

## RESNIČNOSTNI GOVOR V UPRIZORITVI ZUPANČIČEVEGA *HODNIKA* (SODOBNA GLEDALIŠKOLEKTORSKA IZHODIŠČA)

Katarina Podbevšek

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Ljubljana

UDK 821.163.6-2.09 Zupančič M.

Prispevek predstavi lektorska izhodišča govornega oblikovanja Zupančičevega dramskega besedila *Hodnik* v dveh uprizoritvah, profesionalni in študentski. Tematika besedila, tv-resničnostni šov, je spodbudila neobičajen lektorski pristop, ki se je z odločitvijo za osebne idiolekte nastopajočih odmaknil od ustaljenega jezikovnozvrstnega izhodišča in vnesel v govorne interpretacije element performativnosti ter s tem nakazal sodobno lektorsko paradigmo.

dramsko besedilo, gledališko lektoriranje, igralčev govor, performativnost, sodobna lektorska izhodišča

The paper presents language consultants' approaches to speech interpretation of *Hodnik* (The Corridor), a dramatic text written by Matjaž Zupančič, in two stagings: (a) a professional one and (b) a student version. The topic, a TV-reality show, motivated a rather unusual choice of language registers in both cases, i.e. the personal idiolects of performers, rather than the usual social varieties of language. Thus a performative component was introduced, which is a sign of the contemporary paradigm in language consulting in the theatre.

theatre text, language consulting, actor's speech, performativity, contemporary language consultants' approaches

### **Dramsko besedilo skozi gledališkozgodovinsko optiko**

Dramska besedila se v govornjeni obliki udejanjajo kot gledališke uprizoritve, tv-igre, filmi, radijske igre, bralne uprizoritve,<sup>1</sup> v izobraževalnem procesu tudi kot (interpretativno) branje vlog. Odnos med dramskim besedilom kot literarnim delom in njegovimi različnomedijskimi pojavitvami je odvisen od vrste medija ter od zgodovinske dinamike raznovrstnih ustvarjalnih postopkov in estetskih kriterijev. Različnemu statusu dramskega

besedila v njegovih izvedbah se prilagajata tudi način njegove govorne uresničitve in lektorjevo delo.

Če se omejimo na (slovensko) gledališče, ugotovimo, da je do šestdesetih let 20. stol. dramsko besedilo imelo v uprizoritvi prevladujočo vlogo, saj je usmerjalo režijo in z večinoma zborna pisavo (pravorečno izvedbo je nadzoroval lektor) narekovalo govorno podobo uprizoritve. Koncept dramskega oz. literarnega gledališča se je začel krhati z nastankom neinstitucionalnih gledaliških skupin,<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zlasti uspešen je projekt PreGlej, ki v okviru gledališča Glej od leta 2005 naprej javno predstavlja dramske tekste mladih, še neafirmiranih piscev. – Jeseni 2009 je tudi SNG Drama Ljubljana v sodelovanju z Društvom za antične in humanistične študije Slovenije izvedla koncertna branja novih prevodov antične dramatike z naslovom Replike iz antike po izboru in v postavitvi Jere Ivanc. – Poimenovanje tovrstnih aktivnosti ni ustaljeno: koncertno branje, bralna uprizoritev, koncertno uprizorjanje, koncertna izvedba, bralna izvedba, recital itn. (Katarina Podbevšek, 2008: Tipologija govornih interpretacija. *Govor* 25/1. 93–109).

ki so eksperimentirale z novimi uprizoritvenimi načini, v katerih besedilo ni imelo več tradicionalne vloge predloge za uprizoritev in je bilo na različne načine reducirano, v skrajnih primerih tudi ukinjeno.<sup>3</sup> Skozi t. i. performativni obrat<sup>4</sup> se je tudi jeziku (govoru) spodmaknil njegov dramskoliterarni temelj, zato je doživljal različne funkcijske in oblikovne preobrazbe, obenem pa se je spreminjala tudi vloga gledališkega lektorja.<sup>5</sup> »Smrt literarnega gledališča«<sup>6</sup> pa ni bila dokončna, nasprotno – spodbudila je nastajanje dramskih tekstov, ki so ob upoštevanju avtonomnosti gledališke uprizoritve osvobodili jezik knjižne normativnosti ter s kreativno rabo različnih plasti jezika,<sup>7</sup> medzvrstnim preklapljanjem, multijezikovnostjo (kot odsevom urbanizacije in večje mobilnosti), z aluzijami, citati, medbesedilnim nanašanjem na znano literaturo, ironizacijo ustaljenih frazemov, vpeljavo tujejezičnosti itn. spremenili tudi odrskogovorno estetiko.<sup>8</sup> Od osemdesetih let naprej je začel veljati odrski jezik/

govor za umetniško kategorijo,<sup>9</sup> enakovredno drugim gledališkim izrazilom, kar je vplivalo tudi na funkcijo lektorja, ki je ob drugih ustvarjalcih dobil svoj večji ali manjši kreativni prostor v uprizoritvenem procesu in ni bil zgolj varuh pravorečne norme. Od preloma 20. v 21. stol. dalje na Slovenskem soobstajajo raznovrstne uprizoritvene prakse, v katerih bolj ali manj intenzivno odsevajo omenjene gledališkozgodovinske premene (zlasti opazne so številne variante odnosa gledališča do besedila),<sup>10</sup> prav tako pa tudi novomedijska kultura in njene tehnologije. Kljub temu, da »si je gledališče dokončno izbojevalo avtonomnost, literatura na račun te nikakor ni dokončno izgubila pomembne funkcije znotraj sodobnega gledališča« (Toporišič 2004: 202), kar dokazuje tudi ustvarjanje novih dramskih besedil,<sup>11</sup> ki so »znanilec nove, revitalizirane besede in posameznikovega odnosa do jezika v času novih medijev« (Orel 2008: 175). Novomedijska kultura je, zlasti s premikom od tiskanih k

2 Npr. Oder 57, Gledališče Ad hoc, EG Glej, Pekarna, Študentsko aktualno gledališče (ŠAG), Kinetikon, Nomenklatura, Vetrnica.

3 Radikalen prelom z literarnim gledališčem pomenita predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969) in *Spomenik G* (1972). Prva je izvedla skupinsko ustvarjanje predstave (teksta), druga je transformirala večino besedila v nebesedno govorico.

4 Izraz se navezuje na delo Erike Fischer - Lichte *Estetika performativnega*, v katerem avtorica pojem performativnosti iz Austinove teorije govornih dejanj uporabi na področju gledališča in scenskih umetnosti. Ugotavlja, da zahodno umetnost od 60. let dalje določa obrat, ki rahlja meje med umetnostmi, med umetnostjo in življenjem, umetnosti pa ustvarjajo dogodke namesto del. V gledališču se zgodi obrat od tekstualne k performativni kulturi, ki zabriše tudi mejo med igralci in gledalci (Fischer - Lichte 2008: 32-42).

5 Emica Antončič npr. ugotavlja, da je bila vloga lektorja v vizualnem gledališču Tomaža Pandurja in njegovih posnemovalcev (v 90. letih) zreducirana »na raven nepomembnega tehničnega sodelavca« (Antončič 2000: 92).

6 Besedno zvezo je uporabil Venko Taufer v poročilu o predstavi *Pupilija, papa Pupilo pa pupilčki* (Taufer 1977: 42) in v prispevku Časovni stroj sedanjika na Goriškem srečanju malih odrov leta 1975 (prav tam: 14), kjer je resnično smrt kure na odru simbolno povezal s smrtjo literarnega gledališča.

7 Na oblikovanje slovenskega dramskega jezika in odrske govorne estetike je v 70. letih vplivalo tudi jezikoslovje, zlasti s socialnozvrstno teorijo (Jože Toporišič, Janez Dular, Tomo Korošec, Velemir Gjurin), kasneje pragmatično jezikoslovje in teorija govornih dejanj (Olga Kunst Gnamuš, Igor Ž. Žagar).

8 Jezik kot fleksibilno, za eksperimente pripravno izrazilo vzpostavita zlasti Dušan Jovanović (npr. *Žrtve mode bum bum*, 1975) in Milan Jesih (npr. *Grenki sadeži pravice*, 1974).

9 »[...] odrski jezik je artefakt [...] je nekaj artificialnega, poseben izum za [...] konkretno predstavo [...] je po svojem bistvu samosvoj, enkratni, artificialen izdelek«, ugotavlja Lado Kralj v svojem prispevku na simpoziju o odrskem jeziku (1982: 228).

10 V tem času se oblikujeta dva termina: »postdramsko gledališče« (Hans - Thies Lehmann) in »ne več dramsko besedilo« (Gerda Poschmann).

digitalnim medijem, radikalno spremenila človekov način razmišljanja in zaznavanja sveta, s tem pa tudi dojemanje jezika in besedilnosti, kar je pomembno vplivalo na produkcijo in recepcijo (gledališke) umetnosti. Prav tako so tudi globalizacijski in lokalni družbenopolitični procesi opazno preoblikovali govorno obnašanje posameznikov in skupin ter razširili jezikovni spekter, česar uprizoritvene umetnosti niso spregledale. V prvem desetletju novega tisočletja se jezik, in z njim besedilo, še vedno kaže kot navdihujoč element uprizorjalnih praks. In kakšna je v takšnih razmerah vloga sodobnega lektorja?

#### Na poti k sodobnejšim gledališkolektorskim pristopom

Poklic gledališkega lektorja je posebnost slovenskega okolja, nastal je v specifičnih družbenopolitičnih in kulturnih razmerah v prvi polovici 20. stol., nato pa preživel padce in vzpone v skladu s statusom besedila v gledališču (pa tudi v odvisnosti od jezikoslovja). V novodobnih okoliščinah in v kontekstu raznovrstnih sodobnih rab besedila bi bilo treba na novo premisliti in osmisliti njegovo vlogo.<sup>12</sup> Prav tako bi bilo dobro posvetiti več pozornosti glasovnemu sloju govora, ki je z lektorskega stališča v preteklosti ostajal v

senci besedilne plasti govora,<sup>13</sup> in odnosu govornega glasu do negovornih oblik glasu (krik, jok, smeh, stok itn.).

Naše razmišljanje bo poskušalo nakazati nekatere smernice lektorjevega dela v sodobnem gledališču in spodbuditi k prevetritvi ustaljenih lektorskih izhodišč, in sicer na primeru ustvarjanja govorne podobe na videz konvencionalne gledališke uprizoritve, ki je nastala na osnovi dramskega besedila Matjaža Zupančiča<sup>14</sup> *Hodnik*. V sodobni slovenski dramatik predstavlja *Hodnik* nekakšno izjemo, ker se »poda onstran dramskega, v ne več dramsko« (Toporišič 2006: 150), s tem pa povzroči spremembe v fenomenologiji igralčeve igre in govora. Glavni predmet našega zanimanja bo način govornega oživljanja dialogov, za katerega menimo, da je zaradi svoje na videz performativne narave specifičen. Na primerih iz dveh uprizoritev *Hodnika* (profesionalni v ljubljanski Drami in študijski na AGRFT)<sup>15</sup> bomo skušali pokazati odprtost jezikovne strukture dramskega besedila za govorno ustvarjalnost in skozi odsev performativnosti nakazati novo lektorsko paradigmo, ki jo je, predvsem s svojo posebno tematiko, spodbudilo besedilo, in ki ne izhaja iz socialnozvrstne jezikovne osnove, pač pa iz individualnih (zasebnih) govorov nastopajočih.

11 Nekateri avtorji dramskih besedil: Vinko Möderndorfer, Evald Flisar, Saša Pavček, Matjaž Zupančič, Draga Potočnjak, Ivo Prijatelj, Matjaž Briški, Rok Vilčnik, Simona Semenič, Kim Komljanec, Saša Rakef, Zalka Grabnar Kogoj idr.

12 Podrobneje o gledališkem lektorstvu Emica Antončič, 1993: Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stol. *Dialogi* 29/5–8. 33–38, 60–67; Katja Podbevšek, 1997/98: Lektoriranje govornega (gledališkega) besedila. *Jezik in slovstvo* 43/3. 79–88; Tatjana Stanič, 2006: V primežu norme. Nekaj refleksij o aktualnih problemih odrskega govora. *Kolokvij o umetniškem govoru*. AGRFT, Katedra za govor. 65–69.

13 O tem, kako glas od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje lahko »zaživi svoje lastno življenje in tako postane slišen«, kako govoreči glas lahko »ne artikulira več razumljivo, temveč preide v krike, visoke tone, smeh, stokanje, popačenja«, česar ne omogočajo samo glasovne tehnike, pač pa tudi elektronski mediji, piše Erika Fischer - Lichte (2008: 197–213).

14 M. Zupančič (1959) je dramatik, prozaist, režiser in profesor na AGRFT. Gledališko režijo je študiral v Ljubljani in Londonu. Vodil je EG Glej. Napisal je 11 dram in 2 romana. Štirikrat je dobil Grumovo nagrado za najboljšo dramo. Njegove drame uprizarjajo tudi v tujini. Za režijo *Hodnika* je na 35. tednu slovenske drame dobil Šeligovo nagrado (2005).

15 *Hodnik*, napisan leta 2002, je bil v SNG Drama v avtorjevi režiji uprizorjen leta 2004, lektorica je bila Tatjana Stanič. Na AGRFT je bil *Hodnik* kot zaključni izpitni nastop izveden januarja 2010, kot mentorica za jezik in govor je sodelovala Katarina Podbevšek.

**V Hodniku »se umetnost sooči s časom, v katerem živi«<sup>16</sup>**

*Hodnik* je gledališka različica televizijskega resničnostnega šova, v kateri avtor »razkriva skrajnostne manipulacije z ljudmi v sodobnem svetu« (Borovnik 2005: 19), onesnaženem z vseprisotnostjo medijev. V mediatizirani družbi se meja med javnim in zasebnim ter fiktivnim in realnim zabrisuje, »celoten svet vedno bolj postaja javni prostor« (Pezdirc Bartol 2008: 131), ki ga obvladuje kapitalska logika. Izhajajoč iz tradicije dramatične absurda Zupančič z duhovitimi, tudi komičnimi dialogi<sup>17</sup> odstira pogled na bistvene probleme sodobnega človeka, kot so iskanje identitete, medčloveški odnosi, psihično in fizično nasilje, izginjanje etičnih načel, površno čustvovanje, želja po slavi in materialnih dobrinah itn. V tematiki in načinu oblikovanja dramskega materiala je zaznati sledi performativnega obrata, kot ugotavlja Tomaž Toporišič (2006: 150). Zanima nas, kako so se te sledi zarisovale v ustvarjalni proces in kakšen vpliv so imele na oblikovanje igralčevega govora.

Za naklonjenost gledalcev se bori sedem izbrancev (štirje moški, tri ženske), ki so zaprti v stanovanju, kjer jih dan in noč snemajo kamere. Kdor bo zdržal najdlje, bo zmagal, postal slaven in obogatel. Hodnik, prostor, kjer ni kamer in kamor se nastopajoči lahko pridejo odpočit, je domislica Maxa, lastnika programa in vodje podjetja Complex Trade. Max kot nekakšen Mefisto daje tekmovalcem navodila, ki jih sproti prilagaja gledanosti. V uvodnem monologu prepove nasilje: Nasilje je prepovedano. Kdor to prekrši, bo izločen (Zupančič 2003/2004: 20), v 5. prizoru pa svetuje: Zaljublajte se, varajte se, kaznujte se, sanjajte, ubijajte se, mater vam, ponižujte se, posiljujte se, a je to kakšno

nasilje, vas vprašam? To ni nobeno nasilje. To danes počne vsak froc, ki zna štet do pet. (Prav tam: 27.) Najdlje zdržita v bitki Tamala in Nena. Gledalci želijo Nenino zmago, a Tamala hoče na vsak način zmagati, da jo bodo ljudje občudovali in jo imeli radi (prav tam: 37), zato Neno udari z železnim stojalom po glavi in jo ob prisotnosti varnostnikov, ki dogajanje snemata, pobije do smrti. Max se neprizadeto začne pripravljati na nov šov.

**Problematičnost izbire govorne forme**

Zupančičevo dramsko besedilo je napisano v pogovorni slovenščini, v kateri so opazni kratki nedoločniki in posamezno nižjepogovorno (vulgarno) izrazje (*pejt, so nas ščekirali, za popizdit, nimaš jaje, zafukan pizdum* itn.). Skladenjska struktura (kratki stavki, zamolki, opazna količina vprašanj, ponavljanj, frazemov itn.) ustvarja tipično prostogovorni ritem. Na prvi pogled besedilo ponuja lektorju konvencionalen pristop: opredelitev morebitnih medzvrstnih preklapov na podlagi besedilnih okoliščin in povečanje socialnozvrstnih razlik med liki, določitev glasovnih redukcij (npr. *imaš* → *maš, misliš* → *misláš, pomislil* → *pomislu, drugega* → *druzga*), usmerjanje izbire prozodičnih sredstev (zlasti poudarkov); morda izpostavitve Maxove dominantnosti, pa tudi monološkosti, z »višjim« jezikom (manj redukcij). Max namreč izstopa tudi po tem, da se ne vpleta v dialog in ga tudi ne dopušča (le v zadnjem prizoru izmenja nekaj replik z Dorianom glede novega šova), pač pa svoje manipulatorne govorance prekinja z retoričnimi vprašanji.

Pet Maxovih monologov umirja in poganja dialoško dinamiko, zadnji monolog Max govori publikli:

<sup>16</sup> Citat je iz intervjuja z Zupančičem: »Več ljudi mi je reklo, da so presenečeni, kako se je lahko takšna tema, kot jo uprizarja *Hodnik*, znašla v gledališču. Pravzaprav ni bistveno, ali je čas primeren za pisanje, bistveno je, ali se umetnost sooči s časom, v katerem živi.« (Jaklič 2005: 17.)

<sup>17</sup> Ni nepomembno, da je Zupančič tudi gledališki režiser, saj njegovi dramski teksti z izbiro tematike, načinom njene obravnave in dialoško strukturo kažejo dobro poznavanje specifik uprizoritvenih okoliščin.

Zdaj, ko gledate kri, se ne sprašujete, ali je prava ali lažna. Sprašujete se, ali so prava ali lažna vaša življenja. [...] Ko boste srečali svojega angela, ga ne boste spraševali, ali je resničen. Treba je verjet! Ker to, kar verjamete, to je resnično. (Zupančič 2003/2004: 38.)

Te Maxove besede (tudi za nazaj) publiko razjasnijo njen položaj v dogajanju: gledalci so bili ves čas del dogajanja, Max je vedno nagovarjal tudi publiko, ne samo nastopajočih, kar je mogoče razumeti kot težnjo k performativni interakciji<sup>18</sup> med odrom in občinstvom, med opazovalci in opazovanimi. V akademiji uprizoritvi je stremenje k vključenosti publike v dogajanje za hip izpostavljeno še z naslovitvijo Maxovega vprašanja: »Je posneto?« na študenta snemalca<sup>19</sup> v dvorani in z njegovim odgovorom: »Je.« (Zupančič 2003/2004: 38.) Zavest o nekakšni »feedback zanki« (Fischer - Lichte 2008), ki resonira v ozadju Zupančičevega besedila in ujame gledalce v voajerski položaj, je skupaj z »navidezno performativnostjo« nastopajočih ob bolj poglobljenem branju zasejala dvom o zadostnosti socialnozvrstnega lektorskega izhodišča in vzbudila potrebo po drugačnih mehanizmih govornega oblikovanja. Fokus iskanja govorne fakture se je prenesel v območje znanega vprašanja, kakšno je razmerje gledališča do resničnosti oz. kaj je v gledališču resnično in avtentično, ter ga dopolnil z novim vprašanjem: kaj je resnično v tv-švih, kjer je zasebni svet objekt javnega pogleda in tržno blago, ki pa se dobro prodaja le, če je dovolj zanimivo. Ob tem so se razprle še misli o meji med igro in neigro, med zaigrano in zaresno spontanostjo, med sprenevedanjem in iskrenostjo, med ponarejenostjo in pristnostjo.

Max tekmovalcem svetuje, naj se ne pretvarjajo, naj bodo to, kar so, torej naj bodo pristni, spontani, resnični, naj se obnašajo »tako, kot bi bili sami.« (Zupančič 2003/2004: 20.) A takoj nato doda: »Bit moraš tak, da si gledalcem všeč.« (Prav tam.) Ta njegova izjava nasprotuje prvi in daje slutiti, da bodo tudi vsi njegovi nadaljnji napotki dvoumni oz. paradoksalni.<sup>20</sup> Toda tudi če verjamemo, da so nastopajoči v tv-švih avtentični, še vedno ostaja vprašanje, kakšni so igralci, ki predstavljajo (»igrajo«) nastopajoče v šovu. In kakšni so nastopajoči izven pogleda kamer – so »bolj takšni, kakršni so«? Izkaže se, da zasebnosti v resnici ni: tudi na hodniku so kamere (nadzor), spontanost je režirana. Kako naj se v takšnem kontekstu znajde igralec? Naj stalno ekvilibrira v nekakšnem vmesnem prostoru, ki ni ne javen ne zaseben? Zdi se, da je meja med zasebnim in javnim, ki je klasično lektorsko in igralčevo vodilo, postala prepustna.

Običajno je oder (zlasti v institucionalnih gledališčih) pojmovan kot javni prostor, kjer se dogaja semiotizacija<sup>21</sup> in kjer obnašajski, tudi govorni, privatizmi niso zaželeni (npr. dialektalnost v zborni izreki, prehter govorni tempo, malomarna izreka, dodajanje lastnih mašil). Del lektorjevega dela je tudi opozarjanje igralcev na vzdrževanje meje med zasebnim in javnim. Toda spontanost, zaresnost, pristnost je vezana prav na zasebno. Naj se torej igralec pojavi pred občinstvom kot on sam in ne kot dramski lik? S svojim zasebnim idiolektom?

Tudi Tatjana Stanič, lektorica uprizoritve *Hodnika* v ljubljanski Drami, opisuje zadrego pri oblikovanju govora, in sicer v zvezi s statusom igralcev v drami, ki prikazuje »nepotvorjeno resničnost«, saj »igralci igrajo

<sup>18</sup> Oblikovanje skupnosti med akterji in gledalci je eden od temeljnih dejavnikov performativnega obrata, kot ugotavlja Erika Fischer - Lichte (2008: 61).

<sup>19</sup> Na AGRFT zaključne izpitne produkcije posnamejo študenti filmske režije za arhiv.

<sup>20</sup> S stališča paradoksa analizira Zupančičev *Hodnik* Lea Šugman Bohinc, 2004: Prebiti krog. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXXIII/14. 48–50.

<sup>21</sup> Gledališka semiotizacija je »proces, v katerem postane gledališki znak vse, kar je namenjeno občinstvu.« (Marjeta Humar idr. (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.)



Ljudi, ki pred kamerami ne igrajo. Oziroma ljudi, ki pred kamerami igrajo, da ne igrajo, na hodnik pa se prihajajo odpočivati od tega neigranja.» (Stanič 2004: 11.) Kaj igralci počnejo na hodniku s stališča igranja in neigranja? Naj bo način govornega udejanjanja teksta dogovorjen ali ne?

### Odločitev za lektorski obrat

V akademski študentski izvedbi *Hodnika* smo se skupaj z mentorjema za dramsko igro in gledališko režijo<sup>22</sup> odločili za nekakšen javno-zasebni govor. S stališča pedagogije je bila to dokaj tvegana odločitev, ki je od študentov 3. semestra (ki še niso obvladovali zborne izreke in funkcionalnega medzvrstnega preklapljanja) zahtevala dodatno govorno disciplino. Študentom smo njihov lastni govor rahlo stilizirali s popravki, ki smo jih kolektivno sprejeli, in tako ustvarili jezikovno-govorno podlago, ki naj bi skozi igralsko interpretacijo izražala specifičen svet *Hodnika*. Spremembe (glasovne redukcije, besedni red, zamenjava nekaterih besed) smo na bralnih vajah vnesli v tekst, jih po večkratnih preizkusih »zafiksirali«, jezikovno-govorno oblikovanost pa poimenovali nadzorovani jezikovno-govorni kaos. V njem namreč niso bile jasno razvidne medzvrstne meje, jezikovnosistemska struktura je za poslušalca ostala prikrita, kar je ustvarjalo vtis vsakdanje govorne spontanosti. Enemu študentu smo dovolili sledi dolenjščine v stavčnih intonacijah (vokali so bili zborni), ena študentka pa je lahko na določenih mestih rahlo obarvala glasovje štajersko (zoževanje širokih vokalov, temni vokali, neupoštevanje polglasnika), nismo pa dopustili trdega l (ł) in pretiravanja s številom poudarkov v segmentu. Ostalih pet je ohranilo svojo »gorenjsko« govorno zvočnost (nihanje od splošne do pokrajinske pogovornosti, z manjšimi popravki v redukcijah), so pa prilagodili besedni vrstni red svojemu in zamenjali posamezne besede, fraze z lastnimi (*Jaz ga slišim, a je v redu?* →

*Jaz ga slišim, O.K.? To je brezveze. → To je kr neki.*).

Izhodišče govornega oblikovanja je bil idiolekt posameznega študenta, se pravi zasebni individualni govor, ki pa je z rahlimi popravki dobil značaj javnega (odrskega) govora. Seveda so študenti morali paziti tudi na stalne lastnosti odrskega govora: razločnost, ustrezno glasnost, usklajenost nebesednega izraza z besednim, primerno rabo prozodije itn.

Po besedah lektorice predstave v Drami pa so (profesionalni) igralci sicer dobili dovoljenje, da naj bo »govorna podoba zaigrana spontano, individualistično in nepotvorjeno« (Stanič 2004: 11), a se je »formalna, pravilna odrska govorica [...] borila za svoj prostor pod soncem in se skozi vse špranje plazila nazaj ter 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.« (Prav tam: 11.) Lahko bi rekli, da se je izkazalo, »kako težko živijo ljudje s svojo svobodo« (Zupančič 2003/2004: 38), tudi z jezikovno, in kako težko je razbiti ustaljene odrskogovorne vzorce.

Profesionalni igralci so tako rekoč nezavedno težili v »pravilno« odrsko izreko, ki je bila nekakšna ovira, medtem ko je študente (po pričakovanju) zanašalo v lastne privatne govore. V obeh primerih je bila performativnost nekako omejena in prikrita, opazna le v sledeh.

### Zaključek

Z razmislekom o gledališki govorni realizaciji *Hodnika* smo želeli pokazati, kako je dramsko besedilo tudi v novem tisočletju kljub svojemu »degradiranemu« statusu še vedno pomemben segment sodobnega uprizarjanja in kako se v skladu s tem spreminjajo tudi taktike gledališkega lektoriranja. Poleg klasičnega jezikovnozvrstnega pristopa, ki je v raznoliki jezikovni stvarnosti globalizira-

<sup>22</sup> Red. prof. Matjaž Zupančič in doc. Boris Ostan.

nega in mediatiziranega sveta lahko zelo konstruktiven, so v novodobnih gledaliških konceptih možna tudi drugačna jezikovno-govorna izhodišča, ki so vezana na novo estetsko senzibilnost današnjega časa, v katerem ima koncept performativnosti pomembno mesto. Lektorjevo delo je prvenstveno vezano na besedilo, zato je dejstvo, da je »koncept gledališča kot besedne umetnosti oz. njegov tekstualni model zamenjal performativni model« (Pogorevc, Toporišič 2008: 7), v katerem besedilo nima prevladujoče vloge, povzročilo premik tudi v polju lektorskega delovanja. Morda bi lahko rekli, da se je težišče lektorjevega zanimanja (vsaj v nekaterih primerih) z besedila preneslo na igralca, zlasti v uprizoritvah, ki jemljejo igralčev idiolekt ali negovorni glas za odrsko izrazilo. »Lektorski obrat« sicer ni bil tako radikalen kot »performativni obrat« v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, lahko pa rečemo, da je bilo zavračanje in dekonstrukcija »lepega« jezika (ki so ga pomagali ustvarjati lektorji) pomemben segment rušenja starih gledaliških modelov. Temu procesu, pa tudi »deliterarizaciji« dramskega teksta, je lektorska stroka namenjala premalo strokovnoteoretične refleksije.

V prispevku skicirana problematika želi zato biti tudi spodbuda za obširnejši premislek o vlogi in oblikah govora v sodobnih uprizarjalnih praksah, o različnih lektorskih pristopih in o sodobni uprizarjalni govorni estetiki.

### Literatura

- ANTONČIČ, Emica, 2000: Gledališki lektor – ustvarjalec ali nebodigatreba? Katja Podbevšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 88–93.
- BOROVNIK, Silvija, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- FISCHER - LICHTER, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba. (Knjižna zbirka Koda).
- JAKLIČ, Andrej, 2005: Zgodba je najkrajša razdalja med resnico in človekom. *Polet* 31. 16–19.
- KRALJ, Lado, 1982: Kaj je odrski jezik. Dušan Tomše (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. (Knjižnica MGL, 92). 226–230.
- OREL, Barbara, 2008: Perspektiva besede. Vpliv novih medijev na zaznavanje besedilnosti. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 148). 175–194.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2008: Refleksija aktualnega družbenega dogajanja v najnovejši slovenski dramatiki. *Amfiteater* 1/1. 127–136.
- POGOREVC, Petra, TOPORIŠIČ, Tomaž, 2008: Uvod. Petra Pogorevc, Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 148). 7–10.
- STANIČ, Tatjana, 2004: »Trešlengvič« in Narobe svet. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 11–12.
- STRNAD, Irena, 2007: Drama *Hodnik* Matjaža Zupančiča kot odgovor na konstrukt resničnosti današnjega sveta. *Slavistična revija* 55/3. 473–485.
- TAUFER, Veno, 1977: *Odrom ob rob*. Ljubljana: DZS.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska (Knjižna zbirka Transformacije, 14)
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2006: Ranljivo telo teksta in odra. Bojana Kunst, Petra Pogorevc (ur.): *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska. 143–153.

### Viri

- DVD – Posnetek predstave *Hodnik* v SNG Drama, 2003/2004.
- DVD – Posnetek produkcije 3. semestra dramske igre in gledališke režije AGRFT, študijsko leto 2009/2010.
- ZUPANČIČ, Matjaž, 2003/2004: *Hodnik*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* 83/14. 19–38.