

4 Spričo splošne kakovosti teh kritičarkinih pripomb k Načrtu pravil za novi slovenski pravopis, si lahko predstavljamo tudi vrednost dveh nasvetov (ki tudi nista nič prav povezana z obravnavano problematiko), namreč, da bi »morda bil res že čas, da bi izšli dve knjigi – pravopis in pravorečje«, ter da bi »tudi uvodni del v pravopis /... to je Načrt, domnevamo/ skrajšali in metodično predelali« (54). Dvomimo, da bi metoda, ki jo je v svoji kritiki Načrta uporabila avtorica, vodila k temu, da »bi se povečala uporabnost« pravil. (Pripomnim naj, da je pasus o češki pisavi v Načrtu pregledal A. Štih, jezikoslovni znanstvenik in stilistik povrhu.)

Jože Toporišič

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Ocene in poročila

JEZIK NA ODRU, JEZIK V FILMU

(Knjižnica MGL 92, Ljubljana 1983, 343 strani)

V knjigi je zajeto gradivo dveh strokovnih srečanj, ki ju je v letu 1982 pripravila delovna skupina za jezik v umetnosti pri Svetu za slovenščino v javnosti RK SZDL. Skupino je vodila in jo še vedno pogumno vodi Nada Šumi, zato ne bo odveč omeniti, da je glavni »krivec« za to delo ona.

Gradivo je po srečanjih razdeljeno v dva dela; prvi, obsežnejši del obsega odrski jezik in je gradivo s simpozija o odrskem govoru, pripravljenega v okviru Borštnikovega srečanja; drugi del je jezik v filmu, prispevki so bili predstavljeni na srečanju ob Tednu slovenskega filma v Celju; oboje jeseni 1982.

Kljub tej razdeljenosti (v publikaciji, pa tudi sicer nočemo trditi, da je ni) je tema skupna: govorjena (govorna) zvrst umetnostnega jezika (problem filmskega jezika v tem smislu ostaja odprt, a o tem kasneje). Vprašanje govorjenega jezika je v slovenščini nasploh aktualno, saj postavlja zborni jezik v mnogo bolj enakopraven položaj z drugimi zvrstmi, kakor pa je to pri pisnem mediju. Tukaj se tudi začenja diskusija o knjižnem jeziku, namreč: ali je knjižni jezik le zborni ali pa mogoče zajema tudi splošni pogovorni jezik. Ali imamo torej znotraj knjižnega jezika dve normi, ki se ju bo moral Slovenec v prihodnje naučiti (o tem je na simpoziju o odrskem jeziku spregovorila. B. Pogorelec). Takšna težnja je nakazana v osnutku pravil novega slovenskega pravopisa. Proti njej govori redundantnost dveh norm v slovenskem (ali katerem koli drugem) jeziku, problematična pa je tudi normirana oblika splošnega pogovornega jezika. Ker je preveč omejeno osrednjeslovenska (Ljubljana), deluje (estetsko) prenziko (že pred skoraj 200 leti je Gutsman s takšnimi pomisleki zavrnil Pohlino normo). Hkrati pa je prav razpravljanje o odrskem jeziku postavilo potrebo po kodificiranem splošnem pogovornem jeziku. Premišljevanje o govoru kot primarni jezikovni manifestaciji torej mnogo bolj zahteva neko relativno dokončno razrešitev teh pomislekov (vsaj za zdaj je pisna norma zborni jezik).

Brez odlašanja je treba povedati, da je ta del razpravljanja predvsem bolj poglobljen in kaže mnogo širši pristop k problematiki. To je po eni strani posledica tega, da je krog sodelujočih glede na prisotnost strok zelo širok (prevajalska poetika, igra, režija, dramaturgija, umetniško vodenje gledališča, gledališka lektura, retorika, jezikoslovna slovenistika in srbokroatistika, psihologija, sociologija, filozofija, gledališka kritika, psihologija, sociologija, filozofija, gledališka kritika, pedagogika slovenskega jezika in govorne tehnike na igralskih akademijah v Sloveniji, Zagrebu, Beogradu in Sarajevu); tudi vprašanja odrskega govora tokrat niso bila prvič načeta (1. vloga in pomen odrskega govora kot enega – enakopravnega, celo enega od nosilnih – gledaliških znakov znotraj predstave sta nesporna; 2. nesporno je tudi, da je to umetnostni jezik; o tem so pisali že Župančič, Gavella idr.) in končno, tudi tradicija gledališča v slovenskem kulturnem prostoru je močna, medtem ko je film, bolje: slovenski (zvočni) film relativno (glede na druge zvrsti) in celo absolutno (glede na število del) mlada inštitucija.

Besedilo sledi poteku simpozija. Razdeljeno je po dnevih na štiri dele, v katerih referatom sledi vzorno zapisana razprava. Čeprav so bili v pogovoru zbrani različni strokovnjaki, daje branje celovit pogled obravnavane problematike.

O odrskem govoru kot sooblikovalcu nacionalnega jezika in gledališču kot inštituciji nacionalne kulture v zgodovini in danes sta spregovorila predvsem M. Kmecl in B. Pogorelec. Ko slovensko gledališče ni več nosilna kulturna inštitucija, se tudi zgolj strogi jezikovni normativnosti (= zbornosti) lahko odreče. S tem se govor lahko razplasti, osvobodi in razbremeni, hkrati pa ta svoboda nalaga vsem gledališkim ustvarjalcem večjo odgovornost do jezika oziroma govora, ki je niso vselej in vsi pripravljeni prevzeti. Iz različnih vzrokov: zaradi splošne težnje gledališča k osamosvojitvi »spektakelske funkcije«, kar je reakcija na tisto prejšnje stanje, ko je bil jezik narodno konstitutiven; nadalje je pomemben vpliv filma in televizije – medijev, ki spodbujata kolokvialen, nenormativen, demokratično malomaren jezik. Od tod ni daleč do »teorije spontanitete«, kakor jo je poimenoval L. Kralj in označil kot »teorijo brez teorije«. Če niti stara niti nova norma nista tisto pravo, je treba iskati svojo, to pa predpostavlja stanje: nikakršna norma.

Ti dve skrajnosti stara norma-patos in nova norma-medlost, malomarnost v odrskem govoru sta drugi tematski krog, v katerem so se vrteli razpravljavci. Če na kratko povzamemo: gledališka umetnost ni samo posnetek vsakdanjosti (kakor nobena umetnost nil), torej tudi gledališki govor ne sme posnemati vsakdanjega, določena mera pridvignjenosti, zanosa (patosa) je potrebna. Treba je le poiskati pravo mero. Tudi neknjižni govor na oder ni prenesen naravnost z ulice (v zvezi s tem je načeto vprašanje stilizacije). Kakor pravi J. Dular: tudi malomaren jezik mora biti naštudirano malomaren.

Za to pa igralca lahko usposobi šola. O jezikovnem vzgajanju in izobraževanju igralcev na AGRFT glej prispevke J. Faganela, A. Mlakar in B. Dorđevića. (Kot zanimivost povejmo, da je bil lektor kot sodelujoči pri predstavi študentov 4. letnika prvič omenjen l. 1967.) Dalje za to skrbi lektor v gledališču (o tem N. Šumi, B. Pogorelec, M. Mikeln, J. Moder). Kakšne so njegove možnosti? Predvsem kaže poudariti potrebo po sodobnem pravorečju, ki pri nas ni dovolj in strnjeno obdelano: slovarji hitro zastarijo in tudi niso popolni, še manj SP 62, le-ta je mimogrede povedano za Slovence, ki ni ravno slavist, edina pravorečna informacija. Zdi se, da tista misel, ki je ob javni razpravi o novem slovenskem pravopisu izzvenela kot nepotrebno trošenje moči in sredstev, predvsem pa kot nasprotovanje slovenski tradiciji (namreč misel, da bi bil končno vendarle že čas, da se dve različni poglavji – pravopis in pravorečje – obravnavata ločeno, kar bi dopustilo temeljitejšo in bolj poglobljeno, tudi z več informacijami in praktičnimi napotki opremljeno obravnavo), le ni tako odveč. Pa še nekaj: tudi slavist bi moral biti za lektorsko delo (ne le v gledališču)

bolje pripravljen. Na tem mestu dodajmo, da bodo novi (usmerjeni) študijski programi morda le prispevali k temu.

Določitev razmerja med gledališko umetnostjo in gledališkim govorom (v referatu B. Pogorelec je oboje postavljeno v relacijo do drugih govornih medijev) je za izbor jezikovne zvrsti in oceno tega izbora temeljnega pomena. Vsi, ki v svojih prispevkih o tem razmišljajo, izhajajo iz podmene, da je gledališki govor podzvrst umetnostnega jezika. Zato je bolj kakor to pomemben sklep, da je govor eden od nosilnih elementov gledališča in kot tak mora biti uglašen del celote; samo tako predstava uspe. Tudi glede tega so se jezikoslovci in gledališki delavci (teoretiki in praktiki) v splošnem strinjali. Da pa harmonija ne bo popolna, je treba povedati, da gledališčniki mislijo jezik manj »dokončno«, iščejo neki »preostanek« (besedo je uporabil R. Močnik). Še več: nosilci odrskega govora, zadnji člen njegovega udejanjenja – igralci (prim. P. Bibič, tudi K. Muck) nam želijo dopovedati, da je »nekaj«, česar ni mogoče opisati, predpisati, narediti predvidljivo, celo ne poimenovati, in tako edini namigujejo, da meje našega jezika niso nujno tudi meje našega sveta (zavesti).

Odnos igralca do svojega lika, do govorjenega besedila zanima B. Dorđevića, I. Likarja, R. Močnika. Gre za vprašanje iskrenosti in prepričanosti posameznika kot govorca v odnosu do svoje izjave. Igralec ta odnos vzpostavlja prek odnosa do lika. To je pomembno določilo dialoškega sporazumevanja. Obenem pa je del razprave o umetniški resnici oz. resnici v umetnosti (na to opozori F. Jerman).

Načete so bile še nekatere teme: tako npr. problem jezika/govora kot samo človeku lastnega fenomena (A. Trstenjak); jezika prevoda kot posrednika med tujejezično literarno predlogo, lektorjem in igralcem (J. Moder), problem zgodovinske zavesti, zgodovinskega spomina, in kot posledica tega odnos do jezika (B. Pogorelec, I. Likar).

Spoznanje, ki ga daje to srečanje: med znanostjo in umetnostjo ni ravne poti, a dialog je bil vzpostavljen uspešno, z razumevanjem, odprtim za stvar.

Jezik v filmu

Zdi se, da do takšnega dialoga za okroglo mizo o jeziku v filmu ni prišlo. Niti ni moglo, ker je krog sodelujočih preozek, premalo je različnih strok.

Sporen je termin filmski jezik, enako tudi jezik v filmu. Prvi zaradi prekrivanja z istovrstno oznako v filmski teoriji, kjer pomeni specifična izrazna sredstva filma oziroma posebno tehniko. Na to opozarja K. Podbevšek in predlaga termin filmski govor. Drugi bi sicer ustrezal (tudi govorna zvrst jezika je jezik), a poimenuje več kot tisto, o čemer govorijo objavljeni prispevki. Zato izberemo filmski govor (tudi: govorica).

Načelno spregovori o filmu poleg N. Šumi v uvodu le referat E. Blumauer, katerega hopenje pa je premalo razvidno, da bi moglo pobuditi diskusijo. Avtorica se opira na različne teoretike (Lotmana, Ecca, Jakobsona idr.) in ne doseže prave distance za celotnejšo sintezo. – Vloga lektorja pri filmu (o tem J. Faganel, J. Toporišič, ob posameznih filmih M. Križaj, J. Moder, K. Podbevšek) se močno razlikuje od njegove vloge v gledališču. Način dela je drugačen, predvsem fizično zelo zahteven (snemanja na terenu, naglica, varčevanje s filmskim trakom), še zlasti, če pomislimo, da v Sloveniji ni niti enega lektorja, ki bi se ukvarjal samo (ali predvsem) s filmsko lekturo. To pa pomeni, da so tako izkušnje lektorjev kot režiserjev in igralcev zgolj individualne in enkratne. Kot kaže razprava, v bližnji prihodnosti tudi ni nobene možnosti, da bi bil nastavljen (npr. v našem edinem producentnem podjetju) nekdo, ki bi stalno spremljal filmski govor in se tudi teoretično z njim ukvarjal. In da te možnosti ni, priča, kako malo se filmski delavci zavedajo, da je jezik oz. govor eden od elementov filma, enakovreden vsem preostalim.

Analize posameznih filmov (pet prispevkov: M. Čuk, V. Gjurin, A. Mlakar, J. Dular, E. Kržišnik) ponujajo celo paleto ocen filmskega govora. Njihova slabost je, da skoraj vse primerjajo govor več filmov, to spodbuja primerjavo, primerjava pa rada absolutizira. Tako je govor v Pustoti enkrat (v primerjavi z Razseljeno osebo) ocenjen kot zelo slab, drugič (v primerjavi z Desetim bratom) kot »boljši«. Podobno je z vrednotenjem govora v Razseljeni osebi. Kljub temu pa je skupno spoznanje naslednje: problem filmskega govora je zlasti neenotnost (mešanje zvrsti, nedoslednosti), še pred tem pa (vendar redkeje) odsotnost načelne odločitve za zvrst.

Ob prizadevanjih za razmejitev filmskega govora od odrskega se je zgodilo, da je odrski govor vendarle definiran, medtem ko ostaja govor (v tem pomenu že lahko rečemo jezik) v filmu v praznem prostoru. Vprašanje, kako ga obravnavati, ostaja tudi poslej nerazrešeno. Kot podzvrst umetnostnega ali neumetnostnega jezika? in širše: kaj je film? Je umetnost ali posnetek resničnosti (dokument) oziroma kjer je meja med enim in drugim? Če je umetnost (in v zadnji konsekvenci vendarle je), potem moramo filmski govor razumeti kot artefakt. In če je tako, pretirano opletanje s predpisanimi govornimi položaji, ki so vsi opisani znotraj neumetnostnega jezika (čeprav nočemo trditi, da se v umetnostnem jeziku sploh ne kažejo – toda ne do ravni golega posnetka), najbrž ni najbolj na mestu. Konkretno: zakaj lektor Petru v Razseljeni osebi ne bi mogel določiti zborne izreke, da bi s tem poudaril njegovo tujstvo. Ali tak izbor res zasluži negodovanje, češ da bi ga bilo treba naučiti govora naših zdomcev v Južni Ameriki ali vsaj v to smer stilizirati njegov govor? (Pripombe o doslednosti pa seveda tudi v okviru tega niso nič manj veljavne). Mogoče pa je potrebno potegniti mejo med umetniškim in neumetniškim filmom. Šele znotraj tega bo mogoče filmski govor presojeti po njemu lastnih merilih.

Erika Kržišnik

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Prejeli smo v oceno

Štefan Barbarič, Turgenjev in slovenski realizem. Slovenska matica, Ljubljana 1983, 201 str. (Razprave in eseji, 27.)

Ernest Faninger, Baron Žiga Zois in njegova zbirka mineralov. Prirodoslovni muzej Slovenije, Ljubljana, Scopolia 6, sept. 1983, 32. str.

Evgen Cestnik, Pesmi. Uredil in spremno besedo napisal profesor Viktor Smolej. OO ZSMS Metlika in ZKO Črnomelj in Metlika, Novo mesto 1984, 74 str. (Zbirka Parada svetov.)

POPRAVEK

V prispevku Jožeta Toporišiča O Trubarjevi pisavi, pravorečju in pravopisu v številki 6 popravi naslednje: na strani 229, vrsta 19, spremeni »dolžino« v »kračino«.