

# KOGNITIVNI PRISTOP K OBLIKOVANJU ODRSKEGA GOVORA (IVO PRIJATELJ: *TOTENBIRT*)

Martin Vrtačnik

Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana

UDK 792.027:808.55:81'276

Prispevek<sup>1</sup> ponuja smernice za oblikovanje (pogovornega) jezika v sodobnem dramskem gledališču. Na podlagi slušnega vtisa odrskega govora v uprizoritvi *Totenbirt* Iva Prijatelja odgovarja na vprašanje, kako z vidika sodobne jezikovne zavesti oblikovati odrski govor ter pri tem zadostiti gledališki estetiki in vzbuditi gledalčev užitek. Predlagan je interdisciplinarni pristop, temelječ na spoznanjih kognitivnega jezikoslovja in vlogi (uprizoritvenega) dramaturga.

odrski govor, dramsko gledališče, kognitivno jezikoslovje, (uprizoritveni) dramaturg, pogovorni jezik

This paper offers guidelines for the shaping of the (spoken) language in contemporary dramatic theatre. Based on the auditory imprint from the performance of Ivo Prijatelj's *Totenbirt*, it answers the question of how to create stage speech from the perspective of contemporary linguistic awareness, and how to satisfy linguistic aesthetics, as well as invoke the viewer's enjoyment. The paper promotes an interdisciplinary approach, formulated upon the findings of cognitive linguistics and the role of the (performative) dramaturge.

stage speech, dramatic theatre, cognitive linguistics, (performative) dramaturge, spoken language

## 1 Od bralčeve h gledalčevi recepciji drame

Literarno besedilo lahko zaznavamo prek obeh prenosniških zvrsti (prim. Toporišič 2000: 32–34): *pisno-vidni prenosnik* je ključen pri zapisanem besedilu, ki lahko v nekaterih *uprizoritvenih umetnostih*<sup>2</sup> predstavlja osnovo za reprodukcijo govora, pri čemer pa je ključen *govorno-slušni prenosnik*. Zaradi razvoja informacijsko-komunikacijske tehnologije in posledično hibridizacije umetnosti (prim. Orel idr. 2012) pa je za recepcijo nekaterih literarnih besedil v obliki uprizoritvenih umetnosti nujna spe-

<sup>1</sup> Prispevek je nastal v okviru interdisciplinarnega doktorskega študijskega programa Humanistika in družboslovje (slovenistika) pod mentorstvom doc. dr. Hotimirja Tivadarja. Doktorski študij delno sofinancira Evropska unija, in sicer iz Evropskega socialnega sklada. Sofinanciranje se izvaja v okviru Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007–2013, 1. razvojne prioritete Spodbujanje podjetništva in prilagodljivosti; prednostne usmeritve\_1. 3: Štipendijske sheme.

<sup>2</sup> Umetnost, ki predstavlja in izraža kaj v obliki čutno dojemljivega dogajanja: gledališka, filmska, televizijska, radijska umetnost (*Gledališki terminološki slovar*, v nadaljevanju GTS).

cifična percepcija oz. hkratna (upo)raba omenjenih prenosnikov; v nekaterih primerih zato prihaja celo do t. i. hibridizacije prenosnikov.<sup>3</sup>

Ena izmed uprizoritvenih umetnosti, pri kateri se *literarna predloga*<sup>4</sup> transformira v govor, je *dramsko gledališče*,<sup>5</sup> ki uporablja množico *gledaliških znakov*.<sup>6</sup> Pri njihovem dešifriranju je ključna *gledalčeva recepcija*, tj. »psihični proces, v katerem gledalec na podlagi svojih intelektualnih, čustvenih, kulturnih in družbenih danosti zaznava odrsko dogajanje, ga preoblikuje v lastno estetsko izkušnjo in tako soustvarja predstavo« (GTS). Če bralec črkovne (jezikovne) znake dekodira, tvori mentalno uprizoritev in informacije sestavlja zaporedno, pa gledalec pri uprizoritvi vizualne in slušne znake (jezikovne in nejezikovne) zaznava hkrati (Pezdirc Bartol 2010: 132). V sodobnih uprizoritvenih umetnostih se izpostavlja predvsem realistična igra; njena percepcija je drugačna od branja oz. poslušanja zgodb, saj nam ponudi drugačno izkustvo, ki ga sicer ob prisostvovanju identični interakciji v vsakdanjem življenju ne bi bili deležni; prav spremljanje igre vključuje še gledalčev užitek (Goldstein, Bloom 2011).

Dialektično razmerje med besedilom in uprizoritvijo ostaja živo in odprto (Pezdirc Bartol 2010: 134, 141, 225, 239), hkrati pa je »branje dramskih besedil smiselno dopolniti s poznavanjem gledaliških komponent, kar povratno vpliva na večjo učinkovitost branja dramskih besedil« (prav tam: 240); poleg tega naj bi bilo spremljanje uprizoritve zaradi multisenzorične recepcije zanimivejše in privlačnejše od branja (prav tam: 224). Sicer pa sta bralec in gledalec drame redko predmet raziskav recepcijske estetike in teorije bralčevega odziva (prav tam: 142). Na esejističen način o gledalcu sicer razmišlja režiser Mile Korun (2006: 176), ki mu pripisuje vlogo temeljnega člana komunikacije med odrom in dvorano, saj se ves gledališki proces od izbora besedila do ogleda istega besedila »zgodí, uresniči v gledalcu, v njegovi zavesti« (prav tam: 180).

## 2 Odrski govor – osrednje mesto uprizoritve

Z vidika jezika kot gradnika književnosti se omenjena odprtost razmerja med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo v dramskem gledališču kaže kot nujna, zlasti pri snovanju *uprizoritvenega koncepta*.<sup>7</sup> Na podlagi tega gledališki lektor oz. *oblikovalec govora*<sup>8</sup> ne skrbi le za ustrezno glasovno interpretacijo besedila, temveč ob danih *besedilnih okoliščinah*<sup>9</sup> (so)oblikuje *odrski govor*<sup>10</sup> dramskih oseb.

<sup>3</sup> Prim. multimedijško uprizoritev *Spomenik G2* (režiserja J. Janša in D. Jovanović, koproducenta Maska Ljubljana in MGL, sezona 2009/2010) in produkcije Zavoda Sensorium ([www.seznorium.com](http://www.seznorium.com)), ki v gledališče uvaja poetiko vonjev.

<sup>4</sup> Književno delo kot podlaga za gledališko predstavo, film, radijsko, televizijsko igro (GTS).

<sup>5</sup> Gledališče, ki uprizarja dramska besedila in uveljavlja govor kot pomembno igralsko izrazilo (GTS).

<sup>6</sup> Vsako odrsko in igralsko izrazilo, ki gledalcu kaj sporoča (GTS).

<sup>7</sup> Režiserjeva, dramaturgova zamisel uprizoritve, ki se navadno pripravi pred začetkom vaj (GTS).

<sup>8</sup> Prim. Vrtačnik (2012: 110–112).

<sup>9</sup> Okoliščine dogajanja dramskega besedila, npr. kraj, čas, družbeni položaj oseb, čustvena razmerja med njimi (GTS).

<sup>10</sup> Govor, ki temelji na razločni izreki, ustrezni slišnosti, glasovni izraznosti, usklajen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami, gledališko estetiko (GTS).

Največ možnosti pri tem dopuščajo (tudi) besedila, katerih jezikovna podoba dopušča npr. fonetično obdelavo besedila, leksikalne in skladenjske spremembe, torej možnost raznovrstnega oblikovanja zvrstno členjenega, pogovornega jezika.<sup>11</sup> Pri tem oblikovalec govora izhaja iz *sodobne jezikovne zavesti*, tj. multijezikovnosti, soobstajanja različnih jezikovnih zvrsti v eni govorni zavesti in pragmatične vrednosti variiranja zvrstnosti znotraj ene, zgolj navidezno homogene skupnosti (Stanič 2011/2012: 20);<sup>12</sup> to še potrjuje dejstvo, da gledališki lektor ni več le varuh pravorečne norme, temveč slogovni oblikovalec odrskega govora (prim. Podbevšek 2010: 195–238, Vrtačnik 2012). Prav govor oz. dialoge in igralce, ki te dialoge glasovno uresničujejo, gledalci izpostavljajo kot najpomembnejši element gledališke uprizoritve (Pezdirc Bartol 2010: 215) oz. odrski govor ovrednotijo in ga »dokončno sprejmejo kot ‘umetniški’ ali ga odklonijo kot ‘izumetničenega’ in ‘papirnatega’« (Pušić 2000: 70).

Govor v dramskem gledališču je torej pomembno igralsko izrazilo, ki ga gledalec s pomočjo multisenzorične recepcije zaznava kot osrednji element uprizoritve, ko oblikuje lastno estetsko izkušnjo, oblikovalec govora pa ga na podlagi literarne predloge oz. besedilnih okoliščin začrta v skladu s sodobno jezikovno zavestjo, ki mu omogoča raznovrstno jezikovno ustvarjalnost. Pri tem bolj kakor iz eksperimentalnofonetičnih raziskav (odrskega) govora<sup>13</sup> izhaja zlasti iz *jezikovnega čuta*, tj. »[p]odzavestno obvladanje prave norme (socialne) zvrsti določenega jezika v različnih funkcijskih, prenosniških, mernostnih ali časovnozvrstnih besedilih« (Toporišič 1992: 76), in t. i. akustične/slušne/ušesne fonetike (prav tam: 2, 289, 342) (prav na slušni vtis se pri spremljanju uprizoritve opira tudi gledalec),<sup>14</sup> vse to pa ob osredotočanju na gledališko estetiko ter poznavanju in upoštevanju spoznanj pravorečne norme ter vloge govora v sodobnem dramskem gledališču (prim. Tivadar, Vrtačnik 2013). Navedimo dva primera iz prakse:

Fran Levstik je v *Juntezu* (1855) realiziral svoj pogled na odrski govor in »pokazal na neustreznost takratnega slovenskega knjižnega jezika za dramsko pesništvo. To neustreznost je utemeljeval z družbeno razslojenostjo jezikovne rabe in s specifičnimi govornimi položaji, v katerih lahko neustrezno besedišče in sintaksa povzročita naspreden učinek od želenega« (Koruza 1997: 79). Avtentičnost omenjene uprizoritve je

<sup>11</sup> Pri tem so izvzeta besedila, podana v zborni različici, in verzificirana besedila, ki na področju govorne realizacije ne dopuščajo veliko variabilnosti na ravni ritmičnih in pravorečnih zakonitosti (prim. Vrtačnik 2012: 109).

<sup>12</sup> »[N]ekdanjo opozicijo ‘samo zborni – samo pogovorni jezik’ (v gledališču pa morda, predvsem pozicijsko, še narečje kot element komičnega) je zamenjala sodobna jezikovna zavest, da govorjenje – in jezikovno nastopanje – vedno pomeni tudi medzvrstno preklapljanje« (Stanič 1996/1997: 31).

<sup>13</sup> Prim. *The acoustics of speech in The instrumental analysis of speech* (Crystal 2010: 138–147) oz. raziskave s programom Praat (npr. Žavbi Milojević 2013), medtem ko je pri uporabi jezikovnega čuta posameznega gledališkega lektorja v ospredju zlasti močna osebna in umetniška investicija pri predlaganih jezikovnih rešitvah v okviru določene uprizoritve; omenjeni investiciji sta blizu nekaterim imanentnim lastnostim (uprizoritvenega) dramaturga (prim. Turner, Behndt 2011: 261). Več v poglavju 3.

<sup>14</sup> Crystal (2010: 151) navaja, da ko slišimo zvoke, jih slišimo bodisi kot govor bodisi kot ne-govor – kaže, da vmesnosti ni. Ne glede na to, kako zelo se trudimo, ne moremo slišati govora kot serije zvočnih piskanj in brečanj, temveč zgolj kot sosledje govornih zvokov. To opažanje je spodbudilo razvoj področja govorne percepcije, tj. preučevanja, kako ušesa in možgani analizirajo in prepoznavajo govorne zvoke.

bila dosežena tudi z drugimi gledališkimi znaki, s čimer je Levstik »prehitel gledališki razvoj na Slovenskem za celo stoletje« (prav tam: 78).

Prirejevalec Aristofanove komedije *Lizistrata* (2013)<sup>15</sup> v obliko mjuzikla Andrej Rozman - Roza kot najustrežnejšega v gledališču izpostavlja pogovorni jezik: »To je edini živ, pristen jezik. Čas mi je naklonjen in vedno bolj se kaže, da je vztrajanje slovenskega jezikoslovja pri uporabi normiranega knjižnega jezika napačno. Najboljši primer so slovenski filmi, pri katerih je govorjenje v zborni slovenščini prava polomija« (Plahuta Simčič 2014: 13).<sup>16</sup>

Analiza recepcije obeh del dokazuje ustrezno avtentičnost: o uspešnem odzivu na igro *Juntez* govori anekdota o gorenjskem trgovcu, ki se je vpletel v igro, misleč, da je prizor, na katerega je mimogrede naletel v gostilni, kjer se je ta igra igrala, del vsakdanjega gostilniškega dogajanja (Koruza 1997: 76), v primeru *Lizistrate* pa kritik Matic Kocijančič (2014) piše, da »poleg glasbe in plesa občinstvo zabava predvsem sočen Rozmanov jezik«.

Kako torej z vidika sodobnega jezikoslovja pristopiti k oblikovanju pogovornega jezika na odru v sodobnem dramskem gledališču, da bi zadostili gledališki estetiki in vzbudili gledalčev užitek?

### 3 Kognitivni pristop pri oblikovanju odrskega govora

Med Levstikovim *Juntezom* in Rozmanovo *Lizistrato* – primera sta si v jezikovnem nazoru precej blizu – je na razvoj estetskih kvalitet odrskega govora vplivalo »zgodovinsko pogojeno prepričanje, da naj bo gledališče tudi vzgojna ustanova«<sup>17</sup> (Podbevšek 2010: 204), oz. tradicionalno jezikoslovje (Skubic 2005: 35–37). Gre za jezikovni nazor Otona Župančiča, ki so ga prevzeli številni njegovi nasledniki (Podbevšek 2010: 207), vpliv pa je v gledaliških krogih čutiti še danes,<sup>18</sup> vendar pa je »toleranca in tudi določena jezikovna variantnost v tako raznolikem slovenskem jezikovnem prostoru nujna« (Tivadar 2011: 87). Po drugi strani pa je dejstvo, da

<sup>15</sup> Uprizoritev MGL, sezona 2013/2014 (režiserka M. Koležnik, dramaturginja I. Ratej, lektorica B. Rogelj; več dostopno na: [www.mgl.si/sl/program/predstave/lizistrata/](http://www.mgl.si/sl/program/predstave/lizistrata/)).

<sup>16</sup> Glede jezika v filmu spomnimo, da je že leta 1953 lektor M. Sovrè v Čapkovem filmu *Vesna* uspešno udejanjil ljubljanski pogovorni jezik in da je kritika »skorajda zahtevala uzakonjenje pogovornega jezika« (Podbevšek 2010: 209). Sicer pa so o jeziku v filmu razpravljali na simpoziju *Jezik na odru, jezik v filmu* (Tomše 1983), nekatere sodobnejše raziskave pogovornega jezika in narečja na odru ter v filmu pa ugotavljajo, da je »govor v gledališču in filmu postal mnogo bolj sodoben in naraven ter sproščen« (Valh Lopert, Koletnik 2013: 75).

<sup>17</sup> Pri tem ne gre le za vzgajanje na področju jezika. J. Stritar gledališče izpostavlja tudi kot šolo dobrega okusa in lepega vedenja (Moravec 1990: 16).

<sup>18</sup> Kritičen do posameznih »ideologov jezika«, ki so nas naučili »ljubiti čisto in nepokvarjeno slovenščino, niso nam pa povedali, kako si predstavljajo čist in nepokvarjen jezik«, je tudi F. Bezlaj (2003: 765–766), pri tem pa poleg Župančiča omenja še Trdino, Cankarja in Finžgarja. – V praksi prim. odrski govor v uprizoritvah *Burundanga* (SSG Trst; avtor J. Galceran, režiserka N. Delmestre, lektor J. Faganel; sezona 2012/2013; več dostopno na: [www.teaterssg.com/sl/events/2013-03-15-20-30-00-burundanga.html](http://www.teaterssg.com/sl/events/2013-03-15-20-30-00-burundanga.html)) in *Sedem let skomin* (MGL; avtor G. Axelrod, režiser P. Ekart, dramaturginja I. Ratej, lektorica M. Cerar; sezona 2013/2014; več dostopno na: [www.mgl.si/sl/program/predstave/sedem-let-skomin/](http://www.mgl.si/sl/program/predstave/sedem-let-skomin/)), v katerih bi bilo glede na besedilne okoliščine pričakovati uvedbo zakonitosti splošnopogovornega jezika, (mestoma) morda celo z značilnostmi nekajžnega pogovornega jezika (prim. Toporišič 2000: 16–21), ne pa zorno obarvane oblike odrskega govora.

dramski igralci »načeloma dosledno upoštevajo in (iz)oblikujejo pravorečno normo, temelječo na dolgoletni tradiciji odrskega govora (vsaj od prve polovice 20. stoletja), torej normo, ki ne teži k spreminjanju« (Tivadar, Vrtačnik 2013: 455).

Že omenjeno sodobno jezikovno zavest, ključno (tudi) za oblikovanje pogovornega jezika na odru, je treba ob spoznanjih kritičnega jezikoslovja oz. kritične analize diskurza, pri čemer je za literarno predlogo ključen t. i. imaginativni diskurz (Skubic 2005: 105–129), oplemenititi še s kognitivnim jezikoslovjem (prim. Będkowska Kopczyk 2004). Kognitivno znanost v teatrologijo vpeljujejo nekateri teatrologi (prim. Kemp 2010, Goldstein, Bloom 2011), saj menijo, da se igralci pri utemeljevanju svojih igralskih kreacij naslanjajo predvsem na ugotovitve psihologije in fiziologije, omenjeni teatrologi pa želijo povezanost med igro in psihologijo nadgraditi še z ugotovitvami kognitivne znanosti – tudi kognitivnega jezikoslovja. To je zraslo »iz spoznanja, da jezik neposredno odslikava človekove kognitivne procese in da ga je zato treba obravnavati kot integralni vidik splošne strukture človeškega mišljenja« (Będkowska Kopczyk 2004: 18); kognitivisti od Aristotela sprejemajo spoznanje, da »jezik izraža razmerje med človekovo duševnostjo in svetom« (prav tam: 17), oz. želijo oblikovati tak model jezika, »ki bi upošteval tudi govorčev značaj« (prav tam: 25). Ta govorec (s pripadajočo duševnostjo in značajem) je v literarni predlogi *dramska oseba*,<sup>19</sup> ki jo igralec za potrebe uprizoritve oživi s pomočjo *razčlenjevanja vloge*.<sup>20</sup>

Kot omenjeno, je ta pristop primernejši (predvsem) za oblikovanje pogovornega jezika na odru, ki se v dramskem gledališču na Slovenskem začne pojavljati v 2. polovici 20. stoletja. »Za to obdobje je značilno izrivanje deklamatorsko nabreklih govornega načina iz igralskega govora (pri starejših igralcih) in iskanje govora z novo, bolj naravno zvočnostjo« (Podbevšek 2010: 223). Igralci z realistično igro, ki briše mejo med vsakdanjim življenjem in igranjem, nimajo namena prevarati gledalca, temveč mu nuditi užitek ob zavedanju, da gre dejansko za igranje (Goldstein, Bloom 2011).<sup>21</sup> Prej omenjena trgovčeva reakcija na uprizoritev *Junteza* je torej pričakovana: trgovec v prizoru realističnega igralskega sloga ni užival oz. je vanj posegel, ker ni vedel, da gre za igro. To podkrepi dejstvo, da je gledališka umetnost »avdiovizualna umetnost, pri kateri ne moremo mehanično ločevati vidnih in zvočnih, lingvističnih in teatralnih komponent« (Pušić 2000: 68) oz. da odrski govor obstaja v sinergiji z drugimi odrskimi znaki (Podbevšek, Vrban Zrinski 2013: 98).

### 3.1 Dramaturgija in kognitivno jezikoslovje

T. i. kognitivno načelo Georgea Lakoffa (Będkowska Kopczyk 2004: 26) poudarja, da je treba znotraj kognitivnega jezikoslovja upoštevati tudi ugotovitve drugih znanstvenih disciplin,<sup>22</sup> saj jezik ni avtonomen sistem. To nakazuje na nujnost interdisci-

<sup>19</sup> Fiktivna oseba v dramskem besedilu, uprizoritvi, opredeljena z imenom, videzom, značajem (GTS).

<sup>20</sup> Faza v oblikovanju vloge, ko igralec sam ali/in z režiserjem, dramaturgom razčlenjuje psihofizične značilnosti dramske osebe, njen odnos do drugih oseb, dramske konflikte (GTS).

<sup>21</sup> O užitku gledalca piše Anne Ubersfeld (prim. Pezdirc Bartol 2010: 149–152).

<sup>22</sup> »Večina teoretikov kognitivne znanosti kot temeljne discipline vključuje filozofijo, psihologijo, računalništvo (umetno inteligenco), nevroznanost, jezikoslovje in antropologijo« (Markič 2011: 14).

plinarne pristopa k oblikovanju odrskega govora. Funkcija gledališkega lektorja na Slovenskem je namreč izšla iz dramaturgije (Lukan 2001), sodobni pogledi nanjo oz. na dramaturško analizo pa »težijo k poudarku obravnave predstave kot celote in poudarjajo, da je treba v iskanju dramaturgije nekega dela razmišljati, kako vsi njegovi elementi medsebojno vplivajo« (Turner, Behrndt 2011: 67). Torej mora biti odrski govor kot gledališki znak, pod katerega se podpisuje oblikovalec govora, usklajen tudi z drugimi znaki, ki so pod okriljem dramaturgije/režije. Povezanost področij je ključna tudi za recepcijo uprizoritve, saj uprizoritveni dramaturg »delo med drugim obravnava iz perspektive občinstva in konteksta, v katerem bo predstava zaživela« (prav tam: 266), gledališki lektor pa v okviru recepcije skrbi tudi za razumljivo dikcijo in slišnost igralskih kreacij v avditoriju.

#### 4 Primer *Totenbirt*

Natančnejša jezikovna analiza gradiva bi preseгла obseg in temo pričujočega prispevka, a vseeno ob že omenjenih primerih (opomba 14) izpostavljam uprizoritev *Totenbirt*,<sup>23</sup> saj je obliko odrskega govora v njej zaznala tudi gledališka kritika:<sup>24</sup> »[G]ovorna podoba uprizoritve [...] kompilacijsko naravo jezika pusti tako rekoč pri miru, s tem pa ustvari nepregleden in na trenutek moteč govorno-jezikovni sistem« (Lukan 2010). Že ob enkratnem ogledu uprizoritve gledalec lahko oceni, da je režijsko-dramaturški koncept ustrezno opredelil dogajalne okoliščine dramskega besedila (glede na izbor gledaliških znakov, kot so kostum, scenografija, rekviziti itn.), temu pa ni sledil odrski govor: dogajalni kraj je gostilna v (pol)ruralnem okolju, čas je konec 20. stoletja, osebe so opredeljene s peštrim družbenim položajem (neuspešen gostilničar, keramičar, sodnica, natararica, komandir, socialni izključenci ...), čustvena razmerja med njimi se odvijajo v obliki družbenega trilerja, za izhod iz nastalih situacij pa segajo po alkoholu (povzeto po prispevkih Prijatelj 2010/2011).

Branje besedila *Totenbirt* sicer kaže na uporabo žive govornice in sociolektov (prim. Prijatelj 2010/2011), kar zadeva odrski govor, pa uprizoritev dialektičnega razmerja, ki med besedilom in uprizoritvijo nasploh ostaja živo in odprto, ne izkoristi. Govor ne sledi režijsko-dramaturškemu konceptu, temveč zapisano na oder prenaša skoraj nedotaknjeno – povedano drugače, leksikalna ravnina, ki jo ob fonoloških zakonitostih igralci bolj ali manj uspešno uresničujejo, ob preoblikovanju zapisa v govor ni preoblikovana z ustreznimi glasovnimi značilnostmi, ki so posledica samoglasniškega upada in ki so značilne za pogovorni jezik (prim. Toporišič 2000: 16–21).

Kot (alternativna) rešitev za oblikovanje odrskega govora se ponuja kognitivni pristop. Opozoriti je treba na to, da je »ena ključnih predpostavk kognitivizma teza o neločljivosti ravnin jezikovne zgradbe« oz. »da je čustvena obarvanost določene povedi izražena z aktualizacijami na vseh ravninah povedi – od fonološke do pragmatične« (Będkowska Kopczyk 2004: 97). Predpostavlja se, da bi ob upoštevanju spo-

<sup>23</sup> Krstna uprizoritev v SNG Drama Ljubljana, premiera 2. 10. 2010; avtor I. Prijatelj, režiser M. Korun, dramaturginja M. Kranjc, lektorica B. Korun; več dostopno na [www.drama.si/repertoar/totenbirt.html](http://www.drama.si/repertoar/totenbirt.html).

<sup>24</sup> Gledališko kritiko bi lahko opredelili tudi kot nekakšno obliko recepcije gledališke uprizoritve oz. je v »naravi gledališke kritike, da se ukvarja s konceptom, idejo, modelom uprizoritve« (Lukan 2001: 52).

znanj kognitivnega jezikoslovja uprizoritev drame *Totenbirt* presegla obzorje pričakovanih omenjene kritike – vsaj kar zadeva odrski govor, vendar pa bi to lahko trdili šele na podlagi obsežnejše analize ustreznega gradiva.

## 5 Sklep

Zakaj po evropeizaciji in profesionalizaciji dramskega gledališča na Slovenskem, v katerem ustvarjajo kompetentni posamezniki (tudi gledališki lektorji z ustrežno formalno izobrazbo – vsaj v primerih, omenjenih v tem prispevku), in ob razvoju jezikoslovja gledališka kritika, ki je neke vrste oblika recepcije posamezne uprizoritve, negativno vrednoti jezikovne izbire gledaliških lektorjev?

V teatrologijo bi bilo treba vpeljati nekatera spoznanja kognitivnega jezikoslovja pri uresničevanju vizije posamezne uprizoritve, da bi z vidika odrskega govora lahko zadostili gledališki estetiki v sodobnem dramskem gledališču. Dejstvo je, da v uprizoritvenem procesu režiser poudarja, kaj naj igralčev govor izraža. To kaže na preplet režije (in dramaturgije) ter govora, hkrati pa pomeni, da je veliko »kognitivizma« že v samih napotkih posameznega režiserja oz. v dramaturško-režijskem konceptu, ki mu mora slediti tudi oblikovalec govora; ta naj bo kot kompetentni jezikoslovec igralcu v pomoč, da kognitivna slika igralca, ki se ustvari na podlagi prebranega besedila, dobi ustrezno zvočno podobo. Na ta način se bo odrski govor hkrati oddaljil tudi od v dramskem gledališču nezaželene navezanosti na zapisano besedilo, skratka nenaravnosti in neživljenjskosti oz. »literarnosti«, »izumetničenosti« in »papirnatosti«.

## Literatura

- BĘDKOWSKA KOPCZYK, Agnieszka, 2004: *Jezikovna podoba čustev v slovenskem jeziku: kognitivni pristop*. Ljubljana: Študentska založba.
- BEZLAJ, France, 2003: *Zbrani jezikoslovni spisi 2*. Uredila Metka Furlan. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- CRYSTAL, David, 2010: *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gledališki terminološki slovar: <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski/index.html>
- GOLDSTEIN, Thalia R., BLOOM, Paul, 2011: *The mind on stage: why cognitive scientists should study acting*. New Haven: Yale University. [www.yale.edu/minddevlab/papers/GoldsteinBloomMindOnStageTiCS.pdf](http://www.yale.edu/minddevlab/papers/GoldsteinBloomMindOnStageTiCS.pdf)
- KEMP, Richard J., 2010: *Embodied acting: cognitive foundations of performance*. Pittsburgh: University of Pittsburgh. [http://d-scholarship.pitt.edu/8243/1/Kemp\\_ETD\\_8\\_27\\_2010.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/8243/1/Kemp_ETD_8_27_2010.pdf)
- KOCIJANČIČ, Matic, 2014: Lizistrata za stratocaster. *Pogledi* 5/5, 12. 3. 2014. [www.pogledi.si/kritike/lizistrata-za-stratocaster](http://www.pogledi.si/kritike/lizistrata-za-stratocaster)
- KORUN, Mile, 2006: *Biti z igro*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 144. zvezek.
- KORUZA, Jože, 1997: Levstikov Juntez kot gledališki in jezikovni eksperiment. Gregor Kocijan (ur.): *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač. 75–83.
- LUKAN, Blaž, 2001: *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- LUKAN, Blaž, 2010: Mrtvi kot. *Delo* 52/234, 8. 10. 2010. 14
- MARKIČ, Olga, 2011: *Kognitivna znanost: filozofska vprašanja*. Maribor: Založba Aristej.
- MORAVEC, Dušan, 1990: *Temelji slovenske teatrologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- OREL, Barbara, ŠORLI, Maja, TROHA, Gašper (ur.), 2012: *Hibridni prostori umetnosti*. Ljubljana: AGRFT, Maska.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2010: *Najdeni pomeni: Empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije. (Slavistična knjižnica 15)
- PLAHUTA SIMČIČ, Valentina, 2014: Spolna stavka in spopad za blatno njivo: pogovor z Andrejem Rozmanom - Rozo. *Delo*, 17. 2. 2014. 13.
- PODBEVŠEK, Katarina, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska. 195–238.
- PODBEVŠEK, Katarina, VRBAN ZRINSKI, Karolina, 2013: Hrvatski i slovenski scenski govor prve polovice 20. stoljeća (opis pojedinih akustičkih osobitosti). Hotimir Tivadar (ur.): *Aktualna vprašanja slovanske fonetike*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- PRIJATELJ, Ivo, 2010: *Totenbirt*. Posnetek premiere v SNG Drama Ljubljana, 2. 10. 2010. Snemalci: Tone Stojko, Simon Stojko Falk, Katka Šedlbauer.
- PRIJATELJ, Ivo, 2010/2011: *Totenbirt*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana XC/2.
- PUŠIČ, Barbara, 2000: Zgodovinska raziskava odrskega govora. Katja Podbevšek, Tomaž Gubenšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT.
- SKUBIC, Andrej E., 2005: *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba.
- STANIČ, Tatjana, 1996/1997: Ples jezikovnih zvrsti v *Metuljevem plesu*. *Dragica Potočnjak: Metuljev ples*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana LXXVI/4. 31.
- STANIČ, Tatjana, 2011/2012: Ko se nam zgodi Maksim Gorki. *Maksim Gorki: Malomeščani*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana XCI/3. 20–22.
- TIVADAR, Hotimir, 2011: Regionalna (in socialna) različnost slovenskega (knjižnega) jezika v zgodovini in sedanjosti. Marko Jesenšek (ur.): *Globinska moč besede: red. prof. dr. Martini Orožen ob 80-letnici*. Maribor: Mednarodna založba Oddelka za slovanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta. 80–91.
- TIVADAR, Hotimir, VRTAČNIK, Martin, 2013: Vloga govora v sodobnem dramskem gledališču. Andreja Žele (ur.): *Družbena funkcijskost jezika (vidiki, merila, opredelitve)*. *Obdobja 32*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 451–456.
- TOMŠE, Dušan (ur.), 1983: *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 92. zvezek.
- TOPORIŠIČ, Jože, 1992: *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- TOPORIŠIČ, Jože, 2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.
- TURNER, Cathy, BEHRNDT, K. Synne, 2011: *Dramaturgija in predstava*. Ljubljana: Knjižnica MGL, 155. zvezek.
- VALH LOPERT, Alenka, KOLETNIK, Mihaela, 2013: Pogovorni jezik in narečje v filmu in na odrskih deskah. Katarina Podbevšek, Nina Žavbi Milojević (ur.): *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Maribor: Založba Aristej, AGRFT. 65–76.
- VRTAČNIK, Martin, 2012: Gledališki lektor – njegova funkcija in namen v sodobnosti. *Jezik in slovstvo* 57/3–4. 101–114.
- ŽAVBI MILOJEVIĆ, Nina, 2013: Analiza odrskega govora – primer Bergerjeve uprizoritve *Hlapcev* (komentirana izdaja). *Slavistična revija* 4. 651–664.