

Univerza v Ljubljani  
Filozofska fakulteta

Univerza v Ljubljani  
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo



# GOVOR IN PROSTOR

UREDILI: KATARINA PODBEVŠEK IN NINA ŽAVBI

Ljubljana 2022

## GOVOR IN PROSTOR

Urednici: Katarina Podbevšek, Nina Žavbi

Recenzenta: Tomaž Petek, Rok Andres

Lektura: Irena Hvala

Lektura angleških povzetkov: Paul Steed

Tehnični urednik: Jure Preglau

Prelom: Aleš Cimprič

Izbor fotografij: Simona Ješelnik

Fotografija na naslovnici: nova zgradba AGRFT na Aškerčevi 5 v Ljubljani (avtor: Tomaž Gubenšek).

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Izdali: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Za izdajateljici: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete in Tomaž Gubenšek, dekan Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2022

Prva izdaja

Naklada: 250 izvodov

Cena: 21,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

Znanstvena monografija je rezultat raziskovalnega programa Gledališče in medumetnostne raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789617128826

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili  
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=118941443

ISBN 978-961-7128-80-2

E-knjiga

COBISS.SI-ID=118998275

ISBN 978-961-7128-82-6 (PDF)

# Vsebina

Predgovor: Uprostorjeni govor <i>Katarina Podbevšek</i>	5
<b>TELO – IZVOR GOVORA</b>	
Govor in možgani <i>Blaž Koritnik</i>	11
Kje so doma besede? <i>Kristijan Muck</i>	19
Kje je moj glas? Raziskovanje glasovne prostorskiosti s tehniko <i>Fitzmaurice Voicework®</i> <i>Ellen Foyn Bruun</i>	31
<b>GLEDALIŠČE – TUDI PROSTOR POSLUŠANJA</b>	
Zahteva po realnem v prostoru, ki je bazično lažen <i>Katarina Stegnar</i>	47
Premene razmerij med foničnim in vizualnim v (slovenskih) uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja <i>Eva Pori, Tomaž Toporišič</i>	55
<b>V FILMU NASELJENI GOVOR</b>	
Recepcija govora v kriminalni TV-seriji <i>Primeri inšpektorja Vrenka</i> <i>Živa Čebulj</i>	71
Redkobesednost kot svetovljanska gesta sodobnega slovenskega filma <i>Polona Petek</i>	85
<b>GOVOR V LIKOVNEM PROSTORU</b>	
Govor v likovnem prostoru stripa <i>Ana Bogataj</i>	99
Scenografski jezik kot sopotnik ostalih odrskih jezikov <i>Ana Kocjančič</i>	113

## V JEZIKU UPROSTORJENI GOVOR

Govor in prostor skozi frazeološka očala <i>Nataša Jakop</i>	127
Locuspokus – prevajanje govora zahodnega sveta <i>Tina Mahkota</i>	139

## MOČ GOVORA V SPECIFIČNIH DRUŽBENIH OKOLJIH

Javna raba jezika med simboliko in funkcionalnostjo. Slovenščina v Italiji <i>Matejka Grgič</i>	153
Bertolt Brecht in njegova analiza fašistične teatralnosti <i>Jakob Ribič</i>	167
Beseda je konj – vprašanje je samo, kdo jo jaha <i>Sara Horžen</i>	179

## UMETNIŠKI GOVOR V KORONSKIH RAZMERAH

In beseda ni meso postala (Spoznanja in izkušnje o govoru v spletnem okolju pri študiju dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani) <i>Branko Jordan</i>	191
Prostor ter njegov vpliv na gledališko recepcijo in produkcijo <i>Nina Žavbi</i>	201
Prazen prostor: ponovno odkrivanje svobode živega glasovnega izražanja s pomočjo lokacijsko specifičnega gledališča ( <i>site-specific theatre</i> ) na prostem <i>Shannon Holmes</i>	211
Imensko kazalo	219

## Predgovor

# Uprostorjeni govor

Naslov monografije *Govor in prostor* nakazuje osrednjo temo, ki povezuje razprave 18 domačih in tujih raziskovalcev z različnih umetniških in znanstvenih področij. Avtorji prispevkov proučujejo izhodiščni prostor govora (človeško telo), načine njegovega uprostorjanja v družbi, umetnosti in znanosti ter vpliv prostora na njegovo sporočilno moč. Ob razpravljanju o raznovrstnih odnosih med govorom in prostorom nekaj avtorjev predstavi tudi problematiko umetniškega (govornega) izobraževanja in ustvarjanja v specifičnih zdravstvenih in družbenih okoliščinah, ki jih je povzročil covid-19.

Govor je zvok, ki ga je človek z gibanjem določenih organov sposoben ustvarjati in na poseben način oblikovati tako, da dobi pomen in postane del govornega sporazumevanja, ta pa za svojo izvedbo potrebuje prostor. Odnos med govorom in prostorom se vzpostavi že ob človekovem rojstvu. Ko dojenček zapusti prostor v materi in z glasom (jokom) naznani vstop v svoj novi prostor, v katerem bo postal del človeške skupnosti, postaneta prostor in glas (kasneje govor) povezana. Zlasti v prvem letu otrokovega življenja igra prostor bistveno vlogo pri razvoju motorike, le-ta pa omogoča tudi razvoj govora in sluha. Pomembnost vezi med prostorom in govorom se najbolj očitno pokaže v patologiji govora. Če npr. otrok dolgo ne osvoji ritma hoje in shodi kasneje, tudi njegov govorni razvoj zaostaja. Ker je normalen razvoj govora odvisen od slušnih sposobnosti, je tudi pri okvarah sluha obvladovanje prostora in zaznavanje smeri zvoka ključno. Slušno prizadetim otrokom specifične kretnje v prostoru pomagajo usvojiti govor.

Prostor je, poleg časa, bistvenega pomena za človekovo dožemanje sebe in razumevanje vsega, kar ga obdaja, govor pa mu omogoča, da svoj odnos do sveta izrazi. S prostorsko dimenzijo se govor srečuje na različne načine in v različnih okoliščinah, v stalni govorno-prostorski interakciji pa se vedno nekje uprostore, pri čemer ni nujno, da je prostor vedno realen oz. tridimenzionalen. Realni prostor je stalno prisoten, v njem so lahko tišina ali negovorni zvoki, ves čas pa je pripravljen, da se v njem oglasi govor, ki ga na poseben način razgiba in oživi.

Govor je zvočno realiziran jezik. Da je govorni jezik tesno povezan s prostorom, ne nazadnje potrjuje tudi vrsta jezikovnih izrazov s prostorskim pomenom, npr.: spredaj, zadaj, nad, pod, levo, desno, blizu, daleč, od kod, kje itd. Zunajjezikovna prostorskost sveta odseva v jeziku, prostor je pravzaprav pomensko vgrajen v celotno jezikovno strukturo. Glede na sporočanje potrebe je široko pomensko polje prostora

mogoče nekoliko omejiti z različni prilastki, npr. družbeni, kulturni, medijski, mentalni, čustveni, večkulturni, globalni itd.

Tako na lastni govor kot na realni prostor človek v vsakdanjem življenju večinoma lahko zavestno vpliva in ju prilagaja svojim potrebam ali okoliščinam (npr. spreminja glasnost in hitrost govora, spreminja stanovanjsko notranjost). V umetnosti si prostore in govorne vsebine lahko tudi izmišljuje. V gledališki umetnosti na primer si scenograf za vsako uprizoritev zamisli unikatno prizorišče, na katerem se bo govorno dogajanje kar najbolje uprostorilo. V širšem smislu je spreminjanje uprizoritvenega prostora skozi zgodovino pomembno vplivalo na oblikovanje govora in na njegovo gledališko funkcijo: v antiki so igralci govorili množičnemu občinstvu v odprtih amfiteatrih, srednjeveške igre so izvajali na trgih in ulicah, elizabetinsko gledališče je govor že ujelo v stavbo; baročni škatlasti oder brez četrte stene je z variantami prisoten še danes, čeprav se sodobne uprizoritvene prakse lahko izvajajo pravzaprav kjerkoli in je prostor le lokacija, ki večinoma ustvarja atmosfero ali vsebinsko podpira in nadgrajuje izvedbo (govornega) dogodka.

Govor vedno vstopa v specifične odnose s prostori, v katerih se udejanja. V monografiji *Govor in prostor* avtorji raziskujejo govorno-prostorske interakcije s svojih raziskovalnih zornih kotov, npr. s stališča nevrologije, jezikoslovja, prevodoslovja, striparstva, gledališča, lektorstva itd. Glede na to so članki razporejeni v 7 poglavij.

Prvo poglavje (*Telo – izvor govora*) je posvečeno telesu kot izvornemu prostoru govora. S stališča nevroznanosti je predstavljen najpomembnejši »govorni organ« – možgani, kjer se je v evoluciji razvil specializiran sistem za govor, katerega delovanje je mogoče prikazati s funkcijskim magnetnoresonančnim slikanjem možganov. Sledi poglobljen razmislek o telesu kot prostoru govora, ki je tudi prostor mišljenja in je izhodišče za vsakršno ustvarjanje. Poglavje zaključí raziskava glasovnih prostorov v telesu in zunaj njega s tehniko Fitzmaurice Voicework®.

Naslednja tri poglavja raziskujejo govorne prostore v umetnosti, in sicer v gledališču (*Gledališče – tudi prostor poslušanja*), v filmu (*V filmu naseljeni govor*) in v likovni umetnosti (*Govor v likovnem prostoru*).

Igralka na podlagi lastne izkušnje preizprašuje funkcijo uprizoritvenega prostora in igralčevega govora v dokumentarnem gledališču, ki ima za izhodišče družbeno občutljive uradne dokumente, magnetograme, transkripte itd. in se odmika od gledališke iluzije. Dva avtorja, izhajajoč iz izbranih primerov, predstavita skupno raziskavo razmerij med zvočnim in vidnim, med govorom oz. glasom, telesom in prostorom v slovenskih uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja.

Poglavje o filmu predstavlja dve raziskavi filmskega govora. Prva ob primeru kriminalne TV-serije *Primeri inšpektorja Vrenka* razišče učinkovitost rabe neknižnih govorov glede na odziv jezikovnih strokovnjakov, ustvarjalcev, novinarjev in gledalcev ter opozori na odsotnost skrbnika za jezik in govor pri ustvarjanju filmov. Druga

dokazuje zanimivo in provokativno hipotezo, da je pogosta odsotnost ali minimalnost dialoga v uspešnih slovenskih filmih pravzaprav svetovljanska gesta, saj dialoški minimalizem skupaj s haptično estetiko ustvarja mednarodno in medkulturno komunikativen prostor in nagovarja globalno občinstvo.

Likovnost v posebnih prostorih obravnavata dva prispevka, prvi raziskuje strip, kjer ima govor prostor v oblaku in ni nujno izražen le z besedilom, pač pa tudi s simboli, piktogrami ali drugimi znaki; drugi se ukvarja s soodvisnostjo prostora in govora v gledališki scenografiji nekoč in danes, prispevek pa zaključi omemba postgravitacijske umetnosti (Živadinov), ki vstopa v breztežnostni prostor vesolja.

Dve razpravi v petem poglavju (*V jeziku uprostorjeni govor*) predstavita frazeološki in prevodni pogled na govor in prostor. Jezikoslovka s slovarsko-korpusno analizo razišče obstoj, rabo in funkcijo frazeoloških enot, ki tematizirajo govor in prostor, in zasleduje, kako se semantika obeh besed v frazemih spreminja, katere lastnosti obeh so v frazemih poudarjene in kakšni sta njuna ekspresivnost in kulturne konotacije. Prevajalka na primeru dela *The Playboy of the Western World* irskega dramatika Syngea (v slovenskem prostoru imamo tri prevode, tretji je prevajalkin), prikaže zahtevnost prevajanja neverističnega, hibridnega in poetičnega govora v fikcijskem dramskem prostoru, pri čemer mora prevajalec upoštevati tudi ustrezno zvočno podobo (muzikalnost in ritmiziranost) prevedenih izjav.

Prispevki v naslednjem poglavju raziskujejo govorne funkcije v družbenem prostoru (*Moč govora v specifičnih družbenih okoljih*). Prva razprava se ukvarja s položajem pisne in govorjene slovenščine kot manjšinskega jezika v Italiji in z analizo določenih besedil razkriva razkorak med simbolno in funkcionalno vlogo jezika. Drugi prispevek na temelju Brechtovih razmislekov o teatralni naravi fašistične politike razpravlja o Hitlerjevih javnih govorih nastopih in ugotavlja, da fašisti z ustvarjanjem spektakla nadomeščajo vsebino in krepijo množico privržencev. Sledi primerjalno razmišljanje o govornem obnašanju politika, voditelja informativnih oddaj in umetnika v času sodobnega populizma, ki mu ni tuj grob govorni izraz; avtorica ugotavlja, da je politik vedno bolj govorno sproščen, voditelj informativnih oddaj ohranja nevtralen odnos do tistega, kar sporoča, umetnik (Via Negativa) pa izraža svoje politično stališče z umetniškimi sredstvi.

Zadnje poglavje je sestavljeno iz treh prispevkov, ki obravnavajo umetniško govorno komunikacijo v specifičnih zdravstvenih razmerah (*Umetniški govor v koronskih razmerah*). Prvi prispevek se posveča spletnemu izobraževanju dramske igre, iskanju možnosti za neposrednost, živost igralskega govornega izražanja v spletnih okoliščinah; avtor ugotavlja, da je neobičajen prostor igralskega izobraževanja sprožal tudi pozitivne učinke, saj tehnologija omogoča vstopanje v svetove, ki jih v realnih prostorih ne bi mogli raziskati, obenem pa bolj intenzivno spodbuja ustvarjalnost. Drugi prispevek raziskuje učinek gledališkega dogodka na publiko v času pred pandemijo,

ko je bil v gledališkem prostoru mogoč živ stik nastopajočih in občinstva, ter v času covida, ko se v t. i. koronagledališču prostor uprizoritve in njene recepcije ločita ali pa je način produkcije in recepcije spremenjen. Poglavje zaključí prikaz kanadske pedagoške izkušnje v času covida, ko je profesorica glasovno-govorne vaje en semester izvajala po spletu, naslednji semester pa je pouk prenesla na prosto, kjer so študenti v zimskih razmerah realizirali t. i. *site-specific* predstavo.

Znanstvena monografija *Govor in prostor* je nastala v okviru raziskovalnega programa *Gledališke in medumetništne raziskave*, ki ga izvaja programska skupina na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. Izbira naslova se navezuje na nove prostore, v katerih je akademija po večletnih prizadevanjih končno začela delovati leta 2021, pa tudi na simpozije o govoru, ki jih prireja že več let. Glavni namen monografije je spodbuditi razmisleke o obravnavani tematiki in njeno nadaljnje raziskovanje, obenem pa želimo s knjigo tudi zaznamovati rešitev akademijskega prostorskega problema.

*Katarina Podbevšek*



# I Telo – izvor govora



Izpitni nastop pri predmetu Plesna kompozicija (butoh), UL AGRFT, 2019.  
Na sliki Borut Doljšak. Foto David Orešič/Arhiv CTF UL AGRFT.



# Govor in možgani

*Blaž Koritnik\**

Govor je ena najpomembnejših sposobnosti človeških možganov. Omogoča komunikacijo med ljudmi in s tem oblikuje človeško družbo, je sredstvo razmišljanja, nenazadnje pa je pomembno orodje za umetniško in znanstveno ustvarjanje. Ta univerzalnost govora je verjetno posledica tega, da se je v evoluciji v človeških možganih razvil specializiran sistem za govor. Delovanje možganskega govornega in jezikovnega sistema razumemo predvsem zaradi poznavanja različnih okvar in bolezni možganov. Sodobna nevroznanost raziskuje možganska govorna in jezikovna omrežja predvsem s pomočjo metod funkcijskega slikanja možganov. Nova znanstvena spoznanja omogočajo, da se človeški možgani lahko povezujejo in komunicirajo z računalniki.

**Ključne besede:** jezik, nevroznanost, slikanje možganov, motnje govora, razvoj govora

Language is one of the most important skills of the human brain. It allows for communication among people and thus shapes human society, it is a means for thinking and, last but not least, it represents an important instrument for artistic and scientific creation. This universality of language is probably the result of the fact that in the course of evolution a specialized system for language developed in the human brain. The understanding of the functioning of the brain's speech and language system mostly derives from research of different malfunctions and diseases of the brain. Contemporary neuroscience researches the brain's speech and language networks mostly through methods of functional imaging of the brain, while new scientific findings allow the human brain to connect and communicate with computers.

**Keywords:** language, neuroscience, functional imaging of the brain, speech disorders, speech development

---

\* **Blaž Koritnik**  
Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinični inštitut za klinično nevrofiziologijo  
Univerza v Ljubljani, Medicinska fakulteta, Katedra za nevrologijo  
blaz.koritnik@kclj.si

## Uvod

Najpomembnejši način komunikacije med ljudmi je jezikovno-govorni. Jezik je sistem izraznih sredstev za sporazumevanje, govor pa način sporazumevanja s pomočjo izgovorjenih besed. Tako jezik kot govor nastajata in se odvijata v človeških možganih ter sta neločljivo prepletena. V prispevku zato za opis jezikovno-govornega sistema uporabljam oba pojma (jezik in govor) z mislijo, da gre za celoto in da je med enim in drugim glede umestitve v možgane težko potegniti ločnico. Jezikovno-govorni sistem v možganih predstavljajo tri med seboj povezane funkcijske enote: implementacijski, mediacijski in konceptualni sistem. Implementacijski sistem analizira vhodne verbalne podatke, aktivira konceptualno znanje, zagotavlja primerno slovnično in fonetično zgradbo ter nadzoruje artikulacijo. Mediacijski sistem deluje kot posrednik med prvim in tretjim sistemom. Konceptualni sistem je zbirka področij asociacijske skorje višjega reda, ki podpira konceptualno znanje (Kuhl, Damasio 2013).

Ker jezikovno-govorni sistem možganov nima prave vzporednice v živalskem svetu, je raziskovanje nevrobiološke podlage govora težje kot za druge možganske funkcije, za katere obstajajo celični in živalski raziskovalni modeli. Največ znanja o zgradbi in delovanju govornega sistema možganov so prispevali raziskave razvoja govora pri otrocih, klinična opazovanja bolnikov z motnjami govora zaradi poškodb in bolezni možganov ter v novejšem času elektrofiziološke in slikovne metode za preučevanje in merjenje možganov (Kuhl, Damasio 2013).

## Razvoj jezika in govora

Kljub izredni kompleksnosti se jezik in govor v večji meri razvijeta že do tretjega leta starosti. Hkrati se otroci bistveno bolje naučijo novega jezika kot odrasli. Razvoj jezikovno-govornih sposobnosti pri otrocih je kompleksen, sledi pa univerzalnemu vzorcu, ne glede na kulturo in vrsto jezika. V prvem letu starosti se najprej razvijeta univerzalna percepcija in produkcija govora, pozneje pa jezikovno-specifična percepcija in produkcija govora. Z 12 meseci starosti otrok razume približno 50 besed in pričinja tvoriti govor, ki spominja na materni jezik. V starosti treh let poznajo otroci okoli tisoč besed (v odraslem obdobju približno 70.000), tvorijo daljše stavke in zmorejo sodelovati v pogovoru. Pomembna značilnost razvoja jezikovno-govornega sistema je, da se razvije v točno določenem, t. i. kritičnem obdobju razvoja otroka. Zmožnost, da se naučimo novega jezika, se v odraslem obdobju ne izgubi, je pa bistveno manjša. Tudi v odraslem obdobju je učenje jezika najbolj učinkovito, če poteka po podobnih principih kot v zgodnjem, kritičnem obdobju. Takšni principi so na primer dolga obdobja poslušanja jezika v socialnem kontekstu, uporaba tako slušnih kot vidnih informacij

ter izpostavljenost poenostavljenemu in poudarjenemu govoru (kakršnega uporabljajo matere, ko govorijo z majhnimi otroki). Raziskave kažejo, da poteka pri dvojezičnih, ki so se obeh jezikov naučili v otroškem obdobju, procesiranje obeh jezikov v istih možganskih področjih, pri dvojezičnih, ki so se naučili drugega jezika v odraslem obdobju, pa v ločenih možganskih področjih (Kuhl, Damasio 2013).

Sodobna tehnologija lahko pomaga različnim z jezikom in govorom povezanim možganskim procesom in funkcijam (npr. dostop do znanja in informacij na internetu, možnost simultane prevajanja s spletnimi orodji), lahko pa jih tudi zavira. Študije kažejo, da ima pisanje z roko prednosti pred pisanjem z uporabo elektronskih pripomočkov (Mueller, Oppenheimer 2014). Motorična področja možganov, ki jih uporabljamo pri pisanju z roko, so blizu govornih in spominskih področij, kar je lahko vzrok, da informacije, zapisane z roko, bolje obdelamo in si jih tudi boljše zapomnimo v primerjavi z zapisovanjem s pomočjo računalnika. Najpomembnejša slabost in nevarnost elektronskih naprav pa je, da lahko povzročajo odvisnost. Uporaba elektronskih naprav še posebej pri otrocih stimulira možganske centre za ugodje in nagrajevanje ter spodbuja delovanje dopaminskega sistema in s tem sproža biološke mehanizme odvisnosti. Zato je zelo smiselno otrokom omejiti uporabo zaslonov v prostem času. Leta 2021 so izšla tudi slovenska priporočila v zvezi s tem; svetujejo, naj otroci do 2. leta starosti sploh ne bodo izpostavljeni zaslonom, v starosti med 2. in 5. letom naj bodo izpostavljeni največ uro na dan in to v navzočnosti staršev, med 6. in 9. letom največ uro na dan, med 10. in 12. letom največ uro in pol ter med 13. in 18. letom največ dve uri dnevno (Vintar Spreitzer idr. 2021).

## Motnje jezika in govora

Motnje jezika in govora nastanejo, ko je okvarjen katerikoli del jezikovno-govornega sistema. Afonija oz. disfonija (a- označuje popolno, dis- pa delno okvaro) je motnja tvorbe glasu, vzroki so pogosto lokalni (okvara glasilk ali drugih delov grla). Anartrija oz. dizartrija je motnja izgovorjave in nastane največkrat zaradi okvare oživčenja mišic, ki sodelujejo pri izgovarjanju. Do takšne motnje lahko pride na primer pri možganski kapi zaradi okvare možganskega debla, pri multipli sklerozi zaradi okvare malih možganov, pri amiotrofični lateralni sklerozi zaradi okvare motoričnih nevronov. Afazija oz. disfazija pa je motnja, ki se kaže s prizadetostjo tvorbe in/ali razumevanja govora ter sposobnosti branja in/ali pisanja. Nastane zaradi okvare jezikovno-govornega sistema možganov. Najpogostejši vzrok afazije je možganska kap, lahko pa nastane tudi na primer zaradi poškodbe možganov, neurodegenerativnih bolezni (demenca), možganskih tumorjev (O'Sullivan idr. 2019).

Leta 1861 je francoski kirurg in anatom Pierre Paul Broca objavil poročilo o bolniku, ki ga je poimenoval Tan, ker je zaradi motnje govora vztrajno ponavljal ta zlog.

Glavna značilnost njegove motnje je bila nezmožnost tvorbe govora. Po bolnikovi smrti so z obdukcijo ugotovili, da je imel okvaro v spodnjem zadnjem delu levega čelnega možganskega režnja. Opisani predel možganov, ki sodeluje pri tvorbi govora, imenujemo Brocovo področje, motnjo govora, ki nastane zaradi okvare tega predela, pa Brocovo afazijo. Najpogosteje se pojavi zaradi možganske kapi, ki je posledica motnje prekrvavitve možganov v povirju srednje možganske arterije dominantne poloble. Leta 1874 je nemški nevropsihiater in nevropatolog Carl Wernicke opisal motnjo govora pri bolnikih z okvaro v zgornji vijugi levega senčnega režnja, ki se je kazala z nezmožnostjo razumevanja govora. Takšna motnja se imenuje Wernickejeva afazija, omenjeni predel možganov pa Wernickejevo področje. Obstajajo še druge vrste afazij: prevodna, globalna, transkortikalna senzorična in transkortikalna motorična. Razlikujejo se po različnih kliničnih značilnostih, kot so tvorba in razumevanje govora, ponavljanje, poimenovanje itd. Obstoječe sheme in klasifikacije delovanja in motenj jezikovno-govornega sistema so precejšnje poenostavitve. Področje okvar govora in jezika je zelo kompleksno, na kar kažejo tudi nekateri zanimivi koncepti in motnje. Aleksija brez agrafije opisuje motnjo, pri kateri je okvarjeno branje, ohranjeno pa je pisanje. Verjetno je posledica okvare povezav med vidno skorjo in angularno vijugo, ki je pomembna za proces branja. Včasih je pri afaziji ohranjena sposobnost petja, včasih pa bolniki z afazijo nesorazmerno veliko preklinjajo. Lahko pa je okvarjena le proizvodnja govora, do tega pride predvsem pri okvari nedominantne možganske poloble (Kuhl, Damasio 2013; Bear idr. 2016).

## Raziskovanje jezikovno-govornega sistema možganov

Zadnja desetletja so na voljo metode, s katerimi lahko na neinvaziven način prikazujemo in raziskujemo zgradbo in delovanje jezikovno-govornega sistema možganov tako pri zdravih ljudeh kot pri bolnikih z okvaro govora. Med vsemi metodami je verjetno največ prispevalo k znanju o tem možganskem sistemu magnetnoresonančno slikanje. Z njim lahko zelo natančno prikažemo zgradbo človeškega telesa, med drugim tudi, kaj se dogaja z ustno votlino, jezikom, žrelom in grlom med govorjenjem in petjem. Predvsem dve izboljšavi te metode pa omogočata tudi preučevanje govornih predelov možganske skorje. Z metodo slikanja difuzijskih tenzorjev lahko z uporabo magnetne resonance prikažemo možganske povezave, kakršna je na primer arkuatni snop, dvosmerna povezava med Brocovim in Wernickejevim področjem (Berlot 2015). Z metodo funkcijskega magnetnoresonančnega slikanja pa prikazujemo delovanje govornega sistema možganov. Deluje na principu magnetnih lastnosti hemoglobina v krvi. V predelih možganov, ki so bolj aktivni, se poveča dotok s kisikom bogate krvi in to se vidi na sliki kot povečanje signala. Tako lahko prikažemo, katera področja možganov so aktivna med različnimi jezikovnimi in govornimi nalogami, ki jih izvaja

preiskovanec med slikanjem z magnetno resonanco. Za prikaz govornih področij možganov se najpogosteje uporabljata dve nalogi. Naloga besedne tekočnosti zahteva od preiskovanca, da našteva besede, ki se začnejo na določeno črko, ki se za hip prikaže na zaslonu. Pri nalogi tvorbe glagolov pa preiskovanec na zaslonu vidi različne samostalnike, sam pa mora za vsak samostalnik povedati en glagol, ki je kakorkoli vsebinsko povezan z njim (npr. vrata – odpreti). Med samim slikanjem preiskovanec ne sme premikati ust, uporabljati mora samo tihi (notranji) govor, saj se drugače na slikah pojavijo motnje. To je slabost metode, saj nimamo nobenega nadzora, ali preiskovanec nalogo med slikanjem dobro opravlja. Lahko pa seveda pred slikanjem preverimo, ali nalogo razume in ali jo zna izvajati. Na ta način lahko prikažemo govorna področja možganov, predvsem Brocovo področje v čelnem delu možganov in Wernickejevo področje v senčnem delu možganov. Določimo lahko tudi, katera možganska polobla je dominantna za govor. Pri veliki večini (96 %) desničnih ljudi je to leva polobla, pa tudi pri 70 % levičnih. Pri 15 % levičnih gre za obojestransko, pri 15 % pa za desnostransko govorno dominanco. Takšno slikanje za prikaz govornih področij možganov uporabljamo pred nevrokirurškimi operacijami epilepsije in možganskih tumorjev, saj se na ta način lahko izognemo okvaram govora med samo operacijo (Bear idr. 2016; Sancin idr. 2004).

Z nekaterimi metodami pa lahko tudi vplivamo na delovanje govornega sistema možganov. Pri transkranialni magnetni stimulaciji možganske skorje uporabljamo neboleče in nenevarne magnetne pulze, da prehodno izklopimo govorna področja možganov. Podobno, vendar na bolj invaziven način, lahko določamo govorno dominanco s testom Wada. Pri tem testu s posebnim katetrom v eno vratno arterijo vbrizgamo kratko delujoče uspavalno amital, s katerim za približno 10 minut »omamimo« eno možgansko poloblo, v tem času pa ugotavljamo, kako delujejo govorne funkcije pri preiskovancu. Podobno lahko naredimo še na drugi strani in tako ugotovimo, katera možganska polobla je dominantna za govor. Test se uporablja predvsem pred nevrokirurškimi operacijami epilepsije, pri katerih se prereže ali odstrani določen (okvarjen) del možganov (Bear idr. 2016). Medoperativni elektrofiziološki nadzor uporabljamo med operacijami možganov ali drugih delov živčevja. S pomočjo električnega draženja in merjenja električne aktivnosti živčevja merimo in opazujemo, kako živčevje deluje. Različne motorične in senzorične funkcije ter delovanje živčnih povezav lahko ocenjujemo, ko je bolnik med operacijo v splošni anesteziji. Ocenjevanje govorne funkcije pa v splošni anesteziji seveda ni možno. Zato izvajamo t. i. nevrokirurške operacije v budnosti (Vranič idr. 2013). Pri takšnih operacijah je bolnik ves čas buden in pri zavesti. Uporabimo lokalno anestezijo, da je odpiranje skalpa in lobanje neboleče, nato pa prikažemo možgansko skorjo. Z električnimi impulzi dražimo različne predele možganske skorje in ugotavljamo, kdaj se pri bolniku zaradi draženja pojavi motnja govora. Teh predelov se nato nevrokirurg

med operacijo izogiba, da ne pride do trajne okvare govora. Med operacijo se bolnik pogovarja in izvaja različne govorne naloge; tako se lahko prepričamo, da so govorne sposobnosti neokrnjene, oziroma zaznamo že diskretne znake okvare govora (De Witte idr. 2015).

## Nadomestna komunikacija

Bolnikom z okvaro jezikovno-govornega sistema lahko pomagamo na različne načine. Pri disfazijah, ki so posledica možganske kapi, pride do popraviljanja zaradi plastičnosti možganov, kar spodbudi in usmerja logopedska terapija. Pri dizartrijah, ko gre za nepovratno ali napredujočo okvaro sistema za artikulacijo, so na voljo pripomočki za nadomestno komunikacijo. Bolniki, ki lahko pišejo in uporabljajo računalnik, lahko seveda na ta način zelo učinkovito nadomestijo primanjkljaj govorne komunikacije. Pri tistih, ki tega ne zmorejo, pa pridejo v poštev bolj kompleksne možnosti nadomestne komunikacije. Takšni bolniki so na primer tisti z napredovanimi oblikami amiotrofične lateralne skleroze, boleznimi, ki okvari motorične nevrone in s tem večino hotenih gibov, med katere spadajo poleg uporabe rok in hoje tudi govor, požiranje in dihanje. Če lahko bolnik dobro premika oči, potem je za komunikacijo na voljo sistem za sledenje pogleda, s katerim z infrardečo kamero zaznavamo položaj oči in prek tega bolnik krmili kazalec miške na zaslonu ter tako upravlja z računalnikom. Včasih je okvara oz. bolezen tako huda, da tudi očesni gibi niso možni. To je t. i. sindrom vklenjene zavesti, pri katerem bolnik ne zmore prav nobenih gibov in komunikacije, čeprav njegova zavest ni okrnjena. Tudi za takšna stanja, ki so na srečo zelo redka, obstajajo tehnološke rešitve, ki omogočajo vsaj zelo osnovno komunikacijo. To so različni vmesniki med možgani in računalnikom, ki s pomočjo merjenja in analize možganske aktivnosti uporabijo možganske signale (neke vrste biološke korelate misli) za krmiljenje računalnika. Ena možnost za delovanje takšnega vmesnika je s pomočjo t. i. vala P300. To je val možganske električne aktivnosti, ki nastane, ko zaznamo kaj nenavadnega. Princip vala P300 lahko za komunikacijo uporabimo tako, da bolniku na zaslonu prikažemo abecedo, on pa je pozoren na določeno črko. Črke na zaslonu se izmenično prekrivajo s fotografijami obrazov in ko se prekrije črka, na katero je bolnik pozoren, je to nenavaden dražljaj, ki v možganih vzbudi val P300. To zazna sistem elektrod, nameščenih na glavi, in zamišljena črka se pojavi na zaslonu. Na takšen način lahko samo z mislimi črkujejo po nekaj črk na minuto, kar zadostuje za enostavno komunikacijo (McFarland 2020). Razvoj tehnologije gre tudi v smer bolj invazivnih pristopov z vzpostavljanjem neposrednih povezav med možganskimi celicami in računalniškim vezjem, kar se naredi s pomočjo nevrokirurške operacije. Takšne sisteme razvijajo predvsem za popolnoma nepokretne bolnike, saj jim lahko tako na primer omogočijo premikanje invalidskega vozička ali nadomestne robotske



roke samo z mislimi. Podobno pa bi lahko sistem uporabljali tudi za tvorbo govora. S pomočjo senzorjev, vstavljenih v govorne predele možganske skorje, lahko namreč do neke mere celo dekodiramo govor in to bi lahko poimenovali kar bralnik misli (Moses idr. 2021).

## Zaključek

Nevroznanstvena spoznanja o delovanju jezikovno-govornega sistema možganov so pomembna za razumevanje ene najpomembnejših človeških sposobnosti, ki oblikuje družbo ter je pomembno orodje za umetniško in znanstveno ustvarjanje. Motnje govora so posledica različnih okvar in bolezni možganov, s sodobnimi diagnostičnimi in terapevtskimi pristopi pa jih lahko prepoznavamo, preprečujemo in zdravimo. Posebno vlogo pri tem bo v prihodnosti imel tehnološki napredek z razvojem povezav med možgani in računalnikom.

## Literatura

- BEAR, Mark F., CONNORS, Barry W., PARADISO, Michael A., 2016: Language. Mark F. Bear, Barry W. Connors in Michael A. Paradiso (ur.): *Neuroscience: exploring the brain*. Philadelphia: Wolters Kluwer. 685–718.
- BERLOT, Rok, 2015: Difuzijsko magnetnoresonančno slikanje. *eSiNAPSA 10*: [https://www.sinapsa.org/eSinapsa/stevilke/2015-10/168/difuzijsko\\_magnetnoresonančno\\_slikanje](https://www.sinapsa.org/eSinapsa/stevilke/2015-10/168/difuzijsko_magnetnoresonančno_slikanje) (Dostop: 1. 11. 2021).
- DE WITTE, E., SATOER, D., ROBERT, E., COLLE, H., VERHEYEN, S., VI-SCH-BRINK, E., MARIËN, P., 2015: The Dutch Linguistic Intraoperative Protocol: A valid linguistic approach to awake brain surgery. *Brain and Language* 140/1. 35–48.
- KUHL, Patricia K., DAMASIO, Antonio R., 2013: Language. Eric R. Kandel, James H. Schwartz, Thomas M. Jessell, Steven A. Siegelbaum in A. J. Hudspeth (ur.): *Principles of neural science*. New York: McGraw-Hill. 1353–1372.
- MCFARLAND, Dennis J., 2020: Brain-computer interfaces for amyotrophic lateral sclerosis. *Muscle&Nerve* 61/6. 702–707.
- MOSES, David A., METZGER, Sean L., LIU, Jessie R., ANUMANCHIPALLI, Gopala K., MAKIN, Joseph G., SUN, Pengfei F., CHARTIER, Josh, DOUGHERTY, Maximilian E., LIU, Patricia M., ABRAMS, Gary M., TU-CHAN, Adelyn, GANGULY, Karunesh, CHANG, Edward F., 2021: Neuroprosthesis for decoding speech in a paralyzed person with anarthria. *New England Journal of Medicine* 385/3. 217–227.

- MUELLER, Pam A., OPPENHEIMER, Daniel M., 2014: The pen is mightier than the keyboard: Advantages of longhand over laptop note taking. *Psychological Science* 25/6. 1159–1168.
- O'SULLIVAN, Michael, BROWNSETT, Sonia, COPLAND, David, 2019: Language and language disorders: Neuroscience to clinical practice. *Practical Neurology* 19/5. 380–388.
- SANCIN, Kristjan, KORITNIK, Blaž, ZIDAR, Janez, 2004: Govorni sistem možganov: vpogled s funkcijskimi slikovnimi metodami. *Psihološka Obzorja* 13/2. 33–38.
- VINTAR SPREITZER, Mateja, BAŠ, Denis, RADŠEL, Anja, BRECELJ ANDERLUH, Marija, VREČA, Maja, REŠ, Špela, SELAK, Špela, HUDOKLIN, Mateja, OSREDKAR, Damjan, OKORN, Žiga, 2021: *Smernice za uporabo zaslonov pri otrocih in mladostnikih*. Ljubljana: Sekcija za primarno pediatrijo Združenja za pediatrijo Slovenskega zdravniškega društva.
- VRANIČ, Andrej, MARKOVIČ, Jasmina, KORITNIK, Blaž, 2013: Odstranjevanje možganskih tumorjev pri budnem bolniku. *eSiNAPSA* 6: <https://www.sinapsa.org/eSinapsa/clanki/71/Odstranjevanje-mo%C5%BEganskih-tumorjev-pri-budnem-bolniku> (Dostop: 1. 11. 2021).

# Kje so doma besede?

*Kristijan Muck\**

Rojevanje govora v otroku je izhodiščni prostor govorne in siceršnje ustvarjalnosti. Preteklost njenega nastajanja je v govoru zajeta vse življenje, zato se zaradi nje odpirajo možnosti za iskreno izjavljanje ter za neposreden umetniški, igralski in gledališki stik z Drugim. Posebni prostori govora so lahko za igralca v tujem jezikovnem območju, obstajajo za izolirane osebe, so usoda emigrantov, a so tudi v pisateljski samoizolaciji, s katero se območje svobode lahko razpre do meja mišljenja, kjer spontano prehaja v umovanje o biti časa in paradoksalnem obstoju enovitosti vsega, kar je ali bi lahko bilo. Vendar gre tudi za prostor mišljenja, s katerim lahko čas zajemamo v logiko zgodbe. S tem se razpira prostost, ki omogoča kritiko svojega časa in preseganje govornice uničevanja ter odpira možnost za kulturo, v kateri postaja govornica različnih prostorov dialog o dojemanju sveta. Govor ga oživlja neposredno v telesu.

**Ključne besede:** igralec, umetnost, čas, mišljenje, radost

The bringing forth of speech in a child is the starting point of the space of any creativity, be it verbal or otherwise. The past of its becoming is encompassed in speech for the whole course of one's life, thus opening up the potential for honest uttering and immediate artistic, acting and theatrical contact with the Other. For the actor the special spaces of speech can exist in a foreign language area, they can exist for isolated persons, they can be the fate of immigrants, but they can also turn up in writing about isolation, in which the area of freedom can open up to the very limits of thought, where it spontaneously transitions into pondering the essence of time and the paradoxical existence of the unity of everything that is or could be. But it is also a space of thinking by which one can capture time into the logic of stories. This opens up freedom that allows for a criticism of one's time and for transcending the language of destruction which opens up the possibility of a culture in which speech from different spaces becomes a dialogue about comprehending the world. And speech revives it directly inside the body.

**Keywords:** actor, art, time, thinking, joy

---

\* Kristijan Muck  
Ljubljana  
kristijan.muck@guest.arnes.si

Čas, prostor, gibanje. Čudovita trojica obstoja. Ki pa z begotnostjo uma postaja vse bolj skrivnostna. Saj dognanja znanosti razkrivajo vselej nova obzorja, obenem pa so območja ozaveščanja biti vse bolj obsežna ter nedosežna. Čas pa, kdo bi vedel, ne le da teče, ampak tudi obstoji, morda se suka, ali pa teče nazaj ali se nepredstavljivo razceplja v neštetosti kot večni nič. Ali pa – kot to nakazuje izraz, neologizem *míslenje* – je nekje kot prostor brezkončnega govora?

Tako zapleteno se mi sukajo misli, ko se jih dotakne vprašanje o govoru in prostoru. Moram jih usmeriti in se najprej posvetiti stvarnosti.

Zadnjih 60 let svojega življenja sem se kot igralec in kot pisatelj poklicno ukvarjal s tem, da bi s telesom in z besedami osvojil razmerje med notranjim čutenjem ter njegovim izrazom v stiku z drugimi. Manj zavedno se je to dogajalo pravzaprav že prej, skoraj od otroštva, ko sem prirejal lutkovne predstave, se zatem pridružil takratnemu Mladinskemu gledališču ter se loteval izraznega plesa. Ob tem me je vznemirjalo, da so zvoki, ki so se pojavljali v mojem svetu, vsebovali nekakšne podobe, like in barve.

V najbolj intenzivnih letih svojega življenja sem raziskoval načine, s katerimi bi lahko spojil različne ustvarjalne možnosti v enovitih projektih. Kar pa terja veliko organizacije, za katero nisem imel pravega časa, saj me je predvsem preganjala strast do iskanja nečesa, kar bi morda bila resnica o svetu in človeku v njem.

Pred štirimi leti se je rodila vnukinja. Paolina. Njena prva zaznavanja okolice in odzivanja nanjo sem občutil kot nekakšno muzikalno, telesno in zvočno otipavanje, vibracijo in dinamiko. Nekaj spoznanj ter izkustev v zvezi z ustvarjalno igro otroka v njegovih čutih, čustvih, glasu, kretnjah ter odnosih med osebami ob zgodnjem odraščanju sem doživel že prej. S svojima nečakinjama, Marijo Lucijo in Deso ter hčerama Anjo in Nančo, pa tudi s prvo vnukinjo Pio. Igrivost, čudovite izmišljije, spontanost, neposrednost v prvih človekovih letih, je muzična. Je fantastični dialog, ki ga lahko, žal pa ne vselej, živi vsak otrok v srečevanju z drugimi, z okolico in s samim seboj.

Z vnukinjo Paolino, ki v času karantene ni hodila v vrtec, sem bil skupaj cele ure. Več kot s katero od deklic kdaj prej. Osrednja tema najinega druženja so bile vselej nove zgodbe. V različnih variacijah, preskokih in dinamiki je morala prevladovati pripoved o reševanju iz raznovrstnih, vselej novih in vse bolj stvarnih zapletov.

Ko gledaš, vidiš in čutiš majhno človeško bitje in njegove odzive na okolje v prvih mesecih, lahko obenem opazuješ, proučuješ, doživljaš *theatrum mundi* v svojem izvoru. V mali osebi ni še besed, vendar vsa njena pojavnost z odzivi na okolico že vsebuje proces nastajanja sveta in dialog z njim. V obstoj otrokovega nezavednega sveta se nalogajo zvoki in podobe, ki ustvarjajo dialog med telesom in prvinskimi uvidi, zunanji in notranji svet se razvijata v posebno prostorje, ki omogoča celosten razvid o svetu kot objektivnem ter obenem subjektivnem območju.

Podobe, zvoki, odzivi, kretnje, vse telo se v njih združuje in razdružuje s svojim okoljem. Kot da bi to bila muzika, igra prostora in časa. Ki se razvija v odnos med govorom in prostorom, med samostojno, vse bolj avtonomno posamezno osebo in drugimi ter s spreminjajočo se celovitostjo sveta. Dinamika, ki je globlja vsebina govora.

Kakšen nepojmljiv dar človeku, njegovemu nastajanju iz narave v tisočih in sto tisočih letih! Nasilje in ljubezen, razdor in ustvarjalnost. Vse je v nas in v vsem, kar smo kot skupnost. Prostor, ki se zdi neomejen. Nadarjeni smo, a se komaj kdaj zavedamo, da so govor ter vesoljni, zemeljski in družbeni prostor vzajemno povezani. Da ni dovolj, če v tem prepletu iščemo zgolj objektivne ali subjektivne zaključke, ni dovolj, da se v tej igri poskušamo približati koncu, edini resnici. Muzika sveta in človeka je neskončna. Toda za človeštvo ni večna. Zato so razmerja med ljudmi, med posamezniki in družbo, v odnosih med skupnostmi in njihovo organsko strukturiranostjo odvisna od razprtosti, pripravljenosti za radostno igro z Drugim kot Drugim. Ker so v nas vsi pretekli časi, je toliko bolj pomemben govor, ali osebni ali javni, ki v svojem izhodišču vsebuje prostorje minulosti za stoletja in še dalj nazaj, čeprav se oklepa bežnih trenutkov sedanjosti. Vsaka beseda vsebuje notranjost preteklosti ter obenem občutje časa, ki je pred nami. Govor vsebuje slutnjo o vsem, kar je, ali bi lahko bilo. Brez čuta o takšni brezmejnosti lahko postaja vse bolj samozadostna, zasebna, zasnajajoča komunikacija. Kadar govor poskuša presegati strukturo, ki se nanaša na samo sebe, je možno razpravljati o procesu osebnega osvobajanja in skupnostne empatije. Ne nazadnje tudi o tem, ali je kultura bivanja odvisna od kritičnosti govora do samega sebe. S čimer se razpira prostor ustvarjalnosti.

Bi bilo nujno, da se v tako veliki meri ukvarjamo s tem, kako priti do zaključkov, ki bi pretežno teoretsko projicirali družbene odnose v shematske silnice, s katerimi naj bi uravnavali družbeno dogajanje? Če bi seveda v posameznikovi in družbeni zavesti obstajalo spontano dojetje, ki bi vključevalo proces nastajanja sveta v nas. Bi to bilo možno? Sem naiven utopist? Verjetno.

Ali so procesi v dejavnostih, katere na splošno imenujemo z nazivom umetnost, tista igra časov v nas, s katero lahko v odnosih realnega sveta raziskujemo utopično brezkončnost oziroma ne-prostor? Ki je odnos med govorom v najširšem pomenu in prostorom v smislu vseh možnih, tudi imaginacijskih časov? Je možna dialektičnost, razgovor, ki bi iskal izraz takšne neizrekljive celote?

Podobno kot je bila pred štirimi leti vnukinja Paolina povezana z izidom moje poezije v zbirki *Knjiga se nasmehne*,<sup>1</sup> so bile tiste male deklice, nečakinji, obe hčeri in starejša vnukinja, ki sem jih omenil, nekoč spodbuda v mojem igralstvu. Iskrenost njihovega

1 Kristijan Muck, 2018: *Knjiga se nasmehne*. Založba Hiša poezije. Zbirka Poetikonove lire.

odzivanja mi je dajala notranje izhodišče za prvinsko vživljanje, za ponotranjanje življenjskih vzgibov Drugega, osebe zunaj ali onkraj mene, ki pa je obenem v meni kot nastopajočem živela lastno usodnost. Od takrat do danes sem prepričan, da je v tem vir dejavnega igrilstva. Sistemi igre, ki so se pojavljali predvsem v prejšnjem stoletju, pa so lahko bolj ali manj uspešen pripomoček. Čeprav se je uveljavila tudi sintagma »no acting please«, poziv igralcem k iskanju svojega sebstva kot viru avtonomne in paradoksalne pretvorbe v Drugega. Vendar živimo v času, ko prikaz vsečnosti prevladuje nad procesom spočetja sveta v nas, zaradi česar naj bi nas teror virtualnega prijateljevanja varoval pred mukami sreče, ki jih poraja ljubezen v globini vseh svojih pomenov. Nepredvidljivost igre in poezije je dialoški jezik, ki naj bi prevajal prostor nezavedne radosti v radovednost o neizmernosti časov. Njihovega vznikanja in izginevanja. Njihovega prostora v govoru posameznika in družbe. V vsem tem lahko živi beseda. A le kot proces in ne kot ideja.

Iz pisnih virov vemo, kako se je skozi stoletja razvijala slovenščina. Sam sem pred mnogimi leti, ne vem več dobro v kakšnih radijskih javnih nastopih oziroma prireditvah, pred publiko na osnovi lektorskih napotkov večkrat interpretiral pridige Janeza Svetokriškega. Čudovito bi bilo, če bi lahko slišali resničnega pridigarja nekdanjih časov. Toda, kako naj doživimo, slišimo prostor govora, ki izvira v svojem dejanskem času, a je ta že minil? Njegovo osebno izpovednost, ki je v govoru vselej prisotna. Naj si drznem kot nepoznavalec postaviti vprašanje o tem – morda je že razrešeno –, ali je v črkarski pravdi šlo predvsem za prestiž ali pa za čim bolj jasen izpis tistega, kar slišimo, ko beremo? Za uveljavljanje znakov torej, ki naj bi na optično najbolj neposredni način spodbujali notranjo zvočno podobo – smisla? Ki, nejasen, zamegljuje neposredni – pomen?

Ob branju sem z leti besedilo tudi tako ali drugače slišal. Lahko sem ob tem mnenja, da črke niso isti označevalni princip kot znaki v notnem črtovju. Kot je notni zapis neke vrste napotek, v katerem razbiramo ritem, melodijo in dinamiko, je običajni zapis besed šele vzgib pomena ter razpiranje muzičnosti smisla. Kar terja od bralca v svojstvu govorca posebno pozornost.

Spominjam se govornice svoje matere. Materni jezik bi lahko pomenil tudi – jezik maternice. Saj je to govor, ki ga poslušamo od prvih tednov po spočetju. Moja mati je v svoji govornici gotovo nosila prvine slovenščine, kakršno so govorili v Ljubljani v začetku prejšnjega stoletja. A zelo verjetno tudi nekaj izrazitejše dolenjščine po svoji materi ter zvokov in intonacij madžarščine, podedovane po svojem očetu, čeprav tega jezika sploh ni poznala. Zase vem, da sem imel ob vstopanju v igrilstvo težave s tem, da so bili moji vokali »zamolki« kot v madžarščini. O kateri seveda nisem imel pojma. Vsekakor pa se je tudi moj vsakodnevni govor zaradi nenehne premlevanja

zvočnosti ter vprašanj njegovega pomena, smisla, sporočanja in dialoga v igralskem poklicu v teku let izrazitejše spremenil.

Iz svoje mladosti, ko sem stal na dijaškem stojišču, se dobro spominjam in slišim odrski govor, ki je prihajal iz prostorja preteklosti. Igralci so bili veliko bolj kot danes nosilci svojega osebnega, včasih privatniškega izraza, obenem pa si v njihovem govoru lahko zaznal neko arhaičnost in večkrat dialekt. V nekaterih je živel ne le duh izrazitega realizma, temveč tudi romantizma in seveda nujne glasovne uveljavitve. Vsekakor je bil tedaj precej drugačen splošni govorni prostor. Bil je odprt navzven. Z današnjega »slušnega kota« bi rekli, da je v njem bila bolj prisotna strastnost, patetičnost. Toda v veliki meri iskrena.

Kot gledališki začetnik sem bil priča zavestnemu odporu proti načinu govora, kakršen je bil prisoten v ljubljanski Drami. Sodeloval sem pri Odru 57 v predstavah *Otroka reke*<sup>2</sup> Daneta Zajca, Božičevih *Kaznjencih*,<sup>3</sup> *Vojaka Jošta ni*,<sup>4</sup> Zupanovem *Aleksandru praznih rok*<sup>5</sup> ter nazadnje v Rožančevi *Topli gredi*.<sup>6</sup> Predvsem v poetičnih dramah so se igralci, tedaj je bila to mlada generacija, Rudi Kosmač, Danilo Benedečič, Iva Zupančič, Mija Janžekovič ter od njih nekoliko starejši Jurij Souček, zavzemali za to, da svoj govor skrcijo na povsem jasno, enostavno ter v bistvu izhodiščnega pomena ter širšega smisla zasidrano govorico. Tok govora je bil enostaven, zaradi bližine gledalcev je bil obenem sugestiven, vse poetske prvine so lahko prišle do izraza. Že takrat sem začutil, da je tisto, kar bi hotel sam iskati v sebi kot osnovo odrskega govora – izjava. S tem pojmom sem pozneje v procesu igralske pedagogike imenoval izhodiščni, neposredni besedni izraz. Telesni izvor takšnega stika z osnovnim pomenom pa sem doživel v Gleju z vlogo Handkejevega *Kasparja*.<sup>7</sup> Tudi iz te izkušnje je izviral dejavnost, s katero sem iskal skupne vire različnih ustvarjalnosti v performansih, razstavah z nastopi, hepeningih, teoretično v esejih, pozneje pa v dramski pisavi. Kot čutenje, v katerem je izhodišče vibracija, ritem, kompozicija podob in zvokov. Ter je nazadnje zapis notranjih in zunanjih odnosov v projekcijah oseb, ki so variacija realnosti.

Posebne notranje premike sem doživel, ko sem nastopil oziroma deloval na odru kot govorec tujega jezika. Prostor govora kot – tujstvo? Prvič je bil takšen jezik francoščina. Učil sem se je štiri leta v gimnaziji in se skoraj zaljubil v ta jezik. V njegovo razvidnost in neposrednost. V francoščini sem nastopil z Aljo Tkačevo, Branetom

2 Dane Zajc: *Otroka reke*, 1961. Rež. Taras Kermauner. Oder 57.

3 Peter Božič: *Kaznjenci*, 1963. Rež. Mija Janžekovič. Oder 57.

4 Peter Božič: *Vojaka Jošta ni*, 1961. Rež. Žarko Petan. Oder 57.

5 Vitomil Zupan: *Aleksander praznih rok*, 1961. Rež. Staš Potočnik. Oder 57.

6 Marijan Rožanc: *Topla greda*, 1963. Rež. Andrej Stojan. Oder 57.

7 Peter Handke: *Kaspar*, 1970. Rež. Iztok Tory. Eksperimentalno gledališče Glej.

Ivancem in Majdo Grbac v režiji Jureta Součka ter v organizaciji Francoskega inštituta v Feydeaujevi komediji *Pokojna gospejina mama* (*Feu la mère de madame*),<sup>8</sup> lektor je bil tedanji vodja inštituta, imena se več ne spomnim. Ta gospod nas je s posebno ljubeznijo do udarnega zvena francoščine, ki sem jo že prej govoril dokaj dobro, do potankosti podučil o njenih posebnostih. Med drugim smo gostovali v Beogradu v Ateljeju 212. V dvorani je bilo tudi veliko diplomatov in doživeli smo presenetljiv uspeh. A to je bil zame šele uvod v tri naslednje, vse hujše izkušnje. In to v nemščini. Prvič še ni bilo zapleteno, ker sem na Dunaju v gledališču Theater der Jugend igral bosanskega zdomca in sem lahko govoril z nekaj humornega akcenta. Naslednjič sem leta 1992 na pomembnem letnem festivalu blizu Frankfurta v Giradouxovi *Trojanske vojne ne bo*<sup>9</sup> v zaključku predstave pel v slovenščini ter v Brechtovi *Beraški operi*<sup>10</sup> nastopil v nemškem jeziku kot eden od članov kriminalne tolpe. Izziv je bil tudi v tem, da je prizorišče na prostem imelo ogromen oder ter avditorij za 2500 gledalcev. Spopad mojega govora in petja – mikrofonov tedaj niso uporabljali – s takšnim prostorom in tujstvom, ki me je obdajalo, je bila posebna preizkušnja. Ki pa se še ni mogla primerjati z naslednjo. Zgodila se je leta 1998 v Celovcu v nemškem gledališču Stadttheater. Režiser Ernst Binder, ki je nekajkrat režiral pri nas, me je angažiral za veliko vlogo, to je bil posebej z imenom Bebel v štiriurni predstavi poetičnega besedila *Kamni pojejo* (*Es singen die Steine*)<sup>11</sup> avtorja Gerta Jonkeja. Besedilo v nemščini, jeziku stroge logike, ter poetična proza z izjemno dolgimi monologi in zapletenimi stavki. Najprej nekajtedenski dril v izgovorjavi, potem pa nastopanje pred nemško publiko v zamejstvu, ko nisem predstavljal kakšnega Slovana, pač pa osebo iz avtorjeve irealne imaginacije. Vloga ni imela nobene zveze s tujstvom, nasprotno, biti sem moral v govornem ravnovesju, torej v nekakšnem prostorskem odnosu z Ulrichom Wildgruberjem, ki je bil tedaj eden najbolj vidnih nemških igralcev, posebej znan kot sijajen govorec. Med množico drugih igralcev, ki so v garderobah in za odrom prav vsi ves čas polglasno premlevali svoje besedilo. Tudi sam sem se počutil, kot bi z besedilom v svoji notranjosti gradil sila zapleteno strukturo, nekakšno gotsko katedralo z rozeto osredotočenja v brezčasje.

Kaj torej pomeni igrati v tujem jeziku? Kako izgovarjati neko resničnost v prostoru, kjer naj bi se bližal svojemu notranjemu smislu, a v jeziku, ki prihaja iz zunanosti in ne iz lastnega ustvarjalnega telesa? Moja izkušnja je bila predvsem ta, da sem kljub predajanju sebe oziroma svojega govora Drugemu, ostal pred publiko tujec nji

8 Georges Feydeau: *Pokojna gospejina mama*, 1965. Rež. Jurij Souček. Samostojen projekt. MGL.

9 Jean Giraudoux: *Trojanske vojne ne bo*, 1992. Rež. Peter Lotschak. Bad Hersfelder Festspiele.

10 Bertolt Brecht: *Opera za tri groše*, 1992. Rež. Peter Lotschak, Bad Hersfelder Festspiele.

11 Gert Jonke: *Es singen die Steine (Kamni pojejo)*, 1998. Rež. Ernst M. Binder, Stadttheater Celovec.



in – sebi. Sprejetost je izhodišče govorne komunikacije. Notranji stik, zveza z okoljem je bolj pomembna kot jezik sam na sebi. Socialni kod, notranji družbeni čut, očitno obstaja ne glede na jezik. Govorna komunikacija kot gledališki izraz iskanja stikov lastne, nikoli končno raziskane osebnosti z Drugim se vzpostavlja v osnovnem, naravnem, v razprtost »igre« usmerjenem območju. Gestus, način govorceve razpoložljivosti je, kadar povezuje prejemnike v maternem jeziku, samoumeven.

V prostovoljnem azilu, v katerem iščem kot pisatelj čim bolj globok in neposreden stik z oddaljenim Drugim, je samogovor nedoločljiv, sproti oblikujoč se govorni proces. S tem pa iz hipa v hip nastajajoče razkrivanje svojih notranjosti, prostorov lastne persone, a obenem dialog z neznanci, ki se lahko spreminjajo v podobe literarnih oseb, iz česar raste razgovor s svojo ali nespoznavno skupnostjo, s svetom, kozmosom, bitjo. Je slednja obstoj ter obenem skozi čas sesipajoči se vtis ničā? Prostor božanske enovitosti ali pa razkroj časa in sebstva? Ali pa je bit nemi razgovor človeka v zaznavanju brezkončnih prostorov? Vsekakor je v pisateljstvu prisoten imaginativni konflikt med obstojem osebe in nedopovedljivo celoto sveta, ki ga lahko avtor časovno utelesi, subjektivizira in razrešuje tako, da abstraktni govor irealnega prostora projicira v perspektivo realne kompleksnosti sveta.

Govor ustvarjalnosti išče kod, s katerim bi povedal, sporočil samemu sebi, da je prostor lastnega bivanja smiseln. Obenem pa tudi, da ima življenje v skupnosti svoj pomen. Zato iščemo v poeziji odsev nepreštevni projektij sveta, vrezan v muziciranje telesa, ki ga s tem osvobajamo časa. Zgodba išče začetke nastajanja sveta v nas, poskuša jih sporočiti skupnosti ter v rizomu različnosti najti cilj našega bivanja. Iz poezije ali zgodbe se lahko razrašča dialoška struktura kot izhodišče govorne realizacije za konkretno nastopajoče osebe, ki naj postanejo dejavne kot časovni izris odnosov v imaginaciji vsakršnega prostora. Drama kot besedilo – sodobno gledališče pozna njene variacije, v katerih je telo izhodišče dogajanja ali posebnega dogodka – izhaja iz vnaprej določene dovršitve zgodbe ter obenem ponika v poetskih virih svojega izhodišča.

Zapisovanje dramatičnosti terja spontane, neposredne, v biti govora, kakor jo poskušam zajeti iz raznih zornih kotov, izvirajoče povedi, izjave, dialoge, skratka »fiksacije« notranjega sveta posameznikov in njihovih odnosov. Odrska govorna komunikacija je, ne glede na dramsko vsebino, oblikovanje lastne in obenem igrane osebnosti v spevnem prepletu konzonantov in vokalov. Je resonanca sveta v nas. Z njo se pogovarjamo s soigralci, s prostorom celotnega odra, in seveda s človeško vsebino posameznikov v parterju. V igralcu je prostor vse, kar nas obdaja v vseh smereh ter sega v dalje, ki si jih na odru nekako predstavljamo in jih nezavedno upoštevamo kot otip neskončnosti. Vselej v dialogu z notranjo vsebino družbe, ki jo predstavlja občinstvo in vsebina, čudovitost slehernega posameznika v njem. Gledalci oziroma poslušalci so dialoški partnerji, saj omogočajo razgovor, prodor ter odsev in odmev iz območja, ki

sicer večinoma ni neposredno povezano z govorcem. Konkretni oder in dvorana sta kot celota živi resonančni prostor. Radost bivanja, prisotna kot možnost interpretacije življenja, je zven obstoja in tiha prisotnost biti. V očesu snemalne kamere je prostor kot paradoks načrtovane igralske improvizacije obenem območje, s katerim med snemanjem tipamo, prisluškujemo in se bolj ali manj z vsemi čuti predajamo dimenzijam stvarnega sveta. Kadar se ob tem v igralcu oglašča govor, izhaja v sredici osebnega obstoja ter spontano žarči njegovo celotno bivanje. Radijski mikrofoni so prijatelji, ki nam omogočajo zvezo z neznanci, s katerimi vstopamo v čutenje, takšno, kot je ljubezenski odnos. Sleherni govor, ki ni materni in je tako ali drugače vnesen v naše telo, se dogaja kot naše prenikanje v njegovo zvočno strukturo in je muzično osvajanje pomena, spajanje z bistvom smisla. Kot takšno je njegovo tujstvo obenem premično razgledišče v vselej nove tančine osebne in družbene živosti. Dialog z njim na ta način dobiva tisti pomen, kot ga ima v svojem izvoru. Da je vsestranski vpogled. Smisel človeške živosti.

Bivati v svojem maternem jeziku bi pomenilo, da je smisel ter s tem pomen življenja v tem, da njegov govor sprejmemo nase kot paradoks usode. Ki naj bi jo poskušali doumeti kot bit, katere abstraktni čas je za Drugega odvisen od naše ustvarjalnosti, če le poskušamo najti stvarne odzive v globinah dialoške preteklosti. Ki je v nas, a se »dogaja« v veliki večini nezavedno. Pozabljamo, da v stiku z Drugim tudi ves čas odločamo o njem oziroma o drugih ter s tem o kulturni odgovornosti za svoj družbeni prostor.

Kadar dinamika stikov presega omejitve, ki jih povzročajo človeku lastno enovito dožemanje časa, zmore prehajati v smotrno regulativo odnosov ter družbenih razmerij med posamezniki in skupinami. Spočenja se vselej v sebi spremenljiva kultura, z njo prostor, ki je lahko potencial kompleksnega pojma svobode. In v sebi prenavljajočega se govora, ustvarjalca kulture kot vzajemne komunikacije. Predvsem na ta način in s tem, da takšni procesi v zgodovini potekajo ves čas, bivajo ljudstva z organizmom svojega jezika, nastajajo narodi z združujočo kulturo, nacije z lastno državnostjo. Toda ves čas le kot nenehni proces sprejemanja neznanega in ustvarjanja svojskosti ter s tem dožemanja kulture kot pogoja za vpraševanje o resnicah bivanja.

Sodobne, ali pa bolje rečeno, prihodnje državnosti, morda utopično svetovne, ne more biti brez temeljnega vpraševanja o tem, kaj so pohlep, napuh, nadutost, nezavedni strah pred smrtjo in s tem v zvezi kopičenje kapitala oziroma splošna neprestana – rast. Ničesar ne more biti »zares«, kadar ni vprašanj o svojem egu ter obstoju onkraj oprijemljivih dejstev. Ničesar ne more biti, ne da bi se vpraševali tudi o lastni krivdi, kadar ne uspejo ali se rušijo procesi vzajemne svobode. Govor v prostoru in prostor govora vsebujeta radost, odgovornost, ljubezen. Skratka zavest o besedi *ethos*.

Ali obstaja obča govorna situacija, ki se razdvaja v dva pola? V sprejetost in s tem pripadnost ter v tujost, ki je odbojna? In ali je v tem pozitivno in obenem negativno

gonilo človeštva? Imaginarna struktura, nevidno, a paradoksalno prisotna v sleherni govorni situaciji? Aristotel je razdelil govor v dvoje plasti. *Doxa* je, če povzamem na kratko, mnenje. *Episteme* je védenje. Prvo izhaja iz subjektivne volje do lastne varnosti. Drugo se ne ozira na enostavno povzemanje dejstev, temveč vsebuje že njihovo obravnavo in uveljavitev. Pojavil se je pojem, ki ga izvajajo iz heideggerjanske misli. *Míslenje*.<sup>12</sup> Navezuje se na vprašanje o mišljenju kot takšnem. Zakaj namreč se misel sploh lahko nanaša na objekt svoje obravnave. Kar bi lahko dojeli kot umski proces, ki poskuša preseči svojo časovno določenost in privedi do »razprostorjenja«, v katerem bi se pojavljala oziroma šele uvajal govor pojmovnosti. S tem pa bi prišla do izraza pozitivna nevtralnost, dialog, ki bi vodil v harmonijo skupnosti? Še ena utopija?

Izkušnja s tujstvom govora, ki sem jo doživel zunaj maternega jezika, odpira vprašanje o prostorih govora ter je povezana z nesprejetostjo, samostjo, razkrojem osebne biti ne le sebe samega, temveč predvsem Drugega kot Drugega, in zato odpira problematiko naše osebne odgovornosti. Do sebe in do – tujca.

Prostor besede, izvor govora samega na sebi je v telesu, a je seveda vselej tudi prevodnik zvokov, likov in barv, ki jih posameznik zajema iz okolja, narave in družbe. Človekova zunanost se z igro med pojavi, že oblikovanimi pojmi, s prisotnostjo in agiranjem osebnosti, ki jih subjekt srečuje, v njem vselej na novo razpozna, stopa v vsestranski dialog ter se v njem izraža kot avtonomni, dinamični proces živosti. Osebnost kot nepredstavljivo širno prostorje bivanja pa ne izraža le posameznosti ter njihove sklope in povezave, ampak vselej živi tudi z obstojem, časom in prostorom kot takšnim, z bitjo nezavednega sveta, ki sega prek mej zaznavanja. V družbeno spodbudnih razmerah se vselej na novo iz neznane, še bolj pa nespoznavne sfere obstoja, časov in prostorov začne pojavljati nov ritem, zvok, podoba, zven, nezavedni glas. S tem je govor likovna uglašbitev časa v telesu. Potek raz-oblikovanja resonance in modeliranja prostorov prelivajočega se pomena je lahko ustvarjalno dejanje osebnosti, ki se osvobaja, razkriva, predaja v prostost skupnosti. Kot samoanaliza njenih dejavnikov. Če je *míslenje* oziroma umovanje iskanje območja oziroma prostorov onkraj običajne logike, je ustvarjalnost v svetu realnosti njena metonimija. Umetnost je čudežni paradoks, ker je v nji vračanje iz golote – za človeka absurdnega – obstoja na sebi v prostor govora, ta pa je v svojem nastajanju slutnja nečesa, kar imenujemo lepota. Ki je odvisna od tega, ali že v območju umovanja iščemo možnost so-odgovornosti za govor z Drugim.

Vse to prostorje, iz katerega izvira govor, ter je za človeka neskončno in obenem razdrobljeno v svoje specifične celote, dele, posameznosti, v odnose med njimi, z

---

12 Dean Komel, 2018: Spomin in pomnjenje v Heideggerjevi obravnavi vprašanja o tem, kaj se pravi misliti. *Ars&Humanitas*. 12/2. 88.

neizprosno medsebojno dinamiko vzpostavlja pojem časa. In oživlja, ne glede na njegovo fizikalno naravo, naš občutek nastajanja ter minevanja. Čas je videnje živosti v nas. Vse življenje poskušam na različne načine, v mnogih smereh, čim bolj zavzeto raziskovati kompleksnost govornice, ki se pojavlja v nas kot prostor neskončnosti in se prebija skozi nas kot dialog zaznavanj ter kot njihov prenos v skupnost. S svojim pisanjem sem predvsem iskal izraz, ki bi zaobjel ta neoprijemljivi *theatrum mundi*. Najprej kot nastajanje sveta v poetski ter likovni podobi knjige *V tkivo ognja*,<sup>13</sup> zatem v sklopu dramskih besedil s skupnim naslovom *Imena igre*<sup>14</sup> ter v zadnjem desetletju s široko zastavljeno prozo, imenovano *Prostota*.<sup>15</sup> Izraz, ki naj bi poleg kompleksne dinamike pomenov med drugim vseboval paradoksalno občutje, da si prosti sebe zmoremo oprostiti svobodo, da bivamo.

Demokracija izvira v kulturi govora, ta pa pomeni odnos do kompleksne vsebine bivanja. Zato brez kulture in njene »avantgarde«, ki se spočenja kot umetnost, ni možnosti za svobodo v širšem pomenu. V času, ko se je zaradi kriz v svetovnih merilih, ki pretijo s splošno katastrofo, ponovno pojavilo vprašanje o izvoru in temeljih demokracije, ne more biti dvoma o tem, da je njen obstoj odvisen od dialoga, razgovora med območji različnih kultur in ne samo držav ali regij. Govor politike, ki ne upošteva neizmerljive širine, globine in ostalih razsežnosti kulture kot prostora ustvarjalne komunikacije ter njenega paradoksa, strukturnega organizma oziroma organične strukture – v obojem živi umetnost –, je lahko trden v sebi, a ne seže v prostor onkraj sedanjosti. Na slepo je prepuščen veri vase oziroma njeni projekciji v ideji ali nekem posamezniku. Ne da bi takšen govor lahko slišal resnični prostor ali znal govoriti o resnicah časa. Ne da bi imel kakšen pojem o tem, da obstaja srljivo lepa simfonija, ki se dogaja v vesoljih kot razvoj in razpad, vseobsežnost entropije, nedovršnost gravitacije, kvant istočasnega obstoja ter neobstoja. Da smo. Duh časa. Duša prostora. Telo razprtega govora.

Dar radosti, ki je v darovanju svojega govora vsakdanjemu življenju in obenem občemu obstoju, kar oboje vsebuje sleherni človek, terja ob umanjkanju ter nenehnem izgubljanju socialne empatije od posameznika ljubezen, ki naj ne bi bila zgolj abstraktna projekcija, temveč poizkus ter preizkus govora, ki se upira izkrivljanju človečnosti. Človeškost prostora ni dovolj za človečnost odnosov. Govorno dejanje bi naj bilo utiranje poti v takšnih smereh.

Zato kultura ni nekaj apriornega, neka družbena obveznost, ki naj bi se vpletala med preurejanje naših odnosov v razvidne, do konca obvladljive sheme in se s tem motala pod nogami abstraktni volji do moči v konkretnem voditelju. Kultura in

13 Kristijan Muck, 1987: *V tkivo ognja*. Založba Obzorja.

14 Kristijan Muck, 1999: *Imena igre*. Založba Mondena.

15 V pripravi.

umetnost sta govor prostora ter obenem prostor govora. Razklenjena svoboda v prostoru govora. Govor etične drže, zaklenjen v svobodo. Osvobojena struktura prostora in govora. Etični organizem svobode. Čas prostosti. Govor prostote.

Čas družbene sedanjosti nam, kot vemo, vse manj omogoča, da bi kompleksno ter obenem poglobljeno iskali stvarno, ne pa virtualne resničnosti svojega obstoja in si kljub poplavi vsakršnih informacij postavljali temeljna vprašanja o resnici sveta. Preplavljeni z dražljivo pustoto družbenih omrežij smo vse manj sposobni sprejemati govor narave, družbe in Drugega. Tridimenzionalnost prostora, v katerega smo postavljeni kot posamezniki, je vse bolj sploščena, prostorja bivanja, ki bi jih lahko izostreno zajemali v svoj govor, se izmikajo, tragika in občutek za humor, dva pola našega odzivanja na govorico objektivnih situacij, celotna sfera razgovora s komerkoli ali s čimerkoli, izgublja ritem podob in dinamiko glasov. Naši razgovori s svetom so izmenjava žetonov v igri ničesa.

Potem, ko se je nekega dne izteklo moje izmišljanje zgodbic, sem vprašal triletno vnukinjo: »Paolina, kje so doma besede?« Odgovor: »V telesu!« Izjavo je podkrepila tako, da je lopnila po sebi in dodala: »Besede so doma v trebuhu.«



# Kje je moj glas? Raziskovanje glasovne prostorsosti s tehniko *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>

Ellen Foyn Bruun\*

V članku raziskujem glasovno prostorskost na ozadju raziskovalnega projekta, v katerem sem preučevala tehniko *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> kot transformativno prakso. V projektu sem preučevala, kako se glasovna izkušnja navezuje na prostore v posameznem telesu in zunaj njega. *Kje* mojega glasu tako razumem kot prag med prostori, ki hkrati združuje in ločuje notranje in zunanje. Podoba praga kaže na prehod in protislovnost. V takem prostoru se možnosti orientacije pojavljajo skupaj z dvomom in odločitvami. V članku trdim, da lahko raziskovanje glasovne prostorsosti kot poroznega in poetičnega prostora ponudi nekaj dragocenih perspektiv, uporabnih ne le za trening glasu in govora.

**Ključne besede:** *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>, transformativna praksa, glasovna prostorskost, avto-etnografija, Bachelard

This article explores vocal spatiality on the background of a research project that investigated *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> as a transformative practice. The project investigated how vocal experience relates to spaces within and without the individual body. The *where* of my voice here is therefore understood as a threshold between spaces that at the same time joins and separates the internal and external. The image of threshold suggests transition and ambivalence. In such a space, possibilities for orientation arise along with doubt and decision-making. The article contends that exploring vocal spatiality as a porous and poetic space may offer some valuable perspectives useful for voice and speech training and beyond.

**Keywords:** *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>, transformative practice, vocal spatiality, autoethnography, Bachelard

---

\* Ellen Foyn Bruun

Norveška univerza za znanost in tehnologijo (NTNU), Trondheim, Norveška  
ellen.bruun@ntnu.no

## Uvod

Zavedanje notranjih in zunanjih prostorov telesa je pomemben element treninga glasu in govora. Tehnika *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> to obravnava celostno: telo in um sta kot enakopravna partnerja vabljena v dinamični proces oblikovanja glasu in govorjenja (The Fitzmaurice Institute 2021). V tem članku se sprašujem: Kje je moj glas? To počnem na ozadju raziskovalnega projekta izpred nekaj let, v katerem sem se posvečala tehniki *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> kot transformativni praksi (Bruun 2021). *Kje* mojega glasu razumem kot prostor med prostori – kot prag, ki hkrati združuje in ločuje notranje in zunanje. To pa je vsekakor tudi prostor sam po sebi. Podoba praga kaže na prehod in protislovnost. V takem prostoru se možnosti orientacije pojavljajo skupaj z dvomom in odločitvami. V članku trdim, da lahko raziskovanje glasovne prostorskiosti kot poroznega in poetičnega prostora ponudi dragocene onto-epistemične poglede na fenomen glasu ter prispeva k obširni transdisciplinarni razpravi o glasu in govoru, ki smo ji trenutno priča v mednarodnem prostoru (Thomaidis, Macpherson 2015).

*Voicework* na splošno odraža dvojno delovanje proizvajanja glasu, ki se navezuje na notranjost in zunanost telesa. V zvezi z utelešenim poslušanjem sem v dramaterapijo uvedla *voicework* kot nihanje introvertiranosti in ekstravertiranosti v fluidnem stanju bivanja in postajanja (Bruun 2015). Naša domišljija izhaja iz tega, kako delujemo fizično. Kar kot poetična domišljija odmeva v naših telesih, je materialno in, kot trdi Bachelard (2016), avtonomno in intersubjektivno. To opozarja na somatsko zavedanje in utelešeno slušno zaznavo. Po eni strani lahko dihanje in resonanco doživljamo in odkrivamo somatsko po vsem telesu, kar omogoča dostop do novih in neznanih notranjih prostorov. Po drugi strani pa lahko to notranje gibanje in odkrivanje odpreta povsem novo paleto izkustvenega zaznavanja in povezovanja s svetom okoli sebe. Nobeden od teh prostorov ni nevtralen. Vsi so nabiti z vrednotami in potencialnimi prostori za ranljivost in nasilje, skupaj z odporom in spremembami. To izhodišče podarja, da je glas relacijski ter da vsebuje kontekst že dolgo pred govorom in neodvisno od njega. Celo zrak, ki sem ga dihala kot otrok, je imel pomemben pomen in sporočilo kot del mojega doživljanja sebe in drugih med odraščanjem, s tem pa je oblikoval moje razumevanje in prepričanja o sebi in svetu. Raziskovalka in učiteljica glasu Electa Behrens (2016) raziskuje to človeško okoliščino za medkulturne glasovne treninge, ki spodbujajo kritično zavedanje in razumevanje tega, od kod prihaja vsak posameznik. To vključuje tisto, kar smo se kot raziskovalci in študenti naučili o glasu, govoru, nas samih, estetskih preferencah itd. Catherine Fitzmaurice, izumiteljica tehnike *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>, v članku *Breathing Matters (Dihanje je pomembno)* zagovarja podobno razmišljanje. Trdi: »Glasovno izražanje je osebno. Je tako fizično kot intelektualno. Je družbeno. In glasovno izražanje je pomembno politično dejanje.« (Fitzmaurice 2015: 68)



S tega vidika bom pogledala, kako sem z raziskovanjem tehnike *Fitzmaurice Voice-work*<sup>®</sup> prišla do pojma glasovne prostorsкости kot praga.

Prvič sem o *kje* svojega glasu spregovorila na raziskovalnem simpoziju, ki sem se ga udeležila julija 2019 na igralški šoli East 15 Univerze v Essexu. Vsi udeleženci so sodelovali v projektu *Somatic Voices in Performance Research and Beyond* (*Somatski glasovi v raziskovanju performansa in širše*) (Kapadocha 2021), ki je bil takrat v fazi sklepnih priprav pred objavo. Program je prinašal teoretične in praktične (ali *praksične*) vpogledne ne le v dinamično medsebojno povezavo med sodobnimi somatskimi diskurzi, glasovnimi študijami in širšimi kritičnimi razpravami, temveč tudi o načinih umetniških in na praksi temelječih raziskovalnih metodologij in njihovega razširjanja. V govoru sem obravnavala *kje* svojega glasu na podlagi izsledkov svoje raziskave in trdila, da je glasovna prostorsкость nestabilna in se pojavlja *kot* prostor. V tej razpravi se naslanjam na študijo, izvedeno leta 2018 v okviru umetnostne in tehnološke strategije na moji univerzi v norveškem Trondheimu (NTNU ARTEC 2019). Med projektom sem raziskovala, kako je bila *Fitzmaurice Voice-work*<sup>®</sup> zame transformativna praksa v smislu mojega odnosa do mojega glasu kot odprtega identitetnega procesa radovednosti in novih odkritij. V okviru istega projekta sem raziskovala tudi multimodalne načine razširjanja raziskovalnega procesa in njegovih transformativnih potencialov na podlagi tega, kako praksa *Fitzmaurice Voice-work*<sup>®</sup> integrira fizično, čustveno, intelektualno in glasovno telo.

## Teoretske perspektive

Glas in prostor v tem prispevku razumem fizično in metaforično. Zlasti me zanima materialnost glasu in to, kako skrbeti za zdrav in vzdržljiv glas. Pri tem zelo konkretnem in praktičnem poudarku se osredotočam na človeško telo in njegovo delovanje. Pojem glasu to zajema, hkrati pa je glas povezan z nastopanjem in tem, da te slišijo drugi in da si slišen v svetu. Utišanje je povezano z glasom. Pripovedovanje zgodb in sprejemanje zgodb v svetu sta povezana z glasom in govorom. Glas je povezan s človekovimi pravicami in onkraj antropocena tudi z izražanjem in radovednostjo glede narativov, ki niso narativi ljudi. Namesto da bi iskala svoj glas kot predmet, me priteguje performativnost glasovnega izražanja kot oblikovanja zgodb – zgodb, ki izhajajo iz prostorov, ki se morda zdijo nemi in so bili včasih tihi ali pa smo jih utišali sami ali drugi. Tako vidim, da je materialnost glasu tesno povezana z našo zmožnostjo poslušanja neizrečenih zgodb in aktiviranja naše utelešene in poetične sposobnosti predstavljanja. Pri razpravi o integraciji somatskega in poetičnega v povezavi z glasom se opiram na teoretične perspektive iz feministične in humanistične zapuščine. Najprej predstavim italijansko filozofinjo Adriano Cavarero (2005), ki se je lotila filozofije glasovnega izražanja s feminističnega gledišča. Nato prikažem nekaj

točk iz *Poetike prostora* Gastona Bachelarda (1969), ki raziskuje materialnost poetične imaginacije na način, ki se dobro ujema s telesno usmerjenim *voiceworkom*, kot je *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>.

## Feministična perspektiva

Po Adriani Cavarero (2005) je za zahodno filozofsko tradicijo značilna konvencija o dajanju prednosti podobi pred zvokom. V skladu s tem načinom razmišljanja zaznavanje prvotno razumemo kot vizualno, v smislu videnja. V svoji knjigi *For More than One Voice – Toward a Philosophy of Vocal Expression* (*Za več kot en glas – k filozofiji glasovnega izražanja*) trdi, da je bil človeški glas v zahodni kulturi utišán kot avtonomni pomenski agent in ga že od Platona obravnavajo kot nepomembno filozofsko temo (Cavarero 2005: 39). Cavarero pojasnjuje, da se glasovna razsežnost izgubi v metafizičnem razmišljanju, ki razume védenje kot razodetje idej, ki stojijo za videzom. Piše, da je »[m]etafizika vedno sanjala o videocentričnem redu čistih označevalcev. Besedno označevanje je s tega vidika ovira – še posebej, če se odvija akustično v glasovnem govoru.« (Cavarero 2005: 40) Zgodovinsko gledano, pojasnjuje Cavarero, se je naša kultura pomikala v smeri vse večjega hegemonističnega položaja slike nad zvokom. Kritična je do načina, kako logocentrična tradicija zahodne filozofije nekritično zanemarija zvok in daje prednost semantiki pred zvokom – umu pred telesom. Zanj je glasovni izraz nabit z edinstvenim in umeščenim kulturnim pomenom: političnim, družbenim, osebnim, umetniškim in čustvenim. Njen glavni poudarek je, da glas »v ospredje vedno postavi *kdo* izrekanja« (2005: 30). Cavarero poudarja, da je bil sam glas – kot zvok – v zahodni filozofiji, ki je častila logos uma, potlačen kot utelešen logos. Njen poudarek se premakne na prostor med tistimi, ki se glasovno izražajo, in na poudarjanje, da »glas najprej označuje samega sebe, nič drugega kot odnosnost glasovnega« (Cavarero 2005: 169). Kot duet med dojenčkom in tistim, ki zanj skrbi, materializiran s telesnostjo glasovne izmenjave, je edina navzočnost dejanje odnosa. Tovrsten jezik je ponavljajoč, pa tudi edinstven, bolj podoben pesmi; urejajo ga bolj akustična kot semantična pravila (Cavarero 2005: 171).

Po mojem mnenju se glasovna prostorskost kot prag ujema s tem vidikom glasu kot avtonomne entitete in tem, da je ta entiteta odnosna, da se dogaja med prostori in v gibanju, nastaja in nosi lastni pomen in navzočnost. Glasovna odnosnost je lahko usmerjena tako navznoter kot navzven v sozvočju z glasovno prostorskostjo kot pragom in fizično funkcijo glasovnega izražanja in dihanja tudi brez zvoka. Vse to je pomembno za naše razumevanje glasovne prostorsкости in *voiceworka* v 21. stoletju. Feministična perspektiva Adriane Cavarero se ujema z idejo, da je dihanje samo po sebi smiselno in pomembno, kot trdijo Fitzmaurice (1997, 2015) ter učitelji glasu in raziskovalci, kot je Behrens (1997, 2015). Politično zavedanje o tem, kateri glasovi in

zgodbe dobijo prostor in dovoljenje, da se izrazijo in slišijo, je trenutno pomembno po vsem svetu. To ni izziv le za akademske konvencije in deležnike, temveč tudi za umetnost in način, kako se umetniško izobraževanje, na primer igralski programi in gledališki študij, preusmerja na izpolnjevanje novih zahtev po vključevanju, različnosti, družbeni zavesti in etični odgovornosti.

Cavarero za ilustracijo razkola med slišnostjo in vidnostjo uporabi zgodbo o Eho in Narcisu, kot jo je povedal Ovid v *Metamorfozah*. Eho navadno razumemo negativno, saj ne more spregovoriti prva, ampak se samo odzove, kadar jo nagovorijo kot akustično zrcalo. Eho tako ostaja čisti glas, glasovna resonanca, ne pa govor (Cavarero 2005: 168). Namesto da bi ponavljala besede, ponavlja njihove zvoke. Preprosto uboga fizični pojav odmeva in ponavlja celo barvo glasu. Pri tem pride v ospredje avtonomija zvoka in oddajanja zvokov, ki je za Cavarero (2005) nekaj političnega; zanjo Eho predstavlja protinarativ hegemonski logocentrični zahodnjaški filozofski zapuščini, zgrajeni na ideji, da je um boljši od snovi. Glas in preučevanje glasu kot materialnega in filozofskega fenomena opozarjata na to »drugo« vrsto logosa – to je logos telesa in tisto, kar z Bachelardom (1969) uvajam kot poetično perspektivo.

## Poetična perspektiva

Bachelardova hermenevtika prostora je del njegovega zanimanja za analizo domišljjskih del kot avtonomnih, podobno kot Cavarero gleda na glas kot na neposreden dogodek v sedanjosti. V uvodu k *Poetiki prostora* zapiše, da »mora filozofija poezije priznati, da poetično dejanje nima preteklosti, vsaj ne bližnje, v kateri bi lahko sledili njenim pripravam in nastopu« (Bachelard 1969: xi). Za Bachelarda je poetična podoba izvirna v smislu, da je navzoča kot površina, ne predstavlja pa obstoječega pomena. Je dejanje in obstaja v tem trenutku. S tem želim opozoriti na vlogo domišljije in posebej na aristotelovski koncept *poiesis*, ki ga razumemo kot našo sposobnost oblikovanja in preoblikovanja doživete izkušnje z domišljijo (Levine 2009). V umetniški praksi, umetniškem izobraževanju in umetnostnih terapijah poetična domišljija razpira pokrajine svetov igre in nove tipe odnosov do nas samih, drug do drugega in sveta, saj se naša opustitev prepričanja (*suspension of belief*) pojavlja v različnih ekspresivnih medijih, kot so gledališče, poezija, glasba, gib, glas in tako naprej. Zaradi te sposobnosti se lahko srečujemo v skupnih prostorih, ki so drugačni od naše vsakdanje realnosti – vendar so tesno povezani z našim osebnim življenjem in doživetimi izkušnjami morda zaradi našega nagona ali občutka intersubjektivne povezanosti s pomočjo poetične domišljije, ki je globoko zakoreninjena v našem biološkem telesu. V umetnosti in v vsakdanji resničnosti subjektivno telo doživljamo tudi kot posodo in sredstvo izražanja, ki ima sposobnost, da se uprizarja in igra. V skladu s fenomenologijo telesa smo v interakciji s svetom in hkrati *kot* svetovi (Merleau-Ponty 2002).

Maurice Merleau-Ponty subjektivno telo raziskuje kot dostop *do* sveta, ki pa je hkrati v interakciji s samim seboj *kot* s svetom. Doživeta izkušnja pomeni, da je telo subjektivno, intersubjektivno, v bistvu eksistencialno in osebno doživeto. Kot telesni subjekt se oblikujemo tako, kot nas oblikuje zgodovinski, kulturni in družbeni svet, katerega del smo. Svojo doživeto izkušnjo uporabljamo za ustvarjanje nove doživete izkušnje in v skladu s feministično perspektivo to le poudari, kako je življenje vsakega od nas individualno in drugačno.

Bachelard poetiko prostora uvede kot ontološki fenomen, kar pomeni kot avtonomen subjekt in resničnost. Za razpravo o glasovni prostorskosti je Bachelardova topoanaliza še posebej zanimiva, ker uveljavlja neposrednost poetične podobe kot odzvanjanja in trdi: »[V] tem odzvanjanju bo imela poetična podoba zvočnost bitja. Pesnik govori na pragu bitja.« (Bachelard 2001: 8) Za preučevanje glasu in glasovne prostorskosti je pomembna tudi Bachelardova ideja o »dvojni antropologiji«, utemeljeni na alkimističnem razmišljanju, ki razume, da imamo dve razsežnosti; ena sledi času dneva, druga pa času noči: dnevni čas in nočni čas (Chimisso 2017: 183). Za Bachelarda je pojem nočnega časa povezan s sanjanjem in sanjarjenjem, ki sprejema drugačno logiko in logos kot v »dnevem času« – apoetični logos. Ta ni le drugačen od znanstvenega logosa, ampak nasproten kavzalnosti, kot trdi Bachelard (2001: 8). Za moje raziskovanje *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> kot transformativne prakse in raziskovanje z njeno pomočjo je tovrstno filozofsko razmišljanje zelo smiselno, ker priznava logos telesa kot način samostojnega védenja. Prav tako legitimira utelešena raziskovanja iz prvoosebne perspektive kot potencialno raziskovalno preučevanje, na primer skozi performativno avtoetnografijo.

Če povzamem, je glasovna prostorskost, razumljena materialno in domišljjsko kot prag in fluidni prostor med notranjim in zunanjim, tudi prostor sam po sebi, nosilec neposrednih občutkov in podob, ki združujejo individualno subjektivno in intersubjektivno domišljijo. Pojem odzvanjanja se neposredno povezuje z glasovnim izražanjem in oddajanjem zvokov s sinonimi, kot so resonanca, odmev, pulziranje, vibracije, valovanje, če omenim le nekatere. Pomeni lahko tudi učinek, izid, stranski produkt, posledice, valovanje in povezovanje s posledico samega sebe kot trajnim učinkom, reperkusijo. Po mojem mnenju se Bachelardova neposredna ontologija dobro ujema s feminističnim pogledom na glasovno izražanje, kot sem ga predstavila s Cavarero (2005) in ki izpodbija videocentrično zapuščino zahodne filozofije. Premik poudarka z gledanja na poslušanje in sprejemanje je v sozvočju s pojmom glasovne odnosnosti, ki je enako usmerjena proti notranjemu in zunanjemu ter podpira pojem glasovne prostorskosti kot fluidnega in nastajajočega prostora. S temi teoretskimi perspektivami se bom vrnila k študiji iz leta 2018, v kateri raziskujem *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> kot transformativno prakso, in si ogledala, kako se lahko navezujejo na razpravo v tem članku.

## Raziskovanje glasovne prostorsкости s tehniko *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>

Že odkar sem se prvič srečala s tehniko *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>, postavljam v ospredje medsebojno povezavo med glasom in prostorom. Catherine Fitzmaurice je v intervjuju iz leta 2004 povedala, da njeno delo »omogoča, da se zgodi karkoli. Karkoli, kar se hoče zgoditi. Kaos ustvarja. Ljudi meče v Ardenski gozd.« (Fitzmaurice 2004: 4) Ardenski gozd iz Shakespearove komedije *Kakor vam drago* predstavlja pribežališče in izgon z dvora. Je prostor presenečenj in dvomnosti, ponazarja nekaj prehodnega in je tako v sozvočju tudi s podobo praga. Moja izkušnja s *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> me je dobesedno vrgla v Ardenski gozd – kot kraj zmedenosti, pretresov in nove smeri v mojem odnosu do glasu in uporabe glasu. Za raziskovalno študijo sem želela preučiti, kako se je *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> v več kot desetletju od prve delavnice leta 2007 do leta 2018 zame pokazala kot transformativna praksa. Študija mi je dala jasno predstavo, da je kontraproduktivno razumeti svoj glas kot predmet, ki ga najdem *nekje*, temveč gre za proces, ki traja in lebdi kot avtonomen vmesni prostor, med notranjim in zunanjim; od tod pojem glasovne prostorsкости kot praga.

Najbolj pomemben za to razpravo je intuitivni raziskovalni pristop (Anderson, Braud 1998) skupaj z jungovsko navdihnjeno fenomenologijo, kot jo je predstavil Robert Romanyshyn (2010). Te strategije vzbujajo vse mogoče intuitivne odzive na preučevani fenomen: racionalne in neracionalne, sanjske podobe, vizije, kinestetične vtise, občutene proprioceptivne odzive in izraze, notranjo kontemplacijo in tako naprej (Anderson 2000: 2). Za mojo študijo je bilo Romanyshynovo povezovanje utelešene fenomenologije z Jungovo idejo aktivne domišljije uporabno, ker obravnava raziskovalčevo nezavedno in se opira na raziskave, ki temeljijo na raziskovalčevih sanjah, simptomih, sinhronostih ter »funkcijah intuicije in občutka poleg funkcij razmišljanja in občutenja« (Romanyshyn 2010: 275). Romanyshyn uvaja namerno uporabo transferenčnega polja, polja, ki ga usmerjajo nezavedne podobe, fantazije, kompleksi in arhetipski material, v raziskovalnem procesu. Za mojo študijo je bilo to bistveno, ujemalo pa se je tudi s pojmom kaosa, kot ga uporablja Fitzmaurice, kot »namernega prepletanja vedénja tako desne kot leve polovice možganov, ki bogati ustvarjalno odločanje« (Morgan 2012: 134). Ujema se tudi z jungovskim razumevanjem, da je pretvorba psihične energije samourejevalni mehanizem, »ki izhaja iz tistih delov psihe, ki koreninijo v nezavednih, nagonskih nagibih« (Jung 1969: 173–184).

Tako Anderson kot Romanyshyn priporočata večplasten, ciklični proces, ki sistematično obkroža preučevani fenomen z odprto samorefleksivnostjo, ki lahko sproži učenje in sčasoma preobrazbo (Anderson 2000: 5; Romanyshyn 2010: 283). Po mojem mnenju predstavlja tovrstna reflektivna raziskovalna praksa most med praktičnim raziskovanjem in umetniškim procesom oblikovanja in izvajanja avtoetnografije.

Avtoetnografija poudarja subjektivni, družbeno konstruirani narativ kot večglasen in refleksiven (Gergen, Gergen 2000: 1037) v skladu z doživeto izkušnjo kot eksistencialno subjektivno in materialno umeščeno. *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> sem se odločila preučevati kot praktičen pristop, ki uporablja temeljni lastnosti, razstavljanje in sestavljanje, sistematično in v dialogu (Morrison, Kotzubei, Seiple 2017). V okviru te prakse je bilo najpomembnejše razstavljanje, znano kot *Fitzmaurice Tremorwork*<sup>®</sup>, zaradi potenciala spreminjanja kaosa v tok, ki deluje »kot 'učinek metulja' in moti vsakdanjo, v oklep ujeto osebnost, tako da jo vrže v razdrobljen svet grobih robov, kjer se um in telo pomikata proti združitvi« (Morgan 2012: 142). To je v sozvočju s tem, kar sem vpeljala kot odzvanjanje pri Bachelardu (2001: 8), in telesnim poudarkom na glasovnem izrazu, predstavljenem s feministične perspektive (Cavarero: 2005). Tremorji pri Fitzmaurice so namerni in oseba, ki jih ustvarja, lahko kadarkoli preneha. Povzročajo jih telesne drže, ki jih navdihujejo položaji pri jogi, le z izrecnim namenom sprostitve refleksa dihanja in senzibiliziranja somatske zavesti o proizvajanju glasu (Fitzmaurice 2015: 64). Izmenjevanje razstavljanja in sestavljanja je v tem pristopu k *voiceworku* bistveno. Medtem ko je namen razstavljanja razvijanje svobode v glasu in opuščanje nezdravih navad, ki temeljijo na nekoristnih navadah in predhodno naučenem, je cilj sestavljanja osredotočenost in jasnost misli in čustev v ustni komunikaciji (Watson, Sadhana 2014: 149). To dosežemo z osredotočanjem energije, ki se sprosti v fazi razstavljanja in ki jo pogosto doživljamo kot kaotično in nepredvidljivo, brez smeri. Namen sestavljanja je v tem, da centralni živčni sistem to energijo usmeri tako, da ji določi središče in smer. Tu igra pomembno vlogo dediščina tradicionalnih evropskih dihalnih tehnik, kot sta *belcanto* in tehnika zadrževanja dvignjenih reber (*rib reserve*) (Fitzmaurice 2015: 67).

Glede na velik poudarek, ki ga tehnika *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> daje poučevanju tega, kar je pred nami, sem želela preučiti svojo vokalno in utelešeno navzočnost kot avtonomni transformativni fenomen v skladu s paradigmo performativne raziskave (Barton 2018: 14). Med procesom oblikovanja sem raziskovala delo kot ustvarjalno in reflektivno gonilo v povezavi s podobami, ki se pojavljajo iz mojih utelešenih glasovnih raziskovanj. Cilj je bil narediti performans-predavanje, v katerem bi se prepletali praksa, osebni narativ, refleksije in teoretično uokvirjanje v multimodalnem formatu, s čimer bi izboljšala razumevanje tega, kako je tehnika *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> služila kot transformativna praksa v intelektualnem, fizičnem in čustvenem pomenu. Raziskovala sem svoj izkustveni proces spoznavanja dela in somatskega učenja tega, kako ga namerno uporabljati za sprostitve napetosti in zadržane energije v svojem telesu. S pomočjo lastnih asociativnih zapisov iz preteklosti sem izkustveno raziskovala stanje premostitve zavestnega in nezavednega v skladu z Jungovo predstavo o aktivni domišljiji (Romanyshyn 2010: 292). V tem stanju bivanja raziskovalec dovoli, da sanjarjenje in fantaziranje prideta v ospredje, tako da spodbuja svobodno asociacijo in domišljijo

ter je občutljiv na notranje podobe in čustvene odzive. Tu vidim neposredno povezavo z Bachelardom in priznanje osebnega znanja, ki se prek utelešenega in poetičnega logosa povezuje s svetom in področjem intersubjektivnega.

V mojih raziskavah, ki so trajale več mesecev, se je pojavil poetični narativ, v katerem sem lahko z vidika raziskovalke prepoznala in razumela, kako me je tehnika *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> preobrazila – njeno odzvanjanje, če uporabim Bachelardov izraz. Podoživela sem trenutke iz mojih prejšnjih izkušenj, ki so navdihnile nova glasovna raziskovanja pri sedanjem preklapljanju med razstavljanjem in sestavljanjem. Tako sem lahko podoživela izkustveno napetost, ki jo nakazujejo podobe, izhajajoče iz tople krvi in zamrznjene vode. Spomnila sem se, kako sem doživela svoje prvo srečanje s tem delom leta 2007: kot bi me vrglo v glasovni Ardenski gozd, ki je zame kraj užitka in igre. Občutek vstopa v toplo in sprejemajočo pokrajino se mi je vrnil skozi podobo rdeče reke krvi, ki mi je po mojih izkušnjah omogočila začetek transformativnega procesa mehčanja mišične togosti, in sicer zaradi okrepljene somatske zavesti kot posledice tehnike *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>. Hkrati pa se je pojavila tudi izkušnja frustracije in zamrznitve, ki me je spomnila na napetost med opuščanjem in oklepanjem znanih navad ter tistega, česar je bilo moje telo navajeno fizično, zavedno in nezavedno. Po mojem mnenju to kaže, kako tesno je biološko telo, ter njegovo delovanje pri dihanju in glasovnem izražanju, povezano s tem, kako domišljija prihaja iz prostorov, ki se izmikajo običajnemu vzorcu uma. Zdelo se mi je, da je intuitivna in zmedena slutnja, ki je bila sprva podlaga pri mojem srečanju z delom, našla svojo lastno utelešeno smer in namen kot samoregulacijska celota telesa in uma. Iz tega razumevanja sem se lahko podala globlje in ustvarila raziskovalni performans za živi dogodek v Londonu. Prva glavna metafora je bila rdeča tekoča kri, druga pa modra zamrznjena voda v obliki več okenskih okvirov. Steklo sem izbrala kot metaforo za svoj glas v krhkih trenutkih, v katerih odzvanja tema izpostavljenosti, zaščitene/skrite v ledu/sijočem oklepu, ki pa je ranljiva in se zlahka zlomi, ki hoče in hrepeni po tem, da je slišana, svobodna in ekspresivna. Prosojnost trdega stekla, ki se tako zlahka razbije na ostre kose, mi je tudi pomagala, da sem postavila v ospredje dvoumno vznemirjenje živega predstavljanja na konferenci v Londonu julija 2018.

Skozi proces oblikovanja in nadaljnega raziskovanja izbranih metafor v vaji in razvoju digitalnega narativa sem se v svojem razumevanju transformativne potencialnosti tehnike *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> premaknila z linearnega procesa in časovnice na bolj dinamičen, krožen in organski fenomen časa in prostora, ki se prepletata. Ko sem podrobneje raziskovala napetost dveh glavnih metafor skozi dialoški proces med utelešeno glasovno prakso ter digitalnimi prevodi in transpozicijami metafor v vizualne podobe, sem ugotovila, da mi je poznavanje vizualnih podob omogočilo, da se povežem s svojo somatsko in glasovno transformacijo na nov način. Zdelo se je, da je ta novi način somatskega povezovanja z mojim glasom neodvisen od linearnega časa

ter spodbuja stanje brezčasnosti in intuitivne svobode izražanja od znotraj. Zavedela sem se intuitivne namere svojega telesa, da se topografsko reorganizira in prepozna svojo sposobnost za to reorganiziranje prek izkustvenega stanja časa *kot* prostora.

Proces snovanja je vzbudil globok občutek glasovne vrnitve domov, ne le v povezanosti z mojimi preteklimi izkušnjami, ampak tudi na način, ki je presegel moje fenomenološko telo v duhovnem smislu. Med procesom oblikovanja mi je postalo jasno, da je bil moj učni proces, temelječ na metodi *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup>, nelinearen, vendar dinamičen in stalen proces od delavnice leta 2007, prek programa certificiranja učiteljev (2014–2015) in še naprej. Že od prvega srečanja leta 2007 mi je praksa dajala domač občutek, čeprav se je moje telo očitno upiralo temu, da bi opustilo naučene, nekoristne navade dihanja in uporabe glasu. V tem smislu je tehnika *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> predstavljala nekaj čudnega in neznanega, hkrati pa prijeten kraj udobja, radovednosti in užitka. Po mojem mnenju je to neposredno povezano z Bachelardovim (2001: 8) vztrajanjem pri avtonomiji poetične podobe kot novosti in dejanja. Skozi celoten proces snovanja mojega avtoetnografskega nastopa mi je postajalo jasno, kako me je intuitivno vodenje vodilo k temu, da sem si zaupala v smislu seganja v neznano in postopnega opuščanja prejšnjih navad. Lahko bi rekli, da sem se somatsko in glasovno potopila v ustvarjalni kaos Ardenskega gozda in s tem v njem odkrila nove plasti izkustvene realnosti. Posledično mi je postalo jasno, da vrnitev k svojemu glasovnemu in utelešenemu jazu ni končni rezultat, temveč trajno stanje bivanja in postajanja.

Zato je moj namen pri izvedbi postal posredovati to večplastno, nehierarhično izkušnjo kaosa in reda, nereda in strukture, nezavednega in zavednega z vključevanjem digitalnih elementov metaforičnih narativov z mojim utelešenim glasovnim izrazom. Sanjska struktura je ponudila večplasten kolaž, v katerem je digitalni narativ prispeval k posredovanju zapletene, utelešene in nastajajoče produkcije znanja. Rezultat je nakazal, da lahko tovrstna uprizoritvena avtoetnografija v okviru paradigme umetniškega raziskovanja prispeva k ustvarjanju estetske distance, ki je potrebna, da se ne samo raziskovalki (meni), ampak tudi občinstvu omogoči, da se s transformativno izkušnjo poveže z lastno subjektivnostjo. Skupni prostor za družno, intersubjektivno, afektivno udejstvovanje so zagotovile metaforične podobe v skladu z Bachelardom (2001) in intuitivnim jungovskim raziskovalnim pristopom, ki ga tukaj predstavlja predvsem Romanyshyn (2010). Projekt je vodil do zaključka, da je utelešeno glasovno zavedanje dinamično, nastajajoče stanje bivanja in postajanja, ne pa pojem končne postaje kot pri doseganju določene ravni ali učenju, kako »dobro« govoriti ali »lepo« peti. Zdelo se je, da nihajoče gibanje vračanja domov in odhajanja, intimnosti in oddaljenosti odraža dihanje v tišini in proizvajanje zvokov – kot nenehno gibanje celega telesa pri združevanju in ločevanju notranjega in zunanjega.

Moja sedanja razprava je izšla iz tega izkustvenega raziskovalnega projekta z obnovljenim poudarkom na kompleksnosti glasovne prostorskega – v biološkem,



zgodovinskem, kulturnem, čustvenem in političnem smislu. V središču tega je moja subjektivna življenjska izkušnja in, kot sem pokazala, samoraziskovanje v tem kontekstu ni le izbira osebne intuitivne nujnosti, ampak tudi politična in performativna izbira z namenom izraziti nove vrste raziskovalnih narativov, tudi če ti šele nastajajo in niso izbrušeni na način, ki bi ga pričakovali hegemonistični akademski prostori. V pomoč mi je bilo, da sem bila del knjižnega projekta *Somatic Voices in Performance Research and Beyond* (Kapadocha 2021), ker mi je ta omogočil, da svoje ugotovitve umestim v širši teoretični in praktični okvir somatsko usmerjenih glasovnih študij. To je pomembno, ker dokazuje, da prikazana vrsta transdisciplinarne avtoetnografske izvedbene prakse ponuja ustrezen metodološki vložek za preučevanje z glasom povzročenih transformativnih procesov. O glasovnem usposabljanju v visokošolskem umetniškem izobraževanju trenutno razpravljajo na mednarodni ravni, to pa vključuje močan kritični poudarek na ponovnem premisleku o glasovni praksi v raziskavah in poučevanju, kot je opozoril Konstantinos Thomaidis (2015: 10), ki se sklicuje tudi na Cavarero.

## Sklep

Če povzamemo, glasovna prostorskost kot prag pomeni toleriranje dvoumnosti in ambivalentnosti, navzočnost notranje *in* zunanje realnosti. Podobno kot sem razpravljala o glasu, poetična podoba za Bachelarda nastopi kot neposredna površina v sedanjosti, ki je hkrati prazna in polna, saj »prostora, prostor intimnosti in prostor sveta, postaneta skladna s pomočjo njune 'neizmernosti'« (2001: 226). Bachelard nadaljuje, da »[k]o se velika človekova samota poglobi, se neizmernosti dotakneta, pomešata«, in ob sklicevanju na Rainerja Mario Rilkeja trdi, da nas ta prostor obkroža »z neštetimi navzočnostmi« (Bachelard 2001: 226). Po mojem mnenju nas Bachelard vabi, da vstopimo in vlagamo v ta prostor, kjer sobivata intimnost in prostranstvo.

S tem poetičnim poudarkom na domišljiji je pomembno še zadnjič poudariti, da noben prostor ni nevtralen, ne glede na to, ali gre za prostor dihanja, proizvajanja zvokov ali govorjenja. Kot trdi Behrens (2016), so prostori v nas prav tako povezani s kulturo in politiko kot prostori, v katerih živimo. To podpira relacijsko in participativno ontologijo, ki vztraja pri »telesnosti glasu« (Cavarero 2005: xxii). S tem glasovna prisotnost in posredovanje prideta v ospredje s feministično perspektivo, ki »postavlja v ospredje pomembna vprašanja ontologije, materialnosti in delovanja«, kot je zatrdila druga feministična filozofinja Karen Barad (2003: 803). Moja razprava v tem članku, temelječa na študiji, ki raziskuje *Fitzmaurice Voicework*<sup>®</sup> kot transformativno prakso, razkriva kompleksnost glasovne prostorsosti kot praga med dvema prostoroma. Ko nas oblikuje svet, to ne pomeni le sveta zunaj, ampak tudi svet znotraj. Glasovna prostorskost kot prag nam omogoča ne le zaznavanje

materialnosti glasu zunaj in znotraj, temveč tudi konceptualno dojemanje pojma glasovne avtonomije in delovanja – v smislu stalnega, materialnega, relacijskega in performativnega preoblikovanja sveta.

## Literatura

- ANDERSON, Rosemarie, 2000: Intuitive Inquiry: Interpreting Objective and Subjective Data. *ReVision* 22/4. 31.
- ANDERSON, Rosemarie, BRAUD, William, 1998: *Transpersonal research methods for the social sciences: honoring human experience*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications.
- BACHELARD, Gaston, 1969: *The poetics of space*. Boston: Beacon Press.
- BARAD, Karen, 2003: Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 28/3. 801–831: <https://doi:10.1086/345321> (Dostop: 30. 9. 2021).
- BARTON, Bruce, 2018: Wherefore PAR? Discussions on »a line of flight«. *Performance as Research*. Routledge.
- BEHRENS, Electa, 2016: Training a performer's voices. *Theatre, Dance and Performance Training* 7/3. 453–471: <https://doi:10.1080/19443927.2016.1222302> (Dostop: 30. 9. 2021).
- BRUUN, Ellen Foyn, 2015: Listen carefully. *Dramatherapy* 37/1. 3–14.
- BRUUN, Ellen Foyn, 2021: In front of me: Fitzmaurice Voicework® as transformative practice. Christina Kapadocha (ur.): *Somatic Voices in Performance and Beyond*. London: Routledge Voices Studies Series.
- CAVARERO, Adriana, 2005: *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- CHIMISSO, Cristina: 2017: Gaston Bachelard's Places of the Imagination and Images of Space. Janz, Bruce B. (ur.): *Place, Space and Hermeneutics*. Springer. 183–195.
- FITZMAURICE, Catherine, 1997: Breathing is Meaning. Marian Hampton (ur.): *The Vocal Vision*. New York: Applause books.
- FITZMAURICE, Catherine, 2004: *The Actor's Voice/Interviewer: Eugene Douglas*. Acting Now, LLC.
- FITZMAURICE, Catherine, 2015: Breathing matters. *Voice and Speech Review* 9/1. 61–70: <https://doi:10.1080/23268263.2015.1014191> (Dostop: 30. 9. 2021).
- THE FITZMAURICE INSTITUTE, 2021: <https://www.fitzmauriceinstitute.org/> (Dostop: 30. 9. 2021).
- GERGEN, Mary M., GERGEN, Kenneth J., 2000: Qualitative inquiry: Tensions and transformations. *Handbook of qualitative research* 2. 1025–1046.

- JUNG, Carl G., 1969: *The structure and dynamics of the psyche*. Herbert Read, Gerhard Adler, Michael Fordham (ur.): *Collected works 8* (2. izd.). London: Routledge, Kegan Paul.
- KAPADOCHA, Christina, 2021: *Somatic Voices in Performance Research and Beyond*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- LEVINE, Stephen K., 2009: *Trauma, tragedy, therapy: the arts and human suffering*: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=299393&site=ehost-live> (Dostop: 30. 9. 2021).
- MERLEAU-PONTY, Maurice, 2002: PART X, Embodied Perception. Dermot Moran, Timothy Mooney (ur.): *The Phenomenology Reader*. London, New York: Routledge. 421–459.
- MORGAN, Michael Keith, 2012: *Constructing the holistic actor: Fitzmaurice Voice-work: actor voice training*. VDM Publishing.
- MORRISON, Jeff, KOTZUBEI, Saul, SEIPLE, Tyler, 2017: Vocal traditions: Fitzmaurice Voicework. *Voice and Speech Review* 11/3. 339–347 <https://doi:10.1080/23268263.2017.1397254> (Dostop: 30. 9. 2021).
- NTNU ARTEC, 2019: <https://www.ntnu.edu/artec> (Dostop: 30. 9. 2021).
- ROMANYSHYN, Robert D., 2010: The Wounded Researcher: Making a Place for Unconscious Dynamics in the Research Process. *The Humanistic Psychologist* 38/4. 275–304: <https://doi:10.1080/08873267.2010.523282> (Dostop: 30. 9. 2021).
- THOMAIDIS, Konstantinos, MACPHERSON, Ben, 2015: *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. Routledge Ltd.
- WATSON, Lynn, SADHANA, Nayak, 2014: Fitzmaurice Voicework: theory, practice, and related research. *Voice and Speech Review* 8/2. 149–156.



# II Gledališče – tudi prostor poslušanja



*Republika Slovenija, Slovensko mladinsko gledališče in Maska Ljubljana, 2015/2016.*  
Na sliki Robert Prebil, Primož Bežjak, Uroš Kaurin, Gregor Zorc, Ivan Rupnik in Ivo Godnič.  
Foto Nejc Saje/Arhiv SMG.



# Zahteva po realnem v prostoru, ki je bazično lažen

Katarina Stegnar\*

Prispevek analizira različna razmerja med besedilom, boljše rečeno med postopkom kreacije besedila, ter njegovo govorno izvedbo kot orodjem za želeni učinek. Preigrava različne poglede, ki vplivajo na odrski govor v sodobnem snovalnem gledališču, s poudarkom na dokumentarnem gledališču. Za osnovo analize si jemlje tri nagrajene predstave: *Človek, ki je gledal svet*, *6 in Republika Slovenija*, ki so nastale v koprodukciji med Slovenskim mladinskim gledališčem Ljubljana in Zavodom Maska. Poigrava se z mislijo, da obstaja potreba po kodeksu o izvajanju dokumentarnih materialov.

**Ključne besede:** realno, besedilo, govorna izvedba, dokumentarno gledališče, kodeks

The article analyses different relationships between text, or rather the process of text creation, and its vocal realization as an instrument for reaching desired effect. It counterpoints various approaches that inform stage speech in contemporary conceptual theatre, with emphasis on documentary theatre. The material for the analysis is provided by three acclaimed performances: *The Man Who Watched the World*, *6*, and *The Republic of Slovenia*, all of which were co-produced by the Maska Association and Mladinsko Theatre. The paper plays with the idea of a need for producing a code of ethics for performing documentary materials.

**Keywords:** the real, text, speech performance, documentary theatre, code of ethics

---

\* Katarina Stegnar  
Slovensko mladinsko gledališče Ljubljana  
kstegnar@gmail.com

## Uvod

Naslov prispevka se zdi zapleten, če ga pripišemo danemu prostoru, v katerem imam kot umetnica največ izkušenj – torej gledališču. Vendar bi to diagnozo lahko postavili tudi v kontekst kontaminiranega političnega prostora, prostora postfaktične družbe, v katerem resnica več ne obstaja. Tako se zdi, da je umetnost obsojena na propad, ker so vsi drugi resorji poprijeli za njeno glavno orožje – za laž.

In čeprav je laž imanentna gledališču (laž je igra, ki se jo igramo skupaj z gledalci), se gledališče prek različnih orodij, od izbire teme, do mesta izjavljanja, načina dela in uporabe odrskih znakov, kar v nekaj primerih skuša predstaviti kot »realno«. Igralci pa avtentični. V dokumentarnem gledališču, kjer so nemalokrat za besedilo izbrani dokumenti, magnetogrami, transkripti, teme pa so družbeno občutljive, ima igralec še dodatno odgovornost pri njihovem uprizorjanju. Kot bi bilo treba za take dele besedila premisliti nov govor oziroma nov standard govora.

V razmišljanju o mojih odrskih izkušnjah ter razmerju med prostorom in govorom je izjemno zanimivo razmerje med besedilom, bolj rečeno med postopkom kreacije besedila, ter njegovo govorno izvedbo kot orodjem za želeni učinek. Prostor, ki ga razmerje ustvarja, je dejansko prostor za razmislek o funkciji umetnosti.

(Zato bi bilo morda treba prispevek podnasloviti: »Bolj ko se me ne razume, kaj govorim, bolj sem pristna.«)

Svojo tezo, da je nivo govora v odnosu do besedila pokazatelj stopnje realnega ali stopnje avtentičnosti, bom poskušala razviti na primeru avtorskih uprizoritev *Človek, ki je gledal svet* (2017), *6* (2018) in *Republika Slovenija* (2016).

## Predstava *Človek, ki je gledal svet*

*Človek, ki je gledal svet* je niz prizorov, ki z različnih zornih kotov govorijo o globaliziranem svetu in o dejstvu, da si človeštvo ni tako različno, kot nas prepričujejo. Da je morda razlika med Zahodom in Vzhodom le v eni plači. Predstava svoj suspenz gradi počasi in eno za drugo niza zgodbe z različnih koncev sveta (znajdemo se na Kitajskem, v Indiji, v Siriji), prekinja pa jih z avtorskimi prizori oziroma prizori, katerih nosilec zgodbe je samo eden od izvajalcev.

V želenem razlikovanju med »osebnimi« izjavami ter bolj dramskimi prizori uporablja različne ravni jezika, da bi dosegla učinek.

## Mimetična scena in dialog, monolog

V prizoru, imenovanem *Kitajska*, gledamo pretresljivo zgodbo kitajske družine, ki se zaradi krutih delovnih pogojev vidi samo enkrat ne leto, in sicer na kitajsko novo leto.



Nastopajo par, njuna otroka in babica. Prizor je zrežiran kot *kitchen drama* za mizo, z minimalno mizansceno ter natančno napisanim in zrežiranim dialogom, multilogom, ter občasnimi izstopi (kot zastranitvami), v katerih liki govorijo svoja razmišljanja.

V dialogu in multilogu so premori natančno določeni, tudi prekrivajoči se dialogi, nivo jezika je standardiziran in izjemno je treba paziti na ustrezno glasnost. Tehnično je to razmeroma zahtevno, ker igralci hkrati šivamo na šivalne stroje, govor pa je večino časa ozvočen. Pomembno dejstvo je nivo reprezentacije. Igralci igramo vloge. Torej je govor psihologiziran.

## Monolog in zamik vloge (spremenjen nivo reprezentacije)

Drugi prizor, v katerem nastopam, je naslovljen *Zakaj nimam otrok* in je monološka zgodba o razlogih, zakaj 40-letna ženska še vedno nima otroka. Monološko strukturo razbijajo prihodi različnih likov, ki so pomembni za zgodbo. Kar zadeva uprizoritev, je »sodobnejša«, ne gre za mimetično uprizarjanje, če si dovolim primerjavo s prejšnjo Kitajsko, je tudi prostor abstrahiran, torej gre bolj za uprizorjen *storytelling*.

Na nivoju govora se začnejo kazati tri vprašanja; prvo je vezano na koncept uprizoritve prav tega prizora, drugo z mojo umeščenostjo v slovenski gledališki kontekst in tretje z avtorstvom teksta.

Prvič: Tekst je v primerjavi s prizorom *Kitajska* napisan v splošnem pogovornem jeziku, deloma celo v slengu. Režijski fokus se prenese iz perfektne režiranega dialoga na zasledovanje avtentičnosti. To pomeni, da ni v fokusu niti razumljivost niti glasnost niti natančnost pri izvedbi celotnega teksta. Še vedno smo zelo daleč od odrske tekstovne improvizacije.

Drugič: Dejstvo, da sem več kot deset let sodelovala z gledališko skupino *Via Negativa*, ki je kanonizirala gledalčevo vedenje, da so igralci avtorji tako svojih tekstov kot tudi svojih avtorskih prizorov (veliko uprizoritev pri *Vii Negativi* se je začelo s stavkom: »Jaz sem Katarina Stegnar.«), mi kot izvajalki daje proste roke, da sem pri svoji govorni izvedbi bolj površna. Morda to ni prava beseda, saj opisuje moj odnos do teksta, vendar ne gre za to. Pri govorni izvedbi sem lahko bolj sproščena. Kot sem že zapisala: »Bolj kot se me ne razume, kaj govorim, bolj sem pristna.« In če pozabim zdaj na izkušnega gledalca (ki je seznanjen s postopki *Vie Negative*) in mislim na popolnoma neobremenjenega, vseeno predvidevam, da bodo gledalci zaradi strukture predstave, ki sopostavlja gledališke prizore in pa bolj »izjavljalske« pozicije, zdaj že malo privajeni uprizoritve, morda lažje sprejeli dejstvo, da nečesa do potankosti ne razumejo ali ne slišijo.

Tretjič: Čeprav se zdi, da imam vse ase v rokavu in se lahko zanašam na svojo gledališko »zgodovinsko« prezenco, je dejstvo, da besedilo ni moje avtorsko delo, ampak je delo dramaturginje in režiserja, zame kot igralko frustrirajoče. Besedišče in besedni red je v nasprotju z mojim lastnim. Sleng je sleng deset let mlajše generacije. Tako

imam velike težave s pomnjenjem, občasne *blackoute*, celo med predstavo. Hkrati pa želim biti do teksta pravična in ga hočem izvesti do potankosti, tako kot je napisan. Gre za mojo tudi osebno igralsko željo, da je treba v besedilu, ki je kot glasbena partitura, vsako noto, torej fonem izvesti do perfekcije natančno.

Torej, tudi če vsi elementi kažejo v prid razpuščenemu govoru, celo pozabljanju in improvizaciji, to ni dogovorjena izvedbena strategija. Govor je še vedno natančno določen in obstaja zahteva po določenem izvedbenem nivoju. Predvsem od mene.

Tukaj pridemo do vprašanja prioritete in pogajanja med njimi. Je pomembnejše v »dokumentarnem« snovanem gledališču dobro slišati dober tekst ali je važnejši vtis pristnosti in sporočilnosti?

## **Avtoreferencialnost, izjava in avtorski tekst**

V zaporedju prizorov so se znašli tudi avtorski prizori, ki so si za maksimo vzeli: »Jaz Katarina Stegnar, stoječa tukaj pred vami, vam sporočam tole.« Vendar je bila uprizoritvena strategija tako natančna, zaporedje prizorov pa tako povedno, da je maksima performativnega gledališča lahko ostala neizrečena. Element prisotnosti, realnosti smo dosegli s kazanjem diapozitivov iz mojega življenja. Diapozitivov, na katerih je bilo dokumentirano moje zasebno življenje; jasno je bilo, da gre za pogled v intimo in s tem tudi za osebno izjavo. Tekst v tem prizoru je bil avtorski, zato se o njegovi izvedbi sploh nismo pogovarjali, nismo se pogovarjali niti o nivojih interpretacije. Lahko bi rekla, da tekst ni bil zrežiran. Podobne izkušnje imam s svojim delom pri *Vii Negativi*, kjer je bil princip: prizor, izjava, *punch line* na koncu prizora tako natančno določen, odrske akcije pa večinoma izčrpavajoče (s tem smo dokazovali, da ne igramo, temveč smo realni), režija teksta nikoli ni bila vprašanje, prav tako ne interpretacija. Edina pomembna stvar je bila slišnost. »Ko veš, kaj govoriš, je pomembno samo to, da se te sliši.«

## **Glasovna krajina in mikrofon, premik pozicije moči**

Predzadnja od zgodb v predstavi je zgodba sirskega mladeniča, ki se udeleži protestov proti vladi Al-Basharja. Zrežirana je kot zbor glasov na gledališki rampi, oboroženih z mikrofoni, ki z različnimi glasovnimi sredstvi ustvarjajo atmosfero, ki niha med pripovedovanjem in mimetično glasovno ponazoritvijo situacije. Skoraj bi lahko rekla, da gre za glasovno pokrajino, morda celo radijsko igro.

Mikrofonsko posredovan glas, ki ni na mestu zato, ker bi bila slišnost v gledališču problematična, ampak gre za režijsko sredstvo in za stvar koncepta uprizoritve v širšem kontekstu, je za igralca velika past in včasih tudi frustracija. Mikrofon ne dovoljuje nobene napake. Vsak zamolk misli, vsak predolg predah se sliši, morda ne

v gledalčevem ušesu, vsekakor pa igralec točno ve (sliši), kdaj se je zmotil. Napaka se dogaja na več nivojih: včasih gre za slabo artikulacijo, včasih za napako v tekstu, včasih za neposrečen dialog, včasih pa je problem tako minimalen, kot je slišnost požiranja slin. Vse te napake je igralec v prejšnjih prizorih (neozvočenih) lahko izkoristil v kontekstu avtentične igre, v kontekstu realnega trenutka na odru, kot orodje, da na svojo stran pridobi gledalca, tudi v smislu, da metagledališko svoje napake ne skriva. Vsi znani privilegiji odrskega govora so zdaj posredovani prek mikrofona in igralcu dejansko nasprotujejo. Dekoncentrirajo ga, ga destabilizirajo. Napaka v govoru je tukaj samo napaka.

## Predstava 6

### Govor, dokumentarno gledališče, odgovornost

Predstava 6 obravnava primer poskusa naselitve in integracije šestih mladoletnih prosilcev za azil v Dijaškem in študentskem domu Kranj spomladi leta 2017. Ukvarja se s problematiko beguncev in postopnim pojavom fašizma v določeni skupnosti.

Uprizoritveno je predstava razdeljena na dva nivoja, in sicer smo igralci v dveh pozicijah. Prva je bolj v ozadju na mikrofoni in druga je spredaj na stolih, v ravni črti. Dramaturško je razdeljena tudi vsebina, ki jo uprizarjamo v eni ali v drugi poziciji. Zadaž ob mikrofoni se govorijo predvsem uradni teksti: zapisniki zasedanj občinskih svetov, izjave za medije različnih akterjev (Mestne občine Kranj, Ministrstva za notranje zadeve, Državnega panožnega nordijskega centra) ter elektronska korespondenca med ravnateljico doma in starši v dijaškem domu nastanjenih otrok. Gradivo za ta besedila vsekakor popolnoma ustreza definiciji dokumentarnega gledališča.

Jezik, v katerem so teksti napisani, je večinoma zborni (seveda z izjemo dela korespondence). V njem smo namenoma ohranili tudi vse slovnične in druge napake. Kot tak odpira izvajalske probleme, ki sem jih nakazovala že prej. Prvič: Take tekste si je zelo težko zapomniti, ponavadi je treba uporabiti strategijo ponavljanja (po domače pifljanja) in strategijo »nadzora«; s tem mislim na prisotnost lektorja, ki natančno spremlja vaje in po vsaki igralcem predloži seznam napak in predlog za popravo. Drugič: Struktura jezika onemogoča kakršnokoli improviziranje, majhna napaka ponavadi povzroči kolaps v smislu logike povedanega, ustavitve teksta. Govorna situacija je govorjenje na mikrofoni, kar omenjene težave še povečuje. Na tem mestu je upravičeno govoriti tudi o odgovornosti do teksta. Ker gre za dokumentarni material, se zdi, da je perfektna izvedba nujna, da je vsaka napaka lahko razlog za argument o nepravilni obravnavi teme. Kot da bi potrebovali kodeks o izvajanju dokumentarnih materialov.

Na drugi strani, spredaj na stolih, pa so uprizorjena razmišljanja fiktivnega kolektiva, ki dela v dijaškem domu. Gre za besedila, ki so bila strukturirana in pridobljena

na podlagi improvizacij,<sup>1</sup> kjer smo najprej izhajali iz problemov majhnih skupnosti, v katere postopno vdre nestrpnost. Šele pozneje smo tekste priredili na dotični dogodek v Kranju. Razmišljanja likov smo pozneje strukturirali in dopolnjevali glede na njihovo psihologijo, temu primerno je bilo izbrano tudi besedišče in nivo jezika.

Tako bi lahko rekla, da gre v »sprednjem« delu za dramsko strukturo. Pri tem delu se v razmerju med besedilom in govorom ne vzpostavlja nek problem. Morda je zanimiv primer, ko zaradi nivoja jezika uprizoritev prestopi iz okvira gledališča v polje realne izjave. Pojavi se zanimivo vprašanje v zvezi s konstrukcijo teksta in nivojem reprezentacije.

V predstavi 6 preigramam več pozicij: izjavljam uradne tekste, interpretiram vse tekste ravnateljice doma, igram pomočnico ravnateljice. Največ zmede je povzročilo zlitje lika govorke tekstov ravnateljice in lika pomočnice ravnateljice.

Čeprav smo se trudili, da bi z vsebino govorjenega naredili veliko razliko, prav tako smo delali razliko v nivoju jezika, sta se lika v gledanju/repciji nekaterih gledalcev združila. Gotovo se je tudi nekajkrat pripetil izstop iz lika in iz območja simulakra, čeprav predstava sama tega ni »želela«. Po mojem se je to zgodilo zaradi stopnje interpretacije, nivoja jezika in osebne umeščenosti lokalni gledališki kontekst.<sup>2</sup>

## Predstava *Republika Slovenija*

### Kodeks o izvajanju dokumentarnih materialov

*Republika Slovenija*, predstava anonimnih avtorjev, je šolski primer dokumentarnega gledališča. Predstava SMG Ljubljana in Maske je za izhodišče predstave uporabila pričevanje bivšega uslužbenca obveščevalne službe Braneta Praznika o štetju denarja, dobljenega od prodaje orožja, dokument *Magnetogram s sestanka pri predsedniku republike dne 6. 1. 1993* ter dele sodbe o aferi Depala vas. Sestavljena je bila iz treh delov in je med drugim problematizirala različne interpretacije kaznivih dogodkov. V gledališkem listu je izšel tudi celotni magnetogram.<sup>3</sup>

Sama v predstavi nastopam v dveh delih in to v več vlogah. Najprej kot *kontekstualizatorka* ali, kot smo ljubkovalno rekli, *wikipedia* v delu *Magnetogram*, kot sodnica Barbara Brezigar in kot specialna obveščevalka-komentatorka v uprizoritvi več različic dogodka v Depali vasi.

1 Takrat smo pri improvizacijah sodelovali vsi udeleženci Nove pošte, tako so soavtorji teksta tudi Primož Bežjak, Daša Doberšek in Uroš Kaurin.

2 Pomočnica ravnateljice v nekem trenutku komentira protibegunski shod na Zlatem polju z besedami: »Pol pa gledam po televiziji posnetke s Šenčurja ... Uuuuuu, kaj mi je nrdil ... Nujno morajo prit, čim več jih mora prit ... Pička jim materna ... bojo oni nam s traktorji prihodnost gradil ... Faking fašisti ... brez vprašanja ...«

3 Gledalec bi načeloma lahko preverjal vsako besedo izrečenega teksta.

Kot *wikipedia* imam nalogo pojasnjevati dele seje pri predsedniku republike. Gre za novinarske tekste, ki razjasnjujejo zgodovinske in politične kontekste magnetograma, dolge nekaj vrstic, ki prekinjajo sejo, govornjeni so po mikrofону. In poleg vseh naštetih težav pri izvajanju dokumentarnih tekstov se pojavlja vprašanje kodeksa o izvajanju dokumentarnih materialov.

Čutim precejšnje, skoraj novinarsko odgovornost, da bi vse bilo izvedeno stoddotno natančno, tako vsebinsko kot govorno. In ker nisem stroj, se seveda zmotim in motim. »Svoje napake – četudi nenamerne – mora [novinar] priznati in popraviti«, navaja drugi del 1. člena novinarskega Kodeksa.<sup>4</sup> V gledališki situaciji nimam možnosti popravka. Ne morem izstopiti, gledalcem celo pojasniti, da sem se zmotila, ne morem s tem dejanjem še enkrat poudariti, da gre za dokumentarne materiale, kjer je element realnega nujen.

Vendar je treba priznati, da tole načelno odgovornost do materiala uporabljam enostransko, celo malo patetično, upoštevajoč lastne ideje o moči in funkciji umetnosti. Moje orodje gotovo ni samo vsebina tekstov, govor, ampak tudi interpretacija. In tako bi se morala po novinarskem Kodeksu izogibati osebno žaljivemu predstavljanju podatkov in dejstev (2. člen). Pa tega ne storim vedno, saj nismo na sodišču, ampak v gledališču. Je interpretacija tisto, kar iščemo tudi v dokumentarnem gledališču?

## Morje premičnih delcev

Čeprav imam neko tezo, se mi vseeno zdi, da je gledališče morje premičnih delcev in da obstaja na vsak moj argument prav tako močan protiargument. Da bi dosegli zeleni cilj (morda cilja sploh ni), gre v gledališču gotovo za množico pogajanj med postopkom nastanka besedila, besedilom samim, tehnično platjo izvedbe besedila, postavitvijo igralca, postavitvijo izvajalca ter nenazadnje gre za pogajanje med vsem prej naštetim in gledalcem. Njegovim gledanjem, njegovim védenjem, njegovim pričakovanjem. Tako bi se najbrž o vsakem omenjenem pojmu lahko razvila vroča debata. In tako je prav.

## Zaključek

Moj pogled je najbrž pogled naivnega idealista, ki upa, da gledališče še ima nekaj politične in družbene moči. Moči, ki vodi k spremembi. Spremembi skozi razkrivanje vsakdanjih patologij našega okolja. Da ima beseda *realen* potencial spremeniti *realno*.

---

4 Kodeks »vsebuje etične standarde kot usmeritve in zavezo za delo novinarjev in drugih ustvarjalcev vsebin, ki so objavljene v slovenskih medijih« (<https://novinar.com/drustvo-novinarjev-slovenije/o-nas/dokumenti/kodeks/>).

Morda bi mi bilo lažje (tako me ponavadi tolažijo starejši kolegi moškega spola), če bi sprejela dejstvo, da smo igralci zabavljači, teater pa večerna sprostitev. In da si gledalci po nekaj letih zapomnijo samo, kakšni so bili kostumi, približno. Čeprav bi hotela besedilo še vedno povedati do zadnje pike pravilno.

## Viri

*Človek, ki je gledal svet*, režija Žiga Divjak, SMG Ljubljana, 2017.

6, režija Žiga Divjak, SMG in Maska Ljubljana, 2018.

*Republika Slovenija*, SMG in Maska Ljubljana, 2016.

# Premene razmerij med foničnim in vizualnim v (slovenskih) uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja

Eva Pori\*, Tomaž Toporišič\*\*

Na podlagi izbranih primerov slovenskih uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja bomo raziskovali proces generiranja novega dialoškega odnosa prostorskega in glasovnega (zvokovnega), ki se je odvijal skozi preizpraševanje in reinterpretacijo tradicionalnih razmerij med gledališkim prostorom in funkcijo glasovnega. Temelj raziskave bodo poudarki, da je gledališče od 60. let naprej skozi različne spremembe razmerja glasovnega in prostorskega vzpostavilo dinamični fonično-prostorski model. Proces desemantizacije glasovnega in vizualnega je sprožil prestrukturiranje dialoga med označevalcem in označencem, skozi (derridajevsko) dekonstrukcijo pa se je vzpostavila nova vidna in slušna izkustvena perspektiva prostora. Zanimali nas bodo predvsem načini uprstorjanja ter učinki zvokovnega in gesticnega. Skozi *večdimenzionalne polilogične prostore artikulacije* (Lehmann) kot *prostore igre* (Meta Hočever) žive igralske prezence bomo sledili artaudovskemu razkrivanju metafizičnega, ki pripelje do uvida najbolj prvineke povezanosti glas – telo – prostor, tj. do bistva govornice gledališča, ki se kaže kot *vseobsegajoči govor* (Heidegger).

**Ključne besede:** igralčev glas, igralčevo telo, zvok, tišina, performativni prostor

On the basis of selected examples from Slovenian performing arts during the second half of the 20th century, the chapter looks into the process of generating a new dialogical relationship between the spatial and the vocal (auditory) that unfolded via a questioning and reinterpretation of traditional relationships between theatre space and the function of the voice. Our research is based on highlighting how theatre has established a dynamic phonic-spatial model since the 1960s through various shifts in the relationship between the vocal and the spatial. The process of desemantization of the vocal and the visual triggered a restructuring of the dialogue between the signifier and the signified, while (Derrida's) deconstruction established a new visual and auditory experiential perspective of space. We are mostly interested in the

---

\* Eva Pori  
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta  
Eva.Pori@ff.uni-lj.si

\*\* Tomaž Toporišič  
Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
tomaz.toporisc@agrft.uni-lj.si

ways of performing and the effects of sounds and gestures. Through *multidimensional poly-logical spaces of articulation* (Lehmann) as *play spaces* (Meta Hočevar) of living actor presence, we pursue Artaud's disclosure of the metaphysical that brings us to the insight into the most primal interconnectedness of voice - body - space, i.e. to the very essence of theatre language that manifests itself as *all-encompassing speech* (Heidegger).

**Keywords:** actor's voice, actor's body, sound, silence, performative space

## Uvodna izhodišča

Na prehodu iz 60. v 70. leta 20. stoletja, ko se je zgodil »premik od tekstualne k performativni kulturi« (Toporišič 2009: 110), se je težišče gledališča velikokrat preneslo s pomenskosti besede na njeno zvočno tkivo, na neomejene možnosti izrabe posameznih prozodičnih (glasovnih) prvin v igralskem govoru, ki temelji na igralčevi vsestranski občutenosti govora in telesa. Uprizoritvene umetnosti druge polovice 20. stoletja je vse bolj zanimal ustvarjalni umetniški govor in v govoru poudarjena čutnost – glas, ki izhaja iz telesa, torej heterogenost žive govornice, ki se veže na individualnost in prehaja v območje iracionalnega, osebnega, čutno-čustvenega sveta. Gledališče se je torej po t. i. performativnem obratu,<sup>1</sup> od konca 60. let 20. stoletja naprej, postopoma osvobajalo iz polja besedilnega in se odpiralo polju vizualnega, likovnega in gestičnega – polju nove in drugačne estetike:

Sedemdeseta leta so razprla polje raznolikih možnosti odnosa tekst – uprizoritev, dokončno ukinila vzročno in hierarhično razmerje med njima ter nakazala pot v eksperimente osemdesetih, ki so dokončno razprla polje gledališča in ga s približevanjem performansu odprla za dialog med pogledom in besedo. (Toporišič 2004: 106)

Za uprizoritve je bila značilna predvsem napetost med govorom in glasom, ki vodi v preobrat – v osvoboditev glasu izpod govora (Fischer-Lichte 2008: 210). Glas (pa tudi telo) je tako zaživel svoje lastno življenje in postal slišen, ni bil več medij za proizvodjanje govora, ampak je proizvajal samega sebe. S tem, ko se odlepi od besed, glas tako pridobiva svoje razsežnosti v intonaciji, poudarkih, višini tona, volumnu, »ne posreduje več govora, ampak je sam govor, v katerem se izreka telesna bit-v-svetu tistega, ki se v njem razglaša /.../ tistega, ki ga posluša, pa nagovarja v njegovi biti-v-svetu« (prav tam: 213).

Težišče uprizoritev je lahko na izpovedovanju besed s čim manj zunanjimi sredstvi, pri čemer lahko pride do izraza igralski in govorni asketizem. V določenih uprizoritvah

1 O performativnem obratu in tem, da se je po njem vzpostavila »posebna politika uprizarjanja«, glej članek Tomaža Toporišiča *Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča* (2009).



glasovni sloj govora zasenči besedilnega, pridobi moč in lastno sporočilno vrednost. Beseda je lahko razgrajena na glasbene elemente ter zreducirana na glasove in zloge. Erika Fischer-Lichte navaja različne načine osvobajanja glasu izpod govora, značilne za gledališče in performans od 60. let dalje: »prisotnost momentov, ko govoreči ali pojoči glas ne artikulira več razumljivo, temveč preide v krike, visoke tone, smeh, stokanje, popačenje glasu (zaradi glasovne tehnike, rabe elektronske tehnike, ki volumen glasu povečajo, pomnožijo, razdelijo po prostoru, razkosajo)« (2008: 210). Uprizoritve se tako gibljejo na meji, kjer beseda izgubi pomen ali kjer se iz glasov porodi pomen in glas prevzema funkcijo samostojnega označevalca. Glas in telo v tovrstnih primerih ne govorita več namesto nekoga drugega, ampak spregovorita sama zase, s svojo prvinsko naravo oz. fizisom.

Po Fischer-Lichte glasovnost vedno proizvede tudi telesnost in prostorskost; v glasu se združijo vse tri vrste materialnosti: »telesnost (glas izhaja iz telesa), prostorskost (glas se razširi v prostoru) in zvočnost (glas zveni kot zvok); ko se glas izvije iz telesa, zaniha po prostoru, zazveni in postane slišen« (2008: 213). Zgodi se torej »umeščanje, uprizarjanje, uprostorjanje jezikovnega materiala« (Vitez 2011: 87). Mogoče najdemo najlepše primere tovrstnih premen prav pri v Sloveniji nekoliko pozabljenem dramatiku Handkeju, npr. v njegovem *Kasparju*,<sup>2</sup> ali pa pri zgodnjem Milanu Jesihu.

Na oblikovanje govornega in telesnega igralskega izraza je torej pomembno vplival tudi prostor. Ena od vodilnih intenc uprizoritvenih praks po performativnem obratu je bila preseči oz. ukiniti tradicionalen umetnostni dualistični princip, ki ločuje gledalca od gledanega in poslušalca od poslušanega. Neposredno nagovarjanje in aktiviranje občinstva, vzpostavljanje povratne zanke, je lahko bilo doseženo zaradi nove obravnave besedila za uprizarjanje, ki po eni strani ni bilo več obvezujoče, po drugi strani pa je od dramatike absurda dalje prav njegova dramaturgija usmerjala nove koncepte gledališča. Hkrati pa zaradi na novo razumljene igralske izraznosti, od Odra 57 do Pekarne in naprej do teoretiziranega performansa v 90. letih.

V pričujoči raziskavi nas bo zanimala predvsem nova senzibilnost neoavantgardnega gledališča, ki se je začelo obračati vase, v globine nezavednega, ter je z izpostavljanjem vrednosti tišine foničnega in prostorskega vzpostavilo nove, drugačne razsežnosti in estetiko igre. Zanimale nas bodo oblike in načini performativnega razgaljanja jezika, telesa, prostora – ključnih elementov uprizoritve, ki jih gledališče na novo osmišlja in (o)vrednoti. Upošteva jih v novi vlogi; s tem, ko jih na različne načine navidezno desemantizira, jih pravzaprav raz-kriva v njihovi metafizičnosti, jih izpostavlja v zvočnem, ritmičnem, tonskem (in ne zgolj semantičnem) smislu in načinu izgovorjave, ki je »izraz nezavednega samega« (Artaud 1994: 27). Preiskuje različne

---

2 Uprizoritev v EG Glej, sezona 1969/1970, režija Iztok Tory, prevod in dramaturgija Lado Kralj, v vlogi Kasparja Kristijan Muck.

načine ozvočenja in uprostorjanja besed, zanima ga učinek izgovorjave besed, neodvisno od njihovega stvarnega pomena.

Gledališče, ki začne intonirati na hibridnih in mešanih formah, vedno bolj postaja govorjeno gledališče – uhaja mreži razumskega, »preobrača prostor« (Novarina) v heideggerjansko praznino in tišino, govori iz vsakokrat novih in drugačnih perspektiv in položajev – je svobodno, osvobodeno, večpotezno ali *realno gledališče* (Novarina). Na podlagi primerov slovenskih uprizoritvenih umetnosti druge polovice 20. stoletja, ki so preiskovale različne možnosti širitve razmerja med zvokom in besedo v gib in prostor (Odra 57, Pekarne, Nomenklature ter postdramskih uprizoritvenih umetnosti 90. let), bomo poskušali pokazati, kako se skozi nove dimenzije retorike gledališkega prostora in transformacije uprizarjanja, ki temeljijo na zavračanju oz. preseganju binarnih opozicij, gledaliških konvencij igralca in lika, igralca in gledalca ipd., v gledališču vzpostavlja posebna dialektika, temelječa na dinamičnem, intermedialnem prepletu zvokovnih in vizualnih dramaturgij.

Skozi proces desemantizacije glasovnega in vizualnega ter (derridajevsko) dekonstrukcijo se je sprožilo razbijanje tradicionalnega in zgodil preboj v kreativni *novum*. Ta preboj iz tradicionalnega razumevanja sveta se je manifestiral v prestrukturiranju dialoga med označevalcem in označencem ter vzpostavil novo vidno in slušno izkustveno perspektivo prostora.

## Performativno razgaljanje govora, telesa in prostora

Nove dimenzije igralskega ustvarjanja ter razsežnosti in funkcije govora, telesa in prostora v slovenskem gledališču od 60. let naprej so temeljile na drugačnih konceptualnih izhodiščih o artikulacijah igralčevega govora in telesa. V navezavi na različne teorije (Fischer-Lichte, Lehmann, Pavis, Lotman, Novarina, Heidegger, Hočevar) in mestoma tudi na ugotovitve iz intervjujev o konceptualnih izhodiščih Odra 57 in Nomenklature (z Venom Tauferjem, Kristijanom Muckom in Borisom A. Novakom) se bomo osredinili na uprizoritvene raziskave in projektne akcije, ki so preiskovale nove pozicije in razmerja gledaliških elementov v verigi govor/glas – telo – prostor. Zanimali nas bodo primeri modifikacij razmerja glasovnega in prostorskega, projekti oz. uprizoritve, katerih programska izhodišča so temeljila na uresničevanju performativnega razgaljanja temeljnih gledaliških elementov: govor/glas, telo, prostor.

## Prezentni prostor: Oder 57 (1957–1964)

Za uprizoritve Odra 57 je bila značilna estetika govora, kjer je imela beseda/misel privilegirano funkcijo. Težišče uprizoritev je bilo na izpovedovanju besed s čim manj

zunanjsimi sredstvi, da je lahko prišel do izraza igralski in govorni asketizem. Oder 57 se je odrekel igri, vezani na scenski prostor ali odvisni od vnanjih elementov (odrske tehnike, telesne estetike, likovnega, scenskega razkošja, glasbe, gibanja).

Raziskava, ki je prinesla temeljitejšo obravnavo estetike Odra 57 z vidika oblikovanja igralskega govornega in telesnega izraza (Pori 2020), je potrdila, da sta se znotraj verige beseda/glas – igralec – telo – prostor vzpostavila dva temeljna odnosa: (a) igralčev glas (beseda) in (b) igralčevo telo (glas) v prostoru (prav tam: 59).

Glasovni in besedilni sloj igralčevega govora sta bila spojena, uravnovežena in usklajena z drugimi elementi uprizoritve oz. gledališkimi znaki (prostor, gib, rekviziti ...). Glas ni bil izpostavljen segment govora, ki bi funkcioniral samostojno, bil izstopajoči, prevladujoči gledališki znak z lastno sporočilnostjo. Je bil pa pomemben segment govora, ki je s prozodičnimi sredstvi (intonacija, barva in višina glasu, način izgovora ...) kljub discipliniranemu telesnemu izrazu ustvarjal dramatičnost in dinamičnost odrskega dogajanja (Pori 2020: 59).

Oder 57 je razvil močno prezentno igro, z izčiščenim, minimalnim, zelo premišljenim in discipliniranim gestikuliranjem. Oblikovanje govora in gestikulacije se je prilagajalo oblikovanosti prostora (na bistvene elemente izčiščeni scenografiji) ter bilo odvisno od interakcij med igralci in gledalci. Nekonvencionalen pogled na prostor se je v slovenskem gledališču zgodil že z Eksperimentalnim gledališčem Balbine Battelino Baranovič v Križankah, ki je vpeljalo gledališče v krogu in je bilo osnovano pred nastankom Odra 57.

Za Oder je bila značilna težnja po ukinjanju rampe med igralci in gledalci ter vzpostavljanja interakcije, zato je bila tudi igralčeva verbalna in neverbalna govorica v celoti (govor, vključno z gestami) usmerjena v gledalca. Tauffer interakcijo in atmosfero, ki sta se vzpostavili v prostoru Križank, pojasni takole:

To, da smo šli čez rampo, direktno v publiko, je bilo možno tudi zaradi prostora, ker je bilo vse na isti višini. Da bi obkolili publiko in šli v krog, tega pa se ne spomnim. Vodila nas je temeljna intenca, da je igra del publike, dogajanja, ki ga je publika doživela, da so ideje oziroma spori, o katerih smo govorili, konfrontacije, o katerih so govorile igre, del njihovega življenja, zato smo uživali, kadar so gledalci igro »zagrabili«. In so jo. Oder 57 je imel izjemen vpliv, igralci so uživali in čutili, da je bila publika z njimi. V Drami so bile iste uprizoritve razvodenele, ni bilo čutiti intenzitete, mogoče tudi zaradi publike. Tudi igralci so se drugače počutili na odru v Drami, kot v Križankah sredi publike, kjer je bil stik direkten. V Drami še niso znali delati na tak način, niso znali preseči rampe. (Pori 2017a)

Da je šlo za uresničevanje žive odrske govorice – neposredne in naravne, temelječe ne le na igralčevem govorjenju, pač pa tudi na njegovi celotni psihofizični izraznosti in prisotnosti v prostoru, potrjuje Muckov opis:

Moja osnovna gledališka izkušnja je torej bila, da naj igram za celoten prostor okrog sebe, energije naj sploh ne usmerjam zgolj v prostor pred sabo, frontalno in, kot se dogaja, včasih v forsiranem kontaktu s publiko (čeprav vemo, da neposredni stik z občinstvom obstaja že od gledaliških začetkov), ki jo imaš pred sabo, ampak s prezenco, ali bolj natančno, z golim, neposrednim in v prostor ter čas predanim obstojem. To se mi zdi ključno: igrati s telesno in govorno prezenco tudi za svet, ki je onkraj realnega odrskega. (Pori 2017b)

Po Muckovih besedah so bili igralci pri Odru 57, ob tekstih, kot so Kozakovi *Dialogi*, Smoletova *Antigona*, Zajčev *Otroka reke*, postavljeni *in medias res*. Vsebina besedil oziroma ideje, ki so bile prisotne v uprizoritvah, so bivale neposredno s prostorom in družbo tistega časa. O vzpostavljanju igralskega dialoga z gledalci v prostoru Križank pojasni:

Bilo je pretresljivo, kako je (igralce) razmišljal, diskutiral in ob tem živel v prostoru, kjer so bili gledalci na vseh straneh. In, tako sem čutil, za njimi, za zidovi Križank, vsi, ki niso bili prisotni, a se jih je nežna in obenem zavzeta energija, življenjska izkušnja tega igralca vseeno dotikala. (Pori 2017b)

## Metafizični, ritualni prostor: Gledališče Pekarna (1971–1978)

Mejo med igralci in gledalci je ukinjalo tudi Gledališče Pekarna. Uprizoritve so temeljile na tesni interaktivnosti igralcev-izvajalcev in gledalcev, ki je vzpostavljala ritualni dogodek (npr. začetne predstave *Potohodec* (1972), *Gilgameš* (1972), *Ali naj te z listjem posujem?* (1974)) in dinamične oblike mimično-tekstualno-gestičnih gledaliških akcij. Tako igralci-izvajalci kot udeleženci dogodka so imeli možnost razvijati svojo aktivno vlogo pri oblikovanju skupinske dinamike ritualnega dogajanja, igralci-izvajalci pa še posebej raziskovati, kako skozi dih in lastno govornico telesa ter prek prostorskega zavedanja razvijati oz. krepiti svojo prezenco. Utesnjen pekarniški prostor je imel potencial za ustvarjanje specifičnih atmosfer in je inspiriral principe oblikovanja prostora vsakokratne uprizoritve. Proizvajal je intenzivno kroženje energije, vzpostavljal pogovor vseh udeležencev s celotnim prostorom in intenzivnost govorne atmosfere (npr. *Potohodec* (1972) z izvajalci v sredini in ritualno bližino izvajalcev in občinstva ter *Tako, tako!* (1974) s simultano (štiridelno) sceno in s po diagonali izmenjujočimi se dialektalno obarvanimi dialogi, med katere se je po drugi diagonali istočasno vpenjalo proizvajanje različnih zvokov, ki so delovali kot podlaga govoru).

V središču zanimanja je bil ritualni jezik in ukvarjanje s telesom. Ritualni gib je oživil besedo na poseben način in ji podelil magično moč; zgodil se je prenos težišča

z besede na zven/zvok, ki prevzame funkcijo nosilca pomena/sporočila (npr. v *Gilgamešu* človeški glas kot inštrument). Jezik in govor, ki ju igralec proizvaja, tako postaneta del prostorskega, ne več tekstovnega, z novo pozicijo in funkcijo telesa pa igralci-izvajalci doživljajo predstavo v svoji notranjosti, skozi fizično izkušnjo – tekst postane neka nova realnost, v kateri zaživijo »ne le besede, ampak predvsem deli teles in gibi v neposredni pričujočnosti« (Svetina 2016: 179).

Temeljni elementi uprizoritev so bili glas/zvok, oblika, barva, gibanje, osnovna težnja pa vzpostavljanje nove senzibilnosti, razkrivanje metafizične strani besed, vračanje nazaj k prvobitnemu izvoru gledališča. Pekarno sta fascinirali tišina in praznina prostora, katerih glavna intenca je bilo preusmerjanje pozornosti na govoreče telo igralca in vzpostavljanje t. i. metafizičnega oz. *abstraktnega prostora* (Pavis) ali po Eriki Fischer-Lichte *atmosferskega oz. performativnega prostora*, ki ima dogodkovni značaj, proizvaja pa ga vsakokrat drugačna – specifična energija, ki jo izžareva prostor (Fischer-Lichte 2008: 188–189).

## Zvokovni prostor in tišina prostora: Nomenklatura (1973–1979)

Gledališče kot ritual in dogodek socialnega združevanja oz. skupinskih akcij je raziskovala tudi gledališka skupina Nomenklatura.<sup>3</sup> Intenzivno se je posvečala ustvarjanju intermedialnih in improviziranih dogodkov ter pri tem izkoriščala potencial različnih lokacij javnega prostora. Razvila je nove pristope k vizualnemu in diskurzivnemu izrazu ter gojila poseben odnos do literature in glasbe: preiskovala je razsežnosti besede in zvoka ter s tem razmerje med grafičnim in foničnim označevalcem. Njeno eksperimentiraje z jezikom (tudi telesnim) je bilo osredinjeno na zvočno ustvarjanje, ki je temeljilo na besednih in telesnih zvočnih akcijah različnih kombinacij elementov zvočnega dogodka. V središču zanimanja so bile različne prakse tedanje avantgardistične glasbe: od minimalizma, ki se je takrat pojavljal, do tehnik in poslušanja tišine na sledi Johna Cagea<sup>4</sup> in tudi odkrivanje zenovskih modrosti, umetniško pozornost pa je pritegnilo tudi (po)snemanje živih zvokov različnih okolij, predvsem nestrukturirani zvoki, in odkrivanje zvočnih razsežnosti telesa. Konceptualna izhodišča vseh Nomenklaturinih projektov temeljijo na Novakovem ustvarjalnem (pesniškem)

3 O podrobnejših raziskavah delovanja skupine Nomenklatura in razmerju beseda–zvok glej prispevek Barbare Orel: *Raziskave besede in zvoka* v skupini Nomenklatura (2012).

4 Gledališki eksperimenti Johna Cagea potrjujejo raznorodnost oz. razliko med glasbeno, pevsko, plesno in govorno izraznostjo. Kot navaja Draga Ahačič, je Cage sicer priznaval besedi v glasbi izreden pomen, vendar je odklanjal njen striktno literarni namen (Ahačič 1998: 297). Usmeril se je torej v raziskovanje ritma, zvočnosti, glasbe besed, ni pa ga zanimalo posredovanje njihovega smisla ali pomenske vsebine.

načelu: pomen, ki zveni v tišino, in zven, ki tišino pomeni (Novak 1981: 75), ki izhaja iz dialoškega razmerja med zvenom in pomenom.

Spodbude za raziskovanje je skupina našla v stiku z naturalistično literaturo, predvsem pa v Saussurjevi in Jakobsonovi teoriji znaka ter ruskem formalizmu. Glede na izpostavljenost posameznih ontoloških razsežnosti oz. kategorij ter razmerij med njimi (molk, tišina,<sup>5</sup> neizrekljivo, prisotnost/odsotnost) pa so navdih nedvomno iskali tudi v Heideggerjevi hermenevitični misli (npr. *Manifest tišine*), ki se mestoma spaja tudi z Novarinajevo metafizično mislijo o gledališču kot govoricu oziroma *vseobsegajočem govoru* (govor, ki se izliva v prostor) ter prinaša temeljno sporočilo, da tudi tišina ali molk govori in pomeni.

Beseda je ohranila določen pomen, vendar je bila zelo pogosto razgrajena na glasbene elemente ter zreducirana na glasove in zloge. Pogosto so se gibali na meji, kjer beseda izgubi pomen ali kjer se iz glasov porodi pomen, glas (in s tem vsi zvočni pojavi) pa je kot označevalec z avtonomno vrednostjo tudi prinašalec smisla in nosilec pomena. Podobno kot Pekarno je tudi Nomenklaturu zanimala druga perspektiva besed, raziskovanje njihove prvobitnosti, tj. zvoka. Preiskovala je zmožnost ozvočenja besed, različne načine uprostorjanja, leganja glasov v prostor ali intonacije, zanimal jo je način izgovorjave besed, neodvisno od njihovega stvarnega pomena. Projekti so temeljili na nerazumljivosti izrekljivega in alogičnosti oz. nesmiselnosti izrečenega, skozi katerega se je porajal smisel, in sledili lehmannovski dekonstrukcijski logiki, da »razpad smisla sam po sebi ni nesmiseln« (Lehmann 2003: 179). Na vajah v Festivalni dvorani ali v drugih prostorih, ki so jih ustvarjalci imeli na voljo (denimo prostori Krajevne skupnosti Gradišče na Rimski cesti), so dosegli prefinjenost zvoka, ki je zvenel na robu tišine (primer *Zvok, ne jezi se* (glej dokument Nomenklatura 1974a)).<sup>6</sup>

Posamezni elementi uprizoritve (gib, glas, zvok, scena, glasba, luč) so bili enakovredni fenomeni in niso bili v hierarhičnem razmerju, podrejeni literaturi ali režiserjevemu konceptu. Pri uprizoritvi *Spati v barvi* (1975) je bila npr. zelo pomembna luč, pa tudi vse zvočne in likovne razsežnosti, *Manifest tišine* (1976) pa je bil odraz enakovrednega razmerja med vsemi elementi uprizoritve: glasu, zvoka in giba.

Omeniti velja še poskus totalne improvizacije *Uho trenutka* (1974), ki je temeljil na vpeljavi tretje komponente (poleg zvoka in glasu še gib) in uresničitvi ideje t. i. »trikotniške oblike« gledališča, v katerem posamezne kote predstavljajo zvok, beseda in prostor oz. gib (v prostoru). V dokumentu *Nomenklatura* je zapisano:

Iz časovne dimenzije zvoka hočemo prodreti v prostor. Osrednja pot združevanja zvoka in besede poteka preko obdelave teksta kot zvočnega fenomena in njegovega zvajanja

5 Tišina je bila izredno pomembna. Boris A. Novak in Bor Turel sta bila pod vplivom knjige Johna Cagea *Silence* (1961) in njegovih eksperimentov.

6 V pogovoru o uprizoritvenih načelih Nomenklature 31. maja 2017.

na konstitutivne elemente. Produkcija *Uho trenutka* se dogaja na drugem nivoju, nivoju sprotnega spočenjanja zvoka in besede ter njunega dialoga v prostoru totalne improvizacije. /.../ Zvok in beseda zrasteta iz nič, zažarita v luči trenutka in omahneta spet v nič. Ostaja le spomin, odmev zvokov, ki tonejo čedalje globlje v preteklost. (Nomenklatura 1974b: 1)

Ena od vodilnih intenc Nomenklature je bila tudi proizvajanje specifične prostorske, s čimer je presegala frontalni prostor. Zaradi osvobajanja od tekstovnega in improviziranega načina igralske izraznosti je lahko dosegala neposredno nagovarjanje in vstopanje dotedanjega pasivnega občinstva, poslušalstva v aktivno vlogo, kar je vplivalo na oblikovanje besedne in nebesedne govorice. Interakcija je npr. v primeru glasbeno-pesniškega hepeninga *Zvok, ne jezi se* (1974), tako Boris A. Novak (Pori 2017), celoten dogodek spremenila v popolno kakofonijo kričanja, raznovrstnih zvokov, kakovost zvoka pa se je hitro izgubila.

Nomenklatura je, podobno kot Pekarna, s projekti zabrisala tradicionalno mejo med življenjem in umetnostjo (med spontanostjo življenja in igralsvom) – umetnost je bila izraz načina življenja. Zavračala je ujetost v ustaljene izrazne načine in zaprtost v institucionalni prostor ter s tem prisegala na živo izkušnjo in ne več samo predstavo.

## Postdramsko gledališče 80. in 90. let: deteritorializacija teksta in oder pokrajina

Pomaknimo se v preletu za nekaj desetletij naprej. V primerjavi z dvojnimi parafraziranjem in personalizacijo interpretacijske mreže režije, ki jo je uporabljala repertoarna gledališka inovacija v 80. letih ter tako izgrajevala svojo svojevrstno mehko dekonstrukcijo tekstovnega materiala, ne da bi tega izganjala iz znakovnega nabora gledališča, Pandurjevim dvojnimi kodiranjem klasike in uporabo teksta kot izgovora, je začetek 90. let prinesel tudi močan val deteritorializacije teksta, nezaupanja vanj in v najbolj radikalnih primerih celo njegovega izгона z odra, ki je vedno očitneje postajal oder pokrajina.

Lado Kralj je tako na začetku 90. let izpostavil, da se znotraj neodvisne produkcije vzpostavlja »antinomna situacija«. Na eni strani (appijejsko in craigovsko) zmanjšanje funkcije besede, po drugi strani pa se »avantgardistične zahteve izvajajo tako radikalno, da vodijo v avtodestrukcijo. /.../ Tekst je reduciran. To je v redu. Ta redukcija ima največkrat komične učinke.« (Kralj 1993: 13) Problem pa je dejstvo, da je ta komičnost včasih neprostoVOLjna in da patetična, vznesena forma manifesta po njegovem mnenju ni več primerna za »današnji horizont pričakovanja. /.../ Skratka, ni se še pojavil novi pisec govornega dela predstave« (prav tam). Kralj je verjel, da je tekst tudi v tovrstnem gledališču potreben: »nov tekst bo seveda fragmentaren, alogičen in

akavzalen /.../, vendar pa bo imel svoje trdno mesto v uprizoritvi in pripravljati ga bo treba z isto skrbjo kot sceno ali gib« (prav tam).

Danes, skorajda trideset let pozneje, v novem mileniju, lahko z zgodovinske distance ugotovimo, da se je ta tekst zares zgodil šele po nekaj desetletjih, npr. z generacijo Simone Semenič. Nesporno pa so prav 90. leta prejšnjega stoletja prinesla široko paleto hibridnih scenskih umetnosti, ki so praviloma uveljavila devalvacijo diskurzivnega govora, bila fascinirana s podobo, telesom in (psihoanalitičnim) teoretskim diskurzom ter se (praviloma znotraj primata konceptualnega gledališča) podajala v polje interdisciplinarnosti in intermedialnosti. Tekst se je razumelo bodisi znotraj tega, kar Šuvaković poimenuje evlucijski in transformacijski modusi dramskega teksta (scenarij, koncept, ideografski zapis), bodisi znotraj pojmovanja teksta kot gledališkega dogodka ali performansa, ki se ga bere kot tekstualni razvoj, determiniran z dramskimi indeksi.

Za ilustracijo novega razmerja med besedo in prostorom v drugi polovici 20. stoletja si pomagajmo s »klasičarko« sodobne misli in kreacije prostorov igre, Meto Hočevar. V intervjuju *Prostor je ujeta svetloba* izpostavlja:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda. Ni bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo. (Hočevar 1992: 105)

K njenim besedam ni kaj dodati. Izjemno jasno govorijo o specifičnosti gledališke kreacije: o tem, da je gledališče v prejšnjem stoletju artaudovsko postalo nekaj čisto drugačnega od govornice, ki je bila zapisana in je potem enostavno predpostavljala, da se jo prenese na oder. Meta Hočevar dosledno briše klasične meje med scenografijo in režijo. Izhaja iz dejstva, da gledališče že dolgo ni več zgolj prostor, v katerem ljudje komunicirajo izključno z uporabo besed. Gledališče je danes prostor, v katerem teksta ne uporabljamo več zgolj kot sredstvo za prenašanje stališč, ampak kot ritem in melodijo, ki se svobodno premika po prostoru. Ko prostorska podoba v gledališču ni več v službi tega, da bi občinstvu posredovala zvesto in prepoznavno kopijo realnosti, se lahko napolni z notranjimi pomeni, zunanji referencami in abstraktnimi konotacijami.

## Sklep: Polilogični metonimično delujoči prostori

Pregled izbranih primerov v slovenskem gledališkem prostoru druge polovice 20. stoletja s fokusom na raziskovanju novih dimenzij diskurzivnega in vizualnega ter pozicij oz. razmerja gledaliških elementov v verigi govor/glas – telo – prostor je pokazal, da so se projekti oz. uprizoritve od 60. let naprej razmejile od tradicionalnih konceptualnih



estetskih izhodišč, temelječih na »zunaj«. S programskimi izhodišči, ki so temeljila na uresničevanju desemantizacije in de(kon)strukcije ter procesu performativnega razgaljanja temeljnih gledaliških elementov govor/glas – telo – prostor, so posegle na heideggerjansko hermenevitično-fenomenološko polje: v odprtost za drugo v govoru in telesu, v »notranjost«, kjer se telo in glas spojita, zavedno poveže z nezavednim, gibanje/govorica telesa in glasu pa s prostorskim, ki se pojavi kot interakcija med zunanjim in notranjim svetom. Novarinajevsko rečeno, je gledališče *vseobsegajoči govor*, ki je osredotočen na eno samo gibanje: odtekanje, izlivanje v (tišino) prostora, ki je edina (izven govora neobstajajoča) realnost – nova realnost, ki jo gledališče ustvarja vsakokrat na novo.

Uprizoritvene estetike od 60. let naprej so torej prinesle nove odrske izkušnje, vzpostavljale nov prostorski odnos oz. svobodno skupnost igralcev in gledalcev, raziskovale tišino prostora, prvinskost, vračanje k ritualizaciji – k samemu sebi. Ali, povedano s Pavisom (2012: 133– 140): zgodi se proces opomenjanja na začetku diskretnega in v tišino zavitega prostora, ki v ospredje postavlja govoreče telo igralca-izvajalca: vzpostavljajo se skrivne povezave, ponotranjeni prostori oz. zavesti, zgodi se premik v nove dimenzije – v »igro odmevov med zvočnimi in vizualnimi označevalci« (prav tam: 135). Med gledališkimi elementi (gledalci in igralci, tudi med glasbo, prostorom ali telesom) ni več hierarhije ali razlike. Uprizoritve torej vsakokrat na novo kreirajo govorno-prostorske situacije, proizvajajo specifične atmosfere (glasbene ali zvokovne prostore, včasih telesne ali gestične prostore, ki glasno spregovarjajo in izžarevajo svoj smisel) ter skozi premene formirajo dinamičen fonično-prostorski model oz. polilogične, ne več metaforične, ampak *metonimično delujoče prostore* (Lehmann).

Sodobno gledališče se zaveda, da igralci-izvajalci suvereno gradijo oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, za katerega je značilen kreativen preplet med besedo in sliko, časom in prostorom. V smislu Bonnie Marranta (1984) in njenega razumevanja gledališča podob ter Lotmanovega razumevanja umetniških del kot sistemov delovanja jezikov, ki zapolnjujejo »semiotično prostranstvo« predstave, nastane v tovrstnih gledaliških korpusih posebna dinamika prostora in časa, za katero je značilno prehajanje oziroma prebijanje meja znotraj polja kreacije in recepcije.

Sodobno gledališče v procesu semioze tke oziroma prepleta prostor, svetlobo, besedo, zvok in gibanje v odprto, nenavadno tkanino, ki na eni strani proizvaja pomen, na drugi pa estetski užitek, oba pa spremlja postbrechtovska drža zavedanja o tem, da umetnost kljub vsemu lahko vzpostavlja vsaj začasno skupnost med igralci-izvajalci in gledalci v skupnem prostoru odra in avditorija, ki omogoča začasno povratno zanko.

## Literatura

- AHAČIČ, Draga, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- ARTAUD, Antonin, 1994: *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 119).
- FISCHER-LICHTE, Erika, 2008: *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- HEIDEGGER, Martin, 1995: *Na poti do govorice*. Ljubljana: Slovenska matica.
- HOČEVAR, Meta, 1992: Space is captured light/Prostor je ujeta svetloba. Gledališka scenografija. *Piranesi* 2/104–107. 105.
- JAKOBSON, Roman, 1996: *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- KRALJ, Lado, 1993: Dekadenca? *Maska* 3/4–5. 13.
- LEHMANN, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- MARRANCA, Bonnie, 1984: *The Theatre of Images. Theater writings*. New York, PAY Publications.
- NOMENKLATURA, 1974a: *Koncept in pravila igre happeninga »Zvok, ne jezi se«*. [Hepening je bil izveden 18. junija 1974 v Festivalni dvorani v Ljubljani.] Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- NOMENKLATURA, 1974b: *Uho trenutka (ad hoc zvoka in besede)* [Uprizoritev je bila na Šubičevi gimnaziji v Ljubljani leta 1974.] Tipkopis v svojem zasebnem arhivu hrani Boris A. Novak.
- NOVARINA, Valère, 2010: *Govorjeno telo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 153).
- OREL, Barbara, 2012: Raziskave besede in zvoka v skupini Nomenklatura. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Simpozij Obdobja 31*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 215–221.
- PAVIS, Patrice, 2012: *Sodobna režija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 157).
- PORI, Eva, 2017: Intervju z Borisom A. Novakom. Ljubljana, 31. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- PORI, Eva, 2017a: Intervju z Venom Tauferjem. Ljubljana, 2. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- PORI, Eva, 2017b: Intervju s Kristijanom Muckom. Ljubljana, 16. 5. 2017. Posnetek in zapis pogovora pri avtorici.
- PORI, Eva, 2020: Primer Oder 57: poskus rekonstrukcije estetike igralskega govornega in telesnega izraza. *Jezik in slovstvo* 65/2. 47–61.
- ŠUVAKOVIČ, Miško, 2001: *Anatomija angelov: razprave o umetnosti in teoriji v Sloveniji po letu 1960*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2004: *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2009: Semiotično in fenomenalno telo slovenskega gledališča. Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 45. SSJLK. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. 110–119.
- VITEZ, Primož, 2011: Teater, govor, luč. *Ars & Humanitas: revija za umetnost in humanistiko*. 84–90.



# III

## V filmu naseljeni govor



*Primeri inšpektorja Vrenka, TV serija, Televizija Slovenija, 2021.*  
Na sliki Lotos Vincenc Šparovec, Dario Varga in Jurij Drevenšek. Foto Arhiv TVS.



# Recepcija govora v kriminalni TV-seriji

## *Primeri inšpektorja Vrenka*

Živa Čebulj\*

V članku ob poudarku, da je govor temeljno igralsko izrazilo tako na odru kot v filmu, zberemo razmišljanja jezikovnih strokovnjakov, gledaliških in filmskih ustvarjalcev ter novinarjev o vlogi predvsem narečno obarvanega govora v izbranih gledaliških uprizoritvah in TV-serijah in jih tudi ovrednotimo. Namen članka je tudi preveriti hipotezo o neuresničljivosti pokrajinskega barvanja govorice in preizpraševati aksiom izrabljanja narečja v komedijske namene. Ob primeru kriminalne TV-serije *Primeri inšpektorja Vrenka* zberemo nekatere odzive gledalcev, iz njih razberemo, kakšna so bila njihova pričakovanja in na kakšen način, tj. s katerimi izrazi ali opredelitvami, razmišljajo o govoru. Izraženo mnenje gledalcev primerjamo s teoretičnimi izhodišči in preverjamo, ali je mogoče dati kakršne koli smernice za oblikovanje filmskega govora v neknjižnih zvrsteh.

**Ključne besede:** odrski govor, filmski govor, jezikovno svetovanje, pogovorni jezik, *Primeri inšpektorja Vrenka*

The article emphasizes the fact that speech is a basic means of expression in acting, be it on stage or film. It gathers and assesses reflections by several linguistic experts, theatre and film artists, and journalists regarding the role of speech, particularly diverse dialects, in selected theatre performances and TV series. The goal of the article is also to test the hypothesis of the unrealizability of regional colouring of speech and to question the stereotype of dialects being used to achieve comedic effects. The example of the TV crime series *Primeri inšpektorja Vrenka* will allow us to address some feedback by viewers and thus extract their expectations and in what way, i.e. by which terms and definitions, they reflected upon speech. We will compare the viewers' opinions to theoretical starting points and investigate if there are any pointers to be given regarding how to shape film speech in non-literary genres.

**Keywords:** stage speech, film speech, language assistance, vernacular language, *Primeri inšpektorja Vrenka*

---

\* Živa Čebulj  
Slovensko ljudsko gledališče Celje  
ziva.cebulj@gmail.com

## Uvod

V začetku leta 2021 so na Radioteleviziji Slovenija predvajali kriminalistično TV-serijo *Primeri inšpektorja Vrenka* z dogajalnim prostorom v Mariboru, kar je plodno izhodišče za dvojni razmislek o govoru in njegovi povezavi s prostorom, in sicer s prostorom kot fizično dimenzijo ter s prostorom kot medijem oz. komunikacijskim sredstvom.<sup>1</sup> V nadaljevanju želimo sopostaviti poročanja o izkušnjah pri oblikovanju odrskega in filmskega oz. televizijskega govora. Spodbuda za razmislek o tej temi je tudi veliko število takojšnjih spletnih in časopisnokritičkih odzivov že po prvem delu šestdelne serije, v katerih je opaziti tudi odzive na govorne uresničitve dialogov.<sup>2</sup>

V časniku *Včer* so že dan po premieri prvega dela serije (11. januarja 2021) v članku *Odzivi na serijo Primeri inšpektorja Vrenka: Zakaj ljubljansčina, če se zgodba dogaja v Mariboru* zbrali spletne odzive (MBK 2021), kar nakazuje, da je laična javnost govor v tej seriji opazila in (o)vrednotila. To lahko potrjuje dejstvo, da je govor ena od osrednjih prvin in temeljno izrazilo tako v gledališki predstavi kot v filmu in da mora biti kot znak v semiotičnem smislu usklajen z drugimi znaki, ki sestavljajo celoto posameznega dela (uprizoritve, filma, serije). Pravilo, da je delo gledališkega lektorja »dobro opravljeno, ko jezik podpira celotno uprizoritev na način, da v njem ni motečih elementov« (Vrtačnik 2012: 107), lahko razširimo tudi na druge medije, vključno s filmom in televizijo, saj »dobre govora na filmu ne opazimo, prisili pa nas predvsem videti z ušesi in slišati z očmi« (Koršič 2000: 62). Igor Koršič še poudari:

Zato ker ima film neko svojo, fotografsko, na videz banalno, reproduksijsko, od literature drugačno naravo, so v filmu ti problemi še bolj zaostreni. V filmu smo praviloma pripravljene prenašati bistveno manj govorne laži in nepristnosti kot v gledališču, čeprav gre v načelu za isti problem. (Koršič 2006: 161–162)

Tudi pri filmu gre pri odločitvi glede jezikovne zvrsti za podobno semantično odločitev kot glede scenografije ali kostumografije: »V obeh primerih gre za izrazno sredstvo, ki naj opredeli okolje, čas, socialno pripadnost posameznih oseb, njihove značajske posebnosti itd.« (Podbevšek 1983: 295)<sup>3</sup>

- 
- 1 Prva sezona serije *Primeri inšpektorja Vrenka* je sestavljena iz treh delov s po dvema epizodama, in sicer *Zlatovranka* (epizodi sta bili predvajani 10. in 17. januarja), *Retrospektiva* (24. in 31. januarja) ter *Brez zavor* (14. in 21. februarja). Prvi del si je v živo ali z zamikom ogledalo 335.500 gledalcev oz. 28 % vseh gledalcev televizije v Sloveniji (MMC RTV SLO 2021).
  - 2 »Gledalec navadno ne razmišlja dosti o teh vprašanih, jezikovno podobo sprejema ali zavrača, pač glede na to, koliko se je ujela z njegovim pričakovanjem in koliko je pripravljen slediti oblikovalcu vizije v njegov drugačni svet. Treba je pripomniti, da je zelo malo gledalcev, ki slišijo napačen ton ali napako v stavčni melodiji /.../, slišijo pa napačno obliko, naglas, vendar glede na normo, lasten sestav, na šolska pravila in estetiko.« (Pogorelec 1983: 152–153)
  - 3 Vir se je ob pregledu literature, ki se ukvarja z govorom v filmu, kljub časovni odmaknjenosti izkazal za temeljnega, saj vpeljuje koncept filmskega govora znotraj govornice filma; tako ga citira mdr. tudi monografija *Non-standard Features of the Slovene Language in Slovene Popular Culture* Valh Lopert in Koletnik iz leta 2018.



## Narečje kot sistem v jezikoslovju

Po slovenskem strukturalnem jezikoslovju (Toporišič 2004: 13) je narečje kot ena od neknjižnih nadzvrsti uvrščeno med socialne zvrsti z ožjo zemljepisno zamejenostjo in je funkcijskozvrstno bistveno manj razplasteno od vsenarodne knjižne nadzvrsti, normirane v priročnikih. A dejstvo je, da je dejanska govorna (spontana ali naučena) uresničitev miselne predloge redkokdaj kodno povsem dosledna, saj pogosto prihaja do mešanja obeh zvrsti namesto medkodnega preklapljanja glede na funkcijo govornega položaja. Vera Smole ob tem poudarja, da relativno enotna knjižna zvrst in zelo raznotera narečna zvrst »z različno stopnjo približevanja in prepletanja ter prevzemanja od zunaj stvarjata skoraj neobvladljivo število vmesnih (govorjenih) jezikovnih različkov, ki so na taki ali drugačni stopnji vsaj deloma ustaljeni v pokrajinskih (kulturnih) središčih«, obenem pa opozori, da vseslovenski govorjeni različek jezika ostaja bolj želja kakor pa stvarnost, »saj ljubljanski oz. osrednji očitno za vse ni sprejemljiv« (Smole 2009: 558).

Sprejemljivost določenega narečja je zagotovo povezana s prestižnostjo oz. s tem, kako govorci določenega narečja ovrednotijo posamezno narečje glede na lepoto,<sup>4</sup> melodičnost, bližino knjižni zvrsti ipd. S tem vprašanjem se je ukvarjal tudi Grant H. Lundberg, ki je jeseni 2005 izvedel raziskavo med študenti in študentkami slovenistike na Univerzi v Ljubljani in na Univerzi v Mariboru. S pridržkom, da študenti slovenistike morda niso najznačilnejši vzorec za vseslovenski odnos do narečij, saj gre za skupino oseb, ki se jezikovno izobražujejo ter ozaveščajo odnos do jezika in njegovih zvrsti, ugotavlja, da sta primorska in štajerska narečna skupina najlepši, ljubljanska oz. osrednjeslovenska narečna skupina pa je po lepoti na zadnjem mestu, prekmurska na predzadnjem. Po prestižu so si omenjene narečne skupine veliko bliže: narečna skupina, ki se anketiranim zdi najprestižnejša, je gorenjska, tesno pa ji sledijo primorska, ljubljanska in štajerska narečna skupina, prekmurska je na zadnjem mestu (Lundberg 2007: 105). V nadaljevanju bomo na izbranih primerih preverili, ali se to kaže tudi pri izbiri določenega narečja in kako to učinkuje na gledalce in kritiko.

---

4 Pri tem seveda ne gre za estetsko oceno: občutek lepote nekega narečja je Lundberg definiral z bližino standardni različici jezika ter z razumljivostjo (Lundberg 2007: 103). Obenem naj poudarimo, da je pojem lepega v jezikoslovju problematičen, saj gre za formulacijo predstrukturalnega izvora, natančneje iz konca 19. in začetka 20. stoletja. Formulacija o lepem je nastala torej v času rigoroznega purizma in se v razpravljanju o odrskem govoru ohranila do danes (Vrtačnik, Tivadar 2017: 65). Podobno še v 80. letih 20. stoletja razmišlja Bratko Kreft: »Kaj se pravi lep govor? Lep govor se pravi pravilen govor.« (Kreft 1983: 185)

## Narečje v uprizoritveni umetnosti

### a) Narečje na odru v 20. stoletju ter po letu 2000

V začetku 20. stoletja je bila »naloga slovenskega gledališča uveljaviti slovenščino v okviru odrskega govora« (Vrtačnik, Tivadar 2015: 838), zato je bilo treba vzpostaviti enotno knjižno izreko, narečje pa je bilo predvsem »glavni pripomoček kmečke igre« (Antončič 1993a: 36). V 40. letih 20. stoletja si Anton Sovrè »plemenitega dela z etično globino« ne more zamisliti v narečju (Vrtačnik, Tivadar 2015: 841), zanimivo pa poudari njegovo nedramaturško vlogo, češ da ni nujno, »da bi moral govor posameznika izgubiti barvenost domačega narečja« (prav tam: 840). O pokrajinski obarvanosti govora razpravlja tudi Polde Bibič: »Pred dvajsetimi, petindvajsetimi leti je bilo na primer nemogoče, da bi Štajerec igral v ljubljanski Drami – razen, če je svojo narečno provenienco zmožel zbrisati, da ni ostalo sledu po njej. Preneslo se je še rahel pridih dolenjščine ali notranjščine, ampak štajerščina – to je bila prekleta stvar.« (Bibič 1983: 161)

Z vzpostavljanjem modernega dramaturškega koncepta (Jesenko 2008) se je v drugi polovici 20. stoletja spremenil tudi odnos do zvrstnosti jezika in vzpostavil aktiven odnos do oblikovanja odrskega govora, pri čemer opaznejšo vlogo dobijo pogovorne zvrsti:

Potrebo po univerzalnih jezikovnih modelih za posamezne dramske zvrsti (npr. modelu pogovornega jezika za konverzijsko dramo, narečja za komedijo) je zdaj nadomestilo spoznanje, da vsako dramsko besedilo in vsak koncept njegove odrske realizacije zahtevata čisto svoj, neponovljiv jezik. (Antončič 1993b: 63)

Nekaj izhodišč za razmislek o narečju na odru so navedli tudi na simpoziju, ki je spremljal Borštnikovo srečanje 1982. Rosanda Sajko je omenila televizijsko nadaljevanje *Berlin, Alexanderplatz*, v kateri govorijo v berlinskem dialektu, in dodala, da je to »tako precizno interpretirano, da pobija naše predstave o tem, da v dialektu ni mogoče tako kompletno in tako precizno izvesti neke drame z jezikovnega stališča« (Sajko 1983: 71). Z mislijo o narečju, ki ni samo glas in oblika, temveč tudi pogled na svet, se odpirata dve refleksiji o rabi narečja na odru: na eni strani o njegovi dramaturški upravičenosti (prim. Pogorelec 1983: 108), na drugi pa o tem, da bi pripadnike določenega okolja lahko igrali le igralci ustrezne jezikovne proveniencie, sicer lahko dosežemo le polovičen rezultat: »Če določen lik vse svoje besedilo govori v narečju, je skoraj nujno, da je igralčev izvorni govor tisto narečje, drugače narečni govor kaj rad zveni umetno.« (Podbevšek 1998) Opozorilo glede nadnarečne pogovorne oblike, ki kljub drugačnim političnojezikovnim in socialnim okoliščinam velja še danes, je med razpravo na simpoziju izrekla Nada Šumi:

Tako v Ljubljani, če se odločimo za nižjo, nezborna izreko, lahko uporabimo splošni pogovorni jezik kot nadnarečno pogovorno obliko; prav tako je ta zvrst uporabna v Celju, medtem ko je nikakor ni mogoče nemoteče uporabiti v Mariboru, Novi Gorici ali Trstu, če seveda nočemo namenoma učinkovati ljubljansko. (Šumi 1983: 115)

Da »malo bolj reducirana govor Ljubljane na odru zunaj Ljubljane učinkuje v smeri narečja«, je poudarila tudi Breda Pogorelec, pri čemer je omenila pričakovanja prejemnikov: »Poslušalec pričakuje določeno podobo jezika in je razočaran, če se to ne zgodi.« (Pogorelec 1983: 152)

Tehtnejše refleksije o narečju na odru se pojavijo v začetku 21. stoletja na *Kolokviju o umetniškem govoru I in II*. Srečko Fišer omeni dve vlogi narečja: komedijsko in dramsko rabo. Pri prvi je namen rabe narečja predvsem kontrast med visokim in nizkim, »in ta kontrast je pač eno od klasičnih *komedijskih* slogovnih sredstev, ki nima nobene zveze s kakršnimkoli realizmom« (Fišer 2006: 70). Dramska raba substandarda pa ni le dekorativni element, temveč »je 'sok', pravzaprav tudi 'duh' izraza, torej v tesnejši zvezi s samo vsebino« (prav tam: 71).

Še podrobneje rabo narečja na odru razčleni Tatjana Stanič (2019). Poleg predvidljive izrabe narečja za komedijske namene strne rabo narečja v tri značilne modele za ustvarjanje celostne ali delne govorne podobe v uprizoritvi:

- (1) narečje kot element naturalizma, ko deluje kot znak socialne in geografske pripadnosti,
- (2) narečje kot element jezikovne igre, ko z različnimi jezikovnimi zvrstmi ustvarjalci uprizoritve dosežejo ustrezen govor za določen govorni položaj,
- (3) narečje kot metaforični element, ko ne označuje le določene socialne in geografske pripadnosti govorca oz. izbira ne temelji na ustreznosti za določen govorni položaj, temveč narečje postane tudi metajezikovni znak (Stanič 2019: 18–19).

## **b) Narečje v filmu, na odru in v serijah**

Že omenjenim vzporednicam med odrskim in filmskim govorom je treba dodati še štirifazno lektorjevo delo pri filmu, kot ga opiše Majda Križaj na primeru filma *Razseljena oseba*:

- (1) lektorjevo branje scenarija,
- (2) dopolnitev lektorjevega branja z režiserjevim in dramaturgovim hotenjem,
- (3) posredovanje jezikovnega koncepta igralcem in korigiranje tudi samega koncepta glede na govorni način posameznega igralca,
- (4) »bdenje« nad govorno realizacijo med snemanjem (Križaj 1983: 284).

Gledališko lektorsko delo sicer vsak lektor razvije po svoje, predvsem pa ga prilagaja režiserjevemu načinu dela, a če poskusimo način dela približno povzeti v fazah, kot jih našteje Martin Vrtačnik, lahko ugotovimo, da ni velike razlike od predlaganih faz lektorjevega dela pri filmu. Delo prav tako zajema:

- (1) lektorjevo seznanitev z besedilom in pripravo le-tega za tisk,
- (2) oblikovanje odrskogovornega koncepta glede na dramaturško razčlemba,
- (3) dogovor o uresničitvi omenjenega koncepta z igralci,
- (4) opazovanje stavčne fonetike in pomoč pri oblikovanju le-te,
- (5) preverjanje učinkovanja oz. delovanje uprizoritve kot celote in vloge govora v njej ob upoštevanju ugotovitev nevroznanosti (Osterc 2020).

### Primer dobre prakse: *Petelinji zajtrk*

O podobnem natančnem načinu dela poroča Marko Naberšnik ob filmu *Petelinji zajtrk*. Kritiki so bili »enotnega mnenja, da je narečna obarvanost filma ena izmed njegovih vrlin« (Naberšnik 2013: 78), zato se opis režiserjevega pristopa do oblikovanja filmskega govora zdi zanimiv primer dobre prakse. Odločitev za ustrezen govor je vodila režiserja tako pri izbiri igralcev iz vzhodne Slovenije, ne pa nujno govorcev izbranega narečja, kot tudi pri izbiri lektorja. Ivan Mauko je dialoške dele scenarija, napisanega v knjižni slovenščini, prevedel v »lokalno narečje«, nato pa so igralci dobili obe različici scenarija:

Najprej so se z narečjem spopadli sami, kasneje pa so prišle na vrsto vaje. Na vajah smo bili prisotni igralci, lektor in jaz /režiser/. *V več kot mesec dni trajajočih intenzivnih pripravah* smo izoblikovali dialoge, ki smo jih kot govorjeni jezik uporabili na snemanju. /.../ Čeprav se zdi, da igralci v filmu govorijo svoje besedilo lahkotno in nekako mimogrede, je takšen sproščen, naraven govor rezultat intenzivnih vaj in ne improvizacije na snemalnem mestu (Naberšnik 2013: 79; poudarila Ž. Č.).

Ob tem opomnimo, da je prekmurščina v prej omenjeni Lundbergovi raziskavi po lepoti na predzadnjem, po prestižnosti pa na zadnjem mestu. A ker je bila kot semiotični znak ustrezno usklajena s preostalimi znaki v filmu, katerega zgodba se dogaja v Gornji Radgoni, je učinkovala estetsko oz. kot »ena izmed vrlin« tega filma.

### Primer dobre prakse: *Paloma*

V približno istem obdobju, ko je RTV Slovenija predvajala prvi del *Primerov inšpektorja Vrenka*, torej januarja 2021, si je bilo mogoče prek spletnega ponudnika Tretji oder ogledati predstavo *Paloma*, v kateri je igral tudi nosilec naslovne vloge kriminalne serije

Dario Varga, lektorica pa je bila Metka Damjan: »Na prvi vaji sem ugotovila, da med igralci ni nobenega Štajerca /.../ Pa vendar je – po zelo premišljenem konceptu, z res ogromno dela in močno zavzetostjo vseh – igralcem lahko verjeti, da prihajajo s totega konca.« (Damjan 2021: 6) Tudi tu je kritika govor opazila in ovrednotila, a tokrat izrazito pozitivno, saj naj bi bila predstava »dokaz, da je (nad)štajersčina lahko krasna, buhteča in nostalgična« (Lorenčič 2021a). Predstava *Paloma* tudi »nazorno pokaže, da vsebina prav nič ne trpi, četudi je uporabljeno narečje. Končno (spet) izdelek, ko štajersčina ni uporabljena le zato, da bi ponazorila čudaštvo. Ali podkrepila zabitost.« (prav tam)

Predstava je bila na 30. Dnevih komedije, marca 2022, nagrajena kot žlahtna komedija po izboru strokovne žirije, v njej nastopajoča Tamara Avguštin in Stane Tomazin pa sta bila izbrana za žlahtno komedijantko oz. žlahtnega komedijanta. V razložitvi je komisija za Tamaro Avguštin med drugim zapisala: »Pri tem ji dialekt kot eno glavnih sredstev komičnosti uprizoritve ni služil kot element hipne zabave, temveč kot identitetni gradnik dodelanega večplastnega karakterja.« Pri Stanetu Tomazinu pa je izpostavila, da je obča lika Umetnika in Delavca ustvaril »z natančno odmerjeno narečno dikcijo, ki nikoli ne zdrsne v banalnost ali ceneno komiko«.

### **Primera različnih praks: *Ena žlahtna storija in Usodno vino***

Dogajalni kraj obeh serij je Primorska in pričakovanja gledalcev so bila s tem usklajena. Oblikovanja celostne govorne podobe so se ustvarjalci lotili na dva različna načina: v *Usodnem vinu* so se odločili za rabo »pogovorne slovenščine« (Gombač 2017), kar se ni ujemalo s pričakovanji gledalcev. Ob tem Andraž Gombač opozori, da »pogovorna slovenščina' vsaj Slovencem, ki ne živijo v našem glavnem mestu, zveni zelo ljubljansko« (prav tam). V seriji *Ena žlahtna storija* pa so se odločili za barvanje govora z značilnostmi pokrajinskih govorov, predvsem goriškega in kraškega. »Primorci pa seveda zaznajo razlike. Vem, da Brici najprej niso bili zadovoljni, ker ni slišati tudi njihove govorice, ampak zdaj so zadovoljni tudi oni.« (prav tam) Morda že iz teh dveh primerov prakse in odzivov na seriji lahko sklepamo, da so gledalci bolj naklonjeni govoru, ki pokrajinsko ustreza dogajalnemu kraju, saj je to bolj usklajeno z njihovimi pričakovanji.

### **Recepcija govora pri *Primerih inšpektorja Vrenka***

Po prvi oceni, da je odzivov na serijo veliko in da je v njih velikokrat omenjen tudi govor, smo se odločili odzive prešteti in jih vsebinsko analizirati. Gradivo smo omejili na podpisane novinarske in recenzentske prispevke, objavljene v tiskanih oziroma spletnih medijih ter na blogih, nismo pa vključili anonimnih komentarjev, prispevkov na forumih, neizvirnih člankov in reportaž s snemanja oz. promocijskega gradiva.

Glede na dejstvo, da je v kritikah govor redkokdaj omenjen,<sup>5</sup> je pomenljiv že podatek, da vse pregledane recenzije posvečajo govoru vsaj nekaj prostora. Zbrano gradivo smo razdelili na primarne in sekundarne odzive: prvi so neposredne recenzije serije, katerih avtorji so novinarji kulturnih redakcij ali blogerji (v oklepaju kratice za poznejše citiranje):

- Ana Jarc, *Koridor*, (AJ),
- Anže Lebinger, *Dnevnik*, (AL),
- Boris Vezjak, *In media res*, (BV),
- Jaša Lorenčič, *Maribor24*, (JL),
- Marko Stanojević, *Radio študent*, (MS),
- MBK, *Večer*,
- Sergeja Hadner Hvala, *Žurnal24*, (SHH),
- Zdenko Vrdlovec, *Dnevnik*, (ZV).

Sekundarni odzivi, ki so jih napisali večinoma jezikoslovci, pa poleg svoje ocene filmskega govora v seriji obenem odgovarjajo še na neposredne recenzije in njihove odzive na jezik ter razmišljajo o delu ustvarjalcev:

- Emica Antončič, *Dialogi*,
- Kozma Ahačič, *Vikend magazin*,
- Metka Damjan, *Vikend magazin*.

Pri kategorizaciji odzivov izsledimo, da primarni odzivi načeloma vrednotijo splošno govorno podobo, in sicer povzemajo pričakovanja gledalcev, da bodo v seriji uporabili »mariborščino« (AL, BV, MBK, ZV), »štajersščino« (AJ, AL, BV, MS), da bodo »govorili štajersko« (BV, MBK), »mariborsko« (BV, JL, MBK), »s štajerskim naglasom« (AJ), »v štajerskem dialektu« (BV, SHH). Ocenjujejo, da v seriji uporabljajo »pogovorno slovenščino« (SL, MBK, MS, SHH), »ljubljanščino« (AJ, MBK), da govorijo v »ljubljanškem narečju« (AJ), ob čemer nekateri prilagodijo pričakovanja, češ da ne govorijo »niti v pravilni slovenščini« (AJ). Zabeleženi in ovrednoteni so tudi nekateri odkloni od celostne govorne podobe, ob primerih, ko so se ustvarjalci odločili za pokrajinsko obarvan govor, in sicer pozitivno (»Jure Ivanušič ni bil 'švoh'« (MBK)), pa tudi negativno (»Kljub temu so ne krivo ne dolžno štajersščino položili v usta Matjažu Javšniku /.../ Namesto da bi pripomogli k

---

5 Polde Bibič kritikom in gledališkim teoretikom očita zapostavljanje govora v kritikah in drugih zapisih (Bibič 1983: 164), podoben očitek zapiše Rastko Močnik: »Če beremo gledališke kritike, vidimo, da to raven uprizoritve upoštevajo samo ob ekscesih.« (Močnik 1983: 222) Njuno oceno je potrdila raziskava Martina Vrtačnika: analiza 155 kritik uprizoritev v Mestnem gledališču ljubljanskem od leta 1991 do 2010 je pokazala, da lektorjevo delo omenja in vrednoti 12,9 % kritik (Vrtačnik 2012: 107).

razbitju stereotipa, so ga s tem še poglobili.« (MS)). Ob tem ne moremo govoriti o vrednotenju posameznih igralcev, saj jih ocenjujejo glede na to, kako so se govorno znašli v primerjavi z drugimi.

Sekundarni odzivi niso recenzije serije, temveč bolj recenzije govorne uresničitve dialogov v seriji. Gledališki lektorici Emica Antončič in Metka Damjan opozorita, da ne gre le za neuporabo pokrajinsko obarvanega govora, temveč za nedoslednost, pomanjkanje »jezikovnega plana« (Damjan 2021: 6) oz. »da v njih vlada popolna jezikovna zmeda« (Antončič 2021: 116), pri čemer obe navedeta primer naglaševanja imena naslovne vloge: pojavlja se tako Márтин kot Martin. Prav tako obe omenita igralce, ki so se tudi brez podpore lektorja »dobro znašli« (Metka Damjan Jurija Drevenska, Renata Jenčka in Alenko Tetičkovič, Emica Antončič pa Jureta Ivanušiča in Renata Jenčka). Obe ocenita, da k snemanju serije niso povabili lektorja ali lektorice.<sup>6</sup> Emica Antončič opozori še na dogovor za »navadno pogovorno slovenščino«, kar komentira z vprašanjem: »Kaj je to?« (Antončič 2021: 117), ter omeni neizkoriščene možnosti govorne dramaturgije:

V njih /*Primerih inšpektorja Vrenka*/ slišimo ljubljanski pogovorni jezik, vmes nekaj mariborskega, tam, kjer bi narečje lahko bilo /.../, ga ni, prav tako ni tujejezičnega barvanja tam, kjer bi moralo biti /.../. Govor tudi ne variira glede na govorno situacijo /.../. Številne moteče posameznosti bijejo v uho. (prav tam: 116)

Metka Damjan pa opozori tudi na prostorsko umeščenost dogajanja: »In ker je nadaljevanka dogajalno oziroma prostorsko vendarle zelo določena oziroma postavljena v Maribor, bi morali razmišljati o tem, kako v ta prostor umestiti tudi jezik.« (Damjan 2021: 6)

Ob primerjavi primarnih in sekundarnih odzivov na filmski oz. televizijski govor v seriji lahko ugotovimo, da je gledalce pri govoru nekaj zmotilo, kar so ocenili kot neizbiro ustreznega pokrajinskega govora. Jezikoslovki in lektorici Antončič in Damjan pa sta nekatere pomanjkljivosti tudi našteli in poimenovali s strokovnimi izrazi ter bolj ali manj posredno predlagali rešitev: »[V]em, kaj vse lahko doda lektor z zelo premišljenim konceptom jezikovne podobe.« (Damjan 2021: 6) »Prepričana sem, da bi kdo od mojih mlajših kolegov, ki se danes ukvarjajo z lektorskim delom, znal to uspešno pripraviti, če bi ga producenti povabili.« (Antončič 2021: 118) Ohlapni napotek o štajersčini za Štajerce in navadni pogovorni slovenščini za Neštajerce očitno ne zadostuje, saj »vsak igralec kreira svojo vlogo, pri filmu pa mora nekdo skrbeti za celoto, torej za vtis celote in posamezne načrtovane odklone od nje: tako kot to velja za kamero in glasbo, velja tudi za jezik« (prav tam: 116).

6 To potrdi Jure Ivanušič v intervjuju za *Maribor 24*: »Zase lahko rečem, da na snemanju ni bilo debate glede jezika.« (Lorenčič 2021b)

Ugotovimo lahko, da primarni odzivi na govor v seriji še ne morejo tvorno prispevati k nadaljnjemu oblikovanju filmskega govora, saj gre za splošne ocene, ki niso utemeljene s primeri in strokovno podkrepljene. A ker se jih je pojavilo veliko, so bile zato izjemno izhodišče za razmislek o celostni govorni podobi serije. Tega sta v t. i. sekundarnih odzivih opravili dolgoletni gledališki lektorici Emica Antončič in Metka Damjan. Ob njihovih prispevkih pa je že možno oblikovati vprašanja, ki si jih mora ob začetku vsakega takega projekta zastaviti ekipa (od režiserja do igralcev – pa četudi s pomočjo lektorja).

Slobodan Maksimović, eden od režiserjev, je v intervjuju za *Delo* dejal: »V seriji smo se trudili, da jezik čim bolj nevtraliziramo. Kdor govori v dialektu, naj govori, kdor ne, pač ne. /.../ Če je zgodba dobro narejena in potegne gledalca, se nihče ne ukvarja z jezikom.« (Lešničar 2021) Morda se ob tej režiserjevi krilatici lahko zamislimo, zakaj se vendarle toliko ukvarjamo z jezikom.

## Sklep

Ob pregledu kritik na kriminalno TV-serijo *Primeri inšpektorja Vrenka* lahko sklenemo, da je bil razmislek o govoru premalo tehten, češ da »se nihče ne ukvarja z jezikom«, zato so ustvarjalci (režiserja in scenarist) privolili v stereotipne vloge štajerskih govorov, ki se »pogosto uporabljajo za karakterizacijo komičnih, zabavnih ali celo omejenih likov, neresnih situacij ipd.« (Lengar Verovnik 2019: 231).

Iz analiziranih odzivov gledalcev predlagamo rabo narečja v TV-serijah »kot element naturalizma, ko deluje kot znak socialne in geografske pripadnosti« (Stanič 2019: 18), s čimer se obenem razbija stereotipna raba narečnih govorov. Zavedati se je namreč treba, da se stereotipi reproducirajo na različne načine, »izjemno pomembna je pri tem vloga množičnih in popularnih medijev ter kulturne industrije« (Lengar Verovnik 2019: 231).

Obenem poudarjamo, da je institucionalno gledališče vzpostavilo funkcijo gledališkega lektorja ter ohranilo njeno kontinuiteto in rezultat je sistematičen, strokoven in ozaveščen pristop k oblikovanju odrskega govora, ki ne pristaja na potrjevanje stereotipov, temveč za vsakokratno uprizoritev ustvarja svoj govorni artefakt. Da bi takšno stopnjo dosegel tudi filmski oz. televizijski govor, in ob dejstvu, da so igralci v filmu pogosto isti kot v gledališču in v tem smislu jezikovno ozaveščeni, bo treba o pomembnosti govora kot artefakta ozavestiti predvsem filmske režiserje in producente.

Na vprašanje, ali je mogoče dati kakršnekoli smernice za oblikovanje filmskega govora v neknjižnih zvrsteh, lahko odgovorimo, naj se ustvarjalci ne odrečejo strokovnemu lektorskemu pristopu, jezikovnemu svetovanju ali oblikovanju filmskega govora. Ali, kot pozove Miloš Mikeln: »Jezikoslovci bi lahko pomagali, da pridemo do bogatejšega pogovornega jezika, najbrž je že čas za to.« (Mikeln 1983: 194) Če je bil čas za to že v 80. letih 20. stoletja, je nemara danes še toliko bolj.



## Viri

- AHAČIČ, Kozma, 2021: Že majhen nasvet lahko bistveno pomaga. *Vikend magazin* 1470, 29. januar. 6.
- ANTONČIČ, Emica, 2021: Jezikovni zdrs Primerov inšpektorja Vrenka ali o prešpricanih lekcijah. *Dialogi* 3–4. 113–118.
- DAMJAN, Metka, 2021: Moč besede je v človeku, ki jo izgovori. *Vikend magazin* 1470, 29. januar. 6.
- GOMBAČ, Andraž, 2017: A gre ôči pretôč't vin? *Primorske novice*, 22. september: <http://www.primorske.si/novice/slovenija/a-gre-oci-pretoc-t-vin-> (Dostop: 31. 8. 2021).
- HADNER HVALA, Sergeja, 2021: Avgust Demšar: »Kriminalka mora imeti truplo, čim bolj mrtvo mora biti, če jih je več, še toliko boljše«. *Žurnal24*, 14. februar: <https://www.zurnal24.si/slovenija/avgust-demсар-kriminalka-mora-imeti-truplo-cim-bolj-mrtvo-mora-bitice-jih-je-vec-se-toliko-boljse-361805> (Dostop: 18. 8. 2021).
- JARC, Ana, 2021: Primeri inšpektorja Vrenka. Koridor: <https://koridor-ku.si/filmtv/primeri-inspektorja-vrenka/> (Dostop: 18. 8. 2021).
- LEBINGER, Anže, 2021: Problem RTV-detektivke ni v narečjih. *Dnevnik*, 2. marec: <https://www.dnevnik.si/1042950248/magazin/aktualno/recenzija-serije-primeri-inspektorja-vrenka-problem-rtvdetektivke-ni-v-narecijih> (Dostop: 18. 8. 2021).
- LEŠNIČAR, Tina, 2021: Enigma postane meso in kri. *Delo*, 6. januar: <https://www.delo.si/kultura/film-tv/enigma-postane-meso-in-kri/> (Dostop: 18. 8. 2021).
- LORENČIČ, Jaša, 2021a: Wc listi ali role? Samo, da je štajersčina adut predstave! *Maribor24*, 11. januar: <https://maribor24.si/lokalno/sentilj/wc-listi-ali-role-samo-da-je-stajerscina-adut-predstave> (Dostop: 18. 8. 2021).
- LORENČIČ, Jaša, 2021b: Dnevna: Ko enkrat snemaš, je za narečje že prepozno. *Maribor24*, 24. januar: <https://maribor24.si/intervju/dnevna-ko-enkrat-snemas-je-za-narecje-ze-prepozno> (Dostop: 18. 8. 2021).
- MBK, 2021: Odzivi na serijo Primeri inšpektorja Vrenka: Zakaj ljubljansčina, če se zgodba dogaja v Mariboru. *Večer*, 11. januar: [www.vecer.com/maribor/aktualno/odzivi-na-serijo-primeri-inspektorja-vrenka-zakaj-ljubljanscina-ce-se-zgodba-dogaja-v-mariboru-10232250](http://www.vecer.com/maribor/aktualno/odzivi-na-serijo-primeri-inspektorja-vrenka-zakaj-ljubljanscina-ce-se-zgodba-dogaja-v-mariboru-10232250) (Dostop: 18. 8. 2021).
- MMC RTV SLO, Služba za komuniciranje, 2021: Izvrstna gledanost prvega dela serije *Primeri inšpektorja Vrenka*. 14. januar: <https://www.rtv slo.si/rtv/za-medije/sporocila-za-javnost/izvrstna-gledanost-prvega-dela-serije-primeri-inspektorja-vrenka/548971> (Dostop: 31. 8. 2021).
- STANOJEVIĆ, Marko, 2021: Viski z limono. Radio študent, 26. februar: <https://radiostudent.si/kultura/serijski-motrilci/viski-z-limono> (Dostop: 18. 8. 2021).
- VEZJAK, Boris, 2021: V Mariboru ne govorijo mariborsko. In media res. 11. januar: <https://vezjak.com/2021/01/11/jezikovno-prekletstvo-inspektorja-vrenka/> (Dostop: 18. 8. 2021).

VRDLOVEC, Zdenko, 2021: Ne soditi po začetku. *Dnevnik*, 13. januar: <https://www.dnevnik.si/1042947037/kultura/film/-ne-soditi-po-zacetku> (Dostop: 18. 8. 2021).

## Literatura

- ANTONČIČ, Emica, 1993a: Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stoletju. *Dialogi* 29/5. 33–38.
- ANTONČIČ, Emica, 1993b: Slovenska misel o odrskem jeziku v 20. stoletju (nadaljevanje iz 5. številke). *Dialogi* 29/8. 60–67.
- BIBIČ, Polde, 1983: Povsem osebna razmišljanja o vlogi osebnosti pri igralčevem govorjenju. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 154–167.
- FIŠER, Srečko, 2006: Substandardna govorica: življenje, papir, oder. Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. 69–77.
- JESENKO, Primož, 2008: *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.
- JURCA, Vesna, 1992/93: Pogovor z lektorico Majdo Križajev. *Gledališki list Mestnega gledališča ljubljanskega* 7. 21–22.
- KORŠIČ, Igor, 2000: Govor v teoriji filma: govoriti ali ne govoriti ... Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. 57–62.
- KORŠIČ, Igor, 2006: Nekaj o umetnosti neumetniškega govora v igranem filmu. Katarina Podbevšek in Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. 160–166.
- KREFT, Bratko, 1983: Intervencija na simpoziju Pogledi na odrski jezik. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 185.
- KRIŽAJ, Majda, 1983: Jezikovni koncept v cif »Razseljena oseba«. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 284–287.
- LENGAR VEROVNIK, Tina, 2019: Stereotipne podobe geografskih in družbenih govoric v medijih. Hotimir Tivadar (ur.): *Slovenski javni govor in jezikovno-kulturna (samo)zavest. Obdobja 38*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 229–235.
- LUNDBERG, Grant H., 2007: Perceptual Dialectology and the Future of Slovene Dialects. *Slovenski jezik – Slovene Linguistic Studies* 6. 97–109.
- MIKELN, Miloš, 1983: Intervencija na simpoziju Pogledi na odrski jezik. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 194.

- MOČNIK, Rastko, 1983: Kako bi sociološko lahko začeli razmišljati o odrskem jeziku. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 215–225.
- NABERŠNIK, Marko, 2013: Narečje kot filmski govor. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi Milojević (ur.): *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Maribor: Aristej. 77–82.
- OSTERC, Katja, 2020: Predstavitev novega lektorja gledaliških delavnic v Ankaranu Martina Vrtačnika. Krščanska kulturna zveza: [http://www.kkz.at/novice/detajl/strongpredstavitev\\_novega\\_lectorja\\_gledalishkih\\_delavnic\\_v\\_ankaranu\\_martina](http://www.kkz.at/novice/detajl/strongpredstavitev_novega_lectorja_gledalishkih_delavnic_v_ankaranu_martina) (Dostop: 18. 8. 2021).
- PODBEVŠEK, Katarina, 1983: Filmski govor in film Učna leta izumitelja Polža. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 294–299.
- PODBEVŠEK, Katarina, 1998: Lektoriranje govornega (gledališkega) besedila. *Jezik in slovstvo* 43 (1997/98): [www.jezikinslovstvo.com/ff\\_arhiv/lat2/043/33c01.htm](http://www.jezikinslovstvo.com/ff_arhiv/lat2/043/33c01.htm) (Dostop: 18. 8. 2021).
- POGORELEC, Breda, 1983: Dileme slovenskega odrskega jezika. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 108, 111–114, 148–153.
- SAJKO, Rosanda, 1983: Intervencija na simpoziju Pogledi na odrski jezik. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 71.
- SMOLE, Vera, 2009: Pomen in vloga (slovenskih) narečij danes. Vera Smole (ur.): *Slovenska narečja med sistemom in rabo. Obdobja 26*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 557–563.
- STANIČ, Tatjana, 2019: Iskanje izgubljenega jezika. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* CXVIII/9.16–20.
- ŠUMI, Nada, 1983: Intervencija na simpoziju Pogledi na odrski jezik. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 114–115.
- TOPORIŠIČ, Jože, 2004: *Slovenska slovnica* (4. prenovljena izdaja). Maribor: Obzorja.
- VALH LOPERT, Alenka, KOLETNIK Mihaela, 2018: *Non-standard Features of the Slovene Language in Slovene Popular Culture*. Maribor: Univerzitetna založba Univerze v Mariboru.
- VRTAČNIK, Martin, 2012: Gledališki lektor – njegova funkcija in namen v sodobnosti. *Jezik in slovstvo* 57/3–4. 101–114.
- VRTAČNIK, Martin, TIVADAR, Hotimir, 2015: Odrski govor na slovenskem z vidika pravorečja. Mojca Smolej (ur.): *Slovnica in slovar – aktualni jezikovni opis. Obdobja 34*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 837–845.
- VRTAČNIK, Martin, TIVADAR, Hotimir, 2017: Sodobni pristop k jezikovnemu svetovanju v gledališču na Slovenskem. *Slavia Centralis* 1. 61–75.



# Redkobesednost kot svetovljanska gesta sodobnega slovenskega filma

Polona Petek\*

V sodobni slovenski filmski produkciji se množijo kritiško odmevni in festivalsko uspešni avtorski projekti, ki iz svoje zvočne podobe v zelo opazni meri izločajo dialog. Avtorica razmišlja o možnih interpretacijah te težnje. Zagotovo se vsiljuje misel, da gre morda za pobeg od jezika, ki je v svojih mestnih, pokrajinskih in narečnih variantah tako raznolik, da sleherni filmski različici, ki skuša zveneti »vseslovensko«, hitro pripišemo, da je toga in neživljenjska. Avtorico pa zanima predvsem paradoksalna misel, da slovenski filmi s svojim dialoškim minimalizmom kot svetovljansko gesto ustvarjajo mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti.

**Ključne besede:** sodobni slovenski film, dialoški minimalizem, haptična estetika, kozmopolitska transnacionalnost

In contemporary Slovenian film production, there has been a notable increase in critically acclaimed and festival-successful *auteur* projects, which eliminate dialogue from their soundscapes to a very noticeable extent. The author considers possible interpretations of this tendency. It is certainly compelling to argue that this may be an escape from a language that is so diverse in its urban, regional and dialectal variants that any film attempting to sound 'pan-Slovenian' is quickly dismissed as rigid and false. However, the author is mainly interested in the paradoxical idea that Slovenian films, with their dialogical minimalism as a cosmopolitan gesture, create an internationally and interculturally communicative space of sensual fullness and experiential inclusion.

**Keywords:** contemporary Slovenian film, dialogical minimalism, haptic aesthetics, cosmopolitan transnationality

---

\* Polona Petek

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
polona.petek@agrft.uni-lj.si

## Uvod

Sodobna slovenska filmska produkcija je v tretjem desetletju obstoja samostojne države kljub gospodarskim, političnim in širše družbenim krizam lokalne in globalne narave doživela pomembne transformacije, lahko rečemo celo razcvet. Produkcija je v primerjavi s prvim in drugim desetletjem precej bogatejša, tako kvantitativno kakor tudi po tematski in žanrski raznolikosti. Kaže se izrazita težnja po odprtosti in čezmejnem sodelovanju, tako v luči financiranja kakor tudi v smislu mednarodne sestave ekip in zgodb, ki segajo prek nacionalnih meja. Spreminja se tudi delitev dela glede na spol: čedalje več je žensk, ki zasedajo vodilna mesta v filmskem sektorju, čedalje več je žensk, ki se kot režiserke in scenaristke podpisujejo pod celovečerne (in druge) projekte.<sup>1</sup>

Ta heterogenost je zagotovo znak razvoja filmske kulture, ki je ne zanima več zgolj dokazovanje lastne samostojnosti, potrjevanje nacionalne samoniklosti in utrjevanje domače infrastrukture. Ta heterogenost je znak dozorelosti kulture, ki se odpira navzven, išče priložnosti in tke vedno nove kreativne povezave. Je pa takšna heterogenost tudi zagata za raziskovalce, ki skušajo iz razcveta pestrosti in raznovrstnosti izluščiti neki skupni imenovalac, ki nacionalno produkcijo, še vedno privilegirano kategorijo akademskih raziskovalnih in založniških krogov, naredi prepoznavno, vredno kakšne poglobljene študije ali z etabliranimi sredstvi podprtega raziskovalnega projekta.

A v sodobnem slovenskem filmu je vendarle mogoče brez prehudega raziskovalnega oportunitizma razbrati skupni imenovalac vsaj peščice avtorjev in avtorskih projektov, pri katerih ne gre spregledati dejstva, da nekateri od teh avtorjev in projektov sodijo tudi med mednarodno najuspešnejše in najbolj prepoznavne predstavnike slovenskega filma v zadnjem desetletju. Skupni imenovalac teh projektov je njihov izvirni odnos do filmskega dialoga, ki ga bomo na nekaj konkretnih primerih raziskali v nadaljevanju in ga skušali pospremiti s prepričljivo interpretacijo.

Zvok je eden od bistvenih elementov filmskega jezika, s pomočjo katerega filmski medij ustvarja vtis tridimenzionalnega prostora, z dialogom kot verbalno razsežnostjo filmskega zvoka pa svoje zgodbe semantično najbolj neposredno in morda najbolj enoznačno približa svojim gledalcem. V slovenski filmski produkciji zadnjega desetletja pa lahko naštejemo kar nekaj kritiško odmevnih in festivalsko uspešnih projektov, ki v zelo opazni meri dialog izločajo iz svoje zvočne podobe. Čeprav je enoznačnost le redko med prioriteta umetniškega snovanja in večpomenskost pravzaprav niti ni nujno rezultat umanjkanja jezikovne razsežnosti, se ob teh delih vendarle zastavlja vprašanje, zakaj se tako manifestno odpovedujejo dialogu, zlasti ker gre za filmsko ustvarjalnost tako majhne jezikovne skupnosti, da bi ne bilo prav nič čudno, če

---

1 Podrobneje o tem razpravljam drugje (Petek 2020).

bi pograbili prav vsako priložnost za negovanje in popularizacijo jezika, ki ga govori le približno dva milijona ljudi. A filmi, ki si jih bomo nekoliko podrobneje ogledali v tem prispevku, te priložnosti ne pograbijo, temveč razvijajo provokativen dialoški minimalizem, ki je vreden natančnejše pozornosti.

Začeli bomo s filmom Ivana Burgerja *Circus Fantasticus* (2010), ki je kot prvi povsem izločil dialog iz svoje zvočne podobe; nadaljevali bomo s filmom *Arheo* (2011) Jana Cvitkovića in izbor obravnavanih filmov sklenili s projektom *Nočno življenje* (2016) Damjana Kozoleta. V naslednjem razdelku bomo povzeli zgodbe obravnavanih filmov v luči njihove (ne)uporabe dialoga. Sledila bo razprava o haptični estetiki, ki zapolnjuje semantično vrzel, ki bi lahko nastala zaradi odsotnosti dialoga. Temu pa bomo nato dodali še interpretacijo dialoškega minimalizma, ki ga haptična estetika pretvarja v svetovljansko gesto, ki v obravnavanih filmih ustvarja mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti. Izbor obravnavanih filmov je skop zaradi omejenega obsega pričujoče razprave in nikakor ne obsega vseh filmov, ki bi se jim prilegala tu ponujena interpretacija. V podrobnejšo razpravo bi poleg redkobesednega prvenca Igorja Šterka *Ekspres, ekspres* (1997), najočitnejšega predhodnika tu obravnavane dialoške redukcije, zagotovo sodila vsaj še *Zgodovina ljubezni* (2018) Sonje Prosenc, ki ni le umetniško dovršen izdelek, temveč tudi pomemben ženski prispevek k omenjeni težnji, kar pa sem že obravnavala drugje (Petek 2019, 2020).

## Dialoški minimalizem

Ko je po dolgih peripetijah s financiranjem projekta (Majcen 2015: 68–69) na platna prišel *Circus Fantasticus* (2010), celovečerni film brez dialoga v produkciji produkcijske hiše Staragara, njegov režiser in scenarist Janez Burger slovenskemu občinstvu nikakor ni bil neznan. A po odmevnem prvencu *V leri* (1999), katerega protagonist pravzaprav ves čas nekaj modruje, in kljub sklepnemu prizoru v Burgerjevem drugem celovečercu *Ruševine* (2004), ki ga Zdenko Vrdlovec (2013: 791) razume kot nekakšno napoved *Circusa*, je gledalce in kritike popolna redukcija dialoga v novem filmu presenetila in navdušila.<sup>2</sup> Zgodba je postavljena v neopredeljeni kronotop vojne, ki mu je kritik ameriške revije *Variety* Jay Weissberg (2011) pripisal »nezgrešljiv balkanski videz in ton«. Pred to kuliso se oče (Leon Lučev) z dvema odraščajočima otrokoma (Luna Mijović in Devi Bragalini) sooča z izgubo žene (Marjuta Slamič), ki jo je pravkar ubila granata, ko se ob njihovi razdejani hiši ustavi potujoči cirkus *Fantasticus*. Tudi cirkusante ovohava smrt, potrebujejo postanek, kajti umira cirkuški vodja (Ravil

---

2 Film je prejel več domačih in tujih nagrad, med drugim vesno za najboljši film in najboljšo režijo, ter nominacijo kot slovenski kandidat za večjezičnega oskarja.

Sultanov), ki ga še zadnjič priključijo v življenje s spektakularnim performansom, ki se odvija v zadnjih minutah filma. Tudi protagonistova umrla žena se v teh minutah dokončno poslovila, še zadnjič odpre oči, brez dotika poboža otroke, prizorišče pa preplavi voda. Liki molčijo, film pa nikakor ne ostane nem: poleg bogate zvočne kulise, v kateri se prepletajo poki, šumi, zvoki, ki jih proizvajajo človeška telesa, pomenljiva tišina in široka paleta instrumentalne glasbe, nas film nagovori s podobami, v katerih so kritiki prepoznali mešanico magičnega realizma in vzhodnoevropskega absurda. Liki z zgovornimi pogledi, ekspresivno obrazno mimiko in gestikulacijo, ki se občasno prelevi v pravcato koreografijo, delujejo kot akterji v pantomimi, *Circus* brez besed pa navsezadnje izzveni kot senzorno razkošen spektakel teles in zvokov na odru, kjer se prepletata življenje in smrt.

Popolni izločitvi dialoga, ki jo je drzno lansiral *Circus Fantasticus*, se je leto pozneje, ravno tako v produkciji družbe Staragara, še bolj provokativno pridružil Cvitkovičev *Arheo* (2011). *Arheo* je ravno tako film brez govorne besede, brez kulturno ali kako drugače opredeljenega kronotopa in z le tremi protagonisti, katerih kostumi delujejo uborno, brezoblično, morda arhaično. *Arheo* je pravzaprav film brez zgodbe, film, ki zgolj sledi svojim arhetipskim likom – Ženski (Medea Novak), Moškemu (Niko Novak) in Otroku (Tommaso Finzi) –, ki raziskujejo svoje okolje, se mu predajajo in čudijo ter se sprva predvsem močno bojijo drug drugega. Je film s silovito atmosfero, ki spočetka deluje postapokaliptično, najbrž distopično, postopno zблиžanje protagonistov pa nakazuje tudi možnost drugačne prihodnosti. Vse to tvori ravno nasproten vtis od karnevalske spektakularnosti Burgerjevega *Circusa: Arheo* je asketski, ne le verbalno, temveč v vseh razsežnostih filmskega jezika.<sup>3</sup> Hkrati pa je – ravno tako kot *Circus* – senzorno bogat, čutno nabit film.

Zadnji primer, ki si ga bomo ogledali poglobljeje, je *Nočno življenje* (2016),<sup>4</sup> produkcija produkcijske hiše Vertigo, deveti igrani celovečerec Damjana Kozoleta, ki je v svojem opusu vsaj od *Rezervnih delov* (2003) naprej ustvaril zelo prepoznaven avtorski podpis. Njegova dela zaznamujejo zamolkla barvna paleta, surovi eksterierji, pusti interierji, lakonični dialogi in liki, ki jih hromijo strah, obup in/ali sovraštvo. Vse to je Kozole pripeljal do dovršene skrajnosti v *Nočnem življenju*, s kristalnim globusom za najboljšo režijo na festivalu v Karlovyh Varyh nagrajenim celovečercem, ki ga je

3 Žirija Festivala slovenskega filma, ki je film ovenčala z vesnami za najboljši film, najboljšo režijo in najboljšo fotografijo, je svojo odločitev utemeljila s hvalnico »čistemu filmu«, fraze pa se je nato oprijela še vrsta recenzentov in kritikov. Cvitkovič je v svojih izjavah o filmu to poimenovanje, ki ga filmski zgodovinarji povezujemo z avantgardnim gibanjem iz 20. let 20. stoletja, upravičil, saj je poudarjal željo po odmiku od literarnosti filmskega ustvarjanja in po približanju bistvu medija skozi upodabljanje nezavednih stanj, arhetipskih likov in sanjskih prizorov, takšno »kopanje« po človeški duševnosti pa je promocijsko učinkovito povezal še s svojo arheološko izobrazbo.

4 O *Nočnem življenju* sem pisala tudi drugje (Petek 2017).



navdihnila medijsko zelo odmevna afera Baričevič. Tematici bi se gotovo prilegala tudi povsem žanrska ekranizacija, Kozole pa se je namesto tega odločil, da uprizori vzdušje dolge noči, ko Leo Potokar (Pia Zemljič) čedalje bolj preplavljata strah in brezup, potem ko so sredi noči na eni od ljubljanskih vpadnic našli njenega skoraj golega moža (Jernej Šugman) v kritičnem stanju.

*Nočno življenje* je na prvi pogled precej drugačen film od *Circusa* in *Arhea*, in to ne le zato, ker film ni povsem brez dialoga. Očitnejše je dejstvo, da kronotop *Nočnega življenja* ni nedefiniran: to ni ne brezčasna divjina ne anonimna vojna krajina, v kateri se je čas ustavil; *Nočno življenje* so scenaristi Kozole, Urša Menart in Ognjen Sviličić postavili v prepoznavno urbano okolje sodobne Ljubljane. Vtis, ki ga ustvarjajo podobe njegovih eksterierjev in interierjev, je daleč od karnevalske barvitosti *Circusa Fantasticusa*, morda je nekoliko bližji mračni askezi *Arhea*, vendar njegova urbanost v veliki meri zabriše to vzporednico. Protagonisti *Circusa* in *Arhea* molčijo, a »govorijo« brez besed; likom v *Nočnem življenju* pa dialog sicer ni povsem odvet, vendar kljub temu delujejo kot liki, ki jim je nekdo ali nekaj zavezalo jezik. Kljub tem razlikam pa tudi *Nočno življenje* navsezadnje izzveni kot film, ki gledalcev ne nagovori z besedami, temveč s podobami in zvoki, prek katerih se pri gledalcih, kot bomo pokazali v nadaljevanju, aktivirajo še drugi čuti človeškega telesa.

Ob tem se zagotovo zastavlja vprašanje, zakaj ti trije pravzaprav zelo različni filmi, ki bi jim v obsežnejši študiji lahko dodali še druge primere, ustvarjajo takšno brezbesedno sozvočje vtisov. Vsiljuje se misel, da gre morda za pobeg od jezika, ki je v svojih mestnih, pokrajinskih in narečnih variantah tako raznolik, da sleherni filmski različici, ki skuša zveneti »vseslovensko«, hitro pripišemo, da je toga in neživljenjska, lokalno obarvanih različic pa se filmski (in televizijski) ustvarjalci pogosto lotevajo brez profesionalne pomoči lektorjev in so zato ravno tako neprepričljive.<sup>5</sup> Nas pa bo tu zanimala pravzaprav nasprotna in morda na prvi pogled paradoksalna misel: pokazati bomo skušali, da lahko sodobni slovenski filmi, ki se ne zanašajo na jezikovno komunikacijo, ki je vselej bolj ali manj kulturno determinirana, temveč privilegirajo univerzalnejši senzorni in afektivni nagovor, uspešneje nagovarjajo širša, tudi mednarodna občinstva, saj s svojim dialoškim minimalizmom ustvarjajo mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti.

## Haptična estetika

Vsaj od 90. let prejšnjega stoletja naprej se pojavlja čedalje več avtorjev in publikacij, ki poudarjajo, da film ni le avdiovizualna in sploh ne nujno pripovedna forma, temveč medij, ki nagovarja vse kanale človeškega senzorijskega sistema. Laura U. Marks (2000, 2002) je

---

5 O tem, med drugimi, piše Emica Antončič (1988, 2021).

zato v filmu odkrila poleg optične tudi haptično vizualnost.<sup>6</sup> Marks pravi, da film ustvarja pomene s svojo snovnostjo; film namreč lahko prebudi vse čute s spodbujanjem haptične vizualnosti, pri kateri »oči delujejo kot organi tipa« (Marks v Baskar, Petek 2014: 97). Film, ki daje prednost haptični vizualnosti, je film, ki gledalca vabi, naj se ga s pogledom tako rekoč dotakne, ga zavoha, začuti njegov hlad ali toplino in mu s pomočjo aktivacije še drugih čutnih kanalov v spomin priključuje izkustveno primerljive oziroma kompatibilne lastne spomine, ki jih film nujno potrebuje za aktualizacijo. Takšen film torej ustvarja svoje semantične pomene in jih dela doumljive gledalcu z uporabo haptično nabitih motivov (ti se radi razkrivajo v velikem planu; takšni so približani posnetki posameznih delov telesa, naježene kože, detajlov, ki kažejo gostoto, poroznost, teksturo različnih snovi, in podobno), srečanje s filmom pa je bolj podobno fizičnemu stiku (ki ga najprej doživimo, občutimo in šele nato doumemo) kot pa soočenju z reprezentacijo (ki jo nemudoma interpretiramo).

Tudi skozi prizmo haptične vizualnosti je Burgerjev *Circus* pravcati spektakel. V filmu skorajda ni prizora, ki bi gledalce pustil na senzorni distanci: od blizu opazujemo potna mišičasta telesa cirkuških artistov, ki izvajajo vratolomne akrobacije; prislušujemo zloveščemu hropenju umirajočih; z mešanico fascinacije in studa opazujemo protagonistovo hčer in mladega cirkusanta (Yannick Martens), ki na prelepi morski obali odkrijeta iznakažena trupla vojakov ter jih olepšata s cvetjem, školjkami, barvastimi črepinjami in podobnimi predmeti, ki prizor visceralne groze spremenijo v privid sublimne lepote. Telesa, ki izločajo znoj, gnoj in kri, ostajajo v velikem planu, totali pa odgrinjajo spektakel zemlje, zraka, ognja in vode. Skupni učinek je veličasten, senzorno silovit, hkrati osupljiv in srhljiv, kot pritiče zgodbi, v kateri si življenje in smrt podajata roko, gledalce – in svoje protagoniste – pa pusti brez besed.

Čeprav so njegovi haptično nabiti momenti barvno mnogo bolj pridušeni in se jim opis spektakel nekako ne prilega, je *Arheo* podoben *Circusu*, saj tudi Cvitkovičev film gradi svojo vseprisotno haptično estetiko iz naravnih elementov. Gledalcem, vajenim antropomorfne filmske produkcije, se morda zdi, da so protagonisti *Arhea* trije človeški posamezniki, toda v filmu dejansko prevladujejo posnetki zemlje in vode, med katere se občasno prikrade tudi pogled v ozračje; ogenj, četrti naravni element in hkrati prometejski simbol človeške civilizacije, se prikaže le enkrat, in še takrat le za hip. Če temu prištejemo še dejstvo, da se v filmu ob treh človeških likih pojavijo le trije artefakti (v kamen vklesane stopnice, vojaško zaklonišče in nekakšno ročno izdelano plovilo), se zazdi, da je osrednji in najmogočnejši protagonist filma pravzaprav Narava. V tej luči je za doumetje odnosa med Naravo in človekom pomenljiv prizor, v katerem gola Ženska plava v kristalno čisti vodi in za seboj pušča kratkotrajno sled

6 Izraz izvira iz razlikovanja med haptičnimi in optičnimi podobami, ki ga je vpeljal umetnosti zgodovinar Alois Riegl v 19. stoletju. Riegl si je izraz haptičen (iz *haptēin*, oprijeti, oprijemati, držati se) izposodil pri fiziologih.

menstrualne krvi. To je prizor, ki z aktivacijo širšega čutnega senzorijskega zavest gledalcev prikliče izkustvo, ki ga film potrebuje za aktualizacijo: izkustvo, ki nam pove, da je krvaveča ženska dosegla svoje zrelo, plodno obdobje, da ni več otrok, a tudi še ne starka, da pa je njeno življenje v primerjavi z Naravo minljivo in kratko, kot sled krvi, ki se premeša z vodo in postopoma izgine.

Tudi v luči haptične estetike je *Nočno življenje* na prvi pogled precej drugačen film. V Kozoletovem delu ni prizorov neokrnjene narave, človeško telo pa se nam v vsej svoji mesenosti pravzaprav razodene le v prizoru, ko sredi noči na cesti odkrijejo golo, okrvavljeno in ogrizeno telo Milana Potokarja. Haptično nabiti momenti *Nočnega življenja* torej niso podobe žive narave, temveč so to predvsem motivi urbanih eksterierjev in interierjev. Mračne ceste; še mračnejše čakalnice, hodniki, ambulante in pisarne, v katerih se nenadoma prižgejo in nato spet ugasnejo zaslepljujoče luči; moderno stanovanje z minimalističnim pohištvom, belimi stenami in ogledali, nikjer nobenih predmetov, ki bi tej podobi urbane popolnosti pridali občutek človeške domačnosti. Hladna monokromatska paleta in malodane popolna odsotnost živih bitij še dodatno podčrtata tesnobno atmosfero filma, v kateri se izmenjujeta klavstrofobija in agorafobija, ki ju ne občuti le protagonistka, temveč se z njo vred v strahu utapljammo tudi gledalci. Tudi *Nočno življenje* nas torej ne nagovarja z besedami, temveč prek svojih podob in zvokov aktivira naš celoten čutni senzorij, da usodo oziroma stisko njegove protagonistke začutimo, še preden jo povsem razumemo.

Takšna vizualnost oziroma takšna estetika je, kot ugotavlja Laura U. Marks (2000), značilna za »medkulturni film« (*intercultural cinema*), torej film, ki stopa v dialog z občinstvom, ki pripada drugi kulturi. Film se v takšnem dialogu pri zagotavljanju razumljivosti pogosto ne more zanesti ne na jezik ne na optično podobo, zato se opre na druge kanale človeške zaznave in skuša gledalce posrkati v senzorno in afektivno intenzivno neverbalno izkustvo, ki preči nacionalne, jezikovne in kulturne meje. Marks govori o stiku med zelo različnimi kulturami; v svojih študijah primerov raziskuje predvsem recepcijo filmov Tretjega sveta pri gledalcih Prvega sveta. *Circus*, *Arheo* in *Nočno življenje* zato niso dela, ki bi se jim gladko prilegala oznaka »medkulturni film«; pa vendar stopajo v stik s svojimi občinstvi s pomočjo estetskih vzvodov medkulturnega filma, torej s pomočjo redukcije dialoga v klasičnem pomenu besede, ki naredi prostor haptični estetiki, ta pa s svojim senzornim in afektivnim nagovorom ustvari prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti.

## Kozmopolitska transnacionalnost

Kaj je namen avtorjev, ki opuščajo dialog v klasičnem pomenu besede in mobilizirajo haptično estetiko? Ali, če se izrazimo manj oportunistično, kakšne so implikacije dialoškega minimalizma v tandemu s haptično vizualnostjo? Kako je mogoče razumeti

takšno estetiko pri avtorjih, ki vendarle ne vstopajo v dialog s kulturno povsem tujimi občinstvi? Zametek odgovora je ponudil Matic Majcen (2015: 99), ki ob *Arheu* razmišlja o nedefiniranih kronotopih in v njih razbira željo ustvarjalcev po »univerzalnosti«. Mi bomo to »željo po univerzalnosti« skušali opredeliti še nekoliko precizneje in jo razumeti v luči transnacionalnih transformacij sodobnega slovenskega filma.

Transnacionalno delujoča filmska teoretičarka Mette Hjort je v svojem prispevku k zborniku *World Cinemas, Transnational Perspectives* (Đurovičová in Newman 2009) konstruktivno argumentirala svoje nezadovoljstvo nad dejstvom, da je termin »transnacionalnost« postal vsebinsko izpraznjena in zato čedalje manj uporabna modna muha filmske vede, ki jo malodane brez opredelitve navrže vsakdo, ki je opazil razsežnosti filmske produkcije, ki segajo prek meja nacionalnih držav. Hjort je zato dokumentirala kompleksnost oziroma pluralnost filmske transnacionalnosti, razvila tipologijo ter terminu vrnila težo in metodološki smisel.

Hjort v svetovnih kinematografijah razbira devet kategorij transnacionalnosti, med katerimi se dve nemudoma izkažeta kot relevantni za razmislek o sodobnem slovenskem filmu v kontekstu evropske filmske politike. Kot sem pokazala drugje (Petek 2020), so trenutno dostopne strukture financiranja in razvoj filmske politike v Sloveniji pripravili teren predvsem za mešanico afinitetne in oportunistične transnacionalnosti.<sup>7</sup> Z zgoraj opisano kombinacijo dialoškega minimalizma in haptične estetike pa so se nekateri slovenski filmski ustvarjalci izvirno in ambiciozno približali tistemu tipu emancipirane transnacionalnosti, ki ga Hjort (2009: 20–21) imenuje kozmopolitska transnacionalnost. To ni (afinitetna) transnacionalnost, ki ji je pot utrla skupna preteklost, in tudi ne (oportunistična) transnacionalnost, ki jo režira supranacionalna filmska politika. Kozmopolitska transnacionalnost, ki ne izključuje afinitetnih in oportunističnih povezav med ustvarjalci, se napaja v ambicijah ustvarjalcev, da navorijo občinstva onkraj meja lastne nacionalne države in jezikovne skupnosti, ter v njihovem prepričanju, da obravnavajo teme, ki so relevantne za širše kroge, hkrati pa imajo tudi dovolj infrastrukturnih priložnosti za uresničitev teh ambicij.

*Circus Fantasticus*, *Arheu* in *Nočno življenje* so filmi, ki so to poskusili in v različni meri tudi udeležili s pomočjo specifične estetike, ki utiša dialog v običajnem pomenu besede in odpre vrata človeški percepciji. *Circus Fantasticus*, slovensko-finsko-irsko-švedska koprodukcija z izrazito mednarodno zasedbo, je film, ki so ga nekateri

7 Afinitetna transnacionalnost (Hjort 2009: 17–18) se kaže v težnjah po povezovanju z ustvarjalci, ki so nam podobni. Podobnost se tipično kaže v etnični in jezikovni sorodnosti ter zgodovini stikov, ki so privedli do razvoja skupnih vrednot, družbenih praks in primerljivih institucij. To je transnacionalnost, ki se v sodobnem slovenskem filmu kaže v pogostosti koprodukcij s filmskimi ustvarjalci iz držav, ki so nastale po razpadu Jugoslavije. Oportunistična transnacionalnost (prav tam: 19–20) ima manj pristno osnovo, čeprav lahko pripelje do umetniško povsem legitimnih rezultatov. Oportunistično transnacionalne so povezave, ki ne nastanejo iz ustvarjalnih vzgibov, temveč z namenom izkoriščanja struktur financiranja, ki diktirajo čezmejno povezovanje.

kritiki sicer povezali z balkansko polpreteklo zgodovino, a je s svojo senzualnostjo hkrati izzval primerjave z brezčasnimi velikani svetovne kinematografije, kot so Fellini, Bergman in Tarkovski. Tudi *Arbeo*, finančno sicer povsem slovenska in kritiško mednarodno manj odmevna produkcija, je brez besed razumljivo nagovoril občinstva na tujih festivalih.<sup>8</sup> Najuspešneje od obravnavane trojice pa je to storil Kozoletov film, slovensko-bosansko-makedonska koprodukcija, s katero bomo zato sklenili ta razmislek o redkobesednosti kot svetovljanski gesti sodobnega slovenskega filma.

*Nočno življenje* je film, ki temelji na resničnih dogodkih, ki sicer ostajajo nerazjasnjeni, a so slovenski publiki gotovo znani vsaj v obrisih. Toda filma ti dogodki pravzaprav ne zanimajo; zanimajo ga ljudje, ki se jim je to zgodilo, natančneje, zanima ga ženska, ki ji je možev srhljivi incident postavil življenje na glavo; zanimajo ga njena stiska, njeno breme in dileme, zanimata ga njen brezumen strah in skušnjava prestopiti mejo dovoljenega, da bi življenje vsaj na videz vrnila v stare tirnice. Da bi gledalci to lahko začutili in dojeli brez racionalnega razumevanja in sprejemanja ter moralne presoje protagonistkinih dejanj, *Nočno življenje* ne vpokliče jezika, ki bi nagovoril naš razum, temveč preplavi naše celotno telo s haptičnimi dražljaji, ki nas preselijo v psiho in telo protagonistke. Ti dražljaji delujejo na kulturno manj determinirani afektivni oziroma izkustveni ravni, ki se je brez semantičnih blokad – ki bi jih v drugačni ekrinizaciji afere Baričević lahko proizvedlo nepoznavanje resničnih dogodkov – uspešno aktivirala tudi pri mednarodnih občinstvih. Haptično sugestivna praznina in hlad mračnih eksterierjev in interierjev *Nočnega življenja* nas brez besed potisneta v stanje, ki zrcali Lein strah in brezup, četudi ne vemo natančno, kaj se je zgodilo z njenim možem, in četudi preslišimo – kar se človeku v stiski rado zgodi –, kaj razlagajo zdravniki in policisti. *Nočno življenje* s svojim dialoškim minimalizmom in haptično estetiko gledalce torej nagovarja s kozmopolitsko gesto, ki ne potrebuje prevoda, temveč neposredno vzpostavlja brezbesedni dialog, in to dialog najzlahtnejše, pristno svetovljanske vrste. Razumevanje, ki ga *Nočno življenje* izzove z dialoškim minimalizmom in haptično estetiko, ni racionalna refleksija, podprta s kulturno determinirano moralno presojo, temveč bolj univerzalno, empatično razumevanje, ki ga proizvedeta senzualna polnost in izkustvena inkluzivnost gledalčevega doživetja.

## Sklep

V tem prispevku smo skušali pokazati, da je slovenski film v tretjem desetletju v nekaterih od svojih kritiško najbolj cenjenih primerkov razvil izzivalno redkobesednost,

---

8 Čepprav se zdi, da *Arbeo* ni ravno najboljši primer kakršnegakoli tipa transnacionalnosti sodobnega slovenskega filma, ga v tem prispevku ohranjam kot namig, da ni vsaka mobilizacija dialoškega minimalizma in haptične estetike že zagotovilo za mednarodno uspešnost in medkulturno komunikativnost filma.

ki jo v kombinaciji s haptično estetiko teh filmov lahko razumemo kot pravzaprav zelo zgovorno svetovljansko gesto. To so filmi, ki želijo nagovoriti globalna občinstva in ki jim to do neke mere tudi uspe z redukcijo dialoga in aktivacijo človeškega senzorijskega. Sedaj stopamo v četrto desetletje obstoja samostojne Slovenije in s tem v četrto desetletje obstoja samostojne slovenske kinematografije. Upajmo, da bodo slovenski filmski ustvarjalci s svojimi filmskimi liki tudi v tem desetletju bodisi ohranili to jezikovno askezo, ki ustvarja mednarodno in medkulturno komunikativen prostor senzualne polnosti in izkustvene inkluzivnosti, bodisi našli nove izvirne načine mednarodnega plasiranja umetniških del v jeziku, ki ga govori in razume tako majhna jezikovna skupnost. Predvsem pa upajmo, da slovenski film kljub vsem tegobam, ki smo jim bili priča zlasti v zadnjem času, ne bo umolknil.

## Viri

- Arheo* (rež. Jan Cvitkovič, 2011).  
*Circus Fantasticus* (rež. Janez Burger, 2010).  
*Ekspres, ekspres* (rež. Igor Šterk, 1997).  
*Nočno življenje* (rež. Damjan Kozole, 2016).  
*Rezervni deli* (rež. Damjan Kozole, 2003).  
*Ruševine* (rež. Janez Burger, 2004).  
*V leri* (rež. Janez Burger, 1999).  
*Zgodovina ljubezni* (rež. Sonja Prosenc, 2018).

## Literatura

- ANTONČIČ, Emica, 2021: Jezikovni zdrs *Primerov inšpektorja Vrenka* ali o prešpicanih lekcijah. *Dialogi: revija za kulturo in družbo* 3–4. 113–118.
- ANTONČIČ, Emica, 1988: Lektor – na poti k filmski slovenščini. *Ekran: revija za film in televizijo* 25/9–10. 26–27.
- BASKAR, Nil, PETEK, Polona (ur.), 2014: *Fenomenologija: tradicije in novi pristopi*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- ĐUROVIČOVÁ, Nataša, NEWMAN, Kathleen (ur.), 2009: *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York in London: Routledge.
- HJORT, Mette, 2009: On the plurality of cinematic transnationalism. Nataša Đurovičová in Kathleen Newman (ur.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York in London: Routledge. 12–33.
- MAJCEN, Matic, 2015: *Slovenski poosamosvojitveni film: institucija in nacionalna identiteta*. Maribor: Aristej.

- MARKS, Laura U., 2002: *Touch: Film and Multisensory Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MARKS, Laura U., 2000: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham in London: Duke University Press.
- PETEK, Polona, 2020: Slovenia: a small national cinema in the phase of transnational synergy. Lydia Papadimitriou in Ana Grgić (ur.): *Contemporary Balkan cinema: transnational exchanges and global circuits*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 208–227, 284–286.
- PETEK, Polona, 2019: Women in the Way? Re-reading The Monstrous-Feminine in contemporary Slovenian cinema. Nicholas Chare, Jeanette Hoornin Audrey Yue (ur.): *Re-reading the Monstrous-Feminine: Art, Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge. 230–240.
- PETEK, Polona, 2017: Med normo in afektom *Nočnega življenja*. *Ekran: revija za film in televizijo* LIV/februar–marec. 68–69.
- VRDLOVEC, Zdenko, 2013: *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco.
- WEISSBERG, Jay, 2011: *Silent Sonata*. *Variety*, 8. februar: <https://variety.com/2011/film/reviews/silent-sonata-1117944542/> (Dostop: 27. 8. 2021).





# IV

## Govor v likovnem prostoru





# Govor v likovnem prostoru stripa

Ana Bogataj\*

Govor v stripu je običajno ujet v prostor stripovskega oziroma govornega oblaka, ki ima v stripu podobno funkcijo kot narekovaji v zapisanih besedilih – označuje, da nekdo govori. Vizualna podoba stripovskega oblaka in črk, s katerimi je zapisan govor v njem, izraža različne značilnosti govora, pa tudi občutja govorca. Za razumevanje govora v stripu tako ni pomemben le pomen zapisa, ampak tudi njegova vizualna podoba, kar je še posebej razvidno iz primerov, pri katerih je govor v oblaku izražen zgolj vizualno – s simboli, piktogrami in drugimi znaki ali podobami. V prispevku so predstavljene raznolike možnosti, s katerimi je možno izraziti govor v stripu.

**Ključne besede:** strip, govor v stripu, govorni oblak, likovni prostor, vizualni jezik

In comics speech is usually enclosed in the space of speech bubbles which serve a similar function to quotation marks in written texts – they denote spoken language. The visual image of the speech bubble and the letters used to write speech inside it can convey the different manners of speaking, as well as different emotions and sensations of the speaker. In order to understand speech in comics, it is not only the meaning of the record that is important, but also its visual image, which is especially evident in cases where speech in a cloud is expressed only visually – with symbols, pictograms and other signs or images. The article presents different possibilities by which it is possible to express speech in the visual space of comics.

**Keywords:** comics, speech in comics, speech bubble, visual space, visual language

---

\* Ana Bogataj  
ana.bogataj@gmail.com

Strip kot multimodalni medij omogoča izražanje govora tako z verbalnimi kot vizualnimi sredstvi, s katerimi je poleg same vsebine govorne izjave, ki je običajno zapisana v obliki besedila, možno posredovati tudi različne vidne in slušne prvine govora, emotivni odnos govorca do povedanega ter z upodobitvijo prikazati celotno govorno situacijo, v kateri je bilo nekaj izrečeno. Najbolj ustaljeno obliko za izražanje govora v stripu predstavlja govorni oblaček, ki v likovnem prostoru stripa ustvarja prostor za reprezentacijo govornega jezika (Khordoc 2011 v Forceville, El Refaie, Meesters 2012: 486).

## Govorni oblaček in drugi načini izražanja govora v stripu

Govorni oblaček je vizualni simbol, ki označuje, da nekdo nekaj izreka, govori. V stripu ima podobno funkcijo kot narekovaji v zapisanih besedilih, saj označuje govorno dejanje. Besedilo, ki je zapisano v govornem oblačku, predstavlja vsebino govornega dejanja, torej gre za dobesedni navedek izrečenega, to, h komu je govorni oblaček usmerjen, sporoča, kdo govori, hkrati pa njegova usmerjenost h govorniku v stripu nadomešča tudi glagol rekanja (je rekel) (Saraceni 2003: 62; Tang 2013: 3). Obenem pa govorni oblaček simbolizira tudi prevzem in menjavanje govornih vlog, torej, kdo vse govori oziroma kako se govorniki menjujejo pri govoru (Mikkonen 2017: 229), iz česar lahko razberemo, ali gre v stripu za monolog ali dialog.

Besedilo, ki je zapisano v govornem oblačku, posnema govorni jezik, zato se večsah oddalji od knjižnega jezika. V njem so pogosto uporabljeni tudi različni medmeti, s katerimi se govor v stripu približa govornemu jeziku, hkrati pa je z njimi mogoče izraziti razpoloženje, namere in odzive govorcev ter različne zvoke ipd. na zelo zgoščen način. Zaradi omejenosti prostora v govornem oblačku mora biti namreč govor v njem izražen čim bolj ekonomično.

Zapis govora je sicer v likovni prostor stripa lahko umeščen tudi na različne druge načine – eden prvih stripovskih junakov s konca 19. stoletja, Yellow Kid, je imel tako tisto, kar je izrekel, zapisano na svoji rumeni srajčki, v nekaterih sodobnih stripih pa je namesto govornega oblačka ob govorniku zapisano zgolj besedilo, ki ga ta izgovarja. Omeniti je treba tudi tako imenovane neme stripe, v katerih je stripovska pripoved posredovana zgolj vizualno, torej brez uporabe besedila, ter stripe, v katerih je besedilni del popolnoma ločen od likovnega dela – torej so dialogi zapisani pod/nad prizori ali pa je tam zapisano besedilo, ki bralca informira o dogajanju v stripu in govoru oseb v njem. Govor stripovskih likov v tem primeru ni neposredno izražen, ampak o njem poroča pripovedovalec.

Tudi pripovedovalec predstavlja enega od glasov v stripu, vendar ima v njem posebno vlogo, saj usmerja potek pripovedi ter predstavlja druge govorce (Saraceni 2003: 59). Zaradi te zunanje vloge običajno ni neposredno vključen v stripovsko

dogajanje, ampak je njegova pripoved zapisana v posebnih okvirčkih (*captions*), pod/nad prizori ali pa je od njih ločena na kakšen drugačen način. Ker njegova pripoved navadno ne posnema govorjenega jezika in drugih značilnosti govora, kot to velja za govor v oblačkih, se postavlja vprašanje, ali gre sploh za glas pripovedovalca oziroma njegov govor ali pa gre za zapis njegove pripovedi, torej za nekakšno spremno besedilo. Izjemo predstavljajo stripi, v katerih je pripovedovalec tudi upodobljen oziroma predstavlja enega od nastopajočih likov v stripu – takrat postane eden od govorcev, zato je njegova pripoved (ali vsaj nekateri njeni deli) predstavljena enako kot govor drugih stripovskih likov – v govornih oblačkih. V določenih primerih pa pripovedovalec, ki ni neposredno vključen v stripovsko dogajanje, za svojo pripoved uporabi govorne oblačke drugih stripovskih likov, tako da je z njihovim monologom ali razmišljanjem pravzaprav izražen glas pripovedovalca. To je še posebej očitno, kadar se stripovski lik obrača k bralcu ali ga neposredno nagovarja (Saraceni 2003: 63, 64).

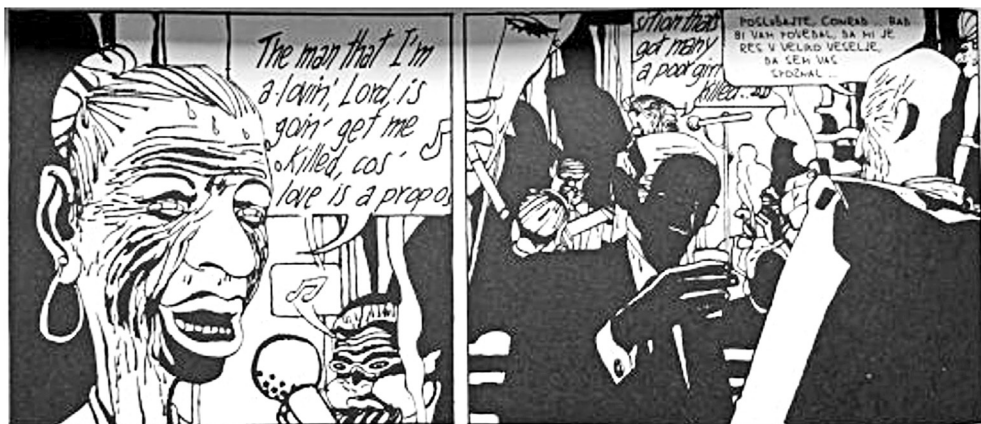
## Prostorska umestitev govornih oblačkov

Ne le sam govorni oblaček in vsebina v njem, ampak tudi prostorska umestitev govornih oblačkov na stripovsko stran oziroma znotraj stripovskih okvirčkov pomembno vpliva na razumevanje povedanega v stripu. Prostorska umestitev govornih oblačkov namreč usmerja gledalčev pogled (Groensteen 2007: 67) oziroma določa vrstni red gledanja (prizorov) in branja ter hkrati na besedilni ravni povezuje posamezne stripovske prizore med seboj (Mikkonen 2017: 233).

Ker je govorni oblaček usmerjen k tistemu, ki govori, je njegova postavitev v likovni prostor odvisna predvsem od položaja govorca. Da bližina govorca določa avtorstvo izjave, dokazujejo tudi stripi, v katerih je namesto v govornih oblačkih v neposredni bližini govorca zapisano zgolj besedilo, ki ga ta izreka. Groensteen (2007: 75) ugotavlja, da sta govorni oblaček in govorec neločljivo povezana ter soodvisna drug od drugega, zato govorni oblaček ne simbolizira le govornega dejanja, ampak tudi prisotnost govorca, četudi ta ni viden (je zunaj okvirčka, skrit za določenim predmetom ali drugimi ljudmi ipd.). Pri približno 90 % govornih oblačkov je govorec oziroma vir govora (recimo radio, TV itd.) takoj razviden in se nahaja v bližini oblačka (Forceville, Veale, Feayaerts 2010: 11).

Govorni oblaček pa ne ustvari le prostora za govorcevo izjavo, ampak lahko s svojo postavitvijo v likovni prostor stripa hkrati poudari tudi določene značilnosti izgovorjenega (Mikkonen 2017: 233). Če govorni oblaček npr. sega čez rob okvirčka, je s tem običajno poudarjena glasnost, intenzivnost ali pomembnost izgovorjenega, če rob okvirčka odreže del govornega oblačka in zaradi tega ni mogoče prebrati vsega besedila v njem, pa gre običajno za govor v ozadju ali govor nekoga, ki ga nihče ne posluša oziroma mu ne namenja pozornosti. Slednje je lahko prikazano tudi z več

prekrivajočimi se oblački, ki simbolizirajo simultanost govora ali kakofonijo različnih glasov. Na izseku iz stripa *Bar Joe* Muñoza in Sampaya (Slika 1) tako lahko vidimo, kako oblaček z govorom prekriva oblaček, v katerem je zapisano besedilo pesmi, torej se petje odvija v ozadju, a hkrati istočasno s pogovorom govorcev.



Slika 1: Izsek iz stripa *Bar Joe* Muñoza in Sampaya.

To, da so oblački umeščeni eden čez drugega tako, da se le deloma prekrivajo, lahko bralcu sporoča tudi, da sodijo skupaj – da so govorne izjave izrečene v kratkem časovnem zaporedju oziroma jih izreka isti govorec. Pogosto so izjave istega govorca v stripih zapisane tudi v verigi govornih oblačkov (Slika 2), pri kateri ožji prostor na mestu, kjer so oblački povezani med seboj, označuje kratke premore v govoru (Mikkonen 2017: 235), hkrati pa takšna veriga tudi usmerja branje ali celo vodi bralca iz prizora v prizor.



Slika 2: Veriga govornih oblačkov v stripu *Arabec prihodnosti* Riada Sattoufa.

## Vidne prvine govora in vizualni kontekst

Za izražanje govora v likovnem prostoru stripa pa ni pomemben le govorni oblaček kot simbol govornega dejanja ali vsebina govorne izjave v njem, ampak celoten vizualni kontekst, predvsem pa upodobitev govorca in njegove obrazne mimike, kretenj rok, položaja telesa itd., torej vidnih prvin govora, ki tudi v resničnih govornih situacijah dopolnjujejo povedano. V stripih so vidne govorne prvine velikokrat celo bolj poudarjene in izpostavljene kot v resničnih govornih situacijah (Forceville 2005: 85; Fein in Kasher 1996: 795 v Mikkonen 2017: 222), saj imajo pomembno vlogo pri razumevanju pripovedi ter hkrati predstavljajo tudi sredstvo za karakterizacijo lika. Za izražanje vidnih govornih prvin v stripu se tako ne uporabljajo le mimika, gestika in proksemika, ampak tudi karikiranje določenih telesnih značilnosti govorca (večji nos, oči ali kakšen drug del telesa, sprememba proporcev telesa itd.) (Mikkonen 2017: 223). Na tak način je lahko predstavljen ne le način govora, ampak predvsem govorceva osebnost, pa tudi njegovo čustveno stanje. Dodatno je lahko to poudarjeno še z drugimi elementi upodobitve, ki so lahko čisto konkretni (npr. solze, kapljice potu) ali simbolni, kot so črte, spirale ali drugi znaki, ki so narisani na obrazu stripovskega lika oziroma se širijo iz njegove glave. Poleg izražanja čustvenega, mentalnega ali fizičnega stanja govorca (jeze, presenečenja, zmedenosti, pijanosti, premraženosti itd.) imajo pomembno vlogo tudi pri razumevanju govora v stripu – iz njih lahko razberemo navdušenje govorca ali naslovnika, njegovo negotovost, nerazumevanje povedanega ipd. (Mikkonen 2017: 225).

## Slušne ali zvočne prvine govora

Vsebina govornega oblačka posnema govornjeni jezik, saj je mišljeno, da je ne le preberemo, ampak tudi »slišimo« (Barker 1989: 11; Khordoc 2011 v Forceville, El Refaie, Meesters 2014: 486). Vizualna podoba govornega oblačka ali lastnosti pisave, s katero je zapisan govor v njem, tako lahko izražajo nekatere slušne ali zvočne prvine govora, pa tudi emotivni odnos govorca do izrečenega. Ta je lahko v govoru izražen slišno, torej z zvočno modulacijo glasu, v stripu pa je z vizualnimi sredstvi možno posredovati tudi odnos govorca do izrečenega, ki v govoru sicer ne bi bil slišno zaznaven. Tako bralec odkriva tudi notranji svet, čustva, občutke in misli govorcev ter lažje predvidi ne le pomen povedanega, ampak tudi to, kako je bilo nekaj povedano.

Spremembe oblike, velikosti ali barve govornega oblačka ter sloga njegove obrobe tako v stripu običajno niso le slogovna sredstva, ampak nosilci informacij o govorni izjavi, ki je zapisana v njem. Iz njih lahko razberemo intonacijo, glasnost in intenzivnost govora, podobno vlogo pa ima tudi sprememba sloga pisave (Mikkonen 2017: 229). Spremenjena barva oblačka tako največkrat ponazarja spremenjeno čustveno stanje

govorca ali čutno zaznavno spremembo njegovega počutja – da mu je vroče, ga zebe itd., hkrati pa se v takšnih primerih pogosto spremeni tudi oblika oblačka ali pisave (Forceville, Veale, Feayaerts 2010: 6).

Pri tem je treba omeniti tudi miselne oblačke, ki jih od govornih ločimo že po obliki – majhni krožci, ki miselni oblaček povezujejo z govorcem, bralcu sporočajo, da gre za razmišljanje govorca in da tisto, kar je zapisano v oblačku, ni bilo povedano na glas, ampak je namenjeno predvsem bralčevemu razumevanju pripovedi, predstavitvi dodatnih informacij, karakterizaciji lika, predstavitvi njegovega miselnega sveta itd. Vse naštetu pa se velikokrat razkrije tudi, ko govorec govori sam s sabo, zato imajo monologi v stripu za bralca zelo podobno vlogo kot miselni oblački (Mikkonen 2017: 229) – edina razlika med njimi je v tem, da so za druge osebe, ki nastopajo v stripu, miselni oblački neslišni. Tudi misli stripovskih likov so torej izražene na podoben način kot njihov govor.

### a) Glasnost govora

Oblika oblačka oziroma nazobčanost njegovega roba lahko nakazuje glasnost ali kričanje (Slika 3), kar je lahko ponazorjeno tudi na druge načine: z intenzivnim barvnim odtenkom govornega oblačka (npr. rdečo ali oranžno barvo), seganjem besedila čez rob oblačka ali že omenjenim seganjem celega govornega oblačka čez rob stripovskega okvirčka.



Slika 3: Oblaček z nazobčanim robom v stripu *Doma* Jakoba Klemenčiča.

Večjo glasnost ali jakost povedanega lahko prikazuje tudi odebeljena pisava ali velike tiskane črke, pa tudi večja pisava, vse naštetu pa je lahko uporabljeno tudi le za poudarek določene besede. Tako kot v drugih vrstah besedil je glasnost oziroma kričanje lahko izraženo s ponavljanjem iste črke v besedi (Jooožef!) in klicajem kot končnim ločilom, ki določa tudi vzkličnost izrečenega. V stripih se pogosto uporablja



tudi kopičenje klicajev, s čimer je jakost govora še bolj poudarjena, lahko pa je na ta način izražena tudi razburjenost, vzhičenost ali kakšno drugo čustveno stanje govorca.

## b) Premori in tišina v govoru

Pri govorjenju imajo pomembno vlogo premori, ki so nujni že čisto iz fiziološkega vidika, saj jih narekuje dihanje, hkrati pa so ključni za razbiranje pomena izrečenega, saj govorno verigo smiselno časovno strukturirajo v zaporedje različno trajajočih enot (Podbevšek 2017: 45–47). Prav zaradi tega je za stripe značilno, da izjave istega govorca nizajo v več zaporednih oblačkih, tako da vsaka izjava predstavlja samostojno enoto, ki je od drugih izjav ločena z robovi oblačka, s tem pa tudi s premorom.

Govorni oblački z izjavami istega govorca so lahko popolnoma ločeni med seboj, se stikajo z robovi ali pa so narisani kot veriga, pri kateri ožji del med dvema oblačkom označuje premor med njima. Ta je lahko dodatno poudarjen tudi z ločili – vejica na koncu govorne izjave v oblačku bralcu sporoča, da gre le za kratek premor v govoru in da se izjava govorca nadaljuje v naslednjem oblačku, podobno vlogo pa imajo tudi tri pike, ki se v stripih zelo pogosto uporabljajo – z njimi so lahko nakazani tudi premori med posameznimi manjšimi govornimi enotami znotraj oblačka. S tem govor v stripu poskuša posnemati spontano govorjenje, pri katerem so pogosti tako neglasovni kot glasovni premori, kot so mašila, ponavljanje besed, podaljševanje zadnjih zlogov, neartikulirano oglašanje itd. (Podbevšek 2017: 46) – tudi vse naštetu je pogosto uporabljeno pri zapisih govora v stripu.

V premorih med govornimi izjavami se v dogajalni prostor stripa naseli tišina ali pa so prisotni le zvoki, ki se običajno v obliki najrazličnejših medmetov pojavljajo zunaj govornega oblačka, torej kot del risbe ter s tem tudi bolj kot del vizualnega in ne verbalnega jezika. Med govornimi premori je torej v ospredju likovno upodabljanje dogajanja, ki je lahko pospremljeno z glasom pripovedovalca ali spremnim besedilom v posebnem okvirčku. Tišina ali to, da govorec molči, je lahko dodatno poudarjena tudi s praznim oblačkom, kar se sicer redko uporablja, pogostejši pa so oblački, v katerih so zgolj tri pike (včasih tudi kakšno drugo ločilo, npr. klicaj, ki izraža, da je nekdo zaradi presenečenosti ostal brez besed), ki prav tako označujejo tišino oziroma daljši premor v govoru.

## c) Druge govorne prvine

Sprememba vrste ali sloga pisave in njene vidne lastnosti lahko izraža tudi poseben način izreke (npr. poudarek, ironija ali druga stilistična sprememba) oziroma določen tip glasu ali govora (npr. šepetanje, petje, glas napovedovalca po televiziji/radiu) ter različne druge zvočne (slušne) govorne prvine, pa tudi govorečev odnos do povedanega



oziroma pisava, ki jo bralec najverjetneje ne zna prebrati – na Sliki 5 tako vidimo govor Nezemljanov, ki je zapisan v nenavadni pisavi. V nekaterih stripih pa so posebne oblike ali barve oblačkov uporabljene tudi za označevanje govora točno določene osebe – v stripu *Sandman* Neila Gainmana je tako npr. zapis govora glavne osebe zapisan v inverzni barvni podobi: v črnih oblačkih z belo pisavo, s čimer se bolj kot način njegovega govora odraža njegova osebnost (Mikkonen 2017: 227).

## Vizualne oblike govora

Čeprav je prostor v govornem oblaku načeloma namenjen verbalnemu izražanju govora oziroma besedilu, pa se včasih namesto njega v oblaku pojavijo tudi samostojno uporabljena ločila brez dodatnega besedila (predvsem klicaji in vprašaji, ki izražajo presenečenost, šok, začudenost ali zmedenost govorca), različni simboli, piktogrami in drugi znaki (npr. žarnica kot simbol za novo zamisel, znak za dolar kot simbol za željo govorca po zaslužku itd.), pa tudi onomatopeje in drugi zvoki, vezani na človeka (zvoki kolcanja, vohanja, vzdihovanja itd.) ali na druga bitja (npr. oglašanje živali) (Forceville, Veale in Feyaerts 2010: 9). Na tak način so z vizualnimi sredstvi v govornem oblaku izražene predvsem reakcije, miselna stanja, občutki oziroma čustva, torej ne gre nujno za izražanje govora. Kljub temu pa je v govornem oblaku tudi govor lahko izražen na vizualen način – s simboli ali likovno upodobitvijo nečesa. Gre za vizualne oblike govora, s katerimi je možno neverbalno oziroma brez uporabe besed posredovati bistvo



Slika 6: Vizualna oblika govora v stripu *Etnološki zapisi Janeza Trdine* Jakoba Klemenčiča.

govorne izjave in/ali nekatere njene značilnosti (kako je nekaj izrečeno ali s kakšnim namenom ipd.) (Tang 2013: 13). Nota v govornem oblačku tako označuje petje, pri čemer pa bralec ne dobi informacije, za kakšno melodijo ali besedilo pesmi gre – vsebina govorne izjave torej ni posredovana, ampak je izražen zgolj način govorčevega izražanja. V ta namen so lahko uporabljeni tudi drugi, manj konvencionalni simboli – rožici v govornih oblačkih na Sliki 6 tako lahko predstavljata simbol za prijazno govorjenje ali upodobitev frazema ‘govoriti, kot bi rožice sadil’, hkrati pa tudi frazema ‘biti v rožicah’, saj govorca prijateljsko klepetata med popivanjem.

Še posebej pogosto pa se vizualne oblike govora uporabljajo za izražanje preklinjanja, s čimer gre po eni strani za izogibanje neposrednega zapisa kletvic ali vulgarnih izrazov, ki so tako nadomeščeni z različnimi simboli in znaki (Tang 2013: 21), po drugi strani pa je s tem poudarjena tudi njihova slikovitost oziroma ekspresija, pa tudi čustveno stanje (jeza) govorca (Slika 7).



Slika 7: Različni simboli in znaki za izražanje preklinjanja v stripu o Asterixu.

Tudi pri govoru v tujem jeziku se v stripu velikokrat pojavljajo različni simboli in znaki, ki so uporabljeni predvsem takrat, ko avtor stripa želi poudariti nerazumljivost povedanega. Prav zaradi tega se lahko za izražanje govora v tujem jeziku v stripih uporabljajo tudi čačke (Slika 8), s katerimi so lahko upodobljene tudi druge oblike naslovniku nerazumljivega ali nejasnega govora (npr. momljanje).

Izražanje govora s simboli je torej uporabljeno predvsem takrat, ko je bolj kot eksaktna vsebina govorne izjave pomemben njen splošni pomen, njena določena značilnost ali zgolj informacija, da je bilo nekaj izrečeno (Tang 2013: 21). Redkeje pa se v stripih pojavljajo vizualne oblike govora, pri katerih je izražena vsebina govorne izjave. Pri tem je lahko v govornem oblačku uporabljen določen simbol (recimo skodelica, ki



Slika 8: S čačkami je v stripu *Blast* Manuja Larceneta poudarjena nerazumljivost govora v tujem jeziku.

ponazarja, da je govorec naročil kavo ali čaj) ali pa gre za likovno upodobitev nečesa – na Sliki 9 tako v govornem oblaku vidimo pol žensko, pol kačo, bitje, o katerem pripoveduje govorec na sliki. O čem govori, dodatno pojasnjuje tudi besedilo v okvirčku na vrhu prizora. Podoba v govornem oblaku simbolizira celotno zgodbo, ki jo je govorec (in bralec) izvedel na prejšnjih straneh stripa.



Slika 9: Vizualna oblika govora v stripu *O čudežih* Gašperja Rusa.

Vizualne oblike govora v govornih oblakih so razmeroma redke, torej je govor v stripih največkrat podan v verbalni obliki – kot zapis z besedami, medtem ko je

uporaba simbolov, znakov in podob v stripih pogostejša pri izražanju miselnega sveta, čustev ali sanj stripovskih oseb ter tako pogosteje uporabljena v miselnih oblakih. Po drugi strani pa govor v stripu, četudi je zapisan z besedami, nikoli ni le del verbalnega jezika, saj je pomembna tudi vizualna plat njegovega zapisa (Mikkonen 2017: 129) – podoba zapisa govora je v stripu pomembna tako s slogovnega kot s pomenskega vidika, zato so na nek način vse oblike govora v stripu tudi vizualne.

## Zaključek

Govor v stripu je lahko izražen tako z verbalnimi kot z vizualnimi sredstvi. Čeprav obstajajo tudi drugi načini izražanja govora v stripu, je v ta namen največkrat uporabljen govorni oblak kot vizualni simbol, ki označuje govorno dejanje. Za razumevanje govora v stripu so poleg same vsebine govornih oblakov pomembni tudi njihova prostorska umestitev, vizualni kontekst, s katerim so izražene tudi vidne prvine govora, ter sama oblika in druge lastnosti govornega oblaka ali pisave, s čimer so pogosto izražene slušne ali zvočne prvine govora. Govor v govornih oblakih je sicer največkrat izražen verbalno – z besedilom, včasih pa tudi vizualno – s simboli ali likovno upodobitvijo znotraj oblaka.

## Viri in literatura

- CONRAD, Didier, FERRI, Jean-Yves, 2019: *Asterix in dirka po Italiji: Goscinny in Uderzo predstavljata Asterixovo dogodivščino*. Ljubljana: Graffit. 17.
- FORCEVILLE, Charles, 2013: Creative visual duality in comics balloons. Tony Veale, Kurt Feyaerts in Charles Forceville (ur.): *Creativity and the Agile Mind: A Multi-Disciplinary Study of a Multi-Faceted Phenomenon*. Berlin, Boston: De Gruyter-Mouton. 253–273.
- FORCEVILLE, Charles, VEALE, Tony, FEYAERTS, Kurt, 2010: Balloonics: The Visuals of Balloons in Comics. Joyce Goggin in Dan Hassler-Forest (ur.): *The RISE and REASON of Comics and Graphic Literature: Critical Essays on the Form*. Jefferson NC: McFarland. 56–73.
- FORCEVILLE, Charles, EL REFAIE, Elisabeth, MEEESTERS, Gert, 2014: Stylistics and Comics. Michael Burke (ur.): *Routledge Handbook of Stylistics*. Oxon, New York: Routledge. 485–499.
- GROENSTEEN, Thierry, 2007: *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- KLEMENČIČ, Jakob, 2009: Etnološki zapisi Janeza Trdine. *Slovenski klasiki v stripu*. Ljubljana: Mladina, Forum. 44.

- KLEMENČIČ, Jakob, 2009: Jožef Petkovšek: Doma. *Slovenski klasiki v stripu!* Ljubljana: Mladina, Forum. 34.
- LARCENET, Manu, 2020: *Blast*. Ljubljana: Zavod VigeVageKnjige. 110.
- MIKKONEN, Kai, 2017: *The Narratology of Comic art*. New York, London: Routledge.
- MUÑOZ, José, SAMPAYO, Carlos, 2018: *Bar Joe*. Ljubljana: Forum. 48.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2017: *Govornost literarnih besedil*. Maribor: Aristej.
- RUS, Gašper, 2020: O čudežih. *Stripburger* 76/29, december 2020. 6.
- SARACENI, Mario, 2003: *The Language of Comics*. London: Routledge.
- SATTOUF, Riad, 2016: *Arabic prihodnosti: odraščanje na Bližnjem vzhodu (1978–1984)*. Ljubljana: LUD Literatura, Forum. 154.
- ŠTRAKL, Romeo, 2009: Rihard Jakopič: Avtoportret s paleto, *Slovenski klasiki v stripu!* Ljubljana: Mladina, Forum. 12.
- TANG, Andrea, 2013: Speech and thought presentation in comics. *On-line Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistic Association (PALA)*: <https://www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/tang2013.pdf> (Dostop: 30. 8. 2021).
- UDERZO, Albert, GOSCINNY, René, 2019: *Asterix, galski junak: Goscinny in Uderzo predstavljata Asterixovo dogodivščino*. Ljubljana: Graffit. 9.





# Scenografski jezik kot sopotnik ostalih odrskih jezikov

Ana Kočjančič\*

Če sodi odrski govor med najpomembnejše gledališke izraze, pa je scenografska govorica tista, ki ga lahko dopolnjuje, preglasi, mu nudi tehnično oporo, ali pa ga tehnično, akustično onemogoči. Njuno pravo gledališko razmerje je nujno za dobro predstavo. V raziskavi bomo pokazali, da je scenografija gledališki jezik, ki v oblikah sodobnega gledališča, kot je gledališče podob ali pa performance, lahko postane celo edino jezikovno sporočilo, ki besedo in govor igralca nadomesti izključno z avdio-vizualnimi elementi, posnetki zvokov, glasbe, projekcij in podob. Hkrati pa tudi medij, ki v sodobnem svetu ruši meje med gledališčem in likovno umetnostjo ter oba pola umetnosti združuje v eno in edino celoto.

**Ključne besede:** scenografija, odrski jezik, gledališki izraz, odrski govor, prostor

While stage speech is listed among the most important means of expression in theatre, the language of stage design is one that can either complement it, overpower it, offer it technical support or even technically disable it. The appropriate ratio of both is necessary for any good performance. In this research we will show that scenography is a theatrical language that in modern theatre – such as image theatre or performance – can even become the only linguistic message, one that replaces the actor's words and speech exclusively with audio-visual elements, sound recordings, music, projections and images. At the same time, it is also a medium that in the modern world breaks down the boundaries between theatre and the fine arts, and unites both poles of art into one whole.

**Keywords:** scenography, stage language, theatrical expression, stage speech, space

---

\* Ana Kočjančič

samozaposlena v kulturi, teatrologinja, galeristka in interpretatorica kulturne dediščine, Ljubljana  
ana.kocjancic77@gmail.com

## Uvod

Scenografija je tisti gledališki jezik, ki omogoča fikcijo in pomaga dogodku, da se v njenih prostorih/prizoriščih odvije. Scenografija je tudi povezovalni jezik med gledališčem in umetnostjo, saj nagovarja gledalca prek jezika arhitekture in likovne umetnosti. Pa vendar: »Scenografija ni slikarstvo, ni kiparstvo, uporablja in manipulira pa tudi njune izsledke in principe.« (Hočevar 1998: 29) Za svoje izražanje uporablja še zakone svetlobe in akustike. Oblikuje odrski prostor, ki ga lahko raziskujemo tudi skozi njegovo retoriko. Lahko ga beremo in preučujemo kot metaforo z ikonično uporabo simbola, kot metonimijo z indikativno rabo znaka ali kot alegorijo (Pavis 1997: 670). Tako gledalec prek scenografskega jezika vstopa v predstavo podobno kot gledalec v sliko in njeno zgodbo. A kljub temu je slika popolno umetniško delo, medtem ko je oblikovan prostor igre »načrtovana, zavestna nepopolnost, je prostor pričakovanja, je 'čakalnica' zgodb« oziroma je »popoln v svoji nepopolnosti« (Hočevar 1998: 29). Odrski prostor nas nagovarja z arhitekturnim jezikom, likovnimi stili, seznaneni nas z lokacijo zgodbe (določa življenjski prostor zgodbi), stil in čas, v katerem se bo zgodba zgodila, odloča o akustiki prizorišča; lahko je celo sprožilec zgodbe ali pa njena metafora. Prostor je sporočilo, je stališče, je nosilec vzdušja, je impulz gledalčevemu »spominu na ...« in je energija (Hočevar 1998: 31). Z različnimi likovnimi in arhitekturnimi prijemi se tako oblikuje nov jezik odrskega prostora, ki za razliko od ostalih gledaliških jezikov govori neslišno.

V postdramskem gledališču je pomemben del scenografskega jezika postal tehniški jezik; gibljive tehniške naprave, svetloba, igra svetlobe reflektorjev ter projekcija filmov in diapozitivov. Svetloba je v 20. stoletju gledališču ponudila novo dimenzijo in to, kot zapiše Věra Ptáčková v eseju o češkem scenografu Josefu Svobodí, »še zdaleč ne kot golo sredstvo osvetlitve, ali pozneje kot težišče dramske atmosfere, ampak kot plastična in prostorska prvina« (Ptáčková 2008: 15).

S pomočjo svetlobe je mogoča popolna projekcija celotnega prizorišča v prazen odrski prostor ali celo projekcija igre igralca, hkrati z njegovo resnično igro v odrskem prostoru. Načrte in scenske osnutke so zamenjali grafični računalniški programi, prek katerih scenografi oblikujejo nov scenografski jezik.

## Skozi slovensko gledališko zgodovino: razvoj scenografije kot odrskega jezika

V gledališki preteklosti so bila dekorativna ozadja predstav najpogosteje predvsem nosilec stilne govorice. Z razpoložljivim vizualnim orodjem, to je splošno razumljivim ikonografskim jezikom, so vsaj od srednjega veka naprej nagovarjala in zabavala še tako nepismeno in nemirno publiko. Take scenske podobe, prekopirani motivi

stenskega cerkvenega slikarstva, kiparskih programov s pročelij katedral ali profanega slikarstva so ljudstvu približale na odru govorno besedo, jo razložile, ali pa so ob hrupu klepetave množice bile celo edini nemi, vizualni zapis dogodka in besedila. Ko se je gledališče z ulic preselilo v gledališka poslopja, je scenografija zaživela predvsem v vsej simboliki, stilni vrednosti, blišču svetlobnih in gibljivih efektov. Med scenskimi sredstvi uprizarjanja motivov, alegorij, personifikacij in podob znanih iz ikonografskih programov likovne umetnosti so bile tudi t. i. žive slike, otrpnjene podobe na odru. Te so izvajali negibni igralci, ki so v ekspresivni drži spominjali na kip ali sliko oziroma so bili del večje ikonografske kompozicije. Živa slika je z opisom različnih okolij in s pomočjo žanrskih podob o človeku uvedla tudi dramaturgijo (Pavis 1997: 797–798). Gledalci so torej take podobe prepoznavali zaradi bogate likovne ikonografske dediščine. Ob svojih prvih korakih tudi gledališče ni moglo mimo dejstva, da se z znanimi vizualnimi simboli in kompozicijami lahko najhitreje približajš širši, tudi nevedni in nepismeni javnosti.

Prvi teoretiki slovenske gledališke zgodovine so pisali o inscenacijah in dekoracijah, to je o naprej kupljenih in v gledaliških slikarskih delavnicah dodelanih, prilagojenih ali predelanih odrskih prizoriščih, narejenih iz kulis in prospektov ter o dekoraterjih oziroma o nešolanih tehnikih ali akademskih slikarjih, ki so se lotili tega posla. V obdobju, ko je bilo treba šele vzpostaviti vezi med režijo in igro, ni bilo časa za razmišljanje o dodatnem simbolnem pomenu scenografije in njenem nemem, toda vizualnem nagovoru gledalcev. A vendar je čas prinesel prvi priročnik, v katerem se je ohranil najzgodnejši zapis o igralčevem besednem pojasnilu scene gledalcem. Danes bi temu terminološko rekli verbalna scenografija, tedaj pa je Josip Stare napisal le:

Treba je potem enega mesta, ki naj bo naslikano brez vseh podrobnosti, tako da se k vsakej »igri v mestu« prilega. Ako se govori o kaki palači, o kakem mostu, ali o kaki cerkvi, naj pa igralec zad med kulise kaže. (Stare 1868: 81)

A tudi pred tem je gledališče uporabljalo inovativne uprizoritvene načine, kjer je prostor dobil pomembno vlogo pri vzdušju predstave in kontaktu z občinstvom. Leta 1855 so na primer pri krstni uprizoritvi Levstikovega *Junteza* v Velikih Laščah za prizorišče uporabili milje gostilne. Levstik je prizorišče krčme namerno zapisal v didaskalijah (Koruza 1982: 178). V gostilni pri Drakslerici so igralci sedli za eno od miz v veliki sobi tako, da je bila vidna tudi iz manjše izbe. Igralci so neposredni kontakt s publiko dosegli tudi zaradi umestitve med gostilniške goste. Glavno sredstvo, s katerim je Levstik dosegel avtentičnost dela, je bil namreč jezik dramskega dialoga, prirejen vaškemu, gostilniškemu miljeju. A vzdušje je igri dodala izbira prizorišča. Ljudje so z odobravanjem sledili dogajanju in se vanj tudi aktivno vključili. Neki gorenjski trgovec, tuji in naključni obiskovalec gostilne, je celo mislil, da gre za resnično dogajanje in se je spontano odzval ter stopil v bran naslovnemu junaku. Pomirili so

ga šele ob koncu predstave (Koruza 1982: 177). Gostilniški prostor je bil pomemben dejavnik, ki je v tem primeru nagovoril gledalca, da se je čustveno in spontano vključil v predstavo.

Avtorjevi napotki v didaskalijah so bili vedno osnova, po kateri je scenograf oblikoval svojo zamisel. Dela slovenskih avtorjev so opisovala slovenski milje in bila krstno uprizorjena pri nas, zato zanje še ni bilo v tujini videnih in preskušanih scenografskih predlog. Treba jih je bilo ustvariti. Prek njih se je začel razvijati tudi scenografski jezik s slovenskimi nacionalnimi značilnostmi. Med zanimivejše sodijo Grumovi napotki za prizorišče *Dogodka v mestu Gogi*, zapisani v uvodni didaskaliji o sceni. Dopolnjujejo jih avtorjeva pisma Franu Albrehtu, kjer je med drugim omenil, da sta osnutke za bodočo predstavo že zasnovala skupaj s scenografom Ivanom Vavpotičem (Moravec 1968: 90). Zaradi spleta okoliščin je bilo delo krstno uprizorjeno v mariborskem gledališču v scenografskem jeziku Jaroslava Černigoja (premiera 13. 5. 1931, režija Jože Kovič), nekaj mesecev pozneje pa ga je uprizorilo tudi ljubljansko gledališče, in sicer v prej omenjeni scenski postavitvi Vavpotiča in Gruma (premiera 23. 9. 1931, režija Osip Šest) (Moravec 1968: 90). Poševno nagnjene večnadstropne hiše z izložbenim oknom podobnimi velikimi odprtini, obrnjenimi proti gledalcem, da se vidi dogajanje v notranjosti hiš, in ozke, temne, skrivnostne ulice med njimi, so ostale predpisan scenografski kanon tudi za nekatere uprizoritve *Goge* po drugi svetovni vojni. Tako se je scenograf Milan Berbuč pri uprizoritvi v Mestnem gledališču ljubljanskem (premiera 16. 4. 1954, režija Jože Tiran) oprl na ljubljansko Vavpotičevo, scenograf Branko Kocmut pa v mariborski Drami (premiera 28. 5. 1966, režija Fran Žižek) na predhodno mariborsko Černigojevo postavitve. Vavpotičev scenski osnutek je izšel tudi kot ilustracija poznejšim Grumovim knjižnim izdajam *Goge*, zato je dobil mesto v slovenski zavesti kot optimalna zamisel za njeno odrsko scensko realizacijo. Grumova scenska napotila je »radikalno ukinila« (Inkret 2000: 119) šele Meta Hočevnar ter osnovala temelje za nove oblike scenografskih postavitve tega dela. O prizorišču *Goge* v Novi Gorici (premiera 14. 5. 1980, režija Miran Herzog) je zapisala:

Kaj pa, če je Goga ogromen zapredek, v katerega so ujete Grumove osebe? Izvijajo se iz njega, se vanj zatekajo, prisluškujejo, fantazirajo ... Kaj se dogaja v notranjosti tega raševinastega zapredka, brez oken in vrat, pa vendar na zanimiv način utripa? Kot da je Goga oseba, prav taka kot so njeni prebivalci. Ne morejo eden brez drugega. Z mano vred so ujeli v svoj prostor in čas. (Hočevnar 2020: 49)

Tako je *Dogodek v mestu Gogi* dobil novo podobo, zasnovano s prosojno mrežo, ki je omogočala gledalcem pogled v notranjost s svojo teksturo in hkrati nudila atmosfero s pomočjo migotanja svetlobe.

Sprva se je scenografija izražala le s sodobnimi likovnimi stili. Tako je bil na primer prav pri obeh prvih uprizoritvah *Goge* vpeljan nov ekspresionistični stil, tedaj

moderen tudi v slovenski likovni umetnosti. Prav ekspresionistična scenografija pa je storila korak naprej od le stilnih vrednosti v svet akustike in scenskega vzdušja. Tip razkosane scenografije, ki ga je vpeljal ekspresionistični nemi film (*Kabinet dr. Kaligarija*, 1920, režija R. Wiene), osnovan na kulisah različnih geometričnih oblik, ki so bile včasih celo s hrapavo stranjo obrnjene proti igralcem in gledalcem, je gledališče prevzelo, da bi na odru poudarilo tesnobo in akustično pomagalo igralčevemu govoru. Prava akustika prizorišča je močno pomembna, saj se ravno zaradi nepravilne izbire oblike prizorišča glas igralca lahko izgubi v odrskem prostoru. V ekspresionistični drami je bil odrski govor ojačan, izklesan in čustveno pretiran. Vse to je omogočala retorika razkosane scenografije (Živadinov 2019).

Novo težišče dramske atmosfere pa je sedaj postala tudi svetloba. Pomen svetlobnih učinkov se je z razvojem gledališke tehnike (reflektorjev) še stopnjeval. Svetloba je postala pomembna pomočnica odrskemu govoru. Svetloba, ki obsije igralca, namreč vpliva tudi na slišnost in razumljivost njegovega govorjenja, ali kot je zapisal Mirko Mahnič:

Igralci, ki jih je režiser pustil v »razpoloženski«<sup>1</sup> temi, morajo razločneje in glasneje govoriti, morajo se časovno napenjati, če hočejo, da jih bo občinstvo vsaj razumelo, ko jih že dobro videti ne more. (Mahnič 1971: 56)

Filmska scenografija je bila v času ekspresionizma ključna za novosti v gledališki scenski estetiki. Predvsem je iz filmske umetnosti črpala mlajša generacija avantgardnih režiserjev. Režiserja Ferdo Delak in Bratko Kreft sta eksperimentirala s tehnično-scenografskimi novostmi sprva na amaterskih, nato na poklicnih odrih. Uporabljala sta projekcije in z njimi ustvarjala različne likovno-jezikovne efekte. S pomočjo reflektorskih vzorčkov (gobo<sup>1</sup>) sta risala različne simbolične ali pomenske vzorce. Hkrati pa sta iz nemega filma uporabila besedilne kartončke. Pri menjavi dejanj in prizorišč sta uporabila spuščeni prospekt, na katerega sta projicirala naslov prizorišča ali njegov krajši opis (*Trije Mušketirji*, premiera 28. 1. 1932, režija B. Kreft, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani). Pri agitkah pa sta na izveske dodajala tudi napisana gesla in politične parole (*Hlapec Jernej*, premiera 21. 5. 1932, režija F. Delak, Opera Narodnega gledališča v Ljubljani – producent Delavski oder). Tako je scenografija neposredno z besedilom, projiciranim ali napisanim na likovni medij, nagovorila občinstvo in poudarila bistvo predstave ter postala prava pisava v prostoru.

Delaku in Kreftu je sledila generacija režiserjev tik pred drugo svetovno vojno, ki je ravno tako začela uporabljati tehniške novosti. Režiser Fran Žižek si je zamislil scenografsko podobo svojih predstav kot popoln odmik v auluzionizem. Termin je skoval

1 Góbo (ang. *Go Between, Goes Before Optics*) je tanka kovinska ali steklena ploščica, ki se vstavlja v profilni reflektor za oblikovanje svetlobnega snopa v različne vzorce (Humar idr. 2007: 78).

pod vplivi gledališča E. F. Buriana in ga razložil kot uporabo praznega, nevtralnega odra, ki ničesar ne predstavlja in ga scenografsko obogati šele gibanje, ki ga je vpeljal z novo tehniko projekcije in filmskih montaž. Z zmontiranimi izseki dokumentarnih posnetkov je projiciral različna prizorišča. Likovno izrazno govorico je zamenjala tehnična novost, avdio-vizualni medij. Tudi režiser Zvonimir Sintič je v prvem poklicnem slovenskem avantgardnem gledališču, Gledališču mladih, uporabljal filmske projekcije. A tokrat so bili filmi s prizorišči in deli dejanj hote posneti in predhodno načrtovani prav za predstavo. Filmske inserte je snemal slikar Božidar Jakac. V 70. letih so tak način scenografskega jezika uporabljala alternativna gledališča (npr. EG Glej, *Pogovor v maternici koroške Slovenke*, 1974, scenografija Meta Hočevnar).

Po drugi svetovni vojni je naša scenografija morala govoriti nov jezik. Pokoriti se je morala spremembam gledališkega občinstva, ki ga je sedaj v večji meri zastopal delavski razred, in novemu uradnemu političnemu stilu likovne umetnosti, to je socrealizmu. Tako so leta 1948 pomembnejši gledališki delavci na enem od sestankov sklenili, da mora tudi scenografija spregovoriti v novem, politično zaželenem jeziku, to je v t. i. plastični scenografiji (Kocjančič 2018, 16–20). Scenografija Viktorja Molke za Musorgskega opero *Soročinski sejem* (premiera 21. 1. 1949, režija H. Leskovšek, Opera SNG v Ljubljani) je prav zaradi inovativne plastične oblike leta 1949 prejela Prešernovo nagrado.

Ko se je v drugi polovici 50. let zaključilo obdobje socrealizma, je tudi scenografski jezik doživel preporod. Novosti je nakazovala že estetika eksperimentalnih odrov, pa čeprav sta bila tu glavni vodili beseda in govor. Scenografija je bila, ne glede na vso ustvarjalno vnemo mladih likovnikov-scenografov, vendarle v drugem planu. Bila je spremljevalka odrskega govora in opora igralcu, da se je v novih tipih gledališkega prostora, kot je bil na primer oder v krogu, lažje orientiral in občutil njegove nevidne meje. Scenografija se je dokončno otrsela dvodimenzionalnosti. Začela je uporabljati jezik umetne obrti – odrskega pohištva, kiparskih skulptur in semantičnih znakov (npr. heraldičnih emblemov, simbolično predelanih visečih elementov), ki so v stilu *arte povera*<sup>2</sup> oziroma 'revne umetnosti' nosili publiki dodatna sporočila in s tem bogatili predstave. Scenografski jezik se je iz slikarskega selil v jezik kiparstva, arhitekture in umetne obrti.

Minimalizem scenografskega jezika, ki so ga rodili eksperimentalni odri, se je v 60. letih 20. stoletja selil na poklicne odre. Manj je več, je bila tedaj tradicionalna scenografska govorica (Šedlbauer 2013: 88), ki je nagovarjala občinstvo prek semantičnih znakov. Tako je na primer režiser in scenograf Mile Korun pri svojih predstavah tudi prek simbolnih elementov in znakov, dodanih scenografiji, sporočal občinstvu kritiko

2 *Arte povera* je smer v likovni umetnosti, ki je po letu 1960 nastala v Italiji. Zanima jo fizična kakovost medija, ustvarja iz surovih, brezvrednih materialov, npr. papirja, prsti, grobih tkanin.

trenutnih (političnih) razmer (*Pobujšanje v dolini šentflorjanski, Za narodov blagor* idr.) (Inkret 2002: 13–77).

Scenografija je počasi utirala svojo jezikovno pot. Spremembam ni bilo mogoče uiti. Vizualne prakse so prek eksperimentalnih in alternativnih odrov s pomočjo novih tehnologij vedno bolj vstopale tudi v okolje poklicnih gledališč. Film, ki je bil še v času med obema vojnoma tekmeč gledališču, je po drugi vojni začel s svojo estetiko in tehničnimi iznajdbami vplivati na vizualno podobo gledaliških predstav. V 70. letih 20. stoletja so film in filmske efekte kot del scenografskega jezika in režijski pripomoček uporabljala alternativna gledališča. Pri tem so povzemala nove tehnološke principe poliekranskih pomnožitev igralske osebe (*Šarada ali Darja*, 1975, EG Glej) in trik, pri katerem živ igralec izstopi iz filmske kompozicije, ali pa se prek projekcije pojavi kot kopija, projicirana na projektorsko platno. Nov tehnološko-filmsko-scenografski jezik, ki sta si ga zamislila brata Emil in Alfred Radoh v sklopu t. i. Praške glasbene pomladi, predstavljene leta 1958 na razstavi Expo v Bruslju, je na naše scenografe vplival tudi prek scenografskih stvaritev češkega scenografa Josefa Svobode. Značilnost njegovega scenografskega jezika je bila premoč režijskih likovnih sestavin, vrhunska uporaba tehničnih možnosti, uporaba odrske svetlobe kot edinega scenografskega jezika, ki je pripeljal do t. i. avtonomnosti scenografije od drugih gledaliških zvrsti.

## Uresničenje celostne umetnine: Meta Hočevar, režiserka, scenografka in kostumografka

V likovni umetnosti velja za prelomni trenutek spremembe likovnega jezika razstava Tomaža Brejca o sodobnem slovenskem slikarstvu Toma Podgornika, Tuga Šušnika in Andraža Šalamuna v Moderni galeriji v Ljubljani leta 1976. Umetniki so na njej predstavili slikarstvo, naslonjeno na ameriško abstraktno umetnost, kjer je bila površina le še pokrita z barvnimi nanosi in je bila vsaka točka na platnu enakovredna drugi. Medij je postal lastna vsebina. Iz te raziskovalne in intimistične faze so se umetniki 80. let obrnili vase. Nastajale so t. i. »individualne mitologije«, s katerimi se je vsak posamezni avtor predstavil kot svojevrstna estetska enigma z lastno ikonografijo, ki jo je moral gledalec spoznati globlje kot samo prek ustvarjenega dela, da je lahko popolnoma dojel bistvo ustvarjenega. Hkrati so tovrstne umetnine gledalcu puščale odprto pot za razmislek in za lastno interpretacijo umetnine.

Na spremembe v likovnem svetu so se odzvali tudi scenografi in začeli govoriti v novem jeziku. Med vodilnimi predstavniki je bila scenografka Meta Hočevar, ki je svoj scenografski jezik utemeljila na dramaturgiji prostora, na popolnem raziskovanju odrskega prostora kot »ambientalnega laboratorija«, kot likovno-arhitekturno in s svetlobo oblikovanega gibljivega okolja. Kot režiserka, scenografka in kostumografka

je predstave oblikovala v celostno umetnino, kjer so bili režija, dramaturgija, kostumografija in scenografija enakovredni partnerji, podrejeni celoviti predstavitvi zamišljene podobe predstave, ki je izhajala iz dejanja »misliti prostor« (Toporišič 2020: 99–100). Meta Hočevar je bila tudi tista, ki je na naših odrih spet začela uporabljati premične odrske naprave in gibljive scenske elemente. Z lastno scenografsko poetiko je postopoma uveljavila vlogo scenografa kot kreatorja prostora, ki je enakovreden in v močnem dialogu z drugimi ustvarjalci predstave ter vizualno podobo postavila pred moč besede oziroma kot je pojasnila sama:

Ne strinjam se s trditvijo, da je bila najprej beseda; najprej je bila tema, potem se je nekaj videlo. Potem, čez dolgo časa, je prišla beseda. In mislim, da je postopek v teatru ravno tak. Režiser zmeraj najprej vidi, potem sliši. Potem poišče besedo. (Toporišič 2020: 104)

## Zmaga vizualnega

Ob prelomu tisočletja je scenografski jezik postopoma dobival vse večjo vlogo (Pavis 1997: 540) ter celo preglasil režijo in dramaturgijo. V gledališko okolje so vstopile sodobne umetnostne prakse, ki so se kazale v formah spektakla, hepeninga, performansov, multimedijskega gledališča, v uprizoritvah predstav v heterotipičnih prostorih, v ambientalnem gledališču, v postavitvi scenografije na osnovi lastne ikonografije (osebne mitologije), kot dialog s preteklimi historičnimi avantgardami (*Gledališče sester Scipion Nasice*, Dragan Živadinov) ali kot dialog s preteklimi scenografskimi in gledališkimi uspešnicami (Meta Hočevar) ter v želji po postavitvi gledališča kot celostne umetnine oziroma totalnega spektakla (scenografka in režiserka Meta Hočevar, uprizoritve Tomaža Pandurja s scenografom Markom Japljem). Impulzi novega gledališkega jezika, temelječega na moči vizualnega, so v naša gledališča prišli iz tujine, tudi pod vplivi gledališča *Laterna magica* Josefa Svobode. Svoboda je scenografski jezik utemeljil na izrazni moči svetlobe: »Od vseh tehničnih možnosti, ki jih bo dvajseto stoletje imelo na razpolago, lahko ravno svetloba ponudi gledališču novo dimenzijo.« (Ptáčkova 2008: 15)

Tako se je v tem času pri nas razvilo več scenografskih jezikov, ki so položili temelje sodobni scenografiji. *Gledališče sester Scipion Nasice* režiserja Dragana Živadinova je v retrogradističnem dogodku *Krst pod Triglavom* (6. 2. 1986, režija D. Živadinov) na odru Gallusove dvorane Cankarjevega doma v Ljubljani vpeljalo scenografski jezik gledališča podob. Osnovna namera pri uprizoritvi *Krsta* je bila »vizualizirati trenutek prekrstitve iz mimetične v abstraktno organizacijo in artikulacijo prostora« (Čufer 2002: 20). Zato so ustvarjalci natančno preštudirali simbolno pomembne podobe zgodovine likovne umetnosti in scenografije. Izbrane motive so vključili v predstavo kot prevedene, replicirane in kopirane ikone avantgardne likovne umetnosti. Vrhunec



uprizoritve je bil prizor, ko se v Appiev *Posvečeni gozd* spusti abstraktni gozd Kandinskega. Ob tem pa so glede na navezavo uprizoritve *Krsta* na besedilo *Krsta pri Savici* s Prešernovim časom romantike povezali še dve likovni podobi: znamenito romantično podobo nemškega slikarja Casparja Davida Friedricha *Popotnik nad zamegljeno puščavo* (1918) in scensko skico Appie za Wagnerjevo opero *Valkira* (1892). Med scenografske podobe so bili uvrščeni tudi prerisi slovenske gledališke avantgarde (na primer Stepančičev scenski osnutek za *Črne maske* (1929)), saj so želeli na njihovih temeljih uveljaviti novo avantgardno umetnost. Pri predstavi je bil spremenjen odnos med režijo, scenografijo in igralcem. Vizualni jezik je prevladal nad drugimi. Razo-sebljen igralec je postal del scenografije, del vizualnega sveta. Njegova vloga je bila enakovredna menjavi scenografskih elementov na odru, migotanju svetlobe (prvič laserske) in hrumenju glasbe. *Krst* je bil celostna umetnina, ki je temeljila na slikovitosti in avdiovizualnih efektih.

Sočasno je nov scenografski jezik snoval tudi akademski slikar in režiser Vlado Repnik v predstavah *Gledališke skupine Helios* (delujoča med 1988 in 1994). Že prva predstava, imenovana *Helios* (19. 2. 1988, režija B. Jablanovec in V. Repnik), uprizorjena v produkciji študentov Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v ljubljanskem Cankarjevem domu, je nakazala nova iskanja v dramaturgiji in scenografiji ter v njunem medsebojnem sodelovanju. Nova scenografska govorica je temeljila na ambientalnem gledališču, v katerem so vzniknile scenografske postavitve kot »optično in pomensko učinkujoča opazovalna interakcija med izvajalci in gledalci« (Predan 1996: 144). Hkrati z ozadjem dramskega prizora se je spreminjala tudi oblika prostora. Klasično dramaturgijo je zamenjala dramaturgija vizualnega. Pri predstavi *Brigade lepote* (24. 2. 1990, režija in scena V. Repnik) je scenografski jezik temeljil na razmišljanju o gledališkem prostoru kot večdimenzionalni formi. Zato je Repnik med predstavo spodmaknil celo gledališka tla, ki so bila do tedaj samoumevna igralna površina.

Najbližje popolnemu scenografskemu svetlobnemu kanonu pa je bilo gledališče podob režiserja Tomaža Pandurja in scenografa Marka Japlja. Pri Goethejevem *Faustu* (24. 1. 1990, Drama SNG Maribor) sta združila režijo, igro, scenografijo spektakla, glasbo in svetlobo v ubrano celoto. Pandur je svet Fausta videl v slikah in ga z njimi tudi upodobil. Za scenske efekte je uporabil ogenj, vodo, dež, umetno meglo in pirotehnična sredstva. Kritika je pohvalila prav mojstrsko uporabo svetlobe (Inkret 2000: 68). Scenografijo *Hamleta* (7. 12. 1990, Drama SNG Maribor) je Pandur zamislil kot »raz-stavo sveta«. Uprizoritev se je začela z vizualnim spektaklom; ognjemetom pred gledališčem. Sledile so posamezne epizode besedila, uprizorjene s spektakelsko mašinerijo. Igra, kostumi, scenografija, svetlobni in zvočni odrski efekti ter avdiovizualni spoti so imeli ekspresivni, kolažni učinek. Tovrstno spektakelsko scenografijo, v katero je bilo vključeno vse od tehničnih gledaliških strojev do sodobnih reflektorskih zmogljivosti in avdiovizualnih medijev ter pirotehnik, je Pandur nadgradil v totalne

spektakle. Njegov scenografski jezik je postal kalejdoskop gledališča podob, kjer je vse podvrženo vizualnim efektom, povezanim z vsebino in idejo avtorske stvaritve.

Zanimivo scenografsko govorico je prinesla uprizoritev *Na tvojem mestu* (20. 4. 1990, *You the city*, EG Glej), ki jo je napisala in režirala gostujoča umetnica Fiona Templeton. V njej se je odmaknila od grajenja scenografije na vizualni in spektakelski govorici svetlobe in svetlobnih efektov. Nakazala je razvoj gledališkega preformansa v heterotipičnih prostorih, kjer različna izbira prizorišč ponuja estetsko, vzdušno in simbolno vrednost predstave. Prostor je tisti, ki nudi vzdušje in daje težo predstavi. Performans se je za vsakega gledalca začel ob svojem času. Z ekipo igralcev je gledalec popotoval po različnih mestnih prizoriščih (prostorih stavb, hotelskih sobah, ulicah, avtomobilih in trgih). Ob vsakem novem prizorišču je bil kot aktivni udeleženec predstave deležen tudi atmosfere urbanega prostora, izkušnje, ki je v klasični gledališki dvorani ni mogoče doseči. Scenografski jezik je postal posebna atmosfera urbanega prostora (Smasek 2017: 336).

Na novo umetnostno, stilno govorico vedno vpliva tehnološki napredek, ki gre trenutno v smeri raziskovanja vesolja. Leta 1990 je Dragan Živadinov ustanovil *Kozmokinetični kabinet Noordung* (projekt bo trajal do leta 2045) in se usmeril v gledališko-umetniško-scensko raziskovanje postgravitacijske umetnosti. Živadinov je osnoval scenografski jezik, ki ni več podrejen zakonitostim zemeljske gravitacije, temveč vstopa v neznano vesolje, v za umetnost in gledališče nov breztežnostni prostor. V teh novih prostorih s pogoji breztežnosti bo v prihodnosti mogoče ustvarjati umetnost in scenografijo. Njegov cilj je abstraktno gledališče v gravitaciji nič in absolutni nič.

## Zaključek

Pestrost scenografskega jezika, ki je bil dolgo časa v podrejenem položaju ter je služil režiji, dramaturgiji in igri, se kaže skozi vso gledališko zgodovino. Šele sodobne gledališke in estetske performativne prakse pa so prvič postavile vprašanje glede scenografije kot vede, ki ruši meje med gledališčem in likovno umetnostjo ter oba pola umetnosti združuje v celoto. Scenografija ni več le neslišna prevajalka gledališkega, likovnega in arhitekturnega jezika v odrski prostor. Začela je govoriti v glasnem jeziku novih tehnologij in svetlobnih efektov. Svetloba, nekdaj le del predstave, je v sodobnem gledališču prišla v ospredje. Uprizoritvene možnosti, ki jih ponujajo sodobni reflektorji, vezani na računalniške programe, so skoraj brezmejne. Karikirano lahko s svetlobnim zapisom reflektorjev ustvarimo samostojno gledališko zgodbo. A velikokrat se pokaže, da je tehnika mnogo bolj napredna od režiserjeve in scenografove pobude o vključitvi v uprizoritev. Tako se še vedno, tudi zaradi pomanjkanja finančnih sredstev, ki velikokrat okrnijo scensko podobo, zdi, da vizualno v gledališču ne bo moglo dokončno izriniti besede, ali kot je nekoč zapisal Mahnič:

Zelo hitro se namreč naveličamo svetlobnih učinkov, kostumov in umetelnega premikanja po odru, celo zbegani postanemo ob vsem tem zunanjem blišču, če nas ne potegne za seboj moč iz notranjega in zunanjega položaja likov dramatično izdelanega dialoga. (1971: 83)

## Literatura

- ČUFER, Eda, 2002: Atletika očesa. Krst pod Triglavom – vprašanje zapisovanja in branja sodobnih scenskih praks. *Maska* 17/3–4. 15–25.
- HOČEVAR, Meta, 1998: *Prostori igre*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- HOČEVAR, Meta, 2020: *Prostori mojega časa*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- HUMAR, Marjeta, SUŠEC MICHIELI, Barbara, PODBEVŠEK, Katarina, LOKAR, Slavka (ur.), 2007: *Gledališki terminološki slovar*. ZRC SAZU.
- INKRET, Andrej, 2000: *Za Hekubo. Gledališka poročila 1987–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- INKRET, Andrej, 2002: Korun & Cankar. Vasja Predan in Ivo Svetina (ur.): *Mile Korun*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 13–76.
- KOCJANČIČ, Ana, 2018: *Prostor v prostoru. Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991. II. del*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut.
- KORUZA, Jože, 1982: Levstikov Juntez kot gledališki in jezikovni eksperiment. *Jezik in slovstvo* 27/6. 177–181.
- MAHNIČ, Mirko, 1971: *Upanje*. Maribor: Založba Obzorja.
- MORAVEC, Dušan, 1968: Pet pisem Slavka Gruma. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 4/11. 82–90.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PREDAN, Vasja, 1996: *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PTÁČKOVA, Věra, 2008: Josef Svoboda. Ivo Svetina (ur.): *Čarovnik odrskega prostora Josef Svoboda (1920–2002)*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej. 13–47.
- SMASEK, Lojze, 2017: Na tvojem mestu. Ana Perne (ur.): *Post scriptum. Izbrane gledališke kritike*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. 336–337.
- STARE, Josip, 1868: O napravi gledišča. Josip Noll (ur.): *Priročna knjiga za glediške diletante, posebno za ravnatelje igrokazov ter prijatelje slovenske dramatike sploh*. Ljubljana: Dramatično društvo. 79–82.
- ŠEDLBAUER, Zvone, 2013: Niko Matul po spominu. Metka Dariš (ur.): *Niko Matul: filmska scenografija, retrospektiva filmov in razstava*. Ljubljana: Slovenska kinoteka. 87–93.

- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2020: Misliti prostor onstran scenografije. Meta Hočevar. *Prostori igre. (Druga, dopolnjena izdaja)*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 99–111.
- ŽIVADINOV, Dragan, 2019: *Nič več meščanskih dram in kraljevskih kronik, le še družbeno obrobje in vojni rovi*: <https://www.portalplus.si/3184/na-kratko-in-brapavo/> (Dostop: 24. 8. 2021).

V

# V jeziku uprostorjeni govor

## PÓŠLOVENŠČEN

Za dobre prevode se reči, da so poslovenjeni, slabi pa so poslovenščeni.

Poslovenščeni so prevodi na prv žogo in približki v nadpomenkah. (vir: Razvezan jezik)

IZVIRNIK

He is surely,  
and leaving me  
lonesome on the  
scruff of the hill.



PREVOD 1

Sveda bo šil, mene pa bo  
pustil samo v tej puščavi  
pod hribom.

PREVOD 2

Sveda, jaz pa bom ostala sama  
v tej puščavi pod hribom.

PREVOD 3

BO, JA, MENE PA BO PUSTIL  
SAMO NA TEM PUSTEM BREGU.



# Govor in prostor skozi frazeološka očala

Nataša Jakop\*

V prispevku so obravnavani frazemi s sestavinami *govor*, *govoriti* oz. *prostor*. V analizi smo opazovali njihovo večbesedno, relativno ustaljeno strukturo ter pomensko preneseno rabo, upoštevajoč pomensko razčlenjenost besed *govor* in *prostor* ter njune pomenske prenose, kadar motivirata nastanek frazemov. Ob slovarsko-korpusni analizi frazemov smo interpretirali tudi njihovo ekspresivno vrednost in kulturne konotacije, ki jih ti frazemi nosijo danes. Analiza je pokazala, da so v našem kulturnem okolju zaznamovane nekatere formalne in vsebinske lastnosti govora, zaznavne pa tudi različne omejitve naše bivanjske izkušnje.

**Ključne besede:** frazeologija, kulturna konotacija, govor, prostor, lingvokulturologija

The article deals with phrasemes with the components *speech*, *speak* or *space*. In the analysis, we were focused on the multi-word, relatively stable structure and semantically transferred use of such terms, taking into account the semantics of the words *speech* and *space* and their semantic transfers when they are motivating the phrasemes. In addition to the dictionary and corpus based analysis of phrasemes, we also interpreted their expressive value and the cultural connotations that these phrasemes carry today. The analysis showed that in our cultural environment some formal and substantive features of speech are marked, and we also perceived various limitations of our lived experiences.

**Keywords:** phraseology, cultural connotation, speech, space, linguocultural approach

---

Prispevek je nastal v okviru projekta *Tradicionalne paremiološke enote v dialogu s sodobno rabo* (J6-2579 (B)), ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

\* Nataša Jakop  
ZRC SAZU, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša  
natasa.jakop@zrc-sazu.si

## O besedah *govor* in *prostor*

Prvotni pomen besed *govor* in *prostor* je bil drugačen, kot ga v slovenščini poznamo danes. *Slovenski etimološki slovar* (Snoj 2015) pri besedi *govor* navaja, da gre za praslovansko izpeljanko \**gǫvorb* iz indoevropskega korena \**geuǵh<sub>2</sub>-*, ki nosi pomen 'klicati, vpiti'. Beseda *govorb* je še v 9. stoletju v stari cerkveni slovanščini pomenila 'hrup, šum'. V sodobnem slovenskem knjižnem jeziku je samostalnik *govor* večpomenski leksem, ki izkazuje pet različnih pomenov, dva podpomena<sup>1</sup> ter osem manjših pomenskih premikov,<sup>2</sup> motiviral pa je tudi en frazeološki ter tri terminološke pomene (SSKJ: *govor*).<sup>3</sup>

Tudi beseda *prostor* je etimološko gledano praslovanskega izvora (\**prostǫrb*) in še starejšega, praindоеvropskega izvora. Nastala je iz tvorjenke \**pro-storb<sub>3</sub>ǫ-* ('kar se razprostira') iz korena \**sterb<sub>3</sub>-*, ki pomeni 'razprostreti', in je istega izvora kot staroindijska beseda *prastara-*, ki pomeni 'ravnico, slamo' (Snoj 2015). Prvotno je prostor označeval to, kar danes poimenujemo z besedo *prostranost*.<sup>4</sup> Prostor se torej primarno nanaša na pojem neomejenega, odprtega in šele sekundarno se predstava o prostoru zameji in zapre. Tudi samostalnik *prostor* je danes večpomenski leksem s sedmimi različnimi pomeni ter dvema podpomenoma in dvanajstimi manjšimi pomenskimi premiki, motiviral pa je tudi dva frazeološka in enajst terminoloških pomenov (SSKJ: *prostor*). Prvotna predstava prostorske neomejenosti, odprtosti, neskončnosti je pri tej besedi še vedno zajeta v prvem pomenu (Slika 1), a že v tretjem pomenu se prostor zapre in zameji (Slika 2):<sup>5</sup>

### **próstor** -óra m (ó ó)

1. *kar je nesnovno, neomejeno in v čemer telesa so, se premikajo*: filozofi razlagajo prostor različno; prostor in čas / neskončen, vesoljski prostor

Slika 1: Prvi pomen besede *prostor* v SSKJ.

- 
- Podpomeni so manjši pomenski premiki besed, ki so v SSKJ označeni z dvema poševnicama (/).
  - S poševnico (/) so v SSKJ označeni nekateri manjši pomenski premiki (pomenski odenki), stalne besedne zveze in stilizmi (SSKJ: Uvod, § 219).
  - Za to analizo je bila uporabljena druga, deloma prenovljena izdaja SSKJ (2014).
  - V stari poljščini sta v besedi *przestroń* še vsebovana tako pomen prostora kot tudi prostranstva (Snoj 2015: *prostran*).
  - Pomeni v SSKJ so načeloma razporejeni tako, da je na prvem mestu osnovni pomen, tj. pomen, ki je v sodobnem knjižnem jeziku najbolj nevtralen oziroma prevladujoč, vsi nadaljnji pomeni pa so razporejeni po stopnji odvisnosti od osnovnega pomena. Vendar pa včasih na prvo mesto ni razporejen prevladujoči pomen, ampak pomensko izhodiščni pomen slovarske iztočnice (SSKJ: Uvod, § 75–76). Seveda se sčasoma v jeziku lahko pomembnost oz. pogostnost posameznih slovarskih pomenov tudi spremenijo.



### 3. s stenami, ploskvami omejen del tega

- a) *kot enota za določen namen, zlasti v zgradbi*: ogrevati, opremiti, prezračiti prostor; preiskali so vse prostore od kleti do podstrešja; iz sosednjega prostora je bilo slišati razburjene glasove; kuhinja, soba in drugi prostori / bivalni, stanovanjski prostori; delovni, klubski, poslovni prostor; šolski prostori; prostori galerije so že premajhni; prostor za sestanke / z oslavljenim pomenom: stanuje v kletnih prostorih v *kleti*; sestanek bo v prostorih šole v *šoli*
- b) *kot enota v čem sploh*: podzemni rov se je razširil v visok prostor, poln kapnikov; prostor v valju meri pet kubičnih decimetrov

Slika 2: Tretji pomen besede *prostor* v SSKJ.

Kot smo videli s kratkim ekskurzom v izvorno sliko besed *govor* in *prostor*, besede v jezikovnem razvoju lahko precej spremenijo pomen, ga razširijo oz. zožijo, še toliko bolj pa so deležne pomenskih sprememb, kadar motivirajo nastanek frazemov.

V prispevku tematiziramo specialno jezikoslovno področje, imenovano frazeologija, vendar bomo frazeološki vidik govora in prostora interpretirali splošneje in širše z umestitvijo v sodoben kulturološki kontekst. V raziskavi nas je zanimalo dvojje: kateri frazemi v slovenščini tematizirajo govor oz. prostor ter kaj nam ti frazemi sporočajo o govoru in prostoru v našem kulturnem okolju.

## Frazeologija in lastnosti frazemov

Če zelo na kratko orišemo položaj frazeologije v slovenskem prostoru, lahko rečemo, da se je frazeologija kot jezikoslovna veda v slovenskem jezikoslovju začela pospešeno razvijati od 80. let 20. stoletja dalje. Prvotni strukturalistični raziskovalni vidiki in leksikografska praksa so se v naslednjih desetletjih začeli razširjati še na druge usmeritve in uvajati nove metodološke pristope, s čimer so ta kompleksni jezikovni fenomen skušali osvetliti s korpusnojezikoslovnega, pragmatičnega, kognitivnega, kulturološkega, prevodoslovnega, jezikovnokontrastivnega, jezikovnodidaktičnega in paremiološkega vidika.<sup>6</sup>

V prispevku pod pojmom frazem razumemo večbesedne, relativno ustaljene in pa tudi pomensko prenesene jezikovne enote. Na frazeme ne smemo gledati kot na neko jezikovno okamnelost, saj frazeološka struktura v mnogih primerih dopušča obstoj variantnosti, določenih oblikoslovno-skladenjskih sprememb ter modifikacij. Npr. frazeološka sestavina *prostor* v frazemih *iskati (svoj) prostor pod soncem*, *najti (svoj) prostor pod soncem* s pomenom 'iskati oz. najti primerno, ugodno mesto, položaj v življenju, med ljudmi' se lahko sklanja (1), lahko se tudi zamenjuje s sopomenko

6 Pregledno o razvoju slovenske frazeologije gl. pri Kržišnik (2013: 15–26).

*mesto* (2),<sup>7</sup> nedovršna oblika frazema pa v besedilih pogosto nastopa tudi v pretvorbeni (glagolniški) obliki *iskanje prostora/mesta pod soncem*.

- (1) »Spoštujte življenje« je bilo univerzalno sporočilo, ki po vseh teh desetletjih še vedno ni **našlo** pravega **prostora pod soncem**. (Gigafida: Finance, 2006)
- (2) Bodite samozavestni in se potrudite, možnosti je neskončno in tudi vi lahko **najdete svoje mesto pod soncem**. Pišite prošnje, spremljajte oglase in izpopolnujte svoje znanje. Seveda pa ne pričakujte, da boste kar takoj zasedli direktorski stolček. (Gigafida: Delo Revije, 2005)

V frazeološkem pomenu se načeloma pomeni besed (frazoloških sestavin) ne seštevajo. Diahrono gledano je frazeološki pomen rezultat procesa metaforizacije oz. metonimizacije, zato imajo frazemi pogosto možnost dvojnega branja, dobeseidnega in prenesenega. Pri tem se frazemi od navadne skladijske enote (proste besedne zveze) razlikujejo prav v tem, da razvijejo pomenski prenos, npr. *govoriti skupni jezik* 'imeti enako mnenje o kaki stvari, vprašanju'. Gledano z vidika jezikovnega znaka je frazeološki sistem sekundarni semiotični sistem (Burger 2007: 59). Frazeme zaznamuje tudi njihova ekspresivna vrednost, ki jo imajo zaradi svojih konotativnih lastnosti. Zaradi tega so frazemi v besedilu opazne, čustveno ali kako drugače zaznamovane jezikovne enote. Frazemi pa so tudi pomembni nosilci kulturne konotacije in vsebine, ki je lahko bolj ali manj izražena oz. zakrita ter se sčasoma lahko tudi spreminja.<sup>8</sup> V tem smislu frazeologija predstavlja tudi zakladnico kulturne dediščine. Kulturološki vidik frazemov je mogoče opazovati z več zornih kotov: etnolingvističnega, kontrastivnega in lingvokulturološkega; zlasti slednji nam omogoča raziskovati aktualno kulturno ozaveščenost, kulturne vrednote in mentaliteto, ki jo kaže neka (jezikovna) skupnost (Kržišnik 2008: 33–34). Pregovori, ki pogosto vsebujejo kulturološke vsebine, so lahko kazalnik spreminjanja družbenih okoliščin ter kulturnih norm in vrednot. Npr. sodobna raba pregovora *rana ura, zlata ura* kaže dva nasprotujoča si pogleda na zgodnje jutranje vstajanje pri poslovnem: ponazarjalni primer iz *Slovarja pregovorov in drugih paremioloških izrazov* (Meterc 2020: ura) kaže že nekoliko zastarel pogled na pomen zgodnjega jutranjega vstajanja, saj je bila ta kulturna norma vezana na drugačne družbene okoliščine (3), naslov *Rana ura, zlata ura: uspešni poslovneži, ki vstajajo neverjetno zgodaj* v reviji *City magazin* iz leta 2016 pa na drugi strani še promovira tak način življenja kot uspešnejši.

7 Pri tem frazemu aktualni slovarski priročniki s frazeologijo (SSF, SSKJ) sicer ne registrirajo nobene variantnosti, jo pa kaže aktualno korpusno gradivo (Gigafida). V frazeologiji variantnost med sopomenskimi sestavinami ni predvidljiva in vnaprej določena, npr. zamenjava s sopomenko *kraj* ne predstavlja variante tega frazema (semantika besede *kraj* je povsem ohranjena, npr. *najljubši, najlepši kraj pod soncem*). Zato je še toliko pomembneje, da je variantnost frazemov zajeta v slovarsko frazeološko redakcijo in tam korektno prikazana.

8 Pregledno o tem gl. pri Kržišnik (2005, 2008).

- (3) Zgodnji jutranji sestanki (žal tudi pri nas marsikdo še operira v skladu s staro modrostjo **rana ura, zlata ura**, ki je zrasla med nekdanjim kmečkim in delavskim življenjem) praviloma predstavljajo tabu za uspešnega poslovneža.

Da je aktualizacija pregovorov bolj živahna ob spreminjanju družbeno-kulturnih okoliščin, kaže tudi veliko zanimanje za nedavno nastalo igrico s pregovori (Babič, Meterc 2021), ki je ob povsem spremenjenih razmerah zaradi epidemije covid-19 spodbudila celo inovativno ustvarjanje novih (pregovornih) besedil (Tomažič 2021).



Slika 3: Primer sestavljanja novih pregovornih besedil z igrico *Pregovorni spomin* (Twitter, 27. 9. 2021).

## Govor in prostor v slovenskih frazemih

*Slovar slovenskih frazemov* (SSF) ne navaja nobenega frazema s sestavino *govor*.<sup>9</sup> Pri frazemski sestavini *prostor* je navedenih 20 enot.<sup>10</sup> Kot smo izpostavili že uvodoma, pa prinaša pomenska razčlemba besed *govor* in *prostor* v SSKJ nekoliko več frazeološkega gradiva, zlasti če razumemo frazeologijo nekoliko širše, v strukturnem smislu vključujoč tudi stavčno frazeologijo in paremiologijo, v funkcijskem smislu pa tudi pragmatično frazeologijo.

9 Frazemi govorenja so v slovenski frazeološki literaturi podrobno obdelani pri Kržišnik (1994).

10 V resnici je frazemov manj, saj SSF kot samostojne slovarske enote navaja nekatere leksikalne variante (npr. *bojevatí se za [svój] pròstor pod sóncem, borítí se za [svój] pròstor pod sóncem*) in pretvorbene oblike (npr. *iskánje pròstóra pod sóncem*).

Raziskavo o govoru in prostoru v slovenskih frazemih smo izvedli s slovarsko-korpusno analizo in interpretacijo frazemov, ki imajo v svoji zgradbi sestavine *govor*, *govoriti* oz. *prostor*.<sup>11</sup> Pri tem smo opazovali dvoje: v kolikšni meri se semantika besed *govor* in *prostor* ohranja in spreminja v frazeološki strukturi ter katere lastnosti govora in prostora so v našem družbeno-kulturnem okolju izpostavljene s frazeološkimi izrazi.

## Govor v slovenskih frazemih

Pri frazemih s sestavinami *govor*, *govoriti* se v frazeološkem pomenu verbalizacija večinoma ohranja, npr. *imeti dar govora* 'biti dober govornik', ne pa v vseh frazemih, npr. pragmatični frazem *ni govora* 'izraža močno zanikanje, zavrnitev'.<sup>12</sup> Frazeomi praviloma poudarijo, izpostavijo, karikirajo, vrednotijo določene lastnosti govora oz. govorjenja, npr. prehitro, nepretrgano govorjenje (*govoriti kot dež*, *govoriti kot mlin*), predolgo, preobširno, dolgočasno govorjenje (*govoriti na dolgo in široko*), spretno govorjenje, gostobesednost (*govoriti kot raztrgan/strgan dohtar*), tekoče, suvereno govorjenje (*govoriti kakor bi iz rokava stresel*), nerazločnost, nerazumljivost govora (*govoriti, kot bi imel žgance v ustih*), nekultivirano govorjenje (*govoriti drug čez drugega*, *govoriti drug mimo drugega*), zaupnost pogovora (*govoriti na štiri oči*), neučinkovito, neprepričljivo govorjenje (*govoriti v prazno*, *govoriti v veter*, *govoriti gluhim ušesom*), opravljanje (*govoriti čez koga*), priliznjeno govorjenje (*govoriti, kakor bi rožice sadil*), neverodostojno govorjenje (*govoriti na pamet*) ter neumno, nesmiselno govorjenje (*govoriti tja v tri dni*, *govoriti tja v en dan*). Paremiološke enote s sestavino *govoriti* nas učijo, da je govorjenje mentalna dejavnost, ki pa v določenih okoliščinah, npr. v alkoholiziranem oz. čustvenem stanju, lahko uide samonadzoru, npr. *kar trezen človek misli, pijan govori* 'v pijanosti človek razkrije svoje misli, mnenje', *česar polno je srce, o tem usta rada govore* 'človek rad govori o svojih čustvih'. Kultura molka, ki je v slovenščini tipično izražena v pregovoru *molk je zlato*, je razvidna tudi iz sorodnega pregovora s sestavino *govoriti*: *govoriti/golk*<sup>13</sup> *je srebro, molčati pa zlato* 'včasih je boljše, da se kaka stvar, mnenje ne pove'. Okoliščine, v katerih je v naši kulturi molk vrednota (4), so vezane na kulturo

11 Raziskavo bi bilo mogoče razširiti in poglobiti še z upoštevanjem frazemov, ki imajo v frazeološkem pomenu pomenske sestavine *govor*, *govoriti*, *govorjenje* oz. *prostor*, npr. *imeti polna usta besed* 'veliko govoriti, hvaliti se', *mlatiti prazno slamo* 'vsebinsko prazno govoriti', *afne guncati* 'delati, govoriti kaj šaljivega'; *Avgijev blev* 'neurejen, umazan prostor', *živeti bogu za hrbtom* 'živeti v oddaljenem, zakotnem kraju' ipd. Teh v tej raziskavi nismo obravnavali.

12 Ta pragmatični frazem bi bilo zanimivo primerjati z vidika konceptualizacije zavračanja med različnimi jeziki (zapreti prostor oz. zapreti govor). Angleški ustreznik *no way* namreč zapira skupno pot, medtem ko se v slovenščini s frazomom *ni govora* zapira komunikacija nasploh in odpira prostor molku, molčanju in *kuhanju mule*.

13 Beseda *golg*, ki nastopa kot sestavina tega pregovora, je zastareli izraz za *govorjenje* (SSKJ), izpričan tudi v pregovoru *boljši je molk kakor golk*. V korpusu Pregovori: zbirka slovenskih pregovorov ([www.clarin.si](http://www.clarin.si)), ki je nastal iz zbirke pregovorov Inštituta za slovensko narodopisje, sta izpričani starejši varianti tega pregovora: *Molk je velikokrat boljši ko golk*, *Srebrn je golk*, *a zlat je – molk!*

strpnega dialoga v konfliktnih okoliščinah (npr. kot nasvet, da izrečenih besed ne bo mogoče več vzeti nazaj), sicer pa se v naši družbi v zadnjih letih zlasti na področju zlorab in nasilja nad ženskami in otroki kultura molka vrednoti kot škodljiva in negativna (5).

(4) **Molk je zlato**, uči slovenski rek, ki mu velja prisluhnti. Resda se njegov pomen nanaša predvsem na to, da se je včasih modro ugrizniti v jezik in kakšen podatek zvito obdržati zase ali se vsaj ne osmešiti s stresanjem neumnosti. (Splet: Slovenske novice, 16. 2. 2016)

(5) **Kultura molka** je nasilje in sovraštvo do žensk (Splet: Delo, 28. 12. 2018)

Nekateri frazemi, ki jih najdemo v slovarskih virih, v sodobni slovenščini niso več aktualni. Med razlogi za izginjanje teh frazemov iz rabe je mogoče izpostaviti spreminjanje življenjskih okoliščin in navad, zaradi katerih se pri govorcih izgublja stik z mentalno predstavo, ki je v preteklosti motivirala frazem. Tak je npr. frazem *govoriti kot mlin*, katerega nastanek je motivirala podoba glasnega in konstantnega delovanja mlinskega kolesa (SSF: mlin), ki pa v današnjem vsakdanjiku ni več prisotna. Sodobno korpusno gradivo tudi ne potrjuje več frazema *govoriti, kot bi imel žgance v ustih*, ki je bil živ v 19. stoletju (navaja ga Pleteršnik; prim. SSF: žganec).<sup>14</sup> Na drugi strani pa se je v rabi še ohranil frazem *govoriti kot raztrgan/strgan dohtar*, čeprav predstava o revnem, zanemarjenem odvetniku,<sup>15</sup> ki jo nosi ta primera, ni več prisotna v sliki sodobnega odvetniškega poklica.

Za mnoge navedene frazeme velja, da se dejavnost govora v resnici le »pripoji« k neki že frazeologizirani oziroma vsaj ustaljeni večbesedni strukturi. Npr. primera *kot dež* funkcioniра tudi v frazemu *jokati kot dež*.

*Zveza na štiri oči* nastopa kot samostojni prislovni frazem s frazeološkim pomenom 'brez prič, osebno, zaupno', kot del drugih glagolskih frazemov, npr. *srečati se/sestati se/soočiti se/dobiti se na štiri oči, potekati kaj na štiri oči*, in njihovih pretvorb, npr. *dogovor, pogovor, sestanek, srečanje na štiri oči*.

Samostojno prislovno rabo izkazujejo tudi npr. frazemi *kot bi rožice sadil* 'vzneseno, lepo; priliznjeno, sladko', *tja v en dan, tjaj v tri dni* 'brez smisla, cilja; neumno'.

Prislovna stalna besedna zveza *v prazno* je motivirala več različnih glagolskih frazemov, ki jim je skupna neka neučinkovita, nekoristna, neuspešna človekova dejavnost: *gledati/strmeti v prazno* 'gledati nepremično predse, brez določenega namena',

14 Kulinarična izbira v 19. stoletju je bila precej drugačna kot danes. Etnološki viri omenjajo žgance kot eno najbolj razširjenih in vsakdanjih jedi 19. stoletja na Slovenskem (Makarovič 1988: 128).

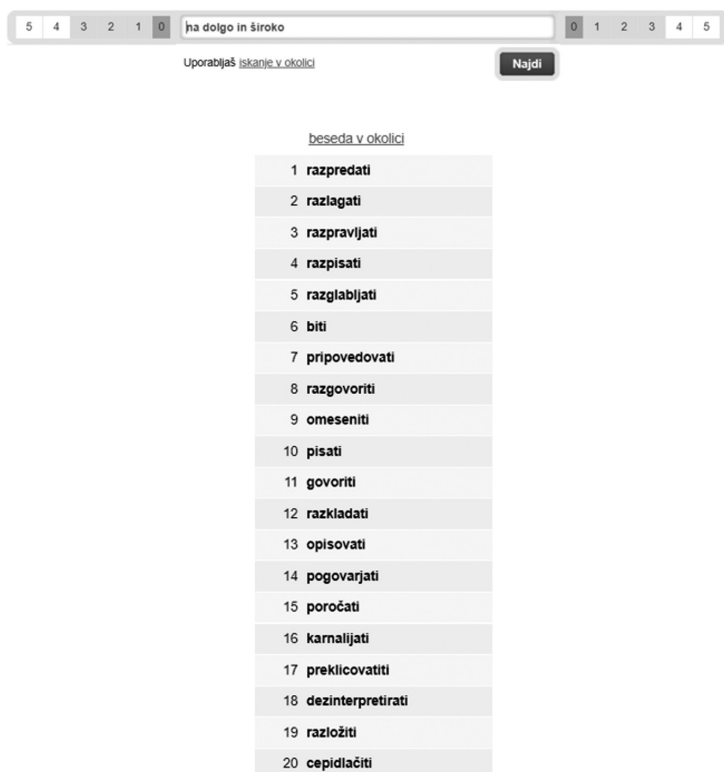
15 Frazem je motivirala beseda *dohtar* v danes že zastarelem pomenu 'odvetnik, advokat' (prim. SSKJ). Zveza *jezični dohtar* je poznana še iz Prešernovih časov. Pridevnik *strgan/raztrgan* pa kaže sliko družbenega statusa odvetnikov v preteklosti.

*izzveneti kaj v prazno* 'kaj ne imeti želenega uspeha', *ustreliti, udariti v prazno, mahati v prazno, zvoniti v prazno* ipd.

Tudi metonimija *gluha ušesa* 'ljudje, ki jih ni mogoče prepričati' ni povezana le z govorjenjem, temveč je uporabljena širše v frazemu *naleteti na gluha ušesa*, pri čemer se, družbeno gledano, *gluha ušesa* pogosto nanašajo na zaposlene v državni upravi, uradnike, organe odločanja (6).

- (6) Kot kaže zadnje koalicijsko glasovanje na odboru za šolstvo, kulturo in šport državnega zbora, so strokovni ugovori tudi tokrat naleteli na **gluha ušesa**, javnost pa ni deležna strokovnih argumentov, zakaj je temu tako. (Gigafida: Delo, 2007)

Tudi frazem *govoriti na dolgo in široko* ima v gradivu razvidno pestro variantnost, ki jo motivirajo še drugi (v pretežni meri) glagoli govorjenja (Slika 4). Podobno velja za frazem *govoriti drug čez drugega* z variantnimi glagolskimi sestavinami *vpiti, kričati, udrihati* ipd. Prislovna zveza *drug mimo drugega* obstaja tudi v frazemu *živeti drug mimo drugega* ter v verigi bolj ali manj ustaljenih zvez z glagoli premikanja, npr. *hoditi, hiteti, iti*, in zaznavanja, *gledati*.



Slika 4: Najpogostejši glagoli (razporejeni glede na vrednost MI3) ob fraznem jedru *na dolgo in široko* v korpusu Gigafida.

»Frazem« *govoriti, kakor bi iz rokava stresal* je potrjen le v nekaterih slovarskih virih (SSKJ),<sup>16</sup> v SSF in korpusnem gradivu najdemo frazem *stresati kaj (kot) iz rokava* 'lahkotno, hitro, brez premišljanja podajati kaj'.

## Prostor v slovenskih frazemih

Frazemska sestavina *prostor* je v SSF del več glagolskih in samostalniških frazemov, pri čemer je njihovo »frazno jedro« (Gantar 2007: 37) *prostor pod soncem oz. manevrski prostor*.

Prostor se kot frazeološka sestavina pojavi v več skupinah frazemov, ki kažejo metaforični pomenski prenos človeške bivanjske problematike (prostor kot metafora ujetosti).

Frazemi s fraznim jedrom *prostor/mesto pod soncem* 'primerno, ugodno mesto, položaj v življenju, med ljudmi' s svojo ekspresijo večinoma opozarjajo na osnovne eksistencialne človeške potrebe po pridobitvi takega položaja (7), npr. *najti/dobiti (svoj) prostor pod soncem, iskati/poiskati (svoj) prostor pod soncem, izboriti si/priboriti si/zagotoviti si/izbojevati si (svoj) prostor pod soncem, boriti se za (svoj) prostor pod soncem*.

Frazemi, ki vsebujejo frazno jedro *manevrski prostor* 'možnosti, izglede za kaj' (*imeti manevrski prostor, izkoristiti manevrski prostor*), izražajo bodisi zamejevanje (8), npr. *zožiti/ožiti/zoževati manevrski prostor, zmanjšati/zmanjševati manevrski prostor, omejiti/omejevati manevrski prostor* ipd., ali odpiranje (9), npr. *dati/dajati komu/čemu manevrski prostor, pustiti/puščati/dopuščati komu/čemu manevrski prostor, omogočiti/omogočati komu/čemu manevrski prostor, ponuditi/ponujati komu/čemu manevrski prostor, razširiti/povečati manevrski prostor, odpreti/odpirati manevrski prostor* ipd.

Frazema *ni prostora za koga/kaj kje* 'kje ni možnosti, pogojev, pripravljenosti za nahajanje, bivanje koga, česa' in *dati/narediti/prepustiti komu/čemu prostor* 'umakniti se komu/čemu' pa se, kot kaže aktualno gradivo s spleta (10–13), pogosto uporabljata za izražanje in poudarjanje kulturnih konvencij in vrednot, vključno s podiranjem tabujev (12).

- (7) Torej, kljub drugačnosti je treba živeti. Vsak **si** mora sam **izboriti svoj prostor pod soncem**, ki je skupen vsem ljudem, čeprav slepemu človeku ni naklonjeno, da bi ga videl. (Gigafida, 2007)
- (8) Prav gotovo bi bilo veliko primerneje tako za posameznike kakor za celotno družbo, če bi se med knjižnimi uspešnicami znašle knjige, ki pojasnjujejo, kaj demokracija sploh je, od kod izvira, kako se je skoz zgodovino razvijala in v kakšnih

16 SSKJ (Uvod, § 93) je v frazeološko gnezdo poleg frazeologije uvrščal tudi »zveze, ki jih ni mogoče uvrstiti v pomensko-sintaktične skupine, ker kažejo premočen odklon od izkazanih pomenov, hkrati pa so tako osamljene, da zanje ni mogoče odpirati posebnih oddelkov«.

oblikah se dandanes lahko pojavlja. Tako **bi se** tudi manipulativni **manevrski prostor** politikov precej **zmanjšal**, saj bi osveščenim in poučenim državljanom le težka ponujali trenutni dnevni politiki prirejene polresnice. (Gigafida: Delo, 2001)

- (9) Zakon **pušča** sodiščem precej **manevrskega prostora** in zgolj od samih sodišč bo odvisno, kako široko bodo uporabila možnosti, ki jih daje ZDSS-1. (Gigafida: GV Založba, 2005)
- (10) V učilnicah **ni prostora za** rasizem. (Spletno gradivo: rtslo.si, 25. 9. 2021, 4. 10. 2021)
- (11) Pri naložbah **ni prostora za** čustva. (Spletno gradivo: vsebovreda.triglav.si, 2016)
- (12) Pravijo, da v poslu **ni prostora za** čustva, ampak mislim, da je. V resnici mislim, da so čustva dodana vrednost. (Spletno gradivo: Story, 19. 5. 2016)
- (13) Vsake zgodbe je enkrat konec, vsako obdobje v našem življenju je namenjeno svojemu namenu in ko enkrat nalogo opraviš, se umakni in **prepusti prostor** mlajšim, sposobnejšim in močnejšim. (Gigafida: 24ur.com, 2011)

## Zaključek

Za zaključek interpretativno strnimo, kako sta videti *govor* in *prostor* skozi frazeološka očala oziroma, drugače povedano, kaj nam o govoru in prostoru povedo frazemi. Frazemi nam namreč razkrivajo, kakšen govor in kakšen prostor sta v našem kulturnem prostoru nezaznamovana. Nezaznamovan je govor, ki je razločen, razumljiv, ni prehiter, preveč gostobeseden, preobširen, napolnjen s preveč podrobnostmi, ki dela premore, upošteva kulturo dialoga, je vsebinsko smiselna in vzbudi pri naslovniku neki učinek, odziv. Nezaznamovan prostor pa je tak, ki naredi človekovo bivanjsko izkušnjo prijetno, udobno, predvsem pa je ne omejuje in ji daje svobodo gibanja.

## Viri in literatura

- BABIČ, Saša, METERC, Matej, 2021: *Pregovorni spomin*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- BURGER, Harald, 2007: *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlin: Erich Schmidt.
- GANTAR, Polona, 2007: *Stalne besedne zveze v slovenščini*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Gigafida: [www.gigafida.net](http://www.gigafida.net) (Dostop: 1. 9. 2021).



- KRŽIŠNIK, Erika, 1994: *Slovenski glagolski frazemi: ob primerih frazemov govorjenja (doktorska disertacija)*. Ljubljana.
- KRŽIŠNIK, Erika, 2005: Frazeologija v luči kulture. Marko Stabej (ur.): *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 67–81.
- KRŽIŠNIK, Erika, 2008: Viri za kulturološko interpretacijo frazeoloških enot. *Jezik in slovnstvo* 53/1. 33–47.
- KRŽIŠNIK, Erika, 2013: Moderna frazeološka veda v slovenistiki. Nataša Jakop in Mateja Jemec Tomazin (ur.): *Frazeološka simfonija: sodobni pogledi na frazeologijo*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU. 15–26.
- MAKAROVIČ, Gorazd, 1988: Prehrana v 19. stoletju na Slovenskem. *Slovenski etnograf* 33/34. 127–205.
- METERC, Matej, 2020: *Slovar pregovorov in sorodnih paremioloških izrazov*. Ljubljana: ZRC SAZU: [www.fran.si](http://www.fran.si) (Dostop: 1. 9. 2021).
- Pregovori: zbirka slovenskih pregovorov: [www.clarin.si/noske](http://www.clarin.si/noske) (Dostop: 13. 6. 2022).
- SNOJ, Marko, 2015: *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU: [www.fran.si](http://www.fran.si) (Dostop: 27. 9. 2021).
- KEBER, Janez, 2015: *Slovar slovenskih frazemov*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU: [www.fran.si](http://www.fran.si) (Dostop: 27. 9. 2021).
- Slovar slovenskega knjižnega jezika, druga, dopolnjena in deloma prenovljena izdaja*: [www.fran.si](http://www.fran.si) (Dostop: 27. 9. 2021).
- TOMAŽIČ, Agata, 2021: Novi pregovori za nove čase. *ZRCalnik*. Ljubljana: ZRC SAZU: <https://zrcalnik.zrc-sazu.si/novi-pregovori-za-nove-case/> (Dostop: 27. 9. 2021).



# Locuspokus – prevajanje govora zahodnega sveta

Tina Mahkota\*

Na primeru znamenitega besedila irske dramatike *The Playboy of the Western World* (1907) Johna M. Syngea poskušam osvetliti vprašanje govora in prostora v svojem, že tretjem slovenskem prevodu omenjene drame, ki je bil uprizorjen v SLG Celje v sezoni 2012/13 v režiji Janeza Pipana. Izhodiščno vprašanje moje prevajalske strategije je bilo, kako prevajati govor, ki je nemimetičen, neverističen, hibriden in poetičen. Tudi dogajalni prostor v drami je fiksijski, bajen, bajesloven. Zahodni svet se izmika natančni definiciji, ne vemo, od kod prihaja in kam gre *playboy*, *junak*, *vražji fant*, *frajer*, ki se hvali, da je ubil lastnega očeta. Analiza Syngeove samosvoje angleščine in starejših slovenskih prevodov je bila ključna za konceptualizacijo sveta in nemimetičnega govora v novi uprizoritve te irske klasike.

**Ključne besede:** prevajanje za gledališče, irska dramatika, John M. Synge, recepcija, Slovenija

The article aims to highlight the issue of speech and space by referring to examples from one of the key texts of Irish drama, *The Playboy of the Western World* (1907) by John M. Synge in its latest, third translation into Slovenian (SLG Celje, season 2012/13, directed by J. Pipan). The initial question of my translation strategy was how to translate speech that is non-mimetic, non-verbal, supposedly hybrid and poetic. The setting of the play is also fictional, mythical, fabulous. The Western world eludes precise definition, we do not know where *the playboy*, bragging about killing his own father, actually comes from and where he goes. The analysis of Synge's idiosyncratic English and older Slovenian translations was crucial for the conceptualization of the world and non-mimetic speech in the new staging of this Irish classic.

**Keywords:** translating for theatre, Irish drama, John M. Synge, reception, Slovenia

---

\* Tina Mahkota

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
tmahkota@amis.net

## Položaj J. M. Syngea v izhodiščni kulturi

John Millington Synge (1871–1909) je bil irski dramatik, pesnik, pisatelj, zbiratelj folklore in ključna osebnost irskega literarnega preporoda. Že dolgo velja za irskega klasika, o čigar življenju in delu so na voljo številne knjige, članki, akademske in poljudne izdaje,<sup>1</sup> biografije,<sup>2</sup> eseji, romani<sup>3</sup> in seveda tudi obsežen prevodni korpus njegovih del. Hkrati pa so njegov položaj, recepcija in vpliv v izhodiščnem literarnem sistemu skrajno zapleteni, nestabilni in dvoumni – začeniši že s krstno uprizoritvijo *Največjega frajerja zahodnega sveta* (za slovenski naslov uporabljam najnovejši prevod T. Mahkota) v gledališču Abbey, ki se je leta 1907 končala z izgredi, potem ko so jo irski nacionalisti obsodili kot travestijo irskega zahoda. Ta se nikakor ni skladala s populističnimi predstavami o pristni narodovi substanci, o irskosti, ki da je čista in izvorno dobra. Po mnenju številnih irskih literarnih zgodovinarjev, kritikov in teatrologov »še vedno obstaja nekakšno podedovano nelagodje, ki ga povzroča njegovo delo, nekakšna usedlina sumničavosti do njegovega jezika in njegove vizije Irske. Kot bi hoteli reči, da Irska, kakršno predstavlja v svojih dramah, danes ne obstaja več, in da je veliko vprašanje, če sploh kdaj je« (Mahkota 1999: 8). V skladu s tem se Syngea povezuje predvsem z natanko določenim obdobjem irskega literarnega preporoda in z gibanjem za ustanovitev narodnega gledališča na začetku 20. stoletja. Njegova dramatika pa je pogosto deležna očitkov, da poveljuje poznoromantični kult kmeta in tvori kičasto pastoralo. Do te ima sodobna irska družba, ki je odločena, da se bo vzpostavila kot moderna urbanizirana skupnost, močan odpor. Za mnoge gledališčne in kritike je Synge zastarel in preživel.

Za umestitev in razumevanje Syngeove samosvoje angleščine (že njeno poimenovanje, omahujoče med izrazi irska angleščina oziroma hiberno-angleščina, je lahko pravo minsko polje, saj nemudoma prikliče nelagodno obujanje kolonialnega diskurza) je ključna sprememba v rabi irske idiomatike in motivike v času irskega preporoda in ustanovitve narodnega gledališča na pragu 20. stoletja, ko nastopi

1 Syngeova *Zbrana dela* so izšla v štirih knjigah med letoma 1962 in 1968 pri založbi Oxford University Press. Drame so s številnimi komentarji, opombami, osnutki in različicami objavljene v 3. in 4. knjigi, ki ju je uredila Ann Saddlemyer. Med najpomembnejšimi preučevalci Syngeovega dela naj omenim še Adriana Frazierja, Nicholasa Grenea, Alana Pricea in Declana Kiberda – njegova knjiga *Synge and the Irish* je temeljno delo o Syngeovem jeziku.

2 Med pomembnejše sodita *John Millington Synge: A Biography* Davida M. Kielyja (1994) in *Fool of the Family: A Life of J. M. Synge* W. J. McCormacka (2001).

3 Leta 2011 je pri založbi Vintage izšel roman sodobnega irskega pisatelja Josepha O'Connora *Ghost Light* o Syngeu in njegovi zaročenki Molly Allgood, ki presega okvire biografsko-ljubezenske pripovedi in ponuja izostren pogled na pomembno poglavje irske kulturne in politične zgodovine v prvi polovici 20. stoletja. Irski preporod in ustanovitev irskega narodnega gledališča Abbey ter njegove osrednje osebnosti (Lady Gregory, W. B. Yeats, Synge in številni drugi) pa je v odličnem biografsko-kritičnem eseju *Lady Gregory's Toothbrush* (Lilliput Press) leta 2002 orisal sodobni irski pisatelj Colm Tóibín.

novo obdobje bolj realističnega prikazovanja jezika in kulture Ircev. Hiberno-angleščina izvira iz časov angleške kolonizacije v 16. in 17. stoletju, ko so se v obsežne predele severnega in vzhodnega Ulstra priselili nižavski Škoti, drugje po otoku pa so se naseljevali prišleki večinoma iz severne Anglije. Že v tistem času je bila hiberno-angleščina odmaknjena od svojega vira, zato je ostala konservativen jezikovni sistem. Po drugi strani pa je bila v nenehnem stiku z irščino, ki jo je angleščina resda vse bolj izpodrivala, a je hkrati prevzemala njene prvine. Hiberno-angleščina ima svojo slovnico, ki izhaja iz substrata irščine, tako da se v nekaterih ozirih bistveno razlikuje od običajne jezikovne rabe v standardni angleščini (na primer pri tvorjenju perfekta, tako da 'I'm after eating my dinner' pomeni 'ravnokar sem pojedla večerjo'; pri rabi nekaterih modalnih glagolov in členov ter pri tvorjenju velelnika: 'Let you sit down!' ali 'Be starting your tea'). Nikakor pa je ni mogoče kar povprek označiti za narečno ali nižje pogovorno jezikovno različico. Besedni red v hiberno-angleščini pogosto ohranja besedni red irščine (povedek-osebek), kar govorcju omogoča večjo prožnost pri označevanju namena in fokusa ('Is it porridge you're after? – It is.' 'Močnik bi radi? – Močnik, ja.'). Nadalje ima veznik 'in' v hiberno-angleščini več pomenov kot v standardni angleščini, ker irski veznik 'agus' pomeni ne le 'in', temveč tudi 'ko', 'če', 'zato', 'čeprav'. Hiberno-angleščina je zaznamovana tudi z odsotnostjo besedic 'da' in 'ne' v irščini, tako da se v odgovoru na vprašanje praviloma ponovi glagol. Na ravni besedišča pa je hiberno-angleščina posejana z irskimi besedami in besedotvornimi prvini. Tak primer je dodajanje končnice -een, irsko -ín, za tvorjenje pomanjševalnic angleškemu korenom, npr. 'priesteen' (duhovniček), 'Pegeen' (Pegica).

Synge je bil rojeni govorec angleščine, pripadnik protestantskega vladajočega razreda. Z irščino se je sicer srečal že med študijem na Kolidžu sv. Trojice v Dublinu, pozneje pa mu je W. B. Yeats, s katerim sta se srečala v Parizu leta 1896, svetoval, naj gre na Aranske otoke spoznavat tamkajšnje življenje in izročilo. Kmalu zatem je irščina za Syngea postala vir navdiha. Čutil je, da je na otoku Inishmaan odkril ljudstvo, ki domnevno še vedno misli z irsko sintakso in idiomi, le da uporablja angleške besede. Vse odtlej si je prizadeval, da bi tudi njegov jezik, njegova angleščina, postala avtentični govor, obenem pa jo je hotel narediti vzvišeno in poetično. Predvsem pa je poezijo odkril v dobresednem prevajanju: irščina, prevedena beseda za besedo, je zanj v angleščini zazvenela kot čista poezija. Odkloni od standardne angleške slovnice ter kadence in ritem glasovnih in besednih figur so njegovemu, na oxfordsko angleščino uglasenemu ušesu, zabrnili kot čista lepota.

Kot so pokazale študije Syngeovega jezika, je njegov temeljni izraz v svojem jedru nemimetičen in neverističen; nikakor ne gre za posnemanje jezika irskih kmetov – na kar nas sicer dvoumno napeljuje sam, ko v predgovoru k *Največjemu frajerju zahodnega sveta* pravi: »Ko sem pred nekaj leti pisal *Senca v globeli*, sem bil deležen

več pomoči, kakor bi mi jo mogla nuditi katera koli učenost, od špranje v podu stare hiše v Wicklowu, kjer sem se mudil in skozi katero sem lahko slišal, kaj govorijo služkinje v kuhinji.« (Synge 2012: 4) Jezik njegovih dramskih oseb ni ne pokrajinsko ne socialno narečje, in tudi znotraj posamičnih dram govorijo osebe enovit jezik, ne glede na svoj socialni status. James Joyce je izjavil, »da je Synge pisal nekakšen ponarejen jezik, ki je bil tako nerealen kot njegovi dramski liki« (Bunnell 1993: 53) ter da je neki njegov prijatelj šel na zahod Irske in se je vrnil razočaran, saj ni nikjer slišal niti ene fraze, ki naj bi jo Synge povzel od tamkajšnjih prebivalcev. Resnica je verjetno nekje v zlati sredini; Synge je iz jezika preprostih kmetov vzel tisto, kar je hotel in to uporabil kot inspiracijo za razvijanje svojevrstnega jezikovnega sloga. Ta jezik je enkratno, neponovljiv in zapeljiv, sodobnemu Ircu pa tudi zelo tuj, oddaljen, nevsakdanji in močno zaznamovan, lahko bi rekli, nenavadno poetičen. O tem duhovito piše sodobni irski pisatelj Roddy Doyle v besedilu *Divji in popoln: poučevanje Največjega frajerja zahodnega sveta*, kjer se spominja svojih izkušenj pri poučevanju Syngea v 80. letih:

Sprva je bil jezik *Frajerja* dublinski mulariji enako oddaljen kot jezik Chaucerja ali Shakespearja. V vsako, še tako preprosto vprašanje vdove Quin se je bilo treba poglobiti, preden je postalo približno podobno njihovim besedam. Kaj šele, ko pravi: 'na stotine žanjcev se vali tod mimo na ladjo v Sligo'. Kdo so ti žanjci, kam se valijo? Spet se je bilo potrebno poglobiti. In kakšen neki je 'osel bramoravi'? Ali pa 'bajni moški'? In kaj pomeni 'v torek teden je bilo'? (Doyle 2012/13: 39)

Toda srečanje s Syngeovim besedilom, kot se spominja Doyle, je imelo za njegove dijake, ki so izhajali iz pretežno socialno šibkega okolja, emancipatorni potencial: »Christy je najstnik. (Pegeen Mike pa najstnica.) Izgubljen je in plah. Vendar zna govoriti; izmisli si svojo zgodbo. In drugi ga poslušajo. V tem je njegova moč.« (Doyle 2012/13: 40)

Pripadniki postkolonialne literarne vede, ki so do Syngea zelo ambivalentni, pravijo, da so Irci z rušenjem standardne angleške skladnje in svojimi pravili pravzaprav osvobajali skrite in pozabljene potenciale imperialnega jezika. Že pred politično osvoboditvijo in dekolonizacijo so Irci Angleže spodkopavali tako, da so angleščino okužili z irsko skladnjo, jo popolnoma pregnetli in iz nje naredili drugačen jezik. Kolonializem v svoji najbolj mogočni obliki je namreč predvsem proces radikalnega ropanja in razlaščenja: kolonizirano ljudstvo ostane brez svoje specifične zgodovine, na Irskem pa je ostalo tudi brez svojega jezika. Tako je poskus ponovne prilastitve izgubljenega irskega jezika dobil obliko malodane maščevalne virtuoznosti v želji, da bi irsko angleščino vzpostavili kot jezik sam po sebi, in ne kot različico, nekakšen privesek angleščine.

## Synge in Slovenci

Recepčijo Syngeovih dram na odrih slovenskih poklicnih gledališč je raziskovala in strnila v diplomski nalogi Maja Borin (2007). Slovenci smo se v poklicnih gledališčih s Syngeom prvič srečali z njegovo enodejanko *Senca v globeli*, ki je bila v prevodu Jara Dolarja premierno uprizorjena 12. junija 1954 v mariborski Drami. Gledališke uprizoritve dramskih del iz obdobja tako imenovanega keltskega preporoda so se nato začele intenzivneje pojavljati na repertoarjih slovenskih poklicnih gledališč šele v 60. in 70. letih preteklega stoletja. Pred letom 1950 je bila uprizorjena le Yeatsova poetična drama *Gospa Cathleena* (SNG Ljubljana, 4. februar 1933). Behanov *Talec* v režiji Mileta Koruna (SNG Ljubljana, 13. april 1963) je v en glas navdušil kritike in občinstvo. Uprizoritev *Talca* je »postala nekakšno merilo za ocenjevanje vseh nadaljnjih uprizoritev irskih iger. Na žalost pa umetniška vrednost te predstave nikoli ni bila dosežena niti presežena« (Jurak 1988: 103). Sledili sta uprizoritvi *Vražjega fanta zahodne strani* v prevodu Cirila Kosmača v SNG Drama Ljubljana v režiji Mirana Herzoga (premiera je bila 14. oktobra 1966) in v Slovenskem stalnem gledališču v Trstu v režiji Zvoneta Šedlbauerja (premiera je bila 14. marca 1980). Slabih deset let pozneje (premiera je bila 7. novembra 1989) je bila ta drama uprizorjena v novem prevodu Vesne Jurca z naslovom *Junak z zahoda* v režiji Eduarda Milerja v Mestnem gledališču ljubljanskem. *Svetniški vrelec* so v prevodu Lada Kralja in v režiji Georgija Para premierno uprizorili 8. novembra 1991 v SNG Drama Ljubljana. Nekaj odlomkov iz knjige *Aranski otoki* je leta 2002 prevedla Tina Mahkota in so bili objavljeni v gledališkem listu Mestnega gledališča ljubljanskega v sezoni 2001/2002 (LII/7: 11–27). V sezoni 2012/ 2013 je bil v SLG Celje v režiji Janeza Pipana uprizorjen *Največji frajer zahodnega sveta* v novem prevodu Tine Mahkota. Prevod je bil objavljen v gledališkem listu.

## Razmislek in prevajalkina izhodišča ob novem prevodu *Največjega frajerja zahodnega sveta* (2012)

Preden sem začela na novo prevajati Syngeovo dramo, sem se natančno seznanila s prevodom Cirila Kosmača in Vesne Jurca ter z recepčijo tedanjih uprizoritev. V prevodni situaciji, ko gre za (so)ustvarjanje, korespondiranje, lahko pa tudi za subvertiranje irske literarne topografije in njeno tematiziranje zahoda, enega od velikih narativov irske družbe, kulture, literature in gledališča, in sicer v ciljni kulturi, ki ima po splošnem, resda morda nekoliko plitvem in površnem vtisu veliko skupnega z izhodiščno, se zapleti, dvoumja in celo nelagodja kaj lahko podvojijo in razrastejo – še posebej, če gre, kakor v pričujočem primeru, za novi prevod klasičnega in

kanoniziranega dela. Daljša, kot je veriga izvirnikov, večja se zdi primarna potencia izvirnika; več, kot je plasti, ki jih je treba občutljivo odstreti in odstraniti, težje začneš z novimi nanosi, svežimi barvami, in, če je potrebno, tudi z dodajanjem patine. Pri preučevanju svojega izhodiščnega položaja mi je bila v pomoč diplomatska naloga Maje Borin o uprizoritvah Syngea na Slovenskem, še posebej poglavje o recepciji prevodov. Posebej opazna je pohvala Boruta Trekmana prevajalcu Cirilu Kosmaču, ki je »znan s pravim poslušom prelitu duha izvirnika v sočno, poetično izredno pretanjeno in zniansirano slovenščino« (Trekman 1966: 7). Nasprotno je Josip Vidmar zapisal, da se tu »končuje humor in se pričenjajo živci ter občutljivost okusa, kakor tudi pošastne dimenzije, ki so skoraj simbolično ponazarjale telesno moč, odprtost in neugonobljivost irskega rodu« (Vidmar 1966: 7). Kritiki in občinstvo so torej na eni strani občudovali lepoto poetičnega jezika in prikaz poetične resničnosti sveta ter šegavi, včasih malček obešenjaški villonovski humor, po drugi pa grajali grobost in enostavnost pogledov na življenje. Zvone Šedlbauer se je s tržaško ekipo lotil druge postavitve *Vražjega fanta* (premiera je bila 14. marca 1980). S prevodom je bila ekipa zelo zadovoljna, saj jim je, »kot je povedal režiser, izjemno moder, žlahten in enostaven Kosmačev prevod omogočil gladko govorljiv, neposreden in prepričljiv govor« (Borin 2007: 111). Tretjič se je s Syngeovim *Playboyem* soočil režiser Eduard Miler, ki je irsko klasiko premierno predstavil občinstvu Mestnega gledališča ljubljanskega 7. novembra 1989. Besedilo igre je na novo prevedla Vesna Jurca, ki je spremenila naslov v *Junak z zaboda*.

Leta 2011 pa me je k sodelovanju povabila upravnica SLG Celje mag. Tina Kosi in naročila nov prevod Syngeove drame, ki jo je režiral Janez Pipan. Premiera je bila 22. februarja 2013.

Za izhodišče razprave o svojih prevajalskih strategijah naj naprej navedem odlomke iz izvirnika in treh slovenskih prevodov:

Izvirnik	Ciril Kosmač	Vesna Jurca	Tina Mahkota
PEGEEN [putting letter in envelope.]: It's above at the cross-roads he is, meeting Philly Cullen; and a couple more are going along with him to Kate Cassidy's wake.	PEGEEN (vtakne pismo v ovitek): Na klanecu je, na razpotju čaka Philly Cullena; z njim in še z drugimi dedci se je zmenil, da bodo šli bedet k mrliču.	PEGEEN (daje pismo v kuverto): Gor je pri križišču in čaka Phillyja Cullena. In še dva druga gresta zraven bedet h Kate Cassidy.	PEGEEN <i>vtika pismo v ovojnico</i> : Više gor je, na križpotju, Phillyja Cullena in še par njih čaka, da grejo z njim Kate Cassidy vahtat.
	SHAWN: K mrliču?	SHAWN: K mrliču.	
	PEGEEN: H Kate Cassidy. Saj veš, da je umrla.	PEGEEN: H Kate Cassidy. Saj veš, da je umrla.	



Izvirnik	Ciril Kosmač	Vesna Jurca	Tina Mahkota
<b>SHAWN</b> [looking at her blankly.] And he's going that length in the dark night?	<b>SHAWN</b> (jo preplašeno pogleda): Seveda vem. A tako daleč bo šel, in v tej črni temi?	<b>SHAWN</b> (jo zmedeno pogleda): Tako daleč bo šel v tej temni noči?	<b>SHAWN</b> <i>jo topoumno pogleda</i> : Tako dolgo pot v tej gluhi noči bo prehodil?
<b>PEGEEN</b> [impatiently.]: He is surely, and leaving me lonesome on the scruff of the hill.	<b>PEGEEN</b> (nestrpno): Seveda bo šel, mene pa bo pustil samo v tej puščavi pod hribom.	<b>PEGEEN</b> (nestrpno): Seveda, jaz pa bom ostala sama v tej puščavi pod hribom.	<b>PEGEEN</b> <i>nestrpno</i> : Bo, ja, mene pa bo pustil samo na tem pustem bregu.

Moja izhodiščna prevajalska strategija je temeljila na prepričanju, da bi se drugost, drugačnost, tujost in poetičnost Syngeovega jezika izgubili, če bi ga poskušala pripeljati v bližino sodobnega jezika. Muzikalnost in ritmiziranost Syngeove proze sem poskušala poustvariti z dokaj urejenim pojavljanjem poudarjenih in nepoudarjenih zlogov glede na pomensko vrednost besed v stavku, in sicer večinoma z laškim enajstercem (petstopičnim jambom) ter z apokopami in sinkopami (opuščanjem in izpuščanjem zlogov) v skladu s Syngeovim lomljenjem enakomernega ritma ('A hat is suited for a wedding day.' – 'Klobuk za dan poročni pravnji.'). Kar zadeva besedišče, sem bila nadvse pozorna tudi na pogosto ponavljanje nekaterih sintagem ('dawn of the day' – 'zarja jutranja', 'maybe' – 'znabiti', 'lonesome' – 'samoten'); tudi ta strukturni princip sem upoštevala, kolikor se je dalo glede na pomenske in skladijske omejitve.

Prevodno besedilo se ponekod začne upirati tekočemu branju, saj ne prihaja do popolne asimilacije in polastitve besedila v ciljni kulturi. Prevod zveni nekoliko tuje, a se prav zaradi tega v njem ohranjajo drugačnost, tujost in drugost izvirne kulture in njenega največjega frajerja. Syngeovi liki ne posnemajo pogovornega jezika kmečkega prebivalstva, prav tako ne posnemajo govora, ki ga je uporabljal dramatik sam, ne govorijo narečij glede na krajevno determiniranost, temveč govorijo jezik, ki ga je, glede na dramsko situacijo, skonstruiral Synge. Dublinsko občinstvo je bilo namreč »relativno sofisticirano. Redko kdo od gledalcev je poznal razlike v narečjih, ki so jih govorili na Irskem. Pravzaprav tudi Synge ni delal razlik.« (Bunnell 1993: 53)

Že pri samem naslovu drame sem se znašla pred veliko težavo. Pomen besede »playboy«, ki danes večino asociira na istoimensko erotično revijo, označuje moškega, ki je kombinacija prebrisanega sleparja, borca, igralca, ustvarjalca, zapeljivca in junaka. Synge se je poigral z naslednjimi variantami, *The Murderer (a farce)*, *Murder Will Out*, *The Fool of the Family*, *The Fool of Farnham*, *Christy Mahon*, *The Playboy of the Western World*. Pri odločitvi za naslov svojega prevoda sem se poučila tudi o prevodu naslova v druge jezike. Naj omenim štiri nemške različice: *Der Held von Westerland*, *Der Held der westlichen Welt*, *Einwahrer Held*, *Der Gaukler von Mayo*, francoskega z

naslovom *Le Baladindu monde occidental* in tri češke. Karel Mušek je dramo prevedel že leta 1914 z naslovom *Hrdina Západu*, in to v moravski dialekt v skladu z interpretacijo, da je Syngeov jezik jezik irskih kmetov. Leta 1960 je nastal modernejši prevod Vladislava Čejchana v sodobni praški pogovorni jezik. Martin Hilský, vodilni češki prevajalec dramatike v angleščini (mdr. Shakespeara in številnih drugih klasičnih avtorjev) in akademik, je leta 1996 to dramo prevedel na novo (a obdržal prvotni naslov). Njegova razprava *Re-imagining Synge's Language: The Czech Experience* (Grene 2000) o zgodovini prevajanja Syngea v češčino in o njegovem lastnem pristopu mi je bila v pomoč, navdih in potrditev lastnih izhodišč.

Predvsem sem pri prevodu upoštevala ritmične vzorce Syngeovega izvornika, ki je resda v prozi, vendar njegov jezik predvsem zaradi ritma in nepravilnega, a močno izraženega metričnega impulza dobi zelo izrazito poetičnost. Najbolj opazno je ponavljanje laškega enajsterca s petimi naglasi ('a hat is suited for a wedding day' – 'klobuk za dan poročni pravšnji'). Prav tako sem se posebej osredotočala na mesta, kjer Synge prekine redni ritem in metrum svojih stavkov, da bi sinkopiral svoj jezik, povsod ko je to zahteval izvornik, in poskušala ohraniti ritmično oziroma ritmizirano podlago njegovega pisanja. Tu se izmenjujeta pogovorna površinska struktura ter ritmična in metrična globinska struktura, ki postane hkrati nosilka različnih vrst diskurza, kot so folklorni jezik, biblični jezik, jezik pridig in molitev ter mitična podlaga igre in ustnega izročila, iz katerega je izšel Syngeov jezik.

**PEGEEN** — [slowly as she writes.] — Six yards of stuff for to make a yellow gown. A pair of lace boots with lengthy heels on them and brassy eyes. A hat is suited for a wedding-day. A fine tooth comb. To be sent with three barrels of porter in Jimmy Farrell's creel cart on the evening of the coming Fair to Mister Michael James Flaherty. With the best compliments of this season. Margaret Flaherty.

**SHAWN KEOGH** — [a fat and fair young man comes in as she signs, looks round awkwardly, when he sees she is alone.] — Where's himself?

**PEGEEN** — [without looking at him.] — He's coming. (She directs the letter.) To Mister Sheamus Mulroy, Wine and Spirit Dealer, Castlebar.

**PEGEEN** počasi, medtem ko piše: Blaga šest metrov za obleko žolto. Par čevljev na vezalke z visokimi petami in obročki iz medí. Klobuk za dan poročni pravšnji. Glavnik z gostimi zobmi. Naj bo poslano s tremi sodi piva na vozu Jimmyja Farrella na podvečer bližnjega se semnja gospodu Michaelu Jamesu Flahertyju. Z najboljšimi željami ob tem času leta: Margaret Flaherty. Medtem ko se podpisuje, pride Shawn Keogh, debel in plavolas mladenič.

**SHAWN** se nerodno ozre okoli sebe, ko vidi, da je Pegeen sama: Kje je pa oče?

**PEGEEN** ga niti ne pogleda: Prècej pride. Naslovi pismo. Gospod Sheamus Mulroy, vinar in žganjar, Castlebar.

**SHAWN** — [uneasily.] — I didn't see him on the road.

**PEGEEN.** How would you see him (licks stamp and puts it on letter) and it dark night this half hour gone by?

**SHAWN** — [turning towards the door again.] — I stood a while outside wondering would I have a right to pass on or to walk in and see you, Pegeen Mike (comes to fire), and I could hear the cows breathing, and sighing in the stillness of the air, and not a step moving any place from this gate to the bridge.

**PEGEEN** — [putting letter in envelope.] — It's above at the cross-roads he is, meeting Philly Cullen; and a couple more are going along with him to Kate Cassidy's wake.

**SHAWN** — [looking at her blankly.] — And he's going that length in the dark night?

**PEGEEN** — [impatiently.] He is surely, and leaving me lonesome on the scruff of the hill. (She gets up and puts envelope on dresser, then winds clock.) Isn't it long the nights are now, Shawn Keogh, to be leaving a poor girl with her own self counting the hours to the dawn of day?

**SHAWN** — [with awkward humour.] — If it is, when we're wedded in a short while you'll have no call to complain, for I've little will to be walking off to wakes or weddings in the darkness of the night.

**PEGEEN** — [with rather scornful good humour.] — You're making mighty certain, Shaneen, that I'll wed you now.

**SHAWN.** Aren't we after making a good bargain, the way we're only waiting these days on Father Reilly's dispensation from the bishops, or the Court of Rome.

**SHAWN** *v zadregi:* Sem gredé ga nisem videl.

**PEGEEN:** Kako bi ga (*oblizne znamko in jo prilepi na pismo*), v tej gluhi noči, pol ure že tegá?

**SHAWN** *se spet obrne k vratom:* Lep čas sem čakal zunaj tuhtajoč, če bolje bo, da mimo grem, ali pa naj stopim noter te pogledat, Pegeen Mike (*gre k ognju*), poslušal sem sopenje krav in stokanje v tihoti zraka, premaknil pa se ni nihče od teh duri pa do mosta.

**PEGEEN** *vtika pismo v ovojnico:* Više gor je, na križpotju, Phillyja Cullena in še par njih čaka, da grejo z njim Kate Cassidy vahtat.

**SHAWN** *jo topoumno pogleda:* Táko dolgo pot v tej gluhi noči bo prehodil?

**PEGEEN** *nestrpno:* Bo, ja, mene pa bo pustil samo na tem pustem bregu. *Vstane in položi ovojnico na kredenco, nato navije stensko uro.* Predolge zdaj so že noči, Shawn Keogh, ni res, da bi se puščalo dekle, naj ubogo šteje ure čisto sama vse do zarje jutranje?

**SHAWN** *z okorno šegavostjo:* Predolge, res, a ker se bova v kratkem vzela, povoda več ne boš imela, da bi godrnjala, saj mene, glej, ni volja, da bi v gluhi noči mrličé hodil vahtat ali pa poroke gledat.

**PEGEEN** *z nekoliko prezirljivo dobrohotnostjo:* Od sile si prepričan, Shaneen, da kmalu te bom vzela.

**SHAWN:** Dobro sva se pogodila, in zdaj še to dočakava, da oče Reilly te dni dobijo ženitno dispenzo od škofov ali rimske kurije.

## Kritike uprizoritve *Največjega frajerja zahodnega sveta*, SLG Celje, sezona 2012/13

Uprizoritev je doživela 8 ponovitev in imela 1420 gledalcev.<sup>4</sup>

Oceni kritikov *Dela* (Peter Rak) in *Dnevnika* (Nika Leskovšek) sta bili diametralno nasprotni; prva je izrazito negativna in v uvodnem odstavku prevprašuje že samo odločitev za ponovno uprizarjanje te drame: »Težko je doumeti, zakaj je bilo treba na repertoar celjskega gledališča uvrstiti dramo *Največji frajer zahodnega sveta*.« (Rak 2013: 16) Dnevnikova kritika je dokaj pozitivna in pripoznava odlike uprizoritve »v režiji Janeza Pipana, ki vso abruptno absurdnost več kot stoletje starega besedila irskega avtorja Johna Millingtona Syngea iz na pol pozabljene neznanke značilno obrne v znamenje našega časa, tokrat s premetenim in dvoumnim pristopom« (Leskovšek 2013: 25). Kritik Zdravko Kodrič v Večeru na vprašanje, čemu sploh danes uprizarjati Syngea, odgovarja: »Prvič, dramatik Synge ni kdorkoli v svetovni gledališki umetnosti, drugič, komedija je briljantno napisana, tretjič, pijanske kreature pa nadvse podobne slovenskim.« (Kodrič: 2013) Vsi trije kritiki namenjajo neobičajno veliko pozornosti prevodu (ti so v kritikah praviloma komaj omenjeni ali pa deležni dokaj splošnih oznak, kot so sodoben, svež, tekoč): »Avtonomen svet s samolastnimi zakonitostmi in tudi specifično jezikovno (ne)artikulirano žebravostjo (v zahtevnem ritmiziranem prevodu Tine Mahkota), ki obarvanega pojočega dialekta regionalno ne določi povsem, a učinkuje povsem »domače« šentflorjansko.« (Leskovšek 2013: 25) »Odličen prevod Tine Mahkota tako ostaja edini presežek predstave, ki, ne glede na soliden oris vseh likov, ne presega šolsko akademske vaje in ne prepriča v nobenem segmentu, še zlasti, ker se je režiser odločil za hiperveristično uprizoritev, ki funkcionira kot muzejski dogodek.« (Rak 2013: 16) Tudi kritik Večera sklene članek s pohvalnim vrednotenjem prevoda in nadčasovnostjo besedila: »Največjega frajerja zahodnega sveta (*The Playboy of the Western World*) je 'znabiti' odlično prevedla Tina Mahkota. Najnovejša predstava SLG Celje je v žanrskem kontekstu hommage nekovencionalnostim sedanjega časa in skromno opozorilo, da zločin ne pobegne iz spomina in da prihodnosti ne bo brez manipulacije.« (Kodrič 2013)

## Sklep

Sama kot članica ustvarjalne ekipe o kakovosti prevoda ter o uspehu ali neuspehu uprizoritve težko nepristransko sodim. Pričujoči prispevek je poskušal odškrtati vrata v 'prevajalkino delavnico' in podati razmislek o oblikovanju prevajalske strategije pri tako zapletenem besedilu, kot je Syngeov *The Playboy of the Western World*, upoštevaje

4 Sigledal – portal slovenskega gledališča: <https://repertoar.sigledal.org/predstava/10254>.

njegovo genezo in recepcijo v izhodiščni kulturi in njegov položaj v ciljni kulturi ter osvetliti zgodovino uprizarjanja na Slovenskem in kritiško recepcijo. Morebiti bo čas pokazal, da je po treh prevodih čas tudi že za novega, saj gledališki ustvarjalci in igralci-izvajalci v sodobnem gledališču suvereno gradijo oder, gledalci pa so aktivni interpreti, ki kreirajo lasten prevod, za katerega je značilen kreativni preplet med besedo, govorom in sliko, časom in prostorom.

## Literatura

- BORIN, Maja, 2007: *John Millington Synge. Dramski prispevek k preporodu irskega gledališča in uprizoritve Syngeovih del na odrih slovenskih profesionalnih gledališč*. Diplomsko delo. Ljubljana: AGRFT.
- BUNNELL, W. S., 1993: *Brodie's notes on J. M. Synge's Playboy*. London: Macmillan Press.
- DOLAN, Terence Patrick, 1998: *A Dictionary of Hiberno-English*. Dublin: Gill & Macmillan.
- DOYLE, Roddy, 2012/13: Divji in popoln: poučevanje Največjega frajerja zahodnega sveta. *Gledališki list SLG Celje* LX/5. 35–41.
- GRENE, Nicholas (ur.), 2000: *Interpreting Synge. Essays from the Synge Summer School 1991–2000*. Dublin: Lilliput Press.
- JURAK, Mirko, 1988: *Literarne in gledališke interpretacije in presoje*. Ljubljana: DZS.
- KAVANAGH, P. J., 1994: *Voices in Ireland*. London: John Murray.
- KIBERD, Declan, 1993: *Synge and the Irish Language*. 2nd edition. London: The Macmillan Press.
- KIBERD, Declan, 1995: *Inventing Ireland. The Literature of Modern Nation*. London: Jonathan Cape.
- KIBERD, Declan, 1999: Gained in Translation. *Irish Times*, 12. oktober 1999: <https://www.irishtimes.com/culture/gained-in-translation-1.237650> (Dostop: 24. 1. 2022).
- KODRIČ, Zdenko, 2013: Ko z odra frajer zavpije: So what? *Večer*, 27. februar: <https://www.vecer.com/navaden/201302275888972-5888972> (Dostop: 24. 1. 2022).
- LESKOVŠEK, Nika, 2013: Vzporednice zgodovine. *Dnevnik*, 4. marec. 25.
- MAHKOTA, Tina, 1999/2000: Iz Leenana v Liónáin in nazaj. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXIX/5. 6–11.
- MAHKOTA, Tina, 2000/2001: *Irska drama dobro prenaša potovanje: pogovor z Nicholasom Greneom*. *Gledališki list SNG Drama Ljubljana* LXXX/11, 6–9.
- MATHEWS, P. J. (ur.) 2009. *The Cambridge Companion to J. M. Synge*. Cambridge: Cambridge University Press.
- McCORMACK, W. J., 2001. *Fool of the Family: A Life of J. M. Synge*. New York: NYU Press.

- RAK, Peter, 2013: Muzejski dogodek. *Delo*, 26. februar: <https://old.delo.si/kultura/oder/ocena-najvecjega-frajerja-zahodnega-sveta-muzejski-dogodek.html> (Dostop: 24. 1. 2022).
- SHARE, Bernard, 1997. *Slanguage. A Dictionary of Slang and Colloquial English in Ireland*. Dublin: Gill & Macmillan.
- SYNGE, John Millington, 1974: *Plays*. London: Oxford University Press.
- SYNGE, John Millington, 1980: *Vražji fant zahodne strani*. Prevod Ciril Kosmač. Trst: Stalno slovensko gledališče.
- SYNGE, John Millington, 1980: *Junak z zahoda*. Prevod Vesna Jurca. Ljubljana: Arhiv Mestnega gledališča ljubljanskega (tipkopis).
- SYNGE, John Millington, 2012/13: *Največji frajer zahodnega sveta*. Prevod Tina Mahkota. *Gledališki list SLG Celje* LXI/5. 1–34.
- TREKMAN, Borut, 1966: John Millington Synge: Vražji fant zahodne strani. *Ljubljanski dnevnik*, 15. oktober. 7.
- TÓIBÍN, Colm (ur), 2005: *Synge: A Celebration*. Dublin: Carysfort Press.
- VIDMAR, Josip, 1966: J. M. Synge: Vražji fant zahodne strani. *Delo*, 18. oktober. 7.
- WELCH, Robert (ur.), 1996: *The Oxford Companion to Irish Literature*. Oxford in New York: Oxford University Press.

# VI

## Moč govora v specifičnih družbenih okoljih



*Protestno branje Cankarjevih Hlapcev pred parlamentom. Dan pred obravnavo rebalansa v državnem zboru je UL AGRFT organizirala 12-urno branje Cankarjevega besedila Hlapci, 2012.*  
Foto Peter Hvalica/Arhiv CTF UL AGRFT.





# Javna raba jezika med simboliko in funkcionalnostjo. Slovenščina v Italiji

*Matejka Grgič\**

Javna raba manjšinskega oz. drugače ranljivega jezika ima specifično simbolično vrednost. Zaradi te vrednosti so manjšinski jeziki (med temi tudi slovenščina v Italiji) zakonsko zaščiteni. Vendar pa je izpostavljanje (zgolj) simbolične vrednosti jezika lahko dvorezno. Prav znotraj skupnosti, ki so ali se počutijo ogrožene, lahko privede do zatekanja k ukrepom, ki so za dolgoročno razvijanje rabe jezika neučinkoviti ali neustrezni. Analiza slovenskih besedil, ki nastajajo v Italiji in ki so namenjena javni rabi, kaže, da je dosedanje jezikovno načrtovanje skoraj povsem spregledalo funkcionalno vrednost tovrstnih besedil. Pri določanju potencialnih naslovnikov/uporabnikov besedila je npr. opaziti omejevanje na pretežno lokalno populacijo, pri izbiri medija pa iskanje predvsem tradicionalnih rešitev.

**Ključne besede:** slovenščina v Italiji, sociolingvistika, terminologija, pojavi jezikovnega stika-nja, javna raba jezika

The public use of a minority language or an otherwise vulnerable language bears specific symbolic value. It is due to this value that minority languages (Slovenian being one in Italy) are legally protected. However, emphasizing (merely) the symbolic value of a language can prove to be a double-edged sword, as it can entice the communities that are or feel threatened to resort to measures which in the long term can prove to be very inefficient or even inappropriate for the development of language usage. The analysis of Slovenian texts that are being produced in Italy and are intended for public use shows that language planning has so far almost completely neglected the functional value of such texts. In determining potential addressees/users of such texts one can notice that they are limited to the local population, and that in selecting the medium mostly traditional solutions are resorted to.

**Keywords:** Slovenian in Italy, sociolinguistics, terminology, phenomenon of language contact, public use of language

---

Članek je bil oddan v objavo 10. 9. 2021. Vsi podatki, informacije in ugotovitve se nanašajo na stanje do tega datuma.

\* **Matejka Grgič**  
Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta  
Slovenski raziskovalni inštitut (SLORI), Trst  
matejka.grgic@ff.uni-lj.si

## Uvod

Slovenščina je uradni jezik Republike Slovenije in s tem eden od uradnih jezikov Evropske unije; v državah, ki mejijo na Republiko Slovenijo, je slovenščina manjšinski jezik z različno urejenim statusom, položajem in strukturo. V pričujočem prispevku se bom omejila na analizo enega vidika, povezanega s slovenščino v Italiji, in sicer na rabo slovenskega jezika v javnosti. Pred tem pa bom uvodoma predstavila nekaj izhodišč, ki jih moramo poznati za boljše razumevanje obravnavane tematike.

Slovensko skupnost v Italiji na splošno opredeljujemo kot čezmejno narodno manjšino (Brezigar 2017: 21); gre za skupnost, ki je tudi na lokalni ravni manj številčna od italijanskega prebivalstva in se – čeprav je avtohtona na območju poselitve znotraj meja Italijanske republike – identificira na podlagi vezi z narodom oz. nacijo onkraj državne meje (nenazadnje je Republika Slovenija obravnavana, tudi na ravni pravnih in zakonskih aktov, kot matična država, Slovenci zunaj njenih meja pa kot zamejci – prim. Grgič 2020). Po *Zakonu o zaščiti slovenske jezikovne manjšine v deželi Furlaniji – Julijski krajini št. 38* z dne 23. februarja 2001 se določila za slovensko »jezikovno« manjšino izvajajo, čeprav z velikimi razlikami, na območju 32 občin vzdolž italijansko-slovenske državne meje (Jagodić 2017: 43). Zanesljivih podatkov o številu pripadnikov in pripadnic skupnosti ter o številu govorcev in govork slovenskega jezika v Italiji nimamo. Na samo sestavo skupnosti vplivajo namreč različni dejavniki, ki so v zadnjih desetletjih povzročili zlivanje etničnih meja v etnični kontinuum (Bufon 2004) oz. rahljanje koncentričnih krogov skupnosti (Brezigar 2004); prav tako so se na mestu rigidnih, izključevalnih identitet oblikovale kompleksnejše oblike večplastnih, fluidnih, hibridnih identitet (Pertot 2007). Nenazadnje je treba omeniti, da so tudi v povojnih desetletjih predstavniki in predstavnice manjšine dosledno zavračali štetje, na podlagi katerega bi lahko italijanske oblasti omejile ali odpravile obseg zakonske zaščite (Jagodić 2017: 47).

Ta je, kljub nekaterim strukturnim in izvedbenim pomanjkljivostim, vsaj s formalnega vidika zadovoljiva: po dveh desetletjih preganjanja med obema svetovni- ma vojnoma in po petih desetletjih zgolj načelnega varstva, zapisanega v ustavi in mednarodnih sporazumih, sta tako italijanska država kot dežela Furlanija - Julijska krajina poskrbeli za celostno zaščito manjšinske skupnosti na podlagi treh zakonov, od katerih sta dva namenjena specifično slovenski manjšini.<sup>1</sup> Vsi trije zakoni ekspl- icitno zagotavljajo pravico do rabe slovenskega jezika, tudi v javnosti, kot bomo videli v nadaljevanju.

1 Leta 1999 je bil na državni ravni sprejet *Zakon o zaščiti zgodovinskih jezikovnih manjšin št. 482*, ki med drugimi manjšinami omenja tudi slovensko. Leta 2001 je bil nato sprejet državni *Zakon o zaščiti slovenske jezikovne manjšine v deželi Furlaniji – Julijski krajini št. 38* z dne 23. februarja 2001, leta 2007 pa deželni *Zakon o zaščiti slovenske jezikovne manjšine št. 26* z dne 16. novembra 2007 (Vidau 2017: 50).

Prav tako zadovoljiva se zdi, predvsem v primerjavi s stanjem drugih manjšin, opremljenost same skupnosti: Slovenci in Slovenke v Italiji imajo državne šole s slovenskim učnim jezikom (oz. z dvojezičnim poukom na Videmskem), medije (npr. *Primorski dnevnik*, tednika *Novi glas* in *Novi Matajur*, poročila in druge radijske oz. televizijske oddaje državne radiotelevizije RAI ...), knjižnice, založbe, profesionalne centre za obšolske, kulturne in športne dejavnosti, glasbeni šoli, raziskovalni inštitut, gledališče, ki ima v Italiji status stalnega gledališča,<sup>2</sup> ter celo vrsto ljubiteljskih društev in organizacij. Vsa omenjena okolja naj bi govorcem in govorkam omogočala zadostno izpostavljenost slovenskemu jeziku in dovolj priložnosti za njegovo rabo.

Sodobne raziskave pa kljub temu kažejo na splošen upad sporazumevalne zmožnosti govork in govorcev (Grgič 2017a; Grgič 2019; Melinc 2019; Jagodic 2019), kar se odraža tudi v javni rabi jezika.

## Javna raba slovenskega jezika v Italiji: izhodišča

Javna raba slovenskega jezika v Italiji izkazuje več pomanjkljivosti, ki izhajajo iz vseh treh spremenljivk, na podlagi katerih določamo vitalnost manjšinskega jezika oz. jezika v manjšinskem položaju: iz statusa, percepcije in strukture jezika.

Ko govorimo o statusu jezika, mislimo na njegov pravni položaj. Kot smo videli zgoraj, je slovenski jezik v Italiji sicer zakonsko zaščiten, vendar pa je zakonska podlaga za pravno varstvo jezika v praksi nezadostna in neustrezna. *Zakon 38/2001* na primer omogoča javno rabo slovenskega jezika, začeniši z rabo slovenskih imen, priimkov, toponimov in poimenovanj. Javna uprava in sodstvo morata v 32 občinah zagotoviti možnost pisne in ustne rabe slovenskega jezika v odnosih z javnostjo. V občinah, ki so že pred sprejetjem zakona poslovale dvojezično, je nova zakonodaja omogočila izvajanje dodatnih storitev v slovenskem jeziku, ostalim občinam pa uvedbo slovenščine na zahtevo občanov in občank, npr. za dvojezične osebne izkaznice in obrazce. Razne lokalne skupnosti in javni zavodi so uvedli namenske službe, namenjene zagotavljanju pravice do rabe slovenskega jezika (Vidau 2013; Vidau 2017: 52). Že iz podčrtanih pojmov izhaja, da zakoni nikakor ne zahtevajo rabe slovenskega jezika, niti ne obvezujejo javne uprave (kaj šele subjektov zasebnega prava) k dosledni vidni dvojezičnosti. Dežela in občine dobivajo npr. dodatna finančna sredstva za tečaje slovenskega jezika, vendar pa znanje slovenščine ni pogoj za zaposlitev. Slovenščina ni obvezni predmet na šolah z italijanskim (večinskim) učnim jezikom – nekatere šole so pouk slovenščine uvedle na ravni izbirnega predmeta ali popoldanske obšolske dejavnosti (Bogatec 2015; Cavaion 2014; Melinc 2019). Taka zakonska podlaga, ki sicer jamči pravice, ne določa pa dolžnosti, ne more zadostiti potrebam manjšinske skupnosti:

2 Status stalnega gledališča v Italijanski republiki je delno primerljiv s statusom narodnega gledališča v Sloveniji.

raziskave so že zdavnaj dokazale, da govorci in govorke jezik uporabljamo, če smo v to prisiljeni oz. če rabo jezika doživljamo kot potrebo/nujo in ne le kot pravico/možnost/priložnost (Combs, Penfield 2012: 469; Grgič 2016a).

Drugi vidik, ki določa vitalnost jezika, je njegov položaj med govorci oz., natančneje, percepcija njegove »vrednosti«. Na tem področju so raziskave pokazale še najbolj razveseljujoče podatke. Med govorci in govorkami slovenščine je občutek manjvrednosti manjšinskega jezika strmo upadel, sorazmerno pa se je povečal ugled slovenskega jezika med večinskim prebivalstvom (Jagodid idr. 2017: 70). Raziskovalci ocenjujejo, da so na spremembe v percepciji jezika sovplivali nekateri zgodovinski dogodki, npr. osamosvojitve Slovenije in pristop mlade države k Evropski uniji, pa tudi spremenjene ekonomske okoliščine (npr. relativna stabilnost in konkurenčnost slovenskega gospodarstva v primerjavi z italijanskim (Brezigar 2017b)) ter pomembni kulturni in družbeni premiki (regionalizacija, protiglobalizacija; prim. Grgič 2019).

Tretji vidik, ki kaže na vitalnost manjšinskega jezika, je njegova struktura. Na ravni strukture (podobe) jezika prihaja do nekaterih zanimivih pojavov, ki jih gre delno pripisati pričakovani variantnosti, delno pa drugim, bolj problematičnim dejavnikom, kot bomo videli v nadaljevanju.

Variantnost je konstitutivna značilnost vsakega jezikovnega kontinuuma in je torej pričakovana, hkrati pa tudi dobrodošla – nenazadnje zagotavlja razvejano zvrstnost jezika, kar pomeni ustreznost razpoložljivih izraznih sredstev za različne okoliščine rabe. Raziskovalci variantnost povezujejo z oddaljevanjem od središča ali središč, različnimi družbenimi okolji, v katerih se jezik uporablja, individualnimi značilnostmi posameznih govorcev, zunanji jezikovni vplivi itd. (Sankoff 2013). S tega vidika je torej prisotnost lokalnih različic slovenskega jezika v Italiji, ki se oddaljujejo tudi od geografsko bližjih slovenskih narečij in regionalnih zvrsti, povsem skladna s pričakovanimi modeli. Problematična postane izključno takrat, ko lokalne različice (popolnoma) izpodrinejo druge, ne zgolj lokalne zvrsti jezika, skrčijo nabor jezikovnih sredstev, ki jih imajo na razpolago govorke in govorci, ter negativno vplivajo na percepcijo jezikovnega kontinuuma – skratka, ko se v skupnosti uveljavi načelo izključevanja namesto načela vključevanja.

Pri govorcih in govorkah slovenskega jezika v Italiji že opažamo krčenje jezikovnega repertoarja v slovenskem jeziku (Jagodid idr. 2017: 72) – to pomeni, da vse večji delež populacije obvlada zgolj različice jezika s prevladujočimi lokalnimi elementi, vse manjši delež pa tudi nelokalne oz. neregionalne zvrsti (Grgič 2019; Melinc 2019). Trend je na splošno očitnejši v videmski pokrajini kot na Tržaškem in Goriškem, zasledimo pa ga lahko predvsem tam, kjer bi sicer pričakovali večjo jezikovno uniformiranost – na primer v besedilih, ki po ustaljenih sporazumevalnih modelih nastajajo v javni upravi in so namenjena javni rabi jezika. V ta kontekst sodijo različni obrazci, obvestila, dokumenti itd.

## Povzetek analize vzorčnih besedil

SLORI – Slovenski raziskovalni inštitut od leta 2018 sodeluje s Centralnim uradom za slovenski jezik pri Avtonomni deželi Furlaniji - Julijski krajini.<sup>3</sup> Ena ključnih dejavnosti, ki jih izvajata SLORI in Centralni urad, je preverjanje besedil, ki nastajajo v javni upravi s prevajanjem italijanskih izvirkov v slovenski jezik. Gre za besedila, namenjena javni rabi, npr. objavi na spletni straneh različnih organov lokalnih samoupravnih skupnosti in javnih zavodov.

Prva jezikovno-terminološka analiza vzorca teh besedil je bila opravljena v letih 2016 in 2017; izsledki te analize so bili objavljeni v referatu, predstavljenem ob *Drugi deželni konferenci o zaščiti slovenske jezikovne manjšine* 24. novembra 2017 (Grgič 2017a). Raziskava je pokazala na vrsto pojavov, ki odstopajo od pričakovanega standarda v danih sporazumevalnih okoliščinah (tj. v ustaljenih besedilih v javni upravi) in ki jih ne moremo razložiti z variantnostjo kot posledico različne predmetnosti oz. pomenke reference (npr. različnih zakonskih podlag, pravne ureditve, institucionalnega ustroja itd.). Med takimi pojavi, ki so bili v analiziranem vzorcu besedil najpogostejši, naj omenimo kalke (*classe di concorso – natečajni razred* namesto *habilitacijsko področje*), neupoštevanje polisemije (*iniziativa – pobuda* namesto *preditev*), paronime (*documento riservato – rezerviran dokument* namesto *zaupen dokument*), arhaizme (*consulta – konzulta* namesto *posvetovalno telo, svet*), hiperkorekcije (*direzione – ravnateljstvo* namesto *direkcija*), pomenke zasuke (*insegnante di ruolo – učitelj v staležu* namesto *stalno zaposlen učitelj/učitelj, zaposlen za nedoločen čas*), neobstoječe lekseme (*bullismo – bulizem* namesto *medvrstniško nasilje*).

Od leta 2018 dalje poteka redno spremljanje besedil, ki nastajajo v javni upravi. Korpus zajema javno dostopna besedila – približno 10 odstotkov teh besedil je lektoriranih in terminološko revidiranih. Analiza teh besedil je še v teku; delni rezultati so bili predstavljeni na *Tretji deželni konferenci o zaščiti slovenske jezikovne manjšine*, ki je potekala novembra 2021, in bodo objavljeni v nekaterih znanstvenih člankih, ki so trenutno v pripravi. V nadaljevanju zato podajam le nekaj splošnih ugotovitev za področje javne uprave (lokalnih samoupravnih skupnosti, tj. občin in dežele), šol in medijev; vsi podatki so še v fazi preverjanja.

Za področje javne uprave (občin in dežele) preliminarne raziskave zaenkrat kažejo, da je v zadnjih treh letih prišlo do premikov predvsem na področju terminološke doslednosti. To najbolj vidimo na nekaterih primerih polisemičnih (večpomenskih)

3 Urad je bil ustanovljen leta 2017 in deluje v sklopu Službe za manjšinske jezike in deželne rojake v tujini. Urad vodi in usklajuje dejavnosti na področju rabe slovenskega jezika v javni upravi, zagotavlja prevajalske in tolmaške storitve za dejavnosti dežele, skrbi za normiranje upravno-pravne terminologije v slovenščini, prireja jezikovna izobraževanja za zaposlene ter ponuja svetovanje in druge pomožne storitve institucijam, ki so pristopile k Mreži za slovenski jezik v javni upravi Furlanije - Julijske krajine. Skrbi za izplačevanje državnih sredstev lokalnim upravam in pripravo razpisov, namenjenih izvajanju projektov za spodbujanje rabe slovenščine v javni upravi.

oz. multireferencialnih (večreferenčnih/večpojmovnih) italijanskih terminov, npr. ob terminu *decreto*, ki se v izvirniku (tudi z dopolnili, npr. s prilastki – *decreto legge*, *decreto legislativo* itd.) uporablja za označevanje različnih pojmov in se prevaja kot *odlok*, *dekret*, *uredba*, *odločba*, *sklep* itd. Prevodni standard do leta 2018 ni bil določen – posledica tega je bila, da so se npr. za pojem *decreto legge* uporabljale kombinacije *zakonski*, *zakonodajni* (levi prilastki) + *odlok*, *dekret*, *uredba* (jedro BZ) + z *zakonsko močjo*, z *veljavo zakona*, *zakon* (desni prilastki).<sup>4</sup> Delovna skupina za normiranje upravnopravne terminologije, ki jo sestavljajo predstavniki Centralnega urada za slovenski jezik FJK in strokovnjaki SLORI, je nato določila prevodni standard, ki je objavljen v *Zvezku normiranih terminov*.<sup>5</sup> Standard temelji na analizi predmetnosti, se pravi na ugotavljanju razlik v upravnopravni ureditvi med Republiko Slovenijo in Italijansko republiko, ter na cilju, da se zagotovi čim večja doslednost terminologije na lokalni ravni, obenem pa tudi čim večja jasnost in enoznačnost<sup>6</sup> na ravni celotnega jezikovnega okolja – kar pomeni, da mora biti termin, ki se uporablja na lokalni ravni, vsaj razumljiv in sprejemljiv tudi v Republiki Sloveniji in drugod, kjer se uporablja slovenski jezik (npr. v zamejstvu, zdomstvu in v institucijah EU). Delovna skupina je torej na splošno sprejela načelo, da se kot referenčna ne obravnava samo lokalna skupnost, ki ima možnost izhajanja iz italijanskega izvirnika, ampak celotna slovenska javnost, torej skupnost govorcev in govork slovenskega jezika v Italiji, Sloveniji in drugod.

Novejše raziskave, ki še potekajo, kažejo na večjo prisotnost izključno lokalnih poimenovanj (terminov) zlasti na področju šolstva. Analize zaenkrat potrjujejo hipotezo, da je v teh besedilih – tudi takrat, ko bi sicer pričakovali enoznačno terminologijo, saj se predmetnost/pojmovnost ne spreminja zaradi npr. razlik v pravni ureditvi obeh sistemov – odstopanje od splošnega slovenskega standarda zelo visoko, kar v nekaterih primerih otežuje ali celo onemogoča razumevanje sporočila (Pirih Svetina 2013: 315). To hipotezo so na primer potrdile primerjave besedil, ki so jih šole objavljale ob izbruhu koronavirusne bolezni in v poznejših fazah epidemije. Če po eni strani drži, da so se izredne okoliščine, in sicer zapiranje šol in zaustavitve, prej (in bolj radikalno) pojavile v Italijanski republici, je pa res, da je pandemija globalni pojav in da so mnogi pojmi oz. predmetnosti (od medicinskih dejstev do pravnih/družbenih ukrepov), pa tudi miselne in kulturne formacije, na podlagi katerih dojemamo in opredeljujemo realnost, vsaj na ravni evropskih držav in družb podobne, če že ne enake. Zato bi v teh okoliščinah pričakovali visoko stopnjo terminološke doslednosti in enoznačnosti, ki je

4 <https://www.jeziknaklik.it/obrazci-gradivo/#zapisniki> (Dostop: 6. 9. 2021).

5 <https://www.jeziknaklik.it/zvezek/> (Dostop: 6. 9. 2021).

6 Čeprav vemo, da popolna enoznačnost v terminologiji ni mogoča in da so terminološke variacije oz. dvojnice neizogiben pojav (Vintar 2008: 27), si kljub temu prizadevamo, da bi bilo njihovo število omejeno, razpon variantnosti pa pregleden – se pravi, da bi vsaj potencialno popisali (evidencialni), po možnosti pa tudi opisali vse termine, s katerimi poimenujemo določen pojav (predmetnost).

sicer značilna za t. i. trde znanosti, npr. za biologijo, kemijo, medicino itd. Izkazalo pa se je, da so slovenske šole v Italiji v glavnem prevajale v slovenščino besedila, ki so jih prejemale v italijanščini, pri tem pa se nikakor niso opirale na leksikološki repertoar oz. na sporazumevalne vzorce (rabo) v slovenskem jeziku. Besedila, ki so nastajala v šolah (npr. obvestila staršem, spletne strani, pravilniki itd.), izkazujejo visoko koncentracijo terminov, ki so nastali kot posledica jezikovnega stika z italijanščino oz. jezikovne marginalizacije manjšinske skupnosti v odnosu do referenčnega prostora – t. i. matice; v ta kontekst sodijo npr. kalki (*didattica a distanza* – *didaktika na daljavo* namesto *pouk na daljavo*) in paronimi (*tampone* – *tampon* namesto *bris*). Utemeljena se zdi hipoteza, da tvorci in tvorke teh besedil, ki so (domnevamo) učitelji in profesorji na šolah s slovenskim učnim jezikom v Italiji, sploh niso bili izpostavljeni tekstem (npr. novicam, različnim objavam, obvestilom ...) o pojavu koronavirusne bolezni, ki so medtem nastajali/izhajali v Republiki Sloveniji.

Terminologija se iz strokovnega prenaša tudi v splošni jezik, in sicer predvsem skozi medijski diskurz. Analize korpusov tudi na tem področju zaenkrat kažejo na odstopanja od splošnega slovenskega standarda oz. na časovni zamik pri sprejemanju ustaljene slovenske terminologije. Ob novih pojavih se avtorji besedil očitno odločajo najprej za prevajanje iz italijanščine, šele nato (mogoče) za sprejemanje uveljavljene terminologije iz osrednjega slovenskega prostora. Primer tega je raba termina (*digitale*) *kovidno potrdilo*. Ker se v italijanskih medijih in tudi sicer v zakonodaji uporablja angleška besedna zveza *greenpass*, so slovenski mediji v Italiji usvojili najprej to terminologijo, nato pa jo začeli prevajati (*zeleno potrdilo*).<sup>7</sup> Prav tako se v slovenskih medijih v Italiji ni uveljavila sintagma *pogoj PCT* (npr. *imeti, izpolnjevati, izkazovati pogoje PCT*) – verjetno zato, ker se ta pojem v italijanščini ubeseduje drugače, običajno v kolokacijah z besedno zvezo *greenpass* (*essere in possesso del greenpass, avere il greenpass, (essere) possessore del greenpass, (essere) muniti di greenpass ...*).

## Diskusija: Kdo je javnost?

Analiza slovenskih besedil, ki nastajajo v javnem prostoru na območju naselitve slovenske skupnosti v Italiji in so namenjena javnosti, odpira celo vrsto vprašanj. Doslej so raziskave obravnavale predvsem vpliv italijanščine kot dominantnega jezika na slovenščino, ki je v danih okoliščinah manjšinski in – z vidika jezikovne strukture – receptiven jezik (Grgič 2016a; Grgič 2017b; Jagodic idr. 2017). Bistveno manj pozornosti pa je bilo namenjene drugim vprašanjem, na primer razmerju med simbolično

7 Za podobne prevode so se odločile tudi institucije EU, kjer prevajajo (angleške) izvornike v slovenščino, vendar se zaenkrat zdi, da na izbiro tvorcev in tvork slovenskih medijskih besedil v Italiji ni vplivala evropska terminologija, pač pa izključno italijanska podlaga.

in funkcionalno vlogo teh besedil ter ključnemu vprašanju, kdo je javnost, ki jo ta besedila naslavlja in nagovarja.

Dosedanje raziskave so izpostavile, da ima za manjšinsko skupnost, ki se prav na podlagi jezika razlikuje od večinske in torej definira kot skupnost, jezik izrazito simboličen pomen; to velja tudi za slovensko skupnost v Italiji (Pertot, Kosic 2014). Poudarjanje predvsem ali celo izključno simbolične funkcije jezika pa lahko vodi v njegovo folklorizacijo oz. fetišizacijo (Grgič 2016b: 72): jezik postane nazadnje le dediščinski kod, s katerim se govorniki in govornice sicer identificirajo, njihova sporazumevalna zmožnost v različnih okoliščinah pa je šibka, kar lahko vodi v opuščanje jezika (Benmamoun idr. 2010).

Trenutno še ne razpolagamo z raziskavami, ki bi se osredotočile na pojem skupnosti kot potencialnega naslovnika/uporabnika besedil, ki nastajajo v manjšinskem kontekstu. Komu so ta besedila pravzaprav namenjena? Kdo je javnost, ki jo ta besedila naslavlja?

Pri besedilih, namenjenih zasebni rabi ali omejenemu številu naslovnikov, je z vidika izbire in standardizacije sporazumevalnega koda (jezika) definicija javnosti manj relevantna oz. sploh nerelevantna. Izbira koda je v primerih, ko govorimo o zasebni rabi jezika, stvar dogovora oz. kompromisa med stranmi. Še več: danes vemo, da je osebna, intimna raba jezika prostor, v katerega težko posegamo – in sploh vprašanje je, ali, v kolikšni meri in kako smemo v to raven posegati (Pertot 2007).

Pri besedilih, namenjenih širši oz. nedefinirani javnosti, pa je problem izbire ustreznega jezikovnega koda in sporazumevalnih sredstev ter, na splošno, jezikovnega standarda v ospredju.<sup>8</sup> Če je neko besedilo (ali nek korpus besedil) namenjeno javni rabi in torej javnosti, lahko to javnost kakorkoli zamejimo oz. omejimo izključno na lokalno skupnost? Ali ni javnost, že po definiciji, potencialno neomejena skupina – in to predvsem danes, ko lahko kdorkoli, kjerkoli in kadarkoli prebere karkoli, kar je objavljeno na spletu? Ali je danes sploh mogoče ustaviti viralno širjenje tekstov? Je torej besedilo, ki ga na svoji spletni strani objavi šola s slovenskim jezikom v Italiji, res namenjeno samo učencem in učenkam tiste šole? In, nazadnje, katere in kakšne so posledice omejevanja javnosti na zgolj lokalno skupnost?

Skupnost govorcev in govork slovenskega jezika v Italiji do danes ni izdelala eksplisnitivnih jezikovnih politik – te so bile, kot smo videli v uvodu, omejene predvsem na

8 Normiranje in standardizacija sta sorodna, vendar hkrati različna procesa jezikovne kodifikacije; v praksi se seveda prepletata (Ayres-Bennett 2020). Medtem ko je normiranje jezika pretežno arbitraren proces, ki upošteva omejeno količino podatkov, ki so pogosto celo nepreverjeni ali slabo preverjeni (Armstrong, Mackenzie 2013), izhaja standardizacija jezika iz drugačnih predpostavk. Ko govorimo o standardizaciji, mislimo na proces, ki v ospredje postavlja govornika kot uporabnika teksta in tvorca diskurzov – skratka, standardizacija temelji na rabi jezika, na njegovi funkcionalnosti, izhaja pa iz velikih količin preverjenih podatkov in iz širokega družbenega konsenza (Stabej 2012; Gorjanc idr. 2015).



zakonske podlage. Iz implicitnih jezikovnih politik Slovencev in Slovenk v Italiji pa lahko kljub temu razberemo, da je bila doslej javnost, ki so ji bila namenjena besedila v slovenskem jeziku, nastala na tem območju, omejena samo na lokalno skupnost. Skratka, če poenostavimo: tvorci in tvorke besedil niso niti vzeli v pretres dejstva, da bi ta besedila morebiti lahko naslavljala tudi govorce in govorce slovenskega jezika, ki niso pripadniki in pripadnice slovenske manjšine v Italiji in ki torej, na primer, ne poznajo italijanskih izvirnikov.

Hipotezo o omejevanju javnosti na zgolj lokalno skupnost potrjujejo tudi raziskave o identitetnih opcijah pripadnikov in pripadnic manjšinske skupnosti, ki se čedalje bolj identificirajo s svojo »zamejskostjo« in čedalje manj s »slovenskostjo« (Pertot, Kosic 2014). Vzrokov za take identitetne opcije je več; med temi vsekakor ne gre prezreti procesov regionalizacije, ki so se uveljavili kot protitež globalizacijskim trendom – lokalno je tako postalo trendovsko, lokalna identiteta pa (namišljen?) obrambni mehanizem pred (namišljeno?) grožnjo globalnega talilnega lonca. Posledice zgolj ali vsaj pretežno lokalnih/regionalnih identifikacij pa so daljnosežne in vplivajo tudi na percepcijo, znanje in rabo jezika (Trudgill 2004: 39).

Upad sporazumevalne zmožnosti govork in govorcev slovenskega jezika v Italiji smo raziskovalci doslej pripisovali različnim dejavnikom: neustrezni zakonski zaščiti, omejenim možnostim rabe jezika v javnosti, vplivu italijanskega jezika, jezikovno nehomogenim razredom v šolah s slovenskim učnim jezikom, nezadostno razširjeni vidni dvojezičnosti itd. (Jagodic 2019; Melinc 2019; Mezgec 2016). Nove raziskave, ki še potekajo, nakazujejo možnost, da moramo poleg vseh naštetih dejavnikov upoštevati vsaj še enega: (samo)marginalizacijo govorcev in govork slovenskega jezika v Italiji v odnosu do govork in govorcev v Republiki Sloveniji in drugih okoljih. Proces (samo)marginalizacije in (samo)izključevanja so raziskovalci spremljali tudi drugod po svetu (Schmid, Jarvis 2014), vendar doslej predvsem v odnosu do večinske skupnosti: pripadniki jezikovnih manjšin, ki ne obvladajo večinskega jezika, so izključeni ali se sami izključujejo iz okoliščin, kjer morajo (ali verjamejo, da morajo) uporabljati dominanten jezik, s tem pa se priložnosti za izpostavljenost jeziku in torej njegovo spontano usvajanje le še krčijo, sporazumevalna zmožnost pa upada. Ta proces smo pri govoricah in govorkah slovenskega jezika v Italiji opažali še nekaj desetletij po drugi svetovni vojni (Kaučič 2017). Približno po letu 2000 pa smo začeli opažati premike v obratni smeri, se pravi v odnosu do matične (referenčne) skupnosti – do govorcev in govork slovenščine v Republiki Sloveniji (Grgič 2019). Zaradi občutka, da je njihova sporazumevalna zmožnost v slovenskem jeziku omejena, se pripadniki in pripadnice slovenske skupnosti v Italiji včasih že začenjajo izključevati iz okolij, za katera menijo, da zgolj lokalni idiomi tam niso ustrezni.

Razlogov za (samo)marginalizacijo in (samo)izključevanje je seveda več. Eden od teh je tudi apriorno omejevanje skupnosti, ki ji govorce in govorce pripadajo, na

zgolj lokalno raven, kar se kaže tudi pri dojemanju javnosti. Raziskave, opravljene v zadnjem letu in ki so bile premierno predstavljene na *Tretji deželni konferenci o zaščiti slovenske manjšine* jeseni 2021, kažejo, da je percepcija javnosti, ki naj bi ji bila namenjena analizirana besedila, izrazito omejena na zgolj lokalno skupnost. Iste raziskave obenem kažejo, da med tvorci in tvorkami besedil prevladuje prepričanje, da imajo ta predvsem simbolično vlogo (dokazovanja prisotnosti slovenske skupnosti na danem območju), ne pa tudi funkcionalne (npr. obvestilne, informativne) vloge. Kratkoročno to vpliva na izbiro jezika (idioma), saj izhajajo tvorci in tvorke besedil iz predpostavke, da morajo biti besedila dostopna in razumljiva predvsem (če že ne izključno) ljudem, ki poznajo italijanski izvirnik, lokalno predmetnost in terminologijo oz. rabo, ki je značilna izključno za lokalno okolje. Še več: taka raba se zdi nekaterim tvorcem in tvorkam besedil celo dobrodošla in učinkovita, vsekakor učinkovitejša od splošne, nelokalne standardne rabe.

Sociolingvistične projekcije pa kažejo, da je kakršnokoli izključevanje, omejevanje in marginaliziranje, ki privede do krčenja socialnih mrež govorcev in govork neke skupnosti, na dolgi rok kontraproduktivno (Milroy 2002). Krčenje socialnih mrež nujno privede do krčenja jezikovnega repertoarja, ki ne sprejema več elementov iz svojega jezikovnega kontinuuma, pač pa (in to pospešeno) le iz kontinuuma večinskega jezika (Pauwels 2016: 31). Hibridne, lokalne, variantne jezikovne tvorbe, ki sicer same po sebi niso problematične, ampak nasprotno pozitivne za skupnost govorcev in govork, lahko postanejo skrb vzbujajoče takrat, ko izpodrinejo vse ostale zvrsti in idiome ter postanejo edini jezikovni kod, ki mu je skupnost še izpostavljena in s katerim se še identificira.

## Sklep

V prispevku sem podala splošno sliko javne rabe slovenskega jezika v Italiji. V uvodu in izhodiščih sem predstavila nekaj podatkov, v naslednjih razdelkih pa preliminarne izsledke raziskav, ki še potekajo. Trenutni status, položaj in struktura slovenskega jezika v Italiji kažejo na nekatere pozitivne premike, ki so posledica pravnega varstva manjšinskega jezika, spremenjenih zgodovinskih in družbenih okoliščin ter širšega zanimanja za slovenski jezik. Hkrati velja opozoriti, da prihaja predvsem znotraj skupnosti govork in govorcev slovenskega jezika v Italiji do dinamik, ki zahtevajo pozorno spremljanje. Eden od teh pojavov je krčenje pojma javnosti na zgolj lokalno okolje, kar kratkoročno vpliva na izbor jezikovnih sredstev (in torej na rabo jezika), dolgoročno pa lahko omeji možnosti za učinkovito izpostavljenost in s tem priložnosti za spontano usvajanje jezika. Ta dva dejavnika sta ključna za doseganje visoke sporazumevalne zmožnosti govork in govorcev, kar edino zagotavlja ohranjanje nadaljnje rabe jezika zunaj zgolj folklornih/dediščinskih okvirov.

## Literatura

- ARMSTRONG, Nigel, MACKENZIE, Ian, 2013: *Standardization, ideology and linguistics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- AYRES-BENNETT, Wendy, 2020: From Haugen's codification to Thomas's purism: assessing the role of description and prescription, prescriptivism and purism in linguistic standardisation. *Language Policy* 19. 183–213.
- BENMAMOUN, Elabbas, MONTRUL, Silvina, POLINSKY, Maria, 2010: *White Paper. Prolegomena to Heritage Linguistics*. Harvard University. 26–43.
- BOGATEC, Norina, 2015: Šolanje v slovenskem jeziku v Italiji. *Razprave in gradivo: revija za narodnostna vprašanja* 74.5–21.
- BREZIGAR, Sara, 2004: Politike promocije manjšinskih jezikov: primer pridobivanja znanja slovenskega jezika na Tržaškem in Goriškem. *Razprave in gradivo: revija za narodnostna vprašanja* 44. 106–133.
- BREZIGAR, Sara, 2017a: Slovenska skupnost v Italiji med preteklostjo in prihodnostjo. Norina Bogatec in Zaira Vidau (ur.): *Skupnost v središču Evrope: Slovenci v Italiji od padca Berlinskega zidu do izživov tretjega tisočletja*. Trst: ZTT in SLORI. 21–30.
- BREZIGAR, Sara, 2017b: Gospodarstvo in financiranje slovenske narodne skupnosti v Italiji: kratek oris zgodovine Slovencev v Italiji. Norina Bogatec in Zaira Vidau (ur.): *Skupnost v središču Evrope: Slovenci v Italiji od padca Berlinskega zidu do izživov tretjega tisočletja*. Trst: ZTT in SLORI. 187–208.
- BUFON, Milan, 2004: *Med teritorialnostjo in globalnostjo: sodobni problemi območij družbenega in kulturnega stika*. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče in Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.
- CAVAION, Irina Moira, 2014: Testing feasibility of cross border contacts within primary neighbouring languages classroom. *Annales: analiza istrske in mediteranske študije. Series historia et sociologia* 24/2. 277–292.
- COMBS, Mary Carol, PENFIELD, Susan, 2012: Language activism and language policy. Bernard Spolsky (ur.): *The Cambridge Handbook of Language Policy*. Cambridge: Cambridge University Press. 461–474.
- GORJANC, Vojko, KREK, Simon, POPIČ, Damjan, 2015: Med ideologijo knjižnega in standardnega jezika. Vojko Gorjanc idr. (ur.): *Slovar sodobne slovenščine: problemi in rešitve*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 32–48.
- GRGIČ, Matejka, 2016a: The identification and definition of the minority community as an ideological construct: the case of Slovenians in Italy. *Razprave in gradivo: revija za narodnostna vprašanja* 77. 87–102.
- GRGIČ, Matejka, 2016b: *Jezik: sistem, sredstvo in simbol. Identiteta in ideologija med Slovenci v Italiji*. Trst: Slovenski raziskovalni inštitut SLORI.

- GRGIČ, Matejka, 2017a: Centralni urad za slovenski jezik in mreža storitev na obravnavanem geografskem območju : ocena trenutnega stanja, teoretski vidiki in organizacijski modeli. Adrijana Janežič in Devan Jagodic (ur.): *Druga deželna konferenca o zaščiti slovenske jezikovne manjšine*. Trst: Regione autonoma Friuli Venezia Giulia. 67–82.
- GRGIČ, Matejka, 2017b: Italijansko-slovenski jezikovni stik med ideologijo in pragmatiko. *Jezik in slovnstvo* 62/1. 89–98.
- GRGIČ, Matejka 2019: Slovenian in Italy: questioning the role of rights, opportunities, and positive attitudes in boosting communication skills among minority language speakers. *Europäisches Journal für Minderheiten fragen* 12/1–2. 126–139.
- GRGIČ, Matejka, 2020: Kdo se boji slovenščine? Ideološko načrtovanje in (ne)implementacija jezikovnih strategij med Slovenci v Italiji. *Teorija in praksa: revija za družbena vprašanja* 57. 109–126.
- JAGODIC, Devan, 2017: Slovenci v Italiji: poselitveni prostor in demografsko gibanje. Norina Bogatec in Zaira Vidau (ur.): *Skupnost v središču Evrope: Slovenci v Italiji od padca Berlinskega zidu do izzivov tretjega tisočletja*. Trst: ZTT in SLORI. 40–49.
- JAGODIC, Devan, KAUČIČ BAŠA, Majda, DAPIT, Roberto, 2017: Jezikovni položaj Slovencev v Italiji. Norina Bogatec in Zaira Vidau (ur.): *Skupnost v središču Evrope: Slovenci v Italiji od padca Berlinskega zidu do izzivov tretjega tisočletja*. Trst: ZTT in SLORI. 66–88.
- JAGODIC, Devan, 2019: Znanje in raba slovenskega jezika med mladini v slovenskem zamejstvu v Italiji. Sonja Novak Lukanovič (ur.): *Jezikovni profil mladih v slovenskem zamejstvu*. Ljubljana: Inštitut za narodnostna vprašanja, Celovec: Slovenski znanstveni inštitut, Celovec: Slovenski narodopisni inštitut Urban Jarnik, Trst: Slovenski raziskovalni inštitut SLORI. 67–120.
- KAUČIČ BAŠA, Majda, 1997: Where do Slovenes speak Slovene and to whom? Minority language choice in a transactional setting. *International journal of the sociology of language* 124. 51–73.
- MELINC MLEKUŽ, Maja, 2019: Sporazumevalna zmožnost v šolah s slovenskim učnim jezikom v Italiji. *Razprave in gradivo: revija za narodnostna vprašanja* 83. 67–82.
- MEZGEC, Maja 2016: Linguistic landscape as a mirror: the case of the Slovene minority in Italy. *Razprave in gradivo: revija za narodnostna vprašanja* 77. 67–85.
- MILROY, Lesley, LLAMAS, Carmen, 2002: Social Networks. Jack Chambers idr. (ur.): *The Handbook of Language Variation and Change*. Oxford. Blackwell. 549–572.
- PAUWELS, Anne, 2016: *Language Maintenance and Shift*. Cambridge: Cambridge University Press.

- PERTOT, Susanna, 2007: V imenu očeta: medgeneracijski prenos slovenskega jezika in identitete po moški liniji. Miran Košuta (ur.): *Živeti mejo. Zbornik Slavističnega društva Slovenije. Trst 2007*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije. 255–266.
- PERTOT, Susanna, KOSIC, Marianna, 2014: *Jeziki in identitete v precepu: mišljenje, govor in predstave o identiteti pri treh generacijah maturantov šol s slovenskim učnim jezikom v Italiji*. Trst: Slovenski raziskovalni inštitut SLORI.
- PIRIH SVETINA, Nataša, 2013: Tri učiteljice: ena v službi, druga na karenčnem dopustu, tretja v staležu. Slovenščina in njene standardne različice za različne uporabnike. Andreja Žele (ur.): *Družbena funkcijskost jezika: vidiki, merila, opredelitve*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 313–318.
- SANKOFF, Gillian, 2013: Linguistic Outcomes of Bilingualism. Jack Chambers in Natalie Schilling (ur.): *The Handbook of Language Variation and Change*. Oxford. Blackwell. 549–572.
- SCHMID, Monika, JARVIS, Scott, 2014: Lexical access and lexical diversity in first language attrition. *Bilingualism: Language and Cognition* 17/4. 729–748.
- STABEJ, Marko, 2012: Jezik, nazori in nadzor. Aleksander Bjelčevič (ur.): *Ideologije v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi: zbornik predavanj*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 11–20.
- TRUDGILL, Peter, 2004: Glocalisation and the Ausbausociolinguistics of modern Europe. Anna Duszakin Urszula Okulska (ur.): *Speaking from the margin: Global English from a European perspective*. Frankfurt: Peter Lang. 35–49.
- VIDAU, Zaira, 2013: The legal protection of national and linguistic minorities in the Region of Friuli Venezia Giulia: a comparison of the three regional laws for the Slovene linguistic minority, for the Friulian language and for the German-Speaking minorities. *Razprave in gradivo/Treatises and documents* 71. 27–52.
- VIDAU, Zaira, 2017: Pravni okvir zaščite slovenske narodne skupnosti v Italiji. Norina Bogatec in Zaira Vidau (ur.): *Skupnost v središču Evrope: Slovenci v Italiji od padca Berlinskega zidu do izzivov tretjega tisočletja*. Trst: ZTT in SLORI. 50–55.
- VINTAR, Špela, 2008: *Terminologija: terminološka veda in računalniško podprta terminografija*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.



# Bertolt Brecht in njegova analiza fašistične teatralnosti

Jakob Ribič\*

Bertolt Brecht je že leta 1933 zapisal, da je program nemških fašistov zelo slovesne narave. Ogromen del tega programa so namreč sestavljala različna praznovanja in različne oblike množičnih zbiranj, katerih vrhunec so bili javni nastopi in govori vidnih fašističnih predstavnikov. Le nekaj mesecev pred začetkom druge svetovne vojne je v eseju *O teatralnosti fašizma* Brecht analitično preučil prav teatralno naravo fašistične politike. Hitler je z osnovnimi gledališkimi prijemi, ki jim Brecht pravi reprezentacija, identifikacija in vživljanje, naključno maso ljudi povezal v množično gibanje fašizma. Hitlerjevi javni nastopi in govori (pa tudi vsa ostala spremljajoča teatralna sredstva) tako postanejo ideološko jedro fašizma: z ustvarjanjem spektakla fašisti namreč nadomeščajo vsebino in z njim ustvarjajo sebi privržene množice, ki svoje interese zamenjajo za sebične in škodljive interese fašističnih vodij. Na teatrski učinek preračunani govori in druge oblike nastopov v javnem prostoru postanejo ključna esenca fašistične politike. Prispevek zato ugotavlja, da je temeljna substanca fašistične politike prav njena spektakelska narava.

**Ključne besede:** personalizacija, reprezentacija, vživetje, Brecht, fašizem

As early as in 1933 Bertolt Brecht noted that the programme of the German fascists was of a very festive nature. Namely, a very large portion of the programme consisted of different celebrations and various forms of mass assemblies, the culmination of which were represented by public appearances and speeches given by prominent fascist representatives. Only a few months before the outbreak of the Second World War, Brecht analysed the theatrical nature of fascist politics in his essay *On the Theatricality of Fascism*. Hitler used basic theatrical tools, which Brecht called representation, identification and empathy, to connect a random crowd of people into a mass movement of fascism. Hitler's public appearances and speeches (as well as all the other theatrical means that accompanied them) thus became the ideological core of fascism. In fact, it is precisely by creating a spectacle that fascists replace a substantial and coherent system of ideas, thus creating crowds of adherents who exchange their own interests for the selfish and harmful interests of fascist leaders. Speeches and other forms of public performance, aiming at theatrical effects, become the key essence of fascist politics. The paper therefore concludes that the basic substance of fascist politics is precisely its spectacular nature.

**Keywords:** personalization, representation, empathy, Brecht, fascism

---

\* Jakob Ribič

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
vid.jakob@gmail.com

## Uvod

Bertolt Brecht je že leta 1933 ugotavljal, da je program nemških fašistov zelo slovesne narave: »Velik, zelo velik del programa so sestavljale slovesnosti in praznovanja, pa tudi drugačne prireditve,« katerih cilj je bil ponovno vzpostaviti »enotnost naroda« (Brecht 1987: 151). Na eni od takšnih prireditev je bil prisoten tudi Brecht. Že leta 1923 je namreč z Arnoltom Bronnenom, s katerim je tisti čas prijateljeval, zašel v *Zirkus Krone*, v enega od tedaj večjih münchenških prizorišč, kjer je imel Adolf Hitler enega od svojih številnih množičnih dogodkov. Dirk Heißeŕer sklepa, da je šlo za prireditev z naslovom *Kladivo in nakovalo (vprašanje usode nemškega naroda)*, na kateri je kot glavni govorec poleg Hitlerja nastopal tudi dunajski nacionalsocialist Walter Riehl (prim. Heißeŕer 2020: 283). Brecht je spektakelski dogodek nemudoma povezal z gledališčem. Označil ga je za slab teater, *ein schlechtes Theater*, v Hitlerju pa je prepoznal človeka, ki ima prednost, da v gledališču sedi na najcenejših stolih in tako še predobro razume, kaj je množicam všeč in kaj od gledališkega spektakla pričakujejo (prim. Wagner 1989: 174). O fašizmu je zato tudi pozneje pogosto razmišljal v povezavi z njegovo spektakelsko naravo. Sredi 30. let je denimo cinično ugotavljal, da se je »pravo« gledališče v Nemčiji:

preselilo na ulice. Tam se prirejajo ognjemeti in vojaške parade. Uprizorjene so na izjemno sodoben način. Režija teče kot po maslu. To »gledališče« ima več obiskovalcev kot Reinhardtov *Sen kresne noči*. Max Reinhardt, nekoč najpomembnejši nemški gledališnik, danes ne more več tekrovati z Goebbelsom. *Sen kresne noči* na Bückebergu ima drugačen sijaj. (prav tam: 176)

Za Brechta ni bilo dvoma, »da se fašisti obnašajo še posebej teatralno« in da imajo za to »poseben smisel« (GKA 21.1: 563<sup>1</sup>). Konec pomladi leta 1939 se je zato v eseju z dovolj zgovornim naslovom (*Über die Theatralik des Faschismus – O teatralnosti fašizma*) posvetil prav teatralni naravi nemškega fašizma. V tekstu, ki je strukturiran kot dialog med dvema namišljenima likoma, Thomasom in Karlom, se je Brecht »problema« fašizma lotil z edinstvenega vidika. Obravnava ga namreč kot slab politični šov, *wie ein schlechtes Theater*, kot se je izrazil tistega poznopomladanskega dne, ko je z Bronnenom zašel na Hitlerjev nastop v *Zirkus Krone*. Vsebinsko in idejno plat fašizma Brecht v tem spisu pušča povsem ob strani. Zanima ga le fašistični spektakel, šov, ki so ga fašisti uprizarjali in ki ga Brecht obravnava z docela teatraloškim konceptualnim aparatom, saj da so se tudi fašisti sami izražali (in svoje politične cilje artikulirali) z gledališkimi sredstvi. Po Platonu nemara nihče ni gledališča postavil v tako tesno zvezo s politiko

1 Zaradi boljše preglednosti citate iz Brechtovega dela: *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (1989–1998) navajam s kratico GKA, s številko knjige, v kateri se citat nahaja, in s številko strani, na kateri je zapisan.



kot ravno Brecht. Toda če je fašistično ideologijo z naborom gledaliških sredstev, ki jih uporablja, res mogoče vzeti in analizirati kot specifičen model teatralne prakse, to v drugačno luč ne postavlja le fašističnega političnega gibanja, temveč tudi Brechtovo gledališko podjetje (in nemara tudi gledališko prakso povsem na splošno). Brechtovo gledališko metodo bi namreč lahko določili v nasprotju z vsemi tistimi značilnostmi, ki jih pripisuje teatralnosti fašizma in proti katerim se je kar najbolj goreče boril. Teatralnost fašizma bi potemtakem predstavljala najbolj temeljno in radikalno nasprotje epskega gledališča. Morda bi bilo zato Brechtovo gledališče treba razumeti kot v svojem jedru antifašistični ali, morda še boljše, antitotalitarni projekt, torej kot projekt, ki si je za svoj cilj zastavil ustvariti takšne politične subjekte, ki bi bili svobodni, svobodni pa bi bili zaradi sposobnosti kritičnega premisleka, tiste glavne ovire slehernega totalitarnega sistema. Brecht je nad vsem poudarjal prav možnost in sposobnost kritične distance ter ocenjujočega opazovanja, h kateremu naj bi svoje subjekte (gledalce in igralce) spodbujalo tudi epsko gledališče ter jih v tem nemara tudi izučilo oziroma izurilo.

Vprašanje, ki si ga Brecht postavi v uvodu besedila *O teatralnosti fašizma*, namreč, kako je mogoče o umetnosti razmišljati v času, ko je postalo umetnost že to, da sploh ostaneš živ, in ali ne bi bil razmislek te vrste znak neprimerne cinizma (prav tam: 562), torej dobi presenetljiv obrat. Ne samo, da je mogoče, zdi se, da je Brecht pokazal, da je prav v takšnem času to celo najbolj potrebno.

## **Psihologija fašističnih množic**

Fašizem preči neko temeljno protislovje. Ozke fašistične elite namreč skušajo podpora ljudi pridobiti za svoje sebične cilje, ki so kot taki v veliki meri nezdržljivi z interesi njihovih podpornikov. Objektivni cilji fašizma so torej nasprotni materialnim in zgodovinskim interesom ljudi, ki jih fašistična propaganda skuša zajeti. Da fašizmu kaj takega uspe, se pravi, da si lahko za cilje, ki zadevajo le sebične interese majhnega števila političnih voditeljev, zagotovi množično podporo ljudi, morajo fašisti, kot ugotavlja Theodor W. Adorno, poseči po sredstvih množične psihologije. Adorno pri tem cilja na množično psihologijo, kot jo je na začetku 20. let, torej tik pred vzponom nemškega nacifašizma, opredelil Sigmund Freud.

Freud izhaja iz ugotovitve, da posameznik »ob nekem določenem pogoju čuti, misli in ravna povsem drugače, kot bi od njega pričakovali; ta pogoj [pa] je njegova uvrstitev v trumo ljudi, ki je pridobila lastnost 'psihološke množice'« (Freud 2007: 255). To ne pomeni, da posameznik v množici postane popolnoma druga, nemara celo kar nova oseba. V množici se, kot poudarjata Adorno in Freud, zgolj manifestirajo navadno prikriti in potlačene lastnosti. Kadar je del množične tvorbe, se torej posameznik vede drugače, kot če bi bil sam. Tisti, ki se utopijo v fašistični množici, zato »niso primitivni ljudje, pač pa [le] kažejo primitivne načine vedanja, ki so v nasprotju z njihovim

*normalnim* racionalnim *vedenjem*« (Adorno 2013: 37). Seveda se množice med seboj razlikujejo in zato tudi različno vplivajo na svoje člane. Toda v fašizmu gre prav za to, kako aktualizirati takšne primitivne vzorce vedenja. Freud, denimo, opisuje množice, ki so vodljive, lahkoverne in nekritične, saj se v njih zniža intelektualna učinkovitost njenih članov. Posamezniki se v teh množicah odrečejo razumni instanci, s katero bi preverjali skladnost idej z dejanskostjo, zaradi česar lahko v takšnem vzdušju obstojijo »kar najbolj nasprotujoče si ideje druga ob drugi in se zlagajo med seboj, ne da bi iz njihovega logičnega protislovja zrasel konflikt« (Freud 2007: 261). Spričo anonimnosti, piše Freud, posamezniku v takšni množici uplahne občutek odgovornosti, namesto njega pa dobi občutek nepremagljive moči. V teh okoliščinah vest izgine, v svojih dejanjih in mislih gre posameznik do skrajnosti, njegova čustva postanejo čezmerna in delovati prične afektivno in impulzivno, saj mu številčnost množice podeljuje občutek vsemogčnosti. Izkazalo se je, da je nekaj let pozneje takšne množice formirala prav fašistična ideologija.

Očitno torej je, da te množice ne nastanejo na podlagi odmerjanja premišljenih in racionalnih argumentov, saj je ves problem ravno v tem, da fašizem ljudi spodbuja k iracionalnim oblikam vedenja. Fašistična ideologija torej »ne ponuja koherentnega idejnega sistema, nobene bolj ali manj sovisne podobe sveta«, zaradi česar »so jo tudi tako dolgo podcenjevali in nikomur se ni zdelo vredno nastopiti proti tako maloumnim skrupalom, kot so Hitlerjevi govori« (Dolar 1982: 139). Ker so bili nameni fašizma vseskozi iracionalni in avtoritarni, ti govori seveda niso mogli temeljiti na »nameri, da bi privrženca pridobili tako, da bi racionalno razložili cilje« (Adorno 2013: 31). Namesto tega sta po Adornovem prepričanju glavni potezi fašistične propagande psihološka kalkulacija in sistematično uporabljanje natančno določenih tehnik in prijemov, s katerimi bi se lahko psihologijo množic ustrezno izkoristilo (prav tam: 30, 31). Prav zato fašizem ni preprosto le »kak spontano-izviren izraz gonov in instinktov« (prav tam: 55), v smislu, da bi psihološke dispozicije ljudi v nekem trenutku spontano, kakor po naključju povzročile pojav in nastanek fašizma. Te dispozicije je moral fašizem šele izrabiti in jih oživiti. Korenine fašizma po Adornu zato niso psihološke narave, psihologija ni vir fašizma. Res je sicer, da pri množicah obstaja potencialna dojemljivost za fašizem, vendar pa jo je treba s shemo natančno določenih tehnik in prijemov, ki jo omenja Adorno, šele aktualizirati. Z njimi fašistična propaganda izrablja psihološko področje kot način, s katerim bi ljudi pritegnili za svoje sebične gospodarske in politične interese. »Psihologijo množic so zasegli [fašistični] vodje ter jo preobrazili v sredstvo za obvladovanje množice.« (prav tam) Psihologija je torej nadomestila argumente in vsebino. Fašizem namesto nje meri na posameznikovo nezavedno, propaganda »deluje kot *Wünscherfüllung*, kot izpolnitev želje, naslovljena je na nezavedne vzgibe« (Dolar 1982: 74), skratka obrača se na psihološke posebnosti in duševnost posameznika. Če se zdi, da se je Adorno primarno osredotočil na

»psihološko kalkulacijo« in če je morda prav to jedro njegovega besedila, potem ga Brecht nemara dopolnjuje v tem, da se v besedilu o teatralnosti fašizma ukvarja s tisto drugo temeljno potezo fašistične propagande, torej s »tehnikami in prijemi«, s katerimi so lahko fašisti psihološko področje svojih privržencev sploh izrabljali.

To pa spet ne pomeni, da bi se moralo fašizem analizirati le s koncepti množične psihologije, vse ostale teoretske in znanstvene aparate pa pustiti v nemar. Prav nasprotno, v premislek bi se zagotovo moralo vzeti tudi zunanje sociološke faktorje in vprašanje ekonomskega gospostva. Podobno piše tudi Mladen Dolar: ne bi smeli absolutizirati le enega od obeh polov – zasilno ju imenuje »ekonomija« in »psihologija« – in dati primat enemu nad drugim, ekonomiji nad ideologijo ali obratno. Drug drugemu namreč vračata svojo lastno pomanjkljivost; kjer se en izteče v imanentno protislovje, posreduje drugi.

V polju politične ekonomije nastopa psihoanaliza kot naknadni dodatek, ki naj pojasni to ali ono psihološko posebnost v obnašanju 'množic', ki so v kolektivni evforiji delovale proti lastnim zgodovinskim interesom, pojasni naj npr. podivjani antisemitizem in čaščenje firejra; v polju psihoanalize pa nastopijo ekonomska gibanja kot zunanje okoliščine, kot ozadje, na katerem naj šele izstopi pravi problem, namreč kaj se v zgodovinskem metezu zgodi s konkretnimi individui, kakšne spremembe v njihovi interni ekonomiji omogočajo zunanja zgodovinska gibanja. (prav tam: 7)

To ne pomeni preprosto le, da eno polje dopolnjuje drugega, tako da denimo en teoretski aparat nadaljuje pot tam, kjer se drugi ujame v slepo ulico, temveč tudi (ali še posebej), da sta obe polji tesno prepleteni in da se morda srečujeta na najbolj presenetljivih mestih. Adorno, denimo, piše o množični psihologiji, toda zelo jasno poudarja, da je psihologija sredstvo za *gospodarske* in *politične* cilje fašističnih voditeljev. Tako se torej družbenoekonomski elementi nahajajo v samem jedru psiholoških kategorij. Vendar pa morda podobno velja tudi za Brechtovo študijo fašistične teatralnosti, za študijo sredstev in postopkov fašistične propagande, ki jih morda sploh ni mogoče misliti ločeno od psihične kalkulacije, te pa spet ne od ekonomskih in socioloških faktorjev. V tem smislu je Brechtovo besedilo, z njim vred pa tudi pričujoči zapis, nujno zgolj »enostranska« analiza fašizma, ki ob strani pušča tako vprašanja množične psihologije kot politične ekonomije. Toda morda je Brechtova razprava zanimiva prav, kolikor uporablja zgolj koncepte s področja gledališke teorije in s tem ponuja drugačen vidik, ki nemara obeta, da o fašističnih množicah zvemo kaj novega. Ob tem pa je seveda nujno zavedanje, da gre le za en vidik problema, za vprašanje utrjene sheme »natančno določenih prijemov in tehnik« (Adorno 2013: 32), ne pa tudi za »psihološka« in »ekonomska« vprašanja, ki so z njim bržčas tesno prepletene. Morda bi morali Brechtovo analizo fašizma zato izmeriti ob drugih teorijah, jo z njimi naknadno reflektirati in interpretirati, toda ker za kaj takega na tem mestu ni dovolj prostora, se analiza fašistične teatralnosti tu nemara ponuja le kot gradivo za nadaljnje delo.

## Spektakelska narava fašizma

Zdi se torej, da se »izrabljanje nezavednega«, o katerem piše Adorno, v fašizmu udejanja skozi teatralna sredstva, to se pravi skozi spektakelske efekte. Freud, denimo, omenja sugestivne vplive, ki jih ima primarno na člane množice njen vodja, vendar pa se »nalezljivi učinek« naprej prenaša tudi med posamezniki v množici. Pod vplivom sugestije se člani množice znajdejo »v posebnem stanju, zelo podobnem fascinaciji, ki zajame hipnotiziranca pod vplivom hipnotizerja« (Freud 2007: 258). Zdi se torej, da se sugestija, ta sicer nekoliko nedoločen, spolzek, morda skoraj preveč nejasen pojem, ki še potrebuje analizo svoje vzročnosti, posreduje skozi fascinacijo, fascinacijo pa omogočajo ravno različni spektakelski efekti. Morda bi lahko fašistični spektakel zato razumeli v funkciji freudovske sugestije. Tako so javne govore in dogodke vse-skozi spremljali bobni, glasba, uniforme, luči, zastave, barve in ognjemeti (»Mnogi ne jemljejo dovolj resno globoke ljubezni malomeščanstva do pirotehničnih prireditev,« na nekem mestu opozarja Brecht (1987: 158)), navsezadnje pa je bila vir fascinacije morda tudi že sama množičnost dogodkov, torej že množica kot taka. Nemara je prav kombinacija vseh teh sredstev, njihova impozantnost in velikopoteznost – pomislimo samo na *Lichtdom*, Katedralo luči, ki jo je v 30. letih za potrebe srečanj nacistične stranke s pomočjo več sto različnih, v nebo usmerjenih žarometov ustvaril Albert Speer – pri udeležencih povzročila stanje »hipnotične« zamaknjenosti, osuplosti in občudovanja, ki jih je podvrglo v »nekritično« maso ljudi, pripravljenih, da storijo dejanja, ki so sicer v popolnem nasprotju z njihovim značajem in navadami. Vendar pa je poleg vseh vizualnih učinkov bržčas fascinirala že sama pojava fašističnega vodje, že njegov javni nastop. Hitlerjevi privrženci, Goebbels denimo, so nenehno opevali njegov »hipnotični in magični /.../ pogled, od katerega se ne da odvrniti oči« (Dolar 1982: 150), prav tako pa tudi njegov glas, ki da uroči in vzpostavlja avtoriteto, ki torej ne terja le poslušnosti, temveč tudi vzbuja občudovanje in fascinacijo. »Fašizem je fenomen glasu in pogleda, glasu osvobojenega črke in pisave, pogleda iz oči v oči brez posredovanja in tukaj lahko v najbolj grobi in najsplošnejši obliki vidimo mehanizem gospostva, ki zadeva njegovo hipnotično plat.« (prav tam: 80) Glas in pogled sta bila pomemben vir sugestibilnih vplivov, s katerimi je fašistični vodja ljudi pripravil do fanatičnega občudovanja in do nepreklicnega sledenja svojim navodilom in poti, po kateri jih je vodil.

Vendar pa je to le ena plat Hitlerjeve javne podobe: namreč tista, pri kateri se Hitler kaže kot *a great man*, veliki mož, popoln, idealen, nezmotljiv, od navadnih ljudi povzdignjen voditelj, veliki vodja, mladodane tuzemski bog, ki je šele kot tak tudi upravičen do funkcije in vloge, ki mu jo priznava množična skupnost. Toda obstaja tudi druga plat njegovega javnega nastopa: ta je posredovana skozi serijo propagandnih podob Hitlerja, kakor po naključju ujetega v nežnih in toplih trenutkih z otroki

in z živalmi, denimo s psi, ali pa, recimo, podoba Hitlerja z lopato v roki ob začetku gradnje nove ceste ali pa, spet nekoliko drugače, Hitlerja s krožnikom tipične nemške enoločnice, kot kaže fotografija, ki jo je v *Kriegsfiibel*<sup>2</sup> vključil Brecht. Na premnogih podobah te vrste se Hitler ravno ne vzpostavlja kot nad množico povzdignjena avtoriteta, pač pa, nasprotno, kot enakovreden član tega ljudstva, kot »eden od mnogih«, *a little man*, kot pravi Adorno, torej kot povsem navaden človek, v katerem se lahko prepozna sleherni državljani. Podobi firerja kot močnega voditelja se tako pridružuje podoba firerja, ki »ima slabosti, vendar samo zato, ker ima človek, katerega izvrsten predstavnik je, prav tako slabosti, in to so slabosti vseh, neizogibne slabosti« (GKA 21.1: 568). Adorno tej navidez nemogoči združitvi obeh podob pravi »topos velikega malega moža«, *great little man* (2013: 45), ki ima, kot pravi, zelo natančno funkcijo. Ker Hitler nastopa kot mali mož, se lahko v njem prepozna vsak državljani; ker je sočasno tudi v vlogi velikega moža, pa tak državljani v njem ne prepozna preprosto samo sebe, temveč svojo idealizirano in popolno podobo, podobo takšnega sebe, kot bi bil, če ga ne bi kazile vse napake, skrbi in prepreke vsakdanjega življenja.

V tem lahko zdaj vidimo, kako se identifikacija članov množice z njihovim vodjo, ta nemara ključni in osrednji koncept Adornove in Freudove analize množične psihologije, prepleta s teatralnostjo fašizma. Konec koncev, ne gre le za fotografije, gre tudi za držo, geste, Hitlerjev gromeči glas, uniforme, obrazno mimiko itn., skratka za kombinacijo mnogoterih sredstev, s katerimi se je Hitler sočasno uprizarjal kot veliki in kot mali mož, se povzdigoval nad ljudstvo in se hkrati predstavljal kot njegov član ter s tem svojim privržencem omogočal identifikacijsko točko, možnost, da z njim spletejo vez in s tem ustvarijo veliko množično gibanje. Po eni strani je šlo za to, da se iz banalnih dogodkov naredi »teater«, torej, da se »določenim okoliščinam, ki ne kažejo posebej izstopajoče oblike, [podeli] teatralen izraz« (GKA 21.1: 563), po drugi strani pa je fašistični vodja nenehno privzemal in v svojih javnih nastopih uprizarjal ljudem domače vloge, takšne, s katerimi bi se jim lahko približal in se vzpostavil kot predstavnik svojega ljudstva. Brecht v spisu *O teatralnosti fašizma* omenja le nekaj od takšnih vlog: Hitler se je predstavljal kot ljubitelj in poznavalec nemške glasbe, nastopal je v vlogi neznanega vojaka iz svetovne vojne, vedrega darovalca, ljudskega tovariša itn. (prav tam: 564). Glavni cilj fašistične teatralnosti je bil namreč doseči tisto točko, ko se lahko množica v svojega vodjo »vživi in reče: Da, tudi mi bi tako ravnali.« (prav tam: 565) Poanta pa seveda je, da Hitler ravno ni bil pravi zastopnik interesov ljudskih množic. V njegovem političnem programu mu ni šlo za to, da bi povzel obstoječe mišljenje ljudstva, pač pa, ravno nasprotno, za to, da bi ljudstvo svoje obstoječe mišljenje zamenjalo za njegovo. S tem, ko se vživi v svojega vodjo, posameznik namreč

2 Brechtova zbirka časopisnih fotografij, ki jih je komentiral s svojimi štirivrstičnimi pesmimi. Nastala je v izgnanstvu na Danskem in izšla leta 1955.

zavrže lastno pozicijo in jo zamenja s pozicijo svojega vodje. S tem prevzame njegove interese, njegove ideje in njegovo voljo.

Koncept vživetja, *Einfühlung*, je bil Brechtu dobro znan, saj ga je imel celo za »glavni steber vladajoče estetike« (Brecht 1987: 316). O njem je podrobneje pisal v spisu *O eksperimentalnem gledališču*:

Če se je razmerje med odrom in občinstvom vzpostavilo na podlagi vživetja, potem je lahko gledalec vsakič videl samo toliko, kolikor je videl junak, v katerega se je vživel. In ob teh ali onih situacijah na odru je lahko imel le takšna čustvovanja, kakršna mu je dovoljevalo »razpoloženje« na odru. Gledalčeva zaznavanja, čustvovanja in spoznanja so se ujemala z zaznavanji, čustvovanji in spoznavanji delujočih oseb. Oder je le stežka proizvedel kakšna čustvovanja, dopustil kakšna zaznavanja in posredoval kakšna spoznanja, ki niso bila na njem predstavljena sugestivno. (prav tam: 317)

Ideja je, da do podobnega pride tudi v fašizmu. Fašistična politika namreč ne deluje v interesu množice, pač pa mora, obratno, množica delovati v interesu te politike. Ultimativni cilj fašističnih agitatorjev zato ni bil, da bi govorili in počeli tisto, kar bi si od njih želela obstoječa ljudska skupnost, da bi torej povzeli njihove interese in jih skušali uveljaviti, pač pa, da bi na novo formirana fašistična množica govorila in počela to, kar so si od njih želeli fašistični voditelji. Fašistični vodja se na sloj, ki ga je domnevno reprezentiral, celo »prav nič [ni] ozira[1] – nasprotno, morda se temu sloju še nikoli ni godilo tako slabo kot pod fašizmom« (Dolar 1982: 130). Čeprav pogosto reče »Jaz sem samo vaš glas. /.../ Povelje, ki vam ga dajem, je samo povelje, ki ga dajete vi sami sebi« (GKA 21.1: 568), firer ni bil tisti, ki bi v resnici zastopal glas ljudstva. Nasprotno, ljudstvo je nastopalo v njegovem imenu, mu sledilo in počelo to, kar si je sam želel. To pa je bilo mogoče prav z vživetjem. S tem, ko se je množica vanj *vživila*, se je med fašističnim vodjem in njegovimi privrženci namreč ukinila sleherna distanca. Tam, kjer ni distance, pa ni prostora za kritičen premislek, za dvom, vsi mislijo enako in vsak ukrep je sprejet kot absolutno nujen. Ali kot pravi Brecht: možna so le takšna čustvovanja, zaznavanja in spoznanja, kot so posredovana s političnega odra fašističnega teatra. Človek, ki ga propaganda zajame na tak način, s tem postane le še mesečnik, ki slepo sledi svojemu voditelju, popolnoma prepuščen njemu in njegovim odločitvam. Tak človek »ima samo iluzijo, da živi, v resnici pa zgolj vegetira« (prav tam: 569). Svoje življenje prepusti nekomu drugemu, ta drugi zdaj živi in deluje namesto njega. V takem stanju namreč umolkne sleherna kritika, vse, kar fašistični voditelj od svojih podpornikov zahteva, je brezgrajno, ljudje se mu popolnoma predajo in vanj nikoli ne podvomijo. Prav zato fašistična teatralnost bazira na vživetju. To je *Einfühlungstheater* (Wagner 1989: 206), teater vživetja množic v svojega vodjo.

Vendar pa je za vsako vživetje potreben junak, protagonist, tista oseba, v katero se lahko gledalci sploh vživljajo. Pomembna plat fašistične teatralnosti je zato

personalizacija in poudarjanje političnih osebnosti. Fašistična politika je politika velikih oseb in imen. Dovolj je le »malo fašizma«, je Brecht nekoč povedal Cliffordu Odetsu, »in spet imate vse, kar potrebujete za gledališče«, med drugim tudi »velike osebnosti. Streicher. Göring. Goebbels. Thyssen.« (GKA 27: 100) Toda poudarek ni samo na tem, da fašistična teatralnost iz svojih vodij dela *velike* osebnosti, *great men*, kot bi temu nemara rekel Adorno, pač pa, da jih v prvi vrsti sploh predstavlja kot *osebnosti*. Fašistična oblast se namreč ne kaže kot abstraktna, od ljudi distancirana mašinerija, pač pa je, nasprotno, ves čas izrazito posebljena v jazu, v eni osebi, v posamezniku. Personalizirana je, vse se vrti okrog te ene osebnosti, celo do te mere, da imajo ljudje njeno ime »ves čas na jeziku, saj nadomešča 'dober dan'« (Dolar 1982: 149). Množice vzklikajo in se pozdravljajo s »Heil Hitler!« in ga tako vseskozi postavljajo v ospredje. Okrog njega se vrti vse – ne le politika, temveč tudi družbeni vsakdan. Prav zato tudi na svojih javnih nastopih fašistični vodja nastopa »kot posameznik, junak v drami«, »govori kot privatna oseba« in se obnaša kot »homerski junak« (GKA 21.1: 566). Kot tak pa seveda potrebuje tudi svoje nasprotnike, antagoniste, tiste, proti katerim se bori in zaradi katerih se žrtvuje za svoje ljudstvo. V svojih javnih nastopih se zato prepira »s posamezniki, tujimi ministri ali politikami« in pri tem daje vtis, kot da se je »z njimi zapletel v osebni spopad« (prav tam). Svoje nasprotnike naslavlja neposredno, imenuje jih z njihovimi imeni ter s tem personalizira celotno politiko. Vendar fašistični vodja v svojih javnih nastopih kot privatne osebe ne naslavlja le sebe in svojih nasprotnikov, pač pa tudi ljudi, ki so jim njegovi govori namenjeni. Kot *Privatmann* se obrača na svojo publiko kot na *Privatmänner*, postavlja se v osebna razpoloženja, ki bi bila lahko dostopna tudi povprečnemu državljanu, zato da se slednji v njegovem nastopu lahko prepozna. »Učinek na poslušalca je: Kar sta za govorca angleški ali francoski zunanji minister, je doma zame moj sovražni sosed.« (Wagner 1989: 207) Politika tako preneha biti spopad med različnimi idejami in koncepti in postane spopad med različnimi osebnostmi, med homerskimi junaki in antijunaki, v katerih ljudje prepoznajo sebe in svoje privatne probleme. To je tista ultimativna točka fašistične teatralnosti, ko se poslušalec v firerja, glavnega protagonista fašističnega teatra, vživi, ko sprejme njegovo držo (*Haltung*), ko »se odpove svojemu stališču in sprejme njegovo, [ko] pozabi svoje interese in zasleduje njegove« (GKA 21.1: 567). Takrat namreč posamezniki v fašistični množici svoj miselni in čustveni horizont uravnajo po njegovem, firerjevem, ter optiko in perspektivo, skozi katero poslej percipirajo realnost, prevzamejo od njega. To je torej točka, ko ideologija prične zares učinkovati.

## Zaključek

Adornova razprava o fašistični propagandi se nazadnje izteče v to, da gre v (fašistični) ideologiji za čisto manipulacijo, za ustvarjanje lažnega videza, sprevrnjene podobe

realnosti. Pri tvorbi množice »postaja manipulacija množice edini smoter« (Adorno 2013: 39), zato bi se fašistične množice morale ustaviti »le za trenutek, ki bi ga namenile umu, [pa] bi se sesul ves 'show' in zajela bi jih panika« (prav tam: 56). Po tem razumevanju je ideologija še vedno le »lažna zavest«, njen smoter naj bi bil tako ustvarjanje drugačnega in sprejemljivejšega videza družbene realnosti, zato bi bilo navsezadnje dovolj le pokukati za ideološki zastor, poveznjen čez to realnost, ideološko podobo sveta primerjati z dejanskim stanjem, besede zoperstaviti razumu in argumentom, pa bi se ideologija sesula vase, odpovedala bi, s tem pa bi ji bila odvzeta tudi vsa veljava. Toda morda je v tem stališču neka vse preveč naivna predpostavka, da so bile množice res tako ne-umne, da neujemanja med fašističnimi dejanji in besedami sploh niso opazile. Če bi to držalo, bi bilo za izkoreninjenje fašistične ideologije dovolj zgolj pokazati na takšno neujemanje, opozoriti na neustreznost in neresničnost idej, ki jih je ta ideologija širila in v katere so ljudje množično verjeli. Vendar pa se zdi, da so se množice razumu in argumentom pripravljene trdovratno upirati in da se z njima proti nekaterim besedam ne da boriti.

Menim, da lahko to pojasni prav Brechtov koncept vživetja. Pri vživetju gre namreč za to, da posameznik svoj položaj zavrže, namesto njega pa privzame neko specifično pozicijo, perspektivo določene ideologije, s katere poslej percipira in meri družbeno realnost. Ko se posameznik vživi v firerja, ne gre preprosto le za to, da se počuti kot on in da se lahko poistoveti z njim, pač pa predvsem za to, da se s tem vživi tudi v firerjevo oziroma v fašistično percepcijo realnosti, da torej privzame takšno optiko, skozi katero svet ocenjujejo fašisti. To pomeni, da posameznik sprejme določene družbene in praktične norme, ki mu postanejo merilo, ob katerem poslej meri svoj vsakdan, in ki ga vodijo v zavzemanje specifičnih stališč in ideoloških drž. Ideologija (s tem pa tudi fašistična teatralnost) potemtakem ni toliko usmerjena v ustvarjanje lažnega videza realnosti, s čimer bi bila realnost podvojena v svoji sprevrnjeni podobi, pač pa je nemara bolj vpisana že v samo strukturo te realnosti, kar bi pomenilo, da je tisto, kar se kaže kot nekaj najbolj neomajnega, neovrgljivega, naravnega, nujno tudi nekaj najbolj ideološkega. Stava, da je ideologijo mogoče razbliniti tako, da se jo preprosto zoperstavi realnosti, je zato naivna v toliko, v kolikor predpostavlja, da je realnost nujno nekaj realnega. Nasprotno pa se zdi, da je realnost vselej že ideološko posredovana, kar pomeni, da dojem te realnosti vselej poteka z določenim zaznavnim in spoznavnim aparatom, ta aparat pa je že ideologija *per se*. Morda lahko le tako pojasnimo, zakaj z argumenti ni mogoče izkoreniniti fašistične ideologije in celo še več – zakaj se ravno tisti argumenti, ki so domnevno najbolj *proti* ideologiji, sčasoma obrnejo sami vase in postanejo argumenti *za* ideologijo. Vse, kar je v nasprotju z določeno percepcijo realnosti, se namreč zdi nenaravno in nemogoče, zato si je možno za vsako še tako nemogoče stanje priskrbeti argument, s katerim bi se to situacijo nazadnje le pojasnilo in razrešilo.



Ideologija je prisotna v prav takšnih situacijah in trenutkih, ki se nam zdijo najbolj samoumevni in naravni. Brechtov gledališki projekt si je zato za enega od svojih osrednjih ciljev postavil *potujitev* teh trenutkov. S tem bi jih postavil v drugačno luč, jih napravil čudne in drugačne, jim odvzel njihovo samoumevno naravo ter gledalce tako spodbudil h kritiki in dvomu. Obstaja neskončna razlika med (ideološkim) prepoznavanjem in (znanstvenim) spoznavanjem, začetni korak od prvega k drugemu pa po Brechtovi oceni napravi prav čudenje. Pri prepoznavanju gre za to, da čudni pojav v nekem hipu postane znan in domač, pri spoznavanju pa, ravno obratno, da nekaj domačega postane tuje in čudno – kar naenkrat ga ugledamo v drugačni in novi luči. Namesto vživetja torej distanca in namesto naravnega pojava »začudenost«, *Verfremdung* – to sta le dve, nemara celo poglobitvi razliki med teatralnostjo enega (recimo fašističnega) in drugega (recimo Brechtovega) tipa.

Ena od takšnih tehnik potujitve je tudi časovna in krajevna potujitev, pri kateri se problem aktualnega časa in prostora prenese v preteklost in v drugo okolje, na časovno in prostorsko, s tem pa tudi na miselno distanco, znotraj katere bi se lahko porodila kritična misel. Morda je danes prav to tudi ključ za branje Brechtove študije o teatralnosti fašizma. Čeprav je to zgodba o drugem času in drugem okolju, bi bilo nemara produktivno iskati povezave z današnjim časom in se vprašati: ali ni morda vse to, o čemer piše Brecht, torej reprezentacija, personalizacija, vživetje itn., le potujitev tistih kategorij in mehanizmov politične teatralnosti, ki se na soroden način uprizarjajo še danes?

## Viri in literatura

- ADORNO, Theodor W., 2013: Freudovska teorija in struktura fašistične propagande. *Problemi* 51/1–2. 31–57.
- BRECHT, Bertolt, 1987: *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- BRECHT, Bertolt, 1989–1998: *Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin: Aufbau in Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- DOLAR, Mladen, 1982: *Struktura fašističnega gospostva*. Ljubljana: DDU Univerzum.
- FREUD, Sigmund, 2007: *Spisi o družbi in religiji*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- HEIßERER, Dirk, 2020: Brecht studiert Hitler. *JUNI – Magazin für Literatur und Politik* 34/57–58. 264, 265.
- WAGNER, Frank Dietrich, 1989: *Bertolt Brecht: Kritik des Faschismus*. Opladen: Westdeutscher Verlag.



# Beseda je konj – vprašanje je samo, kdo jo jaha

Sara Horžen\*

V prispevku analiziram govorni položaj politika, voditelja informativnih oddaj in umetnika. Javni diskurz ob porastu populizma predstavlja spolzek teren, vsaka beseda (tudi grda) svoje mesto najde. Politik je v svojem besedišču vse bolj sproščen, voditelj informativnih oddaj skuša vztrajati pri nevtralnosti. Umetnik v času, ko javni diskurz zaznamuje politična korektnost, išče razpoke, skozi katere se lahko verbalno in fizično izraža. V prispevku se ukvarjam z govornim sporočanjem v povezavi s fizično prisotnostjo politika, televizijskega voditelja in umetnika, kar občinstvo lahko spremlja v živo ali prek videomedijev, medtem ko je telesnost radijskega voditelja poslušalstvu nevidna, kar pa ne pomeni, da ni dejavna. Prispevek sklenem s predstavitvijo umetniškega projekta, ki sloni na raziskavi aktualnega političnega in medijskega diskurza.

**Ključne besede:** javni diskurz, govorni položaj, politična korektnost, govorno sporočanje

The article highlights the speech position of a politician, the host of an informative show, and an artist. Public discourse during the rise of populism represents a slippery slope. Each word (even a bad one) hits the spot. Politicians are becoming increasingly relaxed in their lexicon, while host of an informative shows endeavour to remain neutral. In a time when public discourse is marked by political correctness, artists are looking for cracks through which they could express themselves verbally as well as physically. The article considers verbal communication in relation to the physical presence of the politician, TV host and artist, which the audience can observe either live or via video, while the corporeality of the radio host remains invisible to the listeners. This does not mean however that this corporeality is inactive. The article concludes with a presentation of an art project based on the research of current political and media discourses.

**Keywords:** public discourse, speech position, political correctness, speech communication

---

\* Sara Horžen

Via Negativa – Društvo ustvarjalcev in raziskovalcev sodobnih scenskih umetnosti  
horzensara@gmail.com

## Brez dlake na jeziku

Slovenski pregovor pravi, da beseda ni konj. To pomeni, da ni tako velika in mogočna, kot je konj; vzamemo jo lahko nazaj, prekličemo. V retoriki, ki jo opažamo predvsem na političnem prizorišču v preteklih letih, politiki velikokrat izrečejo stvari, ki jih ne vzamejo nazaj. Če prevedemo pregovor Beseda ni konj v angleščino, bi to pomenilo *It doesn't hurt to ask or say something*. To lahko prevedemo kot Beseda ne boli. V času, ko populizem narašča, tako kot v tujini, kjer je paradni konj izrečenih besed, ki bolijo, nekdanji ameriški predsednik Donald Trump, tudi na domačem političnem parketu rožljajo kopita. Ob neposrednem udarcu podkovane besede iz ust politika te tudi večkrat zabolijo. Državljeni smo bili osupli zaradi načina komunikacije oblasti, ki je še posebej občutljiv del v tako nenadni in neznani situaciji, kot je epidemija. Od tega, da so nam grozili, da naj uživamo, dokler lahko, do obrekovanja s svinjami med biseri. Med veliko primeri omenjam tudi ministra za notranje zadeve Aleša Hojsa, ki je stopil na žulj opozicijskima poslancema. Obtožil ju je sodelovanja pri protestih proti pogoju PCT v Ljubljani 15. septembra 2021, ki so se v večernih urah sprevrgli v izgrede. Poslanca SD Matjaž Nemeč in Marko Koprivc sta od njega zahtevala, da se za izrečene besede opraviči v 48 urah. Hojs je potrdil, da beseda je konj; izrečenega ni vzel nazaj, poslanca sta tako napovedala vložitev tožbe.

To, da se politiki izražajo tako, da ujezijo ali užalijo marsikoga, seveda ni nekaj, česar pred epidemijo ne bi poznali. Janez Janša je v tvitu marca 2016 zapisal, da na »neki Facebook strani javne hiše ponujajo poceni usluge odsluženih prostitutk Evgenije C. in Mojce P. Š.« (G. C., G. K. 2021). Po zapisu je sledila sodna bitka zaradi razžalitve. Novinarki Evgeniji Carl je prvostopenjsko sodišče prisodilo odškodnino zaradi razžalitve, Janša pa se je obrnil na vrhovno sodišče z zahtevo za revizijo postopka. Vrhovno sodišče je 15. septembra 2021 zavrnilo njegovo zahtevo, češ da »uporaba Twitterja nikomur ne podeljuje neomejene pravice sporočanja« ter da je »podajanje vrednostnih sodb omejeno z (ne)obstojem zadostne dejanske podlage« (G. C., G. K. 2021). Čeprav je internetna doba prinesla veliko koristnih stvari, pa je omogočila tudi porast sovražnega govora na portalih in socialnih omrežjih. Nabiranje političnih točk se je iz nagovarjanja množic na javnih govorih razširilo na internetne platforme. Tako kot internet na eni strani predstavlja nov prostor za politično participacijo, aktivno državljanstvo in razvoj demokracije na sploh, na drugi strani ponuja prostor za širjenje tradicionalnih oblik socialne izključljivosti, nestrpnosti in diskriminacije (Samaluk v Motl 2009: 30).

V vsakdanjem diskurzu, tako javnem kot tudi zasebnem, se srečujemo s pogovori, kjer se lahko hitro spotaknemo ob občutljive tematike, ki jih določajo norme posamezne družbe. Beseda sama po sebi nima pomena. Pomen dobi glede na okoliščine, v katerih je izrečena, in tudi glede na govorni položaj človeka, ki besedo izreka. V zasebnih sferah si drznemo biti kdaj pa kdaj tudi žaljivi, ko pa z žaljivo besedo, izrečeno v javnem diskurzu,

kršimo družbene norme, pa lahko govorimo o politični (ne)korektnosti ali sovražnem govoru. Če povzamemo po ameriškem spletnem slovarju Merriam-Webster (2021), politična korektnost opredeljuje, da bi morali odpraviti prepričanja in jezik, ki žalijo politično občutljive teme, na primer žalitve na podlagi rase ali spola. Kot pravi Geoffrey Hughes, je izraz težko definirati, vendar meni, da želi politična korektnost poudariti človeško skupnost ter ustrezno zmanjšati ukoreninjene razlike in izključevalen odnos, odvracati od sodb in preganjati poniževalen jezik (Hughes 2021: 58). Kako definirati sovražni govor, je stvar širokih razprav, univerzalno definicijo pa je težko določiti. Ključno pri tem je zato zavedanje, da sociološka definicija sovražnega govora ni enaka pravni opredelitvi sovražnega govora; prav tako kazniv sovražni govor ni enak kot t. i. družbeno nesprejemljiv sovražni govor, tako kot tudi razžalitev oziroma žaljiv govor ni sovražni govor (Motl, Bajt 2016: 9). Sovražni govor močno posega v področje svobode govora, ki je temeljna človekova pravica. V aktualni populistični retoriki pravica do svobode govora prevečkrat postaja opravičilo za kršenje politične korektnosti. Pravico do svobode govora *Ustava Republike Slovenije* (1991) določa v svojem 39. členu, kjer je zapisano, da je »zagotovljena svoboda izražanja misli, govora in javnega nastopanja, tiska in drugih oblik javnega obveščanja in izražanja. Vsakdo lahko svobodno zbira, sprejema in širi vesti in mnenja.« A svoboda govora ni absolutna. *Ustava Republike Slovenije* (1991) svobodo govora zameji s 63. členom: »Protiustavno je vsakršno spodbujanje k narodni, rasni, verski ali drugi neenakopravnosti ter razpihovanje narodnega, rasnega, verskega ali drugega sovraštva in nestrpnosti. Protiustavno je vsakršno spodbujanje k nasilju in vojni.«

V državnem zboru so poslanci na več sejah v septembru 2021 razpravljali o predlogu novele zakona o varstvu javnega reda in miru. Po njem bi z globo od 500 do 1000 evrov kaznovali tistega, ki se:

v javnosti prepira, vpije ali se nedostojno vede do posameznika ali skupine, s takšnim vedenjem pa lahko povzroči vznemirjenje ali razburjenje ali ogrožanje posameznika ali skupine ali škoduje njihovem ugledu in takšno vedenje pooblaščenca uradna oseba prekrškovnega organa osebno zazna na kraju kršitve. (PSE/MO/MO 2021)

Predlog so sicer poslanci 22. septembra 2021 s tesno večino zavrnil. Na tej točki se odpira vprašanje: je šlo pri tem za poskus kastracije ljudstva, ki bi ga kaznovali ob verbalizaciji nekega nestrinjanja, medtem ko politiki izrečenih besed nimajo namena preklicati, pa čeprav so nekoga vznemirile? Politiki si torej drznejšo ostati brez dlake na jeziku, medtem ko bi jeziku javnosti moral ostati zaraščen.

## Recimo bobu bob

Kako pa se v poplavi vsega tega izrekanja znajde voditelj informativne oddaje, ki je v vlogi nevtralnega poročevalca? Temeljna sestavina vsake demokratične družbe so tudi

svobodni, pluralni in neodvisni mediji. Vse preveč pa se dogaja, da mediji postajajo talci vladajoče garniture. Porast kršenja svobode medijev je v Evropski uniji povsem vidna na Madžarskem in Poljskem. Tudi v Sloveniji na trhljih tleh stojita tako Slovenska tiskovna agencija kot RTV Slovenija. Vse preveč je tudi napadov na novinarje in fotoreporterje različnih medijskih hiš. A kako naj o tem razmišljamo drugače kot *verba docent, exempla trahunt*.<sup>1</sup>

Julija 2019 je na parlamentarnem odboru za notranje zadeve o mešanih policijskih patroljah ob slovensko-italijanski meji poslanec SNS Dušan Šiško ocenil, da je bilo ravnanje policista, ki je v začetku istega meseca na območju Nove Gorice v samoobrambi v nogo ustrelil tujca, ki je v Slovenijo prišel nezakonito, še mil ukrep in dodal: »Če bi mene vprašali, jaz bi mu dal šus v glavo.« (Dimnik Rikić, Celestina 2019) Novinarja Radia Slovenija sta v radijskem prispevku dobesedno citirala besede dotičnega poslanca. Nekateri mediji so o tem poročali drugače. Uporabili so lektorirano različico poslančevih besed, ki ne zabode tako zelo kot »šus v glavo«, npr. da je dodal, »da bi ga sam ustrelil v glavo« (PSE/MOZ 2019). V demokratični družbi je vloga medijev, da objektivno poročajo in seznanjajo javnost o meji med dovoljenim in nedovoljenim. Koliko imajo pri tem manevrskega prostora, jim lahko za vodilo služi tudi *Kodeks Društva novinarjev Slovenije*, ki v 21. členu navaja: »Spodbujanje k nasilju, širjenje sovraštva in nestrpnosti ter druge oblike sovražnega govora so nedopustni. Novinar jih ne sme dopustiti, če pa to ni mogoče, se mora nanje nemudoma odzvati oziroma jih obsoditi.« »Šus« je nižje pogovorna beseda, zato razumem odločitev nekaterih medijev za uporabo drugih, knjižno primernejših besed. A vendar je ob nedopustnem širjenju sovraštva še toliko bolj pomembno izpostaviti dejanske besede, ki jih izrečejo politiki. Če si javni govorec s pozicije moči v hramu demokracije privoščil take besede, zakaj bi jo mediji olepševali z nevtralno poročevalsko pozicijo. Dejstvo je, da je vloga javnega medija gojenje kultiviranega govora, a včasih to ne pije vode, ko je treba reči bobu bob. Po drugi strani pa bi ob porastu žaljivega govora medije preplavile žaljivke in vulgarne besede, kar pa bi lahko okrnilo verodostojnost medija, njegovo uradno, zaupanja vredno poročevalsko pozicijo. Knjižni jezik je v tesni povezavi »s pojmi, kot so 'vladajoči razred' in 'vladajoča ideologija', /.../ v svoji navidezni nevtralnosti nosi s seboj pečat socialne in politične zgodovine« (Dolar 2003: 30). Nadalje Dolar to razloži s primerom, kako bi bilo, če bi voditelj *Dnevnika* bral vesti s prekmurskim naglasom. Zvenelo bi absurdno in komično, ker država po definiciji nima akcenta (prav tam: 31). Občutek, da voditelju informativne oddaje lahko prejemniki informacij zaupajo, zagotavlja njegova verodostojnost. Kot je ugotavljal že Aristotel, so »razlogi za to, da so sami govorniki prepričljivi, trije /.../ Ti razlogi pa so: pametnost, vrlina in dobrohotnost.

---

1 Besede učijo, zgledi vlečejo.

/.../ Govornik, za katerega velja, da ima vse te [tri] lastnosti, torej nujno vzbuja zaupanje poslušalcev.« (Aristotel 2011: 196)

V radijskem mediju je še toliko bolj zahtevno, predvsem pri poročilih, da govorec poslušalca prepriča s svojo verodostojnostjo, saj ima na voljo samo svoj glas, ta pa mora slediti zakonitostim kultiviranega govora/branja v javnem mediju.

Za govor bi lahko rekli, da je multimedialen, če ga primerjamo s pisnim izrazom, ki je enomedialen. /.../ Z glasom, človeškim krikom, so izrazne možnosti neizmerljive. Z menjavanjem barve glasu, jakosti, hitrosti govora, napetosti, z odmori, variacijami intonacij, vzkliki in krikom, z različnimi paralaličnimi in perilaličnimi konvencionalnimi ali naravnimi zvoki, z vsemi odtenki joka in smeha nastane govorna polifonija – in vsestranska občutenost. Z govorom praskamo, grizemo, se dotikamo, stiskamo, božamo, se prilizujemo, dobrikamo, vohamo. (Škarić 1996: 30–31)

Radijski voditelj je v svojem nastopu tako jezikovno kot tudi fizično omejen. »Kar imata jezik in telo skupnega, je glas, ki pa ni ne del jezika ne telesa. Glas izhaja iz telesa, a ni njegov del, je podlaga jezika, a tudi tu ni njegov del, v tej paradoksnih topologiji pa je prav glas tisto, kar ju družita.« (Dolar 2003: 109). Kot nakazuje Lacanova shema »preseka dveh krogov, kroga telesa in kroga jezika«, je glas »v elementu, ki je glede na oboje na nekem ekstirnem mestu, hkrati zunaj in znotraj« (prav tam).

Na Radiu Slovenija poročila potekajo v studiu, kjer voditelj sedi za mizo in od dajo bere z listov. Med branjem voditelj zavzame statični položaj pred mikrofonom. Vsako opletanje z glavo bi pomenilo razliko v glasu, ki ga mikrofona ujame na določenih točkah. Sproščenost, ki zagotovo vpliva na glas, težko zagotovi v skorajda statičnem telesu. Nekateri radijski govorniki imajo težavo, kako se sprostiti v tako določljivem položaju. Večkrat so zaradi tega zategnjeni v vratu in ramenih, kar lahko privede do pomanjkanja sape, nesproščenega in tresočega glasu. Na nacionalnem radiu je treba za nastop v etru opraviti govorno izobraževanje, ki vključuje fonetiko in bralno interpretacijo. Po dveh semestrih uspešno opravljenega izobraževanja govorec lahko sede pred mikrofona nacionalnega etra. Vendar mnoge, vsaj na začetku, pesti nesproščenost. Zavedajo se, da sproščeno telo proizvaja čistejši in odločnejši glas, ki je pomemben za verodostojnost voditelja informativnih oddaj. Medtem ko si televizijski voditelj informativnih oddaj lahko telesno pomaga z nevtralno gestikulacijo, pa politik, katerega namen je, da prepričuje ljudstvo, lahko v nastopu v živo svoj govor podkrepi z gestikulacijo, s katero lahko jasno nakazuje svoje vrednote. Geste so lahko tudi naučene in so uporabljene na ta način, da dosežejo čim širši krog občinstva. »Danes je sumljiva prav ta funkcija prepričevanja, pridobivanja (persuadivna funkcija), kajti od nje do manipuliranja z ljudmi z govorniško večino je samo korak.« (Škarić 1996: 7)

## Avgijev hlev

Kaj pa se zgodi, ko umetniško delo na temo izrekanja politike, o kateri poroča radijski medij v svoji besedilni in interpretacijski specifičnosti, postane performans? Via Negativa se je to odločila preizkusiti v produkciji z naslovom *Kastracija*. Via Negativa je v svojih 20 letih delovanja performativni teritorij zasedala predvsem s prisotnostjo telesa, fizičnostjo uprizoritvene situacije in akcije. V *Pojmovniku slovenske umetnosti 1945–2005* lahko preberemo, da je performans:

katerakoli situacija, v kateri je performerjevo telo v času in prostoru postavljeno v razmerje med performerjem in občinstvom. /.../ Umetniško delo se zgodi v času in prostoru in je enkratno ter neponovljivo. Umetnikova akcija je nosilec sporočila, ne le kot prisotnost in izraznost njegovega telesa ali kot vizualna plat dogodka, temveč so v ospredju njegova dejanja in izjave, ki jih posreduje. Performerje dojemamo kot kompleksne objekte v celostno prepletenem okolju. (Zgonik 2009: 222)

Z gotovostjo lahko trdimo, da delati politiko v prvi vrsti pomeni govoriti.

Temeljna poteza demokratičnega političnega govora pa je torej svoboda izražanja in mnenjska razlika, kar preprečuje, da bi intencionalne in vrednostne interpretacije pridobile položaj resničnih trditev. Zaradi razlik v interesih, željah in namerah se politični govor notranje členi na nasprotujoče si interpretacije iste dejanskosti. Zato je za ta politični govor značilen verbalni boj, ki se izraža v konfliktnem in pogajalskem govoru. (Gnamuš v Kernc 2005: 51)

Prav tako je govor osnova radijskega medija, v informativnih oddajah pa je ta večinoma izveden na podlagi vnaprej pripravljenega besedila. Za Via Negativo to pomeni priložnost oblikovanja formata, ki ga imenujejo verbalni performans, katerega osnovno orodje je beseda.

V govorni interpretaciji govorec zavestno zvočno oblikuje obe govorni plasti. Besedilno plat mu narekuje napisano besedilo (ustrezni naglasi, poudarki, izgovor fonemov, glasovnih premen itd.), z glasom pa izraža predvsem svoj emotivni odnos do besedila in razkriva svojo glasovno identiteto (jakost, barva, višina glasu). Glasovni govorni sloj govorniku predstavlja dokaj obširno ustvarjalno polje, ki kljub omejenosti z besedilom omogoča dovolj kreativne svobode. (Podbevšek 2013: 31–32)

Pri Via Negativi prevladuje mnenje, da izgovorjena beseda performerja ne bi mogla biti nikoli tako surovo realna, če bi te besede performerju v usta polagal avtor nekega že obstoječega dramskega besedila. Pri projektu *Kastracija* pa gre za uprizoritev že vnaprej pripravljenega besedila, ki je sestavljeno z virom novic. Alan Badiou pravi, da je gledališče v prvi vrsti umetnost maske, dozdevka, ki simbolizira vprašanje pomembnosti laži v gledališču 20. stoletja, predvsem gledališče Bertolta Brechta. Brecht je izpeljal razmik med igro in realnim, demontiral je vezi, ki realno združijo z



dozdevkom. Takšno distanciranje je za Badiouja aksiom umetnosti prejšnjega stoletja, ko je šlo za to, da iz moči fikcije naredimo fikcijo, da imamo učinkovitost dozdevka za realno. Hegel pa poudarja, da realno ni nikoli dovolj realno, da ga ne bi sumili dozdevka. Dozdevek mora pokazati surovost realnega (Lukan 2006: 2). Z odmikanjem iz institucionalnih gledališč, kjer so na voljo vsi mehanizmi, ki bi omogočali dozdevek, je Via Negativa realnost iskala v prostorih, kot so galerijski, kjer ni nič, kar bi dajalo vtis gledališča, tudi luč je pogosto nevtralna in ne spreminja svoje intenzitete. Fokus realnega je v performerjevih telesih. Realno se pri Vii Negativi kaže tudi v tem, ko pri gledanju pogosto dobimo občutek, da ni ničesar, kar bi bilo za njimi, zadaj, vse je v ospredju, »vse poteka kot neproblematičen medijski – »art« – *talk show*, zaporedje *stand-up* točk, ekshibicionistični *peep-show* ali celo *reality show*«, tako Lukan (2006: 2), ki izpostavlja tudi, da je pri Vii Negativi prisotna javna fizična eksplicitnost, tako v nagovoru kot izpostavljanju lastne telesnosti.

Kot piše v predstavitvenem besedilu performansa *Kastracija*, politična retorika, ki se ponaša s pravico do svobode govora, postaja vse bolj obscena. Politična igra je postala estetiziran medijski dogodek. Spin doktorji z verbalnimi destilacijami strateško kastrirajo javnost, ki se spreminja v hlev za ideološko vzrejo poslušne črede (Via Negativa 2021). Umetniški vodja Vie Negative Bojan Jablanovec razloži, da je obscenost v neposredni konotaciji z gledališčem. Dobesedno pomeni, da smo soočeni z nečim, kar bi moralo ostati zunaj scene in skrito pred našimi očmi. V klasičnem antičnem gledališču se je potencialno žaljiva vsebina (spolnost, umor itd.) vedno zgodila zunaj scene, o njej je poročal antični zbor. Če to igro premestimo v polje političnega, obscenost vstopi v neposredno razmerje s politično korektnostjo, hkrati pa se zgodi neka bistvena premestitev obscenega – obscena postane igra sama. Površino politične korektnosti začnemo dojemati kot resničnost, kot humano naravo človeka, kot nacionalni značaj, kot državotvorno držo. Obsceno zakulisje v obliki estetiziranega ekscesa postane medijski dogodek, ki to ideološko igro drži pri življenju. Funkcijo antičnega zbora so prevzeli mediji. Čeprav je danes obscenost učinkovita strategija za zasedanje medijskega prostora, z njo politika zavestno tvega določeno stopnjo kastracije. Kastracija je že vnaprej všteta v igro. Verbalne destilacije piarovskih spin doktorjev, moralnih avtoritet, mnenjskih voditeljev so danes prevladujoče strategije kastracije besede obeh pozicij moči. »Demokratska javnost« je v tem primeru kolateralna škoda, z javnostjo imata tako medij kot politika povsem različne načrte. Izid te obscene igre je kastracija javnosti. Verbalna diareja politične retorike je javni prostor spremenila v Avgijev hlev, ki pa ga performans *Kastracija* ne namerava po heraklejevsko očistiti, ampak v njem poiskati svoj bivanjski prostor. Avtorica performansa *Kastracija* deluje pod psevdonimom Glass Illka, kar je konceptualna odločitev.

E. Fischer-Lichte pravi, da performativna naloga nastopajočega

očitno ni v tem, da prikaže neki lik. Gre za to, da performer svojo lastno telesnost proizvede kot individualno in da umetniško telo, ki ga je ustvaril – tudi s pomočjo kostumov in šminke – dobesedno postavi v pravo luč. Pri tem se zdi povezanost z likom zgolj naključje. Navsezadnje ni lik uporabljen niti kot pretveza za performerjev nastop. Performer bi lahko nastopil tudi zgolj s svojim lastnim imenom. (Lukan 2013: 36)

Kot že narekuje sam naslov projekta *Kastracija*, se ta v tem projektu dogaja na vseh nivojih, tudi v smislu avtorice, ki se za namen projekta odpoveduje svoji identiteti, svoje izkušnje in znanje pa predaja umetniški personi Glass Illki. »Performer se zdi zgolj uporabnik, ne lastnik lastne identitete, lastnega telesa, lastnega imena. Med performerjem in njegovo identiteto se tako vzpostavi razlika, v kateri se performerjeva identiteta konstruira, proizvaja, oz. v kateri se sam konstruira oz. proizvaja kot njen nosilec.« (prav tam: 40) Glass Illka v performansu preigrava aktualne novice, ki jih vsakodnevno spremljamo v poročilih. Združuje jih v format radijske informativne oddaje, ki se odvija v živo pred občinstvom. Z njeno besedilno interpretacijo, s statično pojavo in intervencijami drugih performerjev se telo vseh

osvobodi tudi v odnosu do odrskega prostora, ki ni več kodificiran, hierarhiziran, temveč odprt za performerjeve multioperacionalistične raziskave: začne se poudarjeno odkrivanje zakonitosti prostora, njegovo naseljevanje (in ne več nasiljevanje), aktivna komunikacija z vsemi scenskimi elementi, svetlobo, zvokom oz. glasbo ipd. (prav tam: 37)

V kontekstu kastracije javnosti Glass Illka določene besede zamenja s kletvico »kurac«. Večkrat slišimo odzive na aktualno dogajanje s trditvami: »to je vse en kurac, naj gre vse v kurac ...«. V besedilu performansa pa je beseda »kurac« v besedilu uvrščena kot *lapsus linguae* na mestih, kjer zašpiči ravno prav, da v gledalcu znova vzbudi zanimanje v poplavi novic. V igralski umetnosti je sprožanje čustvenega doživljanja v poslušalcih osnovni in edini namen govornega interpreta. Igralec želi prepričati in navdušiti poslušalce za svojo govorno izvedbo, ki naj bi bila izvirna in bi izražala igralčevo stališče do govorjenega (Podbevšek 2013: 38). Če se znova navežem na Dolarja, ki pravi, da je knjižni jezik jezik vladajoče strukture, z vulgarizmom tako jeziku vladajočega razreda odvzamemo njegovo nevtralnost in damo besedo ljudstvu. Morda pa je to glas notranjega demona, ki nas na vsakem koraku spremlja kot senca ali angel varuh. Tako kot Sokratov zagovor pred sodiščem v *Apologiji*, kjer pravi, da se mu dogaja nekaj božanskega, nekakšen glas, ki ga spremlja že od otroških let. »Izvor tega glasu je nadnaraven, to je božanski glas, ki pa se oglašča v Sokratovi najintimnejši zavesti; kot najbolj notranji izhaja iz transcendentnega vira, je atopičen, paradoks spoja med znotraj in zunaj – in to je osnovna lastnost, ki jo bodo imeli vsi etični glasovi.« (Dolar 2003: 118)

## Literatura

- ARISTOTEL, 2011: *Retorika*. Ljubljana: Šola retorike Zupančič&Zupančič, d. o. o.
- DIMNIK RIKIĆ, Lucija, CELESTINA, Tomaž, 2019: *Pričakujemo lahko porast sovražnega govora*. Radio Slovenija: <https://www.radioprvi.rtv slo.si/2019/07/pricakujemo-lahko-porast-sovraznega-govora/> (Dostop: 1. 9. 2021).
- DOLAR, Mladen, 2003: *O glasu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- DRUŠTVO NOVINARJEV SLOVENIJE: *Kodeks*. Društvo novinarjev Slovenije: <https://novinar.com/drustvo-novinarjev-slovenije/o-nas/dokumenti/kodeks/> (Dostop: 1. 9. 2021).
- G. C., G. K., 2021: *Vrhovno sodišče zavrnilo Janšo glede revizije sodbe zaradi razžalitve Eugenije Carl*. MMC RTV SLO: <https://www.rtv slo.si/crna-kronika/vrhovno-sodisce-zavrnilo-janso-glede-revizije-sodbe-zaradi-razzalitve-eugenije-carl/594093> (Dostop: 1. 10. 2021).
- VIA NEGATIVA, 2021: <https://www.vntheatre.com/sl/projekti/zadnji-projekti/kastracija/> (Dostop: 1. 10. 2021).
- HUGHES, Geoffrey, 2010: *Political correctness: a history of semantics and culture*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- KERNČ, Boštjan, 2005: Značilnosti političnega govora v totalitarni in demokratični družbi (na primeru slovenskih parlamentarnih govorov). *Jezik in slovstvo* 50/5.
- LUKAN, Blaž, 2013. *Performativne pisave. Razprave o performansu in gledališču*. Maribor: Založba Aristej.
- LUKAN, Blaž, 2006: *Realno pri Jablanovcu. Osem projektov, osem opomb*. Ljubljana: Maska: <https://vntheatre.com/wp-content/uploads/2017/12/Realno-pri-Jablanovcu.pdf> (Dostop: 1. 9. 2021).
- Merriam-Webster*: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/political%20correctness> (Dostop: 1. 10. 2021).
- MOTL, Andrej, 2009: *Sovražni govor v slovenskih medijih na spletu. Diplomsko delo*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- MOTL, Andrej, BAJT, Veronika, 2016: *Sovražni govor v Republiki Sloveniji: pregled stanja*. Ljubljana: Mirovni inštitut.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2013: *Govornost literarnih besedil*. Maribor: Založba Aristej.
- PSE/MO/MO, 2021: *DZ ni podprl uvedbe glob za nedostojno vedenje*. Slovenska tiskovna agencija (STA): <https://www.sta.si/2946734/dz-ni-podprl-uedbe-glob-za-nedostojno-vedenje> (Dostop: 22. 9. 2021).
- PSE/MOZ, 2019: *Varuh Svetina kritičen do izjav poslanca SNS, poziva k izogibanju sovražnim izjavam*. Slovenska tiskovna agencija (STA): <https://www.sta.si/26585515/varuh-svetina-kriticen-do-izjav-poslanca-sns-poziva-k-izogibanju-sovraznim-izjavam> (Dostop: 1. 9. 2021).

- ŠKARIĆ, Ivo, 1996: *V iskanju izgubljenega govora*. Ljubljana: Pravljično gledališče. *Ustava Republike Slovenije*: <https://www.pisrs.si/Pis.web/pregledPredpisa?id=USTA1> (Dostop: 1. 9. 2021).
- ZGONIK, Nadja (ur.), 2009: *Pojmovnik slovenske umetnosti po letu 1945. Pojmi, gibanja, skupine, težnje*. Ljubljana: Študentska založba in Inštitut ALUO (knjižna zbirka Koda). 222: <https://www.pojmovnik.si/koncept/performans/> (Dostop: 1. 10. 2021).

# VII

## Umetniški govor v koronskih razmerah





# In beseda ni meso postala (Spoznanja in izkušnje o govoru v spletnem okolju pri študiju dramske igre na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani)

Branko Jordan\*

Poučevanje dramske igre se je v letu 2020 znašlo pred neslutnimi izzivi. Zaradi ukrepov, povezanih s pandemijo covida-19, so se prekinili t. i. neposredni študijski procesi in se prenesli na daljavo, zlasti na spletno platformo Zoom, v prostor medmrežja. Prispevek se osredotoča na spoznanja, uvide in izkušnje, povezane z razumevanjem fenomena govora pri procesih gledališkega ustvarjanja v preteklih dveh semestrih (Heiner Müller: *Čvartet*, več avtorjev: *Poskusi (njenega) življenja*), ki sta potekala v spletnem okolju; na pogoje, ki so potrebni za učinkovito, pa tudi umetniško izkušnjo, problemsko obravnava nove komunikacijske interakcije, v katerih so se znašli študenti igre, in poskuse, da bi (tudi na področju govora) omogočili »umetniško doživetje«, živost, neposrednost, minljivost.

**Ključne besede:** govor, igra, spletno okolje, pandemija covida-19

In the year 2020, the teaching of drama acting had to face unexpected challenges. The measures introduced due to the COVID-19 pandemic interrupted so-called direct study processes, with classes transferred online, especially via the online platform Zoom. The article focuses on the insights, realizations and experience connected to the understanding of the phenomenon of speech in the processes of creative theatre work during the past two semesters (Heiner Müller: *Quartet*; several authors: *Attempts of (her) life*) that unfolded in the virtual environment, and on the conditions necessary for an efficient artistic experience. It problematizes the new communication interactions in which students of drama acting were placed in order to enable the "artistic experience" of vividness, immediacy, and ephemerality (also in the area of speech).

**Keywords:** speech, acting, online environment, COVID-19 pandemic

---

\* Branko Jordan

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
branko.jordan@agrft.uni-lj.si

## Uvod

S pojavom covid-19 je Univerza v Ljubljani 12. 3. 2020 izdala sklep rektorja, »da se prekine z izvajanjem vseh oblik neposrednega pedagoškega dela in omeji osebne stike« (*Sklep rektorja UL* z dne 11. 3. 2020). Bil je ponedeljek, spominjam se, da sem se še pred redno uro dramske igre, ki je bila na urniku kot običajno ob štirih popoldan, v kabinetu Katedre za dramsko igro v prostorih Akademije na Trubarjevi, sestal z eno od svojih študentk na individualni konzultaciji, v okviru katere sva se lotila praktičnih problemov analitičnega branja besedila in igralskih pristopov v začetni fazi vstopa v območje interpretacije dramskega besedila. Šlo je za besedilo Heinerja Müllerja *Kvartet*.<sup>1</sup> Ta distopična postmodernistična drama, ki svojo zgodbo in navdih črpa iz epistolarnega romana Choderlosa de Laclosa *Nevarna razmerja*, se začne s pomenljivo (in pravzaprav edino) didaskalijo: »Časovni okvir: salon pred francosko revolucijo/bunker po tretji svetovni vojni« (Müller 2006: 2), kot jo je poslovenil pokojni prevajalec in igravec Milan Štefe.

Ta »časovni okvir« je v izvornem nemškem jeziku še nekoliko bolj natančen: glasi se »Zeitraum«,<sup>2</sup> s čimer izhodiščne okoliščine, v katerih nastopata protagonista Merteuil in Valmont, jasno poveže z dvema ključnima fenomenoma: s časom in s prostorom, ki po zaslugi te didaskalije soobstajata v svoji nezdružljivosti: v časovni dimenziji, ki združuje tako preteklost kot prihodnost, in v prostoru, ki spaja po vsej logiki in stilu nezdružljivi okolji salona oziroma bunkerja.

Prevajalec je izvorno nemško besedo 'der Raum' (prostor) v sestavljenki prefinjeno nadomestil z besedo 'okvir', ki je lastna tudi običajni gledališki terminologiji: sprašujemo se o časovnem okviru, o narativnem okviru, pa tudi o prostorskem okviru, in ki je sorodna izrazu 'izrez', ki ga poznamo iz filmskega besednjaka, določa pa meje naše vidne zaznave.

Naključje je hotelo, da je okvir iz omenjene didaskalije, ki je v tistem poletnem semestru študijskega leta 2019/2020, postala zlovešča samouresničujoča se prerokba, dobil še eno razsežnost, neločljivo povezano z okviru in izrezi na ekranih, ki so nesluteno dolgo (p)ostali naše edino okno v svet študija, ustvarjanja, sporazumevanja, sobivanja.

Kakšno uro zatem, ko sva s študentko delo končala z ugotovitvijo, koliko prostora igralcema dopušča in odpira Müllerjevo besedilo, je omenjeni sklep rektorja že stopil

1 Produkcija VI. semestra dramske igre in gledališke režije UL AGRFT pod mentorskim vodstvom doc. Branka Jordana in izr. prof. Jerneja Lorencija se je zaključila junija 2020 z videoposnetki, nastalimi na osnovi dramskega besedila *Kvartet*, pa tudi z izdajo knjige *Kvartet/Nova realnost*, ki jo je UL AGRFT izdala s podporo Sveta za umetnost UL ter razstavo z naslovom *Kakšna plodna predstava: muzej naših ljubezni*, ki je nastala v sodelovanju s Festivalom Borštnikovo srečanje (otvoritev 14. 10. 2020 v GT 22 v Mariboru).

2 »Zeitraum: Salon vor der Französischen Revolution/Bunker nach dem dritten Weltkrieg.« (Müller 2005: 2)



v veljavo, napovedana ura igre je bila preklicana, Akademija je zaprla svoja vrata in za več kot dva meseca smo se študenti in profesorji preselili na splet.

Zgodbo v njenem bistvu vsi poznate, vsak ima svojo, nikogar več ne zanima. Toda njena poanta se skriva v razblinjenju vseh vrst samoumevnosti, ki so krojile naša življenja, naše delo, naše navade in tudi dognanja.

## Samoumevnosti

Če govorimo o govoru in prostoru in o mestu, ki ga prostor in govor zasedata v ustaljenih procesih igralskega ustvarjanja, tudi študija dramske igre, je treba govoriti o tem, da so ukrepi, povezani z epidemijo covid-19, temeljno pretresli vrsto fenomenov, o katerih pravzaprav nismo (dovolj) razmišljali, saj so se zdele tako bistvene, tako normalne in zavezujoče, da so, še enkrat ponavljam, predstavljale *samoumevno osnovo*, na katerih počiva bistvo (študija) igre, (študija) govora, (študija) gledališča.

V svojem temeljnem delu, ki se posveča fenomenologiji prostorov gledališča, s pomembnim naslovom *Prostori igre*, profesorica, scenografka in režiserka Meta Hočevar zapiše:

Osnovni sistemi odnosov, ki definirajo gledališko uprizoritev (pa tudi kakšno drugo doživljanje), se razvijejo med vidnim in slišnim delom, med dvema poloma, ki se dopolnjujeta, si nasprotujeta, drug drugega ilustrirata, kompromitirata, si oporekata, se skladata, vse po nareku uprizoriteljev (ali spontano). (Hočevar 2020:13)

S to mislijo profesorica Hočevar določi bistvena (nevarna) razmerja, ki vladajo v gledališču, pri čemer velja omeniti, da avtorica odlomek nadaljuje z mislijo: »Omejim se na vidni del uprizoritve in zanemarim slišni del.« (Hočevar 2020: 13)

Da je prostor temeljnega pomena za vzpostavljanje gledališča, je samoumevno dejstvo. Ustaljene žargonske fraze, kot so: 'naseliti prostor', 'zapolniti prostor', 'obvladati prostor', 'stopiti v prostor'..., predstavljajo osnovno abecedo gledališke terminologije. Označujejo posamezne stopnje v procesu igre oz. nastajanja uprizoritve ali pa zunanje parametre, ki narekujejo intenziteto, obliko igre in z njo govora, in ki vzpostavljajo pojasnjevalni kod (bližnjico) za dinamična razmerja, ki se tičejo tako prostora igre kot tudi statičnega prostorskega okvira, ki ga običajno določata tako volumen dvorane kot tudi volumen zaodrja (arhitektura gledališča). V tem smislu je pomenljiv zapis Cicely Berry v poglavju *Raba glasu* v delu *Igralec in glas*, kjer obravnava problem, kako zapolniti prostor pri igralskem delu:

Pri tem je zelo pomembno, da znate oceniti velikost dvorane /.../ Razen tega morate počakati, da glas lahko pride do zadnjega dela velike dvorane /.../ Važno je tudi, kako skušate vzpostaviti stik s publiko in koliko se ji odprete/.../ Stvar je zelo preprosta: če ne vzpostavite stika z očmi, ga tudi z glasom ne boste popolnoma. (Berry 1998: 129–130)

Kot običajno, in pravzaprav vse v gledališču, je tudi prostor gledališča kompleksna enačba, ki se hkrati nanaša na vsebine (notranja jedra in bistvo gledališke umetnosti) in na njeno ohišje, na zunanje, pogosto tehnične parametre (ki v obratno sorazmernem postopku ponovno vplivajo na vsebine itd.). Ta enačba predstavlja vir za neizčrpno motrenje, saj je možno skozi njeno analizo oziroma uvide, ki jih prinaša praktično reševanje njenih neznank, navdihnjeno opazovati in razlagati sistemske procese, ki potekajo v gledališču in pri igri v gledališču. Tako na primer teatrolog Jens Roselt v knjigi *Fenomenologija gledališča* citira Maxa Hermanna oziroma njegovo razpravo *Gledališki doživljaj prostora* (*Das theatralische Raumerlebnis*, 1931) z aksiomom: »Odrska umetnost je umetnost prostora« (Roselt 2014: 91). Še bolj pa je pomenljiv nemara tisti del, kjer pravi:

Prostor gledališča je predpostavka predstave, obenem pa tudi produkt gledaliških procesov. Prostore lahko štejemo za dinamične, saj jih proizvajajo dejanja udeleženih. Igralčeva gesta, performerjeva hoja ali plesalčeva pirueta so dejanja, ki ustvarjajo prostor. Pri tem je treba upoštevati, da je prostorskost ne le vizualen, pač pa tudi akustičen fenomen. Bližino in daljavo ali prostranost in volumen lahko priključijo tudi glasovi, šumi, toni. Govorjenje stavka ali petje melodije je dejanje, ki v teku predstave ustvarja specifične prostore, ki, ko se izvedejo, minejo, ne da bi za sabo pustili kakšno materialno sled. (Roselt 2014: 90)

Vendarle je treba poudariti, da se ta in podobne razprave o prostoru gledališča v pretežni meri nanašajo na, recimo temu, njegovo spočetje (idejno zamisel, »ugledanje prostora«, kot to imenuje Hočevar) ali na njegovo končno realizacijo (*prostor dogodka*), ko ta javno zaživi pred občinstvom, pri čemer »gledalci postanejo (so-) stvarniki prostora že s svojo fizično navzočnostjo« (Roselt 2020: 90).<sup>3</sup> In vendar je za potrebe pričujočega prispevka, ki poskuša misliti razbitje samoumevnih predpostavk, treba uvesti še en, pogosto spregledan fenomen prostora v procesu igralskega ustvarjanja in študija igre, in sicer *prostor dela*: prostor vaj, prostor nastajanja, raziskovanja, prostor študija.

Če poskušamo dognati, kaj se je dogajalo z govorom in igro v času, ko smo se bili prisiljeni umakniti v spletni prostor, kaj se je zgodilo, »ko vzajemno razmišljanje in izmenjava nista [bila] več povezana z deljenjem časa, kraja, razmišljanja in življenja v produkcijski situaciji, ampak v digitalnem prostoru, ki /.../ omogoča interakcijo le v omejenih okvirjih? Ko se [je] užitek zreducira[1] na ekran?« (Kobolt 2021: 92), je prav ta razsežnost ključna, v praktičnem smislu celo pomembnejša od nezmožnosti ustvariti končni uprizoritveni prostor dogodka. (Ne glede na to, da je ta nezmožnost, predvsem pa odtegnitev stika s potencialnim gledalcem, sama po sebi frustrirajoča).

3 »Kako dolgo zrem v prostor, je eno od osnovnih izhodišč pri oblikovanju prostora dogodka. /.../ V tem segmentu sta zvok in podoba, uho in oko, najbolj soodvisna in spremešana. Vzpostavi se sistem čutenja, dojemanja, sistem gledanja in sistem poslušanja.« (Hočevar 2020: 27)

Pomen *prostora dela* v gledališču ali, kot v našem konkretnem primeru, pri študiju dramske igre, je bil vse do prekinitve neposrednega pedagoškega dela oziroma zaprtja javnega prostora, neke vrste slepa pega v naših razmišljanjih. Dejansko je obstajal zgolj v okviru prostorske problematike, tj. neustreznih ali neprimernih prostorov, prostorske stiske ipd. Za reprezentativen primer tega lahko vzamemo kar primer reševanja prostorske stiske UL AGRFT.<sup>4</sup> Toda o bistvu pomena *prostora dela* za gledališče, in posledično za govor v gledališču, znotraj samoumevnega včerajšnjega sveta v resnici nismo razmišljali. Vaditi je (bilo) namreč mogoče tako rekoč povsod. V takšnih in drugačnih prostorih, v prostorih, ki v osnovi so ali niso namenjeni gledališču, v vseh mogočih delih dneva in noči, v neštetih kombinacijah. Potrebna je bila le prisotnost ljudi v skupnem času in nekakšnem prostoru; polje, oziroma »prizorišče« igre, kot ga imenuje Hočevar, se da 'markirati', kot radi rečemo ali ga ustvariti s črto, z zamejitvijo, z notranjo imaginacijo, z magičnim 'če bi' itd. Tudi igrati je (bilo) mogoče takorekoč povsod. »Zbirališče, stanovanje, trg, peščeva cona, tramvaj, pa tudi avto so lahko kraji, kjer se zgodi gledališče.« (Roselt 2014: 90–91)

Kaj je torej tisto bistveno samoumevno, kar je bilo govoru in *prostoru dela* v času prekinitve neposrednih študijskih procesov odvzeto?

S tem v zvezi je zanimiva anekdota, ki jo je ob neki priložnosti povedal igralec Branko Šturbej. Spominjal se je časa, ko sta skupaj z režiserjem Dušanom Jovanovićem pripravljala predstavo *Karajan C.*<sup>5</sup> Ker je predstava nastajala v zunajinstitucionalnih okvirih in ker je šlo za monodramo, je režiser ob neki priložnosti predlagal, da imata vajo pri njem doma. Prof. Šturbej se je spominjal, kako je sedel za kuhinjsko mizo, bral ali interpretiral odlomek iz drame, medtem ko je režiser za njegovih hrbtom za kuhinjskim pultom kuhal kavo in mu hkrati dajal napotke, in kako je po določenem času prekinil to zasilno vajo, češ da tako ne gre. Anekdota razkriva, da *prostor dela* v gledališču, čeprav se zdi na nek način nebitven, vendarle ni in ne more biti povsem profan, vsakdanji in da zahteva določeno osredotočenost, zbranost.

Zbranost kot enega od ključnih elementov igre izpostavlja tudi slavni gledališki praktik in pedagog Mihail Čehov v svojem delu *Igralska umetnost*.

Ta pozornost, brezpogojna zbranost, je eden osnovnih pogojev za ustvarjalno delo. Poskusite tako ali drugače motiti umetnika v trenutku ustvarjanja, poskusite odvrniti njegovo pozornost z zvoki, šumi itd., in videli boste, da bo prenehal biti umetnik – njegova pozornost se bo *razpršila* in izstopil bo iz ustvarjalnega stanja. (Čehov 1999: 24)

4 Paradoksalno se je ta primer po več desetletjih naporov razrešil prav med epidemijo covid-19 spomladi 2021 s preselitvijo v nove prostore na Aškerčevi.

5 Dušan Jovanović: *Karajan C.* Rež. Dušan Jovanović, igra Branko Šturbej. Premiera: 16. 7. 1997, Primorski poletni festival Koper.

Poleg tega je *prostor dela* (vaj in tudi študija igre) v gledališču, ob tem, da je navadno skrit pred očmi javnosti, vendarle javen v smislu, da je enako dostopen in lasten vsem udeležencem (igralcem, režiserjem, ostalim sodelavcem). Skupen je in hkrati nikogaršnji. Ta prostor je nekakšna *gmajna*. Seveda sčasoma, v procesu dela, ta prostor nikomur od udeležencev ni več tuj, nasprotno, napolnjen je z vsebinami vaj, z izkušnjami, spomini, z vsem, kar se je v tem prostoru zgodilo, izreklo, udejanjilo. In v tem smislu je ta prostor intimni prostor neke (začasne) skupnosti. Poleg tega je bistvo tega prostora, da je prazen. Seveda ne nujno v smislu izpraznjenosti, temveč v smislu, da se ga da napolniti, da je potencialen, nenehno obnavljajoč se, da je »posoda za zgodbo, njena lupina« (Hočevar 2020: 12). Nadalje, ta *prostor dela* je prostor zavetja, varnosti. Pogosto rečemo, da to, kar se zgodi na vajah, ostane na vajah. Kar pomeni, da je *prostor dela* v gledališču (ta skupni, javni, intimni, nikogaršnji, prazni, potencialni prostor) za vse, ki ustvarjamo v gledališču, tudi neke vrste dom. Dom pa »daje zatočišče sanjarjenju, dom ščiti sanjarja, dom nam omogoča, da v miru sanjamo. /.../ [J]e ena največjih povezovalnih sil za človekove misli, spomine in sanje. /.../ Brez njega bi bil človek raztreseno bitje.« (Bachelard 2001: 34) Vse to je seveda v bistvenem razmerju do govora, tako v smislu neoviranega, sproščenega sporazumevanja, kot v smislu umetniške interpretacije, govorne uresničitve. Kajti za uspešno oblikovanje govornih dejanj, za to, da nekoč pozneje v uprizoritvi besede resnično postanejo meso in se naselijo med nami,<sup>6</sup> je *prostor dela* v procesu vaj za igralce ključnega pomena, saj v tem procesu (in prostoru) prihaja do ključnih preverjanj, prepustitev, poskusov, eksperimentov, tudi ponesrečenih, od katerih je odvisna izgradnja lika, govoreče odrske osebe.

## Spoznanja

V obdobju prekinitve neposrednih študijskih procesov vsega tega seveda ni bilo. Bili smo priča po vsej državi razkropljenim študentom igre, povsem ločenim med seboj. Vsak je bil v svojem okolju, vsak v svojem prostoru, ki je bil samo zasilno delovni (otroška soba, pomožna soba, vrt, garaža, klet ...). In ti prostori so bili vsi po vrsti ne-javni, temveč izrazito zasebni, ne-skupni v smislu začasne skupnosti študentov oz. ustvarjalcev posamezne uprizoritve, temveč (so)pripadajoči njihovim družinskim članom, zavezujoči ne-prazni prostori, vezani na družinska razmerja, spomine in predzgodbe, ne-varni prostori v smislu možnosti odrskega, govornega ali fizičnega raziskovanja. V strogo gledališkem smislu in prosto po Bachelarju so bili to prostori »raztresenih bitij«.

Podobno miselno razločevanje, kot smo ga uvedli pri dojetanju prostora, bi bilo treba uvesti tudi pri fenomenu govora. Če za hip odmislimo težave, ki so se pojavljale pri razvoju in oblikovanju govornega umetnostnega besedila (v našem primeru

6 Gre seveda za parafrazo iz Janezovega evangelija: »In Beseda je postala meso in se naselila med nami.« (Jn, 1,14)

*Kvartet* Heinerja Müllerja), je bilo tisto področje, ki je bilo najbolj izpostavljeno izzi-  
vom nove realnosti, pravzaprav običajno spregledano področje samoumevnega *običaj-  
nega sporazumevanja*, tokov komunikacije, ki potekajo kot gosto tkanje okoli tistega,  
kar pozneje prepoznamo kot jezik uprizoritve, katerega bistveni del v dramskem gle-  
dališču je govorjeno dramsko besedilo.

Čas, preživet v spletnem okolju, nam je razkril sicer splošno znano in vendar ne  
zares ozaveščeno dejstvo, da za sleherno materializacijo ustvarjalnih zamisli stoji ne-  
skončna količina izraženih sugestij, navodil, opazk in komentarjev, spodbud, zgodb,  
asociacij, pripovedi, pa tudi na videz nepomembnih, neformalnih izmenjav informacij,  
občutij, zaznav, ki vse po vrsti temeljijo v logosu, v ubesedovanju, in vendar tudi v  
neizmerljivi količini neverbalnega sporazumevanja, v govoricu teles, v dispozitivu pro-  
storske razporeditve, v fizičnih in fizikalni reakcijah, energijah, skratka informacijah,  
ki so odvisne od naših vidnih zaznav, pa tudi zaznav drugih čutov:

Človek iz zunanjega sveta ves čas sprejema veliko najrazličnejših vtisov. V njegovo za-  
vest *istočasno* pronica vse tisto, kar vidi, sliši, kar občuti njegovo telo itd. /.../ Pa vendar  
/.../ [i]z množice vtisov vedno izluščimo in jasno dojamemo le nekatere, druge pa spre-  
jemamo blede in meglene. (Čehov 1999: 24–25)

Finski arhitekt in pedagog Juhani Pallasmaa opozarja, da so vsi čuti »z vidom vred  
podaljšek taktilnega čuta; čuti so specializacija kožnega tkiva, in vse čutne izkušnje so  
oblike dotika in so zato povezane s taktilnostjo. Naš stik s svetom poteka na mejni črti  
jaza čez specializirane dele opne, ki nas ovija.« (Pallasmaa 2007: 25)

Spletno okolje, platforme, kot so Skype, Face Time ali Zoom, ki je bil v našem  
primeru osnovno komunikacijsko orodje oziroma vmesnik, pa vse te zaznave, naše  
zaznavanje in doživljanje sveta in neke določne skupnosti, v veliki meri omejujejo  
oziroma kastrirajo.

Omejeni okvir ekrana, izrezi, ki se osredotočajo zgolj na posamezni del telesa,  
najpogosteje obraz, pri tem pa ustvarjajo *mrtve* kote, do katerih soudeleženec v ko-  
munikaciji nima dostopa, dvodimenzionalnost slike in zvoka, ki ne omogoča pogleda  
v globino in ne prenaša zvokov posameznega prostora, tehnične zakonitosti preskako-  
vanja zvoka iz govorca na govorca (v primeru Zooma), zamuda pri prenosu zvoka na  
daljavo (prim. Dunphy – Lelii 2021),<sup>7</sup> strmenje v samega sebe zaradi učinka ogledala,  
ki ga ustvarja kamera in posledično mikrokorekcije lastnih pozicij in obrazne mi-  
mike (prav tam), popolna odsotnost taktilnega doživljanja, vonja in okusa, vse to so  
elementi, ki bistveno zaznamujejo tudi področje govora oziroma sporazumevanja.  
Povzročajo odsotnost informacij (zaznav), razpršenost pozornosti, krnijo dialog oz.

7 »Raziskave kažejo, da zamuda pri odzivu, ki znaša le 1,2 sekunde, zmoti tvoj občutek povezanosti z drugo osebo.«  
(*angl.* »Research shows that a response delay of as little as 1.2 seconds disrupts your feeling of connection with  
another person.«)

polilog, utrujajo udeležence (t. i. *zoom fatigue*), povzročajo enormne izgube energije, saj govorniki v odsotnosti resničnih informacij o udeležnosti, interesu poslušalcev, vlagajo dodatne, telesne in čustvene napore, da bi predrli opno ekrana v (intimni) prostor soudeleženca v sporazumevalnem razmerju, ustvarjajo sporazumevalno apatijo.

Kot pravi raziskovalka in novinarka revije *National Geographic*, Julia Sklar:

Ljudje se sporazumevajo, tudi ko molčijo. Med pogovorom v živo se možgani delno osredotočajo na besede, hkrati pa pridobivajo tudi dodatne pomene iz ducat neverbalnih znakov /.../ Ti znaki pomagajo ustvariti celostno sliko o tem, kaj se posreduje in kaj se pričakuje kot odziv od poslušalca. Ker so se ljudje razvili kot družbene živali, je za večino od nas zaznavanje teh znakov naravno, potrebujemo zelo malo truda za razčlenjevanje in lahko postavi temelje čustvene intimnosti.

Tipičen videoklic pa oslabi te zakoreninjene sposobnosti in namesto tega zahteva trajno in intenzivno pozornost do besed. /.../ Zasloni za več oseb povečajo to izčrpavajočo težavo. Galerijski pogled /... / izziva osrednji vid možganov in ga sili v dekodiranje tako veliko ljudi hkrati, da nihče, niti govorec ne more več posredovati smisla. (Sklar 2020)<sup>8</sup>

Vse te dejanske okoliščine, povezane z uporabo spletnega okolja oziroma komunikacijske platforme, medijskega posrednika, so imele velik vpliv tudi na samo oblikovanje govornih interpretacij dramskega besedila. Če se izognemo področju tehničnih možnosti in omejitev, je bistveno izpostaviti vsaj še en ključni pojem, ki zaobjema odnos med govorom in prostorom.

Gre za pojem atmosfere. Atmosfere kot »zaznavni in prostorski fenomen *par excellence*«, kot pravi Jens Roselt (Roselt 2014: 143), »niso izključno videne, slišane, prebrane in razumljene, gre bolj za sinestetično izkustvo. V tem smislu lahko rečemo, da atmosfere občutimo« (prav tam: 145). Prav atmosfere pa so tisto, kar napolnjuje prazne prostore med posameznimi akcijami, besedami, v stiku s soigralci, in po čemer med ustvarjanjem, tudi govornem, v gledališču hlepimo – bodisi v želji, da jih ustvarimo, bodisi v trenutkih, ko se ustvarijo in lahko iz njih črpamo navdih, čustvo ali zgolj odziv na posamezen izrečen ali utelešen dogodek, kar najpogosteje imenujemo soigra. Za ustvarjanje atmosfer (Roselt sicer velik pomen pri obravnavi atmosfer pripisuje tudi gledalcem, ko pravi, da atmosfera »ni ne čisto subjektivna zadeva gledalcev ne izključna objektivna danost, temveč pride do nje zaradi specifičnega načina, kako

8 »Humans communicate even when they're quiet. During an in-person conversation, the brain focuses partly on the words being spoken, but it also derives additional meaning from dozens of non-verbal cues /.../ This cues help paint a holistic picture of what is being conveyed and what's expected in response from the listener. Since humans evolved as social animals, perceiving these cues comes naturally to most of us, takes little conscious effort to parse, and can lay the groundwork for emotional intimacy. However, a typical video call impairs these ingrained abilities, and requires sustained and intense attention to words instead. /.../ Multi-person screens magnify this exhausting problem. Gallery view /.../ challenges the brain's central vision, forcing it to decode so many people at once that no one comes through meaningfully, not even the speaker.« (Sklar 2020)

gledalce prevzamejo reči v prostoru« (prav tam 145) – in to je seveda kritično mesto, ki je bilo v času epidemije boleča točka vseh deležnikov v t. i. industriji dogodkov ali srečanj), pa je seveda ključnega pomena prisotnost, neposredna otipljiva udeležnost, ki pa je spletno okolje, kakršno je platforma Zoom, kot prostor *začasne skupnosti*, ki poskuša z vsemi sredstvi, tudi verbalnimi, vzpostaviti temeljne presežne vrednosti gledališča, ki se generira v presežku posameznih individualnih naporov, resnici na ljubo ne omogoča.<sup>9</sup>

## Zaključek

Vsiljuje se vtis, da je spletno okolje kot prostor govornih in igralskih procesov v času prekinitve neposrednega pedagoškega dela zgolj in samo negativno zaznamovalo naše delo. Ni čisto tako. Besede v resnici niso zares postale meso, toda Zoom in druge platforme so vendarle omogočile vsaj minimalne pogoje za nemoteno komunikacijo in delo, spodbudile so vrsto rešitev, ki si jih pred epidemijo covid-19 niti približno nismo znali predstavljati. Omogočile so bazično analitično, informativno seznanjanje z obravnavanimi besedili in vsebinami, postavile so nas pred izzive, ki smo jih poskušali zaobiti z visoko stopnjo ustvarjalnosti. V relaciji do prostora so študentom omogočile vstop v svetove, ki jih v običajnih delovnih prostorih niti slučajno ne bi raziskovali. Prignale so nas do spoznanja, da obstajajo neverjetne možnosti pri upravljanju z novimi tehnologijami, ki lahko posredno učinkovito vplivajo na spoznanja o zakonitostih igralske in gledališke umetnosti. V posameznih primerih, kot je konkreten primer študentke iz začetne anekdote tega prispevka, so razkrile, da lahko posamezni študenti (zlasti tisti, ki jih pri njihovem razvoju ovira pritisk nenehne soudeležnosti, primerjava z ostalimi kolegi ali pritisk, ki ga povzroča stalna prisotnost pomembnega drugega – mentorja ali režiserja) v izolaciji ob ciljih in pogojih, ki si jih zastavljajo sami, dosežejo celo boljše rezultate kot v neposrednem pedagoškem procesu v realnem okolju, še zlasti na ravni jezikovnih in interpretativnih kompetenc. Spodbudile so nas k razmišljanju o pomenu samoumevnih oblik sporazumevanja in dela, o pomenu skupnosti, o načinih komunikacije, ki so lastne gledališču in v marsičem človeštvu nasploh. Spoznali smo, da obstajajo drugi, neznani prostori in kraji, ki lahko bistveno vplivajo na naše končne rezultate, interpretacijo besedila, lika ali predstave. V njih lahko delamo, iz njih lahko črpamo, izkušnje lahko prenašamo na oder ali v vadbeni prostor in vse to so neprecenljiva spoznanja. Kljub temu pa smo ugotovili, da spletno okolje vendarle ne ustreza nekaterim ključnim parametrom ustvarjalnega delovnega

9 Morda velja na tem mestu opozoriti, da smo se prav temu, kako vendarle vzpostaviti potencialno gledališko atmosfero na Zoomu, s študenti in gostujočo režiserko Mirjano Medojević, ukvarjali v VII. semestru dramske igre, v času drugega zaprtja, v okviru t. i. zoom filma-produkcije z naslovom *Poskusi (njenege) življenja*, UL AGRFT, 2021.

okolja v gledališču. Onemogoča ali vsaj ovira vzpostavljanje atmosfer, ne omogoča samoobnavljajoče se potencialnosti, temveč je prostor, ki (se) izčrpa, ki od nas terja nenehne *izoom*e, rešitve, ki imajo omejen rok trajanja, ki ne premore univerzalnosti; praznine, ki je v svojem bistvu polna.

Povsem za konec bi želel citirati misel Juhanija Pallasmaaja, ki se tiče vseh, ki smo na kakršen koli način udeleženi v procesih prenosa znanj in vedenj:

Telo ni zgolj *locus* kognitivnega razmišljanja, saj čuti in naša telesna bit kot taka strukturirajo, producirajo in hranijo tiho znanje. Vse naše bivanje v svetu je čuten in utelešen način bivanja. /.../ Spretnosti se ne poučujejo le z besednim poukom, ampak prej neposredno s prenašanjem spretnosti mišic učitelja v mišice vajenca, s čutnim zaznavanjem in posnemanjem. Enako načelo utelešenja – ali *introjeckije*, če naj uporabim psihoanalitični pojem – znanja in spretnosti je še danes jedro umetniškega pouka. (Pallasmaa 2007: 10)

## Literatura in viri

- BACHELARD, Gaston, 2001: *Poetika prostora*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Koda).
- BERRY, Cicely, 1998: *Igralec in glas*. Ljubljana: Pravljično gledališče.
- BIZOVIČAR, Živa idr., 2020: *Kvartet/Nova realnost*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.
- ČEHOV, Mihail, 1999: *Igralska umetnost*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 129).
- DUNPHY – LELII, Sarah, 2020: *The weirdness of watching yourself on Zoom*: <https://www.scientificamerican.com/article/the-weirdness-of-watching-yourself-on-zoom/> (Dostop: 30. 7. 2021).
- HOČEVAR, Meta, 2020: *Prostori igre* [2., dopolnjena izd.]. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 174).
- KOBOLT, Katja, 2020: Enodimenzionalna umetnica\_ik/intelektualka\_ec v heteronimiji dela. *Maska* 35/200cc. 86–96.
- MÜLLER, Heiner, 2005: *Quartett*. Berlin: Heschel Schauspiel.
- MÜLLER, Heiner, 2006: *Kvartet*. [interno gradivo]. Ljubljana: Mini teater.
- PALLASMAA, Juhani, 2007: *Oči kože. Arhitektura in čuti*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- ROSELT, Jens, 2014: *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 162).
- SKLAR, Julia, 2020: »Zoom Fatigue« is taxing the brain: <https://www.nationalgeographic.com/science/2020/04/coronavirus-zoom-fatigue-is-taxing-the-brain-here-is-why-that-happens/> (Dostop: 4. 8. 2021).
- Sklep rektorja Univerze v Ljubljani*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 12. 3. 2020.



# Prostor ter njegov vpliv na gledališko recepcijo in produkcijo

Nina Žavbi\*

Prispevek poskuša prikazati različne gledališke uresničitve, predvsem z zornega kota prostorov, v katerih se odvija gledališka predstava. Prostor je na začetku razumljen v njegovem prvotnem pomenu, zato so omenjene različne možnosti uporabe gledališkega prostora v časih pred epidemijo koronavirusa ter izpostavljena pomembnost skupnega prostora igralske ekipe in publike. Nadaljuje z razmislekom o razdeljenem prostoru v času t. i. koronagledališča,<sup>1</sup> ko sta prostora gledališke uprizoritve (produkcije) in njene recepcije ločena ali pa je način produkcije in recepcije spremenjen. Prispevek s pomočjo pregleda razmišljanj različnih gledaliških umetnikov in konkretnih gledaliških ter akademijskih pedagoških uresničitvev poskuša razumeti in pojasniti, kako taka sprememba tako v fizičnem kot mentalnem prostoru ustvarjalcev in gledalcev vpliva na gledališko uprizoritev, v tem kontekstu tudi na (odrski) gledališki govor in njegovo razumevanje.

**Ključne besede:** gledališki prostor, gledališka produkcija in recepcija, (odrski) gledališki govor, koronagledališče, produkcije Akademije za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT)

The article attempts to demonstrate diverse theatre realizations, especially from the point of view of spaces in which theatre performances take place. In the beginning space is understood in its primary meaning, thus we mention different possibilities of the use of theatre space in times before the COVID-19 epidemic, emphasizing the importance of a space shared by the cast and audience. It continues by reflecting on the divided space in the period of so-called corona theatre, when the space of theatre performances (productions) was separated from the space of reception. By reviewing different opinions of theatre artists and concrete theatre and academic pedagogical realizations, we try to grasp and explain how such a shift in physical as well as mental space of the creators can influence theatre performance and, in this context, also theatre (stage) speech and its reception.

**Keywords:** theatre space, theatre production and reception, theatre (stage) speech, corona theatre, productions of the Academy of theatre, radio, film and television (AGRFT)

---

\* Nina Žavbi

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo  
nina.zavbi@agrft.uni-lj.si

1 Pod pojmom koronagledališče razumem gledališko ustvarjanje v času epidemije koronavirusa, naj bo to gledališče na daljavo prek različnih spletnih platform ali pa gledališče, omejeno z različnimi ukrepi, povezanimi z epidemijo.

## Uvod ali povod za pisanje prispevka

Zadnji dve leti za nobenega posameznika nista bili vsakdanji in predvidljivi, sploh pa ne za tiste, ki imamo radi gledališko umetnost, pa naj bodo to ustvarjalci, raziskovalci ali gledalci. Zato tudi prispevek na temo prostora in govora ne more biti tak, kot bi bil nekdanj. To, o čemer bom razmišljala na začetku prispevka, bi verjetno pred nedavnim bila osrednja tema prispevka – gledališki prostor v zgodovini, različne možnosti uporabe prostora in njegovo harmonično zlitje z vsemi ostalimi elementi uprizoritve, tudi z govorom. Hkrati bi kot osrednjo misel gotovo izpostavila, da je v gledališču izjemno pomembno, da gre za skupinsko dejavnost, v čemer se gledališče razlikuje od literature, da uprizoritev z igralci na odru soustvarja tudi vsakokratna publika, s čimer gledališče v resnici zaživi v polnosti. Če citiram misel Vinka Möderndorferja, je gledališče »umetnost, ki je neprenosljiva, enkratna, neponovljiva, vedno odvisna od spreminjajočega se avditorija, saj pred nami in v istem trenutku, ko jo sprejemamo, izgoreva živa in enkratna človeška energija, ki ji drugače rečemo tudi: igralska umetnost« (2001: 190). Vendar pa zadnji dve gledališki sezoni zaradi epidemije in popolnega zaprtja družbe velik del obeh sezon omenjena stališča niso prišla v ospredje. Zaradi zaprtja družbe so se naši prostori spremenili in se osredičili skoraj samo na dom. Spremenili so se prostori vsakega posameznika v vseh njegovih vlogah; tako nekaj časa tudi produkcija predstav ni potekala v gledališčih, recepcija pa se je popolnoma usmerila v domače prostore, na računalniške ekrane. Tisto, kar dela gledališče posebno, je čez noč in za dolgo časa izginilo. Zato prispevek ne more mimo družbene realnosti, ki je vplivala na spremembo gledalčevih prostorov in s tem na spremembo celotne gledališke umetnosti nekega obdobja. S pomočjo pričevanj gledalcev, umetnikov, strokovnjakov in študentov AGRFT bom poskušala prikazati, kako so te spremembe vplivale na recepcijo, tudi na ustvarjalce in študijski proces na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, ter razmišljala o tem, kaj to pomeni za prihodnost gledališča.

## Gledališka produkcija (tudi z vidika prostora in govora) pred zaprtjem javnega življenja

Začenjam v času, ko se je gledališka umetnost odvijala pred gledalci (v različnih zgodovinskih prostorih), ko so gledalci z igralci tvorili konkreten gledališki dogodek. Gledališka umetnost<sup>2</sup> je »svojevrstna /.../, ker tako neposredno zahteva psihično in fizično 'sodelovanje' tako igralca kot gledalca« (Inkret1986: 23). Gledalec

2 V prvem pomenu po *Gledališkem terminološkem slovarju* je gledališka umetnost »uprizoritvena umetnost, v kateri nastopajoči s telesno navzočnostjo, dejavnostjo, uporabo igralskih in gledaliških izrazil oblikujejo, predstavljajo določeno (fiktivno) dogajanje, navadno na podlagi besedil neposredno pred občinstvom« (Humar idr. 2007: 75).

ni nikdar sam, gre za »mnoštvo gledalcev, ki se odzivajo tudi drug na drugega« (Ubersfeld 2002: 41). Mateja Pezdirc Bartol leta 2007 zelo povedno zapiše, da se tako filmska kot gledališka dejavnost odvija na javnih prostorih, pri čemer publika navadno sedi v avditoriju in »se odziva kot skupina« (2007: 192). Pri tem pa omenja bistveno ločnico med filmsko in gledališko umetnostjo, saj publika film spremlja le kot gledalec in nanj ne vpliva, gledališče pa je »umetnost živega stika med gledalci in igralci« (prav tam). Razliko vidi tudi v smislu usmerjenosti pogleda, saj film vedno vidimo skozi oči snemalca (enako velja tudi za videoposnetke gledaliških predstav, ki smo si jih gledalci sposojali v različnih arhivih, bodisi zaradi raziskovalnih želja ogledovati si posnetek znova in znova bodisi zaradi zgodovinske odmaknjenosti uprizoritve), gledališko predstavo pa vsak gledalec zase soustvari z usmerjenostjo pogleda, ki temelji tudi na lastnih zanimanjih, preferencah. Razlika med obema umetnostma je tudi v stopnji distance, pri čemer pri gledališki umetnosti »realno vdira v fiktivno«, pri filmu pa ne. Zato mora biti stopnja distance pri gledališču večja – gledalec se je mora zavedati.

Pri mnogih sodobnih »predkoronskih« predstavah prihaja do nekakšnega pre-livanja, kombiniranja različnih umetnosti, ko npr. gledališka predstava vsebuje tudi vnaprej posnete segmente ali pa uporabi posnetke, ki se snemajo med uprizoritvijo samo (npr. funkcija približevanja obraza igralca ipd.). Jasno postane, »da je sleherni prostor umetnosti delno hibriden, da so zanj značilni nanosi različnih slojev infra-struktur fizične, informacijske in medijske narave« (Toporišič 2012: 38). V sodobnosti se prepletajo raznolike forme, primarno gledališke forme se mešajo s filmom, plesom, radiem, tudi s političnim, medijskim itd. Vzpostavijo se mešani oz. hibridni prostori, tudi uporaba jezikovnih konstruktov je zelo pogosta. Vzpostavljajo se nova vprašanja v zvezi z načinom gledanja – mešajo se namreč različne forme, ki pa vsaka predvideva drugačen način gledanja. Vendar tudi ti dogodki potekajo v živo in pomenijo interak-cijo med igralci in gledalci. Nekatere sodobne predstave gledalcu omogočajo, da celo aktivno postane del uprizoritve.

Konkretno gledališko uprizoritev (so)vzpostavljajo uprizoritveni dejavniki/upri-zoritvena izrazila (govor, gib, kostumi, scena, luč, glasba itd.), ki se povezujejo v celoto, ki sledi uprizoritvenemu/režijskemu konceptu. Zgodovinsko se je v dobi tako ime-novanega tekstocentrizma v ospredje postavljalo besedilo uprizoritve (celo besedilo dramske predloge, ki ji je uprizoritveno besedilo bolj ali manj sledilo), pozneje se je odklonilo stran od besedila, v sodobnosti soobstajajo zelo različne oblike. Za kakr-šnokoli vrsto gledališča pa že gre, vedno je prostor ključna komponenta uprizoritve.<sup>3</sup>

3 V tem prispevku prostora ne opredeljujem znanstveno poglobljeno, za kar bi morala podrobneje prikazati različne teorije gledalstva (npr. Pezdirc Bartol 2010: 124–156), ravno tako ne gledališkega prostora (prav tam: 156–165). Oba pojma predstavljam le v tolikšni meri, kolikor je potrebno za prikaz razlik, ki se pojavijo v obdobju epidemije in gledališča na daljavo.

Najprej je pomemben prostor v svojem najbolj osnovnem pomenu besede – prostor, v katerem se odvija uprizoritev. *Gledališki terminološki slovar* gledališki prostor opredeljuje kot »prostor gledališke predstave (oder in avditorij), ustvarjen z gledališko arhitekturo, odrsko tehniko, likovnimi sredstvi, režijo, govorom in gibanjem nastopajočih« (Humar idr. 2007: 77). Pomembno je, ali gre za zaprt ali odprt prostor, ali je prostor izključno namenjen gledališkim uprizoritvam (npr. gledališka dvorana), ali je še drugotno gledališki (npr. trg mesta – poletni gledališki festivali; posebni prostori, ki zelo ustrezajo konkretni predstavi – npr. *Ali: Strah ti pojé dušo* v režiji Sebastijana Horvata v Železniškem muzeju Slovenskih železnic). V zgodovini so se prostori zelo razlikovali.<sup>4</sup> Že sama oblikovanost prostora močno vpliva na način oblikovanja igralskega govora<sup>5</sup> – najprej je pomembno, ali igralec govori zunaj ali v zaprtem prostoru, saj mora temu prilagoditi vsaj glasnost; pomembno je tudi, ali je prostor manjši, bolj intimen ali gre za velik prostor z veliko publike. Pri vsem omenjenem gre predvsem za zadostno slišnost, za upoštevanje zunanjih okoliščin.

Nato si prostor, sicer še vedno v prvotnem pomenu besede, razlagam bolj kot notranji prostor uprizoritve – v povezavi s scenskimi okoliščinami, mizansceno ter glede na proksemiko in odnose med soigralci. Velik pomen ima sama scenografija, luč, scenski rekviziti ipd. V povezavi s tem se dogaja vse na odru. Gledališki prostor je »podoba /.../ in odlitek resničnega prostora« (Ubersfeld 2002: 116) dogajanja. Prostor je na eni strani le urejeno »zbirališče predstavljenih likov in njihovega individualiziranega govora, prostor, ki ga formira zgolj diálogos. Na drugi strani pa je ta prostor /.../ objektivna komponenta dramskega dogajanja« (Inkret 1986: 97). V tem prostoru se dogajajo vse situacije na odru, izražajo pa se tudi v dialogih, smislih, utelešenih v govoru igralcev. »Za gledališki prostor je značilno, da je stvaren in konkreten in da pripada torej isti fizični realnosti kot gledalec, ki prisostvuje dogajanju v njem.« (Inkret 1986: 105)

Poleg komunikacije med gledalci in igralci v prostoru je nujna komunikacija med različnimi igralci. Vinko Möderndorfer omenja pomembnost *soigre* v gledališču ter izpostavlja, da se »[i]gralska kreacija /.../ giblje v trikotniku med igralcem, soigralcem in publiko« (2001: 143), kar pri predstavah prek *Zooma* odpade. Nataša Barbara Gračner zapiše, da so največji mojstri med igralci »mojstri *soigre*« (2019: 219), ves čas v interakciji, zato pa tudi v odnosu »s soigralcem, zgodbo in gledalcem« (prav tam: 220). V taki interakciji v gledališkem prostoru nastaja gledališki govor, ki je vrsta

4 Npr. antično gledališče v odprtih velikih amfiteatrih, srednjeveško gledališče na trgih in ulicah mest, po 17. stoletju zaprto gledališče v formalno za to predvidenih dvoranah. V 20. stoletju se nato gledališče prostorsko spreminja tudi zaradi želje preseganja tradicionalnega pogleda, npr. gledališče v krogu Antonina Artauda (igralci in gledalci skupaj ustvarjajo umetniški dogodek).

5 Sicer za igralski govor strokovno uporabljamo termin odrski govor, ki pa se v trenutnem kontekstu ne zdi zadosti natančen, saj pretirano izpostavlja oder.

»govorjenega jezika, ki ga izvaja igralec v odrskih okoliščinah pred neposredno prisotno publiko« (Podbevšek 2010: 199). Govor je »pomembno igralsko izrazilo, ki ga gledalec s pomočjo multisenzorične recepcije zaznava kot osrednji element uprizoritve, ko oblikuje lastno estetsko izkušnjo« (Vrtačnik 2014: 539). Govor je le eden od uprizoritvenih dejavnikov (tako kot tudi prostor) in v povezavi z ostalimi pod okriljem režijskega koncepta, »uskladen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami, gledališko estetiko« (Humar idr. 2007: 135), tvori uprizoritev. »Na odru se prepletata vidna (gibanje igralcev, scenografija, lučno oblikovanje, mizanscena, kostumi ipd.) in slušna (govor igralcev, glasba ipd.) komponenta, rezultat njunega prepleta pa je povsem novo estetsko doživetje, ki mu je izpostavljen gledalec« (Žavbi 2014: 545), ki hkrati »sledi /.../ dogajanju v avditoriju« (Pezdirc Bartol 2010: 133). Recepcija gledalca je tako odvisna od igralca, od uprizoritvenega besedila (tudi pristopa ustvarjalne ekipe do konkretne uprizoritve), hkrati pa tudi od vsakokratne publike (Žavbi 2014: 546). »Vprašanje gledanja in s tem mesto in vloga gledalca v uprizoritvi je kar najtesneje povezano tudi z vprašanjem prostora, v katerem poteka uprizoritev, saj je gledalčevo razmerje do prostora odločujoče v njegovi percepciji uprizoritve.« (Pezdirc Bartol 2010: 158) Če prizmo gledanja obrnemo na igralca, je gotovo jasno, da na njegovo igro, ki izhaja iz doživljanja in razumevanja besedilne predloge ter vseh okoliščin uprizoritve, vplivata tako prostor kot publika.

## **Koronačasi in koronagledališče – spremenjeni prostori in govor**

Pandemija covid-19 ni spremenila le higienskih in zdravstvenih ukrepov, ampak je radikalno posegla tudi v odnose med ljudmi. Predvsem v tako imenovanem prvem valu epidemije so bili tako ustvarjalne ekipe kot gledalci umaknjeni v prostore lastnega doma. Prostor se je radikalno spremenil. Ker pa kultura vedno najde pot, ker jo predvsem v težavnih situacijah izjemno potrebujemo, so se gledališča in gledališki ustvarjalci hitro znašli in poskušali najti druge poti do publike. Pri predstavah v času koronagledališča smo bili priča nekaj različnim poskusom ohranjanja gledališke umetnosti, po drugi strani pa tudi nastanku novih gledaliških form. V prispevku bodo prikazane v grobem štiri oblike koronagledališča: 1. predvajani posnetki predstav na spletu, 2. poskusi novih form, t. i. zoomgledališče, 3. predstave, predvajane po spletu, t. i. *streaming*, ter 4. gledališče v živo s številnimi omejitvami.

Gledališča so se na začetku koronaobdobja prilagodila in na splet postavila posnetke nekaterih predstav, gledalci so si jih lahko ogledali brez plačila vstopnice. Tako so otroci doma gledali posnetke lutkovnih in igranih predstav, šole so pri pouku s pridom izrabljale te možnosti. Tudi odrasli smo si predstave ogledovali prek spleta – po moji

osebni izkušnji in pričevanju študentov na začetku z vsaj nekaj navdušenja. Ob ogledu predstav prek spleta se je takoj pokazala problematičnost prenosa gledališke forme na ekrane, pri čemer je nastala nekakšna hibridna forma, ki pa ni niti gledališka niti filmska. V oddaji o gledališču v času korone Blaž Lukan pravi, da je gledališče, če je zelo radikalen, postalo film. S tem povezan problem vidi v izgubi živosti. »Če rečemo, da je neko osnovno ontološko določilo gledališča živost, hkratna prisotnost izvajalcev in gledalcev v istem trenutku, je ta prisotnost zdaj posredovana. In tu je gledališče postalo odvisno od tehnologije in lastne invencije.« (Ravnjak 2021) Seveda posnetki gledaliških predstav niso nič novega – že pred koronačasi smo jih gledali na televiziji (npr. zgodovinsko oddaljene predstave), gledalci pa vemo, da v njih preprosto ne uživamo tako kot v gledališču. »Mnoga gledališča doma in na tujem /.../ so na svetovnem spletu objavila posnetke svojih uprizoritev. Seveda pri tem ni nihče pričakoval, da bodo posnete in montirane predstave, ki smo jih vsi razumeli v smislu prenosa iz enega medija v drugega, komur koli nadomestile izkušnjo spremljanja gledališča v živo.« (Pogorevc 2020: 1340) Manjka jim skupinska publika, ki sooblikuje vsako uprizoritev, manjka jim brez posrednika (snemalca in režiserja posnetka) usmerjen lastni pogled na oder, pogosto kakovost posnetka ni optimalna, pri tem pa tudi zvok (razumevanje in doživljanje odrskega govora) ni zadosti slišen. Tako so bila (predvsem pri nekaterih ponujenih otroških predstavah) gledalska doživetja večkrat okrnjena. In, kot zapiše Petra Pogorevc, »v gledališkem svetu ne poznam nikogar, ki se jih ne bi naveličal in zaradi njih kvečjemu še bolj zahrepenel po izkušnji spremljanja žive predstave« (2020: 1340).

Sledili so poizkusi posebnih form, ki jih bom imenovala kar zoomgledališče. V prvem valu so bili tudi gledališki ustvarjalci vsak v svojem gledališkem prostoru – ni sta se razcepila le prostor produkcije in recepcije predstave, ampak je tudi produkcija potekala v več prostorih. Na ta način so nastali nekateri poizkusi gledališča, ki poteka v realnem času – gledalci gledajo predstavo od doma na svojih ekranih, igralci pa vsak na svojem domu poskušajo skupaj ustvariti neke vrste predstavo. S stališča poskusa preseganja odmaknjenosti so bile omenjene zoompredstave zanimive, vendar pa so se pokazale že vnaprej jasne omejitve. Težava je bila že v samem prenosniku, s katerim je bilo precej tehničnih težav, tudi zaradi različno dobre internetne povezave različnih igralcev (pri nekaterih so se kazali zamiki slike, prekinitve govora, zaradi česar celotno besedilo ni bilo slišno, prekrivanje govora ipd.). Problem se je pokazal tudi v zelo različni zmožnosti igralcev, da se prilagodijo drugačnemu mediju, največja težava pa je bila v soigri, komunikaciji s soigralcem in publiko. Tega seveda ni bilo. Zoompredstave so bile izjemnega pomena za ohranjanje pozitivnega naboja, za ohranjanje stika tako med ustvarjalnimi ekipami samimi ter med njimi in publiko, nikakor pa jih ne moremo primerjati z gledališko izkušnjo v živo. Luka Marcen v intervjuju pravi, da gledališče na spletu v resnici ni gledališče. »Teater je možen samo takrat /.../, ko

smo v istem prostoru. Smo na nek način v komunikaciji, tudi če gledalec nič ne reče.« (Srdinšek 2020/2021: 74) Tudi na Akademiji je pouk dramske igre potekal po spletu, tako sta tudi z drugačnimi postopki in pobudami nastali dve produkciji. V *Akademijskem listu* Nik Žnidaršič zapiše, da »[k]oronska predstava ni gledališka predstava. Ni stika med publiko in nastopajočimi, ker publika nastopa in nastopajoči so publika« (2020/2021: 34). Podobno razmišlja tudi Živa Bizovičar, študentka gledališke režije, ki pravi, da »gledališče nastaja med gledalcem in igralcem, ne med kamero in zaslonom« (Polak 2020/2021: 100).

V tako imenovanem drugem valu pa smo bili priča predvsem v živo igranim predstavam, ki so bile hkrati profesionalno snemane, predstava pa se je v realnem času prek spletnih platform odvijala pred očmi gledalcev, t. i. *streaming*. Zelo zanimiv je razmislek, kaj se je zgodilo s prostorom gledališke umetnosti, ki se je ločil na prostor produkcije in prostor recepcije. Gledališka predstava se je iz javnega prostora, v katerem gledalci soustvarjajo gledališko predstavo z igralsko ekipo, umaknila v zasebni prostor. Tako se je v praksi pokazala velika problematičnost ločenega prostora produkcije in recepcije. Že omenjen je kot snemalčevega pogleda, ki mu mora gledalec slediti. Najbolj problematična pa je gledalčeva samota, ki je značilna za bralca drame, ne pa za gledalca gledališke predstave. Soustvarjanje predstave med igralci in publiko se na ta način izgubi, kar ni problematično le za publiko, ampak tudi za igralsko ekipo. Gledalec je manj motiviran, med predstavo počne tudi druge stvari, ne poglobi se vanjo in zato v njej manj uživa. Zaradi govora, ki nas prek ekrana dosega drugače kot v gledališki dvorani, tudi temu težje sledimo. Za dobro gledalsko izkušnjo moramo namreč slišati različne glasovne nianse, dobro videti tudi vidna sredstva neverbalne komunikacije, kar prek ekrana kljub dobri tehniki umanjka. Problematična pa je tudi psihološka komponenta posameznika. Posameznik pri obisku gledališča sledi tudi nekemu ritualu, ki v tem primeru izostane – gledalec se usede na domači kavč in gleda predstavo, kot da gleda nadaljevalko – Sebastian Cavazza v intervjuju za *Akademijski list* pravi, da gre za neke vrste hibridni pojav, igralec pa se nahaja »v tem medprostoru med gledališčem in filmom« in je v tem izgubljen (Končar, Krevh 2020/2021: 126).

V novih pogojih so se predstave pozneje spet začele dogajati v živo, vendar z različnimi prostorskimi omejitvami, tudi z veliko fizično razdaljo med publiko – prosti sedeži in cele vrste ter večji razmik med igralci in publiko. Gledalci smo ugotovili, kako drugače je, če je v publiko izjemno malo ljudi – to se kaže tako v doživljanju gledalca kot tudi v razliki slišanja. V tem smislu je postal problematičen tudi odrski govor. Prostor (njegova oblikovanost in njegova (ne)zasedenost) močno vpliva na slišnost (recepcija) ter na produkcijo govora. V tem času so bile tudi igralske zasedbe zaradi praktičnih razlogov manjše. Gledališča so mnoge predstave premaknila na odprta prizorišča – kadar je to bilo mogoče – ter v večje dvorane. To ponovno vpliva

tako na recepcijo kot na tvorbo govora. Pomembno na tvorbo govora vplivajo tudi obrazne maske, ki zakrivajo mimiko. To je bila prepreka tudi za igralce, ki so dolgo maske uporabljali na vajah, saj so onemogočale izraznost obraza. V oddaji *Gledališče o posledicah korona krize (Umetnost igre)* o tem govori igralec Klemen Janežič, ki pove, da so nastopili nenavadni momenti, ko so po mesecih vaj z maskami igralci maske sneli. Takrat so začutili »lahkotnost igranja«, ponovno so se zavedali, kako lahko je igrati, »če imaš na odru partnerja, ki ga vidiš, ki ga čutiš« (Ravnjak 2021a). Igralec omeni pomembnost »prostora obraza«, ki je nosilec emocij. Igralci in režiserji so v že omenjeni oddaji povedali tudi, kako režirajo ali igrajo v predstavi, ki je igrana na odru ter snemana za ogled doma prek ekranov (*streaming*), in ugotavljali, da se oboje razlikuje od klasičnega režiranja in igranja za gledališče. Nina Šorak pravi, da se veliko gledališkega izgubi (Ravnjak 2021a). V času, ko je bila predpisana tudi razdalja med igralci, na uprizorjanje in na govor vpliva tudi fizična razdalja – geste in premikanje v prostoru vplivajo na govor. Neverbalna komunikacija je signal tako za govorca kot poslušalca, zaradi sprememb v proksemiki, obrazni mimiki in še mnogo čem pa se signali spreminjajo, naše razumevanje in dekodiranje pa ostaja enako. Zato tudi gledališče v živo z mnogimi ukrepi glede gibanja, obraznih mask ter bližine ne more biti enako kot v času pred ukrepi, povezanimi s koronavirusom.

## Zaključek

V prispevku sem poskušala razmišljati o gledališču pred korono in med korono – s stališča gledalca, ustvarjalca, prostora in govora. Kaj pa bo z gledališčem po koroni?

Nik Žnidaršič kritično ovrednoti gledališče v času korone, ki ni kakovostno, je pa tam zato, ker drugačno ne more biti. Razmišlja o tem, da se morajo predstave, ki se ustvarjajo na spletu, znebiti gledališke forme. V resnici pa si želi gledališča v živo, ki je dogodek (2020/2021: 126). Oblike koronagledališča so le nadomestek in premostitev časa ter vzpostavljanje stika z gledalci do vrnitve v stare tirnice. Sama si želim gledališča v gledališčih, v interakciji med ustvarjalci in gledalci ter med posameznimi gledalci.

V času pisanja prispevka se začinja nova gledališka sezona v živo, kar me kot gledalko izjemno veseli. Nekateri vidiki koronagledališča za gledalce za zdaj ostajajo – npr. nošenje mask in nekateri ukrepi glede fizične razdalje. Po pregledu programov letošnje gledališke sezone pa je jasno, da nam gledališča tudi vsebinsko ponujajo predstave, ki se odzivajo na čase, ki jih živimo, npr. obravnavajo tematiko osamljenosti, duševnih bolezni, tesnobe ipd. Gledališče odslikava realnost, jo osvetljuje in kritično vrednoti ter preizprašuje. Kar pa je tudi v koronačasu še vedno bistvo umetnosti.



## Literatura

- BRATUŠ, Marko, 2020: Korona in gledališče. *Outsider*, 2. november 2020: <https://outsider.si/marko-bratus-korona-in-gledalisce/> (Dostop: 19. 8. 2021).
- GRAČNER, Nataša Barbara, 2019: Če me ne razumeš, me ni. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi (ur.): *Govor v pedagoški praksi*. Ljubljana: AGRFT in Znanstvena založba Filozofske fakultete. 215–221.
- HUMAR, Marjeta (ur.) idr., 2007: *Gledališki terminološki slovar*. Ljubljana: Založba ZRC.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 29).
- KONČAR, Mojka, KREVIH, Suzana, 2020/2021: Intervju: Bodoči profesor za igro pred kamero. Zoom kamero? *Akademijski list* VIII/1. 120–127.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: Državna založba Slovenije (Literarni leksikon, 44).
- LUKAN, Blaž, 2021: Pravo gledališče. *Dialogi* 5–6. 225–229.
- MÖDERNDORFER, Vinko, 2001: *Gledališče v ogledalu: gledališka razmišljanja in travestije: 1986–1998*. Maribor: Obzorja.
- OREL, Barbara, 2008: Perspektiva besede. Vpliv novih medijev na zaznavanje besedilnosti. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.): *Drama, tekst, pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 148). 175–194.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2007: Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1. 191–201.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije (Slavistična knjižnica, 15).
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT in Maska. 195–239.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2012: Odrska govorna estetika v slovenskem dramskem gledališču (dva primera). Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenska dramatika. Obdobja 31*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 249–256.
- POGOREVC, Petra, 2020: Nova nenormalnost. *Sodobnost* 84/9. 1335–1345.
- POLAK, Ula Talija, 2020/2021: »Gledališče nastaja med gledalcem in igralcem, ne med kamero in zaslonom«. *Akademijski list* VIII/2. 110–114.
- RAVNJAK, Marjana, 2020: *Umetnost igre: Koronagledališče*. Kulturnoumetniški program RTV Slovenija. Predvajano 15. 6. 2020: <https://www.rtv slo.si/4d/arhiv/174700461?s=tv> (Dostop: 23. 8. 2021).

- RAVNJAK, Marjana, 2021: *Umetnost igre: Korona gledališko leto 2020*. Kulturnoumetniški program RTV Slovenija. Predvajano 4. 1. 2021: <https://www.rtv slo.si/4d/arhiv/174743801?s=tv> (Dostop: 23. 8. 2021).
- RAVNJAK, Marjana, 2021a: *Umetnost igre: Gledališče o posledicah koronakrize*. Kulturnoumetniški program RTV Slovenija. Predvajano 22. 3. 2021: <https://www.rtv slo.si/4d/arhiv/174762804?s=tv> (Dostop: 23. 8. 2021).
- SRDINŠEK, Jure, 2020/2021: »Rad imam občutek, ko se malo izgubim«. *Akademijski list VIII/2*. 64–74.
- TOPORIŠIČ, Tomaž, 2012: Gledališče kot nedokončana arhitektura – hibridni prostori performativnih praks. Barbara Orel, Maja Šorli in Gašper Troha (ur.): *Hibridni prostori umetnosti*. Ljubljana: Maska (Zbirka Transformacije, 33). 37–51.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 135).
- VRTAČNIK, Martin, 2014: Kognitivni pristop k oblikovanju odrskega govora (Ivo Prijatelj: Totenbirt). Alenka Žbogar (ur.): *Recepcija slovenske književnosti. Obdobja 33*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 537–544.
- ŽAVBI, Nina, 2014: Uprizoritev dramskega besedila in njena recepcija (Ivan Cankar: Hlapci). Alenka Žbogar (ur.): *Recepcija slovenske književnosti. Obdobja 33*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 545–550.
- ŽNIDARŠIČ, Nik, 2020/2021: Koronsko gledališče. *Akademijski list VIII/1*. 34–35.
- HRVATIN, Varja, RIBIČ, Jakob, RADI BUH, Maša, 2020: *Teritorij teatra: Nova sezona gledanja*. Radio Študent. Predvajano 14. 9. 2020: <https://radiostudent.si/kultura/teritorij-teatra/nova-sezona-gledanja> (Dostop: 19. 8. 2021).

# Prazen prostor: ponovno odkrivanje svobode živega glasovnega izražanja s pomočjo lokacijsko specifičnega gledališča (*site-specific theatre*) na prostem

Shannon Holmes\*

Kot na mnogih univerzah po vsem svetu, so tudi predavanja na Univerzi Regina, ki se nahaja v osrčju kanadskih prerij (v provinci Saskatchewan), znanih po dolgih, ostrih zimah, morali v času pandemije prestaviti na splet. Po semestru spletnih predavanj smo zato, da bi omogočili delo v živo, zimsko produkcijo izvedli kot lokacijsko specifično (angl. *site-specific*) predstavo na prostem. V tem prispevku bom obravnavala izzive dela z glasom prek platforme Zoom in prehod na delo v prostranih zunanjih prostorih po mesecih izolacije.

**Ključne besede:** glas, Zoom, mediatizirani glas, pandemsko gledališče, glasovna svoboda

As with many universities world-wide, classes at the University of Regina, located in the heart of the Canadian Prairies, were forced online during the COVID-19 pandemic. After a semester of online classes to facilitate working in person, the winter production was produced as an outdoor site-specific show. This paper will discuss the challenges of working with voice through the mediated platform of Zoom and the transition to working in vast outdoor spaces after months of isolation.

**Keywords:** voice, Zoom, mediated-voice, pandemic-theatre, vocal freedom

---

6 Shannon Holmes  
Univerza v Regini, Kanada  
shannon.holmes@uregina.ca

»I can take any empty space and call it a bare stage.«  
Peter Brook (The Empty Space)<sup>7</sup>

## Uvod

Medtem ko je pandemija covid-19 še posebej prizadela uprizoritvene umetnosti, je bilo še zlasti težko omogočiti na glas utemeljene dejavnosti, ki so se izkazale za visoko tvegane v smislu prenosa bolezni. Zaradi močnih omejitev smo se morali izvajalci, ki uporabljamo glas, na novo opremiti in na novo premisliti ter v veliki meri na novo opredeliti način dela z glasom v živo, ker fizično ne moremo zasesti običajnih prostorov: studiev, učilnic in odrov.

V tem članku bom očrta pot svojih izkušenj s poučevanjem in z vodenjem na glas utemeljene gledališke predstave z dvanajstimi dodiplomskimi študenti na vrhuncu pandemije covid-19. V prvi fazi projekta smo imeli z ansamblom tri mesece priprav prek Zooma. V drugi fazi smo izvedli predstavo v živo na prostem, na kateri so študenti nastopali v maskah in v ledenih temperaturah kanadske zime. Na podlagi problematike prostorov, v katerih smo bili prisiljeni delati, sem se v svojih raziskavah seveda osredinila na to, kako bi študentje lahko uspešno prešli z dela v računalniško posredovanem prostoru spletnih predavanj v prostrane odprte prostore z glasovi, ki so se sposobni izražati stvarno in učinkovito. Medtem ko je bilo sprva v ospredju mojih raziskav ugotavljanje, katere tehnične pogoje potrebujejo študenti za učinkovito uporabo svojih glasov v teh različnih in kontrastnih prostorih, se je potem pojavilo in stopilo v ospredje nekaj drugega. Nazadnje se je izoblikovalo spoznanje, da bi lahko študenti s preusmeritvijo pozornosti s tehničnega vidika na bolj psihofizični pristop doživeli globlje odpiranje manifestiranja premagovanja tehničnih ovir.

## Metodologija

Pristop, ki sem ga uporabila, ne pomeni radikalnega odmika za tiste, ki se ukvarjajo z na telesu utemeljenimi glasovnimi metodami, ker vemo, da naši glasovi in telesa ne spadajo v paradigmo, ki bi ustrezala vsem. Zlasti izobraževanje v tehniki Fitzmaurice Voicework® me je pripravilo na to, da nisem le prožna, ampak da delujem na točki, ki ji pravim »utelešena reflektivnost«. Ta izraz sem si sposodila od sociologinje Michal Pagis, ki ločuje med dvema različnima načinoma reflektivnosti. Prvi je »diskurzivna samoreflektivnost« (2009: 266), praksa, ki temelji na jeziku, pri čemer se 'jaz' »razkrija skozi simbolni medij« (prav tam) in se besede uporabljajo za širjenje empiričnega

7 »Vsak prazen prostor je lahko oder.« Prev. Rapa Šuklje. (Brook 1971: 9)

znanja, drugi, »utelešena samorefleksivnost« (prav tam), pa je tisti, ki temelji na »občutenju telesa in ki ga odnos s samim seboj razpre skozi telesni medij s pomočjo praks, ki povečujejo zavedanje občutkov« (prav tam) – ali preprosteje, način za preučevanje svojih lastnih odzivov ali motivov.

Razpravljala bom o težavah, na katere sem naletela, ko sem se lotila dela z vidika »utelešene samorefleksivnosti«, najprej v trimesečni spletni fazi projekta, nato pa pri delu na prostem, pri katerem sem naletela na nov sklop izzivov.

## Posredovani glasovi – delo po spletu

Kot na veliko univerzah po vsem svetu smo morali tudi mi predavanja med svetovno krizo preseliti na splet. Tako sem morala predmet Snovanje glasovno vodenega gledališča (*Devising Vocally-led Theatre*) poučevati prek Zooma. Predmet je bil namenjen razvoju in postavitvi temeljev za kolektivno ustvarjeno produkcijo z uporabo *voice-worka*, ki naj bi nastala marca v naslednjem semestru.

Že na začetku je bilo težko delati s študenti prek platforme Zoom. Hitro je postalo očitno, da so se utelešene samorefleksivne metode, ki sem jim zavezana, umaknile veliko bolj diskurzivni samorefleksivnosti. Študenti so zvok doživljali prek zaslonov, kar je zaviralo zaznavni/čutni odziv, zato so bili prisiljeni delati na diskurziven način.

Kot izvajalki, ki je vajena dela z živim glasom, se mi zdi prodornost glasu, kot potrjuje Grotowski (1968), najpomembnejša pri izvajljanju utelešenega odziva: »Posebno pozornost je treba nameniti temu, kako močno se glas prenaša, da gledalec ne le odlično sliši igralčev glas, temveč ta tudi prodre vanj, kot bi bil stereofonski.« (Grotowski 1968: 147)

Yvon Bonenfant ima podobno teorijo, da zvok močno ustreza občutku dotika ali temu, kar imenuje »haptični glas« ali »glas, ki se dotika«. Prodornost glasu potrjuje s trditvijo, da je »zaznavanje zvoka /.../ fizična izkušnja« (2008). Vibracije izvajalčevega glasu se dotikajo teles občinstva, v katerih vzbudijo fizični odziv in ustvarjajo tisto, kar imenuje »haptična oblika dialoga«. Za študente prvega letnika dodiplomskega študija, ki imajo z *voiceworkom* le malo ali sploh nobenih izkušenj, je bilo delo z glasom s kinestetičnim zavedanjem radikalna zamisel in trudili so se, da bi glasovni izraz na telesni ravni razumeli kot fizično izkušnjo.

Fizični prostor, v katerem so učenci živeli med spremljanjem pouka prek Zooma, je še povečal težave, s katerimi smo se srečali pri računalniško posredovanem delu z glasom. Virginie Magnat v delu *The Performative Power of Vocality (Performativna moč glasovnosti)*, v katerem raziskuje ustno prenesene glasovne tradicije, piše, da s skupnim vokaliziranjem v skupnem prostoru pravzaprav »doživljamo resonanco kot prakso obrednega udejstvovanja« (2021: 17); skratka, ustvarjeni smo tako, da vzpostavljamo pomembne povezave z vokaliziranjem. V teh treh mesecih moji študenti v svoji

realnosti niso imeli možnosti udejstvovanja, ki ga omogoča skupni prostor. Priložnost, da sodelujejo v obredu doživljanja resonance, sprejemanja in odzivanja z utelešeno samorefleksivnostjo za ustvarjanje znanja, jim je bila s selitvijo na splet odvzeta. Poleg izolacije od kolegov je bila težava tudi pomanjkanje zasebnosti. Prostore so si delili s starši, sorojenci in s sostanovalci, vse to pa je pripomoglo k temu, kar sem sama dojela kot potrebo, da se zaščitijo pred sodbami. Prosto vokaliziranje pogosto ni prišlo v poštev. Včasih je bilo to zato, ker je v skupnem prostoru spremljal predavanja po Zoomu tudi njihov sorojenec ali sostanovalec ali pa je v sosednji sobi spal eden od staršev, ki dela v izmenah. Če so ti poleg tega v spalnico (običajno edini razpoložljivi prostor, v katerem so študenti lahko delali) kukali profesorica in enajst drugih študentov, je to povzročilo dodatne ovire pri ustvarjanju prostora, v katerem so se počutili svobodni pri oblikovanju zvokov brez strahu pred obsojanjem. Deirdre Heddon v knjigi *Autobiography and Performance (Avtobiografija in performans)* zapiše: »[K]reativne prakse vedno temeljijo na tem, kdo smo kot subjekti, utelešeni v času in prostoru ...« (2008: 63). Opazovala sem ustvarjalne prakse študentov med delom v teh zelo omejujočih okoljih; resnično so temeljile na njihovih utelešenih izkušnjah v težkih časih in na njihovih fizičnih prostorih. Njihovo ustvarjalno delo je bilo negotovo, omahljivo, vokalno pa so bili zadržani in omejeni. Filtriranje njihovih glasov skozi mikrofone in njihovih podob skozi zaslone je študentom odvzelo sposobnost zaznavanja prostora okrog sebe in prostorov v njih samih.

Raziskovalec performansa in režiser Eugenio Barba trdi, da je glas inherentno utelešen: »[T]elo je vidni del glasu in vidimo lahko, kako in kje se rodi impulz, ki bo postal zvok in govor. Glas je telo – nevidno telo, ki deluje v prostoru. Ni ločnice – ni dvojnosti: glas in telo.« (1999: 73–74) Da bi to nevidno telo, o katerem govori Barba, imelo vpliv – da bi prodrlo, je potreben skupen prostor – vsak izmed študentov, izoliran v svojih prostorih, je v nekem smislu ostajal vse bolj brez telesa in glasu.

## Predstava na prostem

Ko je potekal jesenski semester in je pandemija še naprej divjala, je postalo jasno, da v zimskem semestru ne bomo mogli pripraviti predstave v gledališču z občinstvom, kot smo načrtovali. Osebe na gledališkem oddelku in produkcijska ekipa pa so se zavzeto trudili, da bi našim breztelesnim, brezglasnim, od Zooma utrujenim študentom pripravili gledališko izkušnjo v živo. Potem ko smo razrešili številne pregovorne institucionalne zanke na univerzi, smo se odločili za edino možnost, ki bi študentom omogočila možnost nastopa v živo – ustvarili bomo izkušnjo zimskega gledališča na prostem.

Zima v kanadskih prerijah ni za rahločutne – temperature so navadno od  $-10$  do  $-20$  °C, spustijo pa se tudi do  $-50$  °C, če upoštevamo še veter. Poleg tega bi

morali zaradi tedanjih zdravstvenih ukrepov vsi študenti in gledalci nositi masko. Ti dejavniki se nikakor niso zdeli naklonjeni pogojem, ki bi olajšali svobodno in učinkovito glasovno izražanje, ko smo se lotili dela na prostem, pa so postali močnejši le v majhni meri.

Sprva me je skrbelo, da bi se študentom zdelo pretežno in preveliko prilagajanje, če bi jih prosili, da naj se iz zelo zasebnih prostorov svojih tesnih spalnic preselijo v široko odprte in javne prostore kanadskih prerij in da zato ne bodo glasovno prepričljivi. Kljub vsemu je bila preobrazba vsakega izmed nastopajočih pri prehodu v to novo okolje osupljiva. Ker sem se zavedala, da je za prehod iz zelo omejenega posredovanega prostora Zooma v brezmejno odprt prostor prerij potrebno varčevanje z energijo, sem se osredinila na mehanske pogoje, ki so jih študentje potrebovali, da bi zagotovili, da glas zdravo in učinkovito uporabljajo v vsakem izmed teh prostorov, toda tisto, kar je v našem procesu postalo še bolj kritično, je bilo osredinjanje na prostor, ki je lahko ostal konstanten – na prostor jaza, telesa, glasu in uma.

Študente sem spodbujala k raziskovanju, kako bi se lahko pomaknili k bolj utelešenemu nastopu. S povabilom, da naj si glasove predstavljajo kot nevidno telo v prostoru, ki ga je predstavil Barba, sem jih povabila, da naj se osredinijo na notranje elemente glasovnega izražanja (misli, občutke, stališča in čustva) in jih doživijo skozi telo hkrati z zunanjimi elementi (glas, telo in prostor), tako da se lahko združijo na praktičen, občuten način in ustvarijo utelešen glasovni izraz. Pri tem je ključno čutiti dejanja telesa, si predstavljati notranje gibanje in začrtati pot z »videnjem/s čutenjem« (Fitzmaurice, Kotzubei 2014), pri katerem spomin ali misli in dih, ki ga zajamemo, postaneta izjava. Tako igralčev postopek presega samoto, da je fiziološki mehanizem. Ko igralec spozna, da »glasovnost ni prirojena, dana lastnost, temveč specifičen produkt telesa in tega, kako um usmerja telo« (Rutherford 2007: 118), naredi nevidna notranja dejanja vidna skozi zunanje izrekanje.

Ne trdim, da so se s premikom na prosto glasovi študentov čarobno preoblikovali ali da so se v nekaj tednih, ko smo lahko delali v živo, naučili strokovno obvladovati svoje instrumente. Opazila pa sem, da so se s skupnim prostorom in človeško povezavo prek resonance njihovi glasovi začeli odpirati na novo najdeni svobodi. Kot je dejala Magnat (2021), ko je zagovarjala resonanco kot prakso obrednega udejstvovanja, so študenti začeli čutiti, kako bi lahko bolje dopustili, da notranje spontano izražanje, ki ga sprožijo doživeti fizični občutki, preraste v utelešen glasovni izraz.

V tednih pred nastopi smo se ukvarjali s fizičnimi in z vokalnimi improvizacijami, da bi aktivirali utelešeno samorefleksivnost. Študenti so začeli uporabljati celotna telesa kot medij za sprejemanje in ustvarjanje zvoka, kar je pomagalo pri oblikovanju fluidne telesne refleksivnosti in jih na koncu osvobodilo telesnih omejitev na podlagi napetosti, ki zavirajo svoboden in izrazen glas. Z metodami, utemeljenimi na igri, smo lahko raziskali, kako se somatska občutja preobrazijo v glasovno izražanje.

## Sklep

Ker sem študente spodbujala, da naj v svojem procesu osrediščijo »jaz« ali svoje »integrirano bitje« (Leder1990: 5), so odkrili globlje odpiranje možnosti za manifestiranje premagovanja tehničnih ovir. Ker sem jih spodbujala, da v svojem procesu upoštevajo celotno izkušnjo (ki se je v okviru tega projekta močno opirala na različna okolja, v katerih so bili prisiljeni delati), so lahko izvedli prehod in vključili potrebne tehnične prilagoditve, ki so ključnega pomena za komunikacijo z glasom, ki ima moč in niansirano izraznost.

Čeprav so fizične in tehnične prilagoditve implicitne v procesu prehoda z dela na spletu na delo na prostem, je v mojih raziskavah postalo zanimivo, kako potreba po soočenju s pojmom jaza ali z »občutkom/zaznavanjem doma našega bitja« (Madison 2009: 191) v povezavi z vokalizacijo igra ključno vlogo pri iskanju glasovne svobode.

Na začetku svojega raziskovanja sem menila, da sta mediatizirani prostor Zoo- ma in prostrani odprti teren prerij v neposrednem nasprotju drug z drugim – zlasti pri približevanju praktičnih vidikov glasovnega izražanja. Prepričana sem bila, da ta scenarija drug drugemu nasprotujeta. Ko smo prešli iz enega okolja v drugo, pa se ni pokazal pomen akustičnih pomislekov pri uporabi glasu v povezavi s tehnologijo in z njeno uporabo na prostem, ampak bolj to, kako pristopiti k sestavinam glasovnega izraza, temelječim na občutenju/čutenju. Moje ugotovitve kažejo, da so se po tem, ko smo lahko dostopali do somatskih odzivov telesa, tehnični imperativi vokaliziranja postavili na svoje mesto. Očitno je bilo, da je delo s telesnega vidika veliko dostopnejše, če študenti lahko delujejo v skupni resonanci in vzajemnosti. Ko nadaljujemo delo prek mediatiziranih oblik, menim, da so nadaljnje raziskave metod, ki združujejo tehnologijo in na telesu utemeljene glasovne pristope, bistvenega pomena za glasovno svobodo v prostorih, v katerih delamo v živo, in v mediatiziranih prostorih.

## Literatura

- BARBA, Eugenio, 1999: *Theatre–Solitude, Craft, Revolt*. Black Mountain Press, ZDA.
- BONENFANT, Yvon, 2008: Sound, Touch, the Felt Body and Emotion: Toward a Haptic Art of Voice. *Journal of media arts culture*, 1. junij 2015: scan.net.au/scan/journal/display.php?journal\_id=126 (Dostop: 30. 9. 2021).
- BROOK, Peter, 1971: *Prazen prostor*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 52). 9.
- FITZMAURICE, Catherine, KOTZUBEI, Saul, 2014: *Fitzmaurice Teacher Training Syllabus*.
- GROTOWSKI, Jerzy, 1968: *Towards a Poor Theatre*. London: Methuen.



- HEDDON, Deirdre, 2008: *Autobiography and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- LEDER, Drew, 1990: *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- MADISON, D. Soyini, 2009: Dangerous Ethnography. Norman K. Denzin in Michael D. Giardina (ur.): *Qualitative Inquiry and Social Justice: Toward a Politics of Hope*. Left Coast Press. 187–197.
- MAGNAT, Virginie, 2021: *The Performative Power of Vocality*. London, New York: Routledge.
- PAGIS, Michal, 2009: Embodied Self-Reflexivity. *Social Psychology Quarterly* 72/3. 265–83.
- RUTHERFORD, Susan, 2007: La Cantante Delle Passioni: Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance. *Cambridge Opera Journal* 19/2. 107–138.



## Imensko kazalo

### A

Adorno, Theodor W. 169–173, 175–176  
 Ahačič, Draga 61  
 Ahačič, Kozma 78  
 Al-Bashar, Assad 50  
 Albrecht, Fran 116  
 Allgood, Molly 140  
 Anderson, Rosemarie 37  
 Antončič, Emica 74, 78–80, 89  
 Appia, Adolphe 121  
 Aristotel 27, 182–183  
 Armstrong, Nigel 160  
 Arsenjevič Tarkovski, Andrej 93  
 Artaud, Antonin 56–57, 204  
 Avguštin, Tamara 77  
 Ayres-Bennett, Wendy 160

### B

Babič, Saša 131  
 Bachelard, Gaston 31–32, 34–36, 38–41, 196  
 Badiou, Alan 184–185  
 Bajt, Veronika 181  
 Barad, Karen 41  
 Barba, Eugenio 214–215  
 Barker, Martin 103  
 Barton, Bruce 38  
 Baskar, Nil 90  
 BattelinoBaranovič, Balbine 59  
 Bear, Mark F. 14–15  
 Behan, Brendan 143  
 Behrens, Electa 32, 34, 41  
 Benedečič, Danilo 23  
 Benmamoun, Elabbas 160  
 Berbuč, Milan 116  
 Bergman, Ingmar 93  
 Berlot, Rok 14  
 Berry, Cicely 193  
 Bezjak, Primož 52  
 Bibič, Polde 74, 78  
 Binder, Ernst 24  
 Bizovičar, Živa 207  
 Bogataj, Ana 99  
 Bogatec, Norina 155  
 Bonenfant, Yvon 213  
 Borin, Maja 143–144  
 Božič, Peter 23

Bragalini, Devi 87  
 Braud, William 37  
 Brecht, Bertolt 7, 24, 167–169, 171–177, 184  
 Brejc, Tomaž 119  
 Brezigar, Barbara 52  
 Brezigar, Sara 154, 156  
 Broca, Pierre Paul 13–15  
 Bronnen, Arnolt 168  
 Brook, Peter 212  
 Bufon, Milan 154  
 Bunnell, William Stanley 142, 145  
 Burger, Harald 130  
 Burger, Ivan 89–90,  
 Burger, Janez 87–88  
 Burian, Emil František 118

### C

Cage, John 61–62  
 Carl, Evgenija 180  
 Cavaion, Irina Moira 155  
 Cavarero, Adriana 33–36, 38, 41  
 Cavazza, Sebastian 207  
 Celestina, Tomaž 182  
 Chaucer, Geoffrey 142  
 Chimisso, Cristina 36  
 Combs, Mary Carol 156  
 Cvitković, Jan 87

### Č

Čebulj, Živa 71  
 Čehov, Mihail 195, 197  
 Čejchan, Vladislav 146  
 Černigoj, Jaroslav 116  
 Čufer, Eda 120

### D

Damasio, Antonio 12–14  
 Damjan, Metka 77–80  
 de Saussure, Ferdinand 62  
 De Witte, Elke 16  
 Delak, Ferdo 117  
 Derrida, Jacques 55  
 Dimnik Rikič, Lucija 182  
 Doberšek, Daša 52  
 Dolar, Jaro 143  
 Dolar, Mladen 170–171, 174–175, 182–183, 186

Doyle, Roddy 142  
 Drevenšek, Jurij 79  
 Dunphy-Lelii, Sarah 197

**Đ**

Đurovičová, Nataša 92

**E**

El Refaie, Elisabeth 100, 103

**F**

Feayaerts, Kurt 101, 104, 106–107  
 Fein, Ofer 103  
 Fellini, Federico 93  
 Feydeau, Georges 24  
 Finzi, Tommaso 88  
 Fischer-Lichte, Erika 56–58, 61, 185  
 Fišer, Srečko 75  
 Fitzmaurice, Catherine 32, 34, 37–38  
 Forceville, Charles 100–101, 103–104, 106–107  
 FoynBruun, Ellen 31  
 Frazier, Adrian 140  
 Freud, Sigmund 169–170, 172–173  
 Friedrich, Caspar David 121

**G**

Gainman, Neil 107  
 Gantar, Polona 135  
 Gergen, Kenneth J. 38  
 Gergen, Mary 38  
 Giradoux, Jean 24  
 Goebbels, Joseph 168, 172, 175  
 Goethe, Johann Wolfgang von 121  
 Gombač, Andraž 77  
 Göring, Hermann 175  
 Gorjanc, Vojko 160  
 Gračner, Nataša Barbara 204  
 Grbac, Mojca 24  
 Grene, Nicholas 140, 146  
 Grgič, Mateja 153–157, 159–161  
 Groensteen, Thierry 101  
 Grotowski, Jerzy 213  
 Grum, Slavko 116

**H**

Hadner Hvala, Sergeja 78  
 Handke, Peter 23, 57  
 Heddon, Deirdre 214  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 185  
 Heidegger, Martin 27, 55–56, 62  
 Heiřerer, Dirk 168

Hermann, Max 194  
 Herzog, Miran 116, 143  
 Hilský, Martin 146  
 Hitler, Adolf 7, 167–168, 170, 172–173, 175  
 Hjort, Mette 92  
 Hočevar, Meta 55–56, 58, 64, 114, 116, 118–120, 193–196  
 Hojs, Aleš 180  
 Holmes, Shannon 211  
 Horvat, Sebastijan 204  
 Horžen, Sara 179  
 Hughes, Geoffrey 181  
 Humar, Marjeta 117, 202, 204–205

**I**

Illka, Glass 185–186  
 Inkret, Andrej 116, 119, 121, 202, 204  
 Isabella Augusta, LadyGregory 140  
 Ivanc, Brane 23–24  
 Ivanušič, Jure 78–79

**J**

Jablanovec, Bojan 121, 185  
 Jagodic, Devan 154–156, 159, 161  
 Jakac, Božidar 118  
 Jakobson, Roman 62  
 Jakop, Nataša 127  
 Janez Evangelist 197  
 Janežič, Klemen 208  
 Janša, Janez 180  
 Janžekovič, Mija 23  
 Japelj, Marko 120–121  
 Jarc, Ana 78  
 Jarvis, Scott 161  
 Javšnik, Matjaž 78  
 Jenček, Renato 79  
 Jesenko, Primož 74  
 Jesih, Milan 57  
 Jonke, Gert 24  
 Jordan, Branko 191–192  
 Jovanović, Dušan 195  
 Joyce, James 142  
 Jung, Carl G. 37–38  
 Jurak, Mirko 143  
 Jurca, Vesna 143–145

**K**

Kandinski, Vasilij 121  
 Kapadocha, Christina 33, 41  
 Kasher, Asa 103  
 Kaučič Baša, Majda 161

Kaurin, Uroš 52  
 Kermauner, Taras 23  
 Kernc, Boštjan 184  
 Khordoc, Catherine 100, 103  
 Kiberd, Declan 140  
 Kiely, David M. 140  
 Klemenčič, Jakob 104, 107  
 Kobolt, Katja 194  
 Kocjančič, Ana 113, 118  
 Kocmut, Branka 116  
 Kodrič, Zdravko 148  
 Koletnik, Mihaela 72  
 Komel, Dean 27  
 Končar, Mojka 207  
 Koprivc, Marko 180  
 Koritnik, Blaž 11  
 Koršič, Igor 72  
 Korun, Mile 118, 143  
 Koruza, Jože 115–116  
 Kosi, Tina 144  
 Kosic, Marianna 160–161  
 Kosmač, Ciril 143–145  
 Kosmač, Rudi 23  
 Kotzubei, Saul 38, 215  
 Kozak, Primož 60  
 Kozole, Damjan 87–89, 91, 93  
 Kralj, Lado 57, 63, 143  
 Kreft, Bratko 73, 117  
 Krevh, Suzana 207  
 Križaj, Majda 75  
 Kržišnik, Erika 129–131  
 Kuhl, Patricia K. 12–14  
 Kunst-Gnamuš, Olga 184

## L

Lacan, Jacques 183  
 Lacos, Choderlos de 192  
 Larcenet, Manu 109  
 Lebinger, Anže 78  
 Leder, Drew 216  
 Lehmann, Hans Thies 55–56, 58, 62, 65  
 Lengar Verovnik, Tina 80  
 Leskovšek, Hinko 118  
 Leskovšek, Nika 148  
 Lešničar, Tina 80  
 Levine, Stephen K. 35  
 Levstik, Fran 115  
 Lopert, Valh 72  
 Lorencij, Jernej 192  
 Lorenčič, Jaša 77–79  
 Lotman, Jurij Mihajlovič 58

Lotschak, Peter 24  
 Lučev, Leon 87  
 Lukan, Blaž 185–186, 206  
 Lundberg, Grant H. 73, 76

## M

Mackenzie, Ian 160  
 Macpherson, Ben 32  
 Madison, D. Soyini 216  
 Magnat, Virginie 213, 215  
 Mahkota, Tina 139–140, 143–145,  
 148  
 Mahnič, Mirko 117, 122  
 Majcen, Matic 87, 92  
 Makarovič, Gorazd 133  
 Maksimović, Slobodan 80  
 Marcen, Luka 206  
 Marks, Laura U. 89–91  
 Marranca, Bonnie 65  
 Martens, Yannick 90  
 Mauko, Ivan 76  
 McCormack, William John 140  
 McFarland, Dennis J. 16  
 Medojevič, Mirjana 199  
 Meesters, Gert 100, 103  
 Melinc Mlekuž, Maja 155–156, 161  
 Menart, Urša 89  
 Merleau-Ponty, Maurice 35–36  
 Meterc, Matej 130–131  
 Mezgec, Maja 161  
 Mijović, Luna 87  
 Mikeln, Miloš 80  
 Mikkonen, Kai 100–104, 106–107,  
 110  
 Miler, Eduard 143–144  
 Milroy, Lesley 162  
 Močnik, Rastko 78  
 Möderndorfer, Vinko 202, 204  
 Molka, Viktor 118  
 Moravec, Dušan 116  
 Morgan, Michael Keith 37–38  
 Morrison, Jeff 38  
 Moses, David A. 17  
 Motl, Andrej 180–181  
 Muck, Kristijan 19, 21, 28, 57–60  
 Mueller, Pam A. 13  
 Müller, Heiner 191–192, 197  
 Muñoz, José 102  
 Musorgski, Modest P. 118  
 Mušek, Karel 146  
 Naberšnik, Marko 76

**N**

Nemec, Matjaž 180  
 Newman, Kathleen 92  
 Novak, Boris A. 58, 61–63  
 Novak, Medea 88  
 Novak, Niko 88  
 Novarina, Valère 58, 62, 65

**O**

O'Connor, Joseph 140  
 Odets, Clifford 175  
 Oppenheimer, Daniel M. 13  
 Orel, Barbara 61  
 Osterc, Katja 76  
 O'Sullivan, Michael 13  
 Ovidij Naso, Publij 35

**P**

Pagis, Michal 212  
 Pallasmaa, Juhani 197, 200  
 Pandur, Tomaž 63, 120–121  
 Paro, Georgij 143  
 Pauwels, Anne 162  
 Pavis, Patrice 58, 61, 65, 114–115, 120  
 Penfield, Susan 156  
 Pertot, Susanna 154, 160–161  
 Petan, Žarko 23  
 Petek, Polona 85–88, 90, 92  
 Pezdirc Bartol, Mateja 203, 205  
 Pipan, Janez 139, 143–144, 148  
 Pirih Svetina, Nataša 158  
 Platon, 34, 168  
 Pleteršnik, Maks 133  
 Podbevšek, Katarina 8, 72, 74, 105, 184, 186,  
 205  
 Podgornik, Tomo 119  
 Pogorelec, Breda 72, 74–75  
 Pogorevc, Petra 206  
 Polak, Ula Talija 207  
 Pori, Eva 55, 59–60, 63  
 Potočnik, Staš 23  
 Praznik, Brane 52  
 Predan, Vasja 121  
 Price, Alan 140  
 Prosenc, Sonja 87  
 Ptáčkova, Věra 114, 120

**R**

Radoh, Alfred 119  
 Radoh, Emil 119  
 Rak, Peter 148

Ravnjak, Marjana 206, 208  
 Reinhardt, Max 168  
 Repnik, Vlado 121  
 Ribič, Jakob 167  
 Riegl, Alois 90  
 Riehl, Walter 168  
 Rilke, Rainer Maria 41  
 Romanyshyn, Robert 37–38, 40  
 Roselt, Jens 194–195, 198  
 Rožanc, Marijan 23  
 Rus, Gašper 109  
 Rutherford, Susan 215

**S**

Saddlemeyer, Ann 140  
 Sadhana, Nayak 38  
 Sajko, Rosanda 74  
 Samaluk, Barbara 180  
 Sampayo, Carlos 102  
 Sancin, Kristjan 15  
 Sankoff, Gillian 156  
 Saraceni, Mario 100–101  
 Sattouf, Riad 102  
 Schmid, Monika 161  
 Seiple, Tyler 38  
 Semenič, Simona 64  
 Shakespeare, William 37, 142, 146  
 Sintič, Zvonimir 118  
 Sklar, Julia 198  
 Slamič, Marjuta 87  
 Smasek, Lojze 122  
 Smole, Dominik 60  
 Smole, Vera 73  
 Snoj, Marko 128  
 Sokrat 186  
 Souček, Jurij 23–24  
 Sovrè, Anton 74  
 Speer, Albert 172  
 Srdinšek, Jure 207  
 Stabej, Marko 160  
 Stanič, Tatjana 75, 80  
 Stanojevič, Marko 78  
 Stare, Josip 115  
 Stegnar, Katarina 47, 49–50  
 Stepančič, Edvard 121  
 Stojan, Andrej 23  
 Streicher, Julius 175  
 Sultanov, Ravil 87–88  
 Svetina, Ivo 61  
 Svetokriški, Janez 22  
 Sviličić, Ognjen 89

Svoboda, Jozef 119–120  
 Syngge, John Millington 139–146, 148

## Š

Šalamun, Andraž 119  
 Šedlbauer, Zvone 118, 143–144  
 Šest, Osip 116  
 Šiško, Dušan 182  
 Škarić, Ivo 183  
 Šorak, Nina 208  
 Štefe, Milan 192  
 Šterk, Igor 87  
 Štrakl, Romeo 106  
 Šturbej, Branko 195  
 Šugman, Jernej 89  
 Šuklje, Rapa 212  
 Šumi, Nada 74–75  
 Šušnik, Tugo 119  
 Šuvaković, Miško 64

## T

Tang, Andrea 100, 108  
 Taufer, Venio 58–59  
 Templeton, Fiona 122  
 Tetičkovič, Alenka 79  
 Thomaidis, Konstantinos, 32, 41  
 Thyssen, Fritz 175  
 Tiran, Jože 116  
 Tivadar, Hotimir 73–74  
 Tkačeva, Alja 23  
 Tóibín, Colm 140  
 Tomazin, Stane 77  
 Tomazič, Agata 131  
 Toporišič, Tomaž 55–56, 120, 203  
 Toporišič, Jože 73  
 Tory, Iztok 23, 57  
 Trekman, Borut 144  
 Trudgill, Peter 161  
 Trump, Donald 180  
 Turel, Bor 62

## U

Ubersfeld, Anne 203–204

## V

Varga, Dario 77  
 Vavpotič, Ivan 116  
 Veale, Tony 101, 104, 106–107  
 Vezjak, Boris 78  
 Vidau, Zaira 154–155  
 Vidmar, Josip 144

Vintar Spreitzer, Mateja 13  
 Vintar, Špela 158  
 Vitez, Primož 57  
 Vranič, Andrej 15  
 Vrdlovec, Zdenko 78, 87  
 Vrtačnik, Martin 72–74, 76, 78, 205

## W

Wagner, Frank Dietrich 168, 174–175  
 Wagner, Richard 121  
 Watson, Lynn 38  
 Weissberg, Jay 87  
 Wernicke, Carl 14–15  
 Wiene, Robert 117  
 Wildgruber, Ulrich 24

## Y

Yeats, William Butler 140–141, 143

## Z

Zajc, Dane 23, 60  
 Zemljič, Pia 89  
 Zgonik, Nadja 184  
 Zupan, Vitomil 23  
 Zupančič, Iva 23

## Ž

Žavbi, Nina 201, 205  
 Živadinov, Dragan 7, 117, 120, 122  
 Žizek, Fran 116–117  
 Žnidaršič, Nik 207–208

