

EVA PORI

SODOBNI GLEDALIŠKOLEKTORSKI PRISTOP: OB ANALIZI DRAME HODNIK MATJAŽA ZUPANČIČA

COBISS: 1.02

[HTTPS://DOI.ORG/10.3986/JZ.V24I2.7108](https://doi.org/10.3986/jz.v24i2.7108)

Z razvojem novih uprizoritvenih praks se je spreminjala tudi estetika odrskega govora, pojav raznovrstnih tematik besedil je terjal drugačen, sodoben lektorski pristop, na govorno realizacijo besedila v gledališču pa vselej vplivajo tudi odrske okoliščine in množica drugih gledaliških izraznih sredstev. Prispevek na osnovi odlomka iz uprizoritve sodobne drame *Hodnik* Matjaža Zupančiča prikaže proces preoblikovanja zapisanega dramskega besedila v govorjeno in z nekoliko drugačnega zornega kota, v razmerju do medijskega govora, opozarja na dejstvo, da raba govorjenega knjižnega jezika lahko ovira ali celo onemogoča razvijanje umetniškega govora oz. odrskega govora v gledališču.

Ključne besede: dramsko besedilo, uprizoritveno besedilo, igralčev govor, sodobni lektorski pristop

A Modern Theater Language Consultant Approach: An Analysis of Matjaž Zupančič's Play *Hodnik* (The Corridor)

The aesthetics of stage speech have changed with the development of new practices in staging plays. Unique and peculiar themes have encouraged and promoted a different, more modern approach by language consultants. Moreover, the spoken realization of a text in the theater is also always affected by the circumstances on stage and a set of other theatrical forms of expression. This article describes the process of transforming a theater text into spoken reality on the stage based on an excerpt from the staging of the contemporary play *Hodnik* (The Corridor) by Matjaž Zupančič. It raises open questions regarding standard spoken language and language in theater in general by examining this phenomenon from a different point of view.

Keywords: theater text, playscript, actor's speech, modern language consultant's approach

0 UVOD

S pojavom inovativnih režijskih konceptov, sodobnih dramskih konstrukcij, ki so se odvijale skozi različne variacije razmerij med dramskim besedilom in uprizoritvijo in se razmahnile v slovenskem gledališkem prostoru od konca šestdesetih let 20. stoletja naprej, ko se je zgodil performativni obrat,¹ se na novo osmišlja tudi vloga in oblikovanje igralskega govornega izraza. Odrski jezik v gledališču je vsaj

Prispevek je nastal na podlagi diplomskega dela *Estetika odrskega govora kot gledališkega izrazila* (na primeru drame *Hodnik* Matjaža Zupančiča) (2012), napisanega pod mentorstvom red. prof. dr. Leva Krefta in izr. prof. dr. Hotimirja Tivadarja na Filozofski fakulteti v Ljubljani.

¹ Več o tem, da se je po performativnem obratu vzpostavila posebna politika uprizarjanja, Toporišič 2009.

od osemdesetih let naprej veljal za umetniško kategorijo, enakovredno drugim gledališkim znakom. Kot je opozorilo že več avtorjev, se je s tem okrepila tudi poetično-ustvarjalna funkcija in razširil kreativni prostor lektorja v gledališču oz. v uprizoritvenem procesu, ki ne deluje več zgolj in samo v skrbi za uresničevanje pravilne in normativne govorne izreke (prim. Antončič 2000; Stanič 2004; Podbevšek 2010; 2010a; Tivadar 2008; 2011; Tivadar – Vrtačnik 2017). Tomaž Toporišič ugotavlja, da se v tako zastavljenem slovenskem gledališkem prostoru pojavljajo:

[N]ove tekstovno-gledališke taktike, ki so izrazito samosvoje in praviloma hibridne; lahko so tako rekoč karkoli: simulakri neoklasicističnih dramskih korpusov, povezani z različnimi modeli romana in filma (Koltès), govorne ploskve, ki do popolnosti rušijo dramsko formo in ustvarjajo napalm zvrstno raznolikih *patchworkov* (Jelinek), postbrechtovsko kondenzirani citatni *tableauji* (Müller), nove dramske konstrukcije (Handke), postbrechtovske metagledališke parafraze (Jovanović), drzni spoji različnih dramskih in nedramskih taktik (Kane) ... (Toporišič 2007: 267–268)

Novo artikulacije uprizoritvenih praks so spodmaknile tla tradicionalnemu/dramskemu tekstu in prešle v polje ne več dramskega (Poschmann). Umetniško svobodo so najdevale v avtonomiji jezika, ki so ga sprostile kalupov in pravil, v približanju spontanosti vsakdanjega govora oz. v pogovornem jeziku² pa prepoznavale latentno poetičnost in pristnost, saj se je pokazalo, da raba govorjenega knjižnega jezika lahko ovira ali celo onemogoča razvijanje umetniškega govora.³ Na podlagi jezikovno-govorne analize konkretnega primera bomo poskušali pokazati, da ima vsaka drama svojo specifikko ter glede na značilnosti, tematiko in izbrani način uprizoritve terja tudi temu skladni način igralskega govora. Zaradi specifičnosti dramske strukture, prenosa televizijskega medija resničnostnega šova v gledališče, tematike, ki izhaja iz dramatike absurda, in zaradi svojevrstnega načina oblikovanja dramskega besedila, ki vsebuje sledi performativne estetike, si bomo izbrali dramo Hodnik⁴ Matjaža Zupančiča kot primer posebne izbire govorne forme.

1 SODOBNI GLEDALIŠKOLEKTORSKI PRISTOP

V analizi bomo izhajali iz sodobnega in ustvarjalnega lektorskega prijema, ki predvideva, da je treba v določenih govornih okoljih, še posebej pa v gledališču, pustiti jeziku svojo pot v smislu prilagajanja pravilnosti in knjižnosti za vsako ceno (Tivadar – Vrtačnik 2017: 68). Igralski govor bomo pojmovali kot umetniško kategorijo s specifičnim statusom; »trudi se biti učinkovit in pogosto skrivnostna

2 V mislih imamo jezikovnozvrstno tematizacijo Jožeta Toporišiča v njegovi Slovenski slovnici (Toporišič 2000).

3 O »funkcijski nezadostnosti govorjenega knjižnega jezika« in o tem, da normativna izreka ovira kreativno moč umetniškega jezika, že Katarina Podbevšek v članku Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja (2010a).

4 Prispevek temelji na analizi govora dramske uprizoritve avtorja in režiserja Matjaža Zupančiča v SNG Drama Ljubljana, katere premiera je bila 24. 9. 2004 (dramaturginja Darja Dominkuš, lektorica Tatjana Stanič).

izpoved, ki se je ne da razložiti z besedami, pač pa jo lahko le čutimo kot neizrekljivo občutje» (Kuntner 2000: 29). Bolj kot vsakdanji govor mora umetniški oz. igralski zadostiti tudi posebnim zahtevam (izrabi prozodičnih prvin), kot so primeren glas, glasnost, intenzivnost, ustrezna tehnika govora ipd., saj si mora prizadevati za prepričljivo govorico, gledalcu pa mora biti jasen, razumljiv. Da pa je lahko umetniško prepričljiv, mora obenem ostati oseben, poseben in iskren – »igralec mora ostati pri sebi, govoriti z dušo, iz vse duše in z vsem telesom, le tako bo govor resničen, naraven, logičen, ubran« (Kuntner 2000: 29). Pri kreiranju vloge igralec usmeri svojo pozornost v doživljanje besedila in oblikuje svoj govorni izraz z izrazito subjektivno noto, v skladu z občutenjem svojega telesa. Igralec spaja svoj govorni in telesni izraz v živo (neposredno in naravno) igralsko govorico, ki vselej temelji ne le na igralčevem govorjenju, ampak tudi na njegovi celotni psihofizični izraznosti in prisotnosti v prostoru (Ahačič 1998: 257–259).

Upoštevanje vseh teh značilnosti odrskega govora, predvsem pa dejstva, da gre v *Hodniku* za posebno tematiko, je spodbudilo odločitev za novo lektorsko paradigmo – prilagojen in neobičajen lektorski pristop Tatjane Stanič,⁵ ki je izhajal iz individualnih (zasebnih) govorov dramskih igralcev. Po klasičnem, danes s prakso že preseženem in problematiziranem prepričanju velja oder za javni prostor, kjer se odvija semiotizacija⁶ in kjer elementi individualnosti, kot je na primer malomarna, nedosledna izreka, dodajanje lastnih mašil, prehter tempo ipd., niso zaželeni. Prav te prvine pogovornosti in narečnosti pa so vezane na zasebno, zato se je pri *Hodniku*, ki briše mejo med javnim in zasebnim in prikazuje avtentično realnost, pojavila dilema, ali naj bo izhodišče govornega oblikovanja idiolekt igralca ali naj le-ta nastopi pred gledalci z vnaprej dogovorjenim oz. »naštudiranim« govorom.

Lektorica se je odločila za eksperimentalni gledališkolektorski pristop, ki je pomenil novost v ustaljeni lektorski praksi in pripomogel k drugačni podobi besedila na odru. Svojo odločitev je predstavila v članku *V primežu norme*, kjer izpostavlja način postopne gradnje govorne podobe uprizoritve kot skupne odločitve različnih deležnikov v procesu njenega nastanka, režiserja, ki je v tem primeru tudi dramatik, igralcev, dramaturginje in lektorice:

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

5 Tatjana Stanič je dolgoletna prevajalka in lektorica, zaposlena v SNG Drama Ljubljana.

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

Na ravni jezika je inovativni lektoričin prijem igralcem dopuščal zelo veliko svobode in improvizacije, saj je vsak lahko izoblikoval svojevrstno govorno interpretacijo in govorico. Kljub temu da je uprizoritev spominjala na eksperiment, pa so igralci morali upoštevati stalne značilnosti odrskega govora: ustrežna glasnost, jasna in razločna izgovarjava, ustrežna (iz)raba prozodičnih sredstev, usklajenost govornega/glasovnega izraza s telesnim ipd. Tatjana Stanič v članku »Trešlengvič in Narobesvet« še komentira, da se je pravilna odrska govorica ves čas »borila in se vrivala v skrbno premišljeno spontanost govorov igralcev, ki so se sami, po logiki svojih likov odločali, do katere mere bodo njihov jezik nevtralizirali ali, nasprotno, subjektivizirali« (Stanič 2004: 11). Tako je prišlo do posebne dinamike razmerij med različnimi ravnmi jezika in govora.

2 ZAPISANA IN GOVORNA PODOBA HODNIKA

Zupančičeva neposrednost in eksplicitnost se kaže tudi na ravni jezikovnega izraza, ki je izrazito ekspresiven: kratki, odsekani stavki, paralelizmi, pomensko neposredno in nezamaskirano, ekspresivno izražje, ki je odraz prav tako razkrite in intenzivne vsebine. Dokaz za to, kako se govor prilagaja vsebini, je tudi skrb tekmovalcev za previdno in pravilno izreko. Njihova zmaga je odvisna od mnenja publike in glasovanja, zato pazijo, kaj in kako govorijo. Za Hodnik je značilen pristen, dejanski govor, dramski jezik je zelo avtentičen, k čemur pripomore pester nabor ekspresivnih izrazov, pogovornih besed, frazemov, vulgarizmov, slengovskih izrazov ipd.

Sledeč opredelivam zvrstnosti slovenskega jezika Jožeta Toporišiča, je drama napisana v knjižnem pogovornem jeziku, ki pa se meša s primesmi neknjižnega pogovornega jezika. Po Toporišiču so glasoslovne značilnosti knjižnopogovornega (knjižnega pogovornega) jezika,⁷ ki so predvsem posledica samoglasniških redukcij, naslednje (2000: 18):

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

Naglas je pogosto poenostavljen (prim. *nêste, nôsit* nam. *nesíte, nosíti*), v oblikoslovju so značilne oblike 3. osebe množine *grejo, jejo* namesto *gredo, jedo*. Za besedje so značilni pogovorni izrazi, npr. *ja : da*, (vprašalni) *a : ali*, *adijo : na svidenje, brigati se : skrbeti, brihten : bister, cuker : sladkor, fejst :*

⁷ Tj. pogovorni jezik, ki izhaja iz osrednjeslovenskega pokrajinskega pogovornega jezika (Toporišič 2000: 17–18).

zelo, fleten : *čeden* ipd. Skladnja je razrahljana, zgradba stavkov in povedi je preprostejša, pogosteje pa se pojavljajo tudi sredstva za vzdrževanje stika z naslovnikom.

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

Knjižni pogovorni jezik v *Hodniku* izražajo predvsem kratki nedoločniki, v zapisu lahko zasledimo še primese nižjepogovornih, neknjižnih (slengovskih) izrazov in vulgarnega izrazja. Skladenjska struktura je preprosta; opazni so kratki stavki ter velika količina ponavljanj, vprašanj in frazemov. Vse te značilnosti odražajo podobo vsakdanjega oz. spontanega govora. Primeri najpogostejših jezikovnih značilnosti, opaznih na ravni zapisanega dramskega besedila, so prikazani v preglednici 1.

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

Kratki nedoločniki	<i>se da uredit, ne razumet, mora se umirit, mora zmagat, nehaj utrujat, bi nehala ponavljat, je za razumet</i>
Neknjižni (slengovski) izrazi	<i>žur, težiš, so nas ščekirali, glumiš, se je treba ufuravat, si skapiral, drink, knof od gat, si naložila, sori, folk, štrom</i>
Vulgarizmi	<i>pičkin dim, odjebali, kurac, kurčev, pizda, si ga drkajo, ne me jebat, jebemvammater, jebemti, jebi se</i>
Kratki stavki	<i>Pretiravaš. / Če ti rečem. / Povej. / Fukata. / Saj veš.</i>
Vprašalnice	<i>Kako? / Misliš? / A res? / Kakšna? / Kaj?! / Zakaj? / Ti?!</i>
Frazemi	<i>Meni se je zdela najbolj v riti. / Vse je šlo v tri krasne. / Saj greš vsem na kurac, ampak ti vseeno ližejo rit.</i>

V uprizoritvi skorajda ni rekvizitov (pojavijo se osebni pripomočki, kot je npr. zobna ščetka ali brisača, nato še cigareta, kokice, žogica, svetilke ...), na minimum skrčeno scensko dogajanje je postavljeno v ozek prostor, ki opravlja funkcijo prehoda – hodnik in je izprazen odvečne predmetnosti (prisotni sta le dve klopi in stoječi pepelnik).

Logiki asketizma sledijo tudi didaskalije, ki so skrčene na najbistvenejše informacije (med replikami najpogosteje zasledimo zapis *Tišina*, v tistih, ki zaključujejo prizor, pa *Zatemnitev*) in podajajo zgolj informacijo *kdo* ter napovedujejo premike oz. gibanje igralcev na odru (npr. *Prideta Adrian in Nikson. / Pride Nena. / Odide.*). Najpogosteje so zapisane na začetku posameznega prizora (razen v 6., 7. in 8. prizoru, ko jih na začetku ni) in replik. Izjema so najboljše didaskalije, ki

jih zasledimo na začetku zadnjega, 10. prizora in tik pred koncem istega prizora, ki opisujejo ponazoritev Tamalinega umora Nene.

Vendar pa je treba opomniti, da nepotrebnih rekvizitov izpraznjeni asketski prostor v Hodniku zapolnjuje predmetnost drugačne vrste, tj. utelešena dramska oseba oz. telo igralca. Igralčev telesni izraz je vezan na govorno besedo, gestikulacija podpira govorni izraz in pomen izrečenega, pri čemer pridobiva lastno semantično vrednost in sporočilnost. Težišče dramske uprizoritve je sicer na izpovedovanju besed s čim manj zunanjimi sredstvi, kar pa ne zmanjšuje pomena in vrednosti oz. zgovornosti celo neme prisotnosti človeškega telesa na odru.

Če pojmujeemo govor po fonetiku Ivu Škariću, ki opredeli govor kot spoj besedilnega in glasovnega sloja (1991: 281–282), ugotovimo, da sta v izbranem odlomku besedilni in glasovni sloj govora spojena, glas ni izpostavljeni, prevladujoči segment govora, ki bi funkcioniral samostojno, se odcepil od govora in prevzel funkcijo samostojnega označevalca (Fischer-Lichte 2008: 213), ampak je govorna sestavina, ki podpira besedilni sloj in je sooblikujoči element sporočilnosti. V izbranem odlomku je težišče sporočilne vrednosti pretežno v besedilnem govornem sloju, na analizo katerega smo se tudi osredotočili, nismo pa podrobneje analizirali semiotike igralskega glasu oz. prozodičnih prvin govora.

Po pričevanju lektorice Tatjane Stanič je bil proces oblikovanja odrskega govora v Hodniku razmeroma dolgotrajen (nekaj mesecev), za končno govorno podobo pa je bilo potrebno ne samo individualno, ampak interdisciplinarno skupinsko ustvarjanje vseh akterjev uprizoritve (režiser, dramaturg, lektor, igralci ...).

Med lektorskimi popravki dramskega besedila Hodnik skorajda nismo zasledili korektur in lektorjevih jezikovnih napotkov, ki bi se nanašali na stavčno fonetiko, kar je bilo pričakovano, saj je stavčna fonetika le redko natančno predpisana oz. zapisana v lektorski knjigi pred začetkom uprizoritvenega procesa;⁸ o njej navadno svetuje lektor šele v zadnji fazi nastajanja uprizoritve (pri postavitvi besedila na oder). Zasledili pa smo nedosledno in pomanjkljivo označene oz. opredeljene popravke posameznih jezikovnih ravnin, kar je onemogočalo natančno in celostno analizo odrskega govora, predvsem odlomka, ki je predmet podrobnejše obravnave in je predstavljen v nadaljevanju.

3 SLUŠNA ANALIZA ODLOMKA: TRANSFORMACIJA ZAPISANEGA DRAMSKEGA JEZIKA V GOVORJENEGA

Proces preoblikovanja zapisanega jezika v govornega in njegova realizacija na odru sta prikazana skozi tri faze ustvarjanja/oblikovanja igralskega govornega izraza oz. govorne podobe uprizoritve (prvotni avtorjev zapis, lektorski popravki

8 Katarina Podbevšek sicer navaja, da se v prvi fazi uprizoritvenega procesa, na bralnih vajah, lahko »v grobem ureja tudi stavčna fonetika, predvsem mesto premorov, stavčni poudarki in intonacija« (Podbevšek 1998: 83).

v zapisu in igralčeva govorna izvedba), s pomočjo katerih smo poskušali opazovati jezikovno-govorno prilagoditev besedila uprizoritvenemu/izvedbenemu konceptu.⁹

3.1 Prvotni avtorjev zapis dramskega besedila

Dogajanje v izbranem odlomku iz 3. prizora drame temelji na besednem spopadu, ki ga v dialogu z Dorianom vodi dramski lik Adrian. Odrske okoliščine so skrčene na sam prostor – hodnik – in dramske osebe, prisotne na hodniku (poleg Adriana in Doriana, ki sta izpostavljena v odlomku, še Nikson in Kišta), drugih rekvizitov, ki bi vplivali na besedilni sloj govora, skorajda ni (sta le dve klopi in pepelnik). Odlomek je tudi vsebinsko zanimiv, saj izpostavi misel o svetu kot globalni vasi. Živimo namreč v globalnoinformacijski dobi in času globalnih korporacij, žrtev katerih smo. Mediji nam ne posredujejo le nedolžnih informacij, ampak konstruirajo cel svet. Posredujejo nam ideološke sisteme, ki nas zaslužnjujejo s tem, ko nam prikrito določajo, kako naj živimo. Realnost je torej zgolj embalaža, ponarejena resničnost, medijska konstrukcija, ki generira nasilje, podrežati in voditi pa se ji pusti večina ljudi.

3. prizor: Adrian, Dorian, Nikson in Kišta na hodniku; ležeče so poudarjeni izrazi, ki nakazujejo knjižni pogovorni jezik in primesi neknjižnega pogovornega jezika

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

NIKSON: *A je špica?*

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

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

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

DORIAN: Embalaža.

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

Kot je že bilo omenjeno, je drama napisana v knjižnem pogovornem jeziku,¹⁰ ki ga v pričujočem prvotnem avtorjevem zapisu odlomka v Adrianovi repliki izraža kratki nedoločnik *vprašat*, vprašalnica v pogovorni obliki *a* proti knjižnemu vprašalnemu *ali* in pogovorni *ja* proti *da*. Opazni so tudi neknjižni slengovski izrazi: *total*, *špica*, *drek* in vulgarizem *jebem vam mater*. Na pogovorno zvrst jezika nakazuje tudi preprosta skladnja, kratki stavki in sredstva za vzdrževanje stika z

⁹ Prenos zapisanega jezika v govorjenega oz. odrsko govorno postavitev konkretnega dramskega besedila skozi omenjene tri faze opazuje tudi Katarina Podbevšek v prispevku Govor kot gledališko izrazilo (Na primeru Flisarjevega Akvarija) (Podbevšek 2008).

¹⁰ Drama je napisana v »pogovorni slovenščini«, kot navaja Katarina Podbevšek (2010: 214).

naslovnikom: *ja, poglej, a veš, a (me) razumeš?* Jezikovne značilnosti so za lažjo ponazoritev zbrane tudi v preglednici 2.

Preglednica 2: Jezikovne značilnosti v prvotnem (avtorjevem) zapisu odlomka iz Zupančičevega Hodnika

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

3.2 Lektorski popravki v zapisu dramskega besedila

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

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

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

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

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

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

DORIAN: Embalaža. (*knjižni jezik*)

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

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

- izgovor *l* namesto *lj*: življenje – življenje;
- redukcija *i*-ja na začetku besede: *imel* – *mel*;
- izgovor kratkega naglašenege deležnika *-al* kot *-ou*: *spoznal* – *spoznou*;
- redukcija nenaglašenege *i*-ja na koncu besede: *zapomni* – *zapomən*;

- redukcija nenaglašenega *o*-ja na koncu besede: *važno tisto – važn tist*;
- redukcija nenaglašenega *i*-ja na koncu besede: *notri – notr*;
- redukcija nenaglašenega *e*-ja in palatalizacija zaradi izgovora: *drugega – družga*;
- osnovni pravopisni popravek: *zato* (sklepalno/posledični) – *za to* (zveza predloga in kazalnega zaimka);
- redukcija naglašenega *a*-ja pred *j*: *kaj – kej*;
- redukcija naglašenega *o*-ja na koncu besede: *samo – sam*;
- redukcija nenaglašenega *o*-ja na koncu besede: *dobro – dobr*.

Pri preklapljanju in prehajanju iz knjižnega v neknjižni jezik je treba opozoriti tudi na množico ekspresivnega izrazja, prisotnega v drami. Vpliv ekspresivnega v drami ni zanemarljiv, saj govorna podoba drame ravno zaradi tovrstnega izrazja drsi k neknjižnemu.¹¹

3.3 Odrskogovorna postavitve dramskega besedila

S pomočjo slušne analize dramskega odlomka smo v izgovoru igralcev poskušali določiti nedogovorjene spremembe (označene ležeče) oz. igralčevo (spontano) dodajanje izrazov.

- (1) ADRIAN: *Ja*, total posebna, *ja*. (sezuje čevelj in pokaže nanj) Pogledj *pogledj* ta čevelj, *gleeeej*.
- (2) NIKSON: A je špica?
- (3) ADRIAN: Za ta čevelj bi kdo dal življenje. Pa ne zato, da bi ga mel, *ampak* zato, da bi ga en dan *nosu*. (izpuščen *lahko*) Če je svet globalna vas, *nisem jaz zadn* kmet, jebem vam mater.
- (4) DORIAN: *Ti*, a veš, da *sm* vesel, da *sm* te spoznou.
- (5) ADRIAN: Verjamem. Zapomn si eno stvar: embalaža. To je moje področje.
- (6) DORIAN: Embalaža.
- (7) ADRIAN: *Ja*. *Pa* saj ne rečem, da ni važn tist, *kaj maš* notr. Nisem idiot. Ampak to *lahk* vprašajo koga družga. Mene pa *morjo* vprašat, kako se potem to zapakira. Zato sem špica. Edini. Kako se *kaj* zapakira, da potem to dobr zgleda. A *štekaš?* (izpuščen *me*) Da se *lahk* proda. Jaz lahko prodam vsak drek, sam da dobr zgleda.

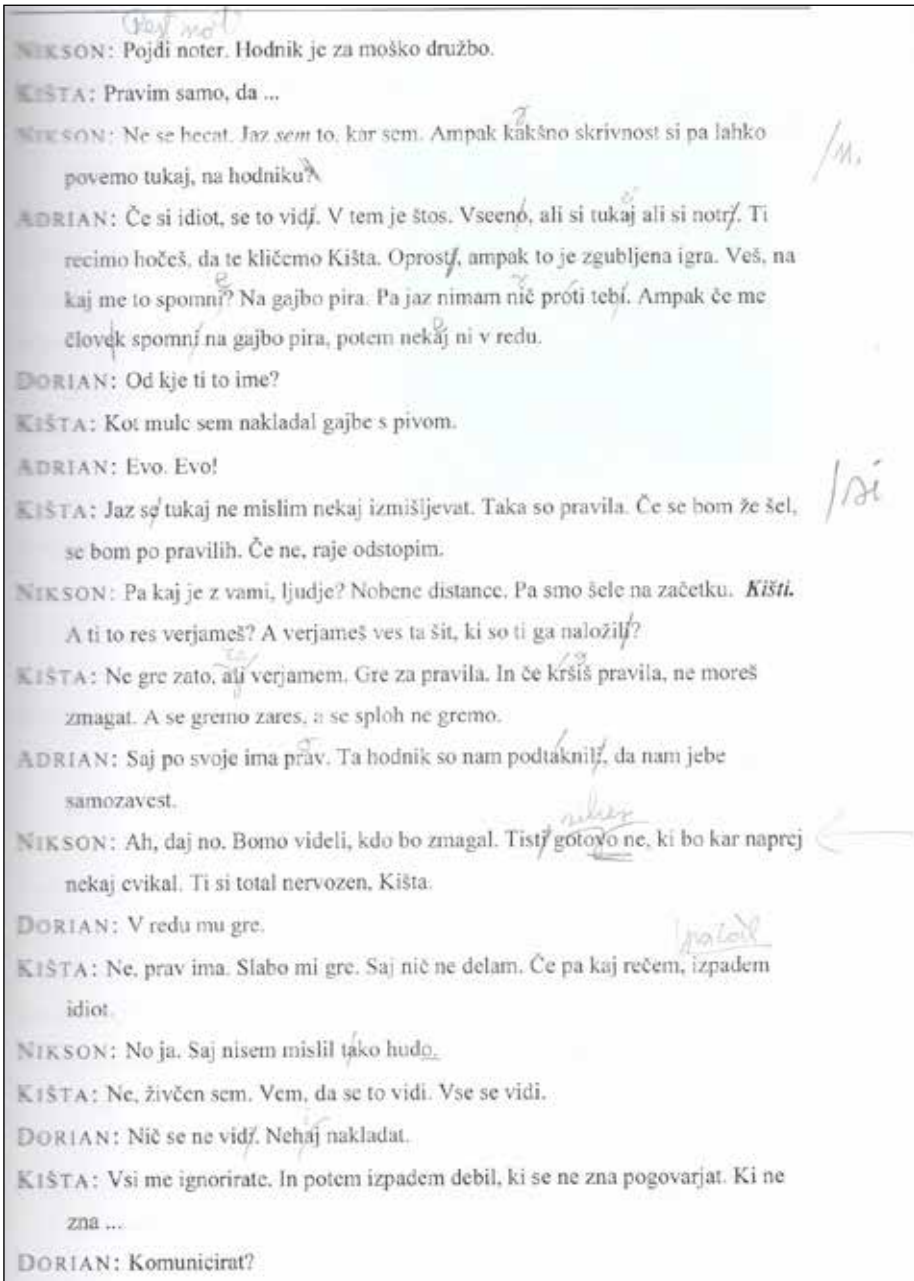
Kot je razvidno iz odlomka, je zlasti Adrian svojim replikam dodajal t. i. diskurzne označevalce, ki nimajo posebne pomenske vrednosti, imajo pa pomembno pragmatično vlogo, saj izražajo odnos do sogovorca in vsebine, povezujejo replike, pomagajo vzpostavljati in razvijati odnos med sogovorniki – v njegovih replikah se tako pojavijo nedogovorjeni pogovorni izrazi *ja* ter glagola *pogledj* in *glej* v velelniku (v 1. repliki); *maš* notr (namesto dogovorjenega *je* notr v 6. repliki). Dodani diskurzni izraz oz. sredstvo za vzdrževanje stika z naslovnikom v obliki osebnega zaimka *ti* pa zasledimo tudi pri Dorianu (v 4. repliki).

¹¹ O intenci ekspresivnosti proti neknjižnemu glej tudi doktorsko disertacijo Hotimirja Tivadarja (2008).

Adrian ni upošteval dogovora glede izgovora deležnika *nosu* v 3. repliki ali pa je izgovor odraz nedoslednosti pri lektorskem označevanju popravkov, ker se nereducirana oblika izgovora ne sklada z izbiro govorne forme drame, teženjem od zapisanega knjižnega pogovornega jezika k neknjižnemu pogovornemu jeziku (v izgovoru). Prav tako je v isti repliki členek *samo* nadomestil z nedogovorjenim protivnim prirednim veznikom *ampak* in pri tem izpustil prislov *lahko*; kar je lahko posledica igralčeve malomarnosti¹² ali pa predvsem njegovega teženja k narečnemu govoru. V nadaljevanju iste replike pa v igralčevi spremenjeni zvezi *nisem jaz zadn kmet* zasledimo nedogovorjeno zamenjavo besednega reda, redukcijo pridevnika in nereducirani izgovor samoglasnika osebnega zaimka *jaz* ter nereducirani izgovor samoglasnika v glagolu *nisem*. Zamenjani besedni red in redukcija pridevnika sta posledica uresničevanja pogovornega jezika, nereducirani izgovor osebnega zaimka in glagola namesto pričakovanega reduciranege (čeprav ga lektorica ni označila) pa je najverjetneje posledica igralčevega idiolekta oz. štajerske narečnosti. Lektorica seveda ni označila polglasniškega izgovora osebnega zaimka *sem* v Dorianovi repliki (4), ki ga igralec obakrat izgovori s polglasnikom, saj je tak tudi izgovor v knjižnem jeziku.

Zadnja Adrianova replika pa spet kaže na rabo značilnosti neknjižnega pogovornega jezika: dodan nedogovorjeni *pa*, nedogovorjeno spremenjena zveza *kar je (notr) v kaj maš (notr)*, pri čemer gre pri spremembi *kar v kaj* za zamenjavo oziralnega zaimka s poljubnostnim zaimkom in za slovnično napako igralca v izgovoru, kar je verjetno posledica njegove narečnosti. Sprememba osebe glagola, iz tretjeosebne *je* v drugoosebni *maš*, pa kaže na težnjo po vzdrževanju stika s sogovorcem. Da igralec, ki je igral Adriana, nadalje ni upošteval dogovora glede izgovarjave poljubnostnega zaimka *kej*, je lahko posledica igralčevega idiolekta ali manj verjetno nedoslednosti lektorice pri označevanju izgovora kratkih naglašanih *a*-jev pred *j*. V besedilu z lektorskimi popravki smo sicer zasledili nekaj podobnih (tudi nenaglašanih) primerov (*tukaj, zdaj, daj ...*) s sicer redko neoznačenimi redukcijami *a*-ja v *-e*. Tudi tam, kjer so v Dorianovih replikah v lektorskem besedilu redukcije v tovrstnih primerih označene, jih igralec v izgovoru ni upošteval, kar je najverjetneje posledica njegovega idiolekta. To, da je igralec sledil značilnostim svojega štajerskega narečja, se, kot sem že omenila, ujema z eksperimentalnim lektorskim pristopom.

12 Pri tem je seveda treba razlikovati med namerno rabo nižje odrske govorne izreke, ki se prilagaja posamezni strukturi besedila in njegovi uprizoritvi, ter med slabo, neustrezno govorno izreko, ki je odraz igralčevega neobvladanja ali pa nerazpoloženja. V našem primeru gre v vseh primerih za igrano oz. naštudirano malomaren jezik, ki je na odru tudi edini upravičen. Malomarnost mora biti enako skrbno naštudirana, če ne še bolj v primerjavi z drugo govorno izreko. (O tem že Dular 1983: 244.)

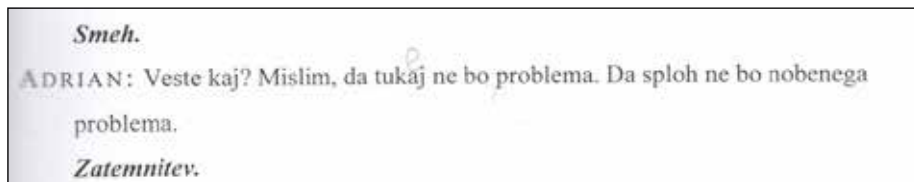


Slika 1: Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič

Matjaž Zupančič: Hodnik, SNG Drama, 2004. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič

Na sliki 1 so vidno označeni lektorski popravki oz. označene dogovorjene redukcije izrazov v Adrianovem govoru: *tukaj – tukej*; *nekaj – nekej*, toda s pomočjo slušne analize posnetka ugotovimo, da dramski lik, ki je igral Adriana, nobene od obeh redukcij v izgovoru ni uresničil, ampak se je namesto druge stopnje odločil za redukcijo tretje stopnje: *tukaj – tuki*; *nekaj – neki*.

Spet drugače je igralec ravnal pri izgovoru prislova *tukaj* in upošteval lektorski popravek *tukej – tukej* (slika 2).



Slika 2: Prikaz lektorsko označene redukcije prislova, upoštevane v igralčevem izgovoru. Stran iz lektorske knjige lektorice Tatjane Stanič

Matjaž Zupančič: Hodnik, SNG Drama, 2004. Osebni arhiv gledališke lektorice Tatjane Stanič

Poleg nedoslednosti pri upoštevanju redukcij v igralčevem izgovoru zasledimo tudi nedoslednosti pri lektorskem označevanju, primere, kjer redukcije niso bile označene, igralec pa jih je v izgovoru vseeno upošteval. Na sliki 2 vidimo, da izraz *nobenega* nima lektorskega popravka, igralec pa ga kljub temu (pričakovano) izgovori reducirano: *nobenega – nobenga*.

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

Na omenjene dodatke so vplivale odrske okoliščine, le-ti pa so vplivali na intonacijo in premore. V prvi Adrianovi repliki je zaradi dodanih besed namesto zaradi pike pričakovane padajoče rastoča intonacija, prav tako je dodani osebni zaimek *ti* v Dorianovi repliki povzročil daljši premor od pričakovanega, zaradi elipse osebnega zaimka *me* v Adrianovi repliki pa ima poved drugačen ritem in zveni bolj grobo. Sicer pa igralca večinoma uresničita pričakovano slušno vrednost ločil. Za lažjo ponazoritev in razločitev sprememb, ki so se zgodile od prvotnega avtorjevega zapisa pa vse do govornega uresničenja na odru, so rezultati analize odlomka strnjeno prikazani v preglednici 3.

Preglednica 3: Faze nastajanja odrskogovorne uresničitve Hodnika

	Prvotni avtorjev zapis	Lektorski popravki v zapisu	Govorna realizacija besedila v uprizoritvi	
ADRIAN	Total posebna. Poglej ta čevelj.	Total posebna. Poglej ta čevelj.	<i>Ja</i> , total posebna, <i>ja</i> . Poglej, <i>poglej</i> ta čevelj, <i>gleeeej</i> .	nedogovorjeno dodani izrazi
	življenje	življenje	življenje	upoštevanje izgovora <i>-l</i> namesto <i>-lj</i>
	imel	mel	mel	upoštevanje redukcije nenagl. samoglasnika <i>-i</i>
	Samo zato, da bi ga lahko en dan nosil.	Samo zato, da bi ga lahko en dan nosil.	<i>ampak</i> zato, da bi ga en dan <i>nosu</i> .	nedogovorjeni protivni veznik in reduciran deležnik <i>nosu</i>
	jaz nisem zadnji kmet	jaz nisem zadnji kmet	<i>nisem jaz zadn kmet</i>	nedogovorjena sprememba besednega reda in redukcija
DORIAN	A veš, da sem vesel, da sem te spoznal.	A veš, da sem vesel, da sem te spoznou.	<i>Ti</i> , a veš, da <i>sm</i> vesel, da <i>sm</i> te spoznou.	nedogovorjeno dodan os. zaimek in polglasniški izgovor os. zaimka <i>sem</i>
ADRIAN	zapomni	zapomn	zapomn	upoštevanje redukcije velelnega glagola
	Ja. Saj ne rečem, da ni važno tisto, kar je notri.	Ja. Saj ne rečem, da ni važno tist, kar je notr.	Ja. <i>Pa</i> saj ne rečem, da ni važno tist, <i>kaj</i> <i>maš</i> notr.	nedogovorjeno dodan izraz in sprememba zaimka ter osebe glagola
	drugega	druzga	druzga	upoštevanje redukcije
	morajo	morajo	<i>morjo</i>	nedogovorjena redukcija glagola
	kaj	kej	<i>kaj</i>	neupoštevanje redukcije vprašalnega zaimka
	dobro	dobr	dobr	upoštevanje redukcije prislova
	A me razumeš?	A me razumeš?	<i>A štekaš?</i>	nedogovorjena zamenjava knjižnega izraza z neknižnim in elipsa os. zaimka
	Da se proda.	Da se proda.	Da se <i>lahk</i> proda.	nedogovorjeno dodan pogovorni prislov

Analiza odlomka je pokazala, da so odrski govor oblikovali lektorski popravki, predvsem črtanje končnih nenaglašanih samoglasnikov in druge redukcije samoglasnikov, vpliv posameznih idiolektov igralcev in njihova narečna intonacija, prav tako odrske okoliščine in ne nazadnje tudi sodelovanje oz. odziv publike (smeh). Na govorno podobo uprizoritve je pomembno vplivalo tudi nedogovorjeno oz. igralčevo spontano dodajanje izrazov in neuresničevanje posameznih lektorskih usmeritev in popravkov.

Pri analizi se je pokazalo razhajanje med zapisom, lektorskimi popravki in igralsko govorno izvedbo, kar je pričakovano in v skladu z eksperimentalnim gledališkolektorskim pristopom, ki je na ravni jezika igralcem puščal toliko svobode, da so lahko sami in v skladu s svojo vlogo krojili in ustvarjali lasten govorni izraz. V vsakem primeru se potrjuje, da je odrski govor v gledališču ustvarjalni umetniški govor, ki vselej izhaja iz igralčevega telesa in se skupaj z njim spaja v živo igralsko govorico, ki pa je ne moremo obravnavati zgolj z jezikoslovnega stališča (po de Saussurju). Igralski govor se veže na heterogeno naravo, na posameznika, na njegovo individualnost in prehaja v območje iracionalnega, osebnega, čustvo-čustvenega sveta in je kot tak prežet z igralčevimi individualnimi, narečnimi oz. pogovornimi značilnostmi. Igralec v vsaki vlogi nosi svoj notranji svet, tudi če je njegova transformacija še tako izrazita, je vselej prisotno nekaj lastnega samo njemu, kar sicer ni povsem razvidno, a zveni, vibrira, kar je zvok v svojskem gibanju in nastaja v celoti igralčevega telesa.¹³ Le s svojo notranjo in ustvarjalno svobodo, svojo najbolj neposredno notranjostjo namreč lahko seže do gledalca.

Kljub eksperimentalni in nedosledni izreki pa so igralci upoštevali stalne značilnosti odrskega govora: ustrezna glasnost, razločna izgovarjava, primerna raba prozodičnih sredstev, usklajenost nebesednega izraza z besednim.

4 ODRSKI GOVOR IN GOVORJENI MEDIJI

S pomočjo značilnosti, ki jih Jože Toporišič navaja za knjižni pogovorni in neknjižni jezik, ugotavljamo, da je ločnica med knjižno in neknjižno varianto pogovornega jezika izredno šibka, kar se kaže v prehajanju iz ene zvrsti v drugo. Zato je vprašljiva zvrstna razmejitev na pokrajinski pogovorni jezik (neknjižna zvrst) na eni in splošni pogovorni ali knjižni pogovorni jezik (knjižna zvrst) na drugi strani, na kar opominja že Hotimir Tivadar (2004). Splošni pogovorni jezik je namreč opredeljen kot manj formalna oblika knjižnega jezika, nekakšen razrahljani knjižni jezik, vendar analiza dramskega besedila ne potrjuje njegove enotnosti, splošne razširjenosti in izoblikovanosti. Kot je razvidno, v odorskem govoru pogosto prihaja do preklapljanja, ki je povezano z narečnimi, individualnimi in pogovornimi značilnostmi, kar potrjuje razlikovanje in nihanje med narečnim (prvotnim, zasebnim in čustvenim) ter knjižnim jezikom (javno-formalnim in kontroliranim) (Tivadar 2004: 450).

Na osnovi medijskega govora – analize sodobnih radijskih besedil je že Tivadar opozoril na nekatera odprta vprašanja govornega knjižnega jezika in govora v medijih nasploh, njegove ugotovitve pa potrjuje tudi opravljena analiza odrskega govora v Hodniku. Tivadarjeva analiza je pokazala jasno delitev na dva sistema: knjižno in narečno, obenem pa tudi na pojav preklapljanja, nihanja med narečjem in knjižnim jezikom, torej zvrstnega mešanja. Narečnost je vezana predvsem na prosto govornega besedila (razen na že narečno zapisana literarna dela) in zabavne,

¹³ Iz pogovora s Kristijanom Muckom o oblikovanju igralskega izraza 16. 5. 2017.

pogovorne vsebine (z izjemo kontaktnih oddaj), prav tako pa na neformalnost, zasebnost in čustvenost, s čimer se lahko tudi manipulira (prepoznavnost in približanje naslovniku). Govorjeni knjižni jezik pa se pogosteje pojavlja pri branih besedilih, kot so napovedi, komentarji ipd., in je vezan na večinoma zahtevnejše teme (Tivadar 2004: 449–450). Novejše raziskave medijskega govora kažejo na čedalje pogostejšo in prevladujočo tendenco govora k naravnosti, živosti in preprostosti, predvsem pa na trend pojavljanja »igranega (naravnega) branja« ali »igranja naravnega govora« z namenom približanja poslušalcu ali gledalcu (Tivadar 2011: 445).

V teh ugotovitvah lahko najdemo jasne vzporednice z ugotovitvami analize dramskega besedila in njegove govorne uresničitve. Drama *Hodnik* je zapisana v knjižnem pogovornem jeziku, močno prepletenem z neknjižnimi stilemi, ki se v procesu nastajanja uprizoritve preoblikuje v neknjižni jezik, v katerem prej zapisane knjižne izraze nadomestijo narečni, ki jih narekuje prikaz neformalnih odnosov med igralci, njihova individualnost, čustvenost in zasebnost. Tako analiza medijskega govora kot analiza odrskega govora v gledališču kažeta na pojavljanje »napak«, neskladnost z »idealno« kodifikacijo in na pojav t. i. jezikovne hibridnosti. Hibridizacija¹⁴ je posebej prepoznavna in značilna za sodobne uprizoritvene prakse, ki so prevrednotile in na novo opredelile razmerje med literaturo in gledališčem. Uprizoritve že od sedemdesetih let 20. stoletja naprej vsebujejo razsežnosti, nastavke performativne estetike, gledališče samo zase začne ustvarjati specifični odrski jezik, ki ni več izraz literature, ampak uprizoritve same. Tako se v *Hodniku* v uprizoritvenem govoru odraža hibridni princip kot rahljanje meje znotraj enega jezika oz. medzvrstno prehajanje (knjižno – neknjižno oz. narečno). Elementi pogovornosti in narečnosti, ki se pojavijo v uprizoritvi, so vezani na zasebno in individualno. Kot jezikovni hibridi opredeljujejo bodisi socialni status, čustveno stanje, razpoloženje igralca, orisujejo zunanje okoliščine ter intenzivirajo ali podpirajo druge uprizoritvene segmente (Podbevšek 2012: 33).

Govor, pa naj je medijski ali odrski (v gledališču), se pogosto izmika ureničevanju »knjižne norme in t. i. idealnega govornega modela, saj je odvisen od različnih okoliščin in od vsebine, ki mora tudi pri govornem knjižnem jeziku biti pred oz. z izrazom« (Tivadar 2004: 450). S svojim odstopanjem obe vrsti govora opozarjata, da govor ne prenese ulovljivosti v okamneli sistem in stroge podrejenosti določenim pravilom, saj ne želi biti zgolj reprodukcija pisnega jezika/besedila, ampak ustvarja samosvojo podobo ter na ta način soustvarja jezikovno podobo in ne nazadnje sooblikuje podobo govornega knjižnega jezika.

¹⁴ Pomen jezikovne hibridnosti v sodobnih slovenskih uprizoritvah, ki ga uporabljamo, natančneje opredeljuje Katarina Podbevšek (2012). Avtorica omenja, da se jezikovna hibridnost zavestno pojavi že v sedemdesetih letih 20. stoletja, v poskus tipologije pa uvršča tudi mešanje različnih plasti enega jezika (mešanje različnih zvrsti istega jezika), ki se pojavlja v našem primeru, govorni podobi *Hodnika*.

5 SKLEP

Analiza transformiranja dramskega besedila v igralsko govorno izvedbo na primeru izbranega odlomka je potrdila, da je igralski govorni izraz vselej prepleten z drugimi (gledališkimi) izraznimi sredstvi in odvisen od vsakokrat drugačnih, neponovljivih okoliščin konkretne uprizoritve. Opozorila je na specifičnost odrskega govora v gledališču, ki zaradi svoje enkratnosti in neponovljivosti ne prenese podrejanja univerzalnemu jezikovno-govornemu modelu ter normirani ali enotni knjižni odrski izreki, saj ta ovira njegovo kreativnost, ustvarjalno moč ter umetniško in estetsko vrednost.

Analiza odlomka je pokazala jasno delitev na knjižno in narečno, obenem pa tudi prehajanje med tema dvema sistemoma oz. na zvrstno mešanje. V govorni uresničitvi izbranega besedila so se pokazali elementi pogovornosti in narečnosti, ki so vezani na zasebno in individualno, kot na primer malomarna, nedosledna izreka, dodajanje lastnih mašil, prehiter tempo. S pojavom sodobnih režijskih konceptov in drugačnega vrednotenja razmerja med besedilom in uprizoritvijo lahko govorimo o jezikovni hibridnosti, ki je lastna sodobnemu gledališču in sodobnim uprizoritvenim konceptom. Iz vsega omenjenega lahko sklepamo, da je odrski govor v gledališču soustvarjalec uprizoritve, vstopa v razmerja in se sooblikuje ter pomensko osmišlja v odnosu do drugih gledaliških znakov, pri tem pa teži k doseganju avtentičnosti pri gledalcu. Zato pogosto odstopa od idealne uresnitve knjižne norme in si ustvarja samosvojo podobo, s tem pa lahko vpliva na podobo govorjenega (knjižnega) jezika. Razprava z nekoliko drugačnega zornega kota opozarja na nekatera odprta vprašanja govorjenega knjižnega jezika nasploh ter pušča odprta mesta za dodatne analize in za premislek o pomenu, vlogi in oblikovanju igralskega govornega izraza oz. odrskega govora v gledališču.

VIRI

- Stanič 2004** = Tatjana Stanič, Lektorska knjiga uprizoritve *Hodnik* Matjaža Zupančiča, SNG Drama, 2004. – Osebni arhiv Tatjane Stanič.
- Zupančič 2004** = Matjaž Zupančič, *Hodnik*, dramsko besedilo, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83 (2003/04), št. 14, 19–38.
- Zupančič 2004a** = Matjaž Zupančič, *Hodnik*, DVD-posnetek gledališke uprizoritve, Arhiv SNG Drame Ljubljana, št. 14758, 24. 9. 2004.

LITERATURA

- Ahačič 1998** = Draga Ahačič, *Gledališče besede*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1998.
- Antončič 2000** = Emica Antončič, *Gledališki lektor: ustvarjalec ali nebodigatreba*, v: *Kolokvij o umetniškem govoru*, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000, 88–92.
- Dular 1983** = Janez Dular, *Marginalije ob gledališki kritiki, Jezik na odru, jezik v filmu*, Mestno gledališče ljubljansko, 1983, 243–244.

- Fischer-Lichte 2008** = Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativnega*, Ljubljana: Študentska založba, 2008.
- Humar 2007** = Marjeta Humar idr., *Gledališki terminološki slovar*, Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007.
- Kuntner 2000** = Tone Kuntner, Umetniška beseda, v: *Kolokvij o umetniškem govoru*, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000, 26–29.
- Podbevšek 1998** = Katarina Podbevšek, Lektoriranje govornega (gledališkega) besedila, v: *Jezik in slovnstvo* 43 (1997/98), št. 3, 79–88.
- Podbevšek 2008** = Katarina Podbevšek, Govor kot gledališko izrazilo (Na primeru Flisarjevega Akvarija), v: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 44: slovenski jezik, literatura in kultura, mediji*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008, 51–59.
- Podbevšek 2010** = Katarina Podbevšek, Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega Hodnika: sodobna gledališkolektorska izhodišča, v: *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*, ur. Alojzija Zupan Sosič, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete, 2010 (Obdobja 29), 211–217.
- Podbevšek 2010a** = Katarina Podbevšek, Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja, v: *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, Ljubljana: AGRFT (Maska), 2010, 197–238.
- Podbevšek 2012** = Katarina Podbevšek, Jezikovni hibridi v sodobnih slovenskih uprizoritvenih praksah, v: *Hibridni prostori umetnosti*, Ljubljana: AGRFT (Maska), 2012, 16–34.
- Pori 2017** = Eva Pori, Intervju s Kristijanom Muckom, Ljubljana, 16. 5. 2017. – Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- Stanič 2000** = Tatjana Stanič, V primežu norme: nekaj refleksij o aktualnih problemih odrskega govora, *Kolokvij o umetniškem govoru*, Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000, 65–68.
- Stanič 2004** = Tatjana Stanič, Trešlengvič in Narobe svet, *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83 (2003/04), št. 14, 11–12.
- Škarić 1991** = Ivo Škarić, Fonetika hrvatskoga književnog jezika, v: *Povjesni pregled, glasovi i oblici hrvatskogoknjiževnog jezika*, Zagreb: HAZU – Globus, 1991, 61–453.
- Tivadar 2004** = Hotimir Tivadar, Podoba in funkcija govornega knjižnega jezika glede na nek-njižne zvrsti, v: *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem: členitev jezikovne resničnosti*, ur. Erika Kržišnik, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete, 2004 (Obdobja 22), 437–452.
- Tivadar 2008** = Hotimir Tivadar, Pravorečje, knjižni jezik in mediji, v: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 44: slovenski jezik, literatura, kultura in mediji*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008, 24–35.
- Tivadar 2011** = Hotimir Tivadar, Vzpostavitev razmerij med govorom in branjem, recitacijo in igranjem, v: *Meddisciplinarnost v slovenistiki*, ur. Simona Kranjc, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete, 2011 (Obdobja 20), 489–495.
- Toporišič 2000** = Jože Toporišič, *Slovenska slovnica*, Maribor: Obzorja, 2000.
- Toporišič 2007** = Tomaž Toporišič, *Ranljivo telo teksta in odra: kriza dramskega avtorja v gledališču osemdesetih in devetdesetih let dvajsetega stoletja*, Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007, 145.
- Toporišič 2009** = Tomaž Toporišič, Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča, v: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture 45: telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*, ur. Mateja Pezdirc Bartol, Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, Oddelek za slovenistiko Filozofske fakultete, 2009, 110–119.
- Vrtačnik – Tivadar 2017** = Martin Vrtačnik – Hotimir Tivadar, Sodobni pristop k jezikovnemu svetovanju v gledališču na Slovenskem, *Slavia Centralis* 10 (2017), št. 1, 61–75.

SUMMARY

A Modern Theater Language Consultant Approach: An Analysis of Matjaž Zupančič's Play *Hodnik* (The Corridor)

The article presents the process of transforming written language into spoken language and its realization on stage. The linguistic adaptation of a text to a stage concept, which goes through three stages of creating spoken speech (the author's original text, corrections to the text, and the spoken realization on stage) was observed and described based on the example of an excerpt from the play *Hodnik* (The Corridor) by Matjaž Zupančič. The stage speech was shaped by the corrections made by the language consultant (mainly omission of final, unaccented vowels and other vowel reduction), the influence of the actors' idiolects and their dialect intonation, and the circumstances on the stage and audience participation. The spoken norm was also significantly influenced by the actors adding certain words and phrases, which was not negotiated beforehand, and the non-realization of certain directions and corrections by the language consultant. The analysis showed a discrepancy between the text, the language consultant's corrections, and the actors' spoken realization of the text, and thus confirmed the free, spontaneous actualization of spoken speech. The spoken standard language is functionally insufficient for the development of artistic speech, and so there is a need for stage speech and for the introduction of modern, experimental language consulting practice in theater. Norms and the correctness of stage speech impede the creativity of artistic speech, its power, and its aesthetic value. Language can free itself from the restraints of norms only with the establishment of a new relationship between dramatic literature and theater.