gozdom že čakajo hude ure.*) govorni interpret – igralec ne upošteva interpunkcije in namesto dveh povedi, ki sta med seboj ločeni s piko, izgovori eno. Kot je v gledališkem listu zapisala lektorica uprizoritve Nada Šumi, so igralci svobodni v svoji govorni interpretaciji, njihov način ukvarjanja z jezikom in govorom omogoča »dikcijsko odprto interpretacijo« (1980/1981: 23), kar se kaže tudi v rabi prozodičnih sredstev na ustvarjalen način – tudi pri rabi intonacije, ki ne sledi

zapisanemu besedilu. Zato je tam, kjer bi pričakovali končno padajočo intonacijo, nekončna padajoča, kar je razvidno tudi iz grafičnega prikaza intonacijskega poteka.

2. analizirani prizor: Minka in Komar pred volitvami

Minka in Komar pred volitvami sta vesela in samozavestna, kar se kaže tudi v njunem govoru – najbolj intenzivno rabljeno prozodično sredstvo je v obeh primerih glasnost, ki zrcali osebnostne značilnosti obeh govorcev. Govor se večkrat prekriva z različnimi neartikuliranimi glasovi – npr. s smehom osebe, ki govori, ali drugih oseb. Večkrat se prekriva govor različnih oseb. V teh primerih je analiza s Praatom otežena, vsaj kar se tiče meritev.

Minka:

Številke, številke!

Neverbalna komunikacija

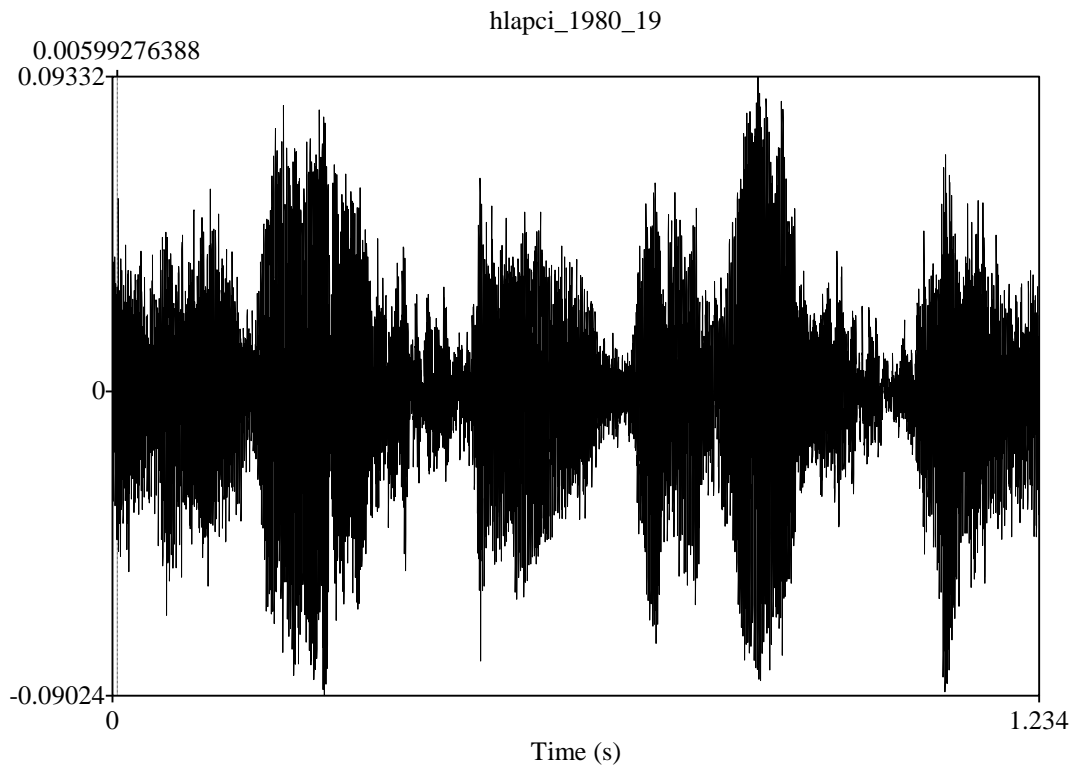
(Z levo dlanjo, ki jo – medtem ko je s komolcem naslonjena na mizo – drži navzgor, dvakrat zamahne proti sebi.) *Številke, številke!*

Hitrost govora in glasnost

(G) *Številke, številke!*

Intonacija in register ter premori

(V) *Številke, [↓] številke! ↓ |*



Grafikon 18: Oscilogram Minkinega zelo glasnega govora

Iz oscilograma je razvidno, da je Minkina replika govorjena zelo glasno, obe besedi pa sta poudarjeni – izmerjena glasnost je 61,6 dB, kar je skoraj 10 dB več kot pri prejšnji izmerjeni repliki (Jerman). Intonacijski lok je zelo velik, in sicer meri 417,4 Hz (109,1–526,5 Hz), register pa zelo visok, in sicer povprečna osnovna frekvenca meri 397,5 Hz (povprečna osnovna frekvenca za ženske glasove je 220 Hz). Oseba govori srednje hitro – 5 zlogov v sekundi, premorov pa v analizirani repliki ni. Izmerjena prozodična sredstva (zelo visok register in zelo velik razpon intonacije) dokazujejo, da Minkin govor izraža afektivno stanje,⁷⁰ predvsem veselje.

Komar:

Kdo si upa dvomiti?

⁷⁰ Intenzivnost afekta se kaže z »napetim izgovorom soglasnikov, visokim registrom, povečano glasnostjo, pohitevanjem, nepričakovanimi premori, tudi z intenzivnejšo mimiko, gestami, z opaznejšimi telesnimi premiki« (PODBEVŠEK 2006: 122).

Neverbalna komunikacija

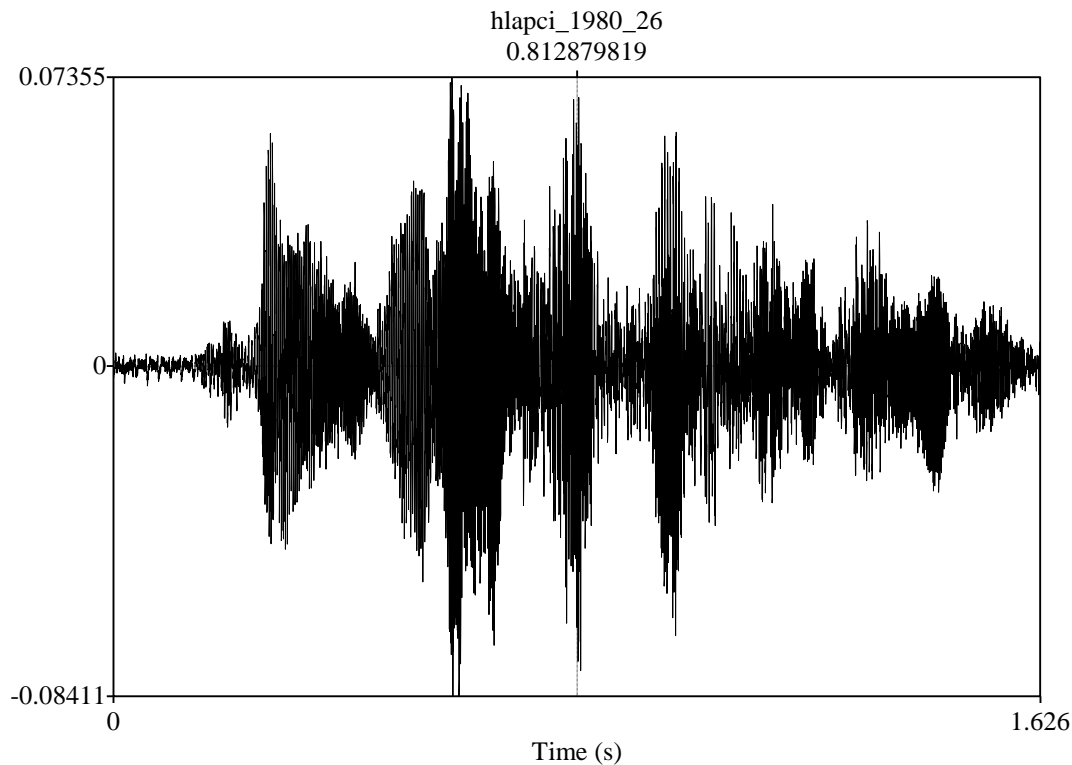
(Na posnetku se Komarja zaradi teme ne vidi dobro, zato neverbalnih sredstev ni mogoče opazovati.) *Kdo si upa dvomiti?*

Hitrost govora in glasnost

Kdo si upa dvomiti?

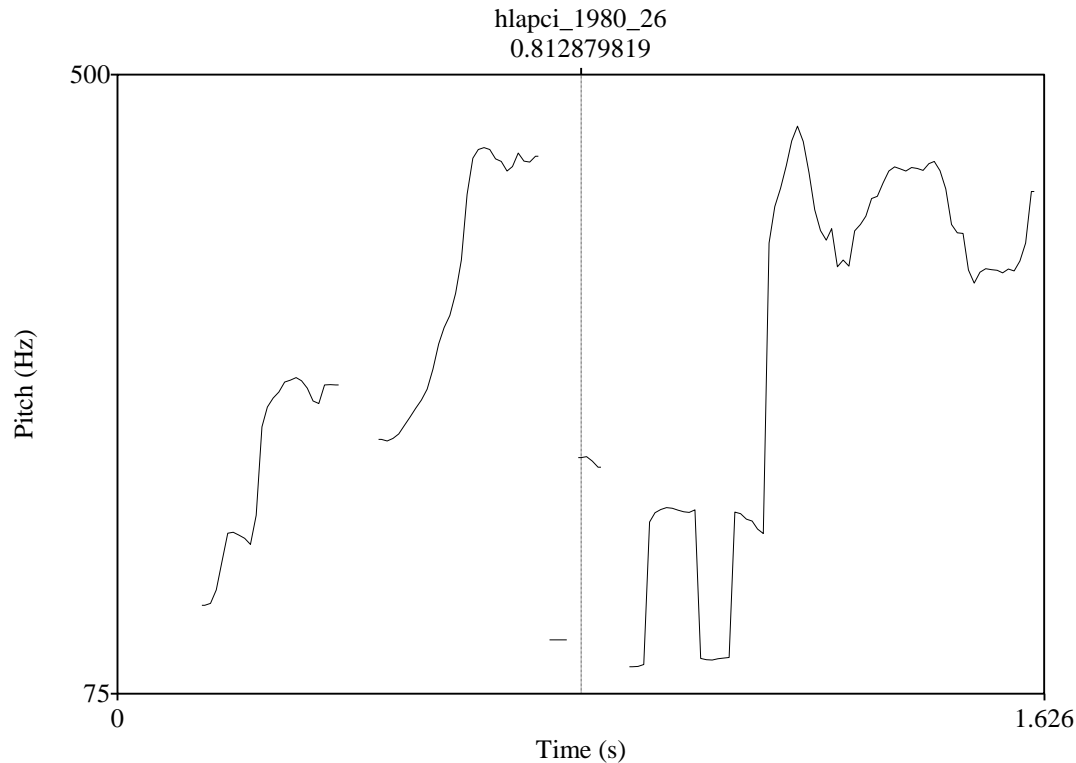
Intonacija in register ter premori

Kdo si (V) upa [↑] dvomiti? ↓ | (prekrivanje konca replike z Minkinim neartikuliranim glasom – smehom)



Grafikon 19: Oscilogram Komarjevega afektivnega govora

Iz oscilograma je razvidno, da je Komarjev govor glasen in brez premorov. Ilustrativno zanimivejši pa je grafični prikaz intonacijskega poteka.



Grafikon 20: Intonacijski potek Komarjevega afektivnega govora

Iz grafičnega prikaza intonacijskega poteka so razvidni veliki intonacijski loki in za moškega govorca zelo visok register. Na koncu replike krivulja ne odraža realnega gibanja, saj poleg Komarjevega glasu slišimo tudi Minkin neartikulirani glas – zato je konec nemogoče analizirati s fonetičnim računalniškim programom. Za analizo Komarjevega glasu in govora sem zato vzela tisti del replike, ki se ne prekriva z Minkinim glasom (*Kdo si upa*). V tem delu replike Komar govori glasno – povprečna izmerjena glasnost je 59,4 dB. Register je visok – 292,4 Hz, intonacijski loki so veliki – 338,1 Hz (111,9–450 Hz). Meritve dokazujejo podobno razporeženje Minke in Komarja, ki svojo afektivnost izražata s podobnimi prozodičnimi sredstvi – glasen govor, visok register in veliki intonacijski loki.

Tudi meritve s Praatom potrjujejo ugotovitve slušnozaznavne analize, da je v analiziranem prizoru govor obeh govorcev glasen, njuno razporeženje pa se kaže v intenzivni rabi prozodičnih sredstev, predvsem v glasnosti, velikih intonacijskih lokih ter povišanem registru.

3. analizirani prizor: Učitelji po volitvah

Učitelji so po volitvah tudi v načinu govora drugačni, kot so bili pred njimi. Najbolj se spremeni govor Minke in Komarja, ki je po volitvah tišji, intonacijski loki so manjši, prav tako se rahlo zniža njun register. Oboje je zelo jasno razvidno že iz slušnozaznavne analize. Manj se spremeni govor Lojzke, Geni in Jermana. V analiziranem prizoru Lojzka prikrito izrazi svoje nestrinjanje s spremenjenimi stališči učiteljev, nadučitelj pa tako v besedah (vsebini) kot v prozodičnih in neverbalnih sredstvih govora pokaže svojo avtoriteto. Prikazani sta dve repliki: prva je Lojzkina, druga pa nadučiteljeva, ki prvi sledi.

Lojzka:

Kako bi to modrost po domače povedali?

Neverbalna komunikacija

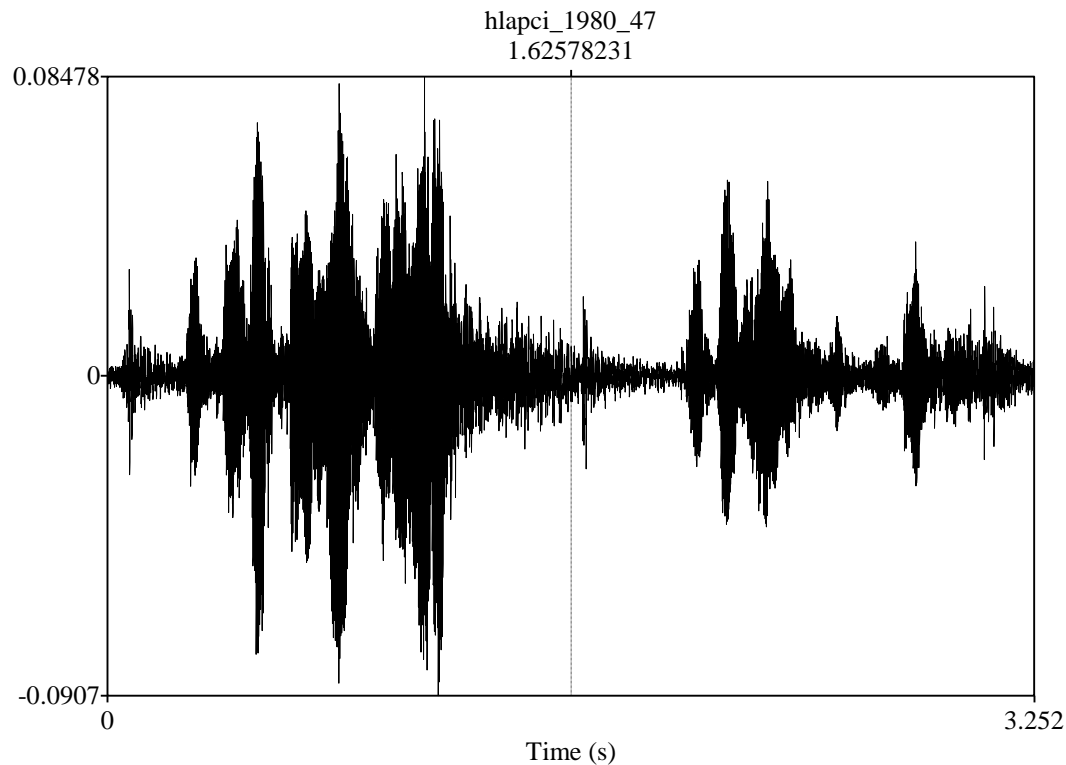
(Odpravi se za Geni in roke drži ob telesu.) *Kako bi to modrost po domače povedali?*

Hitrost govora in glasnost

Kako bi to modrost po domače povedali?

Intonacija in register ter premori

Kako bi to modrost [↓] || po domače povedali? ↓ [!]



Grafikon 21: Oscilogram Lojzkine replike

Oscilogram pokaže en daljši premor in različno glasnost govora pred in po premoru – pred premorom oseba govori glasneje – povprečna izmerjena glasnost je 59,7 dB – po premoru pa tišje – povprečna izmerjena glasnost je 53,2 dB. Lojzkin register je visok – povprečna osnovna frekvenca meri 246,2 Hz (povprečna vrednost za ženske je 220 Hz) – vendar nižji od Minkinega. Govor je srednje hiter (kar pomeni 4–7 izgovorjenih zlogov na sekundo), in sicer govorka izgovori 4,6 zloga na sekundo. Lojzkin govor ne izraža izrazitih čustev, svoje mnenje, enako kot pred volitvami, govorka pove premišljeno in umirjeno.

Nadučitelj:

Pomislite, gospodična, da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, da pa je nespodobno zvrčati besede svojega predstojnika.

Neverbalna komunikacija

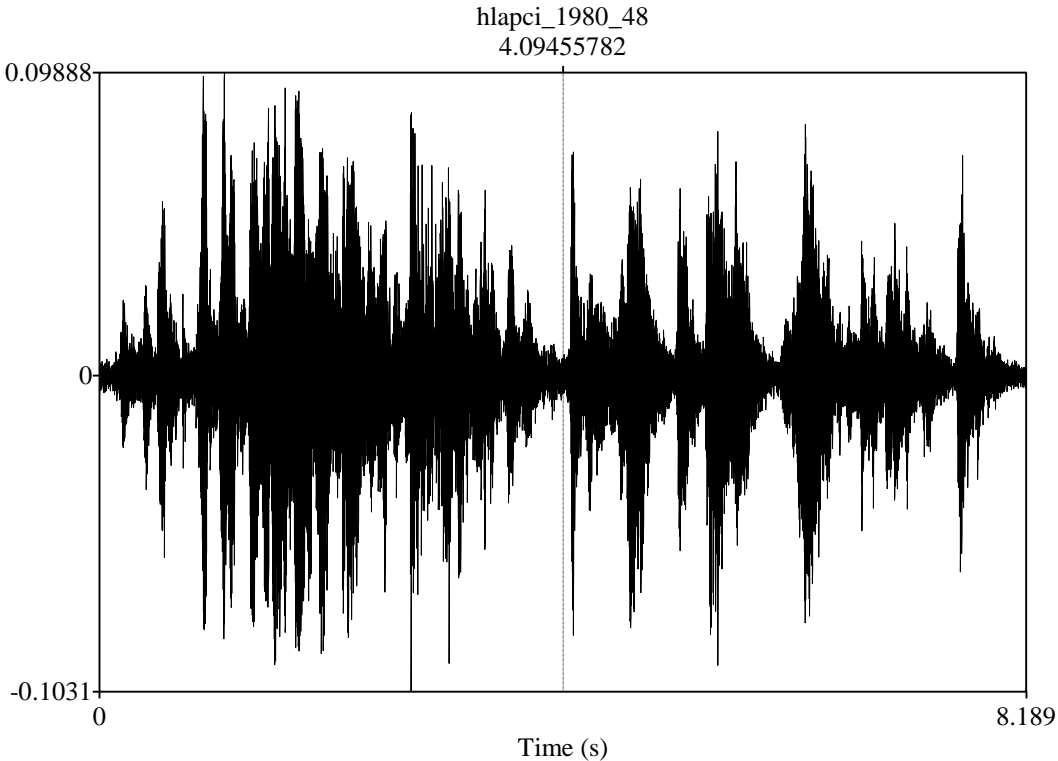
Pomislite, (Nadučitelj predroči roke, nato pa skoči z mize in stopi za Lojzko. Komar z iztegnjeno roko stopi za njim, a se skoraj takoj ustavi.) gospodična, da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, da pa je (Požuga Lojzki, rahlo počepne. Mimika je na posnetku slabo vidna.) nespodobno, zvrčati besede (Roke da v žepe svojega telovnika.) svojega predstojnika. (Se obrne nazaj proti Komarju, potem spet proti Lojzki. Govori jezno.)

Hitrost govora in glasnost

(G) *Pomislite, gospodična, da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, da pa je nespodobno zvrčati besede svojega predstojnika.*

Intonacija in register ter premori

(povišan register) *Pomislite, [↓] | gospodična, [↓] [!] da ni vljudno, zvrčati besede svojega bližnjega, [↓] | da pa je nespodobno [↓] [!] zvrčati besede svojega predstojnika. ↓ |*



Grafikon 22: Oscilogram nadučiteljeve replike

Nadučitelj govori glasno, in sicer je povprečna izmerjena glasnost 58,9 dB. Njegov register je visok – povprečna osnovna frekvenca je 293,2 Hz, intonacijski loki pa veliki – razpon intonacije meri 397,4 Hz (79,1–476,5 Hz). Govor je srednje hiter – 5,4 zloga v sekundi. Meritve potrjujejo, da gre za afektivni govor, in sicer za jezo, prav tako to potrjuje tudi intenzivna neverbalna komunikacija (žuganje, veliko premikov), ki je v nasprotju z neintenzivno oziroma umirjeno neverbalno komunikacijo govorce iz prejšnje analizirane replike.

Nadučitelj tudi z glasnostjo govora (predvsem pa z neverbalno komunikacijo) izraža svojo nadrejenost oziroma avtoriteto, z vsemi prozodičnimi sredstvi pa nakazuje afektivnost govora. Lojzkin govor je, kot je značilno zanjo, umirjen in ni čustveno obarvan.

4. analizirani prizor: Jerman in Kalander

V tem prizoru se pokaže velika razlika med Kalandrovim in Jermanovim dojemanjem sveta ter v njunim osebnostnih značilnostih – Kalander je realen, prizemljen, racionalen, Jerman pa čustven,

razmišljujoč in razdvojen. To se kaže tudi v govoru – Jerman prozodijo in sredstva neverbalne komunikacije (predvsem pokrivanje obraza oziroma oči z rokami) uporablja bolj intenzivno kot Kalander, predvsem takrat, kadar je čustveno prizadet. Oba pa govorita počasneje in z več premori, ki so daljši, kot je bilo značilno za prejšnje prizore, včasih tudi zvišata register.

Jerman:

Ni trma, tudi ni bahavost.

Neverbalna komunikacija

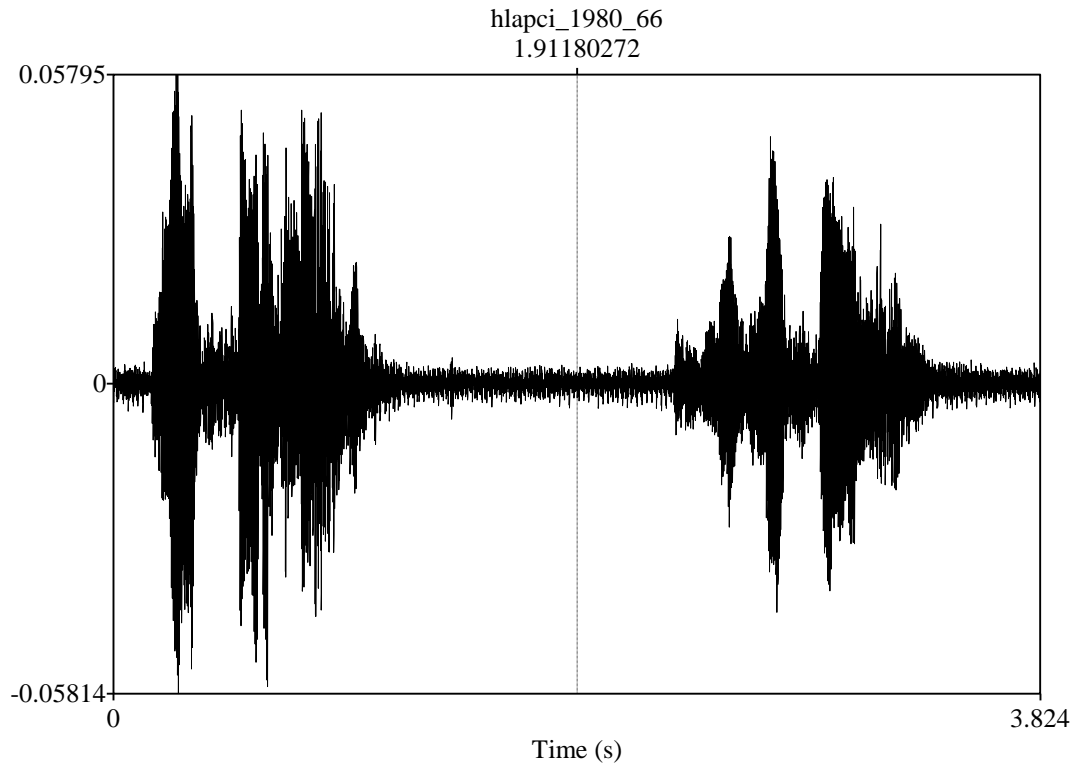
(Umiri mahanje z rokami. Pogleda Kalandra, ki s sklonjeno glavo gleda v mizo, in proti njemu poudarjalno premika eno roko.) *Ni trma*, (Spet se z roko prime čez obraz, tako da si pokriva oči. Kalander sedi pokonci in gleda predse, vendar ne Jermana.) *tudi ni bahavost*. (Jerman skoči pokonci, razburjeno hodi sem ter tja.)

Hitrost govora in glasnost

Ni trma, tudi ni bahavost.

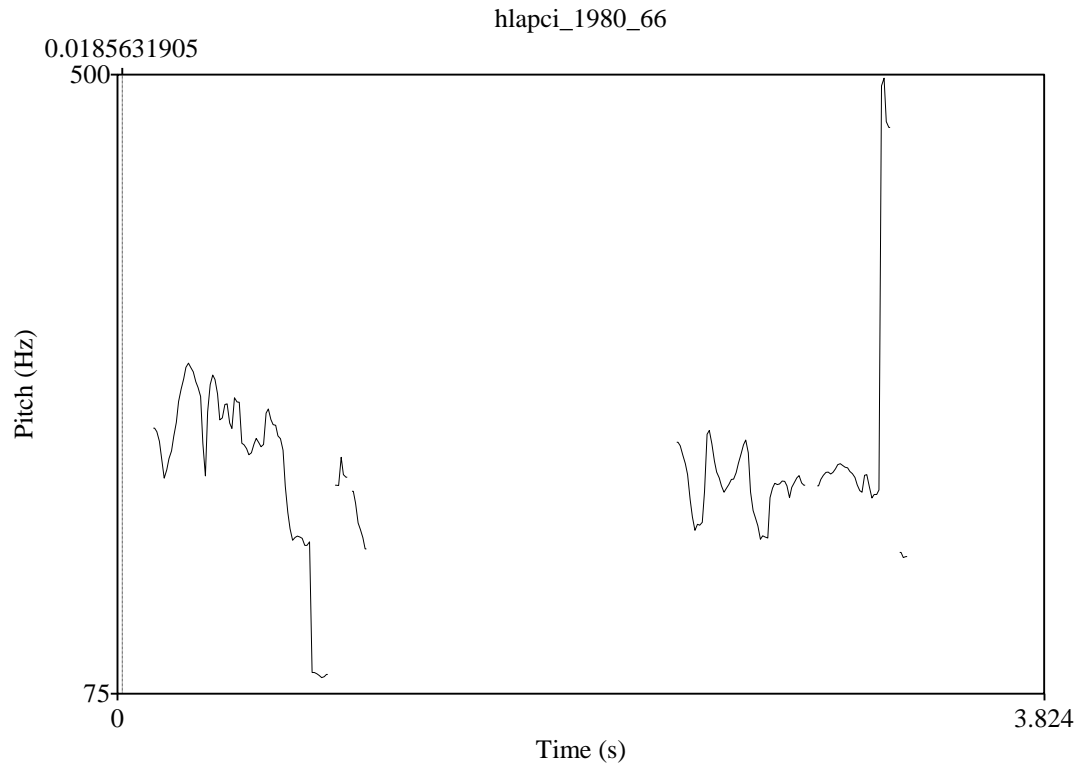
Intonacija in register ter premori

Ni trma, ↓ || *tudi ni bahavost*. [↓] ||



Grafikon 23: Oscilogram Jermanovega počasnega govora

Fonetična računalniška analiza je pokazala, da Jerman govori počasi – in sicer je hitrost govora 2,6 zloga na sekundo (pri počasnem govoru izgovorimo manj kot 4 zloge na sekundo), pri čemer je upoštevan tudi en daljši premor, ki meri 1,1 sekunde. Izmerjena povprečna glasnost je 53,4 dB, register pa je visok (govorni interpret ima za moškega visok register v vseh replikah, ne samo pri tistih, ki so izrečene v afektivnem stanju) – povprečna osnovna frekvenca meri 230,2 Hz.



Grafikon 24: Intonacijski potek Jermanovega počasnega govora

Čeprav gre v zapisu za eno poved, je govorna realizacija taka, kot da gre za dve ločeni povedi – za prvo (po dolgem premoru) je kljub interpunkciji, ki zahteva nekončno intonacijo (vejica), izgovorjena končna padajoča intonacija. Intonacijskega loka se zaradi nekaterih zvokov, ki se slišijo na posnetku in jih ni mogoče odstraniti, ni dalo natančno izmeriti, vendar pa je jasno, da je lok tako velik, da ne gre za izjavo, ampak za vzklik.

Zgolj za prikaz še ene značilnosti Jermanovega govora v drugem delu uprizoritve, ko je osebno in politično zlomljen, navajam še eno njegovo repliko. Jerman je v tej uprizoritvi zmeden in negotov, kar se kaže tudi v govoru. Jermanova razrvanost je opazna tudi v njegovi neverbalni komunikaciji ter na nekaterih mestih celo v nasilnem obnašanju – na koncu zborovanja fizično napade župnika in Kalandra. V četrtem in zlasti petem analiziranem prizoru so za Jermanov govor zelo značilni zatiki oziroma prekinjene, nedokončane misli.

Jerman:

Jaz pa ti povem: če pridejo sami razbojniki na to zborovanje – mednje pridem in jim povem natanko tisto, kar sodi razboj... razbojnikom.

Kalander:

Pijanost je v deželi, z besedo je ne boš ugnal,

Neverbalna komunikacija

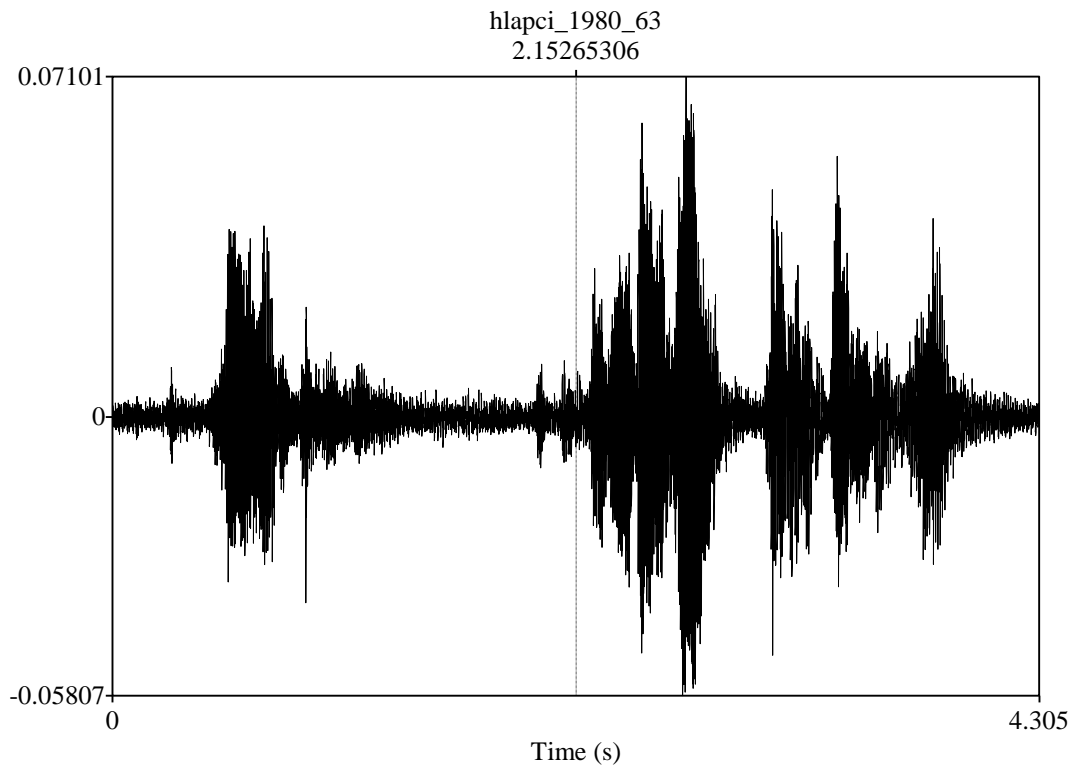
(Kalander se s trupom nagne proti Jermanu, ki se z dlanjo drži čez nos in usta.) *Pijanost je v deželi,* (Kalander se dvakrat z dlanjo dotakne Jermana za nadlaket, Jerman pa pogleda proti Kalandru in odmakne roko z obraza.) *z besedo je ne boš ugnal,*

Hitrost govora in glasnost

Pijanost je v deželi, z besedo je ne boš ugnal,

Intonacija in register ter premori

Pijanost je v deželi, ↓ || z besedo [↓] [!] je ne boš ugnal, ↓ ||



Grafikon 25: Oscilogram Kalandrovega čustveno neangažiranega govora

Tudi v tem analiziranem primeru govorni interpret z govorno realizacijo replike krši zapisano sintakso. Namesto pričakovanih polkadenc (padajoče ali rastoče) ob vejicah interpret obe govorni celoti zaključí s končno padajočo intonacijo. Med obema enotama je 0,6-sekundni premor. Prva govorna enota je tišje izgovorjena (povprečna glasnost je 48,6 dB) kot druga (povprečna glasnost je 54,4 dB). Obe sta govorjeni z relativno majhnima intonacijskima razponoma – prva z razponom 94,1 Hz in druga 115,4 Hz. Hitrost govora celotne replike (prvi in drugi del) je na meji med počasnim in srednje hitrim govorom, saj je izmerjena hitrost (pri čemer upoštevamo tudi premor) 3,9 zloga na sekundo. Če pa merimo posebej prvi in drugi del, je prva enota izgovorjena s hitrostjo 7 zlogov v sekundi, druga pa 3,6 zloga v sekundi, prva torej med srednje hitrim in hitrim govorom, druga pa na meji med počasnim in srednje hitrim govorom.

Analiza pokaže, da gre za izjavo (razpon intonacijskega loka 100–200 Hz), ne za vzklik, kar potrjuje slušno analizo, ki je zaznala različnost med govorjenjem Kalandra in Jermana ravno v sredstvih, ki izražajo čustveno obarvanost govora. Jermanov govor je torej dokazano čustveno obarvan, kar je izraženo tako s prozodičnimi kot neverbalnimi govornimi sredstvi, predvsem z

njihovo intenzivnostjo. Od Jermanovega pa se razlikuje Kalandrov govor z manj intenzivnimi prozodičnimi in neverbalnimi sredstvi govora.

5. analizirani prizor: Zborovanje

V zadnjem analiziranem prizoru je Jermanov govor najbolj spremenljiv – tako kot tudi njegova čustva – v nekaterih replikah je govor na ravni izjav (majhni intonacijski loki, srednje glasen govor, srednje hiter govor), v nekaterih replikah govor izkazuje žalost, v nekaterih bes. Prozodična sredstva, ki izražajo različna razpoloženja, so raznovrstna, izraženim razpoloženjem primerna: premori so zelo različno dolgi – od zelo dolgih do kratkih ali pa so odsotni, govor je hiter ali počasen, intonacijski loki so majhni ali veliki, enako niha tudi glasnost govora. Večkrat se govor prekriva z drugimi zvoki ali z govorom različnih oseb. Značilni so tudi zatiki v Jermanovem govoru, včasih prekinjene in nedokončane misli. V analizirani repliki se Jermanovo govorjenje prekriva z drugimi zvoki. V zadnjem prizoru je najbolj razvidna Jermanova nemoč – predvsem ko na začetku prizora vsi nasprotniki hodijo, se predstavljajo, nihče ne posluša, Jerman pa govori tiho, samemu sebi.

Jerman:

Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!

Neverbalna komunikacija

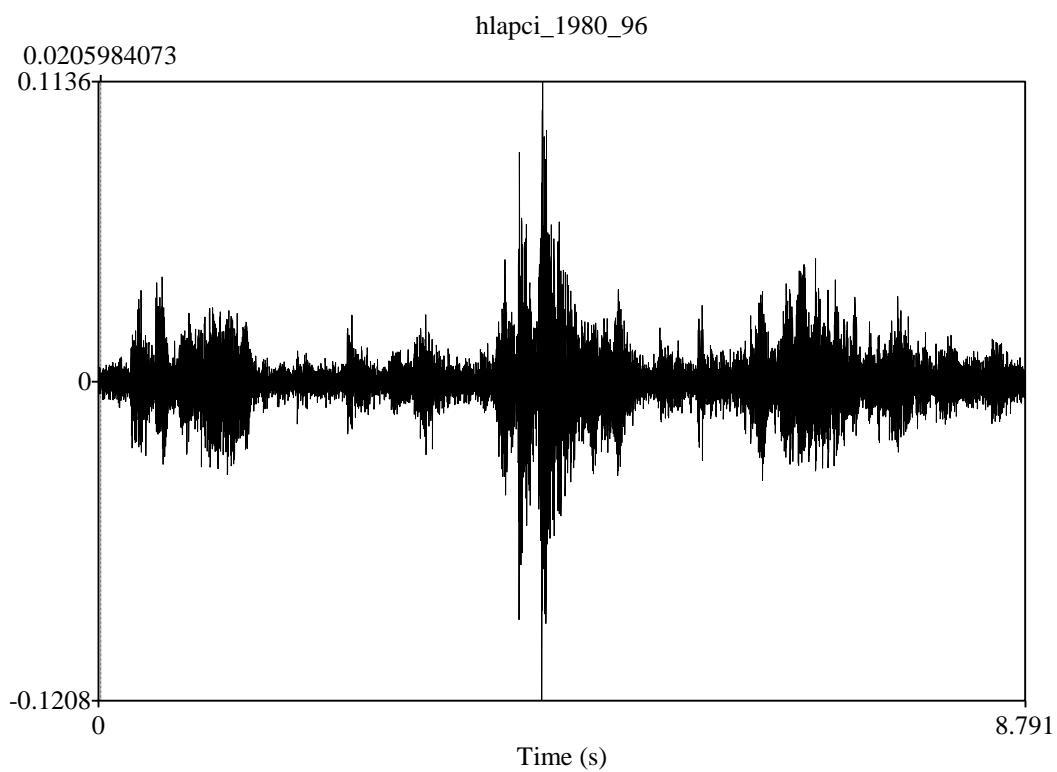
(Še vedno prazno zre predse.) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!*

Hitrost govora in glasnost

(T, P) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje!*

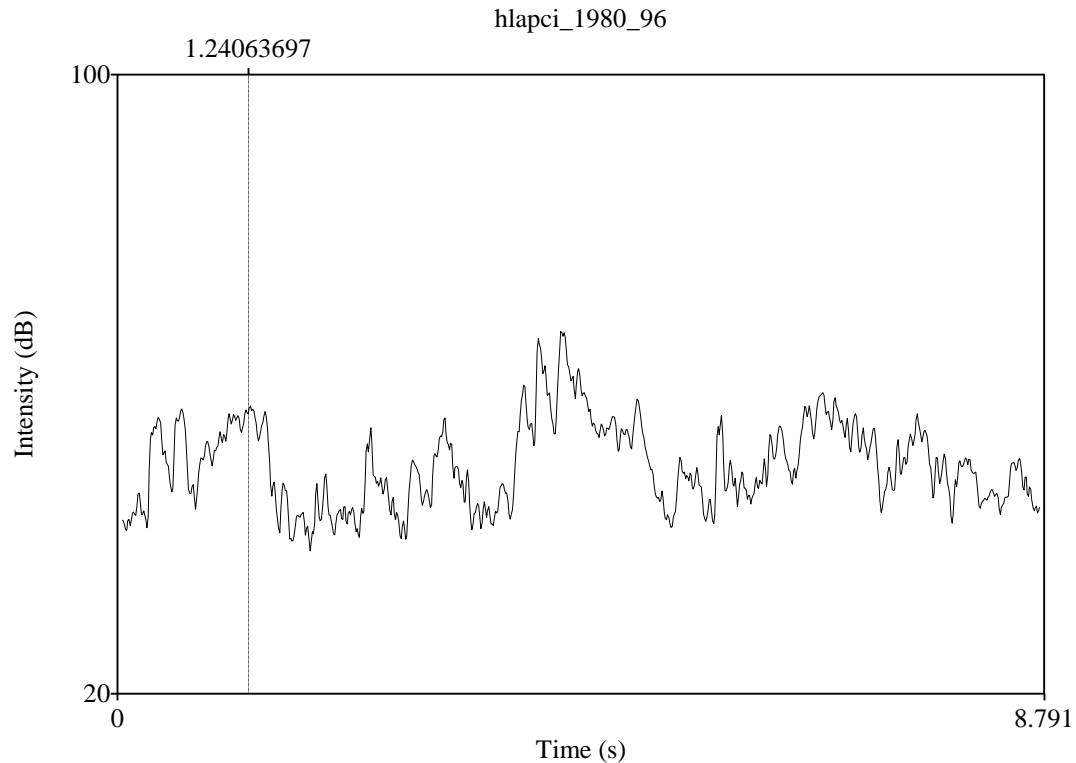
Intonacija in register ter premori

Za hlapce rojeni, [↓] || za hlapce vzgojeni, [↓] || ustvarjeni za hlapčevanje! ↓ || (pokrivanje govora z drugimi zvoki)



Grafikon 26: Oscilogram Jermanovega tihega in počasnega govora

Na oscilogramu je prikazano, da je govor počasen – 2,5 zloga na sekundo – in da sta med govorom dva daljša premora (2 in 0,9 sekunde).



Grafikon 27: Prikaz glasnosti Jermanovega tihega in počasnega govora

Iz krivulj, ki prikazujeta intonacijo in glasnost govora, je razvidno, da gre za dokaj majhne intonacijske loke in tih govor, vendar pa zaradi stalne prisotnosti drugih zvokov ni mogoče dobiti relevantnih oziroma natančnih merskih rezultatov. Praat izmeri naslednje vrednosti: register oziroma povprečna osnovna frekvenca je 120 Hz, kar je zelo nizko za tega govorca (prejšnje meritve), intonacijski razpon je 215 Hz (75–290 Hz), izmerjena povprečna glasnost govora je 53,5 dB. Glas po slušnozaznavni analizi izraža žalost, kar potrjujejo tudi meritve s Praatom in neverbalna komunikacija.

3.5.2.6 Sklepne ugotovitve

Režiser Mile Korun k uprizarjanju *Hlapcev* pristopa na različne načine, saj jih je režiral večkrat, pogosto na zelo svojstven in inovativen način. V analizirani uprizoritvi se uprizoritveno besedilo v določenih točkah razlikuje od dramskega. Spremenjen je vrstni red nekaterih delov besedila, kar je najbolj opazno v zadnjem delu uprizoritve, po zborovanju, ki je tudi najizdatneje

dramaturško črtan. Kljub dramaturškim črtam je ohranjena večina dramskega besedila, ki ga je ustvarjalna ekipa posodobila, predvsem na ravni besedja (zamenjevanje hrvatizmov s primernejšimi ustreznici), na ravni oblikoslovja, izgovora, deloma tudi besednega reda.

Odrski govor so ustvarjalci oblikovali v smislu »sodobn[e] jezikoslovn[e] estetik[e]« (ŠUMI 1980/1981: 23), ki prisega na »naravn[o] rab[o] posameznih jezikovnih sredstev« (prav tam). V okviru rabe prozodije imajo govorni interpreti prostor in možnost, da v skladu z lastnim razumevanjem in dojetjem svoje vloge ustvarjalno oblikujejo svoj govor. Pogosto ne upoštevajo interpunkcije v zapisanem besedilu, ki ga govornointerpretativno členijo drugače, kot to predvideva zapis – to dosežejo z drugačno intonacijo od pričakovane, z neobičajno razporeditvijo premorov, ki so lahko odsotni na pričakovanih mestih ali pa se pojavijo tam, kjer zanje ni nobenega sintaktičnega razloga. Govorno interpretacijo oziroma svoj odrski govor igralci pripravljajo ustvarjalno, v skladu z videnjem svojega lika znotraj gledališke uprizoritve. Celotni govor uprizoritve funkcionira v okviru estetike uprizoritve, predvsem režijskega koncepta. Lektorica predstave v svojem prispevku pogosto omenja povezanost režiserjevega uprizoritvenega koncepta z odločitvijo za posodabljanje jezika. Vloga lektorice predstave pri proučevani uprizoritvi je, kot je mogoče razbrati iz zapisov v gledališkem listu, ustvarjalna – jezika se loteva ne le na ravni pravorečja, ampak se ukvarja tudi z ustvarjalno platjo jezika oziroma z ustvarjanjem odrskega govora, ki je umetniški konstrukt, prilagojen točno določeni predstavi. Njen govorni koncept ne nastaja samovoljno, pač pa s stalnim sodelovanjem režiserja in z upoštevanjem njegovega koncepta. Zato se zdi, da je odrski govor usklajen z ostalimi uprizoritvenimi komponentami in učinkuje kot del organske celote. Neverbalna in prozodična sredstva govora v tej uprizoritvi torej več niso rabljena z namenom, da bi se »govor na odru razlikova[l] od vsakdanjega« (PODBEVŠEK 2010: 217), ampak z željo, da bi govor skupaj z drugimi uprizoritvenimi dejavniki ustvaril unikatni umetniški dogodek.

Preglednica 7: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru

	Anka	Jerman
Glasnost	Glasi govora.	Tišji govora.
Register	Visok.	Visok.
Intonacija/intonacijski loki	Veliki intonacijski loki.	Manjši intonacijski loki.
Hitrost	Hiter govora.	Hiter govora, vendar počasnejši od Anke.
Premori	Malo premorov. Kratki premori.	Malo premorov. Kratki premori.

V prvem analiziranem prizoru sta v ospredju dve prozodični sredstvi, in sicer hitrost govora in premori, ki so zelo kratki ali pa celo odsotni. Govora Jermana in Anke se večkrat prekrivata, predvsem Anka pa govora hitro. Obe osebi imata visok register govora, vendar ne v smislu povišanega registra v primerjavi s srednjo lego svojega glasu, ampak v smislu stalno visokega registra. Primerjalno sta govora obeh oseb različna predvsem v neverbalnih izrazilih, ki nakazujejo njuno karakterno, deloma tudi hierarhično različnost.

Preglednica 8: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru

	Minka	Komar
Glasnost	Zelo glasi govora.	Glasi govora.
Register	Visok.	Visok.
Intonacija/intonacijski loki	Zelo veliki intonacijski loki.	Zelo veliki intonacijski loki.
Hitrost	Srednje hiter govora.	Hitrejši govora.
Premori	Odsotnost premorov. Kratki premori.	Kratki premori.

V drugem analiziranem prizoru je najbolj intenzivno rabljeno prozodično sredstvo glasnost, ki zrcali osebnostne značilnosti obeh govorcev – Minke in Komarja. Govora se pogosto prekriva z različnimi neartikuliranimi glasovi ali z govora drugih oseb, kar onemogoča računalniško analizo. Manj težav je pri grafičnem prikazu intonacijskega poteka, pri katerem je jasno

razvidno, katera krivulja pripada posameznemu govorniku. V analiziranem prizoru je govor obeh govorcev glasen, afektivnost pa je razvidna iz zelo velikih intonacijskih lokov ter povišanega registra.

Preglednica 9: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru

	Lojzka	Nadučitelj
Glasnost	Srednje glasen govor.	Glasen govor.
Register	Visok (vendar nižji od Minkinega).	Visok.
Intonacija/intonacijski loki	Manjši intonacijski loki (včasih tudi večji).	Veliki intonacijski loki.
Hitrost	Počasen in srednje hiter govor.	Srednje hiter govor.
Premori	Daljši premori.	Kratki premori.

V tretjem analiziranem prizoru govorijo učitelji po volitvah – zrcali se različnost obnašanja in govora pred in po volitvah, pri čemer sta Minka in Komar ilustrativna primera najbolj drastično spremenjenih načel ter tudi načina govora – pred volitvami intenzivna prozodična sredstva postanejo po volitvah bolj nadzorovana, torej manj intenzivna (tišji govor, manjši intonacijski loki, nižji register, manj intenzivna neverbalna komunikacija). Govorci, ki so bili zmernejši že pred volitvami, s takim načinom obnašanja in govora nadaljujejo – vzorčni primer je Lojzka.

Preglednica 10: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru

	Jerman	Kalander
Glasnost	Srednje glasen govor.	Srednje glasen govor.
Register	Visok.	Srednji.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki, včasih tudi večji.	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Srednje hiter govor.	Srednje hiter govor.
Premori	Veliko premorov. Tudi daljši premori.	Veliko premorov. Še daljši premori.

V četrtem analiziranem prizoru sta zopet sopostavljena dva različna načina govora, ki zrcalita zelo različne osebnostne značilnosti dveh oseb – Jermana in Kalandra. Tudi tu se razlika kaže predvsem v intenzivnosti rabe prozodičnih sredstev, tudi v premorih, ki so daljši v Jermanovem govoru. Prav tako se v Jermanovem govoru začnejo pojavljati zatiki, prekinitve govora sredi besede, sredi stavka, v smislu zastoja govora oziroma komunikacije, ki nakazuje Jermanovo vse večjo stisko in nebogljenost.

Preglednica 11: Prozodična sredstva v petem analiziranem prizoru

	Jerman
Glasnost	Različna.
Register	Visok, včasih tudi znižan.
Intonacija/intonacijski loki	Različni.
Hitrost	Različna.
Premori	Različni.

Zatiki se nadaljujejo in stopnjujejo v petem analiziranem prizoru, za katerega so značilna najbolj raznoliko rabljena prozodična sredstva. Jermanov govor na zborovanju ima namreč izrazito dramaturško zgradbo, od Jermanove nemoči na začetku govora, ki se kaže v tihosti govora in v neverbalni komunikaciji, do izraza jeze in celo besa proti koncu govora, ki se kaže v izjemno glasnem govoru s povišanim registrom in velikimi intonacijskimi loki.

Fonetična računalniška analiza je v večini primerov potrdila rezultate slušnozaznavne analize, v nekaterih primerih, predvsem pri prekrivajočem se govoru, pa je bila otežena. Tudi analiza neverbalnih sredstev govora je bila ovirana, in sicer zaradi temačnosti posnetka oziroma pomanjkanja svetlobe, saj se predvsem mimike ne vidi dobro. Zaradi zornega kota snemalca, ki je oddaljen, se obrazov pogosto ne vidi dobro, prav tako so slabše vidni nekateri deli odra. Na mestih, kjer prihaja do nejasnosti, tako v analizo ne moremo vključiti vse neverbalne komunikacije.

3.5.3 *Hlapci.pdf* v režiji Sama M. Strelca⁷¹

3.5.3.1 Utemeljitev izbora

Uprizoritev *Hlapci.pdf*⁷² je prva uprizoritev *Hlapcev* v novem tisočletju. Gre za režijsko svežo, aktualno uprizoritev, ki uporablja sodobne kostume, glasbo, sceno. Uprizoritev se močno razlikuje od tistih, ki jih je bilo mogoče videti do takrat in predvsem zaradi tega je bila izbrana za raziskavo. Z namenom aktualizacije ustvarjalci minimalno dopišejo besedilo Ivana Cankarja, vnaprej posnamejo kratke posnetke, ki jih predvajajo na projekcijskem platnu, v predstavo vključijo sodobno glasbo, sodobne kostume ipd. Kljub izraziti aktualizaciji pa uprizoritveno besedilo od dramskega ne odstopa v tolikšni meri, kot sem pričakovala na začetku proučevanja. Ta dvojnost – Cankarjevemu besedilu zvesti jezik in aktualizirani ostali uprizoritveni dejavniki – se mi je zdela raziskovalno zanimiva.

Od uprizoritev iz pete skupine sta bili dve izbrani za podrobnejše proučevanje – izločeni pa sta bili dve, ki sta s stališča proučevanja odrskega govora manj zanimivi, in sicer uprizoritev v režiji Matjaža Bergerja z naslovom *Hlapci (Komentirana izdaja)* in *Hlapci* v režiji Mihe Goloba. Za peto skupino uprizoritev (po letu 2000) je značilno, da uprizoritveno besedilo zelo svobodno pristopa k dramski predlogi, ki jo lahko tudi zelo spreminja.

⁷¹ *Hlapci.pdf*. Drama SNG Maribor. Premiera: 13. 5. 2005. Režiser, dramaturg in scenograf: Samo M. Strelca. Kostumografka: Belinda Škarica. Avtor glasbe: Mitja Vrhovnik Smrekar. Oblikovalec luči: Tomaž Bežjak, David Orešič. Lektor: Janez Bostič. Asistentka režiserja: Branka Nikl Klampfer. Asistentka kostumografke: Janja Turnšek. Igrajo: Matjaž Tribušon – župnik, Tadej Toš – Jerman, Nenad Nešo Tokalič – zdravnik, Anica Sivec – kmetica, Mirjana Šajinović – Minka, Kristijan Ostanek – Kaplan in krčmar, Ksenija Mišič – Lojzka, Irena Mihelič – Kalandrova žena, Gojmir Lešnjak – Komar, Ivica Knez – Nace, Davor Herga – Pisek, Srdjan Grahovac – Kalandar, Milan Goltes – poštar, Zvone Funda – župan, Veronika Drovc – Jermanova mati, Alenka Cilenšek – Geni, Peter Boštjančič – nadučitelj, Vojko Beljšak – Anka; Silvo Safran, Polonca Rajšp, Karmen Zacharias, Aleksander Krošl, Martina Kajtna, Rasti Jež, Vesna Celcer, Branka Andjelković.

⁷² »Portable data file [...] v prenesenem pomenu pomeni svobodno obravnavo teme« (RAK 2005: 9).

3.5.3.2 Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom

V uprizoritvi *Hlapci.pdf* v režiji Sama M. Strelca uprizoritveno besedilo deloma odstopa od dramskega. Glavni dramaturški poseg se nanaša na besedilo, ki ga v drami izgovarja Jerman, v uprizoritvi pa so vse Jermanove replike do materine smrti položene v usta ostalih oseb – največkrat Jermanove matere – ali pa so izražene z Jermanovo mimiko in gestami. Tako Jerman sicer ostane osrednja oseba, vendar izgubi svojo aktivnost, ki je preložena na njegovo mater. Mati govori v njegovem imenu v pogovoru z župnikom, s Kalandrom in celo pove njegov govor v krčmi. Ker Jermanovo besedilo izgovarja druga oseba, so replike, ki jih v Cankarjevem dramskem besedilu izgovarja Jerman, deloma spremenjene – včasih so uporabljene ženske oblike namesto moških (npr. Jermanova mati: *Nisem govorila o veri* namesto Jerman: *Nisem govoril o veri*, Kalandar: *Odnoslo jih je vse po vrsti, gospa, in tudi moja se je strašno zamajala* namesto Kalandar: *Odnoslo jih je vse po vrsti in tudi moja, gospod, se je močno zamajala*), v četrtem analiziranem prizoru med Jermanom in Kalandrom, ko vse Jermanove replike zopet izgovarja njegova mati, pa so te v drugi namesto prvi osebi (npr. Jermanova mati: *Navsezadnje ostaneta sama* namesto Jerman: *Navsezadnje, ljubi Kalandar, ostaneva samá*).

Naslednji opaznejši besedilni poseg so številne dramaturške črte, vendar nobeno dejanje ni črtano v celoti, gre le za precejšnjo okrajšavo dramskega besedila. Npr. prvi analizirani prizor med Anko in Jermanom je izdatno črtan, in sicer je od celega prizora ostalo le petnajst Ankinih replik, na katere Jerman – ki je ves čas tiho – odgovarja le z mimiko in gestami. Uprizoritev *Hlapci.pdf* bi bilo zaradi tega nemogoče proučevati brez videoposnetka (brez vidne komponente).

Jezik ostaja knjižni – ustvarjalci se niso odločili za spreminanje zvrsti jezika. Le v enem delu – dodano besedilo, ki ga govori Geni in se nanaša na lokalno (Maribor) politično dogajanje, – je besedilo govorjeno v narečju. Prav tako je jezik v uprizoritvi posodobljen minimalno. Aktualizacija se kaže tako v kostumih, glasbi – glasba skupine Ramstein, sceni kot tudi nekaterih spremembah v besedilu, ko se avtorjem, ki jih Komar in nadučitelj po volitvah odstranita iz knjižnice, pridružijo Jan Plestenjak, Zoran Predin, Tone Partljič, Drago Jančar in Janez Drnovšek, omenjajo se zgodbe iz sodobne lokalne politike ipd.

Besedilo je ostalo jezikovno neposodobljeno – v tem smislu skoraj popolnoma sledi dramskemu besedilu. Ustvarjalci uprizoritve ohranjajo nekatere zastarele veznike – *nego*, *ali*. Prav tako besedilo ni posodobljeno v smislu zamenjevanja starinskih izrazov z novejšimi. Ohranjene so tudi nekatere polnopomenske besede, ki imajo v SSKJ kvalifikator star., npr. *jerob*. Večinoma je ohranjen zaznamovani besedni vrstni red (npr. *Resnično od srca mi je žal, a mevžo sem si mislil drugače, kot si navadno razlagajo to nečastno besedo.*), v nekaterih primerih pa so besedni red spreminjali (npr. Mati: [...] *ki so jih človeku postavili* [...] namesto Jerman: [...] *ki so jih postavili človeku* [...]). Jezik uprizoritvenega besedila je tako skorajda enak dramskemu, spremenjene so le replike zdravnika, ki so iz slovenskega prevedene v hrvaški jezik, Kalandar pa govori z »jugoslovanskim« naglasom, tudi besednega naglasa vedno ne izvede v skladu s pravorečno normo ([*ônem*], [*živèl*], [*naložil*]), kar je verjetno zavestna odločitev ustvarjalcev predstave, ki tudi v govoru kaže na socialno različnost Kalandra in Jermana.

Nekateri kritiki zapišejo, da so različni uprizoritveni dejavniki neuskklajeni in da govor ne ustreza režijskemu konceptu, zato predstava ne funkcioniira kot celota. Omenjajo tudi, da se posamezni igralci s Cankarjevim besedilom spoprijemajo različno dobro, zato naj bi bil govor predstave neenoten. »Težava pri posodobljenju je [...] jezik: starinski besednjak in sintaksa večkrat povzročata moteč zven v sodobnosti situacij, ta arhaičnost pa je še posebej izmučila Tadeja Toša v vlogi Jermana, ki je v finalnem prizoru svoje le mukoma in prav po štajersko (lektor!) izgovoril, a bolj malo povedal« (TADEL 2005: 5).

3.5.3.3 Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi

V analizirani uprizoritvi je veliko mizanscenskih premikov, zato je več neverbalnih sredstev govora povezanih s premikanjem oseb v prostoru in gestami, ki pritegnejo več pozornosti gledalcev. Zaradi zornega kota snemalca je mimika popisana manj natančno.

Ob prihodu gledalcev v dvorano dva igralca na odru igrata namizni tenis. Kostumi so sodobni. Jerman je oblečen črno – v majico s kratkimi rokavi in kavbojske hlače. Na začetku predstave na odru odigra bobnarsko točko z navideznimi bobni. Nato se mu pridruži Anka, ki jo igra moški – oblečen v kavbojske hlače in belo srajco.

1. analizirani prizor: Anka in Jerman

V tem prizoru govori samo Anka. Jerman sedi na barskem stolu, v rokah ima palice za igranje bobnov.

1. Anka (Anka njuha kokain, ki ga ponudi tudi Jermanu, vendar ga ta z odkimavanjem glave odkloni. Anka odkimava z glavo in medtem izgovori prvo repliko.): *Ali si pust!*
2. (Anka da roke v boke in se obrne proti Jermanu. Gledata se iz oči v oči.) *Kaj bi rad?*
3. (Obrne se na petah in odide z odra.) *Adijo.*
4. (Anka se vrne nazaj – koraki so hitri in odločni. Obrne se proti Jermanu, razpre roke, s telesom se nagiba proti njemu. S telesom in glavo se ves čas nagiba proti Jermanu, pogled je jezen in usmerjen proti njemu – mimika je izrazita.) *Zameriš mi, da se rajši smejem, nego jočem, da se rajši oblačim belo, nego črno,* (Odide na drugo stran odra, večkrat zavzdihne, na koncu se posmehne in obrne stran od Jermana.)
5. *zameriš mi, da sem mlada.*
6. *Kmalu mi boš zameril, da nisem grbasta, da ne škilim.* (V drugem delu povedi – *nisem grbasta [...]* – dvakrat zavije z očmi, vrti glavo in ramena.)
7. (S hitrimi koraki se vrne k Jermanu, govori osredotočeno nanj, gestikulira z rokami – jih usmerja proti Jermanu, se ježno nagiba proti njemu. Izrazita mimika izraža razburjenost.) *Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!* (Anka skomigne z rameni, se nagiba proti Jermanu in se mu približuje. Jerman pogleda navzdol. Anka se ga dotakne, ga boža po ramenih, z roko dvigne njegovo brado proti sebi. Anka in Jerman pogledata drug drugega. Nato se Anka nagne proti Jermanu in ga poskuša poljubiti, vendar se Jerman z obrazom obrne stran.)
8. *Prav res je, da si kmet!* (Anka se obrne stran. Roke da v boke, si popravi očala in posmehljivo pogleda Jermana, ki zre predse.)
9. *Človeka mine smeh, kadar te sreča.* (Jerman se posmehne.)
10. (Ankina mimika ponovno izraža jezo – predvsem oči in premikanje ustnic.) *Življenje, mladost, pomlad, ljubezen, vse ti je – kakor vélika maša in povzdigovanje.* (Spet se ježno ozre proti Jermanu.)
11. *Glej, jaz ti ne očitam.* (Ponovno se spogledata.)

12. *Ti se z menoj ne smeješ, jaz se ne jočem s teboj.* (Anka gleda predse in premika glavo proti Jermanu in spet stran od njega. Jerman gleda predse, njegov pogled je usmerjen v tla.)
13. *Daj mi roko in adijo!* (Anka Jermanu ponudi roko, Jerman se z očmi obrne k njej. Ko ji je Jerman končno pripravljen podati roko, vstane, Anka pa roko umakne in si popravi lase.)
14. *Adijo!* (Anka se obrne stran, odide z odra, vendar se hitro vrne nazaj. Govori, obrnjena proti Jermanu, izraz na njenem obrazu je resen. Jerman ostane na odru s sklonjeno glavo, njegova obrazna mimika izraža žalost. Naslednji dve repliki Anka govori obrnjena proti Jermanu.)
15. *Pa črno kuto sleci in paternošter daj iz rok.*
16. *Zbogom!* (Anka dvigne eno obrv in z dolgimi koraki odide. Jerman ponovno sede na barski stol.)

Po prizoru Anke in Jermana prideta na oder dve učiteljici, in sicer Geni in Minka, ki na mikrofona zapojeta nekaj pesmi. Njuni kostumi so sodobni: Geni je oblečena v trenirko, Minka pa v poletno krilo in bluzo pisanih barv, na glavi ima klobuk.

2. analizirani prizor: Učitelji pred volitvami

Jerman sedi na barskem stolčku. Minka stoji pred mikrofonom, obrnjena je proti publiko. Geni stoji na desni strani odra, v rokah drži embalažo z ocvrtim piščancem iz znane restavracije s hitro prehrano.

17. Minka: *Ali nič ne trepečete in ne upate, črnožalni Romeo?* (Ob nagovoru se obrne proti Jermanu, ki sedi za njo.)
18. (Minka se spet obrne proti publiko in ob izgovorjeni besedi *ne* odkimava z glavo, oči premika levo in desno. Jerman ves čas gleda predse.) *Da ne trepečete, ko bodo nocoj ... takorekoč ... pisali sodbo slovenskemu narodu?*
19. (Minka se ozre proti Geni.) *Ali ste pozabili na volitve?*

20. Geni (Geni ima v eni roki piščančje bedro, v drugi embalažo. Gestikulira z rokami in odkimava, na koncu replike pa zagriže v piščančje bedro.): *Če izvolijo same svetnike, ali same cigane, moja suknja ne bo nič manj zakrpana in moji podplati nič bolj celi.*
21. Minka: *Ta* (Minka z roko pokaže na Geni in se odpravi na drugo stran odra.) *mlačnost in malobrižnost* (Se ponovno obrne h Geni.) *koplje narodu prezgodnji grob!* (Prekriža roke ob telesu in se objame z njimi.)
22. Geni: *Daj ne čvekaj!* (Geni se odpravi proti mikrofonu. Jerman v ozadju pije.)
[...]
23. Minka (Govori nagnjena proti Lojzki, ki sedi na tleh.): *Še eno uro ... ne, še pol ure, pa bo zapisano, potrjeno in zapečateneno ...* (S prsti ene roke trka po dlani druge.)
24. *če pa nam sonce svobode ugasne na vekomaj ...* (Ustavi se na mestu in s sklenjenimi rokami pred seboj nadaljuje. Njena mimika postaja resna. Na koncu izgovorjene replike zapre oči.)
25. *sinoči se mi je sanjalo, da sem rake jedla ...* (Skremži obraz, s čimer izrazi gnus, njeno telo se v gnusu strese. Nato večkrat pljune, s čimer ponovno ilustrira gnus.) *kaj le to pomeni?* (Gleda navzdol.)
26. Lojzka (Sedi na tleh in govori z resnim izrazom na obrazu.): *Izboljšanje plače.*
27. Minka (Tleskne z jezikom, odkimava v znak neodobravanja. Mimo Lojzke odide v nasprotno stran od občinstva. Gestikulira z rokami.): *Vsak izobraženec bi moral ... poglej Komarja! Že tri dni pije ... od same navdušenosti!*
28. *Med nami pa jih ni mnogo takih, ne ...* (Pogleda Geni, na njo kaže z roko.)
29. Geni: *Ki bi po tri dni popivali?* (Geni in Minka se gledata.)
30. *Čašo piva!*
31. Minka (Govori obrnjena k občinstvu. Zadnjo besedo poudari tako, da počepne in s prsti ene roke udarja po dlani druge.): *Stavil je že deset litrov, da bo črna sodrga v zemski prah poteptana ... tako je rekel: v zemski prah poteptana ...*
32. *in da bo prapor svobodne misli ...* (Poudarja z dvignjeno roko.) *takorekoč ...* (Pogleduje sem ter tja. Mimika izraža zmedenost, negotovost.)
33. *kako pa ti sodiš?* (Roke da v boke in se obrne k Lojzki, ki sedi na tleh poleg nje.)
34. Lojzka: *Nič ne sodim.*

35. (Sedi pri miru in mirno izgovori repliko. Obrazna mimika je umirjena in neizrazita.)
Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran.

[...]

36. Geni: *Tudi jaz nisem za mučeništvo ... so sitnosti z njim!* (Ugrizne v piščančje bedro.)

S tovornim vozilom, na katerem je volilni plakat za eno od kandidirajočih strank, se pripelje Komar, oblečen v pisano srajco in vedro razpoložen. Iz vozila se razlega narodno-zabavna glasba. Učitelji se pogovarjajo, medtem pa vstopi Hvastja.

37. Komar: *O, pozdravljen, mežnar vseh mežnarjev.*

38. (Komar posmehljivo stopa proti Hvastji, ves čas se smeji. Ponudi mu svoje pivo. Hvastja je nasmejan, obrnjen je stran od Komarja, proti publikli, vendar pa je njegov nasmeh grenek. Roke ima sklenjene za hrbtom. Popravi si očala in gleda rahlo navzgor. Piva ne sprejme.) *Na, pij ... pij, boš lažje prenašal svojo bridkost.*

39. *Kadar so kaplani tepeni, je tudi naš Hvastja tepen ...* (Komar stopi proti Geni in Minki, ki ji poda svoje pivo. Komar z roko kaže proti Hvastji in gre do tovornjaka ter odpira prikolico. Ves čas govori obrnjen proti Hvastji.)

40. *ja, hudo je, hudo, če ima človek tako ženo!*

41. *Še nohtov si ne trebi, da ja ostanejo črni na vekomaj.* (Hvastji iz tovornjaka prinese stol in razpre roke. Hvastja se glasno zasmehi.)

42. Hvastja: *Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele.* (Komar ponovno odide v ozadje – k vozilu. Hvastja sede na stol in se posmehne.)

43. Komar: *Kaj?* (Komar se odpravi proti Hvastji.)

44. Hvastja (Se nagne nazaj, vendar še vedno govori tako, da ne gleda Komarja, ki stopi proti njemu, govori resno, obrnjen naprej.): *Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele.*

45. Komar (Komarjeva mimika se zresni, telo se zravnava in umiri na mestu.): *Mežnar,*

46. *za to besedo boš delal pokoro!*

47. Hvastja (Med branjem časopisa nasmejan izgovori svojo repliko. Lojzka sedi na stolu, ostale tri osebe razporejajo stole.): *Ti jo boš delal za tega mežnarja; hudo pokoro.*

Pred razglašeni rezultati, tako kot v dramskem besedilu, o svojih pričakovanih glede volilnih rezultatov govorijo učitelji, zdravnik in župan. Besedilo je le malo spremenjeno, le celotno besedilo, ki ga govori zdravnik, je v hrvaškem jeziku. Sledi del, v katerem učitelji ugotovijo, da

so na volitvah zmagali črni. V ozadju se zaslišijo cerkveni zvonovi, ki oznanjajo zmago. Tudi splošno razpoloženje in z njim način govora se spremeni. Na oder v trenirki priteče župnik, ki je prišel z dnevne rekreacije. Vsi učitelji mu spoštljivo segajo v roke. Jerman tiho stoji zadaj. Proslava po razglašeni rezultatih se spremeni. Ankin in študentov nastop, ki je predviden – izvedena skladba skupine Ramstein – je zamenjan z nastopom zbora, ki poje slovensko nabožno pesem; zboru dirigira Komar, učitelji, zdravnik in župan pa se pridružijo zboru.

Na odru po nastopu zbora ostaneta le župnik in Jerman, ki si brez besed zreta v oči, z odra pa s sodobnimi čistilnimi pripomočki (kar povzroči smeh med gledalci) počistijo časopisni papir, ki je bil posut po njem.

3. analizirani prizor: Hvastja in Komar po volitvah

Po volitvah učitelji »čistijo« knjižnico. Neprimerne knjige meče Komar v velik zabojnik. Kostumi nakazujejo spremenjene nazore učiteljskega zbora – Komar je oblečen v modro moško elegantno obleko, nadučitelj v sivo, na vratu pa ima opornico (zunanji prikaz njegovega prevelikega »postavljanja na glavo«). Le Hvastja je oblečen podobno kot v prejšnjem prizoru, saj se tudi njegova prepričanja niso spremenila. Razmerje moči med Hvastjo in Komarjem se je spremenilo, kar se kaže tudi v načinu govora.

48. Komar (Govori, medtem ko pregleduje knjige na vozičku, oči namenoma ne usmerja proti Hvastji, kot da se ga s pogledom izogiba. Hvastja se s posmehljivim izrazom zazre vanj in pregleduje vsebino zabojnika.): *O, tovariš Hvastja, kako je?*
49. Hvastja (Hvastja vsako besedo poudari z očmi, pri zadnji besedi jih široko odpre in ves čas gleda Komarja.): *Kako bi bilo mežnarju, mevži in črnomašniku?*
50. Komar: *Tovariš,* (Komar spravljivo pogleda proti Hvastji in se obrne proti njemu ter naredi nekaj korakov. Razpre roke pred seboj.) *pa ne bodimo taki!*
51. (Komar se opre na zabojnik na drugi strani in se nagne naprej proti Hvastji. Govori z nasmehom.) *Ne merimo in ne tehtajmo vsake nagle besede!*
[...]
52. Hvastja: *Rekel sem, da boš prosil na kolenih.* (Hvastjev obraz je vedno bolj resen.)

53. Komar: *Besedo si rekel*, (Komar skomigne z rameni, z roko se dotakne Hvastje za nadlaket in se rahlo nagne proti njemu.) *a v srcu nisi mislil.*
54. Hvastja (Hvastja govori z resnim izrazom na obrazu.): *Na kolenih, sem rekel.* (Komarjeve oči izražajo hudi zadrego, celo strah.)
55. Komar: *Ukaži, naj si obrijem eno lice*, (Komar se prime za lice.) *naj grem v nedeljo bos k maši*, (Iztegne roko, da z njo pokaže stran.) *ukaži karkoli ...* (Razpre roke. Oči so resne in prestrašene, dihanje pospešeno.)
56. Hvastja (Hvastjev pogled postaja še bolj resen, celo grozeč.): *Na kolenih, sem rekel.*
57. Komar (Komar mirno stoji, Hvastja se obrne rahlo vstran.): *Preudaril nisi, kaj je moška čast!*
58. Hvastja (Hvastja nagne glavo proti Komarju, stoji pri miru.): *Rekel sem.*
59. Komar (Komar se popraska pri očesu, nato na hitro poklekne na eno koleno in vstane in se odpravi v drugo smer.): *Ná svojo pravico.*
60. Hvastja (Mirno stoji.): *Še na drugo!* (Komar se obrne proti Hvastji, poklekne na obe kolena, pogleda Hvastjo in se nasmehne. Nato vstane, si z rokami sčisti kolena in se obrne stran. Hvastja ga opazuje, ves čas pa stoji pri miru.)
61. Komar (Komar govori obrnjen proti Hvastji. Hvastja se obrne. Nato gre Komar k vozičku in jezno meče knjige v zabojnik.): *Če Bog ne bo milejši sodnik, gorje se nam.*
62. Hvastja (Hvastja naredi nekaj korakov in se ustavi ob Komarju. Komar pogleduje Hvastjo in v zadregi poveša pogled.): *Star sem, oženjen, troje otrok imam;*
63. *a glej: klečal nisem pred človekom.*

V naslednjem prizoru se obema učiteljama v knjižnici znova pridruži nadučitelj, s katerim Komar še naprej čisti knjižnico. Poleg kanona slovenske literature na grmado vržeta tudi literaturo Jana Plestenjaka, Zorana Predina, Toneta Partljiča, Draga Jančarja in Janeza Drnovška, ohranita pa knjige Dimitrija Rupla in Josepha Ratzingerja. S tem besedilo Ivana Cankarja ustvarjalci aktualizirajo. Knjige odpeljeta z odra, prineseta pa veliko razpelo. Nato se v črnih ženskih kostimih učiteljema pridružita še učiteljici Geni in Lojzka. Namesto napisa IN-RI na križ nalepijo napis RI-NI, kar izzove smeh med občinstvom. Po pogovoru med učitelji, v katerem sklenejo, da je potrebno spremeniti svoja prepričanja in se pokorno prilagoditi novim političnim razmeram, učitelje obišče župnik. Med obiskom se jim pridruži tudi Minka, popolnoma spremenjena tako v izgledu (črno oblečena) kot v prepričanju. Predvsem Minka, Komar in

nadučitelj izkazujejo trdnost svojih novih prepričanj in o njih govorijo z župnikom. Na koncu pogovora se jim pridruži tudi Jerman. Župnik z Jermanom govori v spravljenem tonu, učiteljski zbor mu z mimiko pritrjuje. Govori z mirnim glasom, brez jeze in očitanja. Jerman molči in odgovarja le z mimiko – vse njegove replike so črtane, le nekatere v njegovem imenu izgovori Lojzka. Prizor se zaključi z odhodom vseh učiteljev in župnika z odra. Zadnje Jermanovo repliko iz drugega dejanja Cankarjeve drame izgovori Jermanova mati, ki je popolnoma drugačna kot v drami. Oblečena je v črno oprijeto žensko obleko, privlačna in mlada. Prebere Jermanovo izjavo o zgodovini protireformacije.

4. analiziran prizor: Jerman in Kalander

Prizor se začne z videoprojeksijo vožnje vozila s počitniško prikolico, ki se pelje po cesti (projicirano na projekcijsko platno). Ko pripeljejo na cilj, se projekcija zaključi in na odru stoji vozilo s prižganimi žarometi. V avtu sedijo tri osebe: Jerman, Kalander in Jermanova mati. Temeljna sprememba v primerjavi z dramo Ivana Cankarja je, da vse Jermanove replike v drugi osebi izgovarja mati.

64. Mati (Mati govori z zadnjega sedeža avtomobila z nasmeškom na obrazu.): *Navsezadnje ostaneta sama.*
65. Kalander (Govori z voznikovega sedeža, medtem ko žveči tobak. Pogleda Jermana, ki sedi na sovoznikovem sedežu, in mu ponudi tobak. Jerman ga zavrne z odkimavanjem. Mati zadaj se smeje.): *Je že tako!*
66. *V teh krajih je malo mož, pa še tisti so le s težavo;*
67. *v teh krajih je Bog najprej babo ustvaril, (Pogleda Jermana, Jerman pa gleda predse.) dedca pa iz njenega rebra.*
68. Mati: *Koliko se jih je potuhnilo?*
69. Kalander: *Do malega vsi.* (Kalander skozi okno pljune prežvečen tobak.)
70. *Ta pravi, da je prestar, da se ne briga več za take reči, da misli na smrt ...* (Kalander ponovno pogleda Jermana.)
71. (Mati z zadnjega sedeža objema Jermana, ga med smehom poljublja na lica. Jerman gleda naprej. Kalander drži v rokah cigareto, med govorjenjem z mimiko poudarja svoje

- besede – z izrazom oči, premikanjem glave, prikimavanjem. Mimika ni zelo izrazita, gest je malo.) *lani še ni mislil na smrt.*
72. *Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči.*
73. *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, (Kalander ima roke na krmilu, med govorjenjem razpre prste na rokah.) ampak zdražbe in razprtije da ne marajo. (Kalander pogleda Jermana. Jerman gleda predse, mati pa z zadnjega sedeža gleda Kalandra in mu pritruje z mimiko in s kimanjem.)*
74. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ... (Kalander z gesto nakaže loputanje vrat.)*
75. *v njih ni laži in hinavščine; razločno so povedali: baba sem, kaj bi! (Kalander v podkrepitev svojih besed široko razpre oči in razširi roke. Jerman ga pogleda.)*
76. *(Kalander pogleda Jermana, Jermanova mati mu pritrdi z vzdihom.) Huda pozeba vsepovsod!*
77. *Majejo, (Kalander si prižge cigareto in vdihne cigaretni dim.) skomizgnejo, mežikajo:*
78. *»Eh, križ je ...«, (Kalander stegne in dvigne prste na roki, v kateri drži cigareto, da potrdi povedano.) pa: »Eh, družino imam ...«, pa: »Eh, rad bi v miru živel«, pa – (Izgovor: neknjižni naglas: [živèl]) (Kalander pogleda skozi okno avtomobila in spet nazaj. Glavo nagne rahlo proti Jermanu, ki še vedno zre predse. Mati si popravlja lase.)*
79. *Smilijo se človeku, še zmerjal jih ne bi. (Kalander se z roko dotakne Jermana, spogledata se.)*
80. *Mati (Mati se drži za glavo. Kalander jo pogleda, ona gleda naprej.): Vse je prav in koristno, kakor je.*
81. *Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana. (Sedi pri miru.)*
82. *Kalander (Kalander se začne smejati, obrne se rahlo nazaj. Z materjo, ki se z eno roko še vedno drži za glavo, se spogledata.): Odnoslo jih je vse po vrsti, gospa, in tudi moja se je strašno zamajala. (Kalander se obrne naprej.)*
83. *Bog mi je naložil hudo (Kalander dvigne obrvi ob besedi hudo.) ženo, žena pa mi je naložila post. (Izgovor: neknjižni naglas: [naložil]) (Jerman se obrne proti Kalandru, mati pa pogleda dol. Jerman se tiho zasmeeji, mati si odpre pijačo v plastenki in jo prične piti. Kljub temu Kalandra posluša in ga pri tem gleda.)*

84. *V nedeljo sedim in čakam, čakam in sedim, poldan odzvoni, nje od nikoder, (Kalander pomaha z roko, kar nakazuje, da žene ni bilo.) ne nje in ne kosila.*
85. *Pa se vrne, pa jo vprašam – kaj si je izmislila, babnica? (Jerman pogleda Kalandra.)*
86. (Kalander posnema mimiko svoje žene.) *Kjer si pridigo poslušal, tam pa južinaj! – (Zadaj se mati nasmehne ob ženini repliki.)*
87. *In sem rekel: duša je izgubljena, pa bi se zato še ob nedeljah postil!* (Kalander pomakne roko proti Jermanu in ga pogleda.)
88. *Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem (Kalander z nasmehom in z razpiranjem rok poudari besedo tem, nato nagne glavo nazaj.) svetu imel zabeljene žgance, ne onem pa nebeški raj? (Izgovor: neknižni naglas: [ônem]) (Z nasmehom se obrne proti Jermanu.)*

Ko Jerman in Kalander zapustita počitniško vozilo, v njem ostane le mati. V avtomobilu se materi pridruži župnik; po poljubu sede v avto, vanj sede tudi Jerman. Sledi pogovor med Jermanom in župnikom, vendar v Jermanovem imenu ves čas govori mati, nekatere Jermanove replike tudi v svojem imenu. Pogovor poteka mirno in tiho.

5. analizirani prizor: Jermanov govor v krčmi

Jermanov govor v krčmi je položen v materina usta. Na odru jo spremljata Jerman in Kalander, ostale osebe, ki se pojavljajo v četrtem dejanju drame, pa se oglašajo iz lož in parterja – Lojzka roti Jermana, naj ne zboruje, Komar pove, da bodo Jermana preselili. Ko se začne Jermanov govor oziroma materin govor, so vse ostale replike izpuščene. Ostane le govor, ki je deloma črtan, vendar ohranja vse vsebinske poudarke Cankarjeve drame. Oder je izčiščen. Mimika in geste ter premikanje v prostoru so v tem prizoru minimalni.

89. *Mati (Mati stoji na odru blizu publiki, z očmi zajema parter, lože in balkon. Hodi sem ter tja. Kalander in Jerman stojita za njo.): Prijatelji, na obrazih se vam pozna in besede nam pričajo, da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko.*
90. *Prav je, da ste dobre volje ob teh žalostnih časih, ko draginja tare in davki tiščje. – (Na koncu replike dvigne obrvi.)*
91. *Nismo se zbrali, da bi v tej krčmi (Ob besedi krčmi široko razpre oči.) Boga odstavljali.*
92. *(Mirno stoji in govori, mimika je umirjena.) Vse je od njega, le neumnost ne.*

93. *Veliko jih je med vami, ki so nauka željni;*
94. *izpregledali bodo ter bodo spoznali, da katekizem ni vse učenosti začetek in konec,*
95. *da je čas porušiti plotove, ki so jih človeku postavili duhovni in posvetni jerobi.*
96. *Svoje spoznanje, božji dar, so prodali za dobro južino.*
97. *Jaz pravim ...* (Mati sede na tla, na rob odra. Rahlo se nasmehne, si popravi lase in gleda v občinstvo.)
98. *Glejte: človek dandanašnji še svojemu najbližjemu ni zvest, ne bratu ne prijatelju;*
99. *in še sam sebi ni zvest – ne svojemu spoznanju ne svoji naturi ...*
100. *pa bi zvest bil temu ljudstvu, ki zaupa na oko in na besedo, kakor otrok?*
101. *Tisti, ki so Boga samega zasmehovali, kleče pred njegovimi nevrednimi hlapci;*
102. *prej kletev, zdaj molitev;* (Mati prhne v znak neodobravanja.) *beseda pa je votla prej kakor slej, zakaj* (Povesi pogled, zapre oči, glavo nagne rahlo vstran in tiho zajoka. Pri joku se ji tresejo ustnice.)
103. *njih srce je prazno.* (Po licih ji spolzijo solze, ustnice se ji še vedno tresejo. S telesom se nato nagne nazaj, prav tako nazaj nagne glavo, nato pokima in nadaljuje z govorjenjem.)
104. *Nova resnica je obsenčila svet:* (Pri naslednjih replikah je materina mimika precej brezizrazna, oči nepremično gledajo naprej, glava je pri miru.)
105. *hlapčuj, da boš napojen in nasičen, ter nič ne izprašuj, kdo ti je gospodar in kaj ti ukazuje!*
106. *Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega.* (Stoji na mestu.)
107. *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec; gospodar moli očenaš, hlapec opravlja devetdnevnico.*
108. *Nisem govorila o veri ...* (Pri tej repliki se mati nagne naprej, z rokami se opre na oder in široko odpre oči.)
109. (Mati vstane in se ritensko premakne med Jermana in Kalandra. Mimika ostaja enaka.)
Hlapci!
110. *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni,* (Mati repliko zapoje v melodiji slovenske himne. Na koncu petega analiziranega prizora govori brez gestikuliranja, z minimalnimi spremembami mimike – zre strogo predse.)

111. *ustvarjeni za hlapčevanje!*
112. *Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj,*
113. *zato ker je hrbet skrivljen, biča vajen in željan!*
114. *Hlapci!*
115. *Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!* (Mati se na koncu replike nasmehne, sezuje čevlje in razpre roke. V ozadju začne igrati glasba.)
116. *Hlapci, obsojeni za hlapce* – (Mati se z razprtimi rokami obrne stran od publike in gre proti drugi strani odra. Kalandar je obrnjen proti publiki, Jerman pa stran od nje.)

Župnik odnese mrtvo mater z odra.

V zadnjem delu uprizoritve Jerman sredi odra koplje materi grob. Po materini smrti dobi glas in svoje besede izgovarja sam. Zaključni pogovori med njim in ostalimi osebami potekajo med kopanjem groba. Poslovi se od Kalandra in pove, da ne bo več zboroval. Vse replike ostalih oseb so črtane – govori le Jerman, ostali pa mu odgovarjajo z mimiko in gestami (Geni, zdravnik, Hvastja, župnik). Ko ostale osebe odidejo z odra, Jerman svojo mater prosi odpuščanja. Konec je optimističen. Lojzka in Jerman na grobu zasadita drevo in odideta z roko v roki.

3.5.3.4 Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi

Jermanov govor je v tej uprizoritvi popolnoma drugačen kot v ostalih, saj Jerman do materine smrti ne spregovori ničesar. Večino besed, ki so spregovorjene v njegovem imenu, pove njegova mati – nekatere tudi ostale osebe (npr. Lozka, Geni) – ki simbolično govori namesto svojega sina. Jerman spregovori komaj na koncu uprizoritve, ko je njegova mati mrtva.

1. analizirani prizor: Anka in Jerman

V intimnem prizoru med Anko in Jermanom govori samo Anka (ki jo igra možki), Jerman pa jo le posluša in se z mimiko in gestami odziva na njene besede, ki so večkrat izgovorjene jezno in prezirljivo.

Intonacija in register ter premori

1. Anka (V): *Ali si pust!* ↑ ∩
2. *Kaj bi rad?* ↓ ∥
3. *Adijo.* ↓ ∥
4. (V) *Zameriš mi, [↓] [∩] da se rajši smejem, nego jočem, [↓] | da se rajši oblačim belo, nego črno. [↑] ∥*
5. *Zameriš mi, [↓] [∩] da sem mlada.* ↓ ∥
6. *Kmalu mi boš zameril, da [↓] ∥ nisem grbasta, [↓] [∩] da ne škilim.* ↓ ∥
7. (V) *Dolgočasne so tvoje pridige, (še povišan register) [↓] [∩] o gospod!* ↓ ∩
8. *Prav res je, da si kmet!* ↓ ∥
9. *Človeka mine smeh, [↑] [∩] kadar te sreča.* ↓ |
10. *Življenje, [↑] mladost, [↑] pomlad, [↑] ljubezen, [↑] vse, [↓] | vse ti je – kakor [↓] | vélika maša in povzdigovanje.* ↓ ∥
11. (znižan register) *Glej, [↑] [∩] jaz ti ne očitam.* ↓ |
12. *Ti se z menoj ne smeješ, [↓] [∩] jaz se ne jočem s teboj.* ↓ |
13. *Daj mi roko in [↓] ∥ adijo!* ↓ ∥
14. *Adijo!* ↓ ∩
15. *Pa črno kuto sleci in paternošter daj iz rok.* ↓ |
16. *Zbogom!* ↓

Hitrost in glasnost

1. Anka: *Ali si pust!*
2. (T, H) *Kaj bi rad?*
3. *Adijo.*
4. (G, H) *Zameriš mi, da se rajši smejem, nego jočem, da se rajši oblačim belo, nego črno.*
5. (P) *Zameriš mi, da sem mlada.*
6. *Kmalu mi boš zameril, da (G) nisem grbasta, da ne škilim.*
7. (G, H) *Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!*
8. *Prav res je, da si kmet!*
9. *Človeka mine smeh, (P) kadar te sreča.*

10. (H) *Življenje, mladost, pomlad, ljubezen, vse, vse ti je – kakor (G) velika maša in povzdigovanje.*
11. (T) *Glej, jaz ti ne očitam.*
12. *Ti se z menoj ne smeješ, jaz se ne jočem s teboj.*
13. *Daj mi roko in adijo!*
14. *Adijo!*
15. *Pa črno kuto sleci in paternošter daj iz rok.*
16. *Zbogom!*

2. analizirani prizor: Učitelji pred volitvami

Pred volitvami se tri učiteljice v sproščenih sodobnih oblačilih pogovarjajo o prihodnosti. Kasneje se jim pridruži Komar, ki samozavestno izraža svoje prepričanje v zmago. Govori tudi s Hvastjo, s katerim sta si popolnoma različna in na koncu prizora se pogovor zelo zaostri.

Intonacija in register ter premori

17. Minka (V): *Ali nič ne trepečete [↓] || in ne upate, [↓] || črnožalni Romeo? ↓ |||*
18. *Da ne trepečete, [↓] || ko bodo nocoj ... [↓] | takorekoč ... pisali sodbo [↓] | slovenskemu narodu? ↓ ||*
19. *Ste pozabili na volitve? ↓ |*
20. Geni: *Če izvolijo same svetnike [↓] | ali same cigane, [↓] | moja suknja ne bo nič manj zakrpana [↓] | in moji podplati nič bolj celi. ↓ |*
21. Minka: *Ta [↑] | mlačnost [↓] | in malobrižnost [↓] | koplje narodu prezgodnji grob! ↓ |*
22. Geni: *Daj ne čvekaj! ↓ ||*
[...]
23. *Še eno uro ... [↓] || ne, [↑] [] še pol ure, pa bo [↓] | zapisano, [↓] [] potrjeno [↓] [] in zapečateneno ... ↓ |||*
24. *če pa nam [↓] || sonce svobode ugasne na [↓] || vekomaj ... ↓ |||*
25. *sinoči se mi je sanjalo, da sem rake jedla ... [↓] ||| kaj le to pomeni? ↓*

26. Lojzka: *Izboljšanje plače.* ↓ ||
27. Minka: *Vsak izobraženec bi moral ...* [↓] | *poglej Komarja!* [↓] [!] *Že tri dni pije ...* [↓] [!] *od same navdušenosti!* ↓ |
28. *Med nami pa jih ni mnogo takih,* [↓] [!] *ne ...* ↓ [!]
29. Geni: *Ki bi po tri dni popivali?* ↓ ||
30. *Čašo piva!* ↓ ||
31. Minka: *Stavil je že deset litrov,* [↓] [!] *da bo črna sodrga* [↓] [!] *v zemski prah poteptana* ... [↓] | *tako je rekel:* [↓] [!] *v zemski prah poteptana ...* ↓ |
32. *in* [↓] | *da bo prapor* [↓] | *svobodne misli ...* [↓] [!] *takorekoč ...* [↓] |||
33. *ja, kako pa ti sodiš?* ↓ |
34. Lojzka: *Nič ne sodim.* ↓ ||
35. *Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran.* ↓ |
[...]
36. Geni: *Tudi jaz nisem za mučeništvo ...* [↓] | *so sitnosti z njim!* ↓
[...]
37. *O,* ↓ || *pozdravljen,* [↓] | *mežnar vseh mežnarjev.* ↓ ||
38. *Na,* [↓] || *pij ...* ↓ || *pij,* [↑] *boš lažje prenašal svojo bridkost.* ↓ |||
39. *Kadar so* [↓] || *kaplani tepeni,* [↑] [!] *je tudi naš Hvastja tepen ...* ↓ |||
40. *ja, hudo je,* [↓] || *hudo,* [↑] || *če ima človek tako ženo.* ↓ |||
41. *Še nohtov si ne trebi,* [↓] || *da ja ostanejo črni na vekomaj.* ↓ |||
42. Hvastja: *Še nocoj boš molil* [↑] | *rožni venec;* [↓] [!] *vse tri dele.* ↓ [!]
43. Komar: *Kaj?* ↑ |
44. Hvastja (V): *Še nocoj boš molil rožni venec;* ↓ [!] *vse tri dele.* ↓ |
45. Komar: *Mežnar,* [↓] |
46. *za to besedo boš delal pokoro!* ↓ |
47. Hvastja: *Ti jo boš delal* [↓] | *za tega mežnarja;* [↓] | *hudo pokoro.* ↓

Hitrost in glasnost

17. Minka: *Ali nič ne trepečete in ne upate, črnožalni Romeo?*
18. *Da ne trepečete, ko bodo nocoj ... takorekoč ... pisali sodbo slovenskemu narodu?*

19. *Ali ste pozabili na volitve?*
20. Geni: *Če izvolijo same svetnike ali same cigane, moja suknja ne bo nič manj zakrpana in moji podplati nič bolj celi.*
21. Minka (G): *Ta mlačnost in malobrižnost koplje narodu prezgodnji grob!*
22. Geni: *Daj ne čvekaj!*
- [...]
23. *Še eno uro ... ne, še pol ure, pa bo zapisano, potrjeno in zapečateneno ...*
24. *če pa nam sonce svobode ugasne na (šepet) vekomaj ...*
25. *sinoči se mi je sanjalo, da sem rake jedla ... kaj le to pomeni?*
26. Lojzka: *Izboljšanje plače.*
27. Minka (G, H): *Vsak izobraženec bi moral ... poglej Komarja! Že tri dni pije ... od same navdušenosti!*
28. *Med nami pa jih ni mnogo takih, ne ...*
29. Geni: *Ki bi po tri dni popivali?*
30. *Čašo piva!*
31. Minka: *Stavil je že deset litrov, da bo črna sodrga v zemski prah poteptana ... tako je rekel: (G) v zemski prah poteptana ...*
32. *in da bo prapor svobodne misli ... takorekoč ...*
33. *kako pa ti sodiš?*
34. Lojzka: *Nič ne sodim.*
35. *Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran.*
- [...]
36. Geni: *Tudi jaz nisem za mučeništvo ... so sitnosti z njim!*
- [...]
37. *O, pozdravljen, mežnar vseh mežnarjev.*
38. *Na, pij ... pij, boš lažje prenašal svojo bridkost.*
39. *Kadar so kaplani tepeni, je tudi naš Hvastja tepen ...*
40. *ja, hudo je, hudo, če ima človek tako ženo!*
41. *Še nohtov si ne trebi, da ja ostanejo črni na vekomaj.*
42. *Hvastja: Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele.*
43. Komar: *Kaj?*

44. Hvastja: *Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele.*
45. Komar: *Mežnar,*
46. *za to besedo boš delal pokoro!*
47. Hvastja: *Ti jo boš delal za tega mežnarja; hudo pokoro.*

3. analizirani prizor: Hvastja in Komar po volitvah

Po volitvah Komar in nadučitelj »očistita« knjižnico. Med pogovorom Hvastja zahteva od Komarja opravičilo za žalitve pred volitvami.

Intonacija in register ter premori

48. Komar: *O, [↓] || tovariš Hvastja, [↓] || kako je? ↓ ||*
49. Hvastja: *Kako bi bilo [↑] || mežnarju, [↓] || mevži [↓] || in [↓] | črnomašniku? ↓ |*
50. Komar: *Tovariš, [↑] | pa ne bodimo taki! ↓ |*
51. *Ne merimo in [↑] | ne tehtajmo vsake nagle besede! ↓ |*
[...]
52. Hvastja: *Rekel sem, da boš prosil [↓] | na [↓] | kolenih. ↓ (prekrivanje govora)*
53. Komar: *Besedo si rekel, [↓] | a v srcu nisi mislil. ↓ [!]*
54. Hvastja: *Na kolenih, [↓] [!] sem rekel. ↓*
55. Komar: *Ukaži, naj si obrijem eno lice, [↓] [!] naj grem v nedeljo bos k maši, [↓] [!] ukaži karkoli ... [↑] (prekrivanje govora)*
56. Hvastja: *Na kolenih, [↓] [!] sem rekel. ↓ |||*
57. Komar: *Preudaril nisi, kaj je [↓] || moška čast! ↓ |||*
58. Hvastja: *Rekel sem. ↓ |||*
59. Komar: *Ná svojo pravico. ↓ [!]*
60. Hvastja: *Še na drugo! ↓ ∩*
61. Komar: *Če Bog ne bo milejši sodnik, [↑] | gorje se nam. ↓ ∩*
62. Hvastja: *Star sem, [↑] || oženjen, [↓] || troje otrok imam; [↓] ||*
63. *a glej: [↓] || klečal nisem pred človekom. ↓*

Hitrost in glasnost

48. Komar: *O, tovariš Hvastja, kako je?*
49. Hvastja: *Kako bi bilo mežnarju, mevži in črnomašniku?*
50. Komar: *Tovariš, pa ne bodimo taki!*
51. *Ne merimo in ne tehtajmo vsake nagle besede!*
- [...]
52. Hvastja: *Rekel sem, da boš prosil na kolenih.*
53. Komar: *Besedo si rekel, a v srcu nisi mislil.*
54. Hvastja: *Na kolenih, sem rekel.*
55. Komar (G, H): *Ukaži, naj si obrijem eno lice, naj grem v nedeljo bos k maši, ukaži karkoli ...*
56. Hvastja (G): *Na kolenih, sem rekel.*
57. Komar: *Preudaril nisi, kaj je moška čast!*
58. Hvastja: *Rekel sem.*
59. Komar: *Ná svojo pravico.*
60. Hvastja: *Še na drugo!*
61. Komar: *Če Bog ne bo milejši sodnik, gorje se nam.*
62. Hvastja: *Star sem, oženjen, troje otrok imam;*
63. *a glej: klečal nisem pred človekom.*

4. analizirani prizor: Jerman in Kalander

V avtomobilu s počitniško prikolico sedijo Kalander, Jerman in njegova mati. Kalander in mati (v Jermanovem imenu) govorita o zborovanju.

Intonacija in register ter premori

64. Mati: *Navsezadnje ostaneta sama.* ↑ ||
65. Kalander: *Je že tako!* ↓ ||
66. *V teh krajih je* [↓] | *malo mož,* [↓] || *pa še tisti so le s težavo;* ↓ ||

67. *v teh krajih je Bog najprej [↓] [!] babo ustvaril, [↓] | dedca pa iz njenega rebra. ↓ ||*
68. *Mati: Koliko se jih je potuhnilo? ↓ ||*
69. *Kalander: Do malega vsi. ↑ ||*
70. *Ta pravi, [↑] [!] da je prestar, [↓] [!] da se [↓] | ne briga več za take reči, [↓] [!] da [↓] | misli na smrt ... ↓ |*
71. *lani še ni mislil na smrt. ↓ |*
72. *Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, [↓] || on da ima posla v izobilici ... ↓ || in poseda v krčmi do polnoči. ↓ ||*
73. *Najhujši so tisti, ki pravijo, [↓] | da so [↓] | v svojem srcu taki in taki, [↓] | ampak zdražbe in razprtije [↓] | da ne marajo. ↓ ||*
74. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi [↑] | kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ... [↓] ||*
75. *v njih [!] [↑] ni laži in hinavščine; [↓] [!] razločno so povedali: [↓] | baba sem, [↓] | kaj bi! ↓ ||*
76. *Huda pozeba vsepovsod! ↓ ||*
77. *Majejo, [↑] || skomizgnejo, [↑] [!] mežikajo: [↓] ||*
78. *»Eh, [↑] [!] križ je ...«, [↑] [!] pa: [↓] | »Eh, [↑] [!] družino imam ...«, [↑] [!] pa: [↓] | »Eh, [!] [↑] rad bi v miru živel«, [↓] [!] pa – [↓] ||*
79. *Smilijo se človeku, ↓ | še zmerjal jih ne bi. ↓ ||*
80. *Mati: Vse je prav in koristno, [↑] [!] kakor je. ↓ ||*
81. *Treba je bilo te povodnji, [↑] da se izkaže, [↑] katera hiša je trdno zidana. ↓ ||*
82. *Kalander: Odnoslo jih je vse po vrsti, gospa, [↓] | in tudi moja se je močno zamajala. ↓ ||*
83. *Bog [↓] [!] mi je naložil hudo ženo, [↓] | žena [↓] [!] pa mi je naložila post. ↑ ||*
84. *V nedeljo sedim in čakam, [↑] | čakam in sedim, [↓] | poldan odzvoni, [↑] | nje od nikoder, [↓] || ne nje [↑] [!] in ne kosila. [↓] ||*
85. *Pa se vrne, [↑] [!] pa jo vprašam – [↓] kaj si je izmislila, babnica? ↓ ||*
86. *Kjer si pridigo poslušal, [↑] | tam pa južinaj! – ↓ |*
87. *In sem rekel: [↓] [!] duša je izgubljena, [↓] [!] pa bi se zato še ob nedeljah postil! ↓ ||*
88. *Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem svetu imel [↓] | zabeljene žgance, [↓] | na onem pa nebeški raj? ↓ |*

Hitrost in glasnost

64. Mati: Navsezadnje ostaneta sama.
65. Kalander: Je že tako!
66. V teh krajih malo mož, pa še tisti so le s težavo;
67. v teh krajih je Bog najprej babo ustvaril, dedca pa iz njenega rebra.
68. Mati: Koliko se jih je potuhnilo?
69. Kalander: Do malega vsí.
70. Ta pravi, da je prestar, da se ne briga več za take reči, da misli na smrt ...
71. lani še ni mislil na smrt.
72. Drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči.
73. Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, ampak zdražbe in razprtije da ne marajo.
74. Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ...
75. v njih ni laži in hinavščine; razločno so povedali: baba sem, kaj bi!
76. Huda pozeba vsepovsod!
77. Majejo, skomizgnejo, mežikajo:
78. »Eh, križ je ...«, pa: »Eh, družino imam ...«, pa: »Eh, rad bi v miru živel«, pa –
79. Smilijo se človeku, še zmerjal jih ne bi.
80. Mati: Vse je prav in koristno, kakor je.
81. Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana.
82. Kalander: Odneslo jih je vse po vrsti, gospa in tudi moja se je močno zamajala.
83. Bog mi je naložil hudo ženo, žena pa mi je naložila post.
84. V nedeljo sedim in čakam, čakam in sedim, poldan odzvoni, nje od nikoder, ne nje in ne kosila.
85. Pa se vrne, pa jo vprašam – (G) kaj si je izmislila, babnica?
86. Kjer si pridigo poslušal, tam pa južinaj! –
87. In sem rekel: duša je izgubljena, pa bi se zato še ob nedeljah postil!
88. Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem svetu imel zabeljene žgance, na onem pa nebeški raj?

5. analizirani prizor: Jermanov govor v krčmi

Jermanov govor izgovarja mati v spremstvu Jermana in Kalandra, ostale osebe (razen nekaterih, ki se oglašajo iz dvorane) iz Cankarjeve drame, predvsem množica, niso prisotne.

Intonacija in register ter premori

89. *Mati: Prijatelji, ↓ || na obrazih [↓] [l] se vam pozna in besede nam pričajo, [↓] [l] da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko. ↓ ||*
90. *Prav je, [↓] | da ste dobre volje ob teh žalostnih časih, [↓] [l] ko draginja tare in davki tišče. ↑ ||*
91. *Nismo se zbrali, da bi v tej [↓] || krčmi [↓] || Boga odstavljali. ↓ ||*
92. *Vse je od njega, [↓] || le neumnost ne. ↓ ||*
93. *Veliko jih je med vami, [↑] ki so [↑] [l] nauka željni; ↓ ||*
94. *izpregledali bodo [↓] [l] ter bodo spoznali, da katekizem ni vse učenosti začetek in konec, ↓ ||*
95. *da je čas [↓] || porušiti plotove, ki so jih postavili človeku duhovni in posvetni jerobi. ↓ ||*
96. *Svoje spoznanje, [↓] || božji dar, [↓] || so prodali za dobro južino. ↓ ||*
97. *Jaz pravim ... ↑ ∩*
98. *Glejte: ↓ || človek dandanašnji še svojemu najbližjemu ni zvest, [↓] || ne bratu [↓] [l] ne prijatelju; [↓] ||*
99. *in še sam sebi ni zvest – [↓] || ne svojemu spoznanju [↓] [l] ne svoji naturi ... [↑] ||*
100. *pa bi zvest bil temu ljudstvu, ki zaupa na oko in na besedo, [↑] kakor otrok? ↑ ||*
101. *Tisti, ki so Boga samega zasmehovali, [↑] [l] kleče pred njegovimi nevrednimi hlapci; ↓ ||*
102. *prej kletev, [↑] | zdaj molitev; ↓ || beseda pa je votla prej kakor slej, [↓] [l] zakaj [↑] ∩*
103. *njih srce [↓] || je prazno. ↓ ∩*
104. *Nova [↓] | resnica je obsenčila svet: ↓ ||*
105. *hlapčuj, pa boš [↓] | napojen in nasičen, [↓] || ter nič ne izprašuj, kdo [↓] | ti je gospodar [↓] | in kaj [↓] | ti ukazuje! ↓ ||*
106. *Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega. ↓ ||*

107. *Gospodar se prekriža, [↓] | hlapec moli rožni venec; [↓] | gospodar moli očenaš, [↓] ||
hlapec [↑] | opravlja devetdnevnicu. ↓ |||*
108. *Nisem govorila o veri ... ↓ ∩*
109. *Hlapci! ↓ ||*
110. *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, (zapeto) ||*
111. *ustvarjeni [↓] | za hlapčevanje! ↓ |||*
112. *Gospodar se menja, [↓] || bič pa ostane [↓] || in bo ostal [↓] | na vekomaj, [↓] ||*
113. *zato ker je hrbet skrivljen, [↓] | biča vaje [↓] | in željan! ↓ |||*
114. *Hlapci! ↓ ||*
115. *Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, [↓] | prišel bi z bičem! ↓ ∩*
116. *Hlapci, ↓ || obsojeni [↓] | za hlapce – ↓*

Hitrost in glasnost

89. *Mati: Prijatelji, na obrazih se vam pozna in besede nam pričajo, da ste prišli poslušat in gledat predpustno burko.*
90. *Prav je, da ste dobre volje ob teh žalostnih časih, ko draginja tare in davki tišče.*
91. *Nismo se zbrali, da bi v tej krčmi Boga odstavljali.*
92. *Vse je od njega, le neumnost ne.*
93. *Veliko jih je med vami, ki so nauka željni;*
94. *izpregledali bodo ter bodo spoznali, da katekizem ni vse učenosti začetek in konec,*
95. *da je čas porušiti plotove, ki so jih človeku postavili duhovni in posvetni jerobi.*
96. *Svoje spoznanje, božji dar, so prodali za dobro južino.*
97. *Jaz pravim ...*
98. *Glejte: človek dandanašnji še svojemu najbližjemu ni zvest, ne bratu ne prijatelju;*
99. *in še sam sebi ni zvest – ne svojemu spoznanju ne svoji naturi ...*
100. *pa bi zvest bil temu ljudstvu, ki zaupa na oko in na besedo, kakor otrok?*
101. *Tisti, ki so Boga samega zasmehovali, kleče pred njegovimi nevrednimi hlapci;*
102. *prej kletev, zdaj molitev; beseda pa je votla prej kakor slej, zakaj*
103. *njih srce je prazno.*
104. *Nova resnica je obsenčila svet:*

105. *hlapčuj, pa boš napojen in nasičen, ter nič ne izprašuj, kdo ti je gospodar in kaj ti ukazuje!*
106. *Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega.*
107. *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec; gospodar moli očenaš, hlapec opravlja devetdnevnicu.*
108. *Nisem govorila o veri ...*
109. *Hlapci!*
110. *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, (zapeto)*
111. *ustvarjeni za hlapčevanje!*
112. *Gospodar se menja, bič pa ostane in bo ostal na vekomaj,*
113. *zato ker je hrbet skrivljen, biča vajen in željan!*
114. *Hlapci!*
115. *Med vas bi Kristus ne prišel z besedo, prišel bi z bičem!*
116. *Hlapci, obsojeni za hlapce –*

3.5.3.5 Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza

1. analizirani prizor: Jerman in Anka

V analiziranem prizoru so črtane vse Jermanove replike, zato govori le Anka, Jerman pa ji odgovarja z mimiko in gestami. Zato je pri analizi še bolj kot v drugih prizorih treba upoštevati vidne neverbalne prvine govora. Ankin govor (igra jo moški) zaznamujejo intenzivno uporabljena prozodična sredstva ter vidne prvine govora. Pri rabi prozodičnih sredstev so najbolj očitni veliki intonacijski loki, nenavadne intonacije, raba različne glasnosti in hitrosti govora. Premori so včasih zelo dolgi, predvsem kadar sovpadajo z mizanscenskimi premiki,⁷³ včasih pa so zelo kratki ali pa odsotni na mestih, kjer bi jih pričakovali. Govorec torej večkrat krši interpunkcijska (skladenjska) pravila, kar je značilno za umetniški govor (PODBEVŠEK 2006: 245). Vse zgoraj povedano nakazuje, da je Ankin govor čustveno obarvan. Neverbalna sredstva

⁷³ Npr. Anka jezno odide z odra, nato pa se vrne in govori naprej.

so usklajena s prozodičnimi. Anka je v tej uprizoritvi drugačna kot v ostalih proučevanih – ni vesela in zabavna, ampak jezna, razburjena, vzkipljiva ipd., zato je tudi njena raba prozodičnih in neverbalnih govornih izrazil drugačna.

Po slušnozaznavni analizi je Ankin register srednji, vendar pa zaradi čustveno obarvanega govora pogosto zvišan. Takrat se povezuje z velikimi intonacijskimi loki, hitrim in glasnim govorom, kar je značilno za govorjenje v afektu.

Prikazujem dva ilustrativna primera Ankinega govora: enega močno čustveno obarvanega in drugega na ravni izjave.

Anka:

Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!

Neverbalna komunikacija

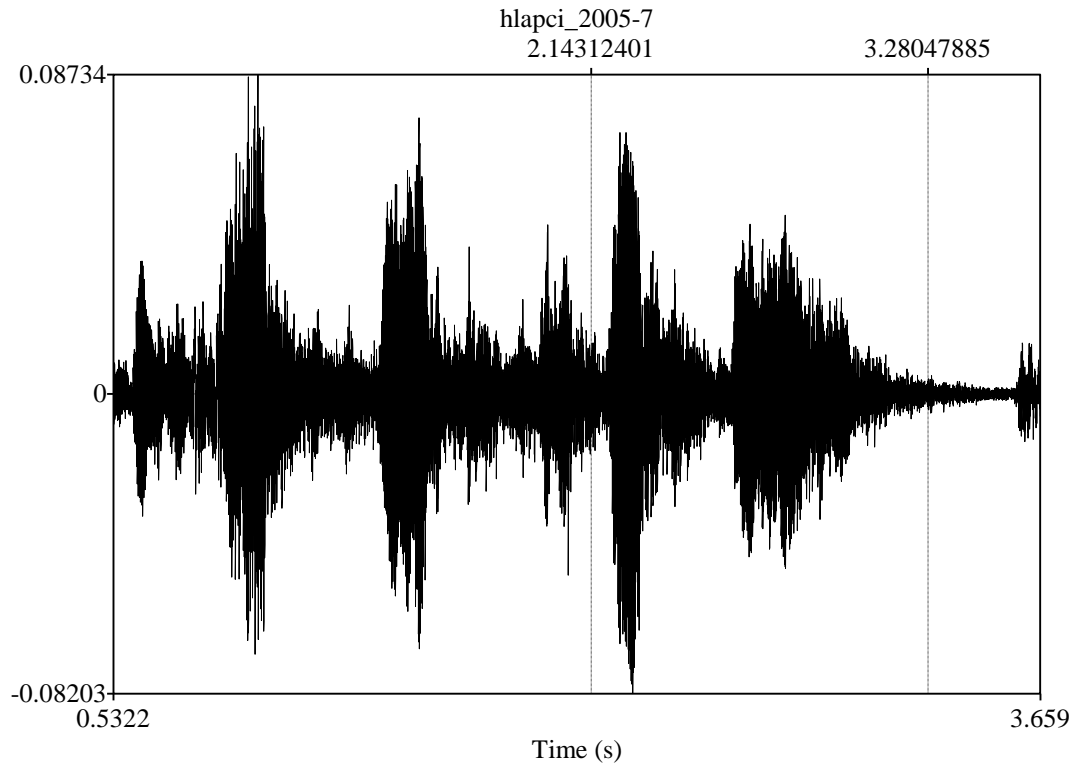
(S hitrimi koraki se vrne k Jermanu, govori osredotočeno nanj, gestikulira z rokami – jih usmerja proti Jermanu, se jezno nagiba proti njemu. Izrazita mimika izraža razburjenost.) *Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!* (Anka skomigne z rameni, se nagiba proti Jermanu in se mu približuje. Jerman pogleda navzdol. Anka se ga dotakne, ga boža po ramenih, z roko dvigne njegovo brado proti sebi, pogledata se. Nato se nagne proti Jermanu in ga poskuša ga poljubiti, vendar se Jerman z obrazom obrne stran.)

Hitrost govora in glasnost

(G, H) *Dolgočasne so tvoje pridige, o gospod!*

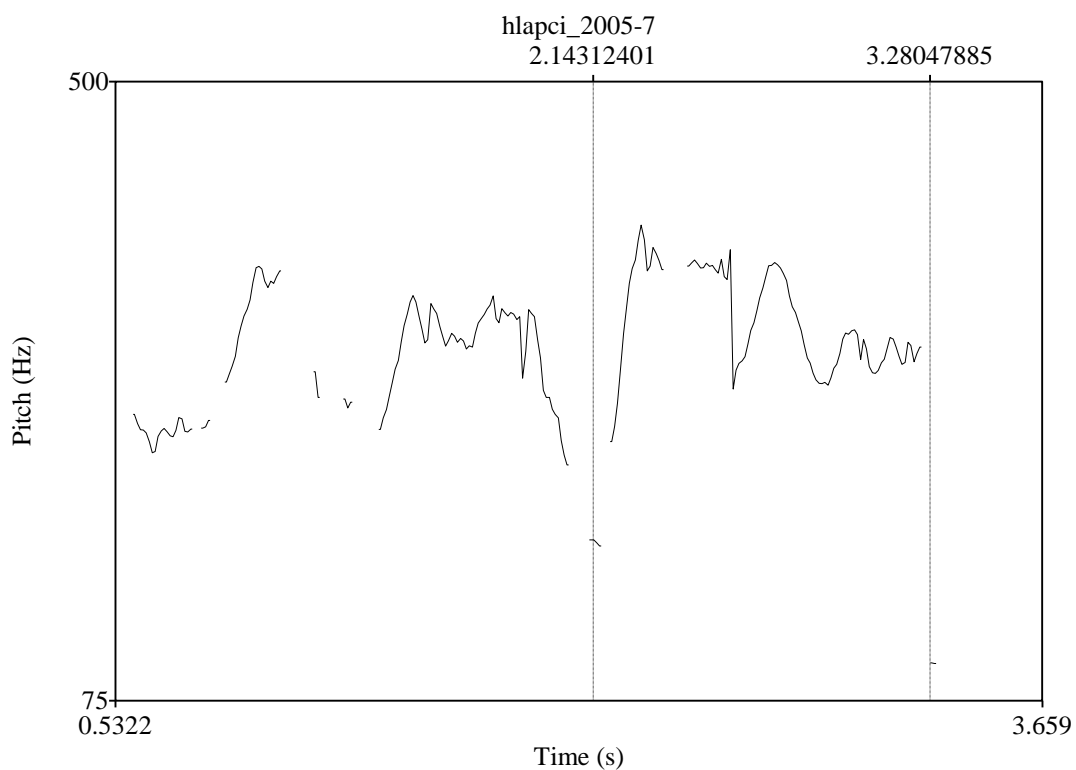
Intonacija in register ter premori

(V) *Dolgočasne so tvoje pridige*, (še povišan register) [↓] [!] *o gospod!* ↓ ∩



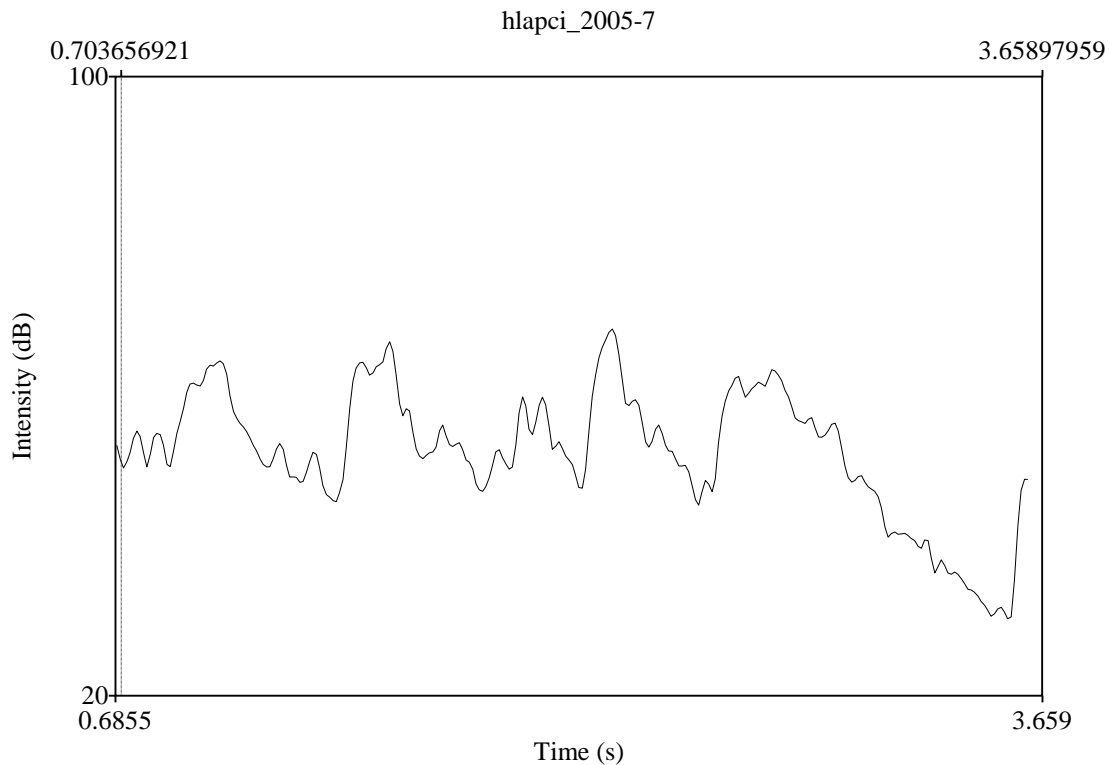
Grafikon 28: Oscilogram Ankinega glasnega in hitrega govora

Oscilogram prikazuje glasno in hitro izgovorjeno repliko. Prvi del replike (*Dolgočasne so tvoje pridige*) je izgovorjen hitro oziroma na meji srednjega in hitrega govora, namreč v 1,4 sekunde je izgovorjenih 10 zlogov – 7,1 zloga na sekundo (nad 7 zlogov na sekundo je govor hiter). Zadnji del replike (*o gospod*) je izgovorjen počasi, govorec pa vleče zadnji o.



Grafikon 29: Intonacijski potek Ankinega glasnega in hitrega govora

Iz grafičnega prikaza intonacijskega poteka so razvidni izraziti intonacijski loki. Intonacijski razpon meri 221 Hz (180,8–401,8 Hz), kar je značilno za vzklike oziroma za afektivno stanje govorca (razpon intonacijskega loka pri vzklikih je 130–300 Hz).



Grafikon 30: Prikaz glasnosti Ankinega glasnega in hitrega govora

Iz grafičnega prikaza glasnosti lahko razberemo, kateri deli replike so izgovorjeni glasneje in kateri tišje, s tem pa lahko preverjamo slušnozaznavno analizo – tudi stavčne poudarke. V tej repliki se glasnost giblje v razponu 37,5 dB (29,9–67,4 dB), povprečna izmerjena glasnost replike pa je 56,9 dB, kar je precej glasneje od povprečno izmerjene glasnosti pri naslednji analizirani repliki (*Daj mi roko in adijo!*), ki je 37 dB. Meritev glasnosti, čeprav je v absolutnem smislu neuporabna, je primerna za sopostavljanje oziroma primerjanje dveh različnih replik (v istem posnetku).

Akustična analiza je potrdila zaključke slušnozaznavne analize, da gre za repliko, izgovorjeno z izrazitimi emocijami – glasno izgovorjeno, v prvem delu hitro, z velikimi intonacijskimi loki in s povišanim registrom, kar lahko primerjamo z izmero registra pri naslednji analizirani repliki (*Daj mi roko in adijo!*). Glasovno izvedbo podkrepijo tudi neverbalna sredstva – mimika, geste in premikanje v prostoru.

Anka:

Daj mi roko in adijo!

Neverbalna komunikacija

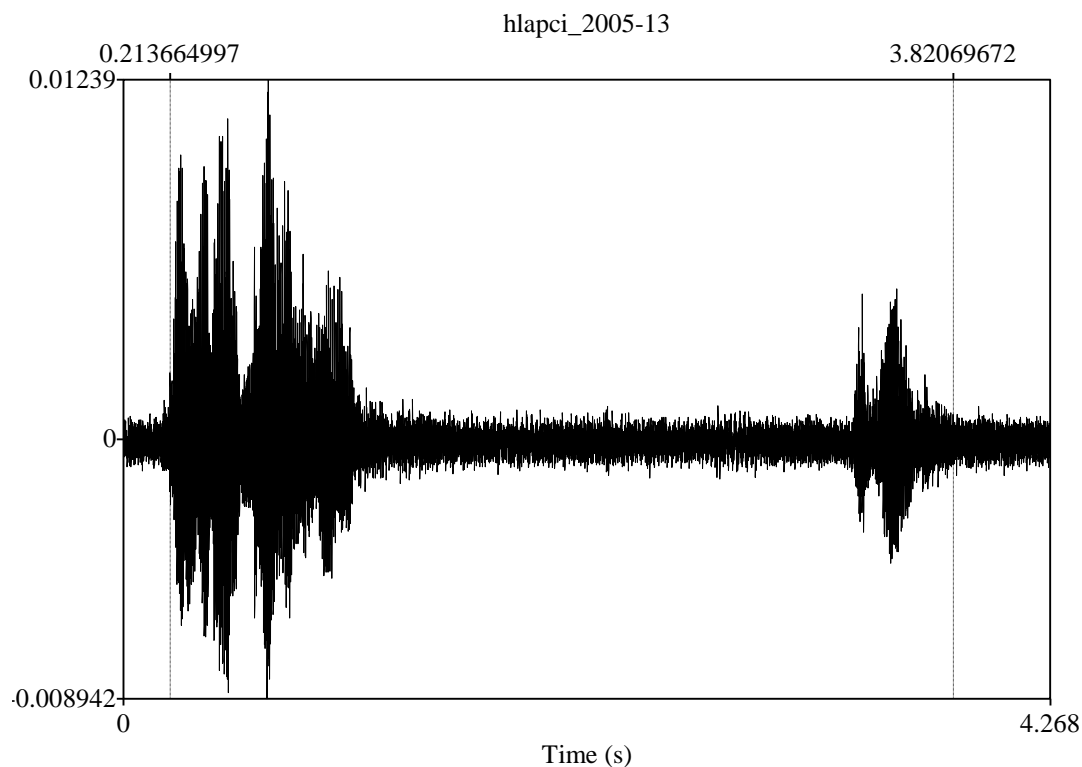
Daj mi roko in adijo! (Anka ponudi roko, Jerman se z očmi obrne k njej. Ko ji je Jerman pripravljen podati svojo roko, vstane, Anka pa roko umakne in si popravi lase.)

Hitrost govora in glasnost

Daj mi roko in adijo!

Intonacija in register ter premori

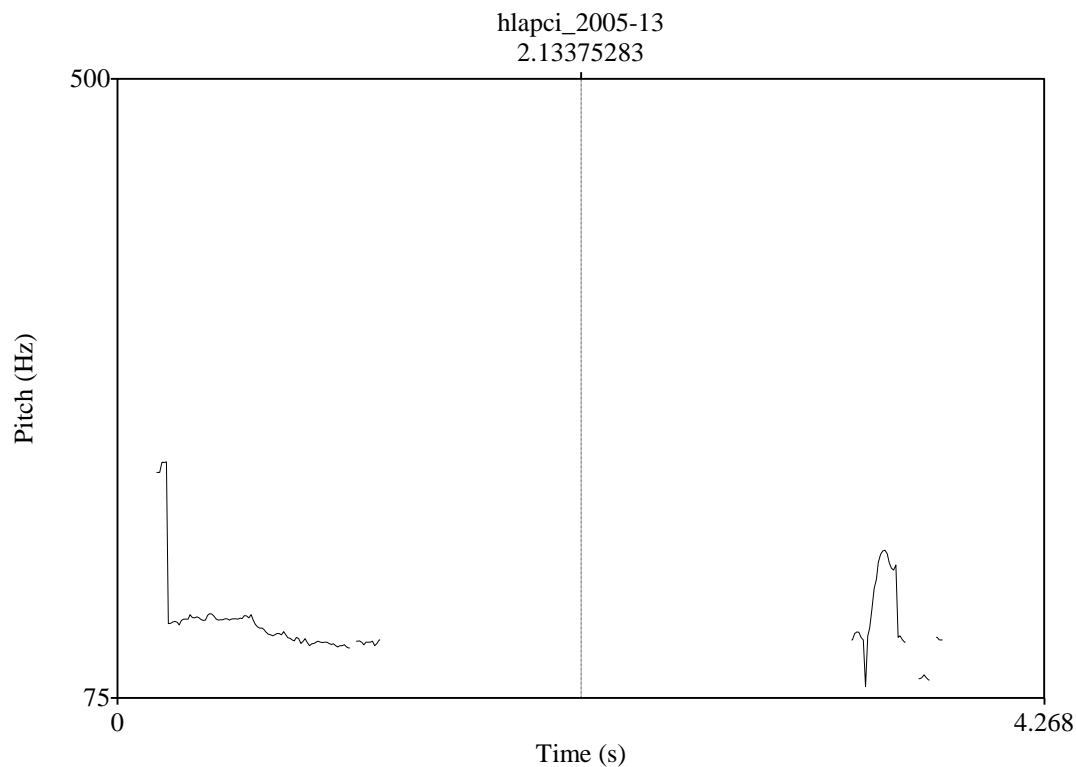
Daj mi roko in [↓] || adijo! ↓ ||



Grafikon 31: Oscilogram Ankinega počasnejšega in tišjega govora

Govor v tej analizirani izjavi je počasnejši in tišji kot v prejšnji analizirani repliki. V 3,5 sekunde igralec izgovori 7 zlogov, torej 2 zloga v sekundi, kar je zelo počasi, treba pa je upoštevati, da je

med prvim in drugim delom tudi premor, ki sem ga pri slušni analizi označila z || in traja 2,3 sekunde. Izmerjena povprečna glasnost prvega dela replike je 42,7 dB, drugega dela pa 36,6 dB, kar je v primerjavi s prejšnjo analizirano Ankino repliko mnogo tišje.



Grafikon 32: Intonacijski potek Ankinega počasnejšega in tišjega govora

Register govorca je nizek (v primerjavi z ostalimi replikami istega govorca), intonacijski loki pa majhni. V prvem delu izjave je razpon intonacije le 23,6 Hz (109,2–132,8 Hz), v drugem delu pa 66,9 Hz (109,6–176,5 Hz). To kaže na majhno čustveno angažiranost in da gre za izjavo, ne pa za vzklik.

V prvem analiziranem prizoru je prikazan afektiven in neafektiven govor istega govorca, rezultati slušnozaznavne analize pa se ujemajo z računalniškimi meritvami. S stališča moje raziskave je zanimivo dejstvo, da je govorna interpretacija v tem prizoru popolnoma drugačna kot v ostalih uprizoritvah, in sicer tako v prozodičnem kot neverbalnem smislu. Drugačnost, ki se kaže zlasti v intenzivnosti zvočnih in vidnih izrazil, izhaja iz drugačnega razumevanja osebnostnih lastnosti Anke in njenega odnosa do Jermana.

2. analizirani prizor: Učitelji pred volitvami

V prvem delu analiziranega odlomka govorijo tri učiteljice: Geni, Minka in Lojzka. Slušnozaznavna analiza je pokazala, da je Minkin register visok, njen govor je v primerjavi z ostalima dvema večkrat čustveno obarvan, zato so replike izgovorjene hitro in glasno ter z večjimi intonacijskimi loki. Minkina neverbalna komunikacija z intenzivno mimiko, gestami in veliko premikanja v prostoru sovpada z njenim značajem, ki je ženski pol Komarju – intenzivna v čustvenih odzivih, impulzivna, spremenljivih nazorov in nezmerna. V primerjavi z Minko sta Geni in Lojzka mirnejši in zmernejši, prav tako pa tudi njun glas in govor. Obe govorita počasneje, z manjšimi intonacijskimi loki in nižjim registrom.

Grafično prikazane in s Praatom analizirane so replike štirih govorcev: Minke, Lojzke, Komarja in Hvastje.

Minka:

*Stavil je že deset litrov, da bo črna sodrga v zemski prah poteptana ... tako je rekel; v zemski prah poteptana ...*⁷⁴

Neverbalna komunikacija

(Govori obrnjena k občinstvu. Zadnjo besedo poudari tako, da počepne in s prsti ene roke udarja po dlani druge.) *Stavil je že deset litrov, da bo črna sodrga v zemski prah poteptana ... tako je rekel: v zemski prah poteptana ...*

Hitrost govora in glasnost

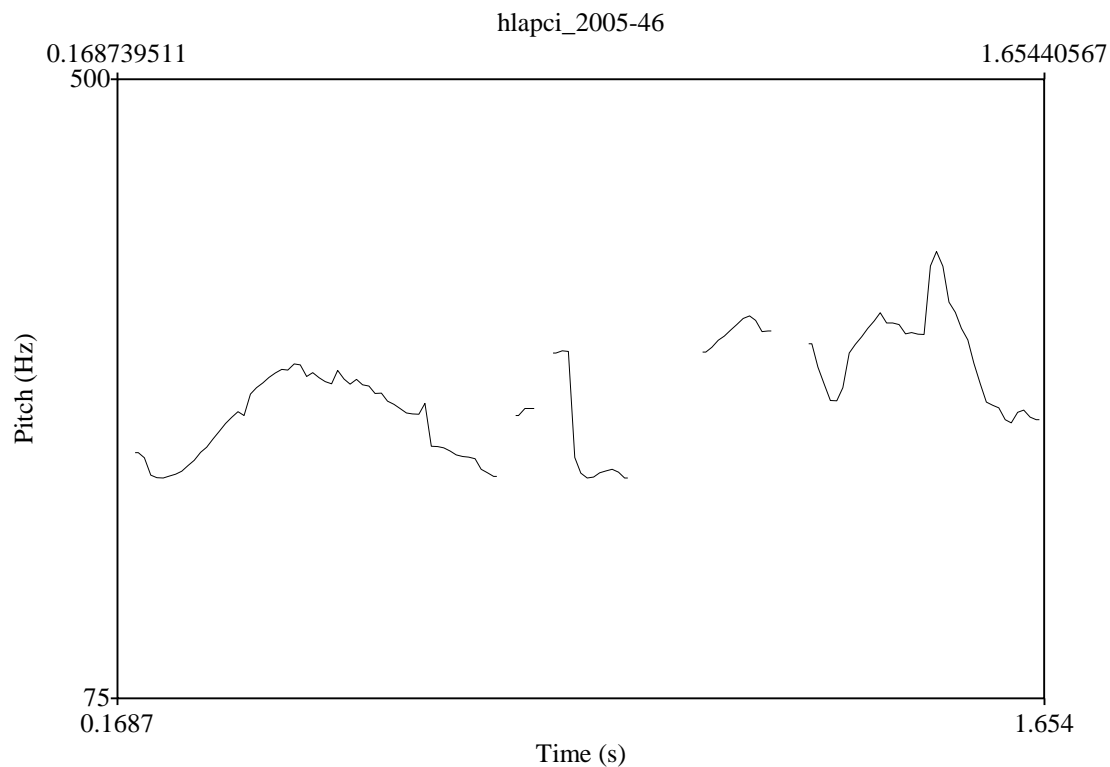
Stavil je že deset litrov, da bo črna sodrga v zemski prah poteptana ... tako je rekel; (G) v zemski prah poteptana ...

⁷⁴ Minkina replika je razdeljena na tri dele in prikazana s tremi grafikoni, da je tako bolje ponazorjena razlika med tremi izgovorjenimi enotami, predvsem v registru, intonaciji in glasnosti govora. Pod posameznimi grafikoni navajam le nekatere rezultate meritev, npr. povprečno osnovno frekvenco, velikost intonacijskih lokov in povprečno glasnost, interpretacija rezultatov fonetičnih meritev pa sledi zadnjemu grafikonu.

Intonacija in register ter premori

Stavil je že deset litrov, [↓] [l] da bo črna sodrga [↓] [l] v zemski prah poteptana ... [↓] | tako je rekel; [↓] [l] v zemski prah poteptana ... ↓ |

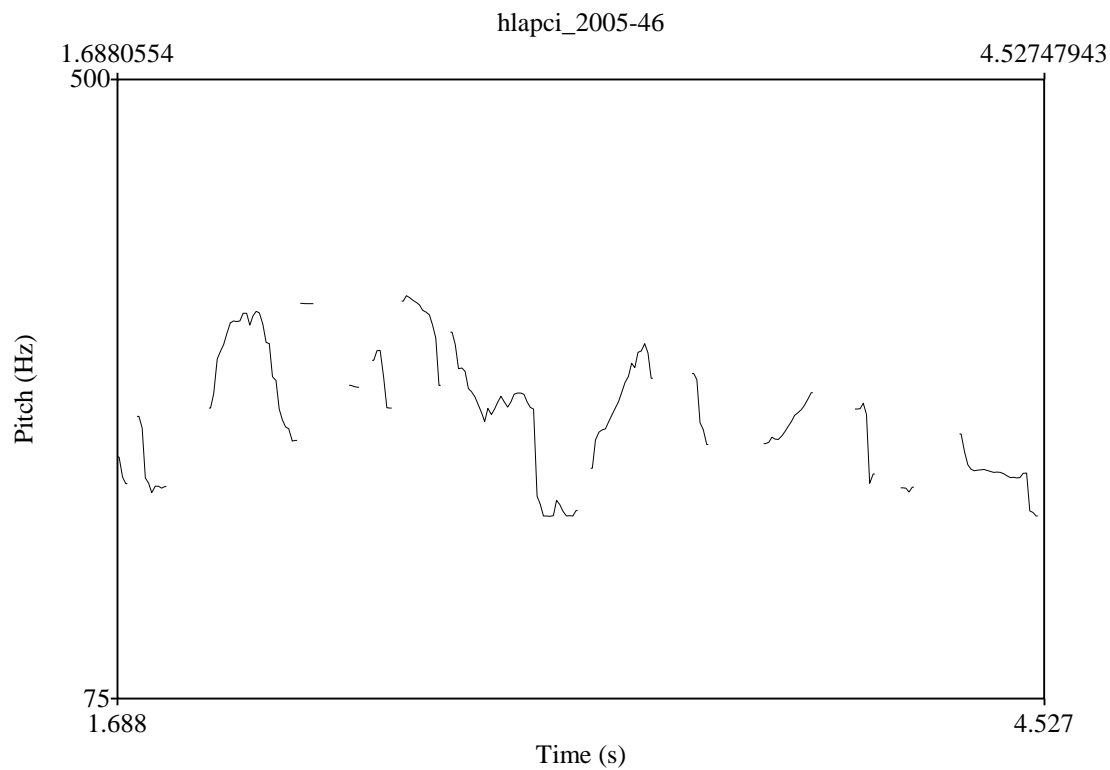
Stavil je že deset litrov,



Grafikon 33: Intonacijski potek Minkinega čustveno obarvanega govora – 1. del

Intonacijski loki v tem delu replike znašajo 155,8 Hz (226,1–381,9 Hz), povprečna osnovna frekvenca pa je 283,3 Hz, torej je register visok. Izmerjena glasnost je 45,9 dB.

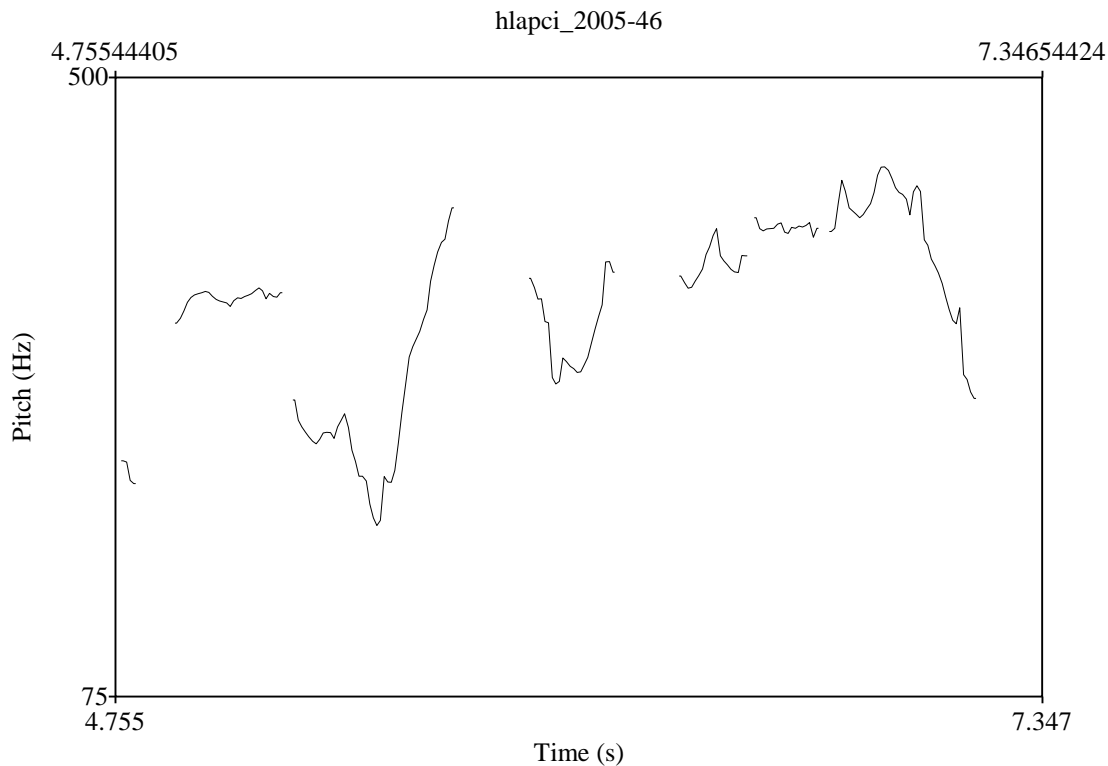
da bo črna sodrga v zemski prah poteptana ...



Grafikon 34: Intonacijski potek Minkinega čustveno obarvanega govora – 2. del

Intonacijski loki so v tem delu replike najmanjši in znašajo 151,3 Hz (200–351,3 Hz), povprečna osnovna frekvenca je 270 Hz, izmerjena glasnost pa znaša 42,5 dB.

tako je rekel; v zemski prah poteptana ...



Grafikon 35: Intonacijski potek Minkinega čustveno obarvanega govora – 3. del

V zadnjem delu se register dvigne (povprečna osnovna frekvenca v repliki je 341,3 Hz) in je precej nad ženskim povprečjem (220 Hz) – register je povišan, povečajo se tudi intonacijski loki (191,2–439,3 Hz), kar nakazuje, da gre za čustveno bolj angažirani del replike. Ta del je od vseh treh izgovorjen najglasneje, in sicer je povprečna izmerjena glasnost tretjega dela replike 52 dB (v prvem delu replike 45,9 dB, v drugem 42,5 dB). Vsi trije grafični prikazi dokazujejo, da Minka ves čas govori s povišanim registrom, ki pa se včasih še bolj zviša zaradi čustvene angažiranosti govorke. Prav tako se v analizirani repliki pokaže, da so intonacijski loki veliki. Glasnost nam ne da absolutnih vrednosti, ampak relativne – primerjamo jih lahko le z glasnostjo ostalih replik, posnetih pod istimi pogoji.

Lojzka:

Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran.

Neverbalna komunikacija

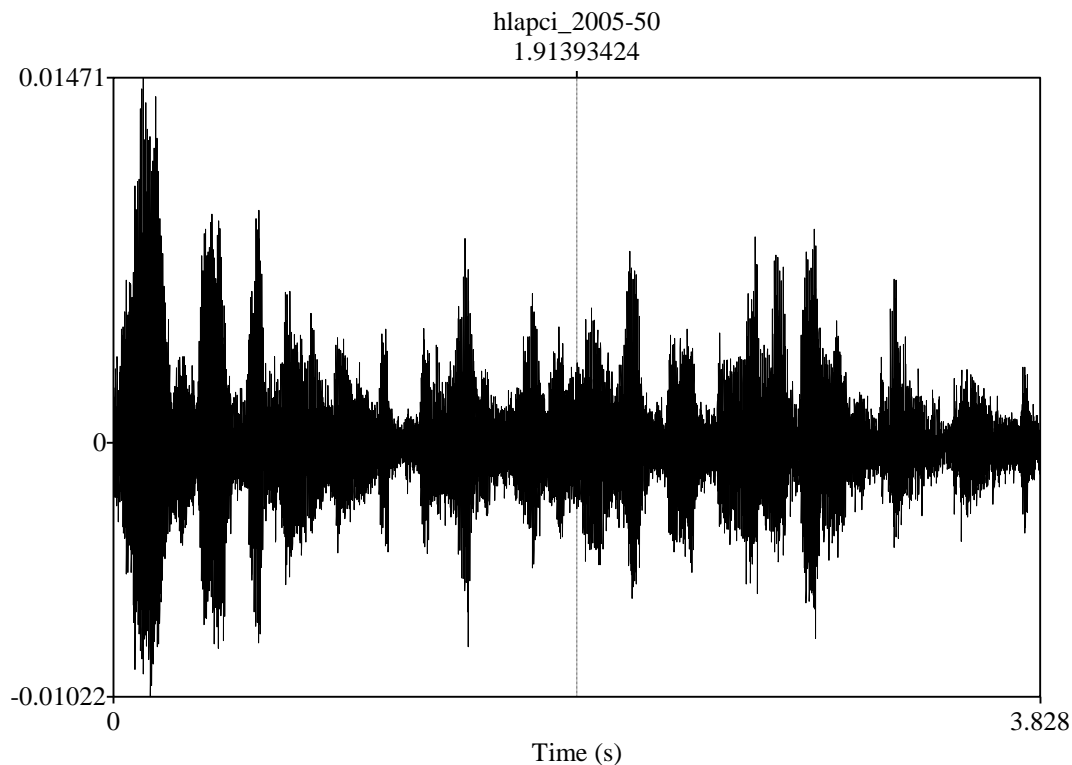
Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran. (Sedi pri miru in mirno izgovori repliko. Obrazna mimika je umirjena in neizrazita.)

Hitrost govora in glasnost

Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran.

Intonacija in register ter premori

Moja sodba bi ne zasuknila stvari ne za ped in na nobeno stran. ↓ |



Grafikon 36: Oscilogram Lojzkinega čustveno nevtralnega govora

Povprečna izmerjena glasnost Lojzkinega govora v analizirani repliki je 38,7 dB, kar je v primerjavi z izmerjeno Minkino glasnostjo precej tišje. Intonacijski loki v analizirani repliki so

majhni, in sicer 91,2 Hz (110,9–202,1 Hz), kar potrjuje, da gre za izjavo (povprečni razpon intonacijskega loka pri izjavah je 100–200 Hz), za čustveno neangažirano repliko. Povprečna osnovna frekvenca znaša 159,1 Hz, Lojzka govori z nizkim registrom (povprečna osnovna frekvenca za ženske glasove je 220 Hz). Meritve potrjujejo mojo slušno analizo.

Lojzkin glas in govor na eni ter Minkin na drugi strani sta popolnoma različna, prav tako pa tudi njuna značaja. Analiza s Praatom potrjuje rezultate slušnozaznavne analize, da je Lojzkin register nizek, da govori z majhnimi intonacijskimi loki in srednje glasno, Minka pa ima visok register, govori z velikimi intonacijskimi loki in glasno. Vse značilnosti govora obeh oseb sovpadajo z njunimi značajskimi lastnostmi, kar dokazuje, da so bila izbrana prozodična sredstva obeh igralk učinkovita in primerna vlogi.

V drugem delu analiziranega odlomka se učiteljicam pridružita še dva učitelja: Komar in Hvastja. Njuna govorna dinamika je v tem odlomku izrazito drugačna kot v naslednjem (tretjem) analiziranem prizoru. V tem prizoru se Komar počuti moralno vzvišenega nad Hvastjo, kar se izrazi tudi v njegovem načinu govora, Hvastja pa govori mirno, počasi, glasno in z izrazitimi premori – z enakim govorom nadaljuje tudi v naslednjem analiziranem prizoru.

Komar:

Na, pij ... pij, boš lažje prenašal svojo bridkost.

Neverbalna komunikacija

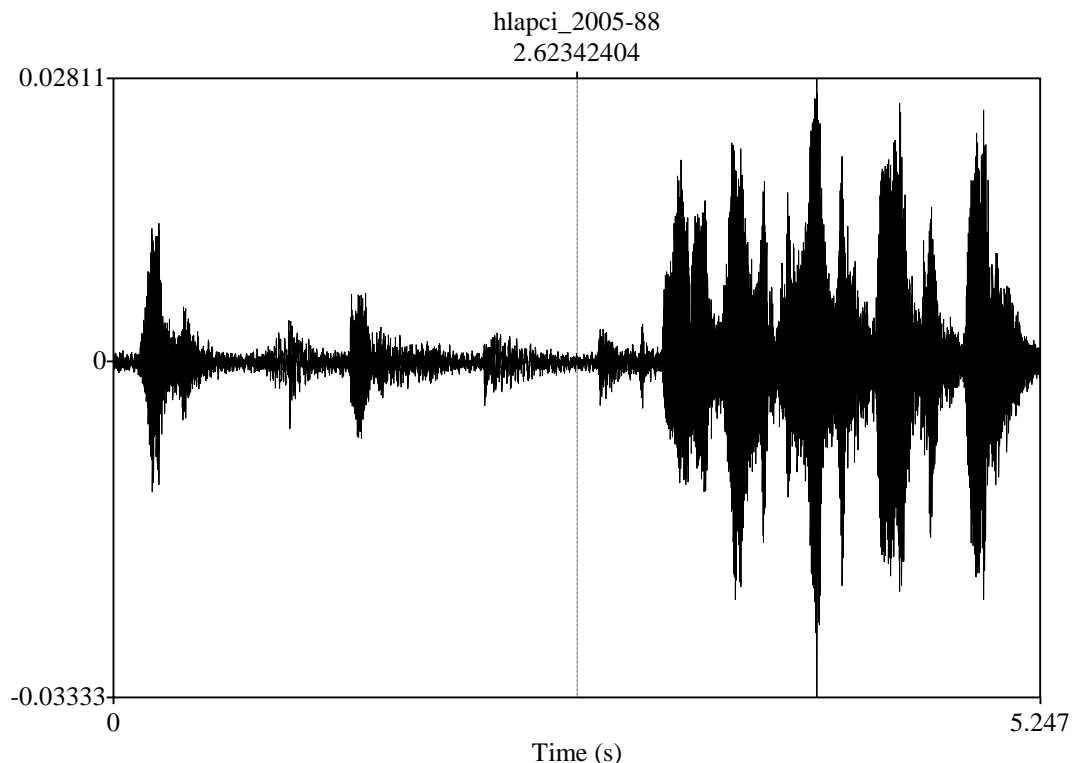
(Komar posmehljivo stopa proti Hvastji, ves čas se smeji. Ponudi mu svoje pivo. Hvastja je nasmejan, obrnjen je stran od Komarja, proti publikli, vendar pa je njegov nasmeh grenek. Roke ima sklenjene za hrbtom. Popravi si očala in gleda rahlo navzgor. Piva ne sprejme.) *Na, pij ... pij, boš lažje prenašal svojo bridkost.*

Hitrost govora in glasnost

Na, pij ... pij, boš laže prenašal svojo bridkost.

Intonacija in register ter premori

Na, [↓] || pij ... ↓ || pij, [↑] boš laže prenašal svojo bridkost. ↓ |||



Grafikon 37: Oscilogram Komarjeve replike pred volitvami

Komarjev govor je posmehljiv in zelo samozavesten. Zanimala me je primerjava njegovega govorjenja s Hvastjo pred in po volitvah, ko se hierarhično razmerje med obema osebama obrne. V analizirani repliki sem s Praatom izmerila intonacijske loke, register, hitrost govora, glasnost in dolžino premorov, pri čemer se je pokazalo, da sem prvi označeni premor v primerjavi z ostalimi izmerjenimi slušno zaznala kot daljšega, kot se je pokazalo pri meritvah, saj bi bilo glede na ostale izmerjene bolj ustrezno, če bi ga označila z | (traja 0,8 sekunde). Primer dokazuje, da je slušnozaznavno analizo dobro preverjati s pomočjo fonetičnih računalniških programov, saj včasih lahko prihaja do napak zaradi subjektivnosti raziskovalca odrskega govora.

Intonacijski loki znašajo 118,5 Hz (76–194,5 Hz), povprečna izmerjena osnovna frekvenca je 150,7 Hz, povprečna izmerjena glasnost pa 45 dB. Intonacijski razpon je značilen za izjave in ne izraža čustvene angažiranosti, Komarjev register pa je višji od povprečnega moškega, ki znaša

120 Hz. Analizirana Komarjeva replika ni najbolj značilna za prikaz njegovega govora v tem analiziranem prizoru, saj v začetku prizora govori glasneje, z višjim registrom in zelo velikimi intonacijskimi loki. Replika je bila izbrana zaradi primerjalne analize pogovora Jermana in Hvastje pred volitvami in po njih, torej iz dvogovora s Hvastjo.

Hvastja:

Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele.

Neverbalna komunikacija

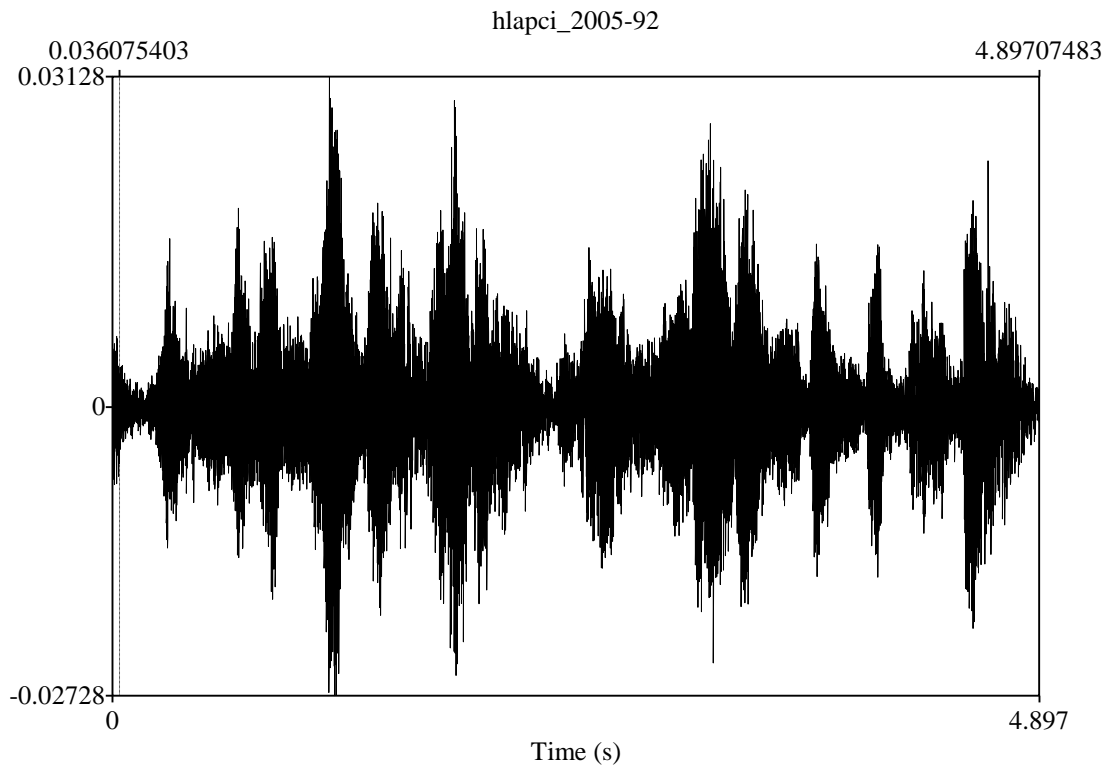
Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele. (Komar ponovno odide v ozadje – k vozilu. Hvastja sede na stol in se posmehne.)

Hitrost govora in glasnost

Še nocoj boš molil rožni venec; vse tri dele.

Intonacija in register ter premori

Še nocoj boš molil [↑] | rožni venec; [↓] [!] vse tri dele. ↓ [!]



Grafikon 38: Oscilogram Hvastjeve replike pred volitvami

Računalniška analiza je pokazala, da so približno enako glasno izgovorjene besede: *nocoj*, *molil*, *venec*, vendar pa je *nocoj* izgovorjena najglasneje (povprečna glasnost izgovorjene besede je 51,7 dB, ostalih dveh pa 50,2 dB in 48,8 dB), poudarki so lahko (po slušnozaznavni analizi) vsi trije. Povprečna izmerjena glasnost replike je 47,3 dB, kar je približno enako glasen govor kot pri ostalih osebah. Ker je poleg glasu na posnetku prisoten še zvok šelestenja časopisnega papirja in ne moremo ločiti obeh, je nemogoče ugotoviti, kolikšni so intonacijski loki. Govor je umirjen in počasen – 2,9 zloga na sekundo. Počasnost govora nakazuje umirjen in premišljen značaj, ki je za Hvastjo značilen tako pred volitvami kot po njih.

3. analizirani prizor: Hvastja in Komar po volitvah

V analizi tega prizora primerjam repliki Komarja in Hvastje po volitvah z replikama pred volitvami. S slušnozaznavno analizo sem ugotovila, da se spremeni predvsem način Komarjevega govora, ki je po volitvah tišji in z manjšimi intonacijskimi loki, Hvastjev govor pa

ostaja podoben. Izrazito se spremeni Komarjeva neverbalna komunikacija, ki izraža ponižnost in strah.

Komar:

Ukaži, naj si obrijem eno lice, naj grem v nedeljo bos k maši, ukaži karkoli ...

Neverbalna komunikacija

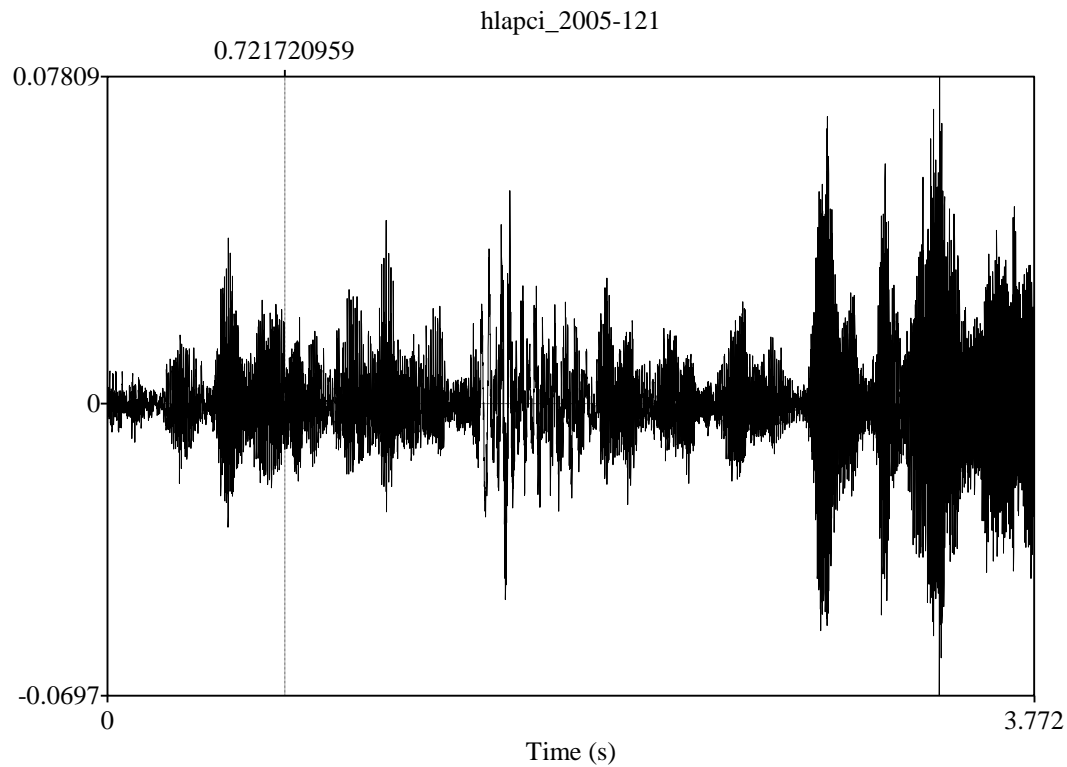
Ukaži, naj si obrijem eno lice, (Komar se prime za lice.) naj grem v nedeljo bos k maši, (Iztegne roko, da z njo pokaže stran.) ukaži karkoli ... (Razpre roke. Oči so resne in prestrašene, pospešeno diha.)

Hitrost govora in glasnost

(G, H) *Ukaži, naj si obrijem eno lice, naj grem v nedeljo bos k maši, ukaži karkoli ...*

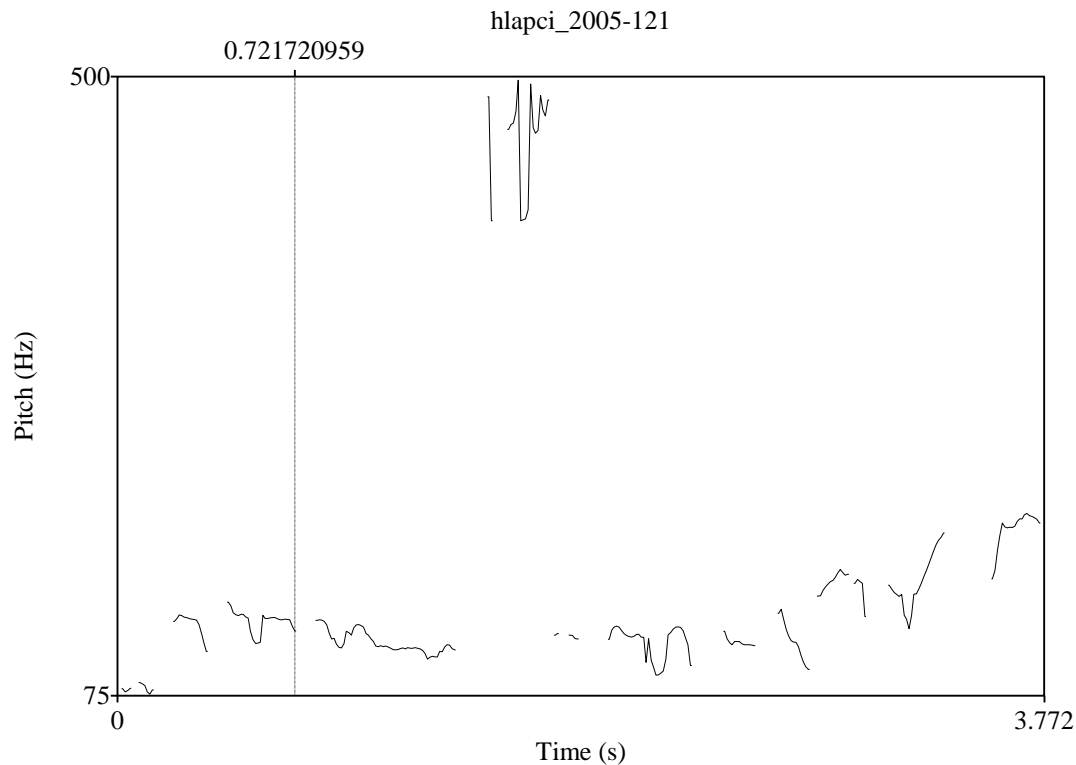
Intonacija in register ter premori

*Ukaži, naj si obrijem eno lice, [↓] [!] naj grem v nedeljo bos k maši, [↓] [!] ukaži karkoli ... [↑]
(prekrivanje govora)*



Grafikon 39: Oscilogram Komarjeve replike po volitvah

Komarjevo razpoloženje se kaže predvsem v hitrosti govora. Izgovori 8,6 zloga na sekundo, kar pomeni, da gre za hiter govor (nad 7 zlogov na sekundo). Komar je v tej repliki zelo čustven, (prestrašen).



Grafikon 40: Intonacijski potek Komarjeve replike po volitvah

Replika je izgovorjena v nizkem registru, z majhnimi intonacijskimi loki. Ker je bilo zaradi še nekega drugega (neznane) zvoka na posnetku treba izločiti en del posnetka (na grafičnem prikazu poteka intonacije je viden kot izrazito visok register), podatke o intonacijskih lokih predstavljam za prvi in drugi del replike. V prvem delu replike (*Ukaži, naj si obrijem eno lice,*) je intonacijski lok 40 Hz (99,8–139,8 Hz), v drugem delu (*naj grem v nedeljo bos k maši, ukaži karkoli ...*) pa 95,3 Hz (88,6–183,9 Hz). Povprečna osnovna frekvenca je v obeh delih replike 125 Hz, kar sicer kaže na povprečno visok moški register, vendar pa je za konkretnega govorca relativno nizek, saj ima Komar v ostalih analiziranih delih višji register. Analizirana replika prikazuje, da se Komar po volitvah spremeni tudi v govoru, ki v tej konkretni repliki izraža strah (nizek register, majhni intonacijski loki, hitrejši in tih govor). To dokazuje tudi preverba s fonetičnim računalniškim programom Praat.

Hvastja:

Rekel sem, da boš prosil na kolenih.

Neverbalna komunikacija

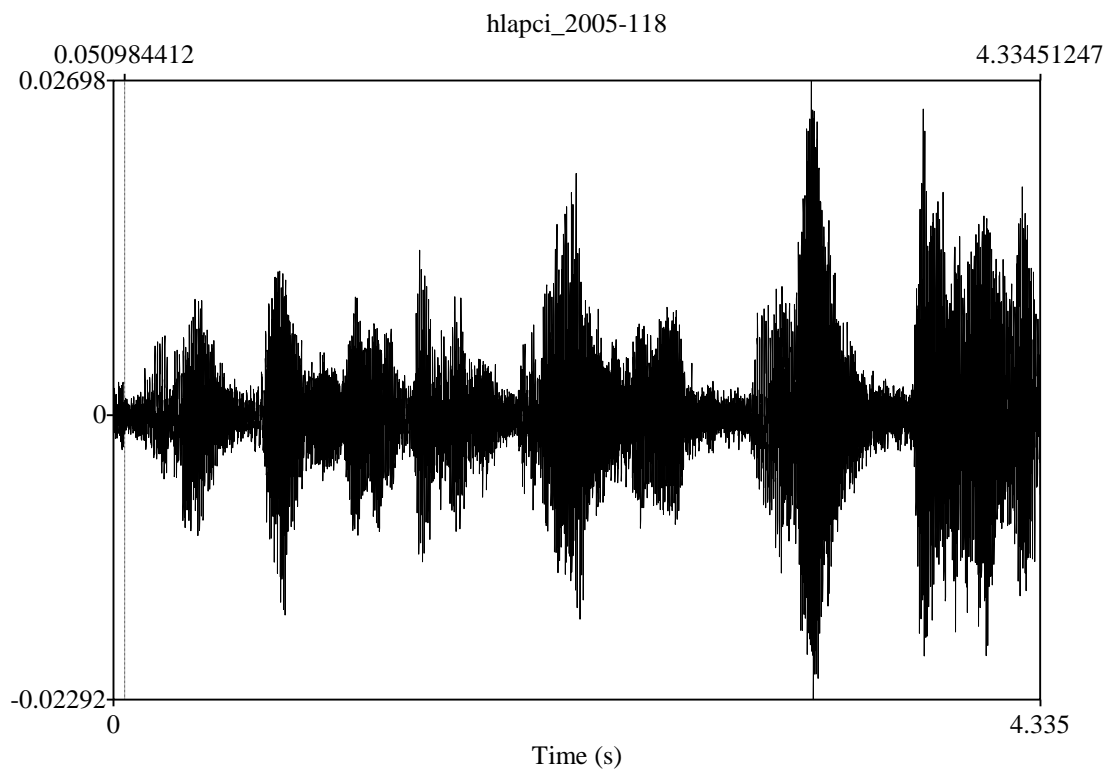
Rekel sem, da boš prosil na kolenih. (Hvastjev obraz je vedno bolj resen.)

Hitrost govora in glasnost

Rekel sem, da boš prosil na kolenih.

Intonacija in register ter premori

Rekel sem, da boš prosil [↓] | na [↓] | kolenih. ↓ (prekrivanje govora)



Grafikon 41: Oscilogram Hvastjeve replike po volitvah

Hvastjeva replika je izgovorjena v povprečno visokem moškem registru, ki pa je nižji kot pri ostalih njegovih replikah (povprečna osnovna frekvenca je pri tej repliki 124,8 Hz), značilni so majhni intonacijski loki, in sicer 86,8 Hz (75,8–162,6 Hz). Poved je izgovorjena počasi, in sicer

2,6 zloga na sekundo. Počasnost govora je značilna za Hvastjev govor nasploh – pred volitvami in po njih.

V analiziranem prizoru se spremeni predvsem Komarjev govor, tako kot se spremenijo njegova prepričanja. Ker se spremeni hierarhično razmerje med obema govorcema, se lahko spremeni tudi govorjenje, kar se zgodi predvsem pri Komarju, Hvastja pa ostaja zvest tako svojim načelom kot tudi načinu govora.

4. analizirani prizor: Jerman in Kalander

V četrtem analiziranem prizoru govori v Jermanovem imenu njegova mati, torej je analiziran ženski glas. Na prvi pogled se govora obeh oseb (matere in Kalandra) razlikujeta na ravni pravorečja, saj govori mati ves čas knjižno zborna, Kalander pa včasih besede naglašuje, tako kot jih naglašujemo v pogovornem jeziku, ter govori z »jugoslovanskim« naglasom. Kljub temu ostaja osnova njegovega govora knjižna, saj ne pride do nikakršne zamenjave besedja, skladijskih oblik ipd. Pri analizi me je zanimalo, ali se socialna različnost obeh govorcev pokaže tudi v načinu govora, torej v prozodičnih sredstvih.

Govor obeh govorcev v analiziranem prizoru je miren, brez izrazitih intonacijskih lokov, na ravni izjav. Gre za pogovor dveh enakovrednih partnerjev, uporabljena prozodična sredstva ne nakazujejo socialne različnosti govorcev.

Kalander:

Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem svetu imel zabeljene žgance, na onem pa nebeški raj?

Neverbalna komunikacija

Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem (Kalander z nasmehom in z razpiranjem rok poudari besedo *tem*, nato nagne glavo nazaj.) *svetu imel zabeljene žgance, ne onem pa nebeški raj?* (Izgovor: neknjižni naglas: [ônem]) (Z nasmehom se obrne proti Jermanu.)

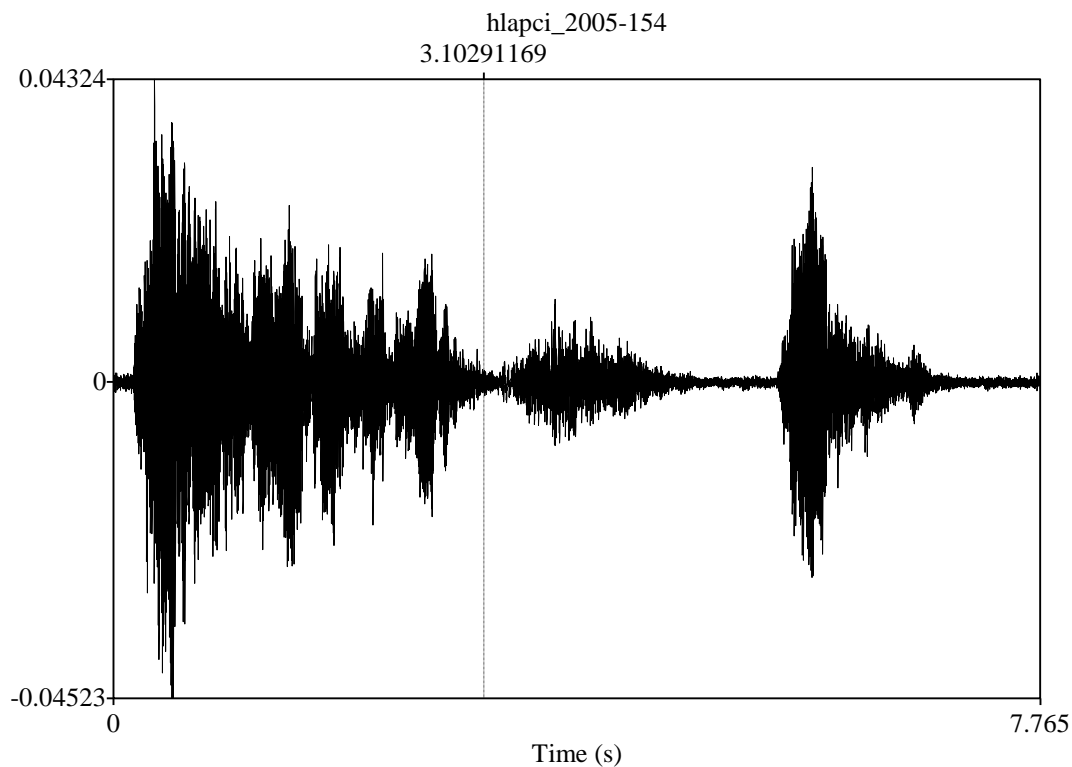
Hitrost govora in glasnost

Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem svetu imel zabeljene žgance, na onem pa nebeški raj?

Intonacija in register ter premori

Kaj ne bi bilo boljše, da bi na tem svetu imel [↓] | zabeljene žgance, [↓] | na onem pa nebeški raj?

↓ |



Grafikon 42: Oscilogram Kalandrove replike

Kalander govori srednje hitro – 4,3 zloga v sekundi (povprečno hiter govor pomeni 4–7 izgovorjenih zlogov v sekundi), srednje glasno – izmerjena povprečna glasnost analizirane replike je 49,6 dB, kar je približno enako kot pri ostalih osebah (pri njihovih s Praatom analiziranih replikah), s srednjim moškim registrom – izmerjena povprečna osnovna frekvenca je 136,1 Hz. Intonacija se giblje v razponu 184,2 Hz (75,1–259,3 Hz).

Jeranova mati:

Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana.

Neverbalna komunikacija

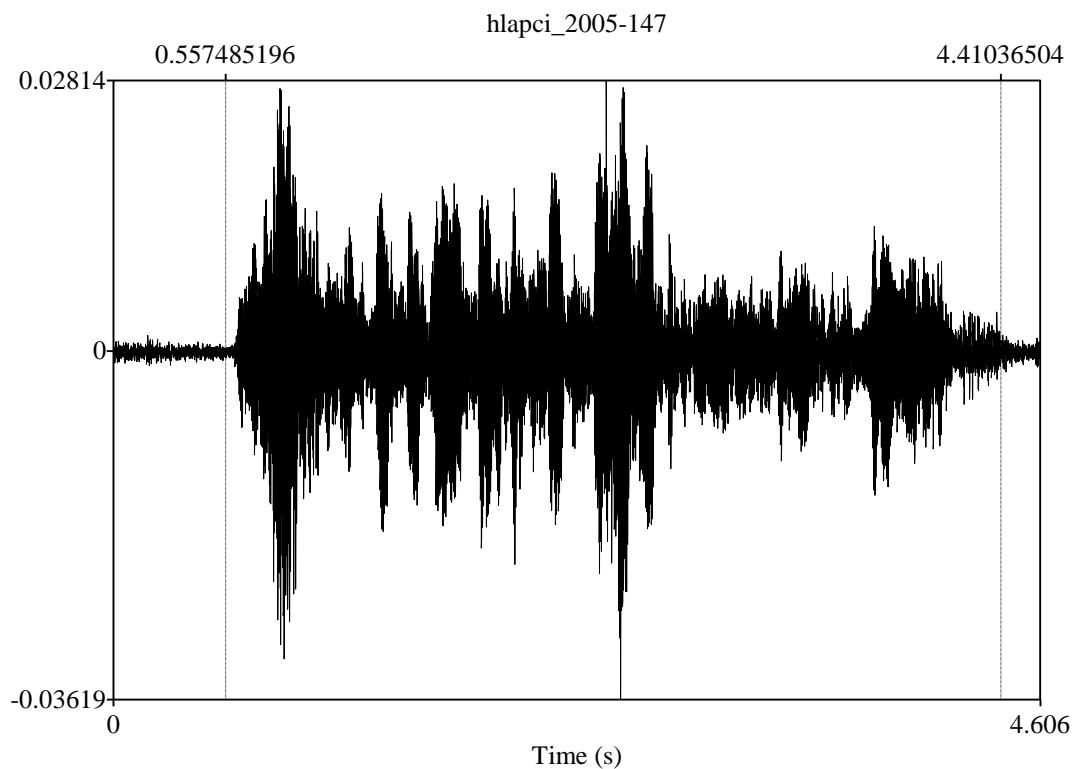
Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana. (Sedi pri miru.)

Hitrost govora in glasnost

Treba je bilo te povodnji, da se izkaže, katera hiša je trdno zidana.

Intonacija in register ter premori

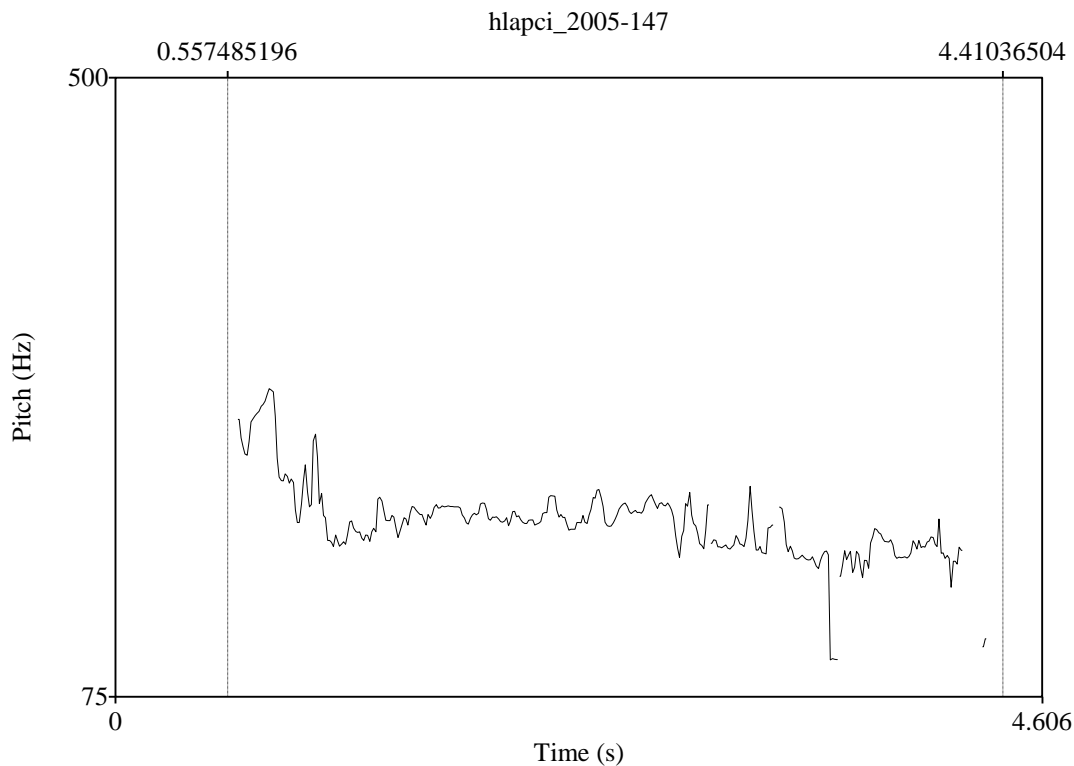
Treba je bilo te povodnji, [↑] da se izkaže, [↑] katera hiša je trdno zidana. ↓ ||



Grafikon 43: Oscilogram replike Jeranove matere

Materin govor v tem prizoru je srednje glasen – povprečna izmerjena glasnost je 49,1 dB, mati govori srednje hitro – 6,5 zloga v sekundi, kar je hitreje od Kalandra. V celotnem govoru so premori kratki, včasih (v analizirani repliki) pa premora sploh ni. V analiziranem primeru

govorka sintaktične celote nakaže samo z intonacijo, brez premorov. Izmerjena povprečna osnovna frekvenca je 194,6 Hz.



Grafikon 44: Intonacijski potek replike Jermanove matere

Intonacijski loki so relativno majhni: Praat sicer izmeri razpon med 91,7 in 286,7 Hz, vendar pa je najnižja točka intonacijskega loka nerealna, saj je v repliki prisoten še drugi zvok, ki se ga ne da izločiti iz analize. Tako je intonacijski razpon v resnici manjši.

Fonetična analiza dveh govorenih replik (Kalandrove in materine) potrjuje slušno analizo, da gre za miren govor, ki ni čustveno obarvan, pogovor poteka nerazburjeno, v čemer je govorna interpretacija predvsem Jermanovih replik drugačna od ostalih uprizoritev. Jermanova mati ne kaže ranjenosti in razrvanosti. Izmenjevanje replik kaže na enakovrednost govorcev.

5. analizirani prizor: Jermanov govor v krčmi

Govor v krčmi namesto Jermana izgovarja mati. Govori počasi, tiho in mirno, brez izrazitih intonacijskih lokov, premori so daljši kot v prejšnjem prizoru, register je nizek. Materin govor ni

pretirano čustven. Temu primerna je tudi umirjena mimika in zelo omejene geste ter premikanje v prostoru.

Jeranova mati:

Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega.

Neverbalna komunikacija

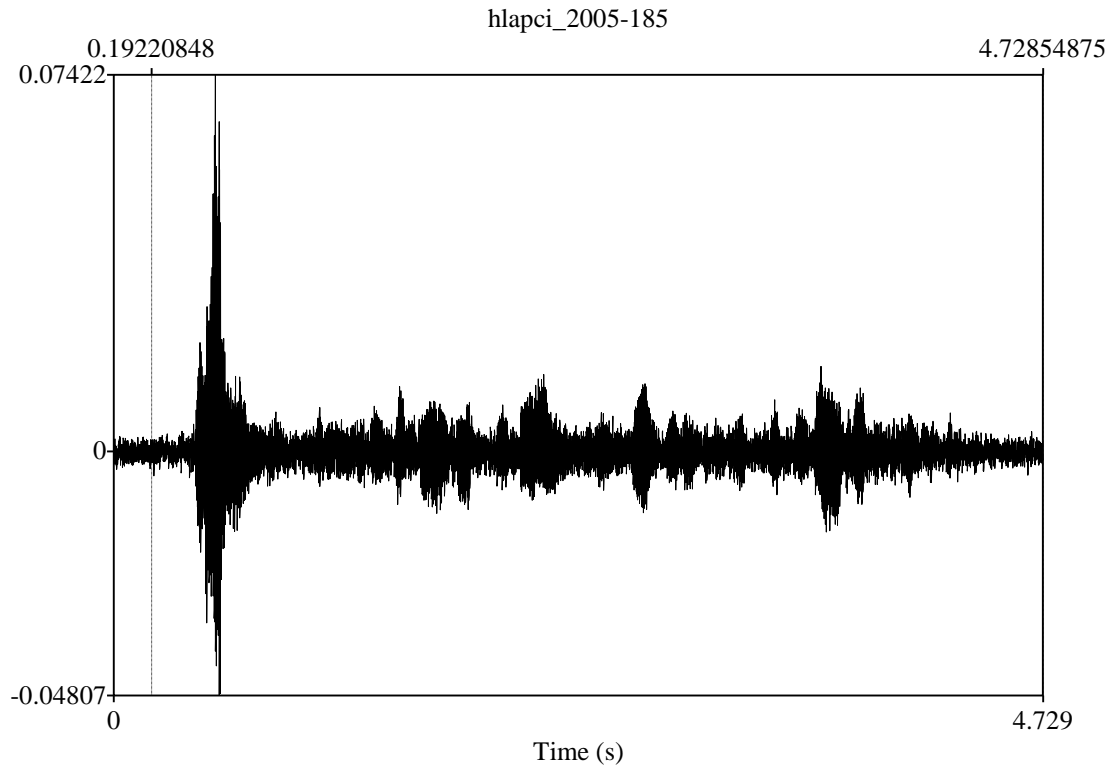
Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega. (Stoji na mestu.)

Hitrost govora in glasnost

Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega.

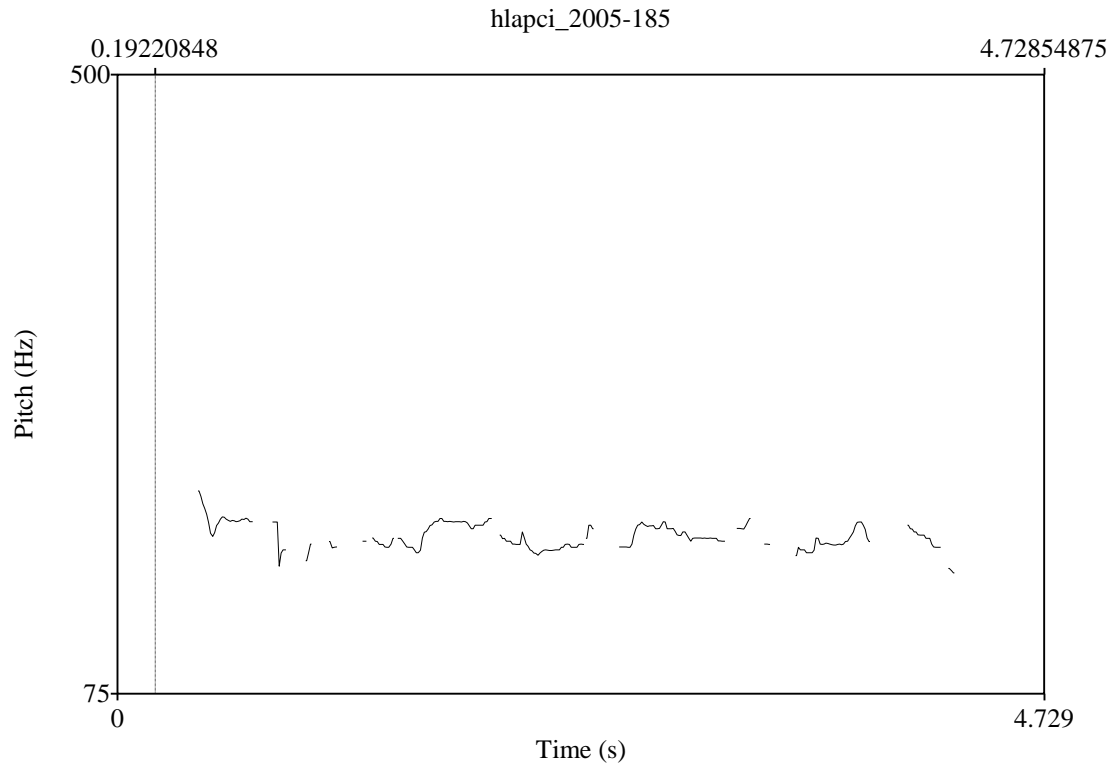
Intonacija in register ter premori

Hlapci, ki so se radovoljno prodali, pa so bolj goreči od gospodarja samega. ↓ ||



Grafikon 45: Oscilogram umirjenega govora Jermanove matere

V analizirani repliki govori mati srednje hitro – 6,2 zloga v sekundi (zgornja meja srednje hitrosti je 7 zlogov na sekundo), brez premorov in srednje glasno – izmerjena povprečna glasnost je 45,4 dB, kar je v primerjavi z ostalimi merjenimi replikami rahlo tišje.



Grafikon 46: Intonacijski potek umirjenega govora Jermanove matere

Intonacijski loki so majhni – 56,2 Hz (157,9–214,1 Hz), kar dokazuje, da gre za izjavo, vrednost povprečne osnovne frekvence pa je 183,2 Hz in dokazuje, da v tej povedi igralka govori z za žensko nizkim registrom (povprečna osnovna frekvenca za ženske glasove je 220 Hz).

V primerjavi s prejšnjo materino analizirano repliko (iz pogovora s Kalandrom) mati govori malo počasneje. Intonacijski loki so se zmanjšali. Govor v krčmi izgovarja mirno, kot da gre za izjavo, za nekaj, kar je čustveno ne prizadeva. V tem je govorna interpretacija tega konkretnega odlomka izrazito drugačna kot v ostalih analiziranih uprizoritvah.

3.5.3.6 Sklepne ugotovitve

Uprizoritveno besedilo v uprizoritvi *Hlapci.pdf* deloma odstopa od dramskega besedila Ivana Cankarja. Besedilo je izdatno črtano, posledica česar je izrazito skrajšanje besedila. Največja dramaturška sprememba se nanaša na besedilo, ki ga v drami govori Jerman, v uprizoritvi pa Jermanove besede največkrat izgovarja njegova mati. Zato je besedilo deloma spremenjeno – ženske oblike namesto moških, spremenjena glagolska oseba ipd. Besedilo socialnozvrstno ni nižano, le v enem delu je govorjeno v narečju, ena oseba pa govori v hrvaškem jeziku. Prav tako jezik v uprizoritvi ni posodobljen oziroma je posodobljen minimalno. Uprizoritveno besedilo, kot je že bilo zapisano, zelo malo odstopa od dramske predloge. Ohranjajo se vse jezikovne posebnosti iz dramskega besedila. Na drugi strani pa so kostumi, glasba in scena izrazito sodobni in od duha časa dramskega besedila močno odstopajo. Nekateri kritiki so takšno govorno oziroma jezikovno realizacijo zavrnilo oziroma jo ocenili negativno. Tanja LESNIČAR-PUČKO je zapisala, da »starinski besednjak in sintaksa večkrat povzročata moteč zven v sodobnosti situacij« (2005: 15). Po drugi strani PAVIS ohranjanje tradicionalnih jezikovnih form kljub izrazitim aktualizacijam, ki se kažejo v sodobnih kostumih, glasbi, postavitvi v sodobni kontekst, pozdravlja in pravi, da se lahko zgodi aktualizacija, »ne da bi zato banaliziral[i] izvirno fabulo« (2012: 379). V uprizoritvi je prisoten preplet tradicionalnega jezika in aktualizacije, ki se kaže v rabi ostalih uprizoritvenih dejavnikov. Takšen pristop do dramskega besedila se imenuje historizacija, pri kateri »gre za uprizoritev igre s stališča našega, sodobnega zornega kota: situacije, osebe in konflikti so prikazani v svoji zgodovinski relativnosti« (prav tam: 363).

Govor je različen pri različnih igralcih in igralkah, kar je posledica tako različnih glasov in različne rabe prozodičnih sredstev posameznih govornih interpretov kot njihove govorne realizacije konkretne vloge. Tako je npr. analiza govora učiteljic pokazala soodvisnost načina govora in osebnostnih značilnosti posamezne učiteljice. Minka govori hitro, z višjim registrom in večjimi intonacijskimi loki kot Lojzka, ki govori počasi, z majhnimi intonacijskimi loki in nizkim registrom. Prav tako se v govoru kaže razvoj posamezne osebe, predvsem v primerjavi pred in po volitvah. Najbolj izrazita sprememba v govoru se je pokazala pri Komarju, ki tudi v rabi prozodičnih sredstev ter mimike in gest kaže, da je spremenil svoja prepričanja. Analiza je pokazala, da njegovo govorjenje s Hvastjo po volitvah izkazuje strah (majhni intonacijski loki,

nizek register, hiter in tih govor), pred volitvami pa samozavest, občutek superiornosti in intenzivnost čustev ter prepričanja. Pri osebah, katerih prepričanja se niso radikalno spremenila, tudi govor ostaja podoben tistemu pred volitvami. Različnost govorne realizacije posameznih replik iste osebe sem proučevala tudi znotraj enega prizora, in sicer v govoru Anke v prvem analiziranem prizoru. Pokazale so se pričakovane razlike med replikami, izrečenimi v afektu, in nevtralnno izgovorjenimi izjavami.

Preglednica 12: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru

	Anka
Glasnost	Različno glasen govor.
Register	Visok (včasih znižan).
Intonacija/intonacijski loki	Veliki intonacijski loki, včasih tudi manjši.
Hitrost	Različno hiter govor.
Premori	Različno dolgi premori, od kratkih do zelo dolgih (mizanscenski premiki).

V primerjavi z ostalimi uprizoritvami Cankarjevih *Hlapcev* je zanimiv prvi analizirani prizor (Anka in Jerman), v katerem Jerman ne govori, ampak je pri pogovoru le fizično prisoten in se na Ankin govor odziva z neverbalnimi govornimi sredstvi. Anka, ki jo igra moški, uporablja intenzivna prozodična sredstva in zelo opazna sredstva neverbalne komunikacije. Veliko je premikanja po prostoru, kamor sodijo tudi odhodi z odra in ponovni prihodi nazaj – mizanscenski premiki so povezani z daljšimi premori v govoru. Izrazite so geste in mimika, ki izkazujejo afekt, predvsem jezo. Najbolj intenzivno rabljeno prozodično sredstvo je glasnost, poleg tega pa so značilni veliki intonacijski loki in na nekaterih mestih nenavadni poteki intonacije, ki je lahko npr. rastoča tam, kjer je ne pričakujemo. Jermanova neverbalna komunikacija je umirjena.

Preglednica 13: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru

	Lojzka	Minka	Komar	Hvastja
Glasnost	Srednje glasen govor.	Glasen govor.	Glasen govor.	Srednje glasen govor.
Register	Nižji.	Visok.	Visok.	Srednji.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki.	Veliki intonacijski loki.	Veliki intonacijski loki.	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Počasnejši govor.	Srednje hiter govor.	Srednje hiter govor.	Počasen govor.
Premori	Ni premorov (zelo kratke replike).	Različni premori.	Različni premori.	Različni premori.

Drugi analizirani prizor govora učiteljev pred volitvami je prikaz različnih govorov, ki so usklajeni z osebnostnimi lastnostmi učiteljev – pri Minki in Komarju od vseh prozodičnih sredstev najbolj izstopa glasnost, oba imata tudi višji register od ostalih oseb (vendar je tako že v njuni srednji legi), poleg tega pa se njun register večkrat zviša in povečajo se intonacijski loki. Prozodična sredstva njenega govora podpira tudi intenzivna neverbalna komunikacija. Najnižji ženski register in najbolj umirjen govor – brez velikih intonacijskih lokov, srednje hiter govor – uporablja Lojzka, ki ima tudi zelo umirjeno neverbalno komunikacijo. Način govora vseh učiteljev zrcali njihove osebnostne značilnosti, ki jih podpirajo tudi njihovi kostumi.

Preglednica 14: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru

	Komar	Hvastja
Glasnost	Srednje glasen govor.	Srednje glasen govor.
Register	Srednji (nižji kot v prejšnjem analiziranem prizoru).	Srednji.
Intonacija/intonacijski loki	Manjši intonacijski loki kot v drugem analiziranem prizoru.	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Različno hiter govor.	Počasen govor.
Premori	Različni premori.	Daljši premori.

Drugi in tretji analizirani prizor primerjata govor Komarja in Hvastje pred in po volitvah, pri čemer se dinamika njunega odnosa spremeni – s tem pride tudi do spremenjene dinamike govora, ki se kaže predvsem v spremembi Komarjevega govora, ki pred volitvami zrcali njegovo samozavest in občutek nadrejenosti, po volitvah pa nesamozavest in v nekaterih replikah celo strah – tišji govor z manjšimi intonacijskimi loki. Hvastjev govor, tako kot njegova osebna prepričanja, ostaja podoben tistemu pred volitvami.

Preglednica 15: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru

	Kalander	Jermanova mati
Glasnost	Srednje glasen govor.	Srednje glasen govor.
Register	Srednji.	Nizek.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki.	Majhni intonacijski loki, večkrat nenavadne intonacije.
Hitrost	Srednje hiter govor.	Srednje hiter govor (vendar malo hitrejši od Kalandrovega).
Premori	Različni premori.	Malo premorov, pogosto jih na pričakovanih mestih ni.

Četrty analizirani prizor med Jermanom in Kalandrom je spremenjen, saj v pogovoru namesto Jermana in Kalandra (dramsko besedilo) sodelujejo tri osebe – Jerman, Jermanova mati in Kalander. Govorita Kalander in Jermanova mati, ki namesto sina izgovarja njegovo besedilo, Jerman pa v pogovoru ponovno sodeluje le s fizično prisotnostjo in neverbalnimi sredstvi, ki niso zelo opazna. Osebe sedijo v avtu, zato ni premikanja v prostoru, geste in mimika pa niso intenzivne. Govor obeh oseb je miren – srednje hiter, srednje glasen, brez velikih intonacijskih lokov – vsa rabljena prozodična sredstva so neintenzivna. V analiziranem prizoru ni primerov prekrivnega govora.

Preglednica 16: Prozodična sredstva v petem analiziranem prizoru

	Jermanova mati
Glasnost	Srednje glasen govor.
Register	Nizek.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Srednje hiter govor (na zgornji meji).
Premori	Malo premorov. Kratki premori.

S stališča govorne izvedbe izstopa tudi zadnji analizirani prizor, v katerem Jermanov govor v krčmi zopet izgovarja njegova mati, in sicer brez kakršne koli čustvenosti, popolnoma nevtralnoma, brez odnosa do govorjenega, kar je glede na druge uprizoritve precej neznačilno za konkretni prizor. Prozodična sredstva, ki jih uporablja govorka, so neintenzivna, neverbalna komunikacija prav tako – ni gibanja v prostoru, tudi geste so skoraj popolnoma odsotne, mimika pa neizrazita.

Po individualni govorni interpretaciji izstopa igralka Veronika Drolc (Jermanova mati), predvsem po nenavadnih intonacijskih potekih, npr. rastoči intonaciji, kadar pričakujemo padajočo (*Navsezadnje ostaneta sama.* ↑), in po tem, da je v njenem govoru zelo malo premorov in so ti odsotni tudi na skladenjsko pričakovanih mestih.

Meritve s fonetičnim računalniškim programom so v večini primerov potrjevale slušnozaznavno analizo, v nekaterih s človeškim ušesom težje slišanih primerih pa so pomagale z merskimi

rezultati, ki so objektivno preverjali slušne zaznave, npr. pri intonacijah ali pri poudarkih, če so neizraziti. V nekaterih primerih se je izkazalo, da meritve s Praatom ne morejo dati relevantnih rezultatov, saj posnetki niso bili zadosti kvalitetni ali pa se je rezultate dalo razumeti le v relativnem smislu – v primerjanju govorov, ki so bili snemani pod enakimi pogoji.

V kontekstu celotne uprizoritve govor deluje kot celota, le nekateri govorcei odstopajo od skupnega govornega koncepta, razlikujejo pa se različna pojmovanja tega, ali v konkretni režijski koncept sodi tradicionalni Cankarjev jezik, ki ni postavljen v sodobni čas, ali bi bilo tudi jezik treba posodobiti. Odrski govor celotne uprizoritve je s prozodičnega stališča približan vsakdanjemu govoru (npr. ni patosa), kar je značilno za sodobni odrski govor. Prozodična sredstva govora so v večini primerov rabljena neintenzivno, razen v govoru Anke v prvem analiziranem prizoru ter v govorih Minke in Komarja, kar se ujema z njunimi osebnostnimi značilnostmi. S prozodičnimi sredstvi sovpada tudi neverbalna komunikacija, ki ima v tej uprizoritvi ključno vlogo, saj Jerman do materine smrti ne spregovori ničesar in komunicira le neverbalno. Uprizoritev v režiji Sama M. Strelca dodatno dokazuje, da je pri proučevanju odrskega govora nujno upoštevati tudi neverbalna sredstva govora, kar pa je seveda mogoče le pri uprizoritvah, za katere lahko pridobimo videoposnetke.

3.5.4 *Hlapci* v režiji Sebastijana Horvata⁷⁵

3.5.4.1 Utemeljitev izbora

Hlapci v režiji Sebastijana Horvata so zgodovinsko gledano zadnja uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* v času nastajanja te doktorske disertacije. V primerjavi z ostalimi uprizoritvami v preteklosti so ustvarjalci najbolj radikalno spremenili dramsko besedilo Ivana Cankarja s črtanjem in dodajanjem (predvsem besedilo, ki ga govori ostareli Jerman). Poleg besedilnih sprememb, ki so v takšni meri prvič prisotne pri uprizarjanju Cankarjevih *Hlapcev*, pa je uprizoritev inovativna predvsem s stališča režijskega koncepta. Režiser pravi, da je »[p]riredba drame [...] nastala na podlagi skupnega koncepta oziroma ideje avtorske ekipe, kako izbrskati revolucionarni potencial drame, kako jo spet narediti nevarno za sedanjost in kako jo opremiti za boj z novodobnimi mlini na veter« (LEILER 2015: 20). Meni, da je Cankarja »v gledališču nujno treba izumiti na novo, da bo zares postal Cankar. Skratka: Cankar bi adaptiral samega sebe, če bi živel danes« (prav tam: 21). Uprizoritev pa je zanimiva tudi govornointerpretativno – igralec Radko Polič, ki se je z vlogo Jermana že srečal v preteklosti, v Horvatovih *Hlapcih* k Jermanu pristopa izrazito ustvarjalno, tudi s svojo edinstveno govorno realizacijo.

3.5.4.2 Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom

Uprizoritveno besedilo precej odstopa od dramskega, saj gre za adaptacijo – Cankarjeva drama je le osnova, na kateri je grajena uprizoritev. V grobem je moč uprizoritveno besedilo razdeliti na dva dela: na tisti del, ki sledi besedilu drame in se dogaja v preteklosti, in sicer v spominih, ki jih obuja ostareli Jerman, in na del, ki se ostarelemu Jermanu dogaja tukaj in zdaj.

⁷⁵ Ivan Cankar: *Hlapci*. Slovensko stalno gledališče Trst. Premiera: 20. 3. 2015. Režiser: Sebastijan Horvat. Avtor priredbe in dramaturg: Milan Marković Matis. Scenograf: Jürgen Kirner. Kostumografka: Belinda Radulović. Skladatelj: Drago Ivanuša. Lektorica: Tatjana Stanič. Asistent režije: Žiga Divjak. Igrajo: Radko Polič – Jerman, Romeo Grebenšek – mladi Jerman, Jure Kopušar – župnik, Nikla Patruška Panizon – Lojzka, Iztok Drabik Jug – nadučitelj, Primož Forte – Kalander, Maja Blagovič – mati, Matija Rupel – Komar, Patrizia Jurinčič – Minka, Tina Gunzek – Anka, Luka Cimprič – Pisek.

Besedilo, ki se dogaja v preteklosti, je jezikovnozvrstno in govorno v največji meri zvesto besedilu Ivana Cankarja (tistim delom, ki so uprizorjeni, saj je dramsko besedilo precej črtano) – tako po jeziku in govoru kot tudi po vseh ostalih uprizoritvenih dejavnikih (luč, kostumi, scena, glasba). Skoraj v celoti je uprizorjen tretji prizor iz drame: pogovor med Jermanom in Kalandrom, ki se pripravljata na zborovanje, med Jermanom in župnikom, ki Jermana obišče v domači hiši in ga spravljivo prepričuje, naj prizna njegovo oblast, prihod Piska, Komarja in Lojzke v Jermanovi domači izbi ter materina prošnja sinu, naj ne zavrže Boga. V tem delu je ustvarjalna ekipa tudi ostala zvesta avtorjevemu dramskemu besedilu na vseh ravneh jezika (ni posodabljanja, ni spreminjanja jezikovne zvrsti itd.). Tudi govorna interpretacija oziroma raba prozodičnih in neverbalnih sredstev govora ustreza »duhu časa« in je v tem delu podobnejša tistim, ki jih uporabljajo v starejših uprizoritvah.

Drugi del uprizoritve je adaptiran. Večinoma so replike izdatno črtane, znotraj na novo napisanega besedila pa se pojavljajo le fragmenti Cankarjevega besedila, in sicer v različnih prizorih, pogosto na drugih mestih kot v drami (Ankine besede ob razhodu z Jermanom so izrečene šele v drugem delu uprizoritve) ali pa jih izrekajo druge osebe kot v drami (npr. prizor z učitelji po volitvah). Besedilo Ivana Cankarja je dopisano z besedilom, ki je družbeno in politično aktualno, največkrat pa ga izgovarja ostareli Jerman. V uprizoritev je umeščen prizor Jermanovega govora v krčmi, iz katerega so črtane Jermanove replike oziroma teh replik ne izgovori on, temveč mu jih v upanju, da jih bo Jerman za njim ponovil, šepeta Kalander. Ostareli Jerman govora ne želi povedati, saj se z njim ne strinja.

Uprizoritev se začne s prizorom po volitvah – torej na koncu prvega dejanja dramskega besedila. Sodobni župnik in sodobni Jerman z začetka uprizoritve sta popolnoma drugačna od obeh oseb v Cankarjevem besedilu, saj je Jerman takoj pripravljen prevzeti župnikove predloge in celo pove, da ima župnik prav. Prav tako v uprizoritvi ni črno-belega slikanja učiteljev, ki so drug drugemu enaki, kar se zrcali tudi v jeziku in njihovi govorni izvedbi. V govor župnika na začetku uprizoritve je dodanega nekaj besedila, ki aktualizira njegovo vlogo – župnik ne govori le o oblasti in veri, ampak tudi o tem, da so v prejšnjih časih živeli preko svojih zmožnosti, zdaj pa bo treba poravnati račune (vzporednica s sodobnimi dogajanjem).

Skoraj popolnoma na novo sta napisana oba govora ostarelega Jermana. Prvi je z začetka uprizoritve, ko se občinstvo presede. Govor vsebuje nekatere citate iz drame (npr. odlomek o

zgodovini protireformacije), ki pa jih vključuje v kontekst, jih preizprašuje, včasih popolnoma zavrača – o spremembah, ki jih je spodbudilo gledališče, o upanju, v kar ostareli Jerman ne verjame, o Cankarju (npr. *Pa dajmo nekaj malega lepega cankarjanskega jezika. Lep jezik, kaj?*), o uporah, narodu, o rušenju različnih političnih sistemov, o materi, o preteklosti, mladosti in Jermanovem propadu – ostareli Jerman se sprašuje o tem, kakšno je bilo nadaljevanje Jermanove usode po drami. Zaključí, da junakov ni več, zato on pri prikazovanju junaka ne bo sodeloval. V svojem govoru uporablja knjižni pogovorni jezik – redukcije nedoločnikov in posamezne neknjižne besede. Njegov govor se močno razlikuje od tistega v prizorih iz preteklosti, v katerih je avtentično prikazana Cankarjeva drama. Drugi Jermanov govor s konca uprizoritve je prav tako večinoma napisan na novo in se zaključí z mislijo, da nismo hlapci.

Uprizoritveno besedilo od dramskega odstopa zaradi dramaturških črt, dopisanega besedila, zaradi ponovnega sestavljanja različnih delov besedila po novem vrstnem redu, po jezikovni zvrstnosti (odmik od knjižnega proti neknjižnemu) in po tem, da je na nekaterih mestih uprizoritveno besedilo posodobljeno.

Deli Cankarjevega besedila, ki so bili ohranjeni znotraj adaptiranega dela uprizoritve, so deloma prenovljeni v smislu jezikovnega posodabljanja: nekatere spremembe besednega reda, zamenjava starinskega besedja z danes slogovno nezaznamovanim (npr. Župnik: [...] *ampak bilo je* namesto [...] *ali bilo je*, *odslej* namesto *odsihdob*, *ravnanje* namesto *nehánje*) zamenjava celotnih besednih zvez, stavkov in povedi s sodobnejšimi ustreznici (npr. Nadučitelj: [...] *res so bili obžalovanja vredni nesporazumčki tudi pri nas* namesto [...] *res je bilo žalostnih in obžalovanja vrednih nesporazumkov tudi v naši občini*, župnik: *V redu je* namesto *M-da*).

Jezikovna zvrst dopisanega besedila je knjižna pogovorna, v nekaterih delih tudi neknjižna pogovorna (Pisek v krčmi) – krajšani nedoločniki in nekatere pogovorne besede ter besedne zveze; jezikovna zvrstnost besedila iz Cankarjeve drame pa ni nižana v smislu pogovornosti – razen krajšanja nedoločnikov pri nekaterih osebah (npr. župnik).

3.5.4.3 Neverbalna sredstva govora v uprizoritvi

Ker so iz uprizoritve črtani vsi prizori med učitelji pred volitvami, Hvastja pa se v njej sploh ne pojavi, sem analizirala prizor z začetka uprizoritve, v katerem nastopajo učiteljski zbor in Pisek po volitvah. Replike so iz prvega (pred volitvami) in drugega dejanja (po volitvah) drame, vendar pa v drugačnem zaporedju in večkrat jih izgovorijo druge osebe kot v drami (v prizoru ni zdravnika, župana in Jermana, zato njihovo besedilo izgovarjajo druge osebe) – replike, ki jih izgovorijo druge osebe, so označene v besedilu uprizoritve.

Tako kot pri vseh ostalih uprizoritvah sem lahko popisovala in opazovala le tista prozodična in neverbalna sredstva, ki so razvidna z videoposnetka uprizoritve.

1. analizirani prizor: Učitelji po volitvah

Na začetku uprizoritve so na odru učitelji, Pisek in Anka. V ozadju igra glasba. Po zabavi ostanejo baloni in mize, polne pijače, utrujeni posamezniki pa, razen Komarja, sedijo na stolih in na tleh. Kostumi so sodobni: Anka je oblečena v črno, oprijeto, kratko obleko, Minka v pisano obleko, Lojzka pa v črne hlače in bluzo; vse ženske imajo obute čevlje z visokimi petami; Pisek in nadučitelj sta oblečena v elegantne hlače in srajco, Komar pa v kavbojske hlače in majico s kratkimi rokavi. Družba izgleda slabe volje – vsi trije moški stojijo, ženske sedijo in v tišini pogledujejo drug drugega. Nadučitelj si zpenja gumbe na srajci in hodi naokoli. Komar se z rokami drži za glavo in pogleduje naokrog. Minka sedi s sklonjeno glavo, ki jo naslanja na roke. Lojzka sedi na stolu in glavo naslanja nazaj. Anka sedi na stolu, roke pa ima sklenjene pred seboj. Pisek hodi naokrog. Nato nadučitelj ugasne radio.

1. Komar – nadučitelj v drami⁷⁶ (Komar se z rokami drži za glavo. Nato si natakne očala in uperi roke v boke. Zmajuje z glavo in se z rokami drži za obraz, nato obe roki sklene pred seboj in stisne ob trup.): *Če ... če prav premislimo ...* (Spogleda se z Minko.)

⁷⁶ Za pomišljajem je zapisano, katera oseba naj bi po dramskem besedilu Ivana Cankarja izgovarjala repliko.

2. Minka – župan v drami (Minka se spogleda s Komarjem. Razpre roke pred seboj, na široko odpre oči ter prikimava.): *Če natanko preudarimo ...* (Nato zopet nagne glavo in jo nasloni na dlan desne roke.)
3. Komar – nadučitelj v drami (Stoji naslonjen na mizo. Popravi si očala, se popraska po nosu in z levo roko pokaže predse.): *Neumestno bi bilo, da ...* (Desno roko vrti v zapestju in odkimava.) *da bi sodili ...* (Roke iztegne pred seboj in jih sklene.)
4. Nadučitelj – župan v drami (Roke ima v bokih, pogleda proti Komarju in rahlo prikimava.): *Narod je zdrav, pošten.*
5. Komar: *Je, je!* (Komar prikimava.) *Zdrav in* (Posmehne se in skomigne z rameni ter nagne glavo. Neverbalna komunikacija kaže na Komarjevo nestrinjanje z izjavo, ki jo izreka. Verbalna in neverbalna komunikacija se razlikujeta.) *pošten.* (Globoko zavzdihne, z dlanjo se drži čez usta in rahlo odkima, njegov pogled je usmerjen navzdol. Nato se obrne nazaj, kamor je tisti trenutek prišel Pisek.)
6. (Pogleda Piska in sname očala. Repliko izreče proti Pisku.) *Kaj, si kaj rekel?*
7. Nadučitelj – župan v drami (Na Komarjevo repliko odgovori nadučitelj, ki proti njemu naredi nekaj korakov. Razpre roke, nato da eno v boke, drugo pa v žep. Rahlo skomigne in dvigne obrvi.): *Ne, nič, kaj?*
8. *Mislím, narod je zdrav, pošten.*
9. Komar (Komar upre roke v boke, pogled in telo usmeri proti nadučitelju. Nadučitelj je obrnjen proti Komarju.): *On, on že ve, kje je pravica in kje je resnica ...* (Komar odkimava z glavo, se na glas posmehne in gleda navzdol.)
10. Pisek – Jerman v drami: *Narod si bo pisal sodbo sam.* (Pisek z rokami v bokih odkimava in se spogleda s Komarjem, ki mu prikimava.)
11. Minka: *Vročé je.* (Minka sedi in si drži roko na tilniku. Ostali jo pogledajo.)
12. Komar (Komar se prične glasno smejati. Z rokami kaže naravnost predse.): *»Kako je, kako je, gospod Komar, kako,«* vpraša, *ne. »Kako je.«*
13. *»Nam dobro, (Z rokami pokaže nase, dvigne obrvi in se smeje.) zmerom boljše, nam dobro in ...«* (Neha se smejati, prime se za glavo, brez nasmeha široko razpira ustnice, zobje pa so stisnjeni skupaj. Ob tem se začnejo ostali smejati. Komar dvigne roko, kot da jih hoče zaustaviti. Nato se z rokami nasloni na mizo in skloni glavo.)

14. Nadučitelj (Resno gleda okoli sebe in dvigne obrvi.): *Blodili smo*, (Nadučitelj dvigne ramena.)
15. *mi vsi smo blodili.*
16. *V naravi našega milega slovenskega naroda in vseh njegovih posameznih udov je, da je treba bridke in prebridke izkušnje ...* (Med govorjenjem vrtil z roko, gleda naokoli.)
17. Komar (Komar ima roke sklenjene okoli trupa, gleda navzdol in naredi nekaj korakov proti nadučitelju, ki ga gleda.): *Bičat, bičat!*
18. Nadučitelj (Nadučitelj še vedno drži roke v bokih, gleda okoli in prikimava z glavo – bolj odločno kot do tega trenutka.): ... *skratka, dostojno in pametno je, če pozabimo na pretekle dni,*
19. (Odločno se odpravi po veliko vrečo za smeti, v katero začne pobirati odpadke, ki so ostali po zabavi.) *če mislimo nanje samo toliko, kolikor nam je treba za nauk in svarilo.*
20. Pisek – Jerman v drami (Pisek vzame z mize nekaj pločevink, z njimi stopi proti nadučitelju in jih vrže v vrečo.): *Narod si bo pisal sodbo sam.*
21. Nadučitelj – zdravnik v drami: *Navsezadnje ... stvar je pač taka ...* (Stoji in drži vrečo za smeti. Vse osebe stojijo in pobirajo smeti.)
22. Minka (Razširi roke pred seboj in govori tako, da premika glavo proti ostalim osebam. Medtem Komar sleče svojo kratko majico.): *Tudi oni so ... takorekoč ... sinovi naše domovine ...*

Učitelji, Anka in Pisek očistijo prostor, nato prenehajo biti slabe volje, kar izražajo njihova mimika (nasmejani obrazi) in geste ter premikanje v prostoru. Med čiščenjem nadučitelj znova prižge radio. Medtem vstopi župnik, oblečen v temno obleko in svetlo srajco. Njegova mimika je vesela (obraz je nasmejan in sproščen), z nadučiteljem si sežeta v roke. Nadučitelj govori o složnem sodelovanju Cerkve in šole, župnik pa se odziva v spravljivem tonu. Medtem se ostalim pridruži tudi ostareli Jerman, ki se župnikovim naukom ne upre, ampak pove, da ima župnik prav. Nadučitelj in ostali ga sprejmejo, z Anko se večkrat poljubita, Jerman pa je vesel in sproščen – to dokazuje njegov nasmeh na obrazu in prikimavanje. Župnik in Jerman drug drugega objameta preko ramen in zaupno govorita – med njima ni nasprotovanja. Nato zaigra glasba, in medtem ko odrski delavci zamenjujejo sceno, vsi igralci plešejo in pojejo – ponavljajo za Jermanom (v ospredju pleše župnik, ostali za njim).

Nato na odru ostane le ostareli Jerman, ki na kratko pove, kaj bi se v gledališču moralo zgoditi, kakšno zgodbo bi moral povedati – originalno zgodbo iz Cankarjevega dramskega teksta, on pa pri tem ne bo sodeloval. Občinstvo povabi, da se presede na oder, na tribuno, nad katero visi napis Hlapci. Sledi govor ostarelega Jermana, ki ni zapisan v drami.

Ko se Jerman odloči, da ne bo več zboroval, zagleda prizor iz svoje preteklosti, dogajanje iz tretjega prizora drame, ki je avtentično prikazano. Na odru je pokazana retrospektiva, ki jo opazujejo gledalci in ostareli Jerman – neke vrste privid, spomin na preteklost. V tem delu so kostumi, scenografija, luč, glasba in govor popolnoma prilagojeni preteklosti – tako kot v drami Ivana Cankarja. Prvi je prizor med Jermanom (njegove replike s konca petega dejanja) in materjo (meterine replike s konca tretjega dejanja), v katerem mati prosi sina, naj ne zavrže Boga.

2. analizirani prizor: Jerman in Kalander

Jermanu se pridruži Kalander. Kostumi kažejo na socialno različnost obeh moških oseb. Kalander je oblečen v delavski predpasnik, srajco, hlače in obut v rjave, visoke čevlje, Jerman je oblečen v elegantno temno moško obleko, srajco in kravato ter obut v elegantne čevlje.

23. Jerman (Jerman se stoje nasloni na mizo, odpre cigaretnico in si pripravi cigareto.):
Navsezadnje, ljubi Kalander, (Jerman razpre roke. Kalander medtem sleče plašč. Obrnjena sta vsak v svojo smer.) ostaneva sama. (Jerman si prižge cigareto.)
24. Kalander (Kalander se nasmehne, na stol obesi svoj plašč.): *Je že tako!*
25. (Med govorjenjem odpre aktovko in iz nje vzame papirje.) *V naših krajih je malo mož, pa še tisti so bolj s težavo;*
26. (Zre v papir.) *za nas je Bog najprej babo ustvaril, (Pogleda navzgor, nato se obrne proti Jermanu in stopi proti njemu.) dedca pa iz njenega rebra. (Kalander pride do Jermana in mu poda papirje.)*
27. (Oba gledata v papirje.) *Ta (Pokaže na papir, kjer so očitno zapisana imena.) pravi, da je prestar, da se ne briga več za take stvari, da misli na smrt ...*
28. *lani še ni mislil na smrt. (Spogledata se, Kalander zamahne z roko.)*

29. *Drugi, drugi* (Spet pokaže na papir.) *pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči.* (Spogledata se, Kalander zamahne z eno roko, drugo ima ob telesu in se spet obrne v drugo smer.)
30. (Kalander naredi korak stran od Jermana, se popraska po glavi, nato pa se obrne nazaj proti sogovorniku in z roko od daleč pokaže proti listu papirja.) *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki,* (Dvakrat zamahne z roko v znak potrditve.) *ali zdražbe in razprtije da ne marajo.* (Zamahne z rokami, strese z glavo in upre roke v boke. Jerman stopi nekaj korakov vstran.)
31. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ...* (Kalander gleda v papirje, medtem ko govori, Jerman se ustavi na drugi strani odra.)
32. (Od daleč se zazreta drug v drugega. Kalander razpre roke pred seboj.) *ni v njih laži in hinavščine;* (Kaže z rokami predse.) *razločno so povedali: baba sem, kaj bi!* (Kalander se zasmije.)
33. (Kalander odkimava, roke drži v bokih.) *Huda pozeba vsepovsod!*
34. (Kalander se obrne stran, namršči se, vsako besedo poudari z zamahom roke.) *Majejo, skomizgnejo, mežikajo:*
35. (Razpre roke v višini ramen.) *»Eh, križ je ...«, pa: »Eh, družino imam ...«,* (Odkimava, drži roke razprte.) *pa: »Rad bi v miru živel«* – (Stopi proti Jermanu, z eno roko pokaže proti njemu, nato spet razpre roke in se namršči. Jerman stoji ves čas pri miru in je z rokami naslonjen na stol. Gleda Kalandra.)
36. (Komar gestikulira – zamahuje z roko.) *Zasmilijo se človeku, še zmerjal jih ne bi.*
37. Jerman (Kalander se postavi k stolu in se nasloni nanj, tako kot je bil prej naslonjen Jerman. Jerman stopi proti njemu in z roko zamahuje v znak potrditve svojih besed. Z drugo roko se drži mize. Stoji blizu Kalandra, s katerim se gledata iz oči v oči.): *Vse je prav in koristno, kakor je.*
38. *Treba je bilo te povodnji, da se vidi, katera hiša je trdno zidana.* (Z roko zamahne pred seboj, nato se zravna in gleda Kalandra.)
39. Kalander (Zamahne z roko, se odpravi v drugo smer in gleda v tla.): *Tudi moja se je močno zmajala – v nedeljo.* (Zadnjo besedo poudari z zamahom roke in s pogledom navzgor.)

[...]

40. Jerman: *Tako je.* (Hodi proti Kalandru, odločno gestikulira z rokami.)
41. (Z odločnimi in hitrimi koraki hodi proti drugi strani, medtem maha z rokami.) *Povedal si na kratko in razločno, kar drugi odevajo s pisano plahto učenih besed.*
42. *Celo znanost* (Pred seboj na široko razpre roke.) *so napravili iz te plahte – globoko in obširno znanost.* (Večkrat v znak poudarjanja zamahne z rokami in prikimava. Oči izkazujejo razburjenje.)
43. *Ti pa praviš* (Jerman kaže na Kalandra in hodi proti njemu.) *na kratko: pamet je zatajil za tolsto kračo.* (Z eno dlanjo tolče ob drugo in tako gibanje posnema tudi z rahlim gibanjem telesa. Kalander stoji pri miru in ga posluša.)
44. (Jerman se obrne okrog, upre roke v boke in gre počasi nazaj na drugo stran odra. Tudi Kalander se obrne v drugo smer.) *Že debele knjige so napisali o tistih tvojih žgancih*
45. *in izkazalo se je prav zares:* (Jerman se ponovno odpravi proti Kalandru.) *da je za nepoštenost razlogov devetindevetdeset,* (Intenzivno zamahuje z roko in kima z glavo.) *za poštenost pa komaj eden ...* (S palcem in kazalcem pokaže majhno razdaljo, ki kaže na malo razlogov za poštenost, medtem premika glavo.)

Tretje dejanje je uprizorjeno skoraj v celoti, le z nekaj dramaturškimi črtami. Ohranjene so vse dramske osebe, ki prihajajo k Jermanu v izbo v enakem zaporedju kot v drami: najprej ženska, ki skozi okno ozmerja Jermana, nato Lojzka, ki pove, da Anka ne pride, nato Komar (v drami je njegovo besedilo umeščeno v četrto dejanje), ki pove, da bodo Jermana preselili na Goličavo, župnik, na koncu pijani Pisek. Stari Jerman od daleč opazuje dogajanje, včasih pa se približa.

Po koncu prizora se vmeša stari Jerman, ki začne govoriti z mladim. Prepričuje ga, da njegova pot ni prava, da ideali umrejo, mladi Jerman pa mu pove, da za hlapca ni rojen. V pogovoru uporabljata tudi replike iz drame, vendar pa je večina pogovora zapisana na novo. Zaključita z objemom.

V naslednjem prizoru je zopet prisotna večina oseb »iz sodobnosti«, ki so na zabavi ter plešejo na glasno glasbo.

Sledi intimni prizor med Anko in Jermanom, ki je bil govorno analiziran v vseh ostalih uprizoritvah. Del tega prizora je vključen v zabavo pri župniku, vendar pa je analiza govora onemogočena zaradi prekrivanja glasbe in govora. Anka v tem delu izgovori svoje replike iz

prvega dejanja drame, ko pove Jermanu, da ne želi več njegove ljubezni. Veselo, brez izkazovanja čustev govori po mikrofону, zabava pa se kljub temu nadaljuje.

Po koncu zabave ostane Jerman na odru in ne govori, le opazuje, ko različne osebe pristopajo k njemu – kot da bi se mu pred očmi vrteli prizori iz preteklosti, v katerih ne more aktivno sodelovati oziroma nanje ne more vplivati: Komar mu pride povedat o njegovi preselitvi na Goličavo; Minka izgovarja replike iz dramskega besedila, ki so umeščene v čas pred volitvami, ko se je še veselila zmage, govor pa zaključi z Jermanovim besedilom o protireformaciji; Anka izgovarja besedilo Kalandrove žene; Pisek pove nekaj replik iz drame, nato se v pogovornem jeziku jezi na Jermana; Komar ostarelemu Jermanu izreče nekaj replik, ki jih je ta v uprizoritvi izrekel publiki, ko se je presedla na oder; Kalander pa govori Jermanovo besedilo o hlapcih, ki jih morajo skupaj spreobračati v ljudi. Ob glasbi se Jerman preobleče za zborovanje, v krčmi pa se na stole usedejo ostale osebe.

3. analizirani prizor: Jermanov govor v krčmi

Vsi sedijo na stolih v krčmi. Jerman stoji pred njimi, kot da bo imel govor. Dolgo časa molči, potem pa iztegne roko proti svoji publiki, ki čaka. Ker ničesar ne pove, mu Kalander, ki medtem kadi, nemirno sedi in nervozno pogleduje okoli, začne prišepetavati besedilo, ki naj bi ga Jerman govoril v svojem govoru.

46. Kalander (Prikimava z glavo, poskuša vzpostaviti stik z Jermanom in nemirno gleda sem ter tja.): *Mir, prijatelji.*
47. *Mir, prijatelji – daj!*
48. *Mir, prijatelji.*
49. Komar (Stopi nekaj korakov iz ozadja in se z jeznim izrazom na obrazu izzivalno nagiba naprej, kot da grozi Jermanu.): *Kaj? Kaj, prijatelji? Kdo ti je prijatelj?* (Jerman se ne odziva, le opazuje dogajanje pred seboj.)
50. Kalander (Vse bolj nervozno pogleduje sem ter tja, se rahlo nagiba naprej in vse glasneje prišepetava.): *Prijatelji, na obrazih vam – daj!*
51. *Na obrazih vam piše ...*
52. *Na obrazih vam piše in besede nam govorijo ...*

53. Ženski glas (Ženske se ne vidi na posnetku, zato ni mogoče analizirati neverbalnih sredstev govora.): *Ali nas ima za norca?*
54. Kalander (Vse bolj nervozno pogleduje sem ter tja, se rahlo nagiba naprej in vse glasneje prišepetava.): *Vendar pa vas ...*
55. *Vendar pa vas nisem poklical, da bi teater uganjali.*
56. *Vendar pa vas nisem klical, da bi teater uganjali.*
57. Minka (Jezno vstane s stola in se obrne proti sedečim na stoli. Vstane tudi Kalander, kot bi hotel braniti Jermana.): *Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih?* (Oba sedeta. Ostali so tiho – Anka gleda prestrašeno in prizadeto, mati je pretresena, z roko si pokriva usta.)
58. Kalander (Prikimava z glavo, poskuša vzpostaviti stik z Jermanom in gleda sem ter tja. Prišepetava.): *Vse je od njega, le neumnost ne.*
59. *Vse je od njega, le neumnost ne.*
60. Komar (Stopi še bolj naprej in jezno žuga Jermanu.): *A, a, ali nas je za bebce razglasil?* (Jerman pretreseno gleda naokrog, vendar ne reče ničesar.)
61. Kalander: *Prijatelji, človek dandanašnji niti samemu sebi ni zvest.*
62. *Prijatelji, človek dandanašnji niti svojim najbližjim ni zvest.* (Kalander še vedno prišepetava, Jerman pa se prestopa, razpira roke, glasno in težko diha ter je vidno pretresen.)
63. Minka (Minke se ne vidi na posnetku, zato ni mogoče analizirati neverbalnih sredstev govora.): *Kam je meril?*
64. Anka (Anka se obrne k ostalim in se s telesom nagne naprej, ko izgovarja repliko. Na koncu pogleda Jermana.): *Na župnika je meril!*
65. Kalander (Kalander se obrne k ostalim in opazuje njihove odzive. Jerman razpre roke pred seboj. Izgleda, kot da bi hotel govoriti, vendar ne more izreči besed, zato odkimava. Kalander mu ponovno poskuša prišepetavati.): *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec – daj!*
66. *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec.*
67. Pisek: *Mati mu umira, on pa Boga preklinja!* (Sklonjen je nad mizo, z nepremičnim pogledom zre v Jermana.)

68. Minka (Minke se ne vidi na posnetku, zato ni mogoče analizirati neverbalnih sredstev govora.): *Antikrist!*
69. Komar: *Cula je povezana! S to besedo* (Z roko zamahne naprej, nervozno se prestopa na mestu.) *si zoper sebe stokrat* (Se nagne proti Jermanu.) *podpisal!*
70. Kalander: *Daj, no, daj!*
71. *Kaj ste iznašli – daj!*
72. *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili – daj!* (Kalander gleda proti Jermanu, z glavo se nagiba naprej, z roko vrti v znak, naj Jerman začne govoriti.)
73. *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili – no, daj!*
74. *Hlapci – no, daj – hlapci!* (Kalader vse močneje zamahuje z roko in se nagiba naprej, njegova mimika izraža naraščajočo nepotrpežljivost.)
75. *Hlapci!* (Kalander vstane in začne kričati. Zamahuje z roko in se močno nagiba naprej – proti Jermanu. Oči izražajo jezo.)
76. *Hlapci, za hlapce vzgojeni, za hl...!*
77. *Hlapci – no, daj!*
78. *Hlapci, no, hlapci!*
79. *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje – daj!* (Kalander zamahuje z rokami.)
80. *Hlapci! Hlapci! Hlapci!* (Močno zamahuje z roko, od vpitja zardi v obraz, vrat se mu napne, ličnice se dvignejo.)
81. Jerman (S stisnjenimi pestmi stopi naprej, s telesom se nagiba rahlo naprej.): *Ne bom! Ne bom! Ne bom!*
82. *Ne bom rekel!* (S prstom pokaže na Kalandra, nato še na ostale osebe. Večkrat se nagne naprej in rahlo počepne.)
83. *Ne, ne, ne, ne!*
84. *Ne bom rekel!*
85. *Ne bom, ne, ne! Ne!*
86. *Tega ne bom rekel!*
87. *Ne bom!* (Jerman se umiri. Govori tišje. Odkima. Počasi se pomika nazaj. Mimika in geste se umirijo.)
88. *Ne, tega ne bom rekel!*

89. *Ne. Ne. Ne.* (Jerman se obrne stran od publike v krčmi in si odpne suknjič. Z roko se prime čez usta.)

Videti je, kot da je Jerman doživel infarkt. Zdravnik ga svari pred njegovim načinom življenja. Ko zdravnik odide, pride mati, ki svari Jermana, da bo ostal sam. Sledi videoprojekcija odlomka iz filma po romanu Ivana Cankarja *Martin Kačur* (igral ga je mladi Radko Polič) – kader o ljudeh, ki ne živijo le zase. Sledi prizor Jermana in župnika, v katerem župnik razpravlja o Jermanovi preveliki resnosti in o poslanstvu gledališča. Naslednji prizor je neke vrste potujitev v brechtovskem smislu, ko se igralci pogovarjajo o svoji igri, besedilu, prizorih.

4. analizirani prizor: Govor ostarelega Jermana

V zadnjem prizoru stopi ostareli Jerman pred publiko in pove svoj govor o življenju, o prepričanju in upanju in o tem, da nismo hlapci. Gleda v dvorano, publika na odru pa ga gleda od zadaj. Vase ima usmerjeno luč, tako da publike ne vidi. Njegova mimika zaradi snemalčevega zornega kota ni vidna, zato so popisane le geste in premikanje v prostoru.

90. Ostareli Jerman: *Vse življenje sem molčal.* (Jerman stoji pri miru na sredi odra in ves časa gestikulira z rokami.)
91. *Vse življenje sem molčal.*
92. *Bil sem sam.*
93. *Ja, sam.*
94. *Ampak nisem bil sam zaradi svojih neumnosti,*
95. *ampak zato ker sem pozabil, kaj pomeni bit skupaj.*
96. (Stopi na prste, roke ima stisnjene v pest.) *Vsi smo pozabili, kaj pomeni bit skupaj.*
97. *Bit skupaj.*
98. *Strah me je.* (Roke spusti ob telo.)
99. *Bojim se.* (Roke razpre pred seboj. S pogledom zajema celotno dvorano.)
100. *Vsega se bojim.*
101. (Gestikulira z rokami.) *Bojim se gospodarskih kriz, bojim se norih, poblaznelih teroristov,*

102. *bojim se vremenskih sprememb*, (Naredi nekaj korakov naprej, z rokami poudarja, kako zelo se boji – pesti ima ves čas stisnjene.)
103. *vojne, vojne, vojne se bojim.*
104. *Vojne se bojim.*
105. *Sedim doma – sam – in buljim v ekran*
106. *in se bojim nečesa, kar se dogaja dva tisoč kilometrov stran* (Trikrat z roko zamahne stran od sebe, da pokaže na dolžino razdalje.) *od mene.*
107. *Edino pa, kar je zares grozno v tej sliki, je to,*
108. *da se bojim, da bom vse življenje preživel sam* (Obe roki položi na svoje prsi.) *in prestrašen pred televizorjem.*
109. *Jaz tega nočem.* (Poudarja z zamahovanjem obeh rok, s stisnjenimi pestmi.)
110. *Jaz nočem tega.*
111. *Jaz nočem tega.*
112. *Nočem.* (Roke iztegne predse.)
113. *Ampak kako?* (Stopi nekaj korakov naprej. Sprašuje se z razprtimi rokami, ki jih večkrat dvigne in spusti.)
114. *Kako naprej?*
115. *Kako naprej?*
- [...]
116. *Nismo hlapci!* (Z eno roko večkrat zamahne pred seboj. Stoji pri miru in gleda v dvorano.)
117. *Skupaj smo in* (Razpre roke in jih iztegne predse ter se rahlo upogne v kolenih.) *nismo hlapci!*
118. *Nisi, nisi, nisi, nisi* (Z iztegnjenim kazalcem kaže na različne strani dvorane.) *hlapec!*
119. *Nisem hlapec!* (Z rokami pokaže nase in se nagne rahlo nazaj. Še vedno stoji pri miru.)
120. *Nismo hlapci!* (V znak potrditve besed gestikulira z rokami.)

Ko se govor zaključi, Jerman ugotovi, da ni publike. V parterju je le čistilka, ki čisti dvorano po predstavi.

3.5.4.4 Slušnozaznavna analiza govora v uprizoritvi

1. analizirani prizor: Učitelji po volitvah

V prvem prizoru se po volitvah pogovarjajo učitelji in Pisek. Med čiščenjem po zabavi se sprijaznijo z rezultati volitev.

Intonacija in register ter premori

1. Komar – nadučitelj v drami: *Če ...* [↓] || *če prav premislimo ...* ↓ |
2. Minka – župan v drami: *Če* [↓] || *natanko* [↓] | *preudarimo ...* ↓ ∩
3. Komar – nadučitelj v drami: *Neumestno bi bilo, da ...* [↓] || *da bi sodili ...* ↓ ||
4. Nadučitelj – župan v drami: *Narod* [↓] || *je zdrav,* [↓] || *pošten.* | ↓
5. Komar: *Je,* [↑] | *je!* ↑ | *Zdrav in* [↑] || *pošten.* ↓ ∩
6. *Kaj,* [↑] || *si kaj rekel?* ↓ |
7. Nadučitelj – župan v drami: *Ne, nič,* [↑] [] *kaj?* ↑ |
8. *Mislim,* [↓] || *narod je zdrav,* [↓] [] *pošten.* ↓ ∩
9. Komar: *On,* [↑] | *on* [↓] | *že ve,* [↓] | *kje je pravica in kje je resnica ...* ↓ ||
10. Pisek – Jerman v drami: *Narod si bo pisal sodbo sam.* ↓ ∩
11. Minka: *Vročje je.* ↑ ∩
12. Komar: »*Kako je,* [↓] | *kako je,* [↑] | *gospod Komar,* [↓] [] *kako,*« vpraša, [↓] [] *ne.* [↑]
[] »*Kako je.*« ↓ []
13. »*Nam dobro,* [↓] [] *zmerom boljše,* [↓] [] *nam dobro* [↓] | *in ...*« [↓] ∩
14. Nadučitelj: *Blodili smo,* [↓] ||
15. *mi vsi smo blodili.* ↓ ||
16. *V naravi našega milega slovenskega naroda in vseh njegovih posameznih udov je,* [↑] []
da je treba bridke in [↓] | *prebridke izkušnje ...* [↓] []
17. Komar: *Bičat,* [↓] | *bičat!* ↓ ||
18. Nadučitelj: ... *skratka,* [↓] || *dostojno in pametno je,* [↓] [] *če pozabimo na pretekle dni,*
↓ ∩
19. *če mislimo nanje samo toliko, kolikor nam je treba za nauk* [↓] [] *in svarilo.* ↓ ∩

20. Pisek – Jerman v drami: *Narod si bo pisal sodbo sam.* ↓ |
21. Nadučitelj – zdravnik v drami: *Navsezadnje ... [!] [↓] stvar je [↓] | pač [↑] | taka ... ↓ [!]*
22. Minka: *Tudi oni so ... [↓] | takorekoč ... [↓] | sinovi naše domovine ... ↓*

Hitrost in glasnost

1. Komar – nadučitelj v drami (P): *Če ... če prav premislimo ...*
2. Minka – župan v drami (P): *Če natanko preudarimo ...*
3. Komar – nadučitelj v drami (P): *Neumestno bi bilo, da ... da bi sodili ...*
4. Nadučitelj – župan v drami (P): *Narod je zdrav, pošten.*
5. Komar (P): *Je, je! Zdrav in pošten.*
6. *Kaj, si kaj rekel?*
7. Nadučitelj – župan v drami: *Ne, nič, kaj?*
8. (P) *Mislim, narod je zdrav, pošten.*
9. Komar: *On, on že ve, kje je pravica in kje je resnica ...*
10. Pisek – Jerman v drami: *Narod si bo pisal sodbo sam.*
11. Minka: *Vroče je.*
12. Komar: *»Kako je, kako je, gospod Komar, kako,« vpraša, ne. »Kako je.«*
13. *»Nam dobro, zmerom boljše, nam dobro in ...«*
14. Nadučitelj: *Blodili smo,*
15. *mi vsi smo blodili.*
16. *V naravi našega milega slovenskega naroda in vseh njegovih posameznih udov je, da je treba bridke in prebridke izkušnje ...*
17. Komar: *Bičat, bičat!*
18. Nadučitelj: *... skratka, dostojno in pametno je, če pozabimo na pretekle dni,*
19. *če mislimo nanje samo toliko, kolikor nam je treba za nauk in svarilo.*
20. Pisek – Jerman v drami: *Narod si bo pisal sodbo sam.*
21. Nadučitelj – zdravnik v drami (P): *Navsezadnje ... stvar je pač taka ...*
22. Minka: *Tudi oni so ... takorekoč ... sinovi naše domovine ...*

2. analizirani prizor: Jerman in Kalander

V tem prizoru iz preteklosti se mladi Jerman, še vedno poln zanosa, in Kalander v Jermanovi izbi pripravljata na zborovanje.

Intonacija in register ter premori

23. Jerman: *Navsezadnje, ljubi Kalander, [↑] || ostaneva sama. ↓ |*
24. Kalander: *Je že tako! ↑ ||*
25. *V naših krajih je malo mož, [↓] | pa še tisti so bolj s težavo; ↓ |*
26. *za nas je Bog najprej babo ustvaril, [↓] | dedca pa iz njenega rebra. ↓ ||*
27. *Ta pravi, da je prestar, [↓] | da se ne briga več za take stvari, da misli na smrt ... ↑ |*
28. *lani še ni mislil na smrt. ↓ |*
29. *Drugi, [↑] | drugi pravi da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... [↓] | in poseda v krčmi do polnoči. ↓ ||*
30. *Najhujši so tisti, ki pravijo, [↓] da so v svojem srcu taki in taki, [↓] [!] ali zdražbe in razprtije da ne marajo. ↓ ||*
31. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ... ↓ |*
32. *ni v njih laži [↑] | in hinavščine; [↓] razločno so povedali: [↓] | baba sem, [↓] kaj bi! ↓ ||*
33. *Huda pozeba vsepovsod! ↓ |*
34. *Majejo, [↓] | skomizgajo, [↓] | mežikajo: [↓] [!]*
35. *»Eh, [↑] [!] križ je ...«, pa: [↓] | »Eh, [↓] [!] družino imam ...«, pa: [↓] [!] »Rad bi v miru živel« – [↓] |*
36. *Zasmilijo se človeku, [↓] | še zmerjal jih ne bi. ↓ |*
37. Jerman: *Vse je prav in koristno, [↓] [!] kakor je. ↓ |*
38. *Treba je bilo te povodnji, [↓] [!] da se vidi, katera hiša je trdno zidana. ↓ |*
39. Kalander: *Tudi moja se je močno zmajala – [↓] | v nedeljo. ↓ ||*
[...]
40. Jerman: *Tako je. ↓ ||*
41. *Povedal si na kratko in razločno, kar drugi odevajo s pisano [↑] plahto učenih besed. ↓ |*
42. *Celo [↓] | znanost so napravili iz te plahte – [↓] [!] globoko in obširno znanost. ↓ [!]*

43. *Ti pa praviš na kratko: [↓] | pamet je zatajil za tolsto kračo. ↓ ||*
44. *Že debele knjige so napisali o tistih tvojih žgancih ↓ |*
45. *in izkazalo se je prav zares: [↓] [!] da je za nepoštenost [↓] | razlogov devetindevetdeset, [↓] [!] za poštenost [↓] [!] pa komaj eden ... ↓*

Hitrost in glasnost

23. Jerman: *Navsezadnje, ljubi Kalander, ostaneva sama.*
24. Kalander: *Je že tako!*
25. *V naših krajih je malo mož, pa še tisti so bolj s težavo;*
26. *za nas je Bog najprej babo ustvaril, dedca pa iz njenega rebra.*
27. *Ta pravi, da je prestar, da se ne briga več za take stvari, da misli na smrt ...*
28. *lani še ni mislil na smrt.*
29. *Drugi, drugi pravi, da bomo že brez njega opravili, on da ima posla v izobilici ... in poseda v krčmi do polnoči.*
30. *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, ali zdražbe in razprtije da ne marajo.*
31. *Malo manj sem zameril tistim, ki so mi kratkomalo zaloputnili duri pred nosom ...*
32. *ni v njih laži in hinavščine; razločno so povedali: baba sem, kaj bi!*
33. *Huda pozeba vsepovsod!*
34. *Majejo, skomizgajo, mežikajo*
35. *»Eh, križ je ...«, pa: »Eh, družino imam ...«, pa: »Rad bi v miru živel« –*
36. *Zasmilijo se človeku, še zmerjal jih ne bi.*
37. Jerman: *Vse je prav in koristno, kakor je.*
38. *Treba je bilo te povodnji, da se vidi, katera hiša je trdno zidana.*
39. Kalander: *Tudi moja se je močno zmajala – v nedeljo.*
- [...]
40. Jerman: *Tako je.*
41. *Povedal si na kratko in razločno, kar drugi odevajo s pisano plahto učenih besed.*
42. *Celo znanost so napravili iz te plahte – globoko in obširno znanost.*
43. *Ti pa praviš na kratko: pamet je zatajil za tolsto kračo.*

44. *Že debele knjige so napisali o tistih tvojih žgancih*
45. *in izkazalo se je prav zares: da je za nepoštenost razlogov devetindevetdeset, za poštenost pa komaj eden ...*

3. analizirani prizor: Jermanov govor v krčmi⁷⁷

V krčmi na stolih sedi publika, pred njo pa stoji ostareli Jerman, ki naj bi povedal svoj govor. Ker ničesar ne izreče, mu Kalander iz publike začne prišepetavati besedilo.

Intonacija in register ter premori

46. Kalander: *Mir, [↑] | prijatelji. ↓ ||*
47. *Mir, [↑] | prijatelji – [↓] | daj! ||*
48. *Mir, [↑] | prijatelji. ↓ ||*
49. Komar: *Kaj? ↓ | Kaj, prijatelji? ↓ Kdo [↑] [] ti je prijatelj? ↓ ∩*
50. Kalander: *Prijatelji, [↑] [] na obrazih vam – [↑] | daj! |*
51. *Na obrazih vam piše ... ↓ ||*
52. *Na obrazih vam piše in besede nam govorijo ... ↓ ||*
53. Ženski glas: *Ali nas ima za norca? ↓ ∩*
54. Kalander: *Vendar pa vas ... ↓ |*
55. *Vendar pa vas nisem poklical, da bi teater uganjali. ↓ ||*
56. *Vendar pa vas nisem klical, da bi teater uganjali. ↓ ||*
57. Minka (povišan register): *Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih? ↓ ∩ (prekrivanje glasu in drugega zvoka (poka) na koncu replike – otežena analiza intonacije)*
58. Kalander: *Vse je od njega, le neumnost ne. ↓ |*
59. *Vse [↓] | je od njega, le neumnost ne. ↓ |*
60. Komar: *A, [↓] | a, [↑] | ali nas je za bebce razglasil? ↓ ∩*
61. Kalander: *Prijatelji, [↓] [] človek dandanašnji niti samemu sebi ni zvest. ↑ ||*
62. *Prijatelji, [↑] [] človek dandanašnji niti svojim najbližjim ni zvest. ↑ []*

⁷⁷ Intonacije označujem tam, kjer gre za slišani glas, pri šepetu pa ne.

63. Minka (povišan register): *Kam je meril?* ↓ []
64. Anka: *Na župnika je meril!* ↓ ∩
65. Kalander: *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec* – [↓] [] *daj!* |
66. *Gospodar* [↓] | *se prekriža,* [↓] [] *hlapec moli rožni venec.* ↓ ||
67. Pisek: *Mati mu umira, on pa Boga preklinja!* ↓ |
68. Minka: *Antikrist!* ↓ |
69. Komar: *Cula je povezana!* [↓] *S to besedo si zoper sebe stokrat podpisal!* ↓ ||
70. Kalander: *Daj, no, daj!* ||
71. *Kaj ste iznašli* – [↓] | *daj!* ||
72. *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili* – [↓] [] *daj!* ||
73. *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili* – *no, daj!* [↓] |
74. *Hlapci* – [↑] [] *no, daj* – [↓] [] *hlapci!* ↓ |
75. *Hlapci!* ↓ |
76. *Hlapci,* [↓] [] *za hlapce vzgojeni,* [↑] [] *za hl...!* ↑ |
77. *Hlapci* – [↓] [] *no, daj!* ↑ []
78. *Hlapci,* [↓] | *no,* [↑] | *hlapci!* ↓ |
79. *Za hlapce rojeni,* [↓] [] *za hlapce vzgojeni,* [↓] [] *ustvarjeni za* [↓] [] *hlapčevanje* – [↓] [] *daj!* ↓ |
80. *Hlapci!* [↓] [] *Hlapci!* [↓] [] *Hlapci!* (prekrivanje govora – onemogočena analiza intonacije)
81. Jerman: *Ne bom!* ↓ | *Ne bom!* ↓ | *Ne bom!* ↓ |
82. *Ne bom rekel!* ↓ |
83. *Ne,* ↓ | *ne, ne,* ↓ | *ne!* ↓ |
84. *Ne bom rekel!* ↓ |
85. *Ne bom, ne, ne!* ↓ | *Ne!* ↓ |
86. *Tega ne bom* [↓] | *rekel!* ↓ |
87. *Ne bom!* ↓ ||
88. *Ne,* [↓] || *tega* [↓] | *ne bom rekel.* ↓ ||
89. *Ne.* ↓ || *Ne.* ↓ || *Ne.* ↓

Hitrost in glasnost

46. Kalander (T): *Mir, prijatelji.*
47. (T) *Mir, prijatelji – (šepet) daj!*
48. (T) *Mir, prijatelji.*
49. Komar (G): *Kaj? Kaj, prijatelji? Kdo ti je prijatelj?*
50. Kalander (T): *Prijatelji, na obrazih vam – (šepet) daj!*
51. (T) *Na obrazih vam piše ...*
52. (T) *Na obrazih vam piše in besede nam govorijo ...*
53. Ženski glas (G): *Ali nas ima za norca?*
54. Kalander (T): *Vendar pa vas ...*
55. (T) *Vendar pa vas nisem poklical, da bi teater uganjali.*
56. (T) *Vendar pa vas nisem klical, da bi teater uganjali.*
57. Minka (G): *Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih?*
58. Kalander (T): *Vse je od njega, le neumnost ne.*
59. (T) *Vse je od njega, le neumnost ne.*
60. Komar (G): *A, a, ali nas je za bebce razglasil?*
61. Kalander (T): *Prijatelji, človek dandanašnji niti samemu sebi ni zvest.*
62. (T) *Prijatelji, človek dandanašnji niti svojim najbližjim ni zvest.*
63. Minka (G): *Kam je meril?*
64. Anka (G): *Na župnika je meril!*
65. Kalander (T): *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec – (šepet) daj!*
66. (T) *Gospodar se prekriža, hlapec moli rožni venec.*
67. Pisek (G): *Mati mu umira, on pa Boga preklinja!*
68. Minka (G): *Antikrist!*
69. Komar (G): *Cula je povezana! S to besedo si zoper sebe stokrat podpisal!*
70. Kalander (šepet): *Daj, no, daj!*
71. (T) *Kaj ste iznašli – (šepet) daj!*
72. (T) *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili – (šepet) daj!*
73. (T) *Kaj ste iznašli, da bi me do dna ranili – no, daj!*
74. (T, H) *Hlapci – no, daj – hlapci!*
75. (H) *Hlapci!*

76. (H) *Hlapci, za hlapce vzgojeni, za hl...!*
77. (H) *Hlapci – no, daj!*
78. (G, H) *Hlapci, no, hlapci!*
79. (G, H) *Za hlapce rojeni, za hlapce vzgojeni, ustvarjeni za hlapčevanje – daj!*
80. (G, H) *Hlapci! Hlapci! Hlapci!*
81. Jerman (G): *Ne bom! Ne bom! Ne bom!*
82. (G) *Ne bom rekel!*
83. (G) *Ne, ne, ne, ne!*
84. (G) *Ne bom rekel!*
85. (G) *Ne bom, ne, ne! Ne!*
86. (G) *Tega ne bom rekel!*
87. (G) *Ne bom!*
88. (T) *Ne, tega ne bom rekel.*
89. (T) *Ne. Ne. Ne*

4. analizirani prizor: Govor ostarelega Jermana

Ostareli Jerman stoji pred publiko na praznem odru in govori o svoji življenjski filozofiji in o upanju. Zaradi luči, ki je usmerjena vanj, publike (oziroma njene odsotnosti) ne vidi do konca govora.

Intonacija in register ter premori

90. Ostareli Jerman: *Vse [↓] | življenje sem molčal. ↓ ||*
91. *Vse [↓] | življenje [↓] | sem molčal. ↓ ||*
92. *Bil sem [↓] | sam. ↓ ||*
93. *Ja, [↑] | sam. ↓ |*
94. *Ampak nisem bil sam zaradi svojih [↓] | neumnosti, [↓] |*
95. *ampak zato ker sem pozabil, [↑] | kaj pomeni [↓] | bit [↓] | skupaj. ↓ ||*
96. *Vsi smo pozabili, [↓] | kaj pomeni [↓] | bit [↓] | skupaj. ↓ |*
97. *Bit skupaj. ↓ ||*

98. *Strah me je.* ↓ ||
99. *Bojim se.* ↓ ||
100. *Vsega se bojim.* ↓ ||
101. *Bojim se* [↓] | *gospodarskih kriz,* [↓] | *bojim se norih,* [↓] [!] *poblaznelih* [↓] | *teroristov,* [↓] ||
102. *bojim se* [↓] | *vremenskih sprememb,* [↓] ||
103. *vojne,* [↓] || *vojne,* [↓] [!] *vojne se bojim.* ↓ ||
104. *Vojne se bojim.* ↓ ||
105. *Sedim* [↓] | *doma* [↓] | – *sam* – [↑] || *in buljim v ekran* [↓] |
106. *in se bojim nečesa, kar se dogaja* [↓] | *dva tisoč kilometrov stran* [↓] | *od mene.* ↓ ||
107. *Edino pa,* [↓] | *kar je zares grozno v tej sliki, je to,* [↑] ||
108. *da se bojim, da bom vse življenje* [↓] | *preživel sam* [↑] | *in prestrašen* [↓] [!] *pred televizorjem.* ↓ ||
109. *Jaz tega nočem.* ↓ ||
110. *Jaz* [↓] | *nočem tega.* ↓ |
111. *Jaz nočem tega.* ↓ ||
112. *Nočem.* ↓ ||
113. *Ampak kako?* ↓ ||
114. *Kako naprej?* ↓ |
115. *Kako naprej?* ↓
[...]
116. *Nismo* [↓] | *hlapci!* ↓ ||
117. *Skupaj smo* [↓] | *in* [↓] | *nismo* [↓] [!] *hlapci!* ↓ |
118. *Nisi,* [↓] | *nisi, nisi,* [↓] | *nisi hlapec!* ↓ |
119. *Nisem hlapec!* ↓ |
120. *Nismo* [↓] [!] *hlapci!* ↓

Hitrost in glasnost

90. Ostareli Jerman: Vse življenje sem molčal.
91. Vse življenje sem molčal.

92. Bil sem sam.
93. Ja, sam.
94. Ampak nisem bil sam zaradi svojih neumnosti,
95. ampak zato ker sem pozabil, kaj pomeni (G) bit skupaj.
96. Vsi smo pozabili, kaj pomeni bit skupaj.
97. (G) Bit skupaj.
98. Strah me je.
99. Bojim se.
100. Vsega se bojim.
101. Bojim se gospodarskih kriz, bojim se norih, poblaznelih teroristov,
102. bojim se vremenskih sprememb,
103. vojne, vojne, vojne se bojim.
104. Vojne se bojim.
105. Sedim doma – sam – in buljim v ekran
106. in se bojim nečesa, kar se dogaja dva tisoč kilometrov stran od mene.
107. Edino pa, kar je zares grozno v tej sliki, je to,
108. da se bojim, da bom vse življenje preživel sam in prestrašen pred televizorjem.
109. Jaz tega nočem.
110. Jaz nočem tega.
111. Jaz nočem tega.
112. Nočem.
113. Ampak kako?
114. Kako naprej?
115. Kako naprej?
- [...]
116. (G, P) Nismo hlapci!
117. (G) Skupaj smo in nismo hlapci!
118. (G) Nisi, nisi, nisi, nisi hlapec!
119. (G) Nisem hlapec!
120. (G) Nismo hlapci!

3.5.4.5 Interpretacija pridobljenih rezultatov slušnozaznavne analize ter fonetična računalniška analiza

1. analizirani prizor: Učitelji po volitvah

Uprizoritev *Hlapcev* v režiji Sebastijana Horvata se začne s prizorom učiteljev po volitvah, zato je to tudi prvi analizirani prizor. Od učiteljev so prisotni nadučitelj, Komar, Minka in Lojzka, (ostareli) Jerman pa se pojavi kasneje. Geni in Hvastje v uprizoritvi ni, čeprav je Hvastjeva življenjska filozofija osrednja filozofija večine oseb.

Za prvi analizirani prizor je značilno izdatno dramaturško črtanje besedila in različnost med dramskim in uprizoritvenim besedilom – nekatere osebe v uprizoritvi izgovarjajo replike drugih oseb iz Cankarjevega dramskega besedila, vrstni red izgovorjenih replik v uprizoritvi pa ni enak vrstnemu redu v dramskem besedilu. Prozodična in neverbalna sredstva govora nakazujejo tesnobno razpoloženje, ki pa se hitro spremeni, saj se učitelji zavestno odločijo, da ne bodo slabe volje in bodo spremenili svoja prepričanja. Prozodično sredstvo, ki ga najbolj opazno uporabljajo govorce, so premori, ki so pogosto zelo dolgi. V govoru osebe ne kažejo intenzivnih čustev, ampak predvsem umirjenost, vdanost v usodo ipd., kar dosežejo z majhnimi intonacijskimi loki, srednjo glasnostjo in hitrostjo govora ter z neintenzivnimi neverbalnimi govornimi sredstvi.

V primerjavi z govorom učiteljev v ostalih proučevanih uprizoritvah *Hlapcev* je odrski govor učiteljev v *Hlapcih* v režiji Sebastijana Horvata drugačen. Učitelji se tako po osebnostnih lastnostih kot po govoru (prozodična in neverbalna izrazila) ne razlikujejo veliko – tako kot so njihova prepričanja spremenljiva in medla, tudi govor ni čustveno obarvan, prozodična in neverbalna govorna izrazila pa so prav tako uporabljena neintenzivno. Lahko bi rekli, da so si vsi učitelji – tudi v govoru – med seboj podobni. Ni npr. razlik med Komarjem in Minko na eni ter Lojzko in Jermanom na drugi strani, ki se v govoru kažejo v velikosti intonacijskih lokov, v registru, v glasnosti govora ipd. Črno-belo slikanje, značilno za prejšnje uprizoritve (tudi v govoru), je v tej uprizoritvi preseženo. V tem Horvatova uprizoritev radikalno odstopa od vseh treh prejšnjih.

Dve analizirani repliki prikazujeta govora Komarja in nadučitelja, ki (po slušnozaznavni analizi) govorita tiho in počasi ter z majhnimi intonacijskimi loki, Komarjev govor pa predvsem z dolgimi premori izraža dvom v vsebino, posredovano verbalno.

Nadučitelj – župan v drami:

Narod je zdrav, pošten.

Neverbalna komunikacija

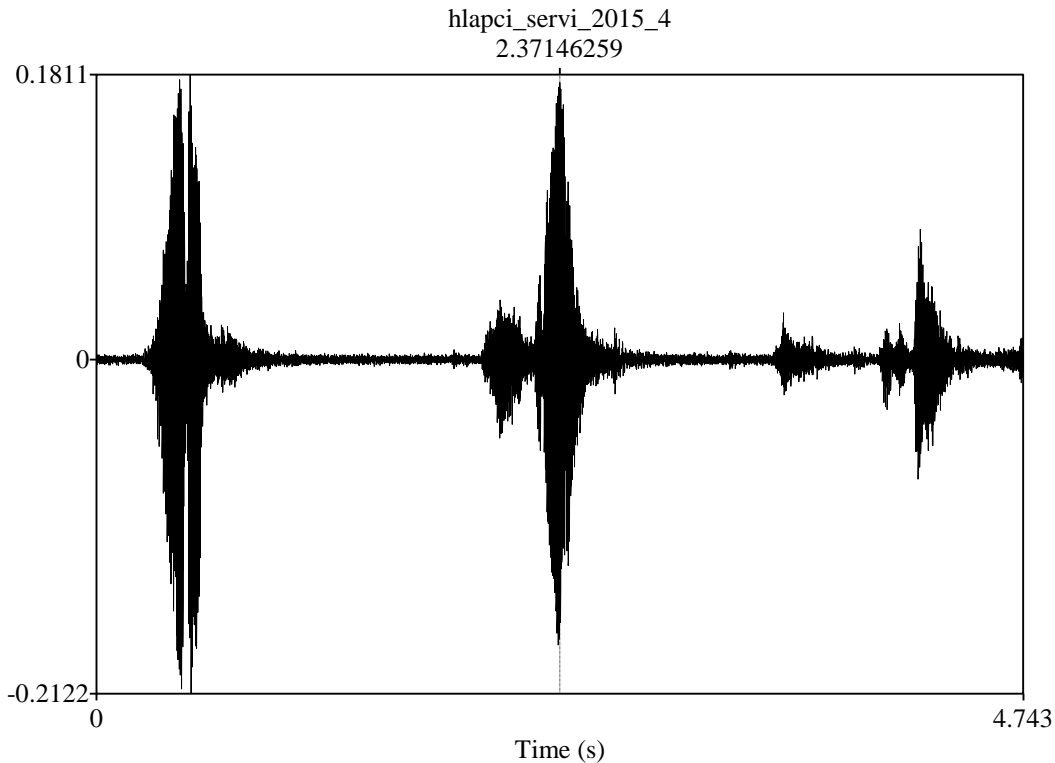
(Roke ima v bokih, pogleda proti Komarju in rahlo prikimava.) *Narod je zdrav, pošten.*

Hitrost in glasnost

(P) *Narod je zdrav, pošten.*

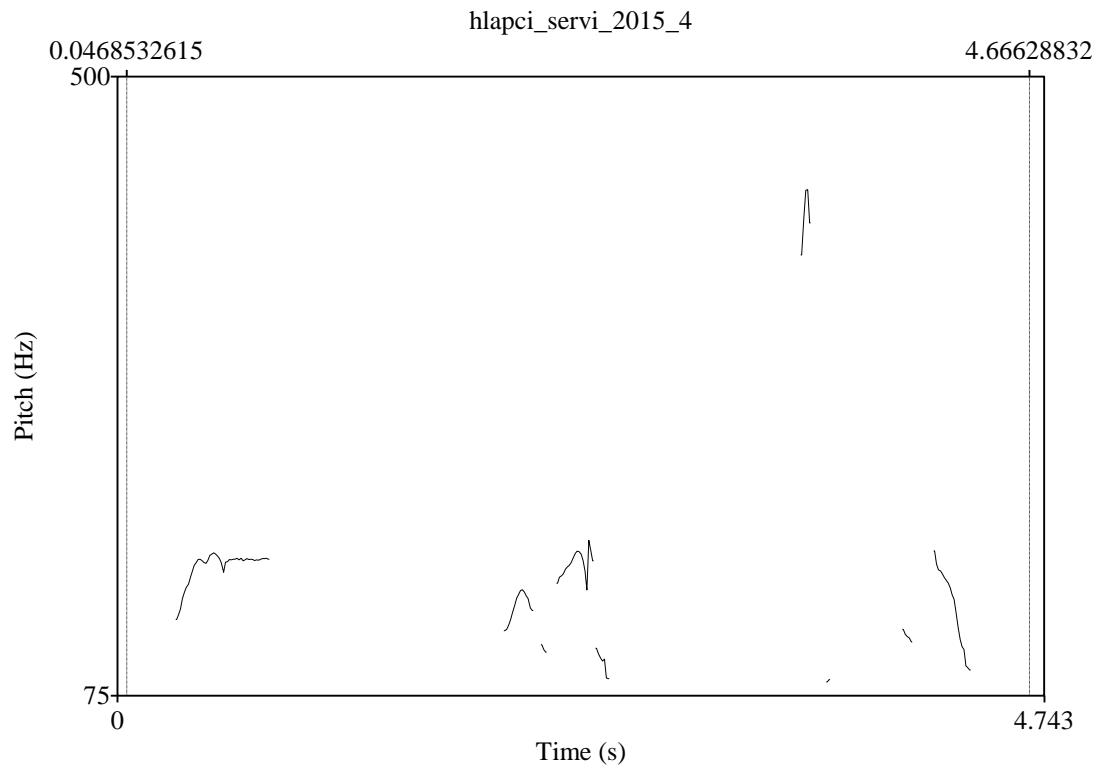
Intonacija in register ter premori

Narod [↓] || je zdrav, [↓] || pošten. | ↓



Grafikon 47: Oscilogram nadučiteljevega počasnega govora

Iz oscilograma je razvidno, da je replika izgovorjena z dvema daljšima premoroma (oba 1,1 sekunde). Govor je počasen, v 4,4 sekunde govorec izgovori 6 zlogov, kar pomeni 1,4 zloga na sekundo (počasen je govor pod 4 izgovorjenimi zlogi v sekundi). Govor je srednje glasen, povprečna izmerjena glasnost izgovorjene replike je v prvem delu (*Narod je zdrav,*) 61,6 dB, v drugem delu (*pošten.*) pa 53,9 dB. Repliko sem razdelila na dva dela, saj je v premoru med obema deloma posnet tudi negovorni zvok (kihanje v občinstvu), ki ga meritev ne sme upoštevati. Drugi del replike je izgovorjen tišje, pred njim pa je daljši premor, kar lahko nakazuje dvom, da je narod v resnici pošten.



Grafikon 48: Intonacijski potek nadučiteljevega počasnega govora

Intonacijski loki so v obeh delih replike majhni: v prvem delu 97,2 Hz (86,7–183,9 Hz), v drugem delu pa 81,9 Hz (92, 5–174,4 Hz). Po slušni analizi so intonacije padajoče, kar je potrdila tudi računalniška analiza. Intenzivnost vseh prozodičnih sredstev je nizka. Prozodična sredstva pri analizirani repliki so značilna za žalost – nizek register, majhni intonacijski loki in počasen govor.

Komar:

Je, je! Zdrav in pošten.

Neverbalna komunikacija

Je, je! (Komar prikimava.) *Zdrav in* (Posmehne se in skomigne z rameni ter nagne glavo. Neverbalna komunikacija kaže na Komarjevo nestrinjanje z izjavo, ki jo izreka. Verbalna in neverbalna komunikacija se razlikujeta.) *pošten.* (Globoko zavzdihne, z dlanjo se drži čez usta in

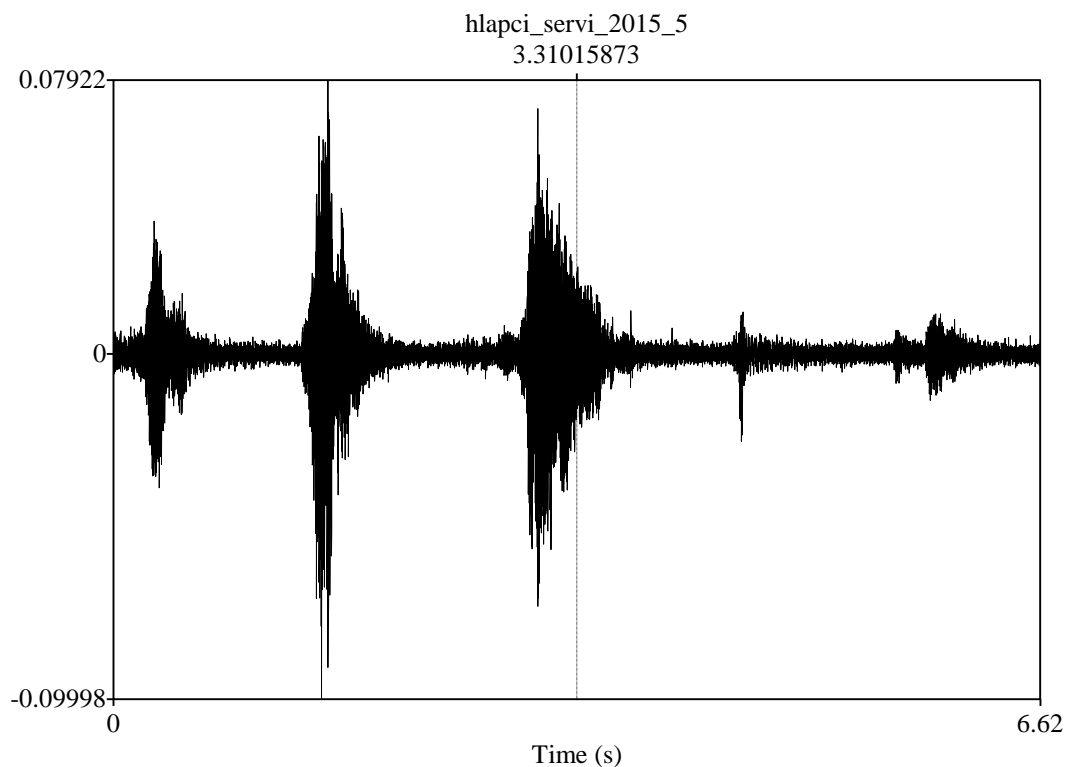
rahlo odkima, njegov pogled je usmerjen navzdol. Nato se obrne nazaj, kamor je tisti trenutek prišel Pisek.)

Hitrost in glasnost

(P) *Je, je! Zdrav in pošten.*

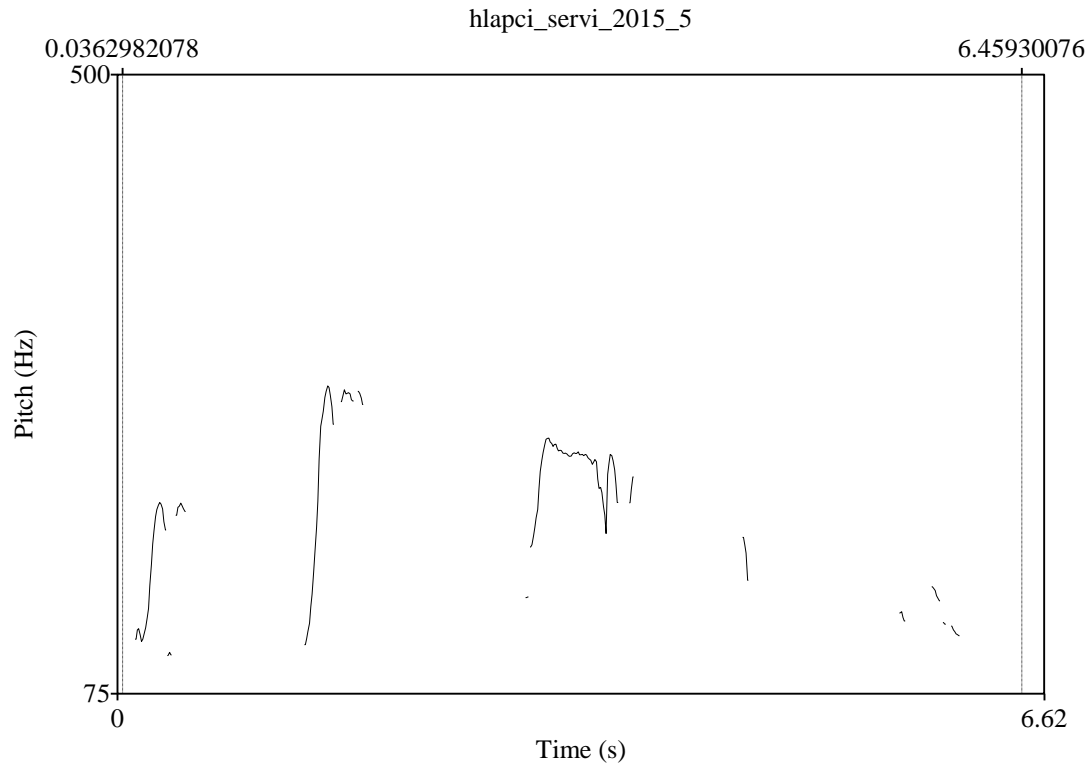
Intonacija in register ter premori

Je, [↑] | je! ↑ | Zdrav in [↑] | pošten. ↓ ∩



Grafikon 49: Oscilogram Komarjevega počasnega govora

Tudi ta govorec naredi en daljši premor pred besedo *pošten*, prozodično sredstvo, ki ga uporabi, pa podkrepi še z neverbalno komunikacijo (odkimavanje, navzdol usmerjen pogled, pokrivanje ust), ki tudi izraža dvom oziroma nestrinjanje z vsebino govorne replike. Drugi del replike (beseda *pošten*) je tudi v tem primeru (tako kot pri prejšnji analizirani repliki) izgovorjen tišje – prvi del replike je izgovorjen z izmerjeno povprečno glasnostjo 53,3 dB, drugi del pa 41,2 dB.



Grafikon 50: Intonacijski potek Komarjevega počasnega govora

Intonacijski lok je v vzkliku (*Je! Je!*) 185,3 Hz (101,2–286,5) v izjavi pa (*Zdrav in pošten.*) 135,9 Hz (114,8–250,7 Hz). Govor je počasen – 0,8 zloga na sekundo, pri čemer so upoštevani tudi trije premori – prvi traja 0,7 sekunde, drugi 0,8 sekunde in tretji 1,8 sekunde.

V prvem analiziranem prizoru uporabljena prozodična sredstva (predvsem premori, intonacija, hitrost in glasnost govora) in neverbalna komunikacija razkrivajo, kdaj izgovorjene replike niso resnične – to se pokaže, ko neverbalna in prozodična sredstva govora ne sovpadajo s povedano vsebino. Rezultate slušne analize je potrdila fonetična računalniška analiza.

2. analizirani prizor: Jerman in Kalandar

Prizor med Jermanom in Kalandrom je eden od tistih, ki se dogajajo v preteklosti. Ohranjene so vse značilnosti Cankarjevega jezika ter deloma tudi govornega izražanja v Cankarjevem času, ki se zrcali v prozodičnih in neverbalnih sredstvih govora, predvsem v njihovi intenzivnosti. Primerjava tega in nekaterih ostalih analiziranih prizorov, v katerih je govor sodobnejši, potrjuje,

da je bil odrski govor v preteklosti drugačen, kot je v sedanjosti, in da je mogoče razliko tudi mersko prikazati s fonetičnimi računalniškimi programi.

Govor v analiziranem prizoru je zasnovan logičnopomensko. Oba govorca sta enakovredna in govorita v primerljivi socialnozvrstni različici jezika – oba knjižno zborna. V besedo si ne segata, zato se govora ne prekrivata. Govorita precej hitreje, kot je značilno za prvi analizirani prizor. Nekatere replike so izgovorjene z večjo čustveno vpletenostjo, kar se izraža s prozodičnimi sredstvi – predvsem s hitrostjo govora in glasnostjo, najbolj pa z neverbalnimi sredstvi govora – z izrazitejšo mimiko in gestami ter pogostejšimi premiki po prostoru. Razlika v govoru Jermana in Kalandra je predvsem v hitrosti govora in neverbalnih sredstvih, ki izražajo značajsko različnost obeh – Jermanova mimika, geste in premikanje v prostoru, prav tako pa njegov hitrejši govor kažejo na njegovo nervoznost, razburjenost, razklanost, nestanovitnost, Kalandar pa je bolj stvaren, umirjen, premišljen.

Kalander:

Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, ali zdražbe in razprtije da ne marajo.

Neverbalna komunikacija

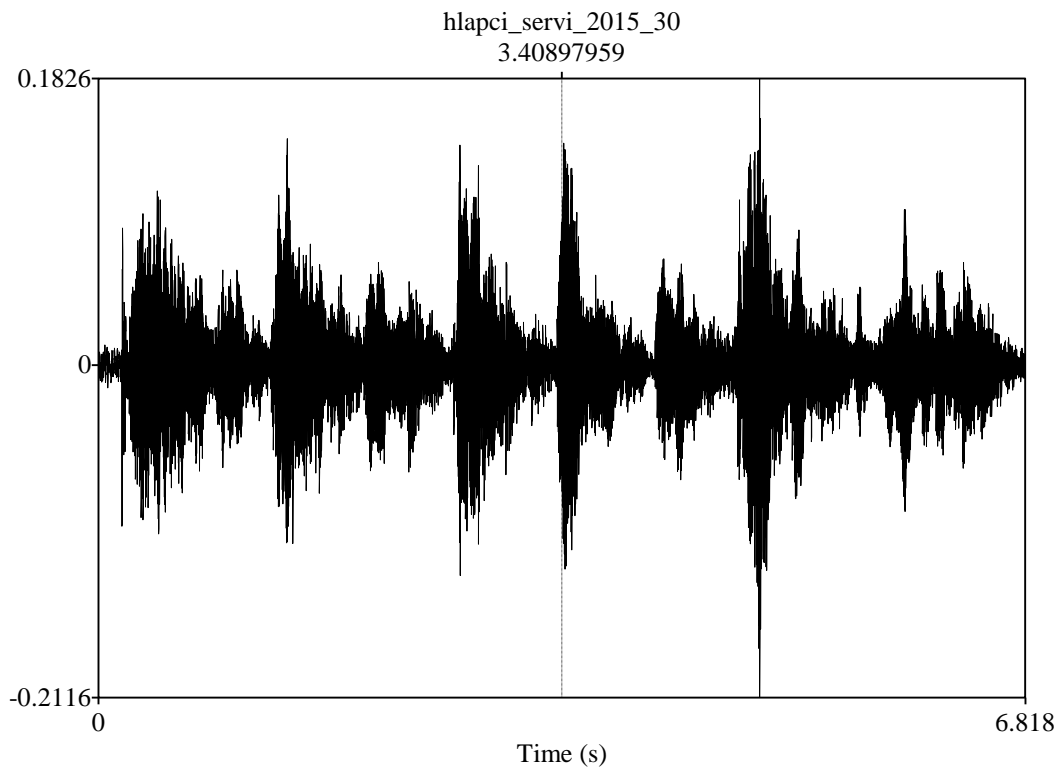
(Kalander naredi korak stran od Jermana, se popraska po glavi, nato pa se obrne nazaj proti sogovorniku in z roko od daleč pokaže proti listu papirja.) *Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki*, (Dvakrat zamahne z roko v znak potrditve.) *ali zdražbe in razprtije da ne marajo*. (Zamahne z rokami, strese z glavo in upre roke v boke. Jerman stopi nekaj korakov vstran.)

Hitrost in glasnost

Najhujši so tisti, ki pravijo, da so v svojem srcu taki in taki, ali zdražbe in razprtije da ne marajo.

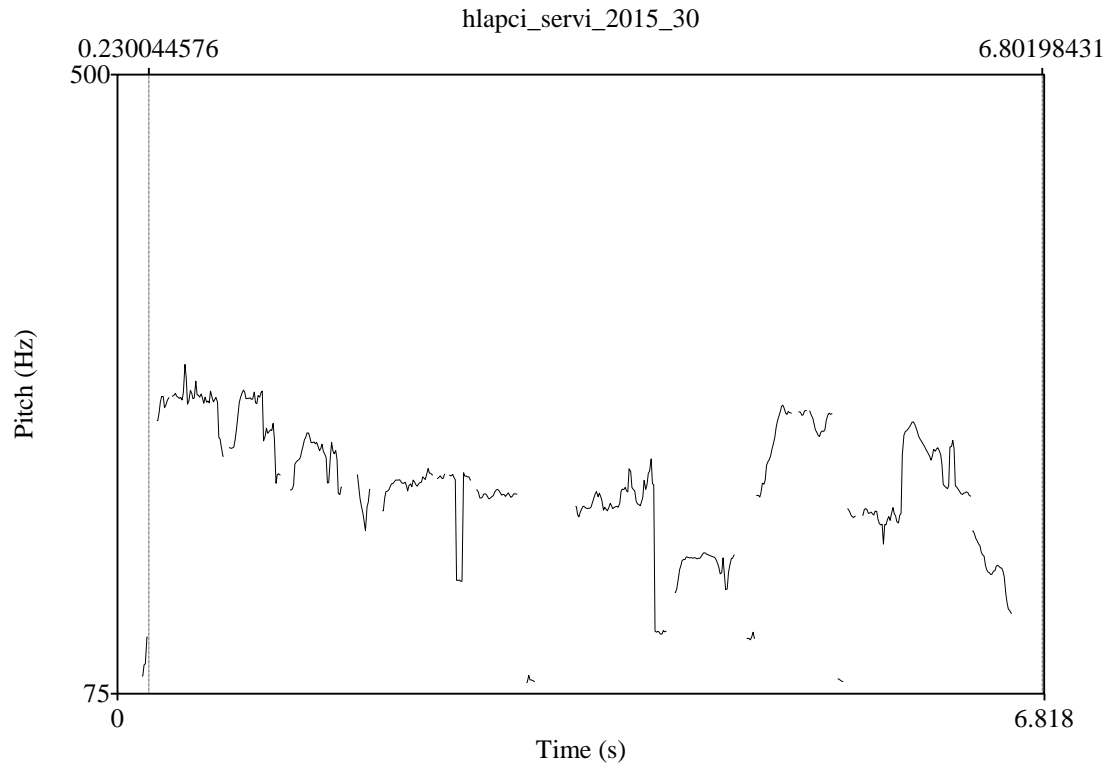
Intonacija in register ter premori

Najhujši so tisti, ki pravijo, [↓] da so v svojem srcu taki in taki, [↓] [l] ali zdražbe in razprtije da ne marajo. ↓ ||



Grafikon 51: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora

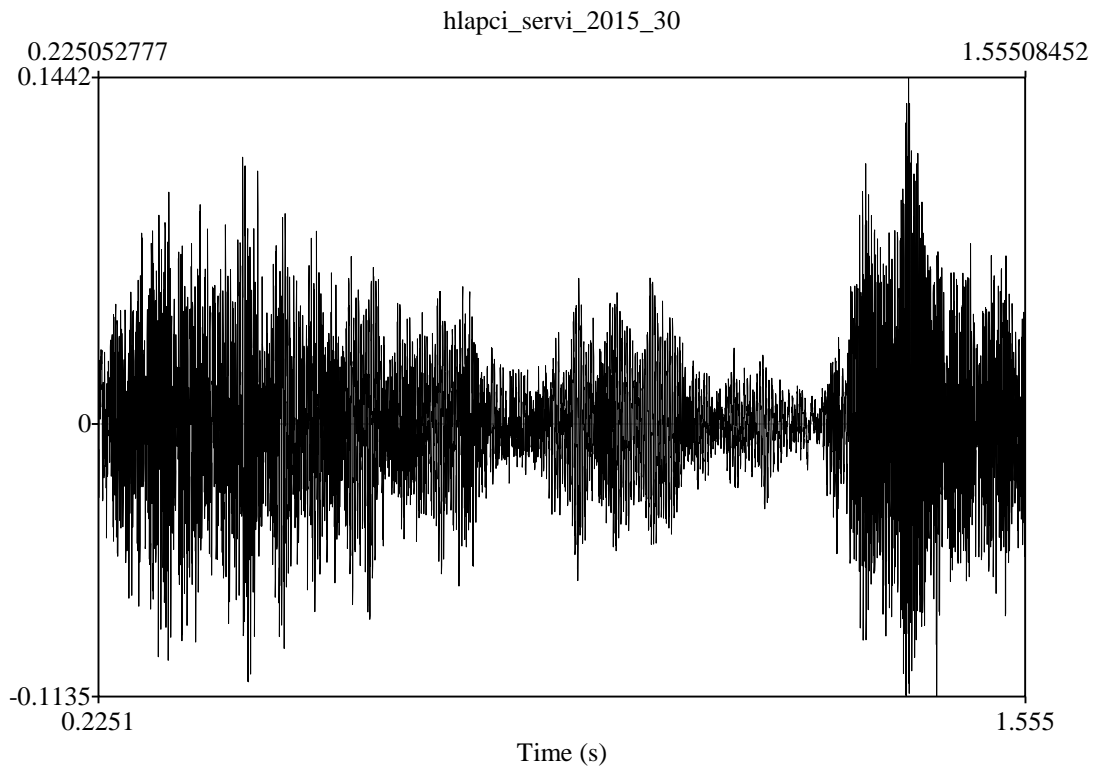
Analizirana replika je precej dolga, saj vsebuje 35 zlogov, ki jih govorec izgovori v 6,7 sekunde – hitrost govora je torej 5,2 zloga na sekundo, kar dokazuje, da gre za srednje hiter govor (4–7 zlogov na sekundo). Govor je srednje glasen – izmerjena vrednost je 61,1 dB. Najbolj opazna je nebesedna komunikacija, ki je intenzivna – Kalandar se dvakrat premakne v prostoru, ves čas na različne načine gestikulira z rokami in spreminja smer pogleda.



Grafikon 52: Intonacijski potek srednje hitrega Kalandrovega govora

V analizirani repliki je Kalandrov register višji od povprečnega moškega (120 Hz) ter je povišan tudi v primerjavi z ostalimi replikami, ki jih izgovarja – meri 216,5 Hz. Intonacijske loke sem merila v treh delih, saj je replika dolga in sestavljena iz več stavkov. Prav tako sem na ta način preverila svojo slušno zaznavo poudarkov, kar se mi je zdelo pomembno predvsem zaradi stalne želje po objektivnosti oziroma preverljivosti rezultatov analize.

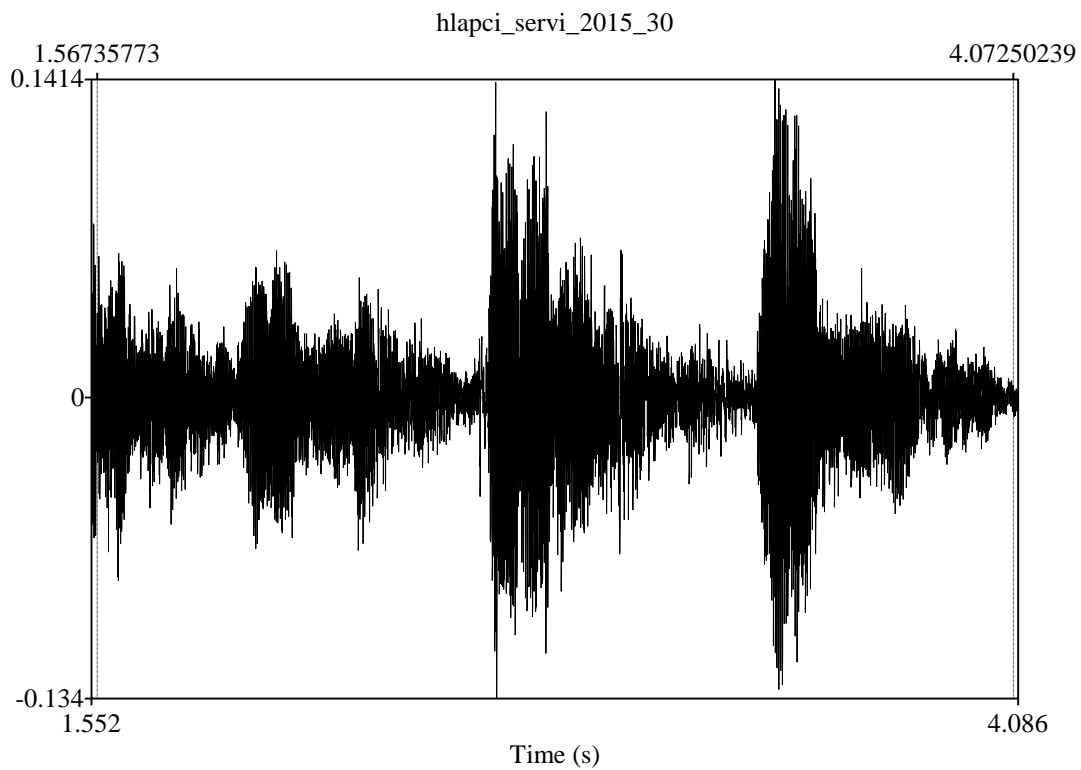
Najhujši so tisti, ki pravijo,



Grafikon 53: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora – 1. del

Iz oscilograma je razvidno, da sta poudarjeni oziroma glasneje izgovorjeni prva in zadnja beseda replike. Intonacijski lok je majhen, in sicer 89,8 Hz (214,9–304,7 Hz).

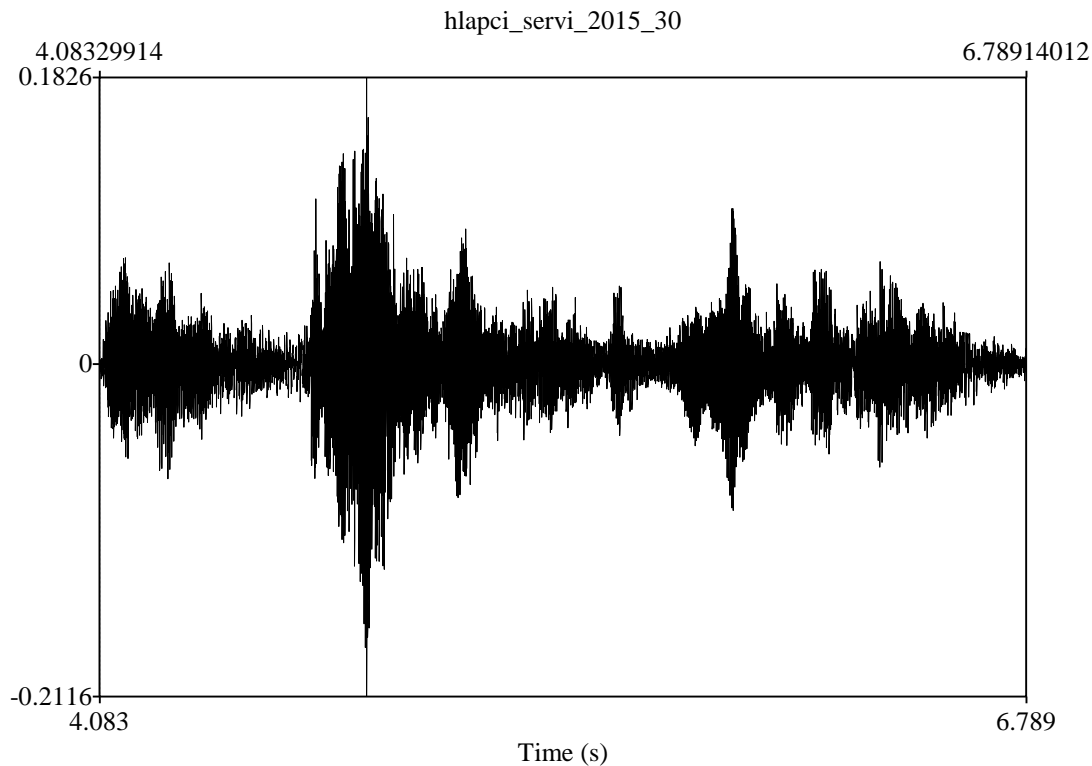
da so v svojem srcu taki in taki,



Grafikon 54: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora – 2. del

Poudarjeni sta besedi *taki* in *taki*, intonacijski lok je 164,8 Hz (82,8–247,6 Hz).

ali zdražbe in razprtije da ne marajo.



Grafikon 55: Oscilogram srednje hitrega Kalandrovega govora – 3. del

Oscilogram prikazuje, da je poudarjena druga beseda replike. Intonacijski lok je 189,8 Hz (83,3–273,1 Hz).

Grafični prikaz vseh treh delov replike je potrdil slušno zaznavo poudarkov.

Jerman:

Treba je bilo te povodnji, da se vidi, katera hiša je trdno zidana.

Neverbalna komunikacija

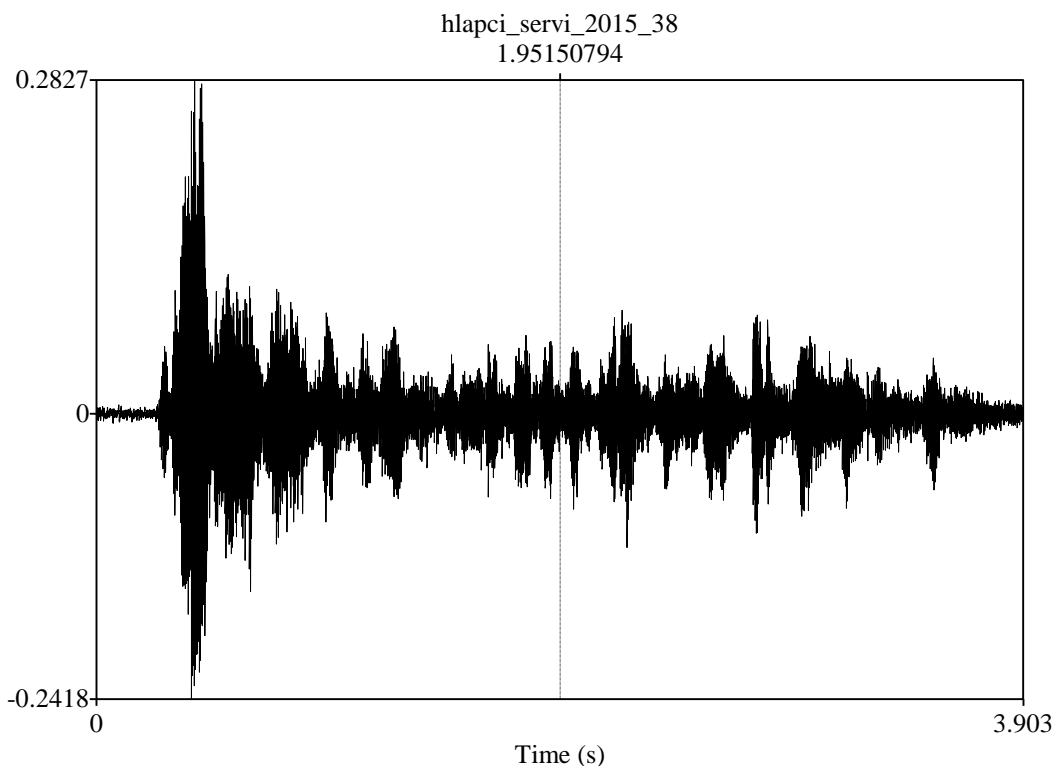
Treba je bilo te povodnji, da se vidi, katera hiša je trdno zidana. (Z roko zamahne pred seboj, nato se zravna in gleda Kalandra.)

Hitrost in glasnost

Treba je bilo te povodnji, da se vidi, katera hiša je trdno zidana.

Intonacija in register ter premori

Treba je bilo te povodnji, [↓] [l] da se vidi, katera hiša je trdno zidana. ↓ l



Grafikon 56: Oscilogram govora mladega Jermána

Iz oscilograma je jasno razvidno, da je začetek replike izgovorjen glasneje – predvsem beseda *treba*. Glasnost govora (povprečna glasnost analizirane replike) je skoraj popolnoma enaka glasnosti Kalandrovega govora – 61,3 dB. Replika traja 3,7 sekunde, govorec pa izgovori 6,5 zloga v sekundi, kar pomeni, da je govor na meji srednje hitrega in hitrega govora (7 zlogov na sekundo). Različna govorna hitrost obeh govorcev v analiziranem odlomku je razvidna tudi iz slušne analize govora. Intonacijski lok je 212,4 Hz (88,2–300,6 Hz), kar nakazuje, da gre za večjo čustveno angažiranost oziroma za bolj intenzivna čustva (razpon intonacijskega loka pri vzklikih je 130–300 Hz) pri Jermanu kot pri Kalandru. Njegov register v tej repliki je povišan –

povprečna izmerjena osnovna frekvenca je 214 Hz (povišan register za moške glasove je nad 120 Hz).

Govor med Jermanom in Kalandrom, ki je umeščen v zgodovinski čas Cankarjeve drame, je po opravljenih meritvah z računalniškim programom Praat enak kot po slušnozaznavni analizi. Govorca govorita srednje glasno, oba govorita z višjim registrom od povprečnega moškega. Med seboj se razlikujeta v hitrosti govora – Jerman govori hitreje od Kalandra. Z verbalno se ujema tudi neverbalna komunikacija, ki je intenzivna in verbalno podkrepi. Analizirani odlomek potrjuje mojo začetno izbiro le tistih uprizoritev, ki so dostopne na videoposnetkih. Omenjen odlomek bi zelo težko objektivno proučevali brez prisotnosti vidne komponente, saj je neverbalna komunikacija pri le-tem ključna za razumevanje.

3. analizirani prizor: Jermanov govor v krčmi

Izstopajoča prozodična sredstva v analiziranem prizoru so premori in glasnost govora. Ostareli Jerman molči do samega konca prizora, ko svoje replike izgovori zelo glasno – z vpitjem. Do tedaj mu replike prišepetava Kalander – gre za zelo tih govor, včasih pa tudi za šepet, kar je razvidno tudi iz meritev s Praatom. Ostale osebe se med Kalandrovim prišepetavanjem odzivajo z zelo glasno izgovorjenimi replikami. Govor je prekinjen z dolgimi premori, ko publika čaka, da bi Jerman spregovoril. Kot primer izpostavljam tri replike: Minkino, Kalandrovo in Jermanovo.

Minka:

Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih!

Neverbalna komunikacija

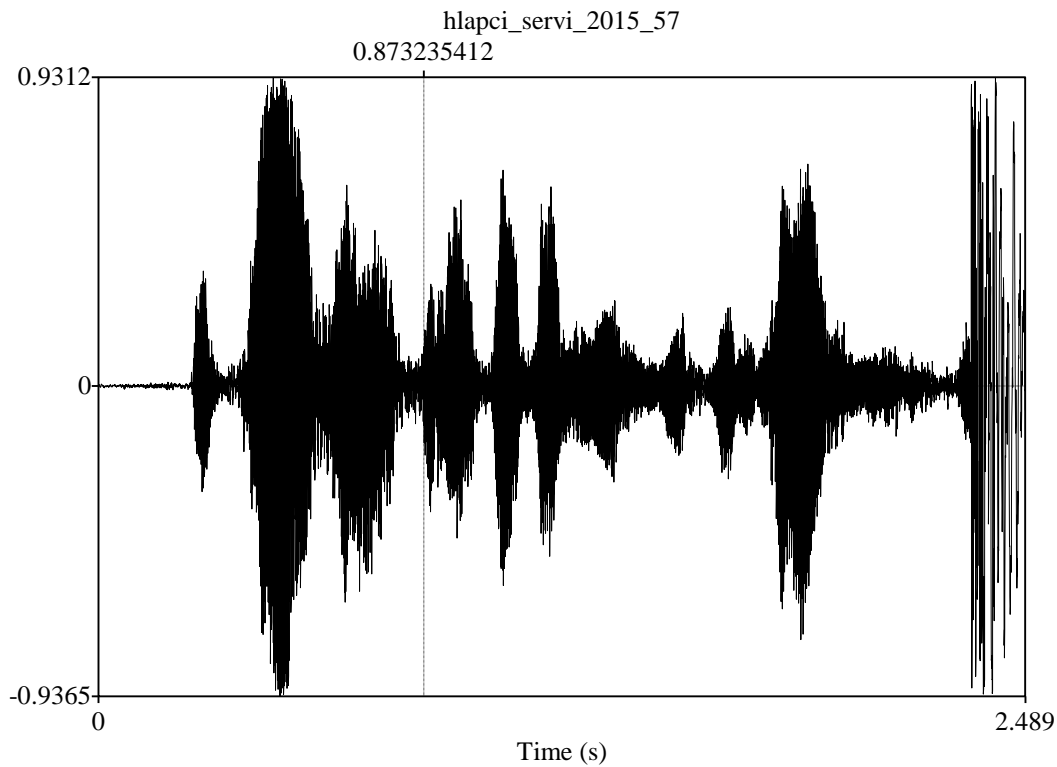
(Jezno vstane s stola in se obrne proti sedečim na stolih. Vstane tudi Kalander, kot bi hotel braniti Jermana.) *Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih?* (Oba sedeta. Ostali so tiho – Anka gleda prestrašeno in prizadeto, mati je pretresena, z roko si pokriva usta.)

Hitrost in glasnost

(G) *Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih!*

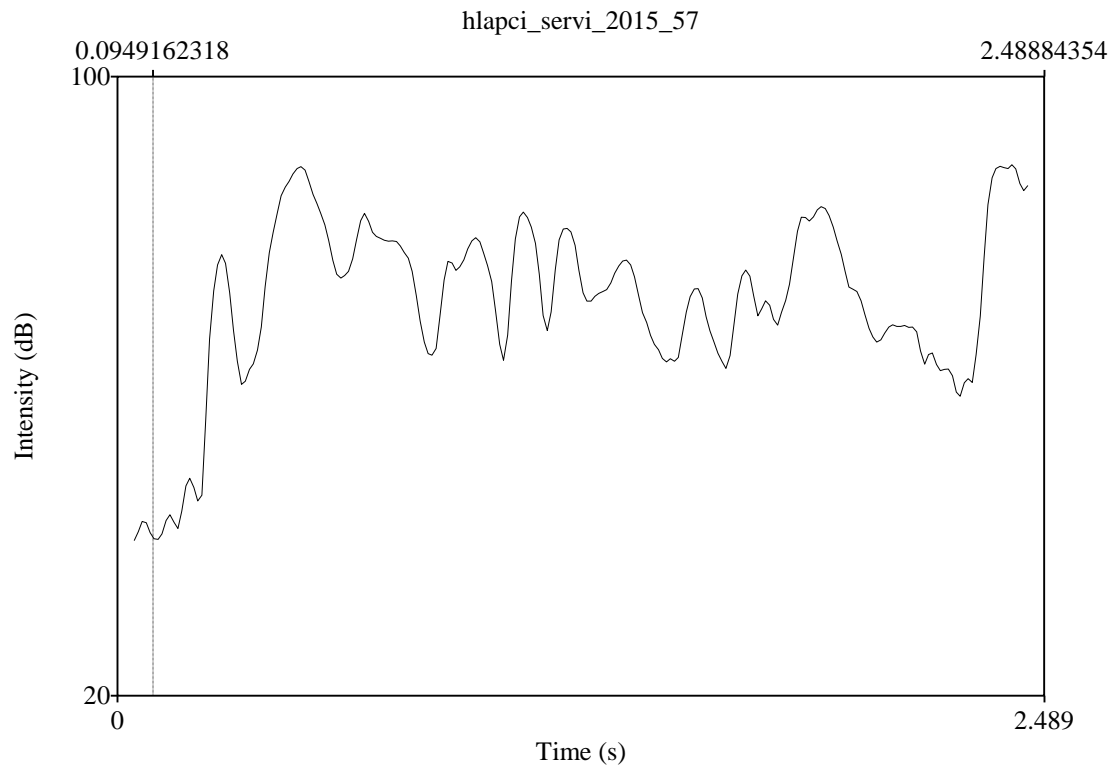
Intonacija in register ter premori

(povišan register) *Pa kaj mu je treba, da nosi Boga v ustih?* ↓ ∩ (prekrivanje glasu in drugega zvoka (poka) na koncu replike – otežena analiza intonacije)



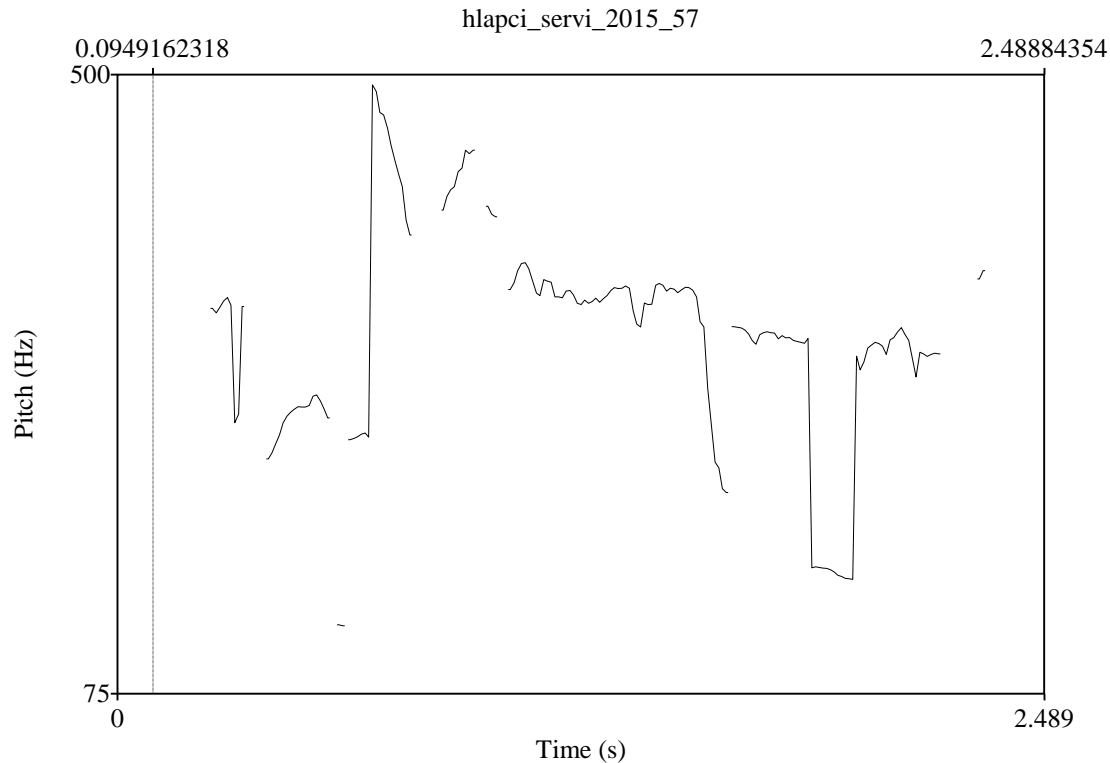
Grafikon 57: Oscilogram Minkinega afektivnega govora

Minka govori srednje hitro – 5,2 zloga v sekundi. Celotno poved izgovori brez premorov, premora ni tudi na skladenjsko pričakovanem mestu (za vejico).



Grafikon 58: Prikaz glasnosti Minkinega afektivnega govora

Iz grafičnega prikaza glasnosti je razvidno, da je replika izgovorjena zelo glasno – izmerjena povprečna glasnost je 77,9 dB, kar je približno 15 dB glasneje od merjenih replik v prejšnjem analiziranem odlomku.



Grafikon 59: Intonacijski potek Minkinega afektivnega govora

Zaradi prekrivanja govora in poka na koncu replike sem analizirala tisti del, kjer še ni prekrivanja – le zadnji del zadnje besede je izvzet iz analize. Iz grafičnega prikaza intonacijskega poteka je razvidno, da so intonacijski loki veliki, in sicer znašajo 399,8 Hz (121,7–521,5 Hz), register govorke pa je povišan (319,6 Hz) in je precej višji od povprečnega ženskega registra (220 Hz). Prozodična sredstva, izmerjena s Praatom (glasnost, veliki intonacijski loki, povišan register), in neverbalna komunikacija kažejo na afektivno stanje govorke in potrjujejo rezultate slušne analize.

Kalander:

Vse je od njega, le neumnost ne.

Neverbalna komunikacija

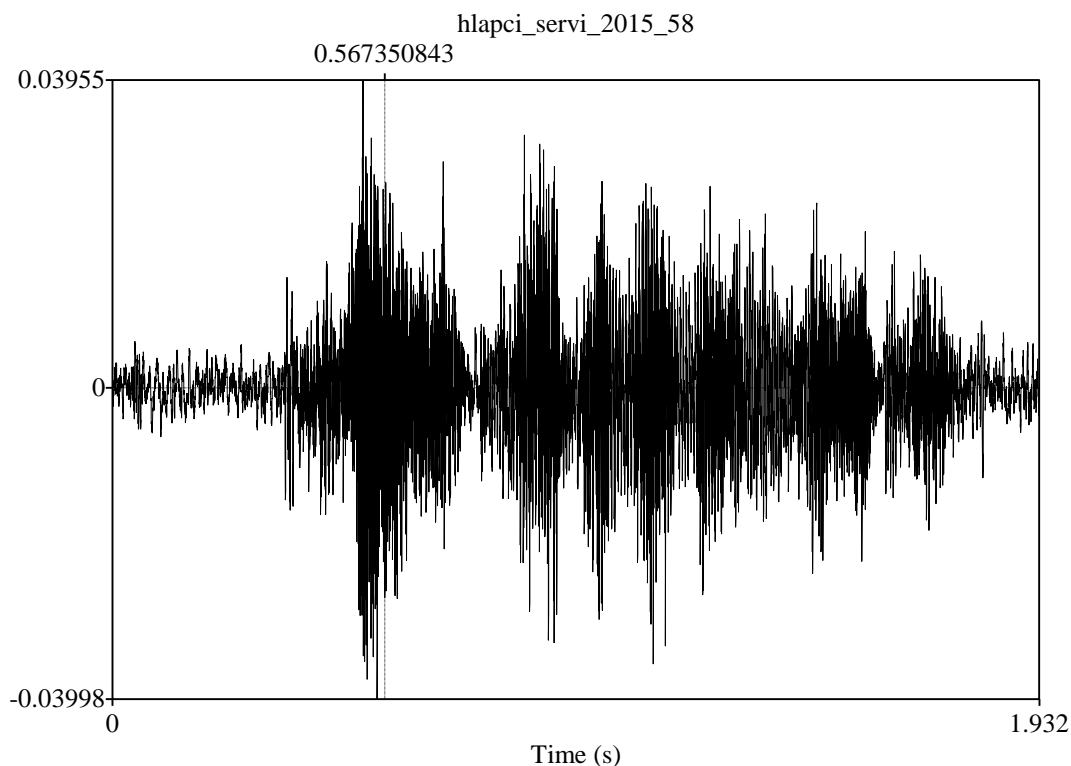
(Prikimava z glavo, poskuša vzpostaviti stik z Jermanom in gleda sem ter tja. Prišepetava.) *Vse je od njega, le neumnost ne.*

Hitrost in glasnost

(T) *Vse je od njega, le neumnost ne.*

Intonacija in register ter premori

Vse je od njega, le neumnost ne. ↓ ↓



Grafikon 60: Oscilogram Kalandrovega tihega govora

Kalandrova mimika kaže na nervoznost in napetost. Ne uspe mu vzpostaviti stika z Jermanom, ki bi moral govoriti svoj govor, zato mu Kalandar prišepetava besede, ki bi jih moral izgovoriti. Pri teh replikah Praat zazna le tiste poteke, ki so govorjeni tiho, šepeta pa ne. Zato replik s pravim šepetom nisem mogla računalniško analizirati. V analiziranem Kalandrovem govoru računalniški program izmeri intonacijo komaj od besede *je* naprej. Replika je večinoma govorjena tiho – povprečna izmerjena glasnost je 50,3 dB, kar je približno 27 dB manj od prejšnje analizirane povedi, ki je izgovorjena glasno oziroma je zavpita. Intonacijski loki so majhni – 103, 5 Hz (95,1–198,6 Hz).

Jerma:

Ne bom rekel!

Neverbalna komunikacija

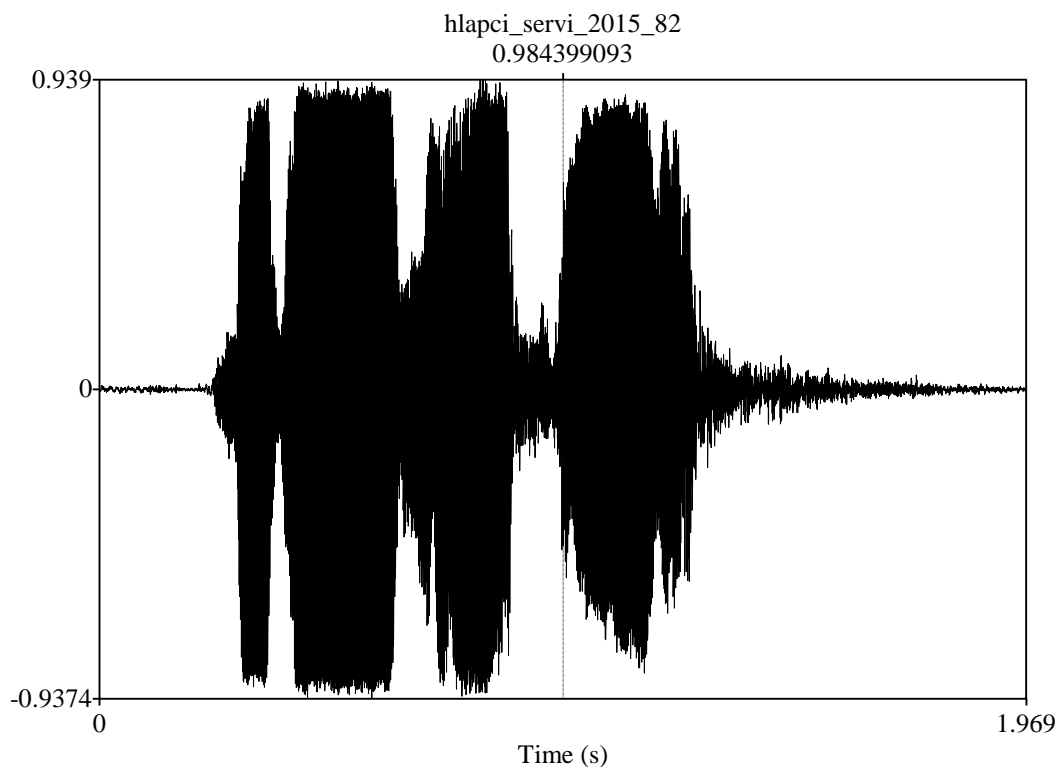
Ne bom rekel! (S prstom pokaže na Kalandra, nato še na ostale osebe. Večkrat se nagne naprej in rahlo počepne.)

Hitrost in glasnost

(G) *Ne bom rekel!*

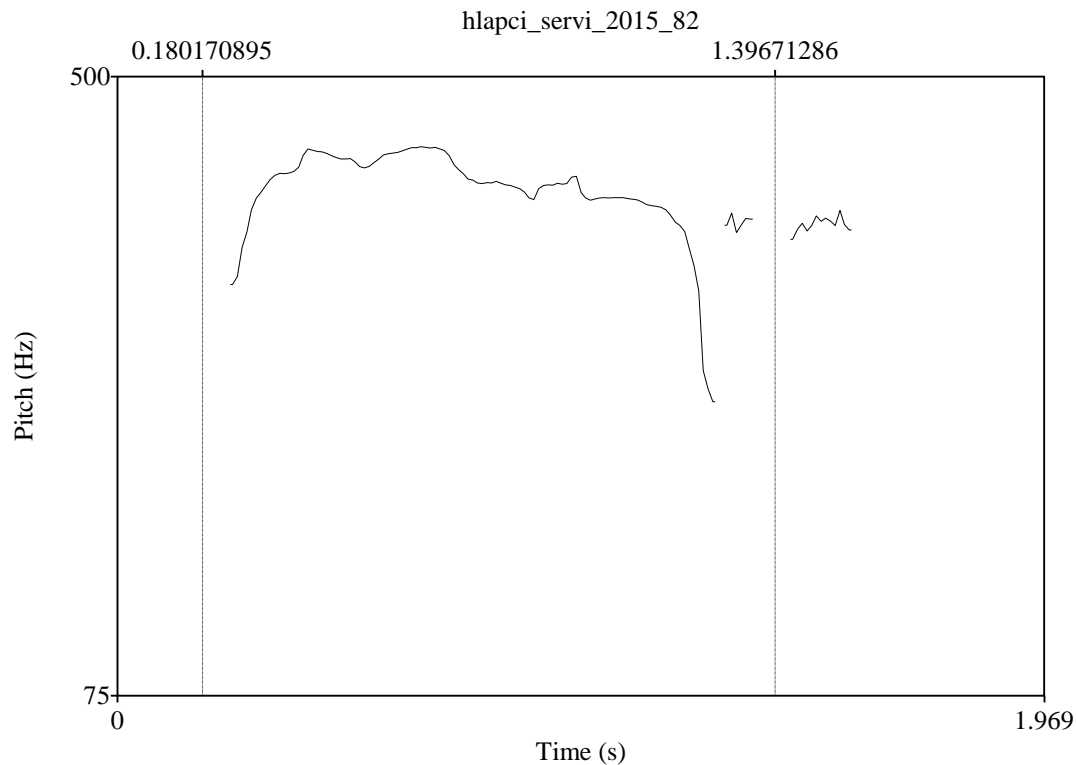
Intonacija in register ter premori

Ne bom rekel! ↓ |



Grafikon 61: Oscilogram zelo glasnega govora ostarelega Jermana

Iz oscilograma je razvidno, da je replika izgovorjena zelo glasno – povprečna izmerjena glasnost je 86,8 dB.



Grafikon 62: Intonacijski potek zelo glasnega govora ostarelega Jermana

Iz grafičnega prikaza intonacijskega poteka razberemo, da je povprečna osnovna frekvenca 420,7 Hz, torej je register zelo visok. Intonacijski loki merijo 175 Hz (276,9–451,9 Hz). Vsa prozodična sredstva in neverbalna komunikacija kažejo na to, da gre za čustveno obarvan govor.

Tudi meritve s programom Praat dokazujejo, da je najpomembnejše prozodično sredstvo v tem analiziranem odlomku glasnost. Glasnost je razločevalni znak med govorcami in funkcionira v povezavi z neverbalnimi sredstvi govora. Poleg tega so izpostavljeni tudi premori, ki pa niso relevantni znotraj posamezne replike, ampak predvsem v razmerju med izgovorjenimi replikami različnih govorcev, ko en govorec neha govoriti in začne naslednji. Na teh mestih so premori včasih zelo dolgi, saj publika v krčmi čaka Jermana, ali bo začel govoriti ali ne.

4. analizirani prizor: Govor ostarelega Jermana

Govor ostarelega Jermana v tem analiziranem premoru je, kot sem ugotovila s slušnozaznavno analizo, čustveno obarvan. Opazno je, da je govor glasen in počasen ter vsebuje dolge premore, s

katerimi je pogosto nakazana pomembnost povedanega – poudarjanje. Mimika je zelo slabo vidna, saj je Jerman sneman od zadaj – pomembnost zornega kota snemalca (za Jermanovim hrbtom je sedelo tudi občinstvo na odru), premikanja v prostoru je malo. Pomembna je vsebina povedanega oziroma sporočilo ostarelega Jermana (logičnopomenska govorna realizacija).

Jerman:

Skupaj smo in nismo hlapci!

Neverbalna komunikacija

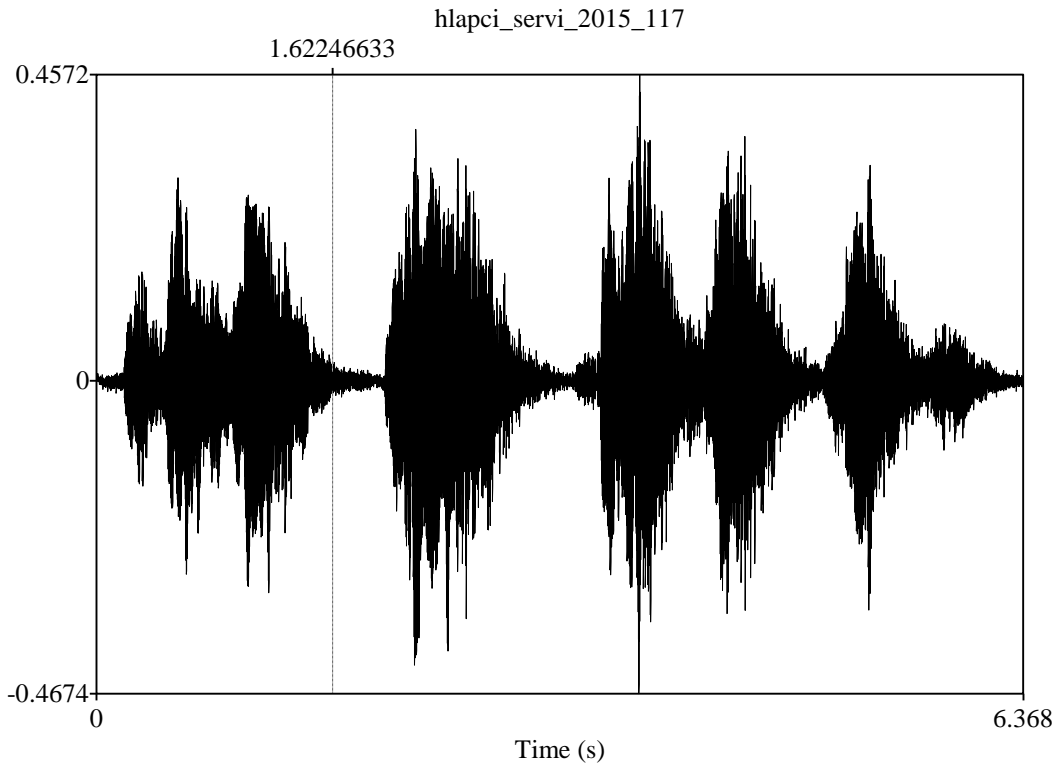
Skupaj smo in (Razpre roke in jih iztegne predse ter se rahlo upogne v kolenih.) *nismo hlapci!*

Hitrost in glasnost

(G) *Skupaj smo in nismo hlapci!*

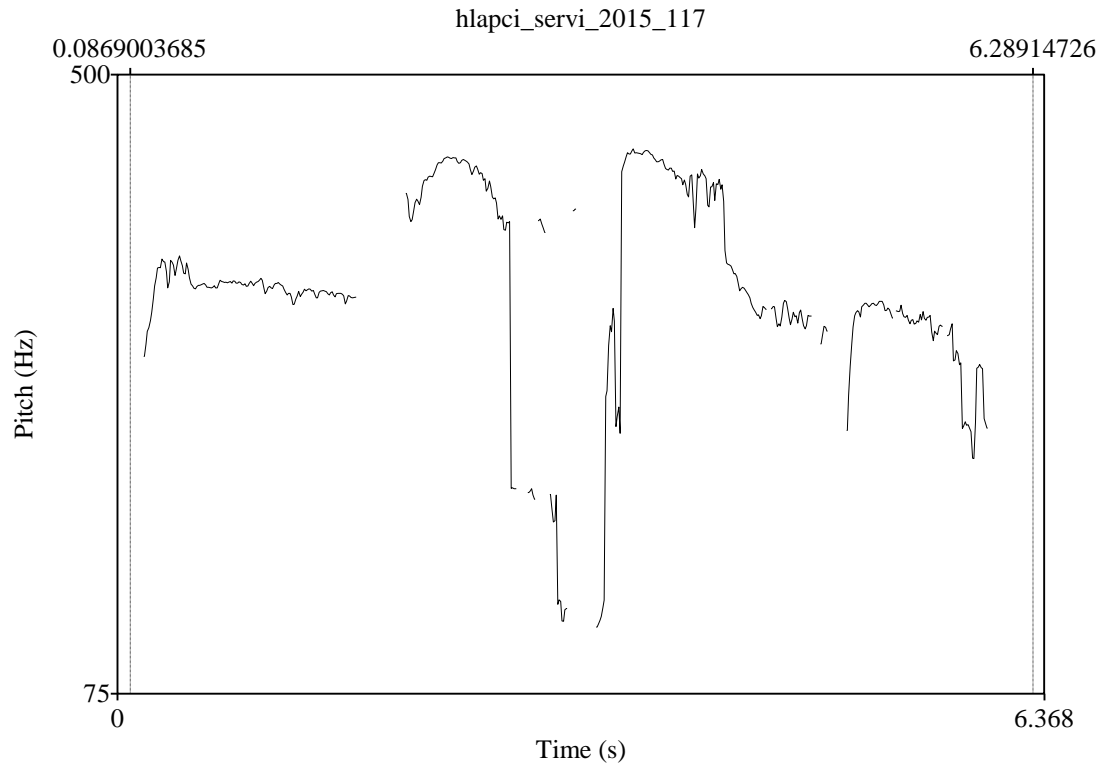
Intonacija in register ter premori

Skupaj smo [↓] | in [↓] | nismo [↓] [!] hlapci! ↓ |



Grafikon 63: Oscilogram replike ostarelega Jermána

Replika je po slušnozaznavni analizi izgovorjena zelo glasno, vendar pa je fonetični računalniški program Praat izmeril povprečno glasnost 71,2 dB, kar je tišje kot pri nekaterih drugih proučevanih Jermanovih replikah. Razlog za primerjalno (z ostalimi replikami) nižjo glasnost je verjetno v spremenjenih pogojih snemanja – Jerman je namreč sneman od zadaj, kar pomeni, da tudi njegov glas ne more biti posnet na enak način, kot če govori proti kameri. Tako tega podatka ne moremo imeti za absolutno kategorijo, ampak le kot izhodišče pri primerjavi z ostalimi, na enak način snemanimi replikami. V tem se pokaže pomanjkljivost proučevanja odrskega govora z računalniškimi fonetičnimi programi oziroma pomembnost pravilne interpretacije podatkov, ki jih s takimi meritvami dobimo.



Grafikon 64: Intonacijski potek replike ostarelega Jermana

Intonacijski loki so veliki – 328,2 Hz (120,8–449,0 Hz), kar dokazuje, da gre za vzklik oziroma za močno afektivnost govorca. Hitrost govora je 1,3 zloga v sekundi – Jerman govori počasi (pod 4 zlogi v sekundi). V repliki sta dva premora, in sicer pred in za besedico *in* – drugi premor poudarja pomembnost besede, ki se nahaja za njim.

Analiza s Praatom je (z izjemo glasnosti izgovorjene replike) potrdila slušnozaznavno analizo govora.

Govorni interpret Radko Polič, ki v proučevani uprizoritvi igra ostarelega Jermana, oblikuje svojo govorno interpretacijo zelo inventivno in prepoznavno individualno. Ustvarjalna raba govornih sredstev se v slušnozaznavni analizi kaže tudi (poleg višjega registra, rabe premorov – tako po dolžini kot po njihovem mestu, glasnosti ipd.) v »nenavadnih« oziroma nepričakovanih intonacijskih potekih, ki se ponavljajo v več replikah. S tem govorec gradi paralelizem v govoru (v smislu ponavljanja podobnega načina govorne izvedbe), ki učinkuje ritmično. Intonacije, ki jih omenjam, računalniški program Praat v grafičnem prikazu intonacijskega poteka prikaže kot »ravne«, vendar pa jih slušno zaznamo kot padajoče. Govorni način oziroma govorno

interpretacijo Radka Poliča prikazujem kot vzorčni primer, kako igralci za oblikovanje govora ustvarjalno uporabljajo predvsem prozodična sredstva (izbira, kombinacija, intenziteta, pogostost rabe istega sredstva itd.). Navajam primer računalniške analize neobičajne Poličeve govorne realizacije.

Ostareli Jerman:

Vsi smo pozabili, kaj pomeni bit skupaj.

Neverbalna komunikacija

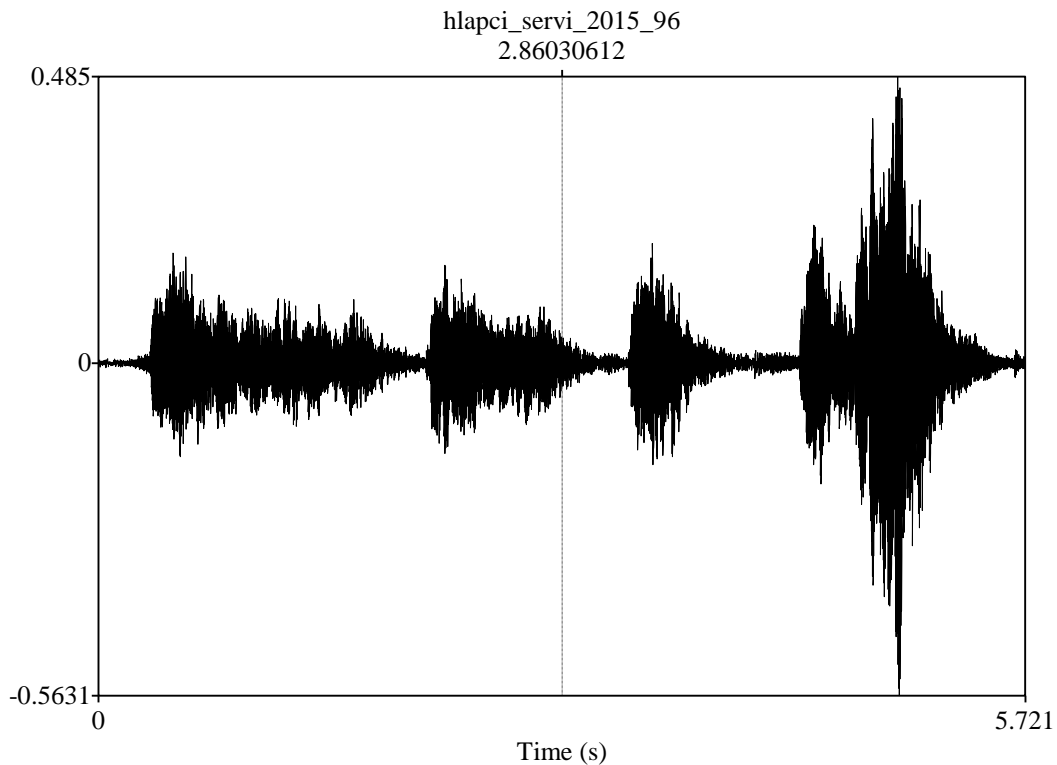
(Stopi na prste, roke ima stisnjene v pest.) *Vsi smo pozabili, kaj pomeni bit skupaj.*

Hitrost in glasnost

Vsi smo pozabili, kaj pomeni bit skupaj.

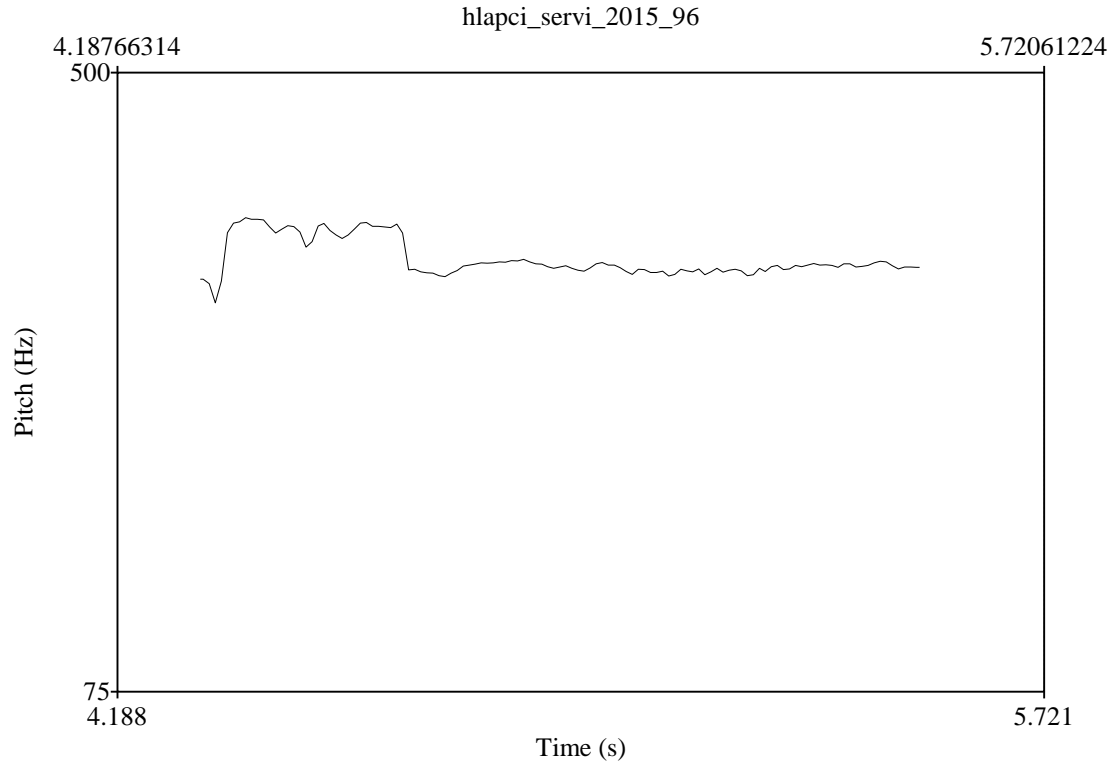
Intonacija in register ter premori

Vsi smo pozabili, [↓] | kaj pomeni [↓] | bit [↓] | skupaj. ↓ |



Grafikon 65: Oscilogram specifične govorne realizacije igralca Radka Poliča

Iz oscilograma je razvidno, da je replika na koncu izgovorjena precej glasneje (beseda *skupaj*) – kar sovпада z besednim sporočilom celotnega govora ostarelega Jermana. Tudi za to repliko (tako kot prejšnjo) je značilno, da govorec naredi več premorov, in sicer tudi tam, kjer jih ne pričakujemo. Raba premorov, ki so vedno vsebinsko (pomensko) utemeljeni, je ena od individualnih sredstev, ki jih inovativno uporablja igralec Radko Polič.



Grafikon 66: Intonacijski potek specifične govorne realizacije igralca Radka Poliča

Za ilustracijo govorne izvedbe intonacije, ki se ponavlja v več replikah istega govornega interpreta v analiziranem prizoru, navajam grafični prikaz intonacijskega poteka konca analizirane replike (beseda *skupaj*). Intonacija se grafično zaključuje ravno, slušno pa jo zaznamo kot rahlo padajočo.

Govorec govori z višjim moškim registrom, izrazito individualni pa so poteki intonacij – v vseh analiziranih prizorih v doktorski disertaciji sem našla le nekaj primerov takšnih intonacijskih potekov, pri analizi govora Radka Poliča pa je takih primerov precej (v tem prizoru približno deset).

3.5.4.6 Sklepne ugotovitve

Celostno govorno podobo uprizoritve Cankarjevih *Hlapcev* v režiji Sebastijana Horvata po podrobnejši analizi razumem kot preplet dveh različnih tipov odrskega govora: prvi je govor

preteklosti, ki se dogaja v delu uprizoritve, ki je v celoti prežet z duhom Cankarjevega časa in ima za osnovo arhaičen jezik; drugi tip govora je sodoben, zdajšnji. Dvojnost je razpoznavna predvsem v obeh govorih ostarelega Jermana.

Prozodična in neverbalna govorna sredstva so medsebojno usklajena in potrjujejo vsebino povedanega, v nekaterih primerih pa so namenoma v nasprotju z izraženo vsebino – kot je prikazano v prvem analiziranem odlomku v replikah Komarja in nadučitelja. V različnih prizorih in pri različnih osebah so prozodična sredstva rabljena na različne načine – tako po tem, katero sredstvo prevladuje, kot po intenzivnosti njegove rabe.

Preglednica 17: Prozodična sredstva v prvem analiziranem prizoru

	Nadučitelj	Komar
Glasnost	Srednje glasen govor.	Tišji govor.
Register	Nizek.	Srednji.
Intonacija/intonacijski loki	Majhni intonacijski loki.	Majhni intonacijski loki.
Hitrost	Počasen govor.	Počasen govor.
Premori	Veliko premorov. Dolgi premori.	Veliko premorov. Dolgi premori.

V prvem analiziranem prizoru – učitelji po volitvah – so opazni dolgi premori, ki nakazujejo tesnoba in na nekaterih mestih celo žalost. Prozodična sredstva govora vseh učiteljev so rabljena neintenzivno: intonacijski loki so majhni, glasnost je srednja, govor je srednje hiter, kar kaže na čustveno neprizadetost govorcev. Vsi učitelji so si med seboj osebno podobni, vsi so pripravljene spremeniti svoja prepričanja. Njihove značajske poteze se zrcalijo v načinu govora, ki je zato pri vseh podoben. V tem je uprizoritev v režiji Sebastijana Horvata različna od ostalih analiziranih uprizoritev *Hlapcev*.

Preglednica 18: Prozodična sredstva v drugem analiziranem prizoru

	Jerman	Kalander
Glasnost	Srednje glasen govor.	Srednje glasen govor.
Register	Visok.	Visok.
Intonacija/intonacijski loki	Večji intonacijski loki.	Srednje veliki intonacijski loki.
Hitrost	Hitrejši govor.	Srednje hiter govor.
Premori	Malo premorov. Kratki premori.	Malo premorov. Kratki premori, nekaj tudi daljših.

V drugem analiziranem prizoru – pogovor med Jermanom in Kalandrom, ki se pripravljata na zborovanje – izstopa hitrost govora, ki poleg neverbalnih sredstev pokaže na bistvene razlike v osebnostih obeh govorcev. Jermanov hitrejši govor je lahko tudi znak njegove nervoze in negotovosti pred zborovanjem, Kalander pa je z rahlo počasnejšim govorom bolj stvaren, trden v prepričanju, neboječ. Prozodična in neverbalna sredstva govora so v tem analiziranem prizoru rabljena intenzivno, jezik pa je neposodobljen, saj gre za prizor, ki se dogaja v preteklosti – v Jermanovi mladosti.

Govor v prizoru med Jermanom in Anko, ki sodi na začetek dramskega besedila, v uprizoritev pa je umeščen na zabavo pri župniku, ki se dogaja pred Jermanovim govorom v krčmi, je mikrofonski in reduciran na Ankinе replike (tako kot pri *Hlapcih* v režiji Sama M. Strelca). Ankin govor se prekriva z glasno glasbo. Med analizirane prizore zaradi zelo otežene analize ni bil uvrščen – kljub temu pa je jasno, da govor ni afektiven in da Anka svoje besedilo govori na ravni izjav, kar izraža tudi njena neverbalna komunikacija. Besedilo o koncu zveze z Jermanom govori med plesom.

Preglednica 19: Prozodična sredstva v tretjem analiziranem prizoru

	Jerman	Kalander	Minka
Glasnost	Zelo glasen govor.	Zelo tih govor, tudi šepet, na koncu glasen govor.	Glasen govor.
Register	Zelo visok.	Visok.	Visok.
Intonacija/intonacijski loki	Veliki intonacijski loki.	Majhni intonacijski loki.	Veliki intonacijski loki.
Hitrost	Srednje hiter govor.	Srednje hiter govor.	Srednje hiter govor.
Premori	Različni premori.	Kratki premori.	Brez premorov.

V tretjem analiziranem prizoru – Jermanov govor v krčmi – v rabi prozodičnih sredstev izstopa glasnost govora, v Jermanovem primeru skoraj do konca prizora celo odsotnost govora. Kalander govori zelo tiho, včasih tudi šepeta, le na koncu prizora (ko se razjezi na Jermana zaradi njegovega molčanja) vpije, ostale osebe pa svoja mnenja podajajo glasno in agresivno. Na koncu analiziranega prizora izkaže Jerman svojo čustveno vznemirjenost z zelo glasnim govorom. Med govori različnih oseb se včasih pojavljajo dolgi, z napetostjo napolnjeni premori, ki ustvarjajo atmosfero.

Preglednica 20: Prozodična sredstva v četrtem analiziranem prizoru

	Jerman
Glasnost	Glasen govor.
Register	Visok.
Intonacija/intonacijski loki	Veliki intonacijski loki.
Hitrost	Počasen govor.
Premori	Veliko premorov. Različni, tudi dolgi premori.

V četrtem analiziranem prizoru – monolog ostarelega Jermana – so vsa prozodična sredstva v funkciji logike, govor pa je počasnejši, saj izraža zelo pomembno vsebino, ki jo Jerman izreka s tehtnimi poudarki. Govor igralca Radka Poliča je tudi primer izrazito individualiziranega odrskega govora posameznega igralca, za katerega so značilni predvsem nepričakovani intonacijski poteki in premori – tako vrsta premorov kot njihovo trajanje. Poličev govor izkazuje veliko govorno domišljijo pri izbiri in kombinaciji ter izvedbi prozodičnih in neverbalnih sredstev govora, kar je ena glavnih značilnosti umetniškega govora.⁷⁸ Zelo opazna je tudi njegova barva glasu, ki pa je v tej raziskavi nisem podrobneje obravnavala.

Govor v *Hlapcih* v režiji Sebastijana Horvata je z rabo različnih prozodičnih sredstev v različnih razmerjih in z različno intenzivnostjo smiselno zgrajen, učinkovit, hkrati pa s tem dosega visoko estetsko raven. Usklajen je z ostalimi uprizoritvenimi komponentami. V prizorih iz preteklosti se govor, ki ostaja zvest duhu Cankarjeve dobe, ujema s kostumi, lučjo, glasbo, sceno, mizansceno. Uprizoritveno besedilo ostaja v tem delu skoraj enako dramskemu, neverbalna ter prozodična govorna sredstva pa podkrepijo vsebino verbalnega sporočila. Uprizoritveno besedilo tistega dela uprizoritve, ki se dogaja v sedanosti, pa od dramskega besedila Ivana Cankarja na nekaterih delih radikalno odstopa, saj gre za njegovo adaptacijo. Večinoma so replike izdatno črtane in se pojavljajo le kot fragmenti, ki se vključujejo v na novo napisano besedilo. Cankarjev jezik je v tem delu uprizoritve desakraliziran – ni več nedotakljiv in se ga lahko spreminja. Po režiserjevih besedah je Cankarja »v gledališču nujno treba izumiti na novo, da bo zares postal Cankar« (LEILER 2015: 21). V luči tega lahko presodimo, da tako jezik in govor kot tudi ostale uprizoritvene komponente sledijo konceptu in ga v celoti izpolnjujejo.

Uprizoritev v Horvatovi režiji zelo ustvarjalno pristopa k jeziku in govoru. Celotna govorna podoba odstopa od pojmovanja Cankarjevega jezika kot nedotakljivega in je prva uprizoritev, ki jezik in govor v tolikšni meri spreminja, tako v smislu uprizoritvenega besedila kot tudi oblikovanja odrskega govora uprizoritve. Ustvarjalna ekipa je po režiserjevi zamisli ustvarila celotno podobo odrskega govora, ki jo sestavljajo ustvarjalno oblikovani govori posameznih

⁷⁸ Podbevšek primerja prozodična in neverbalna sredstva v šolski in umetniški interpretaciji in ugotavlja, da so sredstva v umetniški interpretaciji številnejša, hkrati pa bolj intenzivna. »Intonacije imajo ostreje začrtano linijo, intervali so večji, padajoče polkadence se pogosto spremenijo v kadence (kršenje skladnje). Dolžine premorov so zelo spremenljive in so odvisne od vsebine in ne od ločil. [...] Zlasti je opazna izraba različnih načinov izreke, registra in barve, kar kaže na veliko govorno domišljijo« (PODBEVŠEK 2006: 245).

interpretov. Med njimi po ustvarjalni moči izstopa kreacija odrskega govora ostarelega Jermána (Radko Polič).

Meritve s fonetičnim računalniškim programom Praat so v veliki meri potrdile rezultate slušnozaznavne analize, v nekaterih primerih pa se je ponovno pokazalo, da rezultati meritev vedno zahtevajo premislek o njihovi relevantnosti v konkretni situaciji, saj zaradi spremenjenih pogojev snemanja pogosto prihaja do relativnih odstopanj, ki jih je potrebno ustrezno ovrednotiti. To se npr. zgodi v petem analiziranem prizoru, ko je ostareli Jerman sneman od zadaj in tako tudi meritve glasnosti njegovega govora na posnetku ne morejo biti primerljive z meritvami na tistih posnetkih, kjer so mikrofoni postavljeni drugače. Tako so rezultati relevantni le v primerjavi z ostalimi meritvami, ki jih dobimo pri enakih pogojih snemanja.

4 PREGLED REZULTATOV CELOTNE RAZISKAVE

V doktorski disertaciji sem podrobneje raziskala odrski govor štirih uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev*. Dve sta bili izvedeni v SNG Drama Ljubljana (1967, rež. Slavko Jan; 1980, rež. Mile Korun), ena v Drami SNG Maribor (2005, rež. Samo M. Strelec), ena pa v SSG Trst (2015, rež. Sebastijan Horvat). Med prvo in zadnjo proučevano uprizoritvijo je minilo skoraj 50 let. V tem času se je gledališka estetika močno spremenila, zato sem na začetku raziskave predvidevala, da bodo med njimi precejšnje razlike, in sicer tako v režijskem konceptu in uprizoritvenih komponentah (glasba, luč, scena, kostumi, mizanscena ipd.) kot tudi v odrskem govoru.

Odrski govor, ki je bil osrednja raziskovalna tema, sem proučevala po metodologiji, ki je slušnozaznavno analizo dopolnjevala s fonetično analizo z računalniškim programom Praat. Oblikovala sem **raziskovalno strategijo odrskega govora** – izhajajoč iz raziskav umetniškega govora (Podbevšek), računalniških fonetičnih analiz medijskega govora (Tivadar) in raziskav govora zagrebških fonetikov (npr. Varošaneč-Škarić) – ki bo uporabna tudi za prihodnje raziskave. Strategija je postopek proučevanja, ki poteka po točno določenem zaporedju ključnih korakov:

1. Proučevanje razmerja med dramskim besedilom in dejansko govorno predlogo – uprizoritvenim besedilom (odstopanje od dramskega besedila, dramaturške črte, dopisovanje besedila, posodabljanje jezika, spreminjanje socialne zvrsti).
2. Pregled posnetkov in izbor govornointerpretativno zanimivih odlomkov iz posameznih uprizoritev.
3. Priprava posnetkov za proučevanje z računalniškim programom.
4. Analiza govorne realizacije v izbranih odlomkih:
 - slušnozaznavna analiza govora (prozodija) in evidentiranje vidnih izrazil ter
 - akustična analiza (z računalniškim programom Praat).
5. Interdisciplinarno usmerjena interpretacija pridobljenih rezultatov.
6. Preverjanje vpetosti odrskega govora v uprizoritveno celoto, predvsem s stališča režijskega koncepta in drugih uprizoritvenih komponent.

Prikazana raziskovalna strategija se je na analiziranih primerih izkazala kot učinkovita in primerna za proučevanje odrskega govora. Ključno je dosledno povezovanje slušnozaznavne in akustične analize, kar se pokaže predvsem pri nekaterih problematičnih primerih, ko je slušnozaznavno analizo nujno dopolnjevati z akustično – kadar nismo prepričani v svojo slušno zaznavo in jo želimo preveriti z objektivnimi metodami: npr. zelo majhne spremembe intonacije. V nekaterih primerih pa nam akustična analiza ne more koristiti (npr. prekrivni govor). Takrat se opremo na slušno zaznavo in jo le delno preverjamo z akustično. Slušnozaznavna analiza odrskega govora je bila večkrat kritizirana zaradi svoje znanstvene (ne)zanesljivosti ter subjektivnosti. Če pa jo raziskovalec odrskega govora preverja z akustično analizo, so raziskovalni rezultati vedno preverljivi in sledljivi (TIVADAR 2009: 366), kar se mi zdi ključni doprinos moje raziskave k proučevanju odrskega govora.

Poleg objektivnosti, ki jo omogoča akustična analiza s Praatom, je izjemno pomembna tudi interdisciplinarnost raziskovalnega pristopa. Raziskovalec odrskega govora ne sme dojemati le kot jezikoslovno (fonetično) kategorijo, pač pa kot umetniško delo, ki ga je treba razumeti in interpretirati s pomočjo teatroloških, socioloških, sociolingvističnih, psiholoških in drugih znanj. Nujen pa je tudi zadnji korak v raziskovalni strategiji, ki odrski govor umešča v konkretno uprizoritev, znotraj katere funkcionira.

Ob zaključku raziskave ugotavljam, da se je začetna hipoteza, da je več dejavnikov (razvoj jezika in gledališke umetnosti, nacionalna pomembnost in kanonskost dramskega besedila, različni režijski pristopi ipd.) vplivalo na način oblikovanja odrskega govora, kar se zrcali predvsem v količini in intenzivnosti rabe prozodičnih ter vidnih neverbalnih sredstev govora, potrdila, prav tako sem na ključna raziskovalna vprašanja dobila znanstveno preverljive odgovore, ki so predstavljeni v nadaljevanju.

4.1 Vpliv različnih režiserskih branj *Hlapcev* na odrski govor

Raziskava je pokazala, da je bil odrski govor močno odvisen od gledališkozgodovinskega dogajanja, ki je bilo po letu 1960 zelo dinamično in je prineslo pomembne spremembe, zlasti v razumevanju samostojnega statusa gledališke umetnosti v primerjavi z literarno. Razmerje med

besedilom in uprizoritvijo se je spremenilo, posamezni režiserji so začeli odstopati od literarnega besedila in vzpostavljati uprizoritev kot samostojno obliko umetnosti. Radikalen prelom s t. i. literarnim gledališčem je nakazal Mile Korun s Cankarjevim *Pohujšanjem* v gledališki sezoni 1964/65 (T. TOPORIŠIČ 2004: 69). Režiserji so vzpostavljali t. i. avtorski pristop k besedilu, kar je omogočilo več interpretativne svobode v uprizarjanju.

Prva proučevana uprizoritev (1967, rež. Slavko Jan) še ni pretrgala močne vezi z dramskim besedilom. Režijski koncept Slavka Jana temelji na scenografski posodobitvi, v temelju pa je pristop realističen, z večjim poudarkom na nacionalni ideji, hlapčevstvu in na možnosti Kalandrovega nadaljevanja boja. Zdi se, da v tem zgodovinskem času režijski poseg v kanonizirano dramsko besedilo Ivana Cankarja še ni bil mogoč, čeprav se v 50. in 60. letih že pojavljajo odmiki od literarnega gledališča, vendar se je na primeru *Hlapcev* to zgodilo kasneje. Dramsko besedilo pušča režiser skoraj nedotaknjeno in ga skoraj nič ne skrajšuje – besedilo ni dramaturško črtano. Prav tako ni posegov v Cankarjev jezik (ni jezikovnozvrstnih sprememb, posodabljanja ipd.), odrski govor pa se ravna po estetiki gledališkega govora takratnega časa. Režisersko branje je »tradicionalno« tako v celostnem režijskem konceptu kot tudi v pristopu k jeziku in govoru, čemur sledi tudi govorno oblikovanje uprizoritve.

Bolj režijsko inovativne in od dramskega besedila odstopajoče so naslednje tri proučevane uprizoritve. Že v Korunovi iz leta 1980 se kaže izrazito avtorski pristop k uprizarjanju. V času Korunovega režiranja *Hlapcev* se že spremeni odnos med dramskim in uprizoritvenim besedilom, pri čemer lahko uprizoritveno besedilo od dramskega tudi temeljito odstopa. Režiser Mile Korun je velik poznavalec Cankarjevega dramskega dela, tudi *Hlapcev*, ki jih je režiral večkrat, vedno z novimi režijskimi usmeritvami in poudarki. V sodelovanju z lektorico predstave Nado Šumi bolj ustvarjalno, kot se je to dogajalo do takrat, pristopa tudi k jeziku in govoru uprizoritve – jezik je deloma posodobljen in dramaturško črtan, odrski govor pa je tudi že drugačen kot v uprizoritvi iz leta 1967 – v načinu rabe prozodičnih in neverbalnih govornih sredstev sodobnejši. Režiser in lektorica k odrskemu govoru pristopata v skladu z režijskim konceptom, govorna realizacija dramskega besedila je premišljena tudi s strani režiserja.

V letu 2005 režiser Samo M. Strelec postavi na oder uprizoritev, ki ves čas prevprašuje besedilo Ivana Cankarja in ga prenese v sodobni čas – režijski koncept združuje sodobne kostume, glasbo, sceno, rekvizite, tudi dramsko besedilo vsebinsko deloma spreminja in dopisuje s kratkimi

besedili, ki ga postavljajo v sodobnost. Jezik ostaja, v nasprotju z ostalimi uprizoritvenimi komponentami, v veliki meri nespremenjen in neprenovljen. Odrski govor je pri večini igralcev sodobnejši, vendar pa kot celota manj enovit kot v nekaterih drugih uprizoritvah, kar na nekaterih mestih daje vtis neenotnosti in nepremišljenosti koncepta.

Režijsko najbolj svojstvena, ne samo v celotnem konceptu, ampak tudi v govorni realizaciji, je zadnja uprizoritev v režiji Sebastijana Horvata (2015), ki je, tako kot Mile Korun, že večkrat režiral različna Cankarjeva besedila. Besedilo *Hlapcev* je s pomočjo svoje ustvarjalne ekipe, verjetno predvsem dramaturga in lektorice, adaptiral, izdatno črtal, postavil prizore v drugačna razmerja in dopisal ter jezikovno in govorno podobo uprizoritve uskladi s celotnim konceptom in z ostalimi uprizoritvenimi dejavniki. Uprizoritev iz leta 2015 najbolj ustvarjalno pristopa tako k jeziku kot tudi k odrskemu govoru uprizoritve, ki se zdi organsko vpet v uprizoritev ter režijsko premišljen. Zato v uprizoritvi dobro funkcioniira.

4.2 Vloga gledališkega lektorja pri oblikovanju odrskega govora

Raziskava ne more podati merljivih rezultatov o vlogi gledališkega lektorja, pri proučevanju pa je bilo jasno razvidno, pri katerih uprizoritvah je bilo sodelovanje med režiserjem in lektorjem dobro in je ustvarjalna ekipa zato ustvarila učinkovit odrski govor.

V prvi proučevani uprizoritvi v režiji Slavka Jana težko sodimo o tem, v kolikšni meri je na oblikovanje odrskega govora vplival lektor predstave (Mirko Mahnič) in v kolikšni meri režiser oziroma posamezni igralci, ker pisnih dokazov o lektorskem delu v tej uprizoritvi nisem zasledila.

Vloga lektorice je najbolj razvidna v uprizoritvi v režiji Mileta Koruna (1980), ko je o jezikovni in govorni usmeritvi uprizoritve v gledališkem listu pisala lektorica Nada Šumi. Z odrskim govorom se je tudi kasneje ukvarjala zelo poglobljeno, ne le v praksi, ampak tudi v svojih teoretičnih razmislekih. V tem času je bilo že jasno, da je odrski govor umetniški konstrukt, ki je ustvarjen za točno določeno uprizoritev, in da vloga gledališkega lektorja ni v tem, da bi skrbel samo za pravorečno normo, ampak v sodelovanju z ostalimi ustvarjalci uprizoritve ustvarja

umetniški izdelek (PODBEVŠEK 2010: 213), »več svojih razmislekov namenja[...] odnosom med govorom in drugimi odrskimi izrazili [...] ter svoje jezikovno-govorne predloge, pripombe, popravke vedno presvetlj[uje] s celostno odrsko podobo konkretne predstave« (PODBEVŠEK 2010: 225). Nada Šumi z režiserjem Miletom Korunom oblikuje odrski jezik oziroma njegovo govorno udejanjanje v skladu z režijskim konceptom.

Pri ostalih dveh proučevanih uprizoritvah nisem zasledila zapisov lektorjev, ki bi pričali o konceptu priprave odrskega govora, sta pa oba koncepta prepoznavna iz uprizoritvene govorne podobe. Posebej pri uprizoritvi v režiji Sebastijana Horvata (lektorica Tatjana Stanič) je govorna usmeritev očitna – prepletata se dva različna odrska govora: sodobni (zdajšnji) in arhaični (govor Cankarjeve dobe). Oba se zlivata v govorno celoto, usklajeno z vsemi ostalimi uprizoritvenimi komponentami in režijskim konceptom. Tudi v uprizoritvi Sama M. Strelca je zaznati dvojnost med starim in sodobnim. Uprizoritev sooča inovativne odrske pristope s tradicionalnim Cankarjevim jezikom, govor pa je v rabi prozodičnih sredstev sodobnejši.

4.3 Vpliv družbenopolitičnih in umetniških razmer na oblikovanje odrskega govora

Cankarjevi *Hlapci* so del kanona slovenske književnosti in narodno pomembno literarno delo, ki je v vsakem zgodovinskem obdobju aktualno in zato odprto za različne, družbeno in umetniško utemeljene interpretacije. V doktorski disertaciji sem se zaradi velikega obsega in širine raziskovalne tematike s tem raziskovalnim vprašanjem ukvarjala manj poglobljeno, kot sem predvidevala na začetku. Jasno pa je, da so predvsem splošne umetniške usmeritve vplivale na to, kakšna je bila uprizoritev, tudi njena govorna podoba. Za način oblikovanja odrskega govora je pomembno predvsem dejstvo, ali je bilo v času nastanka uprizoritve zaželeno, da odrski govor čim bolj odstopa od vsakdanjega govora, kar se je doseglo »s pretiravanjem v barvi, jakosti, višini, modulacijah glasu, seveda pa tudi v kretnjah, mimiki, drži, gibanju« (PODBEVŠEK 2010: 217), ali da se odrski govor vsakdanjemu govoru vse bolj približuje, kar je bilo značilno za asketski govorni slog, v katerem »ni bilo teatralike« (prav tam: 227), prepoznavno pa je bilo »zlasti naravno, vsebinsko ustrezno zvočno členjenje besedila« (prav tam). Za zgodovinsko bolj

oddaljene uprizoritve (1967, rež. Slavko Jan) je bolj značilna govorna realizacija, v kateri so prozodična in neverbalna sredstva komunikacije intenzivneje izražena, predvsem se to zrcali v govoru starejših igralcev. V novejših treh proučevanih uprizoritvah (v režiji Mileta Koruna, Sama M. Strelca in Sebastijana Horvata) pa prednjači raba asketskega govornega sloga.

4.4 Odstopanje uprizoritvenega besedila od dramskega in jezikovna zvrstnost v uprizoritvah

Razmerje med dramskim in uprizoritvenim besedilom se je v zgodovini spreminjalo: od obdobja t. i. tekstocentrizma, ko je imelo dramsko besedilo osrednje mesto v uprizoritvi in je uprizoritev besedilu le sledila in ga tako rekoč prevajala za oder, do obdobja, ko je uprizoritev postala unikaten umetniški izdelek, uprizoritvena umetnost pa samostojna, od literature neodvisna umetnost, ki je lahko dramsko besedilo spreminjala, včasih tudi popolnoma, skoraj do nerazpoznavnosti, v imenu svoje umetniške avtonomnosti. Ker so *Hlapci* kanonizirano dramsko besedilo, ki ima v slovenski narodni zavesti posebno mesto, me je zanimalo, v kolikšni meri si upajo gledališki ustvarjalci – režiserji, dramaturgi, lektorji itd. – od tega besedila odstopati, ga spreminjati.

Zanimalo me je tudi, ali je spreminjanje jezikovne zvrstnosti (iz knjižnega v neknjižno različico jezika) pogosto prisotno in v katerih družbenih in umetniških okoliščinah. Zgodovinsko gledano prihaja do spreminjanja jezikovne zvrstnosti šele v novejših uprizoritvah, pa še pri teh ne zelo pogosto. Kljub tendencam po odmiku od knjižnega zbornega jezika v sodobnem gledališču je v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev* spreminjanje zvrstnosti jezika manj prisotno, kar je verjetno posledica kanoniziranosti in nacionalne konstitutivnosti besedila. Jezikovnozvrstno spreminjanje iz knjižnega v knjižni pogovorni jezik je izvedla le uprizoritev v režiji Sebastijana Horvata, in sicer v delu uprizoritve, ki zrcali sodobni čas, predvsem v obeh govorih ostarelega Jermana.

Preglednica 21: Odstopanje uprizoritvenega besedila od dramske predloge

	Režiser: Jan (1967)	Režiser: Korun (1980)	Režiser: Strelec (2005)	Režiser: Horvat (2015)
Krajšanje dramskega besedila	Ne.	Dramaturške črte. Spremenjen konec.	Dramaturške črte.	Izdatno črtano besedilo.
Dopisovanje besedila	Ne.	Ne.	Malo dopisanega besedila.	Veliko dopisanega besedila – dva govora ostarelega Jermana.
Spreminjanje jezikovne zvrstnosti	Ne.	Ne.	Nekaj dopisanega besedila v narečju.	Govor ostarelega Jermana – knjižni pogovorni jezik (redukcije, besedje).
Posodabljanje jezika	Ne.	Da.	Deloma.	Da.

Pokazalo se je, da je do leta 1967 zelo malo posegov v dramsko besedilo, v prelomni gledališki sezoni 1980/1981 (v režiji Mileta Koruna) pa jih je že precej. Od takrat naprej so nekatere uprizoritve besedilo le malo, nekatere pa popolnoma spremenile.

Uprizoritveno besedilo v uprizoritvi Slavka Jana (1967) v celoti sledi dramskemu – je torej brez dramaturških črt, dopisanega besedila ni. Jezik ni posodobljen in socialna zvrstnost ni nižana.

O razliki med uprizoritvenim in dramskim besedilom je v zvezi z jezikovno-govornim konceptom uprizoritve v režiji Mileta Koruna (1980) v gledališkem listu pisala lektorica uprizoritve Nada Šumi. Uprizoritveno besedilo deloma odstopa od dramskega – predvsem zaradi

dramaturških črt in spremenjenega konca. Čeprav je nekaj besedila črtanega, je celota še vedno zelo zvesta besedilu Ivana Cankarja. Jezik je posodobljen: tako na ravni besedja, besednega reda, sintakse ipd., jezikovne zvrsti pa niso nižali.

Uprizoritev z naslovom *Hlapci.pdf* (2005, rež. Samo M. Strelec) v vseh uprizoritvenih komponentah aktualizira Cankarjevo besedilo – scena, kostumi, glasba, rekviziti itd., kljub temu pa od njega ne odstopa toliko, kot bi pričakovali. Je sicer dramaturško črtano, nekaj besedila je dopisanega (vendar le nekaj povedi z namenom aktualizacije), nekaj replik je prevedenih v hrvaški jezik. Glavni dramaturški poseg se nanaša na besedilo, ki ga v drami izgovarja Jerman, v uprizoritvi pa so vse Jermanove replike do materine smrti položene v usta ostalih oseb – največkrat Jermanove matere. Jezik je le v majhni meri posodobljen in jezikovna zvrst ni nižana.

Uprizoritveno besedilo v režiji Sebastijana Horvata (2015) od vseh štirih proučevanih uprizoritev najbolj odstopa od dramskega besedila. Besedilo je izdatno črtano, ne le v smislu posameznih dramaturških črt znotraj prizorov, ampak so izpuščeni nekateri deli drame v celoti. Uprizoritev se npr. začne šele po nepričakovanih rezultatih volitev, prvo dejanje drame je skoraj v celoti črtano. Deli besedila, ki so ostali, so medsebojno speti po novem vrstnem redu. Veliko besedila je zapisanega na novo – predvsem v dveh govorih ostarelega Jermana. Zato je uprizoritveno besedilo pravzaprav adaptacija Cankarjevega besedila. Jezikovna zvrst pa je nižana v tistih delih, ki se dogajajo v sodobnem času, predvsem v obeh govorih ostarelega Jermana.

4.5 Raba prozodičnih sredstev v igralskih govornih interpretacijah

V nobeni od štirih analiziranih uprizoritev ne prevladuje le ena vrsta prozodičnih sredstev, razlike so predvsem v intenzivnosti njihove izvedbe. Le-ta je večja pri starejših uprizoritvah, kot je to zahtevala estetika odrskega govora takratnega časa. Prav tako so prozodična sredstva bolj intenzivno izražena v afektivnem stanju govorca oziroma v afektivnih situacijah.

Preglednica 22: Odrski govor (prozodija) v štirih analiziranih uprizoritvah

Režiser uprizoritve	Odrski govor
<p>Jan (1967)</p>	<p>Intenzivno rabljena prozodična sredstva (pri starejši generaciji igralcev): intonacijski razponi (večji intonacijski loki), glasnost, opazna dolžina premorov.</p> <p>Intenzivno rabljena vidna neverbalna sredstva: izrazita mimika in geste ter premikanje v prostoru.</p>
<p>Korun (1980)</p>	<p>Izogibanje pretiravanju v govoru.</p> <p>Manj intenzivna raba prozodičnih sredstev: manjši intonacijski loki, manj opazne dolžine premorov, spremembe hitrosti govora in glasnosti.</p> <p>Manj intenzivna raba vidnih neverbalnih sredstev.</p> <p>Ustvarjalnost v govorni izraznosti igralcev: različna raba premorov, glasnosti, hitrosti govora in intonacijskih potekov v konkretnih odrskih okoliščinah.</p>
<p>Strelec (2005)</p>	<p>Neintenzivna raba prozodičnih sredstev: v čustveno neprizadetem govoru majhni intonacijski loki, neizrazita raba glasnosti, premorov in hitrosti govora.</p> <p>Neintenzivna raba vidnih neverbalnih sredstev: predvsem v čustveno neprizadetem govoru manj premikanja v prostoru, manj izrazita mimika in geste.</p> <p>Ustvarjalnost v govorni izraznosti igralcev: drugačna govorna uresničitev istih replik kot v drugih uprizoritvah (npr. drugačna raba intonacije, glasnosti, hitrosti govora).</p> <p>Specifična govorna interpretacija igralke Veronike Drolic (intonacijski poteki, raba premorov).</p>
<p>Horvat (2015)</p>	<p>Neintenzivna raba prozodičnih sredstev: v čustveno neprizadetem govoru majhni intonacijski loki, neizrazita raba glasnosti, premorov in hitrosti govora.</p> <p>Neintenzivna raba vidnih neverbalnih sredstev: predvsem v čustveno neprizadetem govoru manj premikanja v prostoru, manj izrazita mimika in geste.</p> <p>Součinkovanje »dveh« govorov: starejšega in sodobnega.</p> <p>Velika ustvarjalnost v govorni izraznosti igralcev: velikokrat popolnoma drugačna govorna uresničitev istih replik kot v drugih uprizoritvah (npr. drugačna raba intonacije, glasnosti, hitrosti govora).</p> <p>Zelo specifična govorna interpretacija igralca Radka Poliča (nepričakovani intonacijski poteki, mesto in dolžina premorov, glasnost).</p>

Preglednica prikazuje rabo prozodičnih sredstev v štirih proučevanih uprizoritvah. Rezultati so bili pridobljeni z dosledno kombinacijo slušnozaznavne in fonetične računalniške analize.

Za uprizoritev v režiji Slavka Jana (1967) je značilno, da so prozodična sredstva rabljena bolj intenzivno kot v ostalih (novejših) proučevanih uprizoritvah, kar je odraz takratne govorne estetike. Zasledimo npr. opazno povečane intonacijske loke, opazno dolžino premorov, glasnost govora ipd., odvisno od besedilne in odrske situacije.

Ustvarjalci uprizoritve v režiji Mileta Koruna (1980) so odrski govor oblikovali v smislu »sodobn[e] jezikoslovn[e] estetik[e]« (ŠUMI 1980/1981: 23), ki prisega na »naravn[o] rab[o] posameznih jezikovnih sredstev« (prav tam). Sodobna govorna estetika se izogiba pretiravanju v izvedbi prozodičnih sredstev, kar pomeni, da so rabljena manj intenzivno kot v prejšnji proučevani uprizoritvi. V različnih prizorih je prozodija različna – v nekaterih prevladuje glasnost, v drugih premori, hitrost govora ipd.

Za uprizoritev v režiji Sama M. Strelca (2005) je večinoma značilna neintenzivna raba prozodičnih sredstev (npr. mati, ki govori Jermanovo besedilo). Izjema je Ankin govor – govorec izrazito intenzivno uporablja glasnost, hitrost govora ter register in intonacijo in s tem izraža predvsem jezo, kar je precej drugače kot v ostalih uprizoritvah, kjer Ankin govor izraža veselje. Takšna radikalna sprememba čustvene opredeljenosti lika je posledica popolnoma drugačnega razumevanja oseb in njihovih osebnostnih značilnosti v tej uprizoritvi kot v prejšnjih dveh ter se zrcali tudi v rabi prozodičnih sredstev govora. Tudi v tem primeru ne moremo opredeliti, katera prozodična sredstva prednjačijo.

V uprizoritvi v režiji Sebastijana Horvata (2015) je ustvarjalen pristop k oblikovanju govora zelo opazen, kar je zaznati predvsem v raznolikih načinih rabe prozodičnih sredstev. V nekaterih izstopajo predvsem premori in glasnost govora, predvsem v govorih ostarelega Jermana pa neobičajna izpeljava intonacijskih potekov. Prozodično oblikovanje replik podpira tudi režiserjevo nekonvencionalno razumevanje nekaterih prizorov in dramskih oseb, npr. izrazito drugačen govor učiteljev po volitvah, ki se kot nerazčustvovani govor kaže v neintenzivni rabi prozodičnih sredstev pri vseh učiteljih, kar nakazuje podobnost učiteljev po osebnostnih značilnostih in prepričanjih.

4.6 Raba prozodičnih sredstev pri igralcih različnih generacij

Razlike v rabi prozodičnih sredstev se kažejo tudi pri igralcih različnih generacij, vendar ne toliko v smislu rabe konkretnega prozodičnega sredstva, ampak predvsem v intenzivnosti izvedbe le-teh. Na koncu raziskave ugotavljam podobno kot PODBEVŠEK, ki opiše »sobivanje starih in novih igralskih in režiserskih generacij« kot »stalen boj med naravnim, sproščenim in togim, v glasovne vzorce ukleščenim govorom (igro)« (2010: 221). Starejši igralci pogosto vsako misel posebej zvočno ilustrirajo, pri tem pa izgubljajo smisel celote (prav tam). Poleg intenzivne rabe prozodičnih sredstev je precej opazna tudi njihova neverbalna komunikacija. Pri mlajših igralcih omenjene intenzivnosti ni več, govor pa se približuje vsakdanjemu in se odmika od pretiravanja v rabi prozodičnih sredstev. Generacijske razlike so v govornih interpretacijah razvidne predvsem pri uprizoritvah iz leta 1967 (rež. Slavko Jan) in 1980 (rež. Mile Korun). Predstavniki starejše generacije, ki pa že nakazuje spremembe v načinu govornega podajanja vloge, je igralec Stane Sever (župnik v Korunovih *Hlapcih*).

4.7 Specifične igralske govorne interpretacije

Odrska govorna podoba uprizoritve je vedno odvisna od režijskega koncepta in ostalih uprizoritvenih komponent, vendar pa je predvsem v rabi prozodičnih sredstev odvisna tudi od odrskega govora posameznega igralca, »ki govor fizično uresničuje, saj mu vedno hote (oblikovanje vloge) in nehote (psihofizične danosti) dodaja tudi lastne, individualne poteze« (PODBEVŠEK 2010: 197). V analizah posameznih uprizoritev opozarjam na prozodična sredstva, ki so značilna za posameznega govornika s stališča njegovih psihofizičnih danosti (npr. visok register), ter na tista, ki jih govorec govornointerpretativno izrablja za realizacijo svoje vloge.

Izpostavljam zlasti govornointerpretativne realizacije Staneta Severja, Veronike Drolc in Radka Poliča. Sever v vlogi župnika v Korunovih *Hlapcih* (1980) je predstavnik starejše generacije igralcev, vendar v svoj govor vnaša značilnosti sodobnejšega govornega načina, ki se izogiba kakršnim koli pretiravanjem. Njegov govor je zanimiv zlasti s stališča premorov in izrazitih

poudarkov, ki pa so vedno v skladu z vsebino izjave ter dialoški in odrski okoliščinami. Veronika Drolc v vlogi Jermanove matere v *Hlapcih.pdf* v režiji Sama M. Strelca (2005) govori z nenavadnimi intonacijskimi poteki (raba rastoče intonacije na nepričakovanih mestih) in pogosto brez premorov na skladenjsko pričakovanih mestih. Radko Polič v vlogi ostarelega Jermana v *Hlapcih* v režiji Sebastijana Horvata (2015) nekonvencionalno uporablja različna prozodična sredstva, predvsem premore in intonacije, govorna ustvarjalnost pa je razvidna tudi v izbiri in kombinaciji prozodičnih prvin, s katerimi želi izraziti vsebino.

5 SMERNICE ZA NADALJNJE RAZISKOVANJE

Tako kot v kritičnih odzivih na gledališke predstave je tudi v (slovenskih) teatroloških in jezikoslovnih raziskavah odrski govor pogosto zapostavljen, zato je proučevanje tega umetniškega fenomena toliko pomembnejše. Zlasti je treba razvijati znanstvene metode za raziskovanje te oblike govornega jezika. S proučevanjem odrskega govora se že nekaj desetletij ukvarja **PODBEVŠEK**, ki kot pomembno izpostavlja dejstvo, da mora tako raziskovanje vzpostavljati povezavo med znanostjo in umetnostjo (2013: 9, 10). Doktorska disertacija si je v vseh svojih korakih prizadevala slediti temu načelu. Prizadevala si je umetniški fenomen proučevati na znanstven način, rezultate interpretirati interdisciplinarno in kljub želji po objektivnosti upoštevati, da je odrski govor umetniški govor s svojimi lastnimi zakonitostmi.

Z vzpostavitvijo nove strategije za proučevanje odrskega govora skuša disertacija ponuditi nove možnosti raziskav in pripomoči k nadaljnjemu razvoju gledališke in jezikoslovne znanosti. Predstavljeno strategijo je mogoče aplicirati na druge uprizoritve in jo tudi prilagajati glede na raziskovalni fokus.

Poleg pridobljenih raziskovalnih rezultatov se mi zdi pomembno omeniti tudi zadrege, s katerimi sem se soočala pri proučevanju. Pri akustični analizi s fonetičnim računalniškim programom so se pokazali nekateri tehnični problemi, ki analizo otežujejo. **TIVADAR** pri proučevanju medijskega govora izpostavlja, da je nujno, da so posnetki brez šumov, ter navaja, pod kakšnimi pogoji snemanja morajo nastati. Pogojev snemanja odrskega govora v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev* nisem mogla nadzorovati, zato so se pri različnih uprizoritvah razlikovali. Analiza s fonetičnim računalniškim programom je velikokrat otežena tudi zaradi prekrivanja govora, zaradi zvokov iz dvorane, gledališke glasbe, mizanscenskih premikov, ki pomenijo različno oddaljenost govorcev od mikrofona ipd. Zaradi vseh omenjenih zadreg morajo biti rezultati vedno predmet interpretacije raziskovalca in interpretirani glede na okoliščine, v katerih se analizirani govor izvaja.

Poleg odgovorov, ki sem jih dobila pri proučevanju, pa so se pojavila tudi nova vprašanja, ki jih bo vredno raziskati v prihodnosti.

V dispoziciji disertacije je bil predvideni obseg raziskovanja večji. Raziskava naj bi zajela ne le videoposnetke, ampak tudi avdioposnetke starejših uprizoritev *Hlapcev* ter videoposnetke tistih uprizoritev, ki niso bile snemane v celoti. Med raziskavo pa se je izkazalo, da bi bil na začetku predvideni obseg prevelik, če želim odrski govor proučiti poglobljeno. Zato sem proučevanje zožila na odrski govor v uprizoritvah Cankarjevih *Hlapcev*, ki so bile snemane v celoti, in sicer sem se omejila na videoposnetke. Za nadaljnje raziskovanje tako ostaja odprto polje odrskega govora v uprizoritvah *Hlapcev* iz starejšega obdobja. V tem primeru bi bilo zanimivo ugotavljati razvoj odrskega govora v daljšem zgodovinskem obdobju.

Zaradi prevelikega obsega se tudi nisem podrobneje ukvarjala s Cankarjevimi didaskalijami in z njihovo realizacijo v uprizoritvi – v kolikšni meri so režiserji upoštevali dramatikove napotke, predvsem tiste, ki se tičejo odrskega govora. To je samo nekaj možnosti za nadaljnje raziskovanje. Interpretativna odprtost Cankarjeve dramatike pa bo gotovo tudi v prihodnje spodbujala nove odrske (govorne) interpretacije, ki bodo odpirale tudi nova raziskovalna vprašanja.

6 VIRI IN LITERATURA

Draga AHAČIČ, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba Slovenije.

A. I., 1980: Cankarjevi Hlapci v Drami. *Delo* 22/238. 244.

Fran ALBREHT, 1927: Drama. *Ljubljanski zvon* 47/4. 251, 252.

Emica ANTONČIČ, 2000: Gledališki lektor: ustvarjalec ali nebodigatreba. *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ur. Katja Podbevšek in Tomaž Gubenšek. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 88–92.

Irena AVSENIK NABERGOJ, 2005: *Ljubezen in krivda Ivana Cankarja*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jože BABIČ, 1948/49: Ivan Cankar: Hlapci. *Gledališki list Slovenskega stalnega gledališča Trst* 3. 30–34.

bh, 1958: Uvodni akord – Hlapci. *Večer* XIV/219. 2.

France BERNIK, 1987: *Ivan Cankar*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Cicely BERRY, 1998: *Igralec in glas*. Ljubljana: Pravljичno gledališče. (Zbirka Šola retorike).

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

Maria BOBROWNICKA, 1977: Iz problematike Cankarjevega dramskega oblikovanja. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. Josip Vidmar, Štefan Barbarič in Fran Zadavec. Ljubljana: Slovenska matica. 109–115.

Paul BOERSMA in David WEENINK, 2016: *Praat. Doing Phonetics by Computer*. <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>. Dostopno: 4. 2. 2016.

Matej BOGATAJ, 1990/1991: Novi časi in Hlapci. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 1. [nepag.].

--, 2015: Ivan Cankar: Hlapci. Slovensko stalno gledališče Trst. *Delo* 57/78. 16.

Dwight BOLINGER, 1989: *Intonation and Its Uses. Melody in Grammar and Discourse*. London, Melbourne in Auckland: Edward Arnold.

Rasto BOŽIČ, 2010: Hlapci – Kdo je komu gospodar? *Dolenjski list* 61/11. 15.

Leopold BREGANT, 1980/81: Nenaslovljeni prispevek za gledališki list. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 17–19.

Ivan CANKAR, 1969: *Hlapci*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrano delo; 5). 9–65.

Marvin CARLSON, 1994: *Teorije gledališča. Zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes. III. knjiga*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 117).

J. C. CATFORD, 1988: *A Practical Introduction to Phonetics*. Oxford: Clarendon Press.

Alan CRUTTENDEN, 1997: *Intonation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Katja ČIČIGOJ, 2010: Tudi pečenih pišk se človek prenaje. *Večer* 66/67. 14.

Mateja ČUK, 1983: Jezik Desetega brata, Pustote in Boja na požiralniku. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 312–315.

Ciril DEBEVEC, 1934/1935: Razgovor o »Hlapcih«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 4. 26–29.

--, 1938/1939: Posebni pomen Cankarjeve dramatike za slovensko gledališče. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 12. 93–101.

Anton DOLAR, 1910: Ivan Cankar: Hlapci. *Ljubljanski zvon* 30/2. 115, 116.

Krištof DOVJAK, 2011/2012: Jerman, oboroženi človek. *Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča Nova Gorica* 3. 5–14.

Umberto ECO, 1996: Semiotika gledališke predstave. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska. (Transformacije). 63–74.

Erika FISCHER-LICHTE, 1988: *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.

--, 1992: *The Semiotics of Theater*. Bloomington in Indianapolis: Indiana University Press.

--, 1996: Gledališče kot semiotični sistem. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska. (Transformacije). 29–45.

Branko GAVELLA, 1968: *Igralec in gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 42).

Joža GLONAR (ur.), 1921: *Cankarjev zbornik*. Ljubljana: Ljubljanski zvon.

Fr[an] G[OVEKAR], 1934: Cankarjevi »Hlapci«. *Slovenski narod* LXVII/273. 3.

Fedor GRADIŠNIK, 1951/1952: Ivan Cankar: Hlapci. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 7. 99–102.

Gabrijela Lučka GRUDEN: *Hlapci.pdf. Jerman proti Jermanu*. Maribor: Drama SNG, 2005.

Tomaž GUBENŠEK, 2002: Govorna razslojenost u suvremenom slovenskom kazalištu. *Govor* XIX/1. 35–43.

Petar GUBERINA, 1967: *Zvuk i pokret u jeziku*. Zagreb: Zavod za fonetiku Filozofskog fakulteta.

--, 2010: *Govor i čovjek. Verbotonalni sistem*. Zagreb: Artresor naklada in Poliklinika SUVAG.

Randall P. HARRISON, 1974: *Beyond Words: an Introduction to Nonverbal Communication*. London (idr.): Prentice-Hall, Inc.

Bruno HARTMAN, 1958/1959: Slovenska optimistična tragedija. *Gledališki list Drama SNG Maribor* 1. 6–10.

--, 1960: Jezik v gledališču. *Jezik in slovstvo* VI/3. 96–99.

Hlapci.pdf, videoposnetek uprizoritve v režiji Sama M. Strelca, 2005. SNG Drama Maribor. Kamere in video priredba: Tone Stojko in Simon Stojko Falk. Prodok Teater. TV Ljubljana. Pridobljeno iz Arhiva SNG Drame Maribor.

Hlapci, videoposnetek uprizoritve v režiji Slavka Jana, 1967. SNG Drama Ljubljana. Režiser TV-posnetka: Janez Drozg. TV Slovenija. Pridobljeno iz Arhiva TV Slovenija.

Hlapci, videoposnetek uprizoritve v režiji Mileta Koruna, 1980. SNG Drama Ljubljana. Režiser TV-posnetka: Mirč Kragelj. TV Slovenija. Pridobljeno iz Arhiva Centra za teatrologijo in filmologijo UL AGRFT.

Hlapci, videoposnetek uprizoritve v režiji Sebastijana Horvata, 2015. SSG Trst. Avtor posnetka: Luca Quaia. Pridobljeno iz Arhiva SSG Trst.

Marjeta HUMAR, Barbara SUŠEC MICHIELI, Katarina PODBEVŠEK in Slavka LOKAR (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC.

Roman INGARDEN, 1990: *Literarna umetnina*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Andrej INKRET, 1972: Ivan Cankar, *Hlapci*. *Gledališki feljtoni*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 138–146.

--, 1980: Po dveh ljubljanskih uprizoritvah. Odprto vprašanje Cankarjevih Hlapcev. *Delo* XXII/256. 24, 25.

--, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon; 29).

--, 2002: Korun & Cankar. *Mile Korun*. Ur. Vasja Predan in Ivo Svetina. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 13–76.

Roman JAKOBSON, 1989: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Slavko JAN, 1948/1949: »Hlapci« Ivana Cankarja. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 3. 55–57.

Vesna JURCA TADEL, 2010: Uprizoritev Cankarjevih Hlapcev ob stoletnici nastanka. Saj res: kdo je danes hlapec in kdo gospodar? *Pogledi* 1/1. 9.

--, 2011: Zrcalo drhali. *Pogledi* 2/20. 7.

Peter JURGEC, 2006: Formantne frekvence samoglasnikov v tonemski in netonemski standardni slovenščini. *Slavistična revija* 54/posebna številka (Slovensko jezikoslovje danes). 103–114.

Taras KERMAUNER, 1979: *Cankarjeva dramatika*. Ljubljana: samozaložba.

--, 1980/81: Nenaslovljeni prispevek za gledališki list. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 11–13.

France KOBLAR, 1923: Drama. *Jezik in slovstvo* 36/1. 32.

--, 1927: Drama. *Dom in svet* 40/5. 189, 190.

F[rance] K[OBLAR], 1934: Ljubljanska drama: Hlapci. *Slovenec* LXII/248. 4.

Mile KORUN, 1967/1968: Zapis ob uprizoritvi. *Gledališki list Slovenskega ljudskega gledališča Celje* 1. [nepag.].

--, 1997: *Režiser in Cankar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 125).

Jože KORUZA, 1977: Menjavanje perspektive v dramatici Ivana Cankarja. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. Josip Vidmar, Štefan Barbarič in Fran Zdravec. Ljubljana: Slovenska matica. 148–164.

Janko KOS, 1980/81: Nenaslovljeni prispevek za gledališki list. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 13–17.

--, 1981: Ljubljanska dramaturgija. Hlapci 1980. *Sodobnost* 29/2. 113–128.

Đorđe KOSTIĆ, 1983: Jezik – pisni, govorni in odrski. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 35–42.

Primož KOZAK, 1977: Problem množice v Cankarjevi dramatici. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. Josip Vidmar, Štefan Barbarič in Fran Zdravec. Ljubljana: Slovenska matica. 143–147.

- , 1980: *Temeljni konflikti Cankarjevih dram*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- , 1980/81: Nenaslovljeni prispevek za gledališki list. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 19–21.
- Lado KRALJ, 1983: Kaj je odrski jezik? *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 226–230.
- , 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Literarni leksikon; 44).
- Vladimir KRALJ, 1949: O Cankarjevem odrskem slogu. *Novi svet* IV/12. 1173–1178.
- Bratko KREFT, 1948: Ivan Cankar in gledališče. *Slovenski poročevalec* IX/294. 2.
- , 1948/1949: Cankarjevi »Hlapci«. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 3. 58–60.
- , 1981: Slovensko gledališče danes. *Sodobnost* 29/10. 15–24.
- Majda KRIŽAJ, 1983: Jezikovni koncept v cif »Razseljena oseba«. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 284–287.
- Viktor KUDĚLKA, 1977: Dramatika Ivana Cankarja in njen evropski kontekst. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. Josip Vidmar, Štefan Barbarič in Fran Zdravec. Ljubljana: Slovenska matica. 126–142.
- Robert LADD, 1996: *Intonational Phonology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Peter LADEFOGED, 1993: *A Course in Phonetics*. Fort Worth (idr.): Harcourt Brace College Publishers.
- , 1996: *Elements of Acoustic Phonetics*. Chicago in London: The University of Chicago Press.
- Andrijan LAH, 1981: Preživeli smo ljubljansko gledališko sezono 1980/1981. *Sodobnost* 29/8–9. 860–865.
- John LAVER, 2009: *The Phonetic Description of Voice Quality*. London, New York (idr.): Cambridge University Press. (Cambridge Studies in Linguistics; 31).

- Ženja LEILER, 2015: Cankarja je treba izumiti na novo. *Delo* 57/67. 20.
- Leopold LENARD, 1910: Ivan Cankar: Hlapci; Drama v petih dejanjih. *Dom in svet* 23/2. 92, 93.
- Tanja LESNIČAR - PUČKO, 2005: Za hlapce rojeni. *Dnevnik* LV/132. 15.
- Blaž LUKAN, 1996: Gledališče med znakom in obrazom. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska. (Transformacije). 46–59.
- , 2001: *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. (Zbirka Gledališke monografije).
- , 2005: *Dramaturgija in gledališče. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani, Oddelek za dramaturgijo.
- , 2009: Cankar, naš sodobnik. *Dialogi* 5/6. 27–48.
- , 2010: Hlapci s komentarji. *Delo* 52/62. 19.
- Evangeline MACHLIN, 1980: *Speech for the Stage*. New York in London: Routledge, A Theatre Arts Book.
- Joža MAHNIČ, 1980: Cankarjevi Hlapci, prosto po Jovanoviću in Cankarjevi Hlapci pod Korunovim vodstvom. *Delo* 22/251. 31.
- Dario MARIĆ, 2013: Funkcije intonacije. *Govor* 30/1. 51–71.
- James M. McQUEEN in Anne CUTLER, 1997: Cognitive Processes in Speech Perception. *The Handbook of Phonetic Sciences*. Ur. William J. Hardcastle in John Laver. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd. 567–585.
- Maja MEGLA, 2010: Matjaž Berger, gledališki režiser. Hlapci zahtevajo določeno radikalnost pri interpretaciji in epistemološki angažma. *Delo* 52/60. 8.
- Ace MERMOLJA, 1980: Izvirno branje Cankarjevega teksta in igra vrhunske umetniške vrednosti. *Primorski dnevnik* 37/63. 9. (in nadaljevanje: 37/65. 4.)

Dušan MEVLJA, 1981: Slovensko gledališče danes. Gledališče brez literature. *Sodobnost* 29/10. 954–956.

Janko MODER, 1983: Prevajalska in lektorska poetika. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 19–34.

Dušan MORAVEC, 1968: Uprizoritvene dileme in variacije ob Cankarju in mimo njega. *Sodobnost* 16/12. 1233–1243.

--, 1969: Opombe k peti knjigi. *Hlapci*. Ur. Dušan Moravec. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Zbrano delo; 5). 135–203.

--, 1974: *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--, 1977: Cankarjeva misel o poslanstvu gledališča. *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. Josip Vidmar, Štefan Barbarič in Fran Zadavec. Ljubljana: Slovenska matica. 170–176.

--, 1980: *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Marko NABERŠNIK, 2013: Narečje kot filmski govor. *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Ur. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi Milojević. Maribor: Aristej, 2013. (Zbirka Dialogi; 14). 77–82.

Ailbhe NÍ CHASAIDE in Christer GOBL, 1997: Voice Source Variation. *The Handbook of Phonetic Sciences*. Ur. William J. Hardcastle in John Laver. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd. 427–461.

Francis NOLAN, 2007: Voice Quality and Forensic Speaker Identification. *Govor* XXIV/2. 111–128.

Sieb NOOTEBOOM, 1997: The Prosody of Speech: Melody and Rhythm. *The Handbook of Phonetic Sciences*. Ur. William J. Hardcastle in John Laver. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Ltd. 640–673.

Nov pogled na »Hlapce«, 1980. *Dnevnik* 39/278. 5.

Boris A. NOVAK, 1995/1996: Poskus dobesednega branja Hlapcev. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 1. 6–11.

Jernej NOVAK, 1980: Jermanovo izročilo. *Dnevnik* 39/281. 4.

Martina OZBIČ, 1998: Akustična spektralna FFT analiza samoglasniškega sistema slovenskega jezika: formanti slovenskih samoglasnikov. *Jezikovne tehnologije za slovenski jezik. Zbornik konference*. Ur. Tomaž Erjavec in Jerneja Gros. Ljubljana: Institut Jožef Stefan. 55–59.

Tone PARTLJIČ, 1967: Jubilejni krokiji. *Katedra* VIII/3. 4.

--, 1976/1977: Hlapci na mariborskem odru. *Gledališki list Drama SNG Maribor* 1. 6–8.

Bogdanka PAVELIN LEŠIČ, 2013: *Vizualna obilježja govorenoga jezika*. Zagreb: FF press.

Patrice PAVIS, 1996: Od besedila do odra. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvatin. Ljubljana: Maska. (Transformacije). 141–158.

--, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.

--, 2008: Teze za analizo dramskega teksta. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 148). 117–148.

--, 2012: *Sodobna režija: viri, težnje, perspektive*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 157).

Vladimir PAVŠIČ, 1937: Jermanov problem. *Ljubljanski zvon* 57/6. 369–373.

Ana PERNE, 2010: Hlapci in gospodarji »komentiranega« Cankarja. *Dnevnik* 60/63. 15.

--, 2015: Jerman v retrospekciji in sedanjiku. *Dnevnik* 65/40. 21.

Tone PERŠAK, 1978: Pogovor z Miletom Korunom o Miletu Korunu in gledališču. *Sodobnost* 24/4. 410–423.

--, 1981: O Hlapcih in narodu. *Sodobnost* 29/3. 310–317. (nadaljevanje: 29/4. 412–429. in 29/5. 555–574.).

--, 2004/2005: Hlapci.pdf. *Gledališki list Drama SNG Maribor* 8. 4–7.

Jože PETERLIN, 1939: Ob slovenskem gledališkem tednu. *Dom in svet* 51/3. 174, 175.

Slavko PEZDIR, 1990: Blokirana drama. *Novi tednik NT&RC* 44/4. 8.

--, 2005. Hlapci na svoji zemlji. *Delo* 47/112. 10.

--, 2011: Hlapci v Peklenskem dvorišču. *Delo* 53/234. 15.

Mateja PEZDIRC BARTOL, 2004: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko.

--, 2007: Ženski liki v Cankarjevi dramatik (s posebnim ozirom na lik matere). *43. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Stereotipi v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. Zbornik predavanj*. Ur. Irena Novak Popov. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 54–61.

--, 2010: *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Slavistična knjižnica.

Dušan PIRJEVEC, 1964: *Ivan Cankar in evropska literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

--, 1968: *Hlapci, heroji, ljudje*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Katja PODBEVŠEK, 1983: Filmski govor in film Učna leta izumitelja Polža. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 294–299.

--, 1997/1998: Lektoriranje govornega (gledališkega) besedila. *Jezik in slovstvo* 43/3. 79–87.

Katarina PODBEVŠEK, 2006: *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. (Slavistična knjižnica; 11).

--, 2008: Govor kot gledališko izrazilo (Na primeru Flisarjevega Akvarija). *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji: zbornik predavanj. 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

--, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo in Maska. 197–238.

--, 2013: Govor – skupni raziskovalni predmet znanosti in umetnosti. *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Ur. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi Milojević. Maribor: Aristej, 2013. (Zbirka Dialogi; 14). 9–11.

Jože POGAČNIK, 1977: Nasprotje v enosti (Jerman in Kalander). *Simpozij o Ivanu Cankarju 1976*. Ur. Josip Vidmar, Štefan Barbarič in Fran Zdravec. Ljubljana: Slovenska matica. 233–251.

--, 1997: Prispevek k pojmu literarne identitete (Cankarjevi Hlapci v slovenski in hrvaški kritiki). *Traditiones: Zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in glasbenopisje* 26. 257–269.

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

--, 1983: Slogovni razvoj v Cankarjevi prozi. *Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ur. Franc Zdravec, Franc Jakopin in France Bernik. Ljubljana: Filozofska fakulteta. (Obdobja; 4). 213–222.

Pogovor z režiserjem Igorjem Pretnarjem, 1976/1977. *Gledališki list Drama SNG Maribor* 1. 9–12.

Marinka POŠTRAK, 1991: Konfrontacija s Cankarjem. *Maske: revija za gledališče* 5/18. 24–31.

Barbara PUŠIČ, 2000: Zgodovinska raziskava odrskega govora. *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ur. Katja Podbevšek in Tomaž Gubenšek. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 68–77.

Peter RAK, 2005: Hlapci v novi preobleki. *Delo* XLVII/107. 9.

Dimitrij RUPEL, 1980: To bi morali videti. *Teleks* 36/43. 12.

--, 1980/81: Nenaslovljeni prispevek za gledališki list. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 9, 10.

Ferdinand, de SAUSSURE, 1997: *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia humanitatis.

Anton SLODNJAK, 1939: Nekaj vodilnih idej in tipov umetnosti. *Slovenski jezik*. 39–48.

Marko SLODNJAK, 1980/1981: Bolečina in moč. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* 1. [nepag.].

Emil SMASEK, 1934/35: Hlapci (Poročilo o uprizoritvi). *Ljudski oder* 2/3. 59.

Lojze SMASEK, 1980a: Hlapci z ozadjem. *Večer* 35/240. 6.

--, 1980b: Sanjske podobe in stvarnost. *Večer* 35/246. 4.

Tatjana STANIČ, 2006: V primežu norme: Nekaj refleksij o aktualnih problemih odrskega govora. *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ur. Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za govor. 65–68.

Konstantin Sergejevič STANISLAVSKI, 1982: *Sistem III: Igralec in njegovo delo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 89).

Dragana STANKOVIĆ, 2010: Cankar po Bergerjevo. *Dnevnik* 60/59. 17.

Drago ŠEGA, 1949: Pot v realizem (ob uprizoritvi Cankarjevih »Hlapcev« v ljubljanski Drami). *Ljudska pravica* X/11. 4.

Ivo ŠKARIĆ, 1991: Fonetika hrvatskoga književnog jezika. *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskog književnog jezika*. Ur. Slavko Pavešić, Ivo Škarić in Stjepko Težak. Zagreb: HAZU globus. 63–376.

Bojan ŠTIH, 1980/81: Nenaslovljeni prispevek za gledališki list. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 21, 22.

Nada ŠUMI, 1980/81: Jezikovni posegi v Hlapce. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 2. 22, 23.

--, 1983: Cilji okrogle mize o jeziku letošnje filmske proizvodnje. *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 92). 259–263.

--, 1989: Prikaz strokovnega diskurza o slovenskem odrskem jeziku. *Slovenski jezik v znanosti I. Zbornik prispevkov*. Ur. Ada Vidovič Muha. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani. 79–83.

Boštjan TADEL, 2005: Plastika, dva kubika prsti in »rostfraj« menza. *Polet* 4/20. 5.

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

Jože TIRAN, 1965: *Umetniško pripovedovanje*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 30).

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

--, 2003: *Govorjena podoba slovenskega knjižnega jezika – pravorečni vidik. Magistrsko delo*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovanske jezike in književnosti.

--, 2004a: Kaj je prav in kaj resnično (prav) v slovenskem govoru? *Moderno v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj. 40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 172–178.

--, 2004b: Priprava, izvedba in pomen perceptivnih tekstov za tehnično-fonološke raziskave (na primeru analize fonoloških parov). *Jezik in slovstvo* 49/2. 17–36.

--, 2008: *Kakovost in trajanje samoglasnikov v govorjenem knjižnem jeziku. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

--, 2009: Fonetika in realno gradivo – izbira(nje), pridobivanje, urejanje in analiza govornih medijskih besedil. *Infrastruktura slovenščine in slovenistike*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Obdobja; 28). 365–369.

--, 2010: Gradivna utemeljenost opisa slovenskega govornega jezika. *Izzivi sodobnega jezikoslovja*. Ljubljana: Znanstvena založba FF. 53–62.

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

--, 2000: Besedilna fonetika. *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja. 533–554.

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

--, 2007: *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 145).

tr–, 1938/39: Ob dvajsetletnici naše drame. *Misel in delo* 51/3. 61, 62.

Janko TRAVEN, 1965: *Pota slovenskega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 29).

Anne UBERSFELD, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega; 135).

Gordana VAROŠANEC-ŠKARIĆ, 1998: Relativna spektralna energija i ugodna glasa. *Govor* XV/1. 1–34.

--, 2005: *Timbar*. Zagreb: FF press.

--, 2013: Fonetska procjena glumačkoga govora. *Govor* 30/1. 21–50.

--, 2010: *Fonetska njega glasa i izgovora*. Zagreb: FF press.

Urban VEHOVAR, 2011/2012: Osebna in družbena bolečina v Cankarjevih Hlapcih. *Gledališki list Slovenskega narodnega gledališča Nova Gorica* 3. 29–35.

Ivo VEROVNIK, 2001: *Uporaba računalnika pri obravnavi zvočnih pojavov*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

Petra VIDALI, 2005: Ratzinger namesto Kempčana. *Večer* 61/109. 1.

Videti (tudi) Korunovo različico Cankarjevih HLAPCEV v ljubljanski Drami in jo primerjati z Jovanovićevo v Mestnem gledališču, 1980. *Teleks* 36/43. 12, 13.

Josip VIDMAR, 1976: *O Ivanu Cankarju*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Primož VITEZ in Ana ZWITTER VITEZ, 2004: Problem prozodične analize spontanega govora. *Jezik in slovstvo* 49/6. 3–24.

Karolina VRBAN ZRINSKI, 2013a: Fonetska procjena glumačkoga govora. *Govor* 30/1. 21–50.

--, 2013b: Modalitete prozodičnega poudarjanja v odrskem govoru. *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Ur. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi Milojević. Maribor: Aristej, 2013. (Zbirka Dialogi; 14). 225–235.

--, 2013c: *Prozodijski čimbenici suvremenoga scenskoga glumačkoga govora*. *Doktorski rad*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.

Martin VRTAČNIK, 2013: Gledališka kritika in gledališki lektor. *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Ur. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi Milojević. Maribor: Aristej, 2013. (Zbirka Dialogi; 14). 99–110.

Branko VULETIĆ, 1980: *Gramatika govora*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

--, 2006: *Govorna stilistika*. Zagreb: FF press.

--, 2007: *Lingvistika govora*. Zagreb: FF press.

France VURNIK, 1980: Dušenje Jermana. *Dnevnik* 39/288. 4.

Frenk WOLLMAN, 2004: *Slovenska dramatika*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Franc ZADRAVEC, 1991: *Cankarjeva ironija*. Murska Sobota: Primorska založba in Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. 125–135.

Mirko ZUPANČIČ, 1967: Ivan Cankar: Hlapci. SNG Ljubljana. *Naši razgledi* XVI/10. 574.

--, 1974: Oris gledališke poetike Mileta Koruna. *Sodobnost* 22/8–9–10. 757–761.

Nina ŽAVBI MILOJEVIĆ, 2012: Uprizoritve Hlapcev Ivana Cankarja od začetkov do danes. *Slovenska dramatika*. Ur. Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Obdobja; 31). 373–380.

--, 2013a: Analiza odrskega govora – primer Bergerjeve uprizoritve Hlapcev (Komentirana izdaja). *Slavistična revija* 61/4. 651–664.

--, 2013b: The Classical Dramatic Text and its Value in Contemporary Theatre. *The Journal of Education, Culture and Society* 1. 228–235.

--, 2013c: Uporaba računalniškega programa Praat pri analizi odrskega govora. *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Ur. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi Milojević. Maribor: Aristej, 2013. (Zbirka Dialogi; 14). 217–224.

--, 2014: Uprizoritev dramskega besedila in njena recepcija (Ivan Cankar: Hlapci). *Recepcija slovenske književnosti*. Ur. Alenka Žbogar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Obdobja; 33). 545–550.

Vesna ŽDRNJA, 2008: *Kultura govora. Priručnik*. Novi Sad: Psihopolis Institut.

Oton ŽUPANČIČ, 1982: Slovenski jezik in gledališče. *Zbrano delo*. Ur. Joža Mahnič. Ljubljana: Državna založba Slovenije. (Zbrano delo; 8). 47–56.

IZJAVA O AVTORSTVU
DOKTORSKE DISERTACIJE

Podpisana Nina Žavbi Milojević, z vpisno številko 18119086, rojena 11. 05. 1982 v kraju Kranj, sem avtor/-ica doktorske disertacije z naslovom: *Govorna interpretacija dramskih besedil na primeru uprizoritev Hlapcev Ivana Cankarja (The Speech Interpretation of Dramatic Texts on the Example of Stagings of Hlapci by Ivan Cankar)*.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predložena doktorska disertacija izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbela, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena v seznamu virov in so v delu citirana v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo v RS na področju avtorskih in sorodnih pravic;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko doktorske disertacije;
- soglašam / ne soglašam (ustrezno obkrožiti) z objavo doktorske disertacije na spletnih straneh Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

V Ljubljani, dne 25. 11. 2016

Podpis avtorja/-ice: _____