

LEKTOR - NA POTI K FILMSKI SLOVENŠČINI

PRIZOR IZ FILMA
MOJ ATA, SOCIALISTIČNI KULAK,
REŽIJA MATJAŽ KLOPČIČ, 1987

Vprašanje zrelosti (profesionalnosti, kakovosti) slovenskega filmskega dialoga je zame neposredno povezano z vprašanjem zrelosti slovenskega filma. Kolikor bolj se bo slovenski film oddaljeval od lastne zaprašenosti, ki jo po mojem osebnem občutku povzroča prevelika miselna odvisnost od tradicionalne literature in njene simbolike, kolikor bolj bo torej obvladoval filmsko obrt samo in se s tem sproščal, toliko boljši, bolj sproščen in naraven bo tudi filmski dialog. Strinjam se s tistimi filmskimi publicisti, ki pišejo, da je slovenski film še zmeraj v dobi odraščanja, hkrati pa upam, da postaja to odraščanje vendarle zmeraj bolj opazno. To bi si upala trditi tudi zaradi dveh scenarijev s kakovostnimi dialogi, s katerima sem sama kot lektor imela opraviti. Čeprav sta oba na neki način nastala na osnovi literarnih predlog (prvi je avtorjeva medijska predelava lastnega odrskega dela, drugi pa je nastal na osnovi motivov iz scenaristovih proznih del), sta vendarle filmsko zreła. Zame je to dokaz, da odvisnost našega filma od literature oziroma množica scenarijev po slovenskih literarnih delih ni neposreden vzrok za slabosti slovenskega filmskega dialoga, ampak da gre enostavno za vprašanje zrelosti naše filmske umetnosti, ki se problematizira na več ravneh: na ravni (ne)obvladovanja sodobne filmske obrti, na ravni (ne)sakralnega odnosa do slovenske literature in gledališča in na ravni lektorskih težav z oblikovanjem pogovornih jezikov za filmsko rabo.

Skušala sem za to priložnost¹ zbrati nekaj svojih razmišljanj, porojenih iz izkušenj lastnega lektorskega dela. Te moje izkušnje niso obsežne, so pa bile dosti intenzivne in raznolike - gre za lektorsko delo pri dveh celovečercih: Partljičevem in Klopčičevem **Mojem atu, socialističnem kulaku** iz lanske Vibine produkcije ter Petanovi in Pogachnikovi **Kavami Astorii** iz letošnje produkcije.

Lektor - dialog - snemalna knjiga

Vprašanje jezika (sloga, dialoga) pri filmu je zame najprej predvsem dramaturško vprašanje.

Ko berem snemalno knjigo in snujem koncept jezika, me je zmeraj najbolj strah, da ne bom ujela osnovnega tona, barve, ideje predvidenega filma - v dialogu in v filmu kot celoti, v katero se mora dialog zlit. Zato pričakujem od režiserja - ne da mi bo rekel npr.: „Poslušate, jez bi rad, da govorijo po štajersko.“ - ampak da se bo z mano pogovarjal o snemalni knjigi, svoji viziji, posameznih situacijah, likih, igralcih; ravno tako kot se pogovarja z direktorjem fotografije ali scenografom npr.

Ker sem že v gledališču delala pri krstni izvedbi Partljičevega **Mojega ata, socialističnega kulaka**, sem dovolj dobro poznala recepcijo teksta pri publiki. Takrat, pred do-

brimi petimi leti, kot lani, ko je bil film posnet, je to delo, kot vsa dela naše novodobne „politične“ umetnosti, opravljalo funkcijo razčiščevanja z lastno preteklostjo in idejnimi zmotami, funkcijo razkrivanja iluzij - le da je Partljičev tekst eden redkih, ki to počne na humoren način. Na čas, o katerem tekst oziroma film govori, gledamo torej z izrazito sodobnega stališča. Nam danes povzroča smeh nekaj, kar je bilo v povojnem času sila resno in zavezujoče (aktivistični jezik, nova politična terminologija). Enako recepcijo je bilo torej pričakovati tudi pri filmu; prav užitek ob smešni deziluzaciji je bil verjetno tudi eden izmed vzrokov za ufilmanje Partljičeve komedije. Zatorej se nisem posebej ukvarjala z zgodovinsko plastjo jezika - razen seveda tiste, ki jo je avtor že uporabil znotraj politično-aktivistične terminologije, ampak sem tekst stilizirala na osnovi sodobnega pokrajinskega govora (odločila sem se npr. za kratek nedoločnik, ki je v severozahodnem delu Slovenskih goric novejši pojav) - skratka, želela sem vzpostaviti sodoben (tj. nevtralen) občutek za pokrajinski govor, znotraj katerega bi bila potem aktivistična latovščina še bolj izpostavljena.

Ob tem je treba omeniti, da je Partljič seveda avtor, ki že sam pogosto zapiše pokrajinsko besedo ali pa ves stavek, vendar tega principa ne izpelje dosledno v vsem tekstu. Je izraziti avtor trenutnega navdiha z genialnim občutkom za dramatično, ki skoraj nikoli ne zapiše stavka, ki bi bil v dialogu odveč, ki pa stilistično svojih tekstov ne izdeluje dlje časa. To je potem naloga, ki pri ugledališčanju ali ufilmanju ostane lektorju: prenesti tiste zelo posrečene stileme na ves tekst, predelati izrazito knjižne dele, skratka, besedilo stilno uravnotežiti.

Tako kot je avtor moral svojo komedijo s scenarijem prilagoditi drugemu mediju, sem morala ravnati tudi sama. Jezik, kakršnega pripravi lektor za gledališko uprizoritev ali film, je zmeraj stiliziran (vedno gre za izbor določenih stilemov - nikoli za prenašanje npr. narečja v vseh konkretnih razsežnostih, saj bi to med drugim takoj onemogočilo komunikacijo z vsemi slovenskimi gledalci). Lektorjeva naloga je s stilizacijo doseči občutek za pogovorno, pokrajinski itd. Razlika je ta, da mora biti stilizacija za film kolikor se da realistična, veristična, saj je iluzija realnosti v filmu večja kot v gledališču. Če smo se ob krstni izvedbi komedije v mariborski Drami odločili le za rahlo pokrajinsko barvanje - toliko, da smo ujeli ton, ki je določali publiki blizu, „naraven“ - in so se v ljubljanski izvedbi odločili za precej več pokrajinskih elementov, na meji karikiranja - saj v Ljubljani štajersščina že sama po sebi deluje smešno in obratno - je bilo jasno, da bo film zahteval več pokrajinskih elementov kot krstna gledališka izvedba, hkrati pa se bo moral izogniti karikiranju pokrajinskega govora. To slednje se ni povsem posrečilo, kar pripisujem dejstvu, da nisem bila prisotna na snemanjih (Viba me je angažirala zgolj za pripravo besedila in vaje z igralci). Tako se je nekaterim igral-

cem, ki so igrali svoje vloge iz ljubljanske gledališke izvedbe vendarle prikradlo preveč naglaševanja na prvih zlogih in tim. dvonaglasja (tip: sócialízem) pa tudi več lapsusov je v filmu, kot bi bilo treba, nekateri epizodisti so snemali brez lektorske priprave... Kljub temu pa mislim, da nam je vsem skupaj uspelo ustvariti film z živahnimi, duhovitimi in sproščenimi dialogi ter z dovolj enovitim tonom pokrajinskosti.

Ko že omenjam enovitost, bi rada opozorila še na en vidik koncepta jezika v tem filmu. Partljičeva vas je dokaj zaprt mikrokozmos z enovito jezikovno podobo, zato sem po govoru od ostalih nekoliko razlikovala le domače izobražence (učiteljica, duhovnik) in osebo, ki prihaja v vas od zunaj (tovariš z okraja). Seveda pa smo upoštevali tudi različne govorne položaje - npr.: pogovori v družini, s sosedi, znanci, pa glasno branje, deklamiranje, govor pred množico ipd.

Moj pristop h **Kavami Astoria** je moral biti precej drugačen. Petanovi dialogi in Pogachnikova snemalna knjiga zajemajo deloma enak čas kot Partljič-Klopčičev **Moj ata, socialistični kulak** (to je prva leta po drugi vojni), deloma pa še zadnja leta stare Jugoslavije in kavarno kot značilen družabni prostor meščanske družbe z njenim kultiviranim načinom bivanja, v primerjavi s katerim je družabno življenje po naših današnjih lokalih nekoliko neotesano. Petan obravnava podobne plati družbenih sprememb po vojni kot Partljič, le da se recepcija le-teh odvija skozi primerjavo s predvojnimi, meščanskim, kavarniškim življenjem, s katerim se tudi v zgodbi neprestano prepletata. Filmska zgodba je torej predvsem nostalgija nekega časa, ki ji režiser v svojem pristopu skuša dati fingirano dokumentarnost (sodim na osnovi snemalne knjige in svojih opazovanj s snemani).

Petan piše jasne, nezapletene, čiste dialoge, vendar jih - razen rabe povojnega politično-aktivističnega žargona in dialogov v nemščini - ne stilizira; piše skratka v sodobni, nevtralni knjižni slovenščini. Na režiserjevo željo sem torej morala dialoge v celoti stilizirati; na osnovo, ki tega ni predvidevala, cepiti določeno glasovje, besedje in strukturo stavka. Med pripravami besedila je bilo treba enostavno tudi raziskati govor mariborskega predvojnega izobraženstva in meščanstva. Poleg tega je film z več kot 60 igralskimi vlogami, številnimi epizodisti in statisti, ki v zgodbi zajema časovne preskoke 30-40 let, mesto s socialno in izobrazbeno razslojenim prebivalstvom, s številnimi priseljenci in tujci, z veliko različnimi dramskimi in govornimi situacijami zahteval široko jezikovno razslojenost. Posamezne osebe v tej široki paleti smo med snemanji sproti karakterizirali prav z govorom. Zame je bila to doslej daleč najtežja lektorska naloga. Zdaj sem pač tudi sama v dobi čakanja in upanja, da pri montaži in sinhronizacijah ne bo prišlo do takšnih posegov, ki bi na zastavljeno in doseženo nepredvidljivo vplivali.

Ob tem, ko sem želela opozoriti, kako pomembno je, da jezik v filmu opravi svojo



dramaturško funkcijo, bi rada še rekla, da me zelo žalosti, da pri nas še zmeraj lahko vidimo filme, katerih ustvarjalci in producenti se tega ne zavedajo. Gledala sem otroški film **Maja in vesoljček** iz letošnje Vibine produkcije. To je sicer film z duhoviti-mi Filipčičevimi dialogi, a s popolno jezikovno zmedo in brez lektorja kot sodelavca. Ne vem, ali gre pri tem za teorijo spontanosti ali za varčevanje na nepravih mestih ali enostavno za mnenje, ki ga je pri nas tudi mogoče slišati, da jezik pri otroških filmih ni tako pomemben - vsekakor je rezultat govorno slab in dezinformira glede na zgodbo in posamezne like.

Lektor - dialog - igralec

Lektorjeva samostojna predelava dialoga je le prva stopnja dela. Druga se prične pri delu z igralcem. Lektor z izkušnjami lahko sicer že v dobršni meri predvidi, kako bo igralec reagiral, kje je tekst govorljiv, kje bodo težave itd.; ponavadi se mi moji večji posegi v dialog, v strukturo stavka in besedje potrdijo tudi z igralčevim občutkom. Kreativni igralec - ne glede na to, ali mu je zvrst pokrajinskega oziroma pogovornega jezika, s katerim se srečuje, domača ali ne - prinese na lektorsko vajo zmeraj veliko upoštevanja vrednega, predvsem pa svoje poglede na lik, svoj temperament, svojo barvo

glasu, ritem, melodijo. Lektorjeva naloga je zdaj izrabit, kar igralec dobrega prinaša, to upoštevati in vzpodbujati, na drugi strani pa tisto, kar ne ustreza, kar je slabo, moteče, odstraniti, popraviti, prilagoditi, naučiti. Lektor mora biti torej odprt in kritičen hkrati. Seveda je vse to mogoče le, če dela z igralcem, ki je profesionalac v polnem pomenu besede.

Lektor seveda mora imeti za osnovo svojega dela jezikoslovno znanje, toda če se praktičnega dela loti samo z njim, bo med filmskimi delavci zmeraj ostal neke vrste invalid - kajti pri praktičnem delu je v končni fazi zmeraj odločujoč občutek za živ jezik, zmeraj odprta ušesa in tudi posebne vrste talent.

Lektor - dialog - tonska kopija filma

Pri končni tonski kopiji filma je lektor pravzaprav samo opazovalec, ki lahko samo upa, da bo stvar tehnično uspešna in da imajo tudi v kinematografih, v katerih bodo film predvajali, kakovostne aparate. Na snemanjih lektor sicer lahko pazi, da igralci pri načinu govora upoštevajo mikrofoni, in vsaj deloma bdi nad razumljivostjo, toda njegov položaj poslušalca (velikokrat pa še to ne, saj ne more zmeraj stati v ustrezni bližini) tehniki v bistvu ni ustrezen. Edini

adekvaten poslušalec na snemanjih je pravzaprav samo tonski snemalec s slušalkami na ušesih.

Razvojno gledano je lektor po mojem mnenju prehodni poklic, ki se pojavi na določeni stopnji razvoja nacionalne filmske (podobno tudi gledališke) umetnosti in zanju še ne konstituiranih zvrsti jezika oz. govora. Ko bomo Slovenci premgli zadosti talentiranih in šolanih scenaristov, ki bodo obvladali vse zakonitosti pisanja za film in zakonitosti „naravnega“ jezika v filmu, in ko bomo imeli zadosti profesionalno usposobljenih igralcev, ki bodo stalno obvladali določene konstituirane zvrsti govorjene slovenščine, lektorji ne bodo več potrebni. Zaenkrat pa je to samo še utopija. Na poti k njej je naloga lektorjev predvsem, da pomagajo ustvarjati modele slovenskih pogovornih zvrsti, primerne za film kot medij.

EMICA ANTONČIČ

¹ Referat je nastal za posvetovanje o jeziku in dialogu v slovenskem filmu, ki je bilo 14.11.1988 v okviru 16. tedna domačega filma v Celju