

Čustva med tekstem in telesom: analiza *morske deklice*

Nine Kuclar Stiković

DOI: 10.4312/Obdobja.44.425-432

Martin Vrtačnik, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana; martin.vrtacnik@agrft.uni-lj.si

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

Prispevek z izhodišči kognitivne nevroznanosti poudarja vlogo čustev v sodobnem dramskem gledališču. Na podlagi jezikovno-stilistične in dramaturške analize dramskega besedila *morska deklica* Nine Kuclar Stiković obravnava tri osrednje motivno-tematske sklope ter poudari pomen natančne analize besedila, ki prispeva k oblikovanju igralsko-lektorskega pristopa. Tak pristop omogoča smiselno vključitev analitičnih spoznanj v uprizoritveni proces in prispeva k celovitejšemu razumevanju umetniškega in družbenega potenciala sodobne dramatike.

sodobna slovenska dramatika, dramsko gledališče, čustva, jezikovno-stilistična analiza, igralsko-lektorski pristop

Using cognitive neuroscience as a basis, this article highlights the role of emotions in contemporary drama. Based on a linguistic, stylistic, and dramaturgical analysis of Nina Kuclar Stiković's play *morska deklica* (The Mermaid), it examines three central motifs and themes and emphasizes the importance of a thorough analysis of the text, which contributes to the development of a suitable actor–language consultant approach. Such an approach allows for the meaningful inclusion of analytical insights into the staging process and contributes to a more comprehensive understanding of the artistic and social potential of contemporary drama.

contemporary Slovenian drama, dramatic theater, emotions, linguistic and stylistic analysis, actor–language consultant approach

1 Uvod

Prispevek analizira dramsko besedilo *morska deklica* Nine Kuclar Stiković in raziskuje, kako ubeseditev kompleksnih čustvenih stanj v sodobni drami odseva družbene razmere in medosebne odnose.¹ Raziskava temelji na jezikovno-stilistični analizi treh osrednjih motivno-tematskih sklopov in poglobljenem intervjuju z avtorico. Analitični pristop povezuje jezikoslovje, literarno vedo in dramaturgijo ter se opira na izhodišča nove teatrologije (Marinis 2017) in izbrane koncepte kognitivne nevroznanosti (Blair 2008; Lutterbie 2011). Poudarja literarno in performativno razsežnost dramskega bese-

1 Dramsko besedilo je bilo premierno uprizorjeno 27. 9. 2024 v Mini teatru v režiji Jureta Srdinška.

dila kot temelj njegovega umetniškega in družbenega razumevanja ter prispeva k razvoju igralsko-lektorskega pristopa.²

Namen prispevka ni podajanje napotkov za oblikovanje dramskega lika,³ temveč poudarjanje pomena natančne analize dramskega besedila (analitičnega branja) kot temeljnega ustvarjalnega orodja v uprizoritvenem procesu. Literarno besedilo je razumljeno kot večdimenzionalna struktura, ki se v uprizoritvi uteleša skozi igralčevo telo in prehaja iz pisnega v odrski prostor. Prispevek zato presega ozko jezikovno ali literarno obravnavo ter povezuje teorijo, prakso in uprizoritevno izkustvo.

Temeljno izhodišče predstavlja koncept nove teatrologije po Marcu de Marinisu (2017: 62), ki zagovarja integracijo teoretskega, praktičnega in zgodovinskega vidika gledališča. V okviru t. i. »utelešene teatrologije« ima pomembno vlogo tudi subjektivnost raziskovalca (prav tam: 73). Ta perspektiva je ključna za prispevek: avtorica *morske deklince* je pri uprizoritvi sodelovala kot dramaturginja, soavtorica tega prispevka pa kot gledališka lektorica. Praktična izkušnja obeh dopolnjuje teoretski okvir in omogoča večplastno razumevanje besedila v uprizoritvenem kontekstu.

2 Jezik in njegova vloga pri oblikovanju dramskega lika

Igralski pristopi 20. stoletja, izhajajoči iz sistema Konstantina Stanislavskega, »se osredotočajo na igralčevo vživljanje v dramski lik in zgodbo ter na posredovanje občutka« (Blair 2008: 4). Kljub temu nekateri sodobni pristopi in igralci zavračajo analitično branje dramskega besedila ter »dajejo prednost svojim 'čustvenim' in zasebnim odzivom pred 'fizičnimi' ali 'analitičnimi'« (prav tam: 33).⁴ Zato je pomembno poudariti, da jezik pri Stanislavskem ni zgolj sredstvo komunikacije, temveč del »fizičnega dejanja« (prav tam: 32).

Ključno je t. i. »utelešenje besedila« (Blair 2008: 84), pri katerem mora dramski igralec »upoštevati posebnosti besede, zvoka, podob, kulturnih in zasebnih asociacij, skladnje in ritma« (prav tam: 110). Ti elementi usmerjajo igralca pri oblikovanju

2 Igralsko-lektorski pristop izhaja iz predpostavke, da gledališki lektor »po kognitivnem obratu v teatrologiji ne more več delovati le kot jezikovni svetovalec, temveč mora postati sooblikovalec igralskega ustvarjalnega procesa, v katerem se vzpostavljajo organske povezave med jezikom oz. govorom, telesno ekspresijo in čustvenim doživljanjem. V tem procesu ima osrednjo vlogo identifikacija doživljanj (vizualnih in avditivnih), ki vplivajo na govorno izvedbo dramskega igralca ter s tem na avtentičnost uprizoritve. [...] Za takšno sinergično sodelovanje med dramskim igralcem in gledališkim lektorjem predlagamo poimenovanje igralsko-lektorski pristop« (Vrtačnik 2025: 28).

3 Dramski lik je »literarna, gledališka, filmska, radijska, televizijska upodobitev osebe, predmeta, pojma, opredeljena z imenom, vlogo v dogajanju« (GTS).

4 Igralski pristop Stelle Adler poudarja pomen besedila in domišljjskega vstopanja igralca vanj, s poudarkom na besedilnih okoliščinah. Tak pristop je mogoče povezati z opredelitvijo Stevena Pinkerja o tem, »kako se organizem vključuje v svoje okolje z razvojem mentalnih predstav o svojem dejanskem in možnem, domišljjskem vključevanju v svojo situacijo« (Blair 2008: 44). Igralski pristop Ute Hagen pa poudarja glas kot osrednje in hkrati najbolj prilagodljivo igralsko izrazilo ter zagovarja odpravljanje regionalnih govornih posebnosti in uveljavljanje standardne ameriške izgovarjave tudi v realističnih igrah (Lutterbie 2011: 66).

dramskega lika in prispevajo k njegovi kompleksni čustveno-fizični odzivnosti. Jezik v tem kontekstu ni le kognitivna kategorija, temveč telesno doživeta plast uprizoritve.

Eno ključnih igralskih izrazil⁵ je torej jezik (Lutterbie 2011: 104), ki deluje v soodvisnosti z gibom, gestiko, spominom, pozornostjo in izvršilnim nadzorom.⁶ V nasprotnem primeru lahko pride do prekomerne intenzivnosti govora, ki ni podprt z ustreznim telesnim izražanjem čustev, kar Lutterbie (2011: 116) poimenuje »sindrom govoreče glave«. Oblikovanje dramskega lika se zato opira na tri prepletene tehnike: analitično (npr. natančna analiza besedila), improvizacijsko (npr. igra ustvarjalnega navdiha) in fizično (gib, glas, petje, pantomima, izražanje neizrazitih čustev ali telesnih stanj) (prav tam: 148–149).

V tej luči analiza jezika v *morski deklici* dobi posebno težo. Specifična raba jezika ne oblikuje le značajev, temveč krepi čustveno avtentičnost govora in igralsko uprizorljivost besedila. To odpira vprašanje, kako jezik v ustvarjalnem procesu deluje kot sprožilec utelešenega doživljanja in čustvene dinamike v uprizoritvi.

3 Čustva, telo in sodobna kognitivna perspektiva

Pregled igralskih teorij 20. stoletja kaže, da so čustva osrednji del dramske igre. Po Lutterbieju (2011: 71–73) jih s kognitivnega vidika ni mogoče zaobiti, saj imajo pri njihovem vzbujanju pomembno vlogo zrcalni nevroni – nevrološka osnova empatije in sprožilec nepričakovanih, kompleksnih čustev. Čustvena komunikacija je v tem kontekstu eden ključnih vidikov gledališke predstave (prav tam: 41).

Rhonda Blair, ki se opira na raziskave Antonia Damasia in Josepha E. LeDoux, poudarja, da »možgani ustvarjajo nize povezav, ki se najprej pojavijo v telesu kot čustvo [...], ki se prevede v občutek [...], kar vodi do vedenja, ki je odziv na vse predhodne dražljaje in je lahko povezan z razumom ali racionalnim mišljenjem ali pa tudi ne« (Blair 2008: 22). Igralec tako »uprizori variacijo Damasiovega razmerja med organizmom in objektom, da bi oblikoval dramski lik: prevzame določeno obliko notranjih (mentalnih) in zunanjih objektov besedila ter danih okoliščin, jih integrira z lastnimi mentalnimi predstavami, ki izhajajo iz spomina in osebne zgodovine, ter izoblikuje vzorec vedenja« (prav tam: 60). Temeljna koncepta čustva in občutka se pri Damasiu in Stanislavskem pomensko približujeta: za oba je »občutek rezultat oziroma posledica človekovega odnosa do danih okoliščin, do njegovega okolja« (prav tam: 62).

Blair nadalje poudarja, da vsako zavestno stanje vključuje določen čustveni vidik, kar pomeni, da popolna čustvena nevtralnost ne obstaja. To je za igralca ključno pri oblikovanju dramskega lika, saj vpliva na interpretacijo in telesno artikulacijo lika (Blair 2008: 67). Čustvo je »zavestna interpretacija organizma na odziv na dražljaj«, igralec pa z nadzorom telesnega vedenja lahko vpliva na lastna čustva in občutke (prav tam: 69).

5 Igralsko izrazilo je »sredstvo igralskega ustvarjanja, navadno za izražanje misli, čustva, razpoloženja dramske osebe: telo, glas, govor, mimika, gestikulacija, gib« (GTS).

6 Izvršilni nadzor je kognitivna funkcija, ki vključuje usmerjanje in nadzorovanje miselnih procesov, čustev in vedenja.

Sodobna kognitivna perspektiva zato dramskega lika ne dojema kot fiksne enote, temveč kot proces: »Jaz [...] ni več nekaj nespremenljivega, temveč rezultat dinamičnih nevrokemičnih procesov, ki so v nenehnem pretoku« (Blair 2008: 76). Igralec ne postane dramski lik, temveč ga skozi igro živi, prehaja skozenj (prav tam: 82). V tem kontekstu so dramski liki v *morski deklici* telesno in jezikovno fluidni – ne kot psihološke enote, temveč kot odzivna bitja, ki odražajo čustveni, komunikacijski in družbeni pritisk sodobnega sveta.

Ta spoznanja tvorijo teoretični okvir za analizo treh osrednjih motivno-tematskih sklopov, v katerih se kaže povezanost med jezikom, telesom in čustveno odzivnostjo – pri dramskih likih in naslovniki.

4 Motivno-tematski sklopi in njihove jezikovne realizacije

V sodobnem dramskem gledališču,⁷ kjer je dramski lik razumljen kot dinamičen proces, postane analiza kompleksnih čustvenih stanj osrednji del uprizoritvenega procesa. Besedilo *morska deklica* v ospredje postavlja večplastno čustveno dinamiko intimnih odnosov, ljubezni, razočaranja in frustracije v kontekstu sodobnih družbenih pritiskov in pričakovanj. Z raziskovanjem čustvenih odzivov dramskih likov spodbuja empatijo ter razpira raznolike izkušnje dramskih likov, njihove osebne konflikte in prizadevanja za obvladovanje življenjskih bremen. Besedilo tematizira tudi težavnost vzpostavljanja stabilnih in trajnih intimnih odnosov v času zahtevnih družbenih razmer ter poudarja pomen potrpežljivosti in sočutja kot temelj za kakovostne medosebne odnose.

Avtorica Nina Kuclar Stiković *morsko deklico* označi kot postdramsko predstavo za odrasle, »ki preizprašuje, kako v sodobni potrošniški in prekarni družbi vzpostaviti stabilen intimen odnos, si vzeti čas in potrpljenje za sočloveka, in odpira vprašanje, za koga ali kaj bi danes dali svoj glas« (Žavbi 2025). Dodaja, da besedilo »raziskuje, kako na naša intimna življenja vplivata naraščajoči individualizem in tekmovalnost na trgu, tako kariernem kot intimnem«, ter omenja razliko med izvirnim besedilom, ki je avtorici služilo kot navdih, in svojim sodobnim dramskim besedilom: »Če je Andersenova *Mala morska deklica* dala svoje telo in glas za moškega, zatem ko se je vanj zaljubila na prvi pogled, naša morska deklica raziskuje pozicijo ženskega glasu in telesa danes, v času neoliberalizma, ko nas vodi svoboda.«⁸

Drama je napisana v jeziku mlajše generacije (generacije Z), ki »dramsko besedilo natančno umesti v čas in okarakterizira like« (Žavbi 2025), kar se kaže v besedju in skladnji, zlasti v pogosti uporabi slengizmov in anglicizmov. Avtorica poudarja, da je pri obravnavi tematik, značilnih za to generacijo, ključnega pomena tudi ustrezen jezikovni izraz, saj ta vpliva na bralce, tako da se »lahko hitro povežejo z vsebino, [...] jih direktno nagovori, saj ni neke umetniške bariere, distance, ni potujitve, deluje na neki podzavestni povezanosti, domačnosti« (prav tam). Tak jezik briše mejo med fikcijo in realnostjo, omogoča močnejšo identifikacijo z dramskimi liki in okrepi čustveno odzivnost

7 Dramsko gledališče je »gledališče, ki uprizarja dramska besedila in uveljavlja govor kot pomembno igralsko izrazilo« (GTS).

8 Dostopno na <https://www.mini-teater.si/si/articles/3994/morska-deklica>.

naslovnikov. Cilj ekipe⁹ je bil med drugim izzvati čustveno angažiranost občinstva in spodbuditi refleksijo po predstavi.

Jezikovni in slogovni postopki tako pomembno oblikujejo čustveno povezanost med naslovnikom ter dramskimi liki, motivi in tematikami. Osrednje teme so nezmožnost učinkovite komunikacije, potrošniška naravnost sodobne družbe, porast individualizma in krhkost intimnih odnosov mlajše generacije.

Povod za pisanje drame je bila avtoričina osebna izkušnja poletne ljubezenske zveze in razočaranja ob njenem razpadu. V tem obdobju se je spomnila Andersenove pravljice, v naslovnem liku pa prepoznala številne vzporednice z lastno izkušnjo. Med prebiranjem pravljice je izluščila ključne motive, na podlagi katerih je začelo nastajati novo besedilo, ter med pisanjem »reflektirala svoje pretekle odnose, odnose drugih oseb v [sv]ojem življenju«, razmišljala je tudi o odnosu družbe do čustvovanja in medsebojnih odnosov. Poseben poudarek v besedilu namenja generacijski komunikaciji, spoštovanju osebnih meja in kritiki apatičnosti (Žavbi 2025).

V nadaljevanju sledijo tri poglavja, ki analizirajo osrednje motivno-tematske sklope ter njihove jezikovne in slogovne realizacije, skozi katere se oblikujejo čustveni odzivi dramskih likov in naslovnikov.

4.1 Analiza treh osrednjih motivno-tematskih sklopov

Analiza se osredotoča na tri osrednje motivno-tematske sklope, v katerih se prepletajo izbrani ubeseditveni postopki. Ti oblikujejo čustvene odzive naslovnikov ter razkri-vajo širši psihološki in družbeni kontekst dramskih likov.

4.1.1 Komunikacija v sodobni družbi

Avtorica izhaja iz osebne izkušnje ljubezenskega razočaranja, ki jo v besedilu razširi v širši družbeni kontekst. Kot enega ključnih poudarkov v sodobni družbi omeni problematiko komunikacije. »Prvi prizor nosi naslov: iskanje glasu. Zadnji prizor v drami nosi naslov: iskanje ušes. In to je pravzaprav odgovor. Ko najdemo svoj glas, iščemo ušesa. Iščemo nekoga, ki nas bo slišal, nekoga, ki nam bo znal prisluhniti. To je danes izziv. Poslušati. Slišati« (Žavbi 2025).

Motiv pomanjkanja komunikacije avtorica aktualizira tudi prek pojava *ghostanja* – nenadne prekinitve komunikacije brez pojasnila. V drami se pojavi dvakrat: ob Lijinem razpadu zveze in ob molku producenta, ki naj bi izdal njen glasbeni album. »Iz stiske manka komunikacije je s svojimi mislimi ostala sama in jih pretvorila v umetniško delo. Pri čemer gre za paradoks, da je iz svojih čustev, da bi se osvobodila stiske, pravzaprav ustvarila produkt, ki ga sedaj želi ponuditi na trgu« (Žavbi 2025). Avtorica s tem opozori na paradoks: celo avtentična čustva lahko postanejo tržno blago, kar odpira kritiko sodobne potrošniške logike.

Temo komunikacije avtorica razširi tudi na odnose med ženskami. Motiv sestrstva iz Andersenove *Male morske deklice* preoblikuje v motiv ženskega prijateljstva, ki je

9 Ekipa je »skupina ustvarjalcev in njihovih sodelavcev, ki pripravlja gledališko predstavo, film, radijsko, televizijsko igro« (GTS).

danes prav tako v krizi, in sicer »zaradi manka komunikacije in rivalstva. Prvo je posledica egocentrizma in drugo patriarhata, oba pa sta seveda med seboj prepletena« (Žavbi 2025). Ena najizrazitejših jezikovnih artikulacij družbene kritike v besedilu je Lijin monolog (naveden je zgolj izsek):

lia: obravnavate me kot 42-letno ločenko. zavrženo in zapuščeno, ki se po tem, ko jo je zapustu mož, ni zmožna pobrat s tal in si nazaj postaviti lajfa, predvsem pa za vas njeno življenje povezuje zveza z moškim. brez njega je za vas avtomatsko manj vredna. in ključ do njene sreče vidite v tem, da bo z nekom. da ne bo sama (Kuclar Stiković 2024: 17).

Ta izsek zavestno krši pravopisna in slovnična pravila: uporaba izključno malih črk in pogovorne jezikovne zvrsti, ki se kaže v zapisu deležnika na -l (*zapustu* nam. *zapusstil*), kratkega nedoločnika (*pobrat* nam. *pobrati*), redukcije vokalov (*vidte* nam. *vidite*) in anglicizmov (*lajf* nam. *življenje*). Tudi na skladenjski ravni se vzpostavlja identifikacijska vez med naslovnikom in Lio, ki jezikovno predstavlja sodobno mlajšo generacijo. Slogovna izbira s tem neposredno podpre vsebinski poudarek besedila: način govora postane sredstvo izražanja vsebine ter orodje čustvene in družbene avtentičnosti.

4.1.2 Odnos med spoloma v sodobni družbi

Besedilo obravnava tudi dinamiko odnosov med spoloma, še posebej (ne)ujemanje med tradicionalno moško vlogo in pričakovanji sodobne emancipirane ženske. »Ključni problem moških likov v drami oziroma mladih moških v svetu je, da ne najdejo svoje vloge ob emancipirani ženski, še vedno zavzemajo staro vlogo *provajderja*, medtem ko bi si sodobna emancipirana ženska želela čustveno zrelega moškega, ki je sposoben govoriti o svojih občutkih in čustvih, doživljanjih, strahovih« (Žavbi 2025). To tematiko osvetljuje prizor s Petrom in dvema protagonistkama:

peter: če je ta moški »husband material«, ti bo hotu dat vse. (na lice poljubi mečik megi) in važn je, da ti to znaš sprejet. (mečik megi mu vrne poljub na lice) ko te povab na dejt, na večerjo, ne ponudt, da boš polovico računa plačala ti. namest poskusa enamci... emanpi... emaci... emanpicira...

lia in eva: emancipiranega

[...]

lia: totalni bulšit (Kuclar Stiković 2024: 19).

Dialog se opira na pogovorni jezik mlajše generacije, za katerega so značilni anglicizmi (npr. *husband material*), sodobne fraze (npr. *totalni bulšit*), fonetični zapis in redukcije vokalov (npr. *važn*, *dejt*, *namest*) ter skladnja, ki sledi naravnemu toku govora. Takšna slogovna odločitev pomeni zavesten odmik od literarne stilizacije in sledi veristični logiki, ki krepi avtentičnost likov in olajša identifikacijo naslovnikov. Jezik postane ključno sredstvo prepoznavnosti, ki gradi neposredno bližino med odrom in občinstvom ter odpira prostor za globlje razumevanje tematiziranih družbenih vprašanj.

4.1.3 Sodobna družba in posameznik

Ena osrednjih tem *morske deklice* je vseprisotnost sodobne potrošniške paradigme. Kot poudarja avtorica, »na njih gledamo kot na nekaj, kar bi v vsem moralo ugoditi nam, kot na produkt« (Žavbi 2025). To se jasno kaže v dramskem liku Eve, ki »je utelešenje sodobne seksualno osvobojene ženske. Ampak tukaj gre za paradoks, za njo je seks potrošnja, telesa so potrošnja, njeno telo je potrošni element. Eva ne vzpostavlja intimnih odnosov, iz njih beži, Eva zgolj seksa. Eva ne komunicira z besedami, samo s telesom« (prav tam). V ključnem trenutku, ko čustva protagonistk dosežejo vrh, Eva svojo vlogo reducira na stavek, ki ga ponavlja v več različicah: »veš, da fukam dobr«¹⁰ (Kučlar Stiković 2024: 60–61). Svoje odnose tako zreducira na telesno komponento in izključuje možnost poglobljene čustvene povezanosti.

Kritika sodobne družbene realnosti se nadaljuje v poglavju z naslovom skala samo-te, ki sledi razkritju Međik Megi, da poroke ne bo. Besedilo se začne z nizom navedb avtorjev in naslovov priročnikov za samopomoč, podkastov o izboljšanju medosebnih odnosov ter knjig za srečno razmerje in boljše življenje (Kučlar Stiković 2024: 51–54). Fragmentarno naštevaje učinkuje izrazito ironično; namesto da bi se komunikacija izboljšala, se razkrije njen razkroj. Razpad komunikacije se kaže tudi v formi in jeziku – posebej v naslednji didaskaliji:

kletni prostor. glasna glasba. enakomerni ritem. elektronska glasba. barvne luči. utripajoča svetloba v ritmu glasbe. meditativno. telo. glasba. telo. telesa. plešejo. telo. vsako telo zase. **sirena. morska. međik megi. eva.** pleše. vsako telo pleše zase. vsako telo pleše samo. ritem. glasba. luči. zase. telo. pleše. glasba. ritem. telo. zase. luči. glasba. telo. ritem. samo (Kučlar Stiković 2024: 51).

Ritmična in ponavljajoča se struktura ustvarja občutek čustvene osamljenosti in izoliranosti – telesa niso povezana, vsak posameznik pleše sam. To metaforično ponazarja stanje človeka v sicer povezani, a čustveno razdrobljeni družbi.

Z izbranimi jezikovnimi in slogovnimi postopki *morska deklica* gradi čustveno izkušnjo, ki ni le individualna, temveč tudi družbeno pogojena. Vsi trije analizirani motivno-tematski sklopi so ključni nosilci te napetosti in razpirajo prostor, kjer se osebno prepleta s političnim. Njihova funkcija presega zgolj vsebinski okvir: natančnejša jezikovna obravnava omogoča identifikacijo in čustveno odzivnost ter krepi uprizoritveni potencial. Analitično branje tako postane ključno ustvarjalno orodje, ki ekipi omogoča globlji stik z besedilom in prek njega z občinstvom.

5 Zaključek

Analiza dramskega besedila *morska deklica* je pokazala, da celovit pristop, ki povezuje jezikovno-stilistično in dramaturško analizo s spoznanji kognitivne nevroznanosti, omogoča poglobljeno razumevanje in učinkovitejše uprizarjanje sodobne dramatike. S predstavitvijo treh osrednjih motivno-tematskih sklopov smo osvetlili, kako jezikovno oblikovanje dramskih likov in situacij – zlasti na slogovni, leksikalni in skladenjski

¹⁰ Gre za citat iz besedila skladbe z naslovom Porno zasedbe Smrt boga in otrok (album *Nemoč*).

ravni – bistveno prispeva k vzpostavljanju čustvenega učinka in občutka avtentičnosti v uprizoritvi.

Uporaba jezikovnih prvin, značilnih za govorno prakso mlajše generacije, pomembno krepi možnost identifikacije z dramskimi liki. V ospredju je pogovorni jezik z govornjivo skladnjo, anglicizmi in fonetičnim zapisom, kar ustreza realnemu govornemu izrazu naslovnikov. Na določenih mestih se razpad komunikacije kaže tudi v razpadu jezika samega – v fragmentih, frazah, posameznih besedah –, kar učinkovito ponazarja temeljno sporočilo besedila: krhkost komunikacije in (ne)zmožnost pristne medosebne povezanosti v sodobni družbi. Jezik s tem presega svojo komunikacijsko funkcijo in postane vsebinsko, čustveno in simbolno jedro uprizoritve.

Predlagani interdisciplinarni pristop se kaže kot dragoceno orodje za celovitejše razumevanje umetniškega in družbenega potenciala dramskega besedila. Obenem prispeva k razvoju igralsko-lektorskega pristopa, ki presega zgolj interpretacijo besedila, saj omogoča: 1) poglobljeno povezovanje gledališkega lektorja z dramskim igralcem ter 2) učinkovitejše izražanje čustvenih in socialnih razsežnosti uprizoritve. Analitično branje besedila s tem postane ključno ustvarjalno orodje, ki ekipi odpira prostor za raziskovanje razmerij med jezikom, telesom in čustvom. V tem okviru se sodobna dramatika razkriva kot prostor prepletanja – med umetniškim izrazom in družbenim uvidom, med telesnostjo in jezikom, med čustvom in komunikacijo.

Prispevek je nastal v okviru raziskovalnega programa UL AGRFT Gledališke in medumetniške raziskave (P6-0376), ki ga sofinancira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije (ARIS) iz državnega proračuna.

Literatura

- BLAIR, Rhonda, 2008: *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. New York: Routledge.
- GTS = *Gledališki terminološki slovar (pregledana in dopolnjena izdaja)*.
<https://doi.org/10.3986/978-961-254-466-9> (dostop 5. 5. 2025)
- KUCLAR STIKOVIĆ, Nina, 2024: *morska deklica*. Osebni arhiv Nine Kuclar Stiković.
- LUTTERBIE, John, 2011: *Toward a General Theory of Acting: Cognitive Science and Performance*. New York: Palgrave Macmillan.
- MARINIS, Marco De, 2017: Body and Corporeity in the Theatre: From Semiotics to Neuroscience. A Small Multidisciplinary Glossary. Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono (ur.): *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London, New York: Bloomsbury. 61–73.
- VRTAČNIK, Martin, 2025: Raziskovanje subjektivne izkušnje v ustvarjalnem procesu: mikrofenomenološki pogled na oblikovanje dramskega lika in odrskega govora. *Ars & Humanitas* XIX/1. 15–32. <https://doi.org/10.4312/ars.19.1.15-32>
- ŽAVBI, Nina, 2025: *Intervju z Nino Kuclar Stiković*. Ljubljana, 28. 3. 2025. [Intervju v zapisani obliki je dostopen pri avtorici.]