

R A Z P R A V E I N Č L A N K I

Katja Podbevšek
AGRFT v Ljubljani

UDK 82.085:801.73

Govorna organiziranost umetnostnega besedila

*(Poskus zvočnega razbiranja
zapisanega besedila)*

Igranje je posebna vrsta komunikacije, ki se dogaja med bralcem (sprejemnikom) in piscem (oddajnikom). Če beremo glasno, postane sprejemnik hkrati tudi oddajnik, saj bralec-govorec sprejema in oddaja piščevo sporočilo. Glasno branje pomeni spremembo medija oziroma prekodiranje pisnega besedila v govornega. Pisec materializira svoje misli in čustva z napisanimi jezikovnimi znaki, bralec-govorec pa te znake materializira z govorom, jim vrne dinamiko, jih ozvoči. Glasno branje vsebuje dve vrsti zvočenja: prvo je odvisno od napisanega besedila, drugo je od zapisa popolnoma neodvisno.

Prvo vrsto zvočenja vsaj nekoliko vsebuje vsako zapisano besedilo. Upoštevati mora stavčnofonetične zakonitosti in zakonitosti govora nasploh. Od te temeljne, v besedilu ponujene zvočnosti se je sicer mogoče oddaljiti (večpomensko razbiranje), vendar zvočna uresničitev zapisanega ne sme biti v nasprotju z napisanim. Pisci umetnostnih besedil pogosto izjavljajo, da najprej slišijo tisto, kar zapišejo, da si glasno govorijo zapisano, da popravljajo stavke na osnovi govora itd. Misli imajo govorno obliko, torej tudi pisce omejuje sprememba medija, kar pomeni, da določene izrazitosti ostajajo zunaj zapisa, so nezapisljive. Govorno sporočanje je zlasti, ko gre za izražanje čustev, veliko bolj natančno, bolj plastično od pisnega, za isto sporočilo govor potrebuje toliko znakov kot pisava. Pisec, ki se tega zaveda, poskrbi tudi za opazne govorne signale v svojem sporočilu. Čim natančneje pisec jezikovno in govorno organizira svoje misli in čustva, tem lažje bralec napisano ustrezno dekodira in razpozna tudi govorne znake.

Bralec mora (prav tako tudi pisec) torej poznati dva koda: pisavo in govor, se pravi, da mora znati poleg jezikovne organiziranosti napisanega besedila razbirati tudi njegovo govorno organizacijo. Besedilo, zlasti umetnostno, pogosto vsebuje več govornih (zvočnih) možnosti in naloga bralca-interpretarja, da izbere eno od njih. Slabi bralci slabo razberejo govorno strukturo besedila, se ne zavedajo sporočilnosti posamičnih akustičnih vrednot (intonacija, tempo, jakost, premori, register, barva)¹, jih ne znajo ustrezno izbirati in uporabiti — ali pa sploh ne vedo, da se v jezikovni strukturi sporočila skriva tudi zvočna, ter besedilu vsiljujejo neustrezno govorno podobo.

Drugo vrsto zvočenja ustvari govor s svojimi individualnimi glasovnimi lastnostmi (hripav, neprijeten, prijeten, topel glas, govorne napake, narečne ali izrekovalne posebnosti itd.), s svojim

¹ Poimenovanje "vrednote govornega jezika" je definirala Petar Guberina v knjigi *Zvuk i pokret u jeziku*, Matica hrvatska, Zagreb, 1952. Vrednote govornega jezika deli na akustične in vizualne.

RAZPRAVE IN ČLANKI

odnosom do govornjenega (zaničljivo, ironično, nevtrarno, pretirano čustveno itd.) ali s svojim govornim položajem (hrup, tišina, prisotnost drugih ljudi, govor v mikrofon itd.). V trenutku govornjenja se vse te informacije prenašajo simultano, čeprav jih sprejemnik hierarhično razvrsti. Najbolj je opazna slišno najznačilnejša glasovna lastnost, npr. pogrskovanje. Ta vrsta zvočenja prinaša novo, v napisanem besedilu nepredvideno sporočilo, ki pa lahko naredi sicer zanimivo pisano besedilo dolgočasno, logiko napisanih besed spremeni v nelogiko, nezanimivo pisanje pa lahko preobleče v živahen zvočni kostum. Kadar se obe vrsti zvočenja (besedilno in govornjevo) ustrezno uresničita, napisano besedilo lahko celo dobi novo kakovost. (H govornjenju sodijo seveda tudi vizualni znaki: mimika, geste, premiki telesa ali posameznih delov telesa, odnos do predmetnosti v okolju itd. To je nezvočni del govora in nas v našem poskusu ne zanima.)

Pogosto mislimo, daje govorna interpretacija besedila, zlasti umetnostnega (nedramskega), odvisna predvsem ali celo samo od interpreta, da ima govorec (igralec) tako rekoč popolno zvočno svobodo, omejujejo ga le besede in določen odnos med njimi, kijihje določil pisec. Načelnoje to res. Lahko naredimo premor kjer koli, četudi pomensko ni logičen, lahko govorimo besedila s povišanim registrom, lahko v vsakem verzu menjamo barvo glasu, lahko stopnjujemo jakost čisto poljubno in dajemo zapisanemu sporočilu nove emocionalne barve. Vendar takšna zvočna poigravanja ostajajo zgolj poskusi, ki so sami sebi namen in ustvarjajo popolnoma novo sporočilo, ki nima z napisanim besedilom in njegovo jezikovno in govorno organiziranostjo nikakršne zveze, kršijo zakonitosti govora, ne spoštujejo pisca in navsezadnje — kažejo govorno neznanje in slab okus govorca.

Pri govorni uresničitvi določenega besedilaje treba upoštevati ne samo teoretska izhodišča stavčne oziroma besedilne fonetike, ampak tudi dejstvo, da so nekatere govorne vrednote značilne za določena čustva in jih ni mogoče uporabljati poljubno. Če je npr. za izražanje določenega čustva značilen visok register, potem je nizek register prepoznavni znak za njemu nasprotno čustvo. Govorni izrazi osnovnih emocij sestavljajo logičen sistem znakov, ki so simetrično razporejeni, npr. veselje in žalost se izražata z nasprotnimi govornimi vrednotami. Za govorno uresničitev napisanegaje torej potrebno določeno vedenje in ne samo nekakšno "notranje čutenje" besedila (kar študenti dramske igre tako radi poudarjajo).

Za neustrezno govorno uresničitev napisanega besedila je poleg neznanja delno "kriva" tudi konotativna narava umetnostnega besedila. Ta ne omogoča samo večpomenskega dekodiranja jezikovnih znakov, temveč tudi zvočno variantnost, ki pa je vezana najezikovno organizacijo zapisanega besedila in ni poljubna. Govorno uresničenje besedilaje izrazito vezano na t.i. leksični kontekst, govornjeva svoboda paje v izbiri zvočnih možnosti, ponujenih v besedilu. Delno svobodo ima govorec tudi v razponu nekaterih govornih vrednot (npr. intervali v intonaciji, gibanje v določenem registrskem pasu), vendar mora govorna interpretacija upoštevati stavčnofonetična določila, sicer se zvočne oblike izmaličijo in niso več pomensko razločevalne.

I. Na AGRFT smo naredili poskus, ki naj bi pokazal, daje v napisanem umetnostnem besedilu razberljiva tudi njegova zvočna podoba, zato govorna interpretacija ni popolnoma svobodna.

Devet igralcev (dva poklicna, sedem študentov 4. letnika dramske igre) je glasno prebralo (interpretiralo) dve pesmi: Muckovo *Hoja* in Jesihov *Sonet*.³ Pesmi sta bili izbrani naključno, namenoma pa je imela ena klasično obliko, druga pa svobodno. Pesmi smo posneli na magnetofonski trak, govorniki pa niso vedeli za namen poskusa.

Branko Vulčič: *Jeziki znak, govorni znak, pjesnički znak*, Čakovec 1988.

Kristjan Muck: *Hoja*, iz zbirke *Zajezom neba*, CZ 1989.

Milan Jesih: *Sonet*, iz zbirke *Soneti*, Wieser 1990.

Milan Jesih

Sonet

*Se je to sleklo pre nabreklo grozdje?
Dež, sladek in težak, kar pada, pada.
Polje diši omamno, temni gozdje,
kot smrt polegla bi goveda mlada;*

*in barve, ki v dežju so posivele
(s tem ni odtenkov manj, manj so različni),
so barve kot pri zreli gospodični:
naslajam se, ko gledam spod marele*

*— ustavljen ob kapelici z Marijo —
zdolž travnika ob skalnem znožju hriba;
v čevljih imam mokro, noga ni riba,*

*spravil bi se na suho, v oštarijo,
a tukaj zdajje pravi svet: živim
v najgloblji srži dneva, združen z njim.*

Kristjan Muck

Hoja

*in hoja
pekoče sape v žilah
vozli kremeniti v žilah
žareči diamanti v očeh
in hoja
skoz goro v sebi plezam
na noro goro
s klini v lobanji plezam
skoz goro plezam gor na goro
in nisem nisem
in hoja
nor na gori
in hoja
nisem na nori gori
ostane samo
in hoja
umor
in hoja
v diamantni noči noči
in hoja
ledeni vroči
in hoja
ko pridem gor.*

V obeh pesmih sem, preden sem slišala interpretacije, poskusila najti vizualne znake za govorno podobo pesmi, iz napisanih verzov predvideti njihovo slišanje, izluščiti izjezikovnihznakovnjihove govorne ustrezničke.

1. Najbolj očitna opozorila za govorno realizacijo so **ločila**. Zaznamujejo premore, delno tudi njihovo trajanje, intonacijo, povečano stopnjo čustvenosti (vzkličnosti) ter v zvezi s tem spremembo drugih akustičnih elementov govora, zlasti registra in jakosti. Akustične vrednote govornega jezika se pravzaprav nikoli ne pojavljajo posamezno, vedno so med seboj povezane, ena vpliva na drugo.

a) V *Sonetu* so ločila precej opazni govorni signali, niso zgolj znaki za določena skladenjska razmerja. Za 1. verzom je vprašaj. Intonacija bo vprašalna, saj je vprašalnost nakazana tudi z besednim vrstnim redom in z naslonkama na začetku verza: *Se je to sleklo pre nabreklo grozdje?* Intonacijska glava bo lahko rastoča (manj ustrezno) ali padajoča (primernejše). Vprašanje je retorično, odgovora ne pričakujemo, saj je tako rekoč zajet v vprašanju samem, zato je ustreznejša padajoča intonacija, ki misel zaključí. Retorično vprašanje je nekakšen zametek dialoga, ki pa se ne uresniči. Pavza za vprašajem ni zgolj logična, temveč ima tudi stilistično vlogo, saj daje poseben pomen naslednjim verzom, je nekakšna napoved enkratnega razpoloženja. Dolžina premoraje lahko daljša, retorično vprašanje ima tudi vlogo uvoda.

Vejice v 2. verzju so grafični znaki za pavze in za rastoče ali ravne polkadence: *Dež, sladek in težak, kar pada, pada*. Dolžine premorov so bolj ali manj poljubne. Pavzi, ki oklepata drugi segment (*sladek in težak*), okrepita invertiran položaj prilastka in ga s tem izpostavita. Konec verza pred premorom je tonsko padajoč. Med ponovljenima glagoloma lahko tudi ni premora, s čimer zvočno ponazorimo nepretrganost dogajanja.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Tretji verz deli vejica na dva segmenta: *Polje diši omamno¹, \ temni gozdje.* Ločilo je glasovni ustreznik za premor in za padajočo polkadenco, čeprav bi bila načelno mogoča tudi rastoča. Segment dobi s padajočo intonacijo večji čustveni naboj, pavza izpostavlja pomen prislovnega določila. Na koncu 3. verzaje spet vejica, tokrat znamenje za krajšo pavzo in rastočo intonacijo, ki pomaga v 4. verzu z verznim prestopom nadaljevati misel, zaključeno s podpičjem (padajoča intonacija): *kot smrtpolegla bi goveda mlada;i.* Podpičje nakazuje nadaljevanje opisa pokrajine, vzdušja, saj se 5. verz začne z veznikom *in*, ki kaže na povezanost s prejšnjo mislijo, hkrati paje *in* preskok na veselejšo temo. Interval med koncem 4. in začetkom 5. verza mora biti zato slišno opazen: *in barve, ki v dežju so posivele.* Vejica pred *ki* za govorno uresničitev ni pomembna in je bolj skladijska (pred prilastkovim odvisnikom načelno ne delamo pavze). Če bi vejico govorno uresničili kot premor, bi se ritem preveč lomil, segmenti bi postali prekratki, še posebno, če bi s premorom ločili tudi dva segmenta v 6. verzu: (*s tem ni odtenkov manj, manj so različni*); 6. vrstica je namreč oklepajski vrivek. Vrivatek ne kaže pretirano členiti s premori. Saj so običajno manj pomemben del sporočila in jih govorimo hitreje, z nižjim glasom. V Jesihovem primeru bi sicer težko rekli, da gre za manj pomembno sporočilo, gre pa za pomembnejši dodatek k že znani informaciji iz 5. verza. Namesto pavze sredi vrivka raje povečamo interval med besedama ob vejici. Na koncu 6. verzaje pred pavzo intonacija lahko padajoča ali rastoča.

Glavni stavek, ki se začne v 5. verzu, se nadaljuje v 7.: *so barve kot pri zreli gospodični.* Presenetljivo je dvopičje na koncu verza. Tega ločila namreč na tem mestu ne pričakujemo, zato učinkuje predvsem vizualno. Z govorjenega stališča nakazuje pavzo in padajočo intonacijo. Govorno uresničenje dvopičja prinaša še neko skrito vsebino: zato, ker pada sladek dež, ker omamno diši, ker imajo barve posebne odtenke, se naslajam. Dvopičje je v funkciji zato-ja, ki izraža vzročno-sklepalno razmerje. Zdi se, da ta skriti 'zato' nima govornega ustreznika in daje dvopičje znak natančne in zelo poudarjene intelektualne, racionalne jezikovne organiziranosti besedila.

Osmi verz: *naslajam se, ko gledam spod mareleT* je začetek nove misli, ki se konča v 10. verzu. Verz ima lahko dva segmenta, torej je premor pri vejici, ali pa enega, torej govorno ne upoštevamo ločila. Zaradi pomena glagola *naslajam se* in zaradi njegove prvoosebne oblike pričakujemo večjo čustveno angažiranost govorca in zato premor, ki tudi nekako podaljša trajanje glagola. Konec verza se zvočno dvigne v premor, ki ga grafično označuje prvi del pomišljaja v 9. vrstici.

Deveti verz je namreč vrivek med dvema pomišljajema: — *ustavljen ob kapelici z Marijo* —. Na obeh straneh verza sta precej dolgi pavzi, na koncu je rastoča ali padajoča polkadenca. Dvodelni pomišljaj je tudi znamenje za upočasnjeno govorno hitrost. Čeprav verz skladijsko (in vizualno) učinkuje kot vrivek, ne potrebuje za vrivke značilne govorne oblike. Pomišljaj najbrž označuje tudi hkratnost dveh dogajanj: ustavil sem se in gledam.

Deseti verz se konča s podpičjem, ki nakazuje premor in padajočo intonacijo: *vzdolž travnika ob skalnem znožju hriba;i.* Pavza na koncu vrstice ni dokončna, opis avtorjevega občutja se nadaljuje v 11. verzu, ki ga sestavljata dve povedi, ločeni z vejico: *v čevljih imam mokro,i I noga ni riba,i.* Kljub nekončnemu ločilu sredi verzaje intonacija lahko padajoča. Drugi člen pomensko učinkuje kot humorni vrivek, zato ustrežata hitrejši tempo in nižji register. Dvanajsti verzje lahko izgovorjen brez premora ali s kratkim premorom pred dostavkom: *spravil bi se na suho, v oštarijo.* Na koncu verzaje vejica, ki se lahko govorno uresniči kot pavza in rastoča ali padajoča polkadenca. Pavza bo najbrž daljša, ker naslednji verz vpelje veznik *a* (protivnost). Daljši premor poudari kontrast in smisel naslednjega verza: *a tukaj zdaj je pravi svet: živim.*

V 13. verzu ima dvopičje podobno vlogo kot v 7., spet pomeni 'zato'. Daljša pavza in padajoča intonacija čustveno obogatita sklepno, bistveno misel soneta: *živim/ v najgloblji srži dneva, združen z njim.*

Trinajsti verz: *a tukaj zdaj je pravi svet: živim* nima, razen dvopičja, nobenega ločila, čeprav bi med *tukaj* in *zdaj* pričakovali vejico. Ker Jesih sicer zelo skrbno in premišljeno piše ločila, je najbrž pomanjkanje le-teh znamenje za določeno govorno realizacijo. *Tukaj zdaj* je en pojem, krajevno-časovna oznaka je bivanjsko hkratna, nedeljiva. Manjkajoče ločilo nadomesti dvojni

RAZPRAVE IN ČLANKI

poudarek: *a tukaj zdaj je pravi svet*. Še bolj emocionalno bogata je misel, če jo členimo na dva segmenta: *a tukaj zdaj \ je pravi svet*. Zadnja beseda v verzu (*živim*) miselno sodi k naslednjemu, vendar verzni ritem narekuje krajšo pavzo pred rastočo intonacijo.

Zadnji verz soneta (14.) spet ponuja dve zvočni obliki: pri vejici je pavza, intonacijski lok se na koncu dvigne in napove še drugi del verza. Vendar daje večjo čustveno izraznost padajoča polkadenca sredi verza: v *najgloblji srži dneva* // *združen z njim*.

b) Druga pesem (*Hoja*) je t.i. pesem brez ločil in brez velikih začetnic ter brez kitic. Pomenske enote in segmenti niso nakazani z ločili. Ko pesem beremo, jo miselno, pomensko členimo, s tem določimo segmente in sočasno postavljamo, tudi navidezna ločila. Na prvi pogled se zdi, da je določanje premorov in intonacij zato poljubnejše, svobodnejše kot v *Sonetu*. Kasneje pa se izkaže, da drugi vizualni znaki, zlasti dolžina vrstic, prav tako določajo zvočno členjenje. Svobodaje morda v tem, daje v tej pesmi več možnih zvočnih uresničitvev.

Vlogo ločil, zvočnih ustreznikov, odigrajo predvsem konci verzov, ki so znak za krajši ali daljši premor, edino 6. in 7. verz je mogoče govorno povezati: *skoz goro v sebi plezam/ na goro noro*. Vendar je takšno razbiranje jezikovnih znakov zgolj skladijsko (razumsko), ne pa tudi govorno (emocionalno). Večjo čustveno napetost dosežemo s pavzo med obema verzoma. Tudi ritma, ki ga ustvarja menjavanje krajših in daljših vrstic, tako ne pretrgamo. Čustveni obarvanosti ustrezata padajoči intonaciji s poudarkom na *v sebi* in na *noro*. Govorno intenzivnost in s tem čustveno prizadetost nakazuje tudi prvoosebni glagol (*plezam*).

Vsaj dve členitvi sta mogoči tudi v 8. in 9. verzu: *s klini v lobanji plezam/ skoz goro I plezam gor na goro* ali *s klini v lobanji plezam/1 skoz goro plezam gor na goro*. S spremembo mesta premora se verza pomensko spremenita. Če želimo dati napisanemu besedilu čim bolj ustrezno govorno podobo, je bolje upoštevati avtorjevo členitev, konec verza torej pomeni pavzo. Intonacijsko težišče je v tem primeru obakrat na začetku vrstice (*s klini, skoz goro*).

Prvi verz (*in hoja*) je vpeljava vodilne teme pesmi, je napoved nekega dogajanja, ki najbrž, zaradi veznika *in*, že nekaj časa traja. Za 1. verzom bosta padajoča intonacija in premor.

Naslednji trije verzi (2., 3., 4.) sestavljajo smiselno celoto, ki ima z govornega stališča tri segmente. Za 2. in 3. verzom je mogoče napraviti krajšo pavzo z rastočo polkadenco, 4. verz pa intonacijsko usmeriti navzdol. Vendar eliptična zgradba vseh treh verzov (izpust glagola) in inverzija prilastka v 3. verzu kažeta na precejšen čustven naboj, zato bosta primernejša padajoča polkadenca v obeh verzih in padajoča končna intonacija v 4.: *pekoče sape v žilah/i vozli kremeniti v žilah! i I zareci diamanti v očeh/i I in hoja*.

Peti verz (*in hoja*) je enak 1. in bi lahko imel enako zvočno obliko kot 1. in vsi drugi (isti verz se ponovi osemkrat), s čimer bi podčrtali monotonijo dogajanja, brezkončno ponavljanje. V tem primeru bi ustrezali padajoča intonacija pod pavzo, počasen tempo, barvanje z glasom (utrujenost, naveličanost). O drugačni govorni realizaciji refrena bomo razmišljali v zvezi z glasovnimi ponavljanji.

Misel iz 9. verza *skoz goro plezam gor na goro* bi se lahko nadaljevala še v 10.: *in nisem nisem*. Zlasti na to namiguje vernik *in* (vezalnost), vendar ima veznik na začetku bolj čustveno kot pa logično funkcijo. Avtor najbrž z dolžino verzov predvidi tudi določen ritem, zato je bolj govorno uresničiti verza kot dve misli, pri čemer sta oba intonacijska loka pred pavzo padajoča.

Skladijska logika nam 10. verz *in nisem nisem* razbije v dva segmenta. Govorno dekodiranje jezikovnih znakov pa čuti verz kot celoto, v kateri se ponovitev jakostno in registrsko stopnjuje, viša.

Enajstemu verzu: *in hoja* sledi 12. vrstica, ki ima pred pavzo padajočo intonacijo: *nor na gorii*. Jakostni in intonacijski vrh je v *nor*. Sledi ponavljajoči se motiv: *in hoja* (13. verz). Zaradi refrenskega oklepajaja 12. verz še bolj izpostavljen.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Štirinajsti verz najbrž predvideva poudarek na glagolu *nisem* (*nisem na nori gori*) in padajočo intonacijo. Mogoče bi bilo tudi premestiti poudarek: *na nori gori*, vendar dvojni *nisem* v 10. verzu sugerira poudarek na *nisem* tudi v 14. verzu. Z večjimjakostnim in tonskim razponom lahko *nisem* v 14. verzu govorno uresničimo kot tretjo stopnjo stopnjevanja.

Petnajsti verz ima pred pavzo rastočo intonacijo, ki napoveduje novo informacijo, premor pa okrepi pričakovanje: *ostane samo!* Sledi refren *in hoja*^S verz), ki podaljša pričakovanje, izpolnjeno v 17. verzu *umor*^I. Beseda-verz je sicer kratka, vendar polna govorne energije. Verz zahteva daljšo pavzo in padajočo intonacijo.

Govorna intenzivnost se umiri v 18. verzu *in hoja*.

Devetnajsti verz v *diamantni noči noči* T se ritmično in tudi pomensko veže na 21. *ledeni vroči* in zahteva najbrž podobno zvočno uresničitev. Ponovitev besede *noči* nakazuje časovno stopnjevanje oziroma trajanje. Pavze ni ali paje zelo kratka, intonacijaje lahko rastoča, misel se konča z 21. verzom.

Dvaindvajseti verz je zadnja ponovitev vodilnega motiva. Govorno bi ga bilo mogoče povezati s 23. verzom, kije edini odvisnik v pesmi *in hoja/ko pridem gori* in ima padajočo intonacijo. Lahko paje 22. verz samostojen in sledi zadnji verzpavzi. V prvem primeru se zdi, da se bo hoja še nadaljevala, v drugem pa se odvisnik veže na *umor*, ki se bo zgodil, *ko pridem gor*. Govorna uresničitev zadnjega verzaje odvisna tudi od zvočne oblike refrena.

2. Naslednji vizualni znak za zvočnostje **opazno glasovje** oziroma **ponavljanje določenih glasov, glasovnih sklopov ali besed**. Gre za nekakšno glasovno skladje, ki ga ustvarja pesnik, kojezikovne znake razvrsti, jih organizira na specifičen način. Ta glasovna skladja ne služijo le zvočenju, pač pa podpirajo vsebino jezikovne organizacije.

a) V *Sonetu* je glasovno opazen že 1. verz *Seje to sleklo pre nabreklo grozdje?*. Ne samo zaradi svoje retorične vprašalnosti, temveč tudi zaradi ujemanja koncev besed: *sleklo pre nabreklo*, nekakšne notranje rime. Opazni so trije končni o-ji (to *sleklo pre nabreklo*), čeprav sta dva nenaglašena, in trije r-ji (*pre nabreklo grozdje*), kar okrepi povezanost besed. Besede si namreč postanejo podobne, ne glede na njihovo pomensko vrednost, če vsebujejo iste glasove.

V drugem verzuj je opazen glas *a*, ki se pojavi sedemkrat, od tega štirikrat na zvočno izpostavljenih mestih (je naglašen). Verz se konča s ponovitvijo glagola: *Dež, sladek in težak, karpada, pada*. Ponovitev izraža časovno razsežnost, trajanje in hkrati tudi monotonost dogajanja. Govorna uresničitev bo upoštevala počasnejši tempo, manjšo jakost, izrazito padajočo intonacijo. Besede sicer niso onomatopejske, vendar s ponavljanjem določenega glasu lahko dobijo onomatopejsko vlogo.

V 3. verzuj je opazen glas *m* oziroma sklop *mn* v besedi *omamno*, ki se ponovi v besedi *temni: polje diši omamno, temni gozdje*. Pridevnik *temni* sicer spada po pomenski členitvi k drugemu segmentu, vendar je zvočno še vezan na *omamno* v prvem segmentu. Besedi sta po glasovnem vtisu nekako povezani.

V 11. verzu: v *čevljih imam mokro, noga ni riba*, je v besedi *mokro* naglašen zadnji *o* zaradi metrično-ritmičnega vtisa, v 12. verzu: *spravil bi se na suho, v oštarijo*, paje naglas na prvem zlogu besede *suho*.

Sklepna misel zadnjih dveh verzov je še okrepljena z glasovi *r* in *ž*: *živim/ v najgloblji srži dneva, združen z njim*. Z istimi glasovi so besede naravno povezane, na osnovi glasov se dogaja nekakšna identifikacija pojmov. Seveda pa so glasovi s svojimi artikulacijskimi in akustičnimi lastnostmi le izhodišče, ki omogoča intenzivnejši, izrazitejši razvoj govornih vrednot.

Evfonijo ustvarjajo rime in metrična ter ritmična zgradba verzov. Zdi se, da rime nimajo druge funkcije kot estetske (in seveda formalne - sonet), razen morda v zadnjih dveh verzih, kjer rima povezujemisel: *a tukaj zdaj je pravi svet: živim/ v najgloblji srži dneva, združen z njim*. Tudi metrum

RAZPRAVE IN ČLANKI

je le formalna osnova za ritem, kije za govorca pomembnejši. Ritem ustvarjajo predvsem členitev s premori in verzni prestopi.

b) V pesmi *Hoja* je prvi vizualni znak, ki je tudi zvočni, ponavljanje verza: *in hoja*. Kot vodilni motiv se pojavi osemkrat. Eno od zvočnih uresničitev tega verza smo omenili že v zvezi s premori in intonacijo. Refren: *in hoja* pa se lahko prepleta skozi pesem tudi kot glasbena tema, ki postaja s ponavljanjem govorno bogatejša, osvetljena iz različnih zornih kotov, z različnim kontekstom — skratka: postane govorna variacija. Jezikovni vzorec je enak, govorni pa vsakič drugačen, nov, saj razvoj pesmi podeljuje refrenu zmeraj nov pomen. Refren povezuje dele pesmi ne toliko z veznikom *in* kot z govorno podobo, ustvarja ritem in orkestrira celoto. Pesem pomensko funkcionira tudi, če izpustimo vse refrene. Verz: *in hoja* je izrazito čustven element pesmi, zato tudi najbolj napolnjen z govorno energijo.

Verz, ki je nosilec evforičnosti, ritmičnosti in emocije, se na začetku pesmi pojavlja v neenakih časovnih razmikih (1., 5., 11. verz), proti koncu pa v vsakem drugem verzu. Ponavljanje dogajanja, ki je sicer ubesedeno s samostalnikom, se čustveno stopnjuje tik pred koncem. Čustveni izkaz pa je vedno povezan tudi z večjo intenzivnostjo govornih vrednot.

Refren ima eliptično obliko, je neglagolski, izraža odtujenost, neosebnost, naveličanost, lahko tudi trpljenje, v njem je velika čustvena zavzetost pisca.

Breznaglasnice so sicer zvočno nepomembne, vendar je v refrenu začetni *in* zvočni znak za nadaljevanje, za neko poprejšnje dogajanje in ga lahko izrekamo z malo višjim registrom. *In* ni znak za povezovanje ali za poistovetenje, za enakovrednost, ampak znak za nadaljevanje nekega dogajanja, morda tudi stanja.

Od glasovje v *Hoji* opazen *o*, kije osemindvajsetkrat naglašen, devetkrat nenaglašen in se pojavlja v ponavljajočih se besedah: *hoja* (osemkrat), *gora* (šestkrat), *nor*, *gor*. Od soglasnikov je po pogostnosti opazen *r* (15).

Poseben zvočni učinek ima homofonska ponovitev končnih besed v 2. in 3. verzu: *pekoče sape v žilah! vozli kremeniti v žilah*. V 4. verzu sicer ni ponovljena ista beseda, je pa povezovalni element glas *h*: *žareči diamanti v očeh*. Gre za neke vrste sinonimnost, ki nastaja tudi zaradi ritmične podobnosti. Vsi trije verzi imajo enako število fonetskih besed (3). Določena vsebina (skrajni napor pri hoji) je osvetljena iz različnih zornih kotov, kar stopnjo čustvene in govorne napetosti še poveča. Govorna uresničitev verzov zabriše besedam njihovo oblikoslovno različnost (samostalnik — pridevnik — samostalnik) in jih naredi podobne.

V 2., 3. in 4. verzu so osnova za razvoj govornih vrednot tudi šumniki *ž*, *č*, ki izenačujejo oziroma povezujejo besede: *pekoče*, *žareči*, *v ilah*, *v očeh*.

Sedmi verz je nepopoln homofon: *na noro goro*, ne ujemata se le začetna glasova, besedi se zaradi zvočne podobnosti poenotita. Glasovno poistovetenje se nadaljuje v 12. verzu: *nor na gori*. Zvočno je ta verz podoben koncu 9. verza: *skoz goro plezam gor na goro*. Ker naglasno mesto ni grafično označeno, bi bil mogoč tudi drugačen ritem: *gor na goro*, vendar izstop iz v pesmi že ustaljene zvočne oblike ne bi bil funkcionalen. Pretežno trohejski metrum določi pesmi že naslov (*Hoja*) in njegova trdnost se pojavlja zlasti v ključnih sintagmah, zato je ustrežnejše: *gor na goro*. Tudi zvočni vzorec *gor* se ponovi v *gori*.

V 19. verzu v *diamantni noči noči* je vizualno opazna ponovitev besede *noči*. Naglasno mesto spet ni nakazano, zato je mogoča tudi takšna zvočna rešitev: *noči noči*. Vendar je ritmično ustrežnejša govorna oblika: *noči noči*. Ker se ritem tega verza veže na 21.: *ledeni*, vroči, ponovitev lahko označuje brezkončnost noči, vsekakor pa nakazuje močno čustveno prizadetost pisca in ponuja bogato izrabo govornih vrednot (jakost, register, intonacija).

Opaznaje še glasovna skladnost besed *gdr*, *ndr*, *umdr*, ki zvočno učinkuje predvsem s kratkostjo o-ja. S svojo staccato glasovno pojavnostjo in s končnim r-jem lahko izražajo končnost, morda ciljnost. *Gor* je tudi zadnja beseda v pesmi.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Med 19. in 21. verzom je opazna rima: v *diamantni noči noči/ in hoja/ ledeni vroči*. O-ja sta sicer kvalitetno različna, vendar toliko oddaljena, da rima zvočno učinkuje. Kljub vmesnemu refrenu rima povezuje 19. in 21. verz.

3. Naslednji vizualni znamenji za govorno uresničenje zapisanih verzov sta **verzni prestop in vrivek**. Glede na zvočno oblikovanost sta si postopka podobna: oba sledita pavzi in rastoči intonaciji. Osnovna vloga verznega prestopa je govorno poudarjanje dela stavka, ki pride za pavzo in rastočo intonacijo. Tudi vrivek lahko poudarja in nosi pomembno sporočilo. Govorni znaki za takšen vrivek so: počasnejši tempo, višji register in povečanajakost. Pogosteje pa vrivek prinaša neko dodatno, nepomembno informacijo. Zvočni znaki za to vrsto vrivka pa so: hitrejši tempo, nižji register in manjšajakost. Verzni prestop in vrivek nakazujeta ritmično organizacijo, kije vezana na tok misli in je zato tudi izrazit znak za večjo govorno energijo.

a) V *Sonetu* je prvi verzni prestop med 3. in 4. verzom prve kitice: *polje diši omanno, temni gozd jej kot smrt polegla bi goveda mlada*. Avtorje označil pavzo in neskončno rastočo intonacijo z vejico, del misli, kije premeščen v naslednji verzje tako na govorno izpostavljenem mestu. Premor napoveduje nepričakovan, presenetljiv zaključek, ki je tudi v nasprotju s prvim delom verza. Kontrast se ponovi na besedni ravni: *smrt - mlada goveda*. Govorno izpostavljena beseda *smrtje* jakostno močnejša, stavčno poudarjena, tonsko visoka.

Drugi verzni prestop je med 5. in 7. verzom: *in barve, ki v dežju so posivele/ (s tem ni odenkov manj, manj so različni), / so barve kot pri zreli gospodični*. Skladenjska zgradba, vrivek v prilastkovem odvisniku, kije tudi sam pravzaprav vrivek, je za govorno uresničenje dokaj zahtevna. Najbrž je avtor zato tudi z ločili ločil oba vrivka: prvi (odvisnik) je ločen od glavnega stavka z vejicami, drugije v oklepaju in je nekakšen dostavek. Ločila so v tem primeru tudi znamenje stopnje natančnosti sporočila. V prvem vrivku je sporočilo splošnejše, le opis barv, oklepajski dostavek pa natančneje opredeli posivelost barv. Dostavek v oklepaju bo najbrž imel nižji register in hitrejši tempo, ne samo zaradi stranskega, dodatnega sporočila, ampak tudi zato, daje še mogoče govorno uresničiti intonacijski lok glavne misli: *in barve so barve kot pri zreli gospodični*. Najbrž je zaradi oddaljenosti prvega dela glavnega stavka pisec še enkrat ponovil besedo *barve*, morda tudi zaradi ritma.

Tretji verzni prestop ima podobno skladenjsko zgradbo kot drugi: glavni stavek, odvisnik, vrivek med pomišljajema. Obakrat gre za komparacijo s *kot*. Misel preskoči iz 8. v 10. verz, torej iz druge v tretjo kitico: *naslajam se, ko gledam spod marele/ - ustavljen ob kapelici z Marijo - /zdolž travnika ob skalnem znožju hriba*. Namesto oklepaja nakazuje tokrat pavze pomišljaj. Premori so lahko daljši, *naslajam se in ustavljen* pričakujeta počasen tempo. Vrivek med pomišljajemaje pravzaprav le skladenjski, zvočno pa učinkuje kot drugim enakovredna misel.

Četrti verzni prestop je v zadnji tercini med 13. in 14. verzom. Taje še bolj podoben klasičnemu prestopu misli iz vrstice v vrstico: *a tukaj zdajje pravi svet: živim/ v najgloblji srži dneva združen z njim*. V tem primeru avtor ni določil pavze z ločilom, pač pa z verznim koncem. Verzni prestop namreč zahteva upoštevanje tako sintaktične kot verzifikacijske organizacije besedila. Če upoštevamo samo sintaktično strukturo, ni premora na prehodu iz verza v verz in učinek je le logična členitev oziroma logično branje. Vendarje takšno branje premalo izrazno, z logičnim branjem tudi rušimo ritmično zgradbo verzov, zdi se, da govorimo prozo.⁴ Zato je na koncu verza nujen krajši premor pred rastočo intonacijo. V našem primeru premor deli misel na dva neenaka dela. Krajši (*živim*) ostane v zgornjem verzu, daljši se prenese. Rastoča intonacija in pavza med 13. in 14. verzom podčrtata drugi, daljši del misli, čeprav je govorna energija osredotočena v krajšem delu, v besedi *živim* (dva visoka samoglasnika).

Vuletič govori o treh tipih branja verznega prestopa: logično, nelogično, spoštovanje sintaktične in verzne organiziranosti (*lezički znak, govorni znak, pjesnički znak*, Čakovec 1988).

RAZPRAVE IN ČLANKI

b) V *Hoji* verzni prestopov in vrvkov ni. Vsak verz je smiselna enota, ki pa je vsebinsko tesno povezana z drugimi verzi. Kot vri vek bi bilo mogoče zvočno realizirati refren: *in hoja*, saj je miselna struktura pesmi razvidna tudi brez njega. Vendar bi bila to zgolj formalna rešitev, ki bi zanemarila govorno vsebino refrena in s tem pomemben del afektivnega sporočila.

Tudi verzni prestopi so mogoči (6., 7. verz in 8., 9. verz), toda z njimi se spremeni ritmična zgradba verzov in pesmi. To smo podrobneje obravnavali pri členitvi s premori.

4. Tudi **slogovno opazno besedje** lahko pomaga oblikovati zvočno podobo besedila. V *Sonetu* so takšne besede: *mareia*, *oštarija* in pogovorna raba glagola *spraviti se (na suho)*-. *Naslanjam se, ko gledam spod marele* (8. verz), *spravil bi se na suho, v oštarijo*, (12. verz). Te besede evocirajo določeno okolje in so slišno opazne, ker so pogovorne in se pojavijo sredi zbornega izrazja ter v strogi verzni obliki. Poleg tega so večkrat govornjene kot zapisane. So znamenja nekakšne nonšalance, preprostosti, vsakdanjosti, ustvarjajo posebno razpoloženje, ki ga govorna uresničitev še okrepi. Na eni strani zmanjšujejo resnobo sonetne oblike, na drugo povečujejo.

Za govorca so opozorilo za večjo čustveno angažiranost tudi glagoli v 1. osebi: *naslajam se* (8. verz), *gledam* (8. verz), *imam* (11. verz), *živim* (13. verz).

V *Hoji* ni slogovno opaznih besed. Večina verzov je brezglagolskih, zato so prvoosebni glagoli še toliko očitnejši. Glagol *plezam* se ponovi trikrat, zanikani pomožnik *nisem* trikrat, v zadnjem verzu je glagol *pridem*. Poleg prvoosebne oblike tudi ponovitve nakazujejo intenzivnejšo uporabo govornih vrednot in s tem močno afektivno sporočilo.

5. Organiziranost jezikovnih znakov (sintaksa, izbor besedja, metaforika, natančna interpunkcija) je v *Sonetu* bolj zapletena kot v *Hoji*. Govorna organizacija je v precejšnji meri le v službi jezikovne organiziranosti, ji je podrejena. Variantnost zvočnih prvin je manjša, zato je govorec manj svoboden. Afektivno (govorno) sporočilo je z dovršeno jezikovno organizacijo na določen način omejeno.

Zdi se, daje pesem, ki je oblikovno svobodnejša, afektivno (govorno) bogatejša. Avtor *Hoje* teži k redukciji jezikovnih znakov oziroma leksike, kar kaže na veliko stopnjo čustvenosti. Sintaksa je porušena, stavki so eliptični, verzi kratki, veznik *in* se ponavlja na začetku verzov, interpunkcije ni. Pesem pričakuje intenzivno govorno uresničitev: večji razponi v intonaciji, jakosti, pogostejše spremembe tempa, registra, gradacije. Verzi so formalno nepovezani, šele govorna realizacija jih naredi odvisne drug od drugega, jih poveže v smiselno celoto. Glede na velik afektivni prostor, ki ga ponujajo jezikovna organiziranost *Hoje*, ima interpret precej svobode pri izbiri zvočnih variant.

II. Primerjava govornih interpretacij devetih igralcev je moja opažanja potrdila. Več odmikov od "mojega branja" zvočnih znakov je bilo v *Hoji*, tudi med interpretacijami je v *Hoji* več razlik.

1. a) Zdi se, da so **ločila** precej pomemben grafični znak, ki govorca usmerja v ustrezno govorno uresničitev. Večina govorcev je v *Sonetu* primerno uresničila zvočno obliko zapisa. Omenila bom le nekatere govorne posebnosti, ki jih sama iz zapisanega besedila nisem razbrala.

V nekaterih verzih je drugačno členjenje s premori, tudi nekatere intonacije so nenavadne (neustrezne). Od devetih govorcev se en sam odločil za rastočo intonacijo v retoričnem vprašanju 1. verza. Rastoča intonacija nima prave opore v miselni strukturi verza, je le čisto formalna zvočna oblika odločevalnega vprašanja. Verz je metaforično zapleten in rastoči intonacijski zaključek učinkuje umetno, nenaravno.

Dva govorca sta razčlenila 1. verz na dva segmenta; *Seje to sleklo I prenbreklo grozdje?*, eden celo na tri: *Seje to I sleklo I prenbreklo grozdje?*. Zdi se, da sta govorca zaslutila izgovorne težave v besedni zvezi *sleklo prenbreklo* in sta zato s pavzo upočasnila tempo. V prvem primeru takšno členitev misel še prenese, v drugem ni logična.

V 3. vrstici sta dva govorca govorno razdelila verz na tri dele: *polje diši I omamno, I temni gozd je.* Krajša pavza za *diši* še podkrepi besedo *omamno*, zlasti ker je tudi tempo upočasnjen. Eden od govorcev se je odločil za končno kadenčno intonacijo na koncu 3. verza in za poudarek pomožnika

RAZPRAVE IN ČLANKI

je: *Polje diši omamno, temni gozdje¹*. Najbrž gre za površno dekodiranje, saj takšna govorna uresničitev nima ustreznega jezikovnega znaka.

Presenetljiva in najbrž glede najezikovno organizacijo verza neustreznaje padajoča intonacijo pred premorom pri vejici v 5. verz: *in barve¹,! ki v dežju sopsosivele*. Za takšno zvočno obliko se je odločil en govorec.

Isti govorec, ki je 1. verz členil na tri dele, je členil tudi 9. verz—*ustavljen I ob kapelici z Marijo*—. Pavza sredi verza pretirano razbije misel, del za premorom dobi nepotreben poudarek. Verjetno je za takšno zvočno napako kriv pomen besede *ustavljen*.

Na koncu 11. verza sta dva interpreti zvočno usmerila misel navzgor in jo brez premora povezala z naslednjim verzom. Takšna povezava 11. in 12. verzaje mogoča, saj gre za en miselni sklop: v *čevljih imam mokro, noga ni ribal/ spraval bi se na suho, v oštarijo*.

Zelo različno so govorniki razčlenili 13. verz. Dva interpreti sta naredila eno pavzo pred padajočo intonacijo, nato pa sta verz povezala z naslednjim: *a tukaj zdaj je pravi svet: I i živim/v najgloblji srži dneva, združen z njim*. Gre za logično, razumsko dekodiranje skladenjske zgradbe in za zvočno uresničen jezikovno organizacijo, vendar je afektivna stopnja majhna. Tudi verzni ritem je moten.

En govorec je naredil dve pavzi, prvo pred padajočo intonacijo, drugo pred rastočo: *a tukaj zdaj je pravi svet: I i živim I T*. Takšna zvočna oblika še najbolj ustreza sintaktični in ritmični zgradbi verza.

Dva govornika sta se odločila za tri pavze, vendar na različnih mestih; prvi je razdelil verz takole: *a tukaj zdaj I je pravi svet: I živim I*, drugi pa takole: *a tukaj zdaj je I pravi svet: I živim *. V drugem primeru je beseda *pravi* tudi jakostno precej glasna in seveda tonsko visoka.

Štirje interpreti so razbili verz na štiri segmente: *a tukaj I zdaj I je pravi svet: \ živim I*. Očitno se jim je zdel verz zelo pomemben, zato so s pavzami pretiravali.

Trinajsti verz je ključno mesto v *Sonetu*, jezikovni znaki ponujajo več zvočnih uresničitvev, avtorje pustil govoru več prostora in s tem tudi emociji. Govorniki so skušali z različnimi govornimi sredstvi poudariti pomembnost misli. Premori in intonacije so razbili metrično formo in ustvarili dinamiko ritma.

b) V *Hoji* so štirje govorniki za vsako vrstico napravili premor, drugih petje nekatere verze povezalo, tako da so nastali miselni prestopi.

Dva interpreti sta povezala 6. in 7. verz v eno misel: *skoz goro v sebi plezam! na goro noro*. Ker ni premora za osebnim glagolom, prvoosebna izgubi nekaj emocionalnega naboja, prav tako 7. verz izgubi del intenzivnosti.

Osmi in 9. verz so povezali trije govorniki, in sicer tako, da ni bilo premora med verzoma, intonacija na koncu 8. verza paje bila pri dveh rastoča, pri enem padajoča: *i klini v lobanji plezam/skoz goro plezam gor na goro*. Eden od treh govorcev je nadaljeval brez pavze še v deseti verz: *s kinu v lobanji plezam/ skoz goro plezam gor na goro/ in nisem \ nisem*. Gre za stopnjevanje s tempom in jakostjo, ki se ustavi ob premoru za prvim *nisem*. Učinek gradacije je še večji, ker je drugi *nisem* upočasnen in jakostno poudarjen ter tonsko višji.

Dva govornika sta opustila premor med 19. in 20. verzom, eden tudi med naslednjima dvema verzoma: v *diamantni noči/ in hoja/ ledeni vroči/ in hoja*.

Trije govorniki so členili 9. verz na dva segmenta: *skoz goro plezam \ gor na goro*. Pavza omogoča dodaten čustveni poudarek, vendar je verzni ritem spremenjen in ni v skladu z jezikovno organizacijo zapisa. Dva govornika sta se odločila za padajočo intonacijo sredi in na koncu verza, eden za obkraj rastočo. Oboje je ena od zvočnih variant.

Šest govorcev je členilo tudi 10. verz: *in nisem I nisem*. Drugi, ki niso naredili premora so poudarili ponovitev s povišanim registrom in jakostjo, torej so razumeli ponovitev kot stopnjevanje. Druga možnost je seveda bolj čustveno obarvana.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Večina govorcev je opazno podaljšala pavzo za 17. verzom: *umor* \ I. Nepričakovani sta govorni uresničitvi dveh govorcev, ki sta *umor* izrekla z rastočo intonacijo. Ena učinkuje vprašalno, ena zaradi povišanega registra celo vzklično. Gotovo je takšna zvočna rešitev manj pričakovana.

Zdi se, da sta členjenje s premori in jakostna členitev odvisna predvsem od govorne oblike refrena: *in hoja*.

Eden od govorcev je povezal naslov *Hoja* in 1. verz, kar je zelo neobičajno (subjektivno), saj za naslovom pričakujemo pavzo. Prvi verz tako dobi novo zvočno podobo: *Hoja in hoja*¹. Glede na padajočo intonacijo pred pavzo bi ta verz lahko razumeli oziroma slišali kot naslov. Interpretje očitno v vezniku *in* čutil samo vezalnost. Govorna združitev naslova in 1. verza najbrž ni ustrezna, saj je začetni *in* namenoma iztrgan iz celote, avtor namerno zamolči tisto pred *in* in s tem, ko zamolči, pravzaprav še podčrta. Odsotnost dela pred *in* mora nadomestiti govorna uresničitev.

Isti interpretje uporabil zelo dolge pavze s končno padajočo intonacijo v 16., 17., in 18. verz: *in hoja/i I umoriW \ in hojaill*. Ritem je tako zelo upočasnjjen, afektivni in miselni pojem *umora* se razširi na besedno okolje.

2. a) Posamezni **glasovi** so v interpretacijah *Soneta* opazni predvsem kot pravorečne težave. V 3. verz so se trije govorniki odločili za *gozd*, drugi (6) za *gozd*. SSKJ dopušča obe možnosti, vendar je *gčzd* v vsakdanjem govoru pogostejša oblika.

Podobne naglasne razlike so se pokazale v 11. in 12. verz. Dva govornika sta se odločila za naglas na prvem zlogu v besedi *mokro*: v *čevljih imam mokro, noga ni riba*. En govorec je premaknil naglas na zadnji zlog v besedi *suho*: *spravil bi se na suho, v oštarijo*. Najbrž je na takšno odločitev vplival končni naglas v *mokro* (11. verz). Besedi z nasprotnim pomenom sta nenadoma dobili podobno zvočno obliko, pomensko nasprotje je izgubilo ostrino, besedi slušno sprejememo kot homonima. Takšna govorna uresničitev tudi ne ustreza metrični in ritmični zgradbi verzov.

Pri enem govorniku so bili slušno opazni izrazito "potegnjeni" naglašeni samoglasniki v končnem delu 2. verza: *Dež, sladek in težak, kdarpaada, paada*. Takšno zvočno slikanje dogajanja je zelo učinkovito. Odločitev za ta govorni postopek kaže tudi govornikovo zvočno domišljijo.

Podaljševanje vokalaje za zvočno barvanje uporabil še en govorec, in sicer v 3. verz je podaljšal in tonsko usmeril navzgor končnije: *Polje diši omamno, temni gozdjee, T*. Isti govorec je močno tonsko dvignil in podaljšal vokal v *ni vil*. verz: v *čevljih imam mokro, noga ni riba*. S takšno zvočno obliko dobi segment hudomušno barvo.

Še eden od govorcev je začutil v istem delu 11. verza humor in gaje zato izrekel z nasmejanim glasom. Z drugačno glasovno barvo je dobil stavek funkcijo humornega vrivka.

Eden od govorcev je močno poudaril svetlost i-jev v koncu 13. verza tako, daje bila beseda *živim* skoraj vzklična. To svetlo, radostno barvo glasu v zadnjem verz je še okrepil z višjim registrom in povečano jakostjo. Ključna misel soneta (*a tukaj zdajje pravi svet: živim/ v najgloblji srži dneva, združen z njim*) je bila tudi zvočno izpostavljena.

Isti govorec (edini) je glasovno obarval tudi 4. verz: *kot smrt polegla bi goveda mlada*. Glas je bil nižji, tišji, žaloben. Z barvo glasu je zvočno ponazarjal tudi vsebino glagola *naslajam se* v 8. verz in govorno poudaril 1. osebo, ki je tudi sicer znak večje čustvene prizadetosti: *naslajam se, ko gledam spod marele*. Ta govorec je edini od devetih interpretov v *Sonetu* našel tiste zvočne variante, ki so že v subjektivnem govornem zvočnem prostoru. Uporabil je velike razpone govornih vrednot: vrivki so bili precej hitri in opazno nižji, glasovna barva raznolika, jakostne spremembe slišne.

b) v *Hojije* bila zvočno zelo opazna govorna izpeljava refrena pri dveh govornikih. Eden se je odločil za ponavljajočo se vprašalno rastočo intonacijo: *in hoja*. Pesem je dobila sicer zanimivo zvočno spremljavo, nekakšen nadih lahkotnosti, igre, celo "zafrkancije", vendar vprašalnost v vsebini ni utemeljena. Takšen zvočni motiv podira temeljno miselno strukturo pesmi.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Drugi govorec je vse leksikalno enake verze prebral z istim govornim vzorcem (padajoča intonacija pred pavzo) *in hoja-l*. S tem je ustvaril učinek monotonega ponavljanja, trajanja, neskončnosti in seveda poseben ritem. Refrenje učinkoval kot tujek, ki ni povezan z besednim okoljem, v katero je vizualno vpleten. Vsi drugi govorniki(7) so refren poskušali govorno prilagajati leksičnemu kontekstu, se pravi, daje bil vsak ponovljen verz zvočno drugačen, obogaten z novo vsebino, ki mujo dajeta prejšnji in naslednji verz. Pri govornem spremljanju refrena so sodelovale vse govorne vrednote, zlasti pa tempo, register, jakost in barva.

Eden od govorcev je z daljšanjem samoglasnika *i* in soglasnika *n* v besedi *in* zvočno ponazarjal trajanje. Hkrati je bil *in* intonacijsko rastoč.

Večina govorcev je tudi izkoristila šumevce v 2., 3. in 4. verzu za večjo govorno intenzivnost, prav tako zelo močno so poudarjali kratkost o-ja v besedi *umor* (17. verz).

Eden od govorcev se je odločil (najbrž neustrezno) za končni, stilno obarvani naglas v 9. verzu: *skoz goroplezam gor na gorč*. Končni naglas je učinkoval kot napaka v zvočnem vzorcu, kot zvočna motnja, saj se naglas na osnovi (*gora*) večkrat ponovi (ker se pač ponovi tudi besedil). Zvočno intenzivno učinkuje predvsem osnova besede *gora*: *gor-*, kijo kot zvočno varianto (kratek *o*) slišimo tudi v besedah *gor*, *nor*. Ritem (metrum) besede *gora* (-u) korespondira s *hojo* (-u) oziroma z besednimi zvezami: *in hoja (u-u)*, *na goro (u-u)*, *na gori (u-u)*, *skoz goro (u-u)*. Čeprav ponavljanje teh zvočnih motivov ni bilo enakomerno, je bilo vendar dovolj intenzivno, da je sprememba mesta naglasa delovala moteče in bila brez prave vloge.

Enaka zvočna motnjaja je bila slišna še pri treh govornikih, in sicer v 19. verzu: v *diamantni noči noči* (prvi govorec), v *diamantni noči noči* (drugi in tretji govorec). Pri tem govorniku je šlo najbrž za govorni spodrseljaj, v govorni interpretaciji drugih dveh govorcev paje določena logika, ki sicer ne upošteva govorne organiziranosti pesmi, pač pa eno od pomenskih (ne miselnih) možnosti. Spremenjen naglas moti tudi rimo in ritem. V 21. verzu se namreč beseda *vroči* rima z besedo *noči* iz 19. verza: v *diamantni noči noči/ in hoja/ ledeni vroči*, tudi ritmični vzorec se ponovi: *noči noči, ledeni vroči (-u-u-u-u)*.

3. Verzne prestop in vrvke so vsi govorniki razbrali kot namige za zvočno uresničenje.

a) V *Sonetu* je verzni prestop med 3. in 4. verzom večina govorcev izvedla ustrezno zapisanemu besedilu, kije samo z vejico opomnilo na premor in rastočo nekončno intonacijo: *polje diši omanno, temni gozdje/ | kot smrtpolegla bi goveda mlada*. Dva govornika sta enj ambement izrekla brez pavze na prelomnem mestu: *Polje diši omanno, temni gozdje/ kot smrtpolegla bi goveda mlada*. S tem sta spremenila ritmično strukturo in odvezla določen pouciarek 4. verzu.

Druga dva govornika sta sicer upoštevala v zapisu 3. verza zahtevano pavzo, vendar sta pred njo intonacijski lok speljala zelo navzdol, karje preveč zaključilo misel inje nadaljevanje zvenelo kot začetek nove misli.

Drugi verzni prestop (5., 6., 7. verz) je šest govorcev prebralo ustrezno, torej z rastočo intonacijo pred pavzami v 5. in 6. verzu: *in barve, ki v dežju sopolivele/ | (i tem ni odtenkov manj, manj so različni), "A so barve kot prizreli gospodični.].* Trije govorniki so 5. in 6. verz intonacijsko oblikovali v kadenco, tako da so nastale tri zaključene zvočne enote, karje zameglilo smisel osnovne misli.

Tisti govorniki, ki so verzni prestop govorno uresničili primemo zapisanemu besedilu, so ustrezno zvočno oblikovali tudi oklepajski vrvke (*i tem ni odtenkov manj, manj so različni*). Prebrali pa so ga nekoliko hitreje, brez pavze ali z zelo kratko pavzo pri srednji vejici in z nižjim registrom.

Enjambement med 8. in 10. verzom je spet večina (6) govorno interpretirala ustrezno: rastoča intonacija pred pavzo v 8. in 9. verzu. Le dva govornika sta intonacijski lok v 8. verzu usmerila navzgor, kar ni ustrezno, kerje glavna misel težko ulovljiva: *naslajam se, ko gledam spodmarele/ | —ustavljen ob kapelici z Marijo— | z dolž travnika ob skalnem vznožju hriba; i*. Samo dva govornika sta v vrinjenem verzu med pomišljajema spremenila tempo (hitreje). Pri drugih je morda za nespremenjeno ali celo počasno govorno hitrost nezavedno vplival pomen deležnika *ustavljen*.

RAZPRAVE IN ČLANKI

Trije interpreti so verzno prekoračitev v zadnjih dveh verzih uresničili čisto logično (brez premora), šestjihje upoštevalo tako skladenjsko kot zvočno organiziranost (krajša pavza po rastoči intonaciji):
a tukaj zdaj je pravi svet: živim/! \ v najgloblji srži dneva, združen z njim.

Štirinajsti verz je večina interpretov (6) zelo čustveno obarvala s tem, daje naredila pri vejici padajočo intonacijo: *v najgloblji srži dneva,i združen z njim.*

b) Verzne prestopne, ki so jih interpreti naredili v *Hoji*, sem obravnavala v zvezi s členitvijo s premori.

4. Slogovno zaznamovanega besedila v *Sonetu* govorniki niso zvočno posebej poudarjali, je pa bilo tako v *Sonetu* kot pri *Hoji* pri vseh interpretih čutiti večjo čustveno angažiranost (večjo intenzivnost govornih vrednot) v zvočnem oblikovanju besednega okolja prvoosebnihih glagolov.

5. Vsi interpreti so v *Hoji* veliko intenzivneje izrabili govorne vrednote kot v *Sonetu*. Razponi jakosti, intervali v intonacijskih lokih so bili večji, slišno bolj opazni, vsi so uporabljali jakostne crescende in decrescende, accelerande in ritardande v tempu, tudi spreminjanje glasovne barve je bilo slišno in celo deformacija samoglasnikov in soglasnikov.

V *Hoji* velika govorna organiziranost razkrajaja jezikovno organiziranost. Govorno uresničenje vsebuje tisto, kar manjka v jezikovni strukturi (elipse, odsotnost ločil). Kadar govorne vrednote nadomestijo jezikovne znake, gre za čustveno zelo bogato sporočilo.

V *Sonetu* so bile intonacije tonsko manj razgibane, intonacijski loki blažji, spremembe v jakosti in tempu neizrazite, glasovnega barvanja skoraj ni bilo (razen pri enem govorniku). Jezikovna organiziranost je zelo natančna in zapletena ter govorniki izpeljavi ne dopuščajo pretiranih zvočnih "samovoljnosti". Jezikovni znaki so tako organizirani, da formalno sonetno delitev na štiri kitice z govorno strukturo razbijajo, saj je kitice mogoče eliminirati (verzni prestopi). Razmik med kiticami (in tudi številu verzov) je le vizualni znak pesniške oblike, za govorno uresničenje ni pomemben.

Sklep

Primerjanje zvočnih interpretacij dveh pesmi (kijuje govorno oblikovalo devet govornikov) z vnaprej predvideno zvočno podobo obeh umetnostnih besedil je potrdilo uvodno domnevo, da so v zapisanem besedilu implicitno izraženi osnovni zvočni znaki. Jezikovna organizacija besedila nas torej obvešča tudi o govorniki organiziranosti, jezikovna struktura odseva v govorniki in narobe. Razberljivost govorne strukture je odvisna od tega, kako pisec v jezikovno strukturo natančno kodira tudi govorno in kako zna govornik zvočne znake razbrati. Vsako umetniško besedilo je enkratno, specifično, zato je tudi govorna oblikovanost posameznega besedila vsakokrat na novo ustvarjena. Govorna uresničenje (tudi tiho branje) je t.i. vodeno ustvarjanje⁵, govornik soustvarja besedilo na osnovi jezikovnih znakov.

V *Sonetu* in *Hoji* so pisni znaki za govorno oblikovanje besedila predvsem naslednji: ločila, verzni prestopi, dolžina verzov, metrum kot izhodišče za ritem, glasovje in glasovne skladnosti (opazni glasovi, rime ponavljanja), skladenjska zgradba besedila (vrivki, elipse, besedni red), glagolsko izražanje v 1. osebi, delno tudi slogovno obarvano besedje. Vsi ti vizualni znaki imajo svoje govorne ustrezničke, ki so vezani na določena teoretična določila (stavčna fonetika) in na določene govorne zakonitosti (npr. sistem zvočnih znakov za razlikovanje čustev). Govornik mora to upoštevati, hkrati pa mora uskladiti zvočno sporočilo z jezikovnim. Umetnostno besedilo zaradi svoje konotativne narave ponuja več zvočnih oblik, zato mora interpret primerno izbrati in uskladiti govorne vrednote.

J. P. Sartre: *Qu'est-ce que la Littérature*, 1947

RAZPRAVE IN ČLANKI

Racionalna, logična ravnina besedila mora biti v skladu z emocionalno oziroma afektivno ravnino. Prvo pomeni jezikovna organizacija, drugo govorna, obe pa dopolnjujeta druga drugo. Obe dopuščata tudi delno interpretativno svobodo: jezikovna v večpomenskem razbiranju, govorna v izboru zvočnih variant in v različni intenzivnosti afektivnega sporočila. V harmonični izbiri in v intenzivnosti afektivnega sporočila se najbrž skriva interpretativni prostor za govorcevo zvočno svobodo. Natančen razpon intervalov v intonacijskem loku, višina ali nižina spremenjenega registra, hitrost ali počasnost spremenjenega tempa, dolžine premorov, stopnja glasovnejakosti itd - vse te govorne prvine lahko govorec uporablja razmeroma svobodno. Govorne vrednote sicer imajo določeno območje, znotraj katerega so še pomensko razločevalne, vendar so ta območja precej široka, tako da govorec sam izbira prostor govornega dogajanja znotraj omejenega območja in s tem določa moč emocionalnega sporočila.⁶

Vendar se zdi, da mora dober interpret najprej v jezikovni strukturi besedila natančno razbrati avtorjeve govorne sugestije, jih uresničiti v skladu z vsebino besedila in pri tem upoštevati določila stavčne fonetike in govorne zakonitosti. Šele nato lahko zvočno izrazi svoje "čutenje" jezikovnega sporočila. Prostor za govorno improvizacijo ni neskončen in ne čisto poljuben, je pa izrazito subjektiven, enkratni, neponovljiv, na določen način tudi nepredvidljiv. Kerje takšen, se izmika znanstveni analizi in gaje mogoče proučevati le z umetniškimi (estetskimi) merili.

Katja Podbevšek

UDK 82.085:801.73

SUMMARY

SPEECH ORGANIZATION OF AN ARTISTIC TEXT

The comparison of nine speech interpretations of the two poems unveiled the fact that in the linguistic organization of the written text its speech structure can also be discerned. Visual signs for the speech realization of the text are: punctuation marks, the length of the lines of verse, run-on lines, meter and rhythm, phonetics laws, verbal expression in the first person, and partly also the stylistically-coloured texts. These visual signs have their speech counterparts, which are linked with the phonetic determinants of the sentence and speech laws in general.

The speaker must take both into consideration when combining the speech (affective) message with the linguistic (rational) message. An artistic text for its connotative nature offers a multi-meaning linguistic reading and that is why also more (sound) variants of different affective intensity. In the harmonious choice of individual meanings and their phonetic forms, and in the selection of the different intensity of the affective message, there is place for the speaker's interpretative freedom.

Če bi AGRFTV imela ustrezne aparature, bi bilo mogoče zvočno analizo prikazati bolj natančno in objektivno. Zavedam se, da so ugotovitve kljub vsemu subjektivne, saj sem se zanašala predvsem na svoje poslušanje.