

GLEDALIŠKI GOVOR KOT JEZIKOVNA ILUZIJA

Primož Vitez

Filozofska fakulteta, Ljubljana

UDK 808.55:792

Gledališki govor je umetnina, ki temelji na principih kompozicije: najbolj učinkovit in estetiziran je takrat, ko je vidno in implicitno najbolj odmaknjen od redundantnih struktur spontane komunikacijske vsakdanjosti. Če je gledališče umetniška zgostitev nefikcijske resničnosti, potem tudi odrski govor ne more biti zgolj posnemanje zunajgledališke jezikovne stvarnosti, temveč je njen destilat.

gledališki govor, umetnina, jezikovna redundanca, jezikovna norma, gledališka iluzija

Theatrical speech is an artefact based on the principles of composition: it is most efficient and aestheticised when visually and implicitly the most distant from the redundant structures of spontaneous daily communication. If theatre is a condensation of non-fictional reality, then theatrical speech does not simply emerge as mimicking the extra-theatrical linguistic reality, but as distilling it.

theatrical speech, artefact, linguistic redundance, linguistic norm, theatrical illusion

Pisni vir gledališkega govora

Dilemo¹ o literarnem ali scenskem statusu gledališkega besedila je mogoče preudarjati tudi z drugačnega zornega kota, namreč z vidika interpretativnega potenciala besedila. Gledališki tekst – kot vsak drug tekst – je v recepciji vedno podvržen interpretaciji, koncept *interpretacije* pa je izrazito dvoumen. Po eni strani je interpretacija miselna presnova besedila v bralčevem mentalnem svetu, torej sprotno konstruiranje smisla, kakor ga je bralec sposoben prebrati, razbirati oz. (raz)umevati. V primeru gledališkega besedila pa poleg prve (bralske) prihaja v poštev tudi druga vrednost interpretacijskega koncepta, namreč prevedba iz enega (pisnega, vizualnega) medija v drugega, se pravi v prostorski, govorni, torej avdio-vizualni svet gledališke uprizoritve. S tem drugim vidikom gledališkega besedila se praktično ukvarjajo ustvarjalci gledališke inscenacije, med njimi imajo ključno razlagalno nalogo *dramaturgi*, teoretično pa tisti analitiki gledaliških besedil, ki v ospredje postavljajo tekst kot odrsko predlogo.

¹ V tem prispevku bomo v glavnem govorili o tipični situaciji tekstovne gledališke predloge. Načeloma je sicer možno uprizoriti tudi telefonski imenik oz. besedilo brez kakršnihkoli značilnosti gledališkega besedila. Med literarno-gledališkimi teoretiki sta se izoblikovali nasprotujoči si struji: na eni strani *tekstocentristi* zagovarjajo literarno avtonomijo gledališkega besedila, na drugi pa *scenocentristi* gledališki tekst razumejo podobno, kot ga je – to je razvidno iz uvodnega navedka – dojemal Molière.

Komedije so napisane za to, da se igrajo. Svetujem, da jih berejo samo tisti, ki znajo v branju odkrivati vse razsežnosti gledališkega igranja. (Molière 1965: 415.)

V uvodu k svoji igri *Ljubezem zdravnik* je Molière razkril ključno intenco gledališkega pisanja. Temeljni motiv, ki vodi teatarskega pisca pri izdelavi besedila, je zapisovanje tistega, kar bo kasneje *rečeno* in uprizorjeno. Srž gledališkega teksta v prvi vrsti ni sugestija literarnega branja, temveč pisna sugestija odrskega govora. Teatrski avtor se ukvarja z zapisovanjem jezikovnega izraza, ki bo zaobsegal zadostne prvine situacije, zunajjezikovnih okoliščin, govornosti in govorljivosti.

Naloga pisca gledališkega besedila je kočljiva, sploh če vemo, da govor in pisanje nastajata in bivata v zelo različnih časovnih strukturah. *Govornost* zapisa je lahko le predvidena, ker jo gledališki uporabniki (igralec, režiser, gledalec) v uprizoritvi zmeraj oblikujejo v skladu z lastnimi nameni in komunikacijskimi strategijami. Zato si tvorec besedila predvsem prizadeva, da bi bil njegov tekst *govorljiv*: iz ust dramatskega lika oz. njegovega interpreta naj bi zazvenel dovolj prepričljivo, da bi bil lahko prepoznan kot glasovno sprejemljiv oz. zasnovan z mislijo na glasovne zakonitosti govora. V notranjih mehanizmih besedila se govorljivost in glasovni potencial po eni strani izgrajujeta v prepletanju leksikalnih, skladenjskih in zvočnih tvorb, po drugi strani pa se formulirata skozi kompozicijo ritmičnih vzorcev. Načeloma je zapis gledališkega govora posrečen, kadar igralec zazna, da tekst ni »papirnat«, kar najbrž pomeni, da naj bi tudi gledalec v govoru gledališke predstave lahko začutil jezikovni fluid.

Gledališki tekst je specifično oblikovana pisna jezikovna tvorba, ki oscilira med dvema temeljnima funkcijama (govorno in bralno), vendar se njegova intencionalnost izraziteje nagiba k uprizoritvi kot pa k literarnemu branju.² Usmerjen je k situaciji, k igralcu in glasu, ki bo tekst uprostoril. Uporablja sredstva, ki brišejo meje med literarnimi kategorijami: gledališka dela so večinoma zapisana tako, da v njihovi grafični podobi prepoznamo prozo, ko pa jih izgovarjamo ali poslušamo, spoznamo, da koherenco teh tekstov v resnici ustvarjajo poetična sredstva, med njimi posebej skrbno zasnovani ritmi, ponekod tudi bolj ali manj opazno odmerjena glasovna ujemanja. Ritmična strukturiranost sodi med konstitutivne značilnosti vsakršnega govora, ker je povezana z dihanjem,³ obenem pa je vrhunska dognanost ritma sredstvo, s pomočjo katerega avtor v procesu tekstovne produkcije vnaprej izgrajuje mehanizme gledališkega stroja.

A značilnosti gledališkega pisanja gredo dlje od osnovnega razumevanja organskih lastnosti govora. Gledališko risanje značajev, izdelava psiholoških profilov, formulacija oseb, vse to je v resnici *ozvočevanje*: vsak lik ima svojo zvočno podobo, svoj način govora, ki ga tako ali drugače v tej ali oni situaciji prilagaja sprotnim spremembam v dogajanju. Skozi govor, se pravi glasovne premene in ritem, avtor določa

² Seveda je nesmiselno ignorirati možnost, da gledališko besedilo prebere nekdo, ki nima namena sodelovati pri njegovi uprizoritvi. Tak bralec res interpretira gledališki tekst kot literarno besedilo. Načeloma pa velja, da gledališka publika v glavnem ne bere uprizoritvenih predlog, medtem ko se bralci gledališke literature povečini udeležujejo tudi gledaliških predstav.

³ Prim. Novarina (2010: 69–77).

psihološki, socialni in performativni položaj dramskih oseb, opredeljuje njihove odnose z drugimi osebami. S tem tudi igralcu omogoča, da lažje zavzame zastavljeni lik. Z drugimi besedami: dramski avtor ni le strokovnjak za psihologijo konflikta, temveč tudi praktični sociolingvist, ki se produktivno poigrava s pravili normativnega govorenja. Vsa konfliktna nasprotja so v gledališkem tekstu formulirana skozi predvideni govor. Če drži, da je normativni govor (jezikovno nezaznamovana) točka, okrog katere se vrtinči formalni ustroj gledališkega besedila, potem bo držalo tudi, da je registrski odnos do govorne norme tisto, kar v pomembni meri oblikuje gledališki lik.

Gledališki govor kot umetnina

Umetnost gledališkega govora je treba presoјati tudi onstran sistemskih značilnosti jezikovnih tvorb.⁴ Socialna vloga gledališkega govora je najtesneje prepletena, velikokrat tudi odvisna od njegove estetske komponente. Đorđe Kostić poroča o nenavadni gledališki izkušnji iz Londona, kjer je prisostvoval diplomskemu izpitu, na katerem je mladi Laurence Olivier na golem odru v črni obleki govoril znameniti Hamletov monolog iz tretjega dejanja Shakespeareove igre.

Olivier je govoril tiho, preprosto, brez patetike. V nekem trenutku sem začutil, kot da se znamenite pasaže, ki smo jih vsi znali na pamet, pred nami pojavljajo prvič, kot da so bile ustvarjene tukaj, pred našimi očmi in zdaj. (Kostić 1983: 35–36.)

Odsotnost scenografije in preprost kostum naj bi gledalcu omogočila, da se bolj osredotoči na zvok igralčevega telesa, se pravi na njegov govor. V nadaljnjem razmisleku se Kostić sprašuje, čemu potem – če so res hoteli izpostaviti govor – ustvarjalci predstave igralcem niso raje pustili kar privatnih oblek in jih postavili v običajno učilnico. Odgovor je seveda preprost: brez odra, oz. eksplicitno teatrskega okolja, gledališki govor ostane brez prostorske posvetitve, ki mu daje razsežnost, kakršne v vsakdanjih položajih nima. Gledališki govor je umetnina, ki temelji na strogih principih kompozicije: najbolj učinkovit in estetiziran je takrat, ko je tehnično in interpretativno (jezikovno in zunajjezikovno) najbolj odmaknjen od redundantnih struktur komunikacijske vsakdanjosti. Pojmovanje jezikovne redundance je eden od temeljev razumevanja razlik med gledališkim (umetniškim) govorom in običajnimi spontanimi govornimi praksami: za vsakdanji spontani govor je značilna obilna mera navidez odvečnih jezikovnih sredstev in struktur, kakršne so ponavljanje, reformulacija, omahovanje, uporaba premolkov, mašil in nepisnih skladijskih oblik. Gledališki govor pa – tudi zato, ker običajno izhaja iz pisnih predlog – tovrstne redundance kot bistvene strukturne specifikne ne pozna. Ali natančneje: komunikacijsko učinkovito govorno redundanco lahko igralec v svojem glasovnem izvajanju stilizira s prozodičnimi sredstvi, ne da bi ob tem rahljaj zapisane jezikovne strukture.

⁴ Ahačič (1998: 237): »Živa govorica, posebno tista, ki ima predznak ustvarjalnosti, [...] s svojo mnogovrstno in večplastno izraznostjo fonetičnih in pantomimičnih elementov, [...] prestopa meje jezikoslovja in prehaja v območje umetnostne teorije. Prav zaradi te svoje amfibijske narave ostaja govorna interpretacija knjižnega jezika, še celo pa tista, ki se veže na pesniški jezik, večinoma na robu razpravljanja o jeziku.«

Govorna tehnika in iluzija normalnosti

Vtis vsakdanjosti, naravnosti oz. spontanosti (Kralj 1983: 228) govornega izvajanja na gledališkem odru je plod zahtevnega igralčevega dela, ki v jezikovni komponenti temelji na veščini, običajno imenovani govorna tehnika. Izpopolnjena govorna tehnika je igralčeva jezikovna infrastruktura, brez katere igralec kot govorni subjekt sploh ni možen oz. je na odru v hipu prepoznan kot »lažen«, slab, nesprejemljiv, neustrezen, nekvalificiran odrski govorec. Kakor vsak drug segment jezikovne kompetence mora biti tudi veščina govorne tehnike pri dobrem igralcu popolnoma usvojena, se pravi ponotranjena: za govorca samoumevna, za poslušalca neopazna (Poniž 2006: 31). Tehnična podstat igralčeve govorne artikulacije je torej nujni, ne pa tudi zadostni pogoj za prepričljivost govornega izvajanja v gledališču. Govor je v gledališču običajno eden od ključnih označevalcev gledališke osebe (ali dramskega lika), to pa pomeni, da mora poleg tehnično izpopolnjene, obrtniško brezhibne artikulacije (razumljivost) vključevati tudi vse plasti emocionalnih vrednosti, ki jih mora igralec obvladovati ravno tako večje kot govorno tehniko. Če velja, da v najsplošnejši opredelitvi gledališče razumemo kot konsenz o dejstvu, da na odru gledamo nekaj drugega od tistega, kar fizično vidimo, potem lahko sklenemo, da ima gledališki govor poleg fizične tudi izrazito metafizično komponento. S tem ne mislimo zgolj na razmerje med fizično substanco glasu in splošno metafiziko jezikovnih pomenov, temveč zlasti na tisti element gledališke igre, ki ga povzroča igralčevo notranje doživljanje gledališkega jezika in še posebej dramskega lika, torej njegove fiziologije in psihologije, se pravi tudi njegove jezikovne sestavine. Z drugimi besedami: če gledališče kot avdio-vizualni umetniški medij ustvarja metafizično iluzijo fizične vsakdanjosti, ki jo gledalec lahko prepozna kot svojo, potem je umetniško elaboriran gledališki govor lahko namenjen tudi temu, da gledalcu ponuja prepričljivo utvaro tistega, kar gledalec lahko prepozna kot možen jezik spontane vsakdanjosti. In še drugače: če je gledališče umetniška zgostitev nefikcijske resničnosti, potem tudi v primeru odrskega govora ne more iti zgolj za posnemanje zunajgledališke jezikovne stvarnosti, temveč za njen destilat.

Vprašanje konstruirane spontanosti

V slovenskem gledališču se poleg vprašanja temeljnega iluzionizma gledališkega govora kot umetnine nadvse pogosto zastavlja tudi problem odnosa gledaliških jezikovnih realizacij do tistega, kar uporabniki jezika in jezikoslovci pojmujejo kot normativna oblika govorne slovenščine. Kakor je jezikovno normo na splošno – in znotraj nje tudi njene govorne oblike – mogoče razumeti kot elitno jezikovno obliko, tako je tudi (zlasti institucionalno) gledališče pogosto razumljeno kot eliten umetnostni izraz. Elitizem je v splošnem večna tema samega gledališča kot imanentno elitnega govornega medija. Če na gledališki govor gledamo kot na artefakt, potem ga obenem težko zvedemo tudi na princip normativnosti, še težje pa na vidik normalnosti (Pogorelec 1983: 148). V zgodovini nacionalnih gledališč je sicer pogosto opaziti težnjo k socialni reprezentativnosti in zglednosti gledališkega govora, vendar pa

dejstvo, da gre za umetniško delo, samo po sebi obenem spodbija nujnost norme, ker je umetnost po definiciji vendarle več en boj proti povprečnosti. Od tod vtis, da v primeru prestiža gledališkega govora ne gre toliko za vprašanje njegove normativnosti, temveč bolj za stilizacijo oz. estetizacijo govora kot takega. Uvedba lepote presežka v govorno izvajanje je možna samo takrat, kadar govorci razpolagajo s presežno jezikovno kompetenco. V tem je skrivnost igralske uporabe izpopolnjene govorne tehnike.

Eventualna uprizoritvena odločitev, da igralci v gledališki predstavi ne govorijo v zapovedani odrski normi, temveč spregovorijo v predvidenem jezikovnem registru svojega okolja, dostikrat ni nič drugega kot cenjen kvazikomedičen domislek, s katerim naj bi teater v svojo dvorano privabil kar največ lokalnega prebivalstva, željnega zabave in najpreprostejše domačijske identifikacije. A ne zmeraj. Takšna odločitev je lahko odsev slovenske govorne (malo)meščanske specifičnosti, ki povsod obstaja kot avtohtono, avtonomno in produktivno kulturno okolje, vzpostavljeno kot samostojen majhen svet v odnosu do drugih majhnih svetov in do »velikega sveta« nacionalne kulture, obenem pa večno nezadovoljno s svojim položajem. Ko v slovenščini soočimo katerikoli lokalni govor z odrsko normo, ugotovimo predvsem naslednje: lokalni govor je malone edino, kar v jezikovni realnosti naše nacionalne skupnosti zares obstaja kot komunikacijska praksa, in je torej edini možni izvor mimetičnih gledališko-govornih postopkov; normativni govor pa je jezik, ki ga običajni govorec slovenščine lahko sliši le v zelo specifičnih govornih situacijah, denimo na gledališkem odru ali morda kdaj pa kdaj v množičnih govornih medijih, sam pa ga nikdar ne bo uporabil. Ker tega jezikovnega nima v posesti, ga ne obvlada, ga v praksi ne rabi in ga torej v glavnem zanima le kot artefakt.

Poskusimo se postaviti v kožo slovenskega igralca, ki vse svoje umetniško življenje preživi v stiku s slovenščino. Slovenski igralec je pomemben člen med nosilci slovenske nacionalne kulture, med tistimi, ki oblikujejo odrsko fikcijo slovenske govorne norme, pa gotovo najpomembnejši. Je govorni subjekt, postavljen v profesionalno situacijo, v kateri skorajda dokončno ostane brez svoje izvorne, izhodiščne, evolutivne, organske jezikovne identifikacije, ker mu je ideal odrskega govora od šole naprej predpisan kot skoraj edino sredstvo jezikovnega ustvarjanja. To ne pomeni, da je nujno prikrajšan za intimni užitek umetniškega ustvarjanja: intimnost užitka je seveda obarvana tudi fenotipsko. Svojo govorno večščino lahko igralec ponotranji do te mere, da v njej polno zaživi kot resničen umetnostno-jezikovni subjekt. Ostaja pa dejstvo, da svoj umetniški jezik na podlagi obvladovanja govorne tehnike slovenski igralec konstruira kot izraz, ki sicer nima pragmatičnega govornega odzvena v zunajgledališki stvarnosti, vendar hkrati tudi ni prikrajšan za estetski potencial. Kadar se hoče predstava tej zunajgledališki jezikovni stvarnosti vendarle približati, gledališki lektorji ponavadi govorijo o »znižanem« jeziku. Odrski jezik, kakršen izhaja iz bolj ali manj fiktivne govorne norme, se kaže kot pretežno nedostopen privid jezikovne aristokracije, ki ga gledališče skonstruira zato, da se za čas predstave zasvetlika v glavi gledalca oz. poslušalca, mu s tem omogoči estetski užitek ali spodbode njegovo jezikovno fantazijo. Normativni ali zborni govor je, kot rečeno, vendarle tudi

stvar nacionalno-kulturnega prestiža in je od slovenske jezikovne stvarnosti razmerna močno odmaknjen; je, politično gledano, idealen zgodovinski proizvod skupnostne kulturne ambicije, ki v nas, vsakdanje lokalne govorce, kakor gladko zloščen kip zviška strmi z vrha hierarhije kulturnih vrednot. Tako je tudi gledališki govor kot umetniška iluzija jezikovne spontanosti skrivnostno daleč od vsakdanjosti našega intimnega govora.

Literatura

- AHAČIČ, Draga, 1998: *Gledališče besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOSTIČ, Đorđe, 1983: Jezik – pisni, govorni in odrski. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 35–42.
- KRALJ, Lado, 1983: Kaj je odrski jezik. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 226–230.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin, 1965: *Oeuvres complètes II*. Pariz: Garnier Flammarion.
- NOVARINA, Valère, 2010: *Govorjeno telo*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- POGORELEC, Breda, 1983: Dileme slovenskega odrskega jezika. Nada Šumi (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL. 148–153.
- PODBEVŠEK, Katarina, GUBENŠEK, Tomaž (ur.), 2006: *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, Univerza v Ljubljani.
- PONIŽ, Denis, 2006: Med glasovi in tišino, med besedami in molkom. Katarina Podbevšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, Univerza v Ljubljani. 27–43.
- ŠUMI, Nada (ur.), 1983: *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- VITEZ, Primož, 2011: Teater, govor, luč. *Ars & Humanitas* V/1. 84–92.