



Jože Faganel

OTON ŽUPANČIČ – ZAČETNIK GLEDALIŠKEGA LEKTORSTVA

Spregovoriti o Otonu Župančiču ob neki obletnici ponovno in drugače, prevrednotiti objektivno brez kakršnih koli ozirov njegov pomen, ni sicer nemogoče, čeprav ni lahko. Vprašanje pa je, zakaj ravno jaz in zakaj prostovoljno ...? V odgovor naj navržem nič kaj vzvišen osebni razlog: ker sem se z Župančičem tolikokrat izkustveno bogatil na mnogih področjih, da je eden mojih cenjenih svetovalcev v strokovnih, a tudi v osebnih rečeh. S tem argumentom se pač javno razglašam za pristranskega, čeprav nisem zato nič manj prepričan v to, kar bi rad danes ne prvi in ne prvič ponovno osvetlil – da je namreč Župančič prvi gledališki lektor, ki je zarisal razsežnosti te dejavnosti tako, da veljajo brez dodatkov tudi danes.

*

Zgodovino slovenskega gledališča, v celovitosti rojenega pred dobrimi dvesto leti, po eni od možnih delitev, ki se spogleduje s Filipom Kumbatovičem Kalanom (prim. njegov pojem evropeizacije), razdelimo v čas profesionalizacije in čas profesionalnega delovanja. Prvo obdobje sega formalno vsaj do ustanovitve Deželnega gledališča v Ljubljani 1892. leta, čeprav se dejansko konča šele čez kaki dve desetletji z nastopom izrazito umetniško usmerjenih intendantov, ki so v luči evropskega gledališča skrbeli za ustvarjalno raven uprizoritev brez izključnega oziranja na pričakovanja tedanjega pretežno provincialnega občinstva.

V predprofesionalni dobi so bila osnovna prizadevanja slovenske gledališke družine usmerjena predvsem v organizacijo predstave, saj so bili standardi za priprave izjemno revni. V nekem slovenskem gledališkem priročniku iz leta 1868, recimo, beremo, da je bilo do premiere vseh skušenj – tj. vaj, skupaj »četvero«, da jih več niti niso svetovali. V takih okoliščinah besedilo in izreka pač nista bila predmet posebnega preudarjanja, morda le na drugi od štirih vaj. Zato je bila namreč bistvena skrb, kako se besedilo tako hitro naučiti na pamet. (Mimogrede, to še danes, ko je vaj ducatkrat več, skrbi marsikaterega slovenskega dramatika, ki se znajde v gledališču na prvi bralni vaji). Nekaj pozornosti so tedaj posvečali dikciji, kar pa je bolj sodilo na kake zasebne igralske lekcije kot v gledališče. Ivan Navratil se je v Kmetijskih in rokodelskih

novicah leta 1861 zavzemal, naj »vsaka črka obdrži v dobrem govorjenju povsod in vselej svoj glas« – torej naj se izgovarja, kakor se piše, kar je podpiral v načelu tudi Fran Levstik, ko je za gledališki govorni standard npr. zahteval, da je treba pri glagolih »l na konci vedno čisto izgovarjati« (1863). Tako se je najbrž kot poglobitna, če ne kar edina norma odrskega standarda uveljavilo znamenito elkanje. (Podobno funkcijo so odigrali po drugi vojni ozki o-ji v besedah grobovi, zvonóvi in še kaj). Igralec je več pozornosti usmeril v invencijo in kreacijo maske figure kot govora dramskega lika; saj je maska karakterizirala lik (in pri občinstvu stopnjevala napetost, kateri priljubljeni igralec se tako dobro zanjo skriva ...).

Začetek profesionalnega dela – novo obdobje slovenskega gledališča – je v polni meri zaznamoval nastop Otona Župančiča, ki se je znašel na čelu osrednjega slovenskega gledališča v sezoni 1912/13. Zaradi njegovega koncepta gledališča, ki ga je oblikoval kot poznavalec pomebnih evropskih sodobnih uprizoritev, zlasti klasike, je bila v ospredju skrb za repertoar in skrb za odrski jezik v najširšem pomenu besede.

Svoj jezikovni nazor, ki se ne končuje zgolj pri pravilnosti izreke, je razkrival slovenski javnosti že prej pri ocenjevanju predstav v časopisju: »Dobra je bila ga. Bukšekova /.../, samo njen l se kaj nevarno približuje lj-u; človeka /.../ pri tem bole ušesa (19); ali pa »Gospod Skrbinšek si je sam škodil, ker je podal Luko brez vsake potrebe tako kašljavega. Kak pomen ima to krehanje, mučno poslušalcu in brez dvoma tudi njemu težavno« (25); in Verovšek – enkrat skeptično – »Falstaf /.../ je junak besede, v živahnejših kaskadah bi moral liti njegov govor, zlasti v prizorih v krčmi, kjer je bilo čutiti /.../, da dialog ne poteka popolnoma iz situacije«, drugič navdušujoče – »Nič ni deklamatoričnega v njem /.../ njegov govor je tisti pravi govor: ne šolsko memoriran, nego res iz situacije potekajoč – kakor bi stavke sproti ustvarjal (39).«

Župančič je najprej posegel v ustaljene delovne navade in zagotovil igralcem obsežnejše priprave. Boriti se z učenjem besedila – to je bilo zanj daleč od umetniškega ustvarjanja. Župančič je ponavljal igralcem, da znajo ruski in francoski igralci temeljna klasična dela svoje dramatike na pamet, zato igrajo, prvič, brez suflerja (tedaj za predstave potrebnejši poklic od režiserja), in drugič, se ne bojujejo z besedilom, ampak le poglobljajo značaj lika. Kako pa naj si naši igralci prisvojijo duha in ritem umetnine, če dobe v roke komaj prepis svoje vloge, čez deset dni »pa naj postavijo junaka na oder.« (83)

Nato si je Župančič zastavil za cilj pridobiti gledalce za klasični repertoar, ki ga ti niso sprejemali po njegovi oceni predvsem zaradi nepristnih igralskih kreacij – »ljudi je strah napihnenih mehov, ki človeške kretnje samo kolikor toliko spretno oponašajo« (83). Repertoar je pogoj za jezikovno rast predstav. Tudi slovensko gledališče naj bi prav s klasičnim repertoarjem doseglo govorni ideal, ki ga Župančič opredeljuje takole: »beseda se proži iz situacije, jezna ali mračna, sladka ali trpká, zvočna ali raskava, kakor sproti ustvarjena iz trenutne duševne ubranosti, zato prepričljiva, v srce segajoča.« Potem bo tudi

Molière zabavnejši od cenenih burk in Ajshil pretresljivejši od tedanjih limonad, ki so polnile gledališko blagajno.

Vso svojo pozornost v gledališču je Župančič usmeril najprej v besedilo – »temelj vsega umetniškega dela na odru je tekst« (174). Iz pripravljenih tekstov je odstranjeval vse napake (to je imel za svojo prvo, skrito nalogo – danes bi rekli, da je pisno lektoriral). Redigiranje besedil mu je vzelo ogromno časa zunaj gledaliških prostorov – doma. Temu opravilu je sledilo spoznanje, da bo treba tekst na odru govoriti, zato je zahteval »od igralcev pravilno izgovarjavo«. Skoraj pol stoletja pred velikim hrvaškim fonetikom P. Guberino se je zavedal spojenosti kretnje in besede: »Samo beseda, napisana, narekuje igralcu vse vnanje gibe.« (175)

Pri odločitvi za sistematično skrb za govorno kulturo v gledališču pa je kmalu trčil ob zlagano odrsko konvencijo – elkanje kot najočitnejši znak prizadevanja za kultiviranost. Tedaj je bilo vseeno, kako so se izgovarjali samoglasniki, samo da se je razločno in dosledno vzvišeno elkalo. Župančič, oborožen z mnenji jezikoslovcev, je s predstavo Calderonovega Sodnika Zalamejskega čez noč ukinitel elkalsko zablodo; (ne kot najhujši problem odrskega govora, ampak kot oviro za poglobljeno negovanje pristnega govora z odra). Dokumenti ne govore nič o uporih igralcev, pač pa obširno o bojkotu publike, načuvane od polučenjakov, ki so šarili z lažnimi argumenti tako, da se je moralo iz ekonomskih razlogov elkanje za nekaj časa vrniti na deske. Predvsem pa je bil Župančič prepričan, da nek formalni znak pač ne more povzdigniti govornega izraza, kajti za »vzvišene besede je treba tudi vzvišenih misli« (55) in »iz bedastih ust bodo zveneli vsi el-i bedaško in prazno.« (55)

Govorno vzgojo – oblikovanje igralčevega govora – si je predstavljal silno široko. Mlademu igralcu, ki se je zavedal težav s pravilno izgovarjavo in je iskal pri Župančiču potrebnih navodil (dobrega recepta), je svetoval: »In jaz bi vam zdaj lahko razložil naša glasoslovna pravila in vas uvel v izreko, ki velja dandanes za ortoepsko. Ne verjamem pa, da bi vas spravil dlje kakor do praga jezikovne modrosti. Zakaj jezik ni samo vnanja fonetika. /.../ Igralec, ki stopi na oder, ne igra samo vloge, nego zastavi samega sebe, /.../ vsa njegova stremljenja stoje za njegovo besedo in ji dajejo globino in vsebino. /.../ Fonetika mora biti šele nekaj zaveden sklep vsega tega, kar si ti sam presanjal in prečustvoval nad našimi pesniki in pisatelji /.../ Ali si živel – ali užival, to je v umetnosti zadnji, odločilni aut-aut. In to ni vprašanje šolske učenosti in formalne izobrazbe, nego stvar tvojega notranjega nagona in samovzgoje. Brez tega je tvoja igralrska bodočnost, tako negotov neuspeh, kakor je umetnost čist, matematično točen rezultat tega, kar si, zavedno in nezavedno.« (111–113)

1927. leta, kar nekaj desetletij pred uvedbo samoupravnega delovnega prava, je novi upravnik gledališča zahteval od Župančiča nič drugega kot nekaj opis del in nalog. Z naslovom *Moje področje* je v odgovor pisno navedel tri dolžnosti, ki danes sodijo v delovno področje dobrega lektorja: prirejanje in popraviljanje slovenskih tekstov, bralne vaje, nadzorovanje skušenj po potrebi, zlasti glede na jezik, izgovarjavo in pravilne miselne poudarke. Ostale naloge

so danes ostale na dramaturgovem področju – lektorski poklic, ki se je odcepil od dramaturgovega, pa je v celoti prevzel te zahtevne naloge.

Župančičev pristop k odrski besedi se morda zdi jezikoslovcu neznanstven, morda do stroke celo podcenjujoč. Toda o strokovnih, pravorečnih dejstvih Župančič ni pleteničil; jemal jih je pač kakor aksiome v matematiki. Pomembno je, da je spoštoval prave slovničarske avtoritete, skliceval se je, recimo, na Škrabca. Odrski govor je pojmoval za ustvarjalno, umetniško dejanje, zato se je ukvarjal z njegovo vsebino – ki pa še zdaleč ni samo pravorečna nepoprečnost. Poudariti je tudi treba Župančičev čut za objektivnost. Nikdar ni uvajal v praksi odrske norme na osnovi lastnega jezikovnega občutka, kar je poudaril kot paradoks pri razlagi svoje odločitve zoper elkanje. Koliko pa je Župančič res obvladal zlasti standardni vokalizem, bi lahko razkrila izčrpna analiza njegove rime po merilih, ki jih je nekako v prvem desetletju postavil Anton Breznik z razpravo Izreka v poeziji.

Eno pa drži neizpodbitno: Župančičevo sistematično vztrajno delovanje na področju gledališkega govora, ki ga je načrtoval le za par sezon, je ustvarjalo razmere za oblikovanje slovenskega gledališkega izročila in govornega standarda. To, kar je bilo z nastopom Župančičevega delovanja v gledališču izjemno – namreč ukvarjanje z izreko, je postalo kmalu nekaj povsem normalnega in nujnega. V slovenskem gledališču se je po Župančičevem zgledu in programu razvil nov gledališki poklic: posebni dramaturg za govor, ki je po 2. svetovni vojni dobil ime lektor. Ta poklic pa danes slovenskemu gledališču zagotavljajo mnogi gostujoči evropski režiserji.

Sam v Župančičevih zapiskih najprej kot gledališki lektor – začetnik sicer nisem našel nobenih konkretnih rešitev. Kasneje pa mi je branje njegovih zapiskov bilo tolikokrat balzam za rane, ki so mi jih v gledališču zadajali sodobni elkarji – dediči populističnega purizma. Kot bi Župančič odgovarjal onim čez 70 let, ki so se skrivali za skoraj dobesedno istimi argumenti, kot so se njihovi predhodniki na začetku stoletja! Danes Župančičeve poglede sprejemam kot svoje prepričanje in jih berem kot lektorsko sveto pismo (po sodobnem pojmovanju pravega raumevanja Biblije, da namreč upoštevam avtorjev svet in čas). Čim večkrat prebiram njegove misli, tem bolj sem navdušen nad njimi, ker mi govorijo za mojo »današnjo rabo«.

*

Ker v svojem delu v gledališču izpovedujem isto vero v gledališko besedo kakor Župančič, sem se, zaradi znanstvene ustanove, iz katere prihajam, na začetku ogradil z napovedjo svoje neobjektivnosti in pristranskosti do Otona Župančiča. Naj mi bo vsaj za to vero odpuščeno, v današnjem svetu neverujočih v odrsko besedo.

Opomba: Vsi navedki iz Župančiča se nanašajo na spise, objavljene v 8. knjigi njegovih Zbranih del (Ljubljana, DZS 1982).