
6. INTERVJU

NESTOR SLOVENSKIH GLEDALIŠKIH LEKTORJEV JOŽE FAGANEL

Jože Faganel (1947) je po izobrazbi slovenist in romanist. Deloval je kot lektor v različnih gledališčih, bil je sodelavec Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU, profesor na AGRFT in Teološki fakulteti ter direktor in urednik Celjske Mohorjeve družbe. Nekaj časa je bil lektor za slovenski jezik na Inštitutu za vzhodne jezike v Parizu. Na spletnem portalu slovenskega gledališča Sigledal je naveden seznam del, pri katerih je sodeloval kot gledališki lektor. V tej vlogi je v letih 1980–2019 najpogosteje deloval v Slovenskem stalnem gledališču Trst (120 predstav), Lutkovnem gledališču Ljubljana in Gledališču za otroke in mlade Ljubljana (63), SNG Drama Ljubljana (37), Mestnem gledališču ljubljanskem (15), poleg tega je sodeloval v Gledališču Koper (9), Anton Podbevšek Teatru (8), Cankarjevem domu (7), SNG Nova Gorica (1) in Mini teatru (1). Leta 2019 je v Trstu prejel Peterlinovo nagrado za delo pri jezikovnem negovanju materinščine. Intervju, v katerem predstavlja svoj pogled na delo gledališkega lektorja, sva opravila v živo, zato je jezik nekoliko bolj sproščen.

Ko sva prvič govorila, ste se prijazno odzvali povabilu in takoj povedali, da Vam je poklic gledališkega lektorja zelo ljub poklic. Zakaj?

Odgovor na to vprašanje bo malo daljši. Povezan je namreč s skrito željo po igralskem poklicu, ki ni bila neuslišana, ampak sem se ji vnaprej odpovedal. Kot otrok sem zelo veliko poslušal radijske igre, kar je bilo povezano z mojo boleznijo, hemofilijo,

zaradi česar sem veliko časa preležal. Radio mi je pomenil okno v svet in radijske igre so bile del mojega posebnega zanimanja. Že v tretjem razredu osnovne šole sem sledil radijskim igram za odrasle in vsak teden napisal kritiko, jo izročil učiteljici Vidi Blažko, ki je bila tako prijazna, da me ni nikoli vprašala: »Zakaj pa ti to meni daješ?« Ko vidim, kako so včasih lahko kakšni pedagogi nerodni do učencev, spoznavam, da je bila to zelo pomembna drža do mene. Čeprav tiste moje kritike nikoli niso izšle npr. v šolskem listu *Ledina*, so mi bile v veliko spodbudo, da sem tako zgodaj kritično spremljal radijsko igro. Ob tem sem tudi razmišljal o igralskem poklicu; torej ne samo zato, ker so bili gledališki geni v družini. Stric moje mame je Anton Verovšek in moja mama je želela postati igralka, pa se njen oče, trgovec z železnino, s tem nikakor ni strinjal. »Ah,« je rekel, »poglej strica, kakšen revež je.« Ker moja bolezen, hemofilija, zaradi katere takrat nikoli nisi vedel, a boš jutri zdrav, ne omogoča opravljanja takega poklica, o tem nisem več razmišljal. Odločil sem se za študij slovenščine in francoščine, mikala me je pa tudi teologija, tako da sem vzporedno pridno študiral tudi teologijo tri leta. Dala mi je veliko širino, čeprav je na Filozofski fakulteti to malo motilo profesorico Bredo Pogorelec, ki je rekla, da človek ne more sedeti na dveh stolih naenkrat. To je ponavljala zlasti po tem, ko je prišlo do spora s študenti v semestru, ko je dobila študijski dopust, da pripravi svojo doktorsko disertacijo z naslovom *Vezniki v slovenščini* za tisk (ki bo, mimogrede, izšla po 50 letih, kakor piše v *Delu* Kozma Ahačič (4. 2. 2021), in to po njegovi zaslugi).¹ Skratka, moji geni so nekako povzročili, da sem na igralški poklic gledal s spoštovanjem, kasneje pa ugotovil, da širša javnost poklica igralca ne ceni preveč. V študijskih letih sem se ukvarjal z imitacijo profesorjev obeh fakultet (France Bezljaj, Anton Trstenjak), igralcev (Stane Sever, Jurij Rohaček, Jurij Souček, oba brata Miklavc) in duhovnikov (frančiškani Roman Tominec, Marjan Valenčak, Pij Golli, Feliks Anžel) in nastopal na ekskurzijah in brucevanjih ter vzbujal smeh. To mi je pravzaprav omogočilo, da sem začel govor spoznavati tudi s stališča artikulacije, nekako v vlogi nastopajočega. Včasih me je začela boleti spodnja čeljust ... Spoznal sem, na lastni koži, kako pomemben element gledališkega govora je dikcija. Bistvo igralčevega govora je razločnost in slišnost. To je predpogoj kakršnekoli interpretacije. Druga stvar pa je bila, da se je v tistem času po Drugem vatikanskem koncilu začela liturgija v slovenščini in smo se v študentski skupini pri frančiškanih uvajali v branje pri maši. To skupino sem vodil in tudi sam za oltarjem velikokrat bral. In tako se je zgodilo nekoč na vaji s Poldetom Bibičem, ko sem mu dal ob zaključku študija predstave en nasvet, ki ga je presenetil, da je rekel: »Kako pa ti to veš? Saj nisi igralec!« Odgovoril sem mu: »Sem pa bralec božje besede.«

Kako bi opredelili svoje teoretsko znanstveno jezikoslovno izhodišče?

Bolj teoretično jezikoslovno izhodišče sem si oblikoval vzporedno po večletni praksi. Bil sem študent Jožeta Toporišiča, a ob tem navdušen poslušalec predavanj

¹ Poleg Kozme Ahačiča sta disertacijo prof. Pogorelec za izdajo pripravila Mojca Smolej in Aleksander Rath.

o fonetiki profesorja Franceta Bezlaja v prvem letniku, njegovo jezikovno širino pa sem dojel šele po desetletjih. S profesorjem Jožetom Toporišičem sva vzpostavila stik, ko me je povabil v Zagreb na snemanje določenih tonemov, ker je bil navdušen nad mojim tonemskim govorom. Pripravil je stavke, ki sem jih prebral v snemalnem studiu. V razpravi *Liki slovenskih tonemov* je nato uporabil moje branje za sheme, ki jih je delal. Tonemskost je pomenila bistvene prvine iz organskega govora, ki jih prenašaš v standardni govor.

Teoretskega izhodišča sem se pa »nalezal« ob obisku na igralski akademiji v Zagrebu, kjer je igralcem predaval akademik Ivo Škarić, nadaljevalec zagrebške fonetične šole Petra Guberine, avtorja znamenite razprave *Zvuk i pokret u jeziku*, ki je obšla Evropo, ta spoznanja pa so prenašali na osebe s prirojeno motnjo sluha. Izumili so tudi elektroakustično napravo, ki se imenuje Suvag lingua, s katero lahko ustvarijo določene frekvence govora, potem pa prek slušalk okrepijo mrtve frekvence. Na igralski akademiji so s to napravo korigirali narečne posebnosti govora – študent z narečnimi posebnostmi je govoril določeno vsebino, nato pa iz slušalk slišal pravilno izreko, ki jo je posnema. Napravo smo uvedli v študij pri predmetu Tehnika govora na AGRFT. Takrat sem bral Škarićeve študije in delitev govora na *organski* in *standardni govor*. Slovenci poudarjamo *narečja* in *zborni jezik*, oni pa imajo izraza *organski* in *standardni jezik*. Strinjal sem se zlasti z razlago, da je jezikovni standard konvencija. Ni boljši od ostalih zvrsti, ampak strokovno dogovorjen za širši javni prostor. Tako sem pridobival svoje študente, da so opustili svoj organski govor in se približali standardu, ki je sprejemljiv za vse. To mi je bilo pri zagrebški šoli najbolj všeč. Zato tudi osnovnošolski učitelji otrokom nikoli ne bi smeli reči »lepo se reče tako«, ampak »tako se izgovarja *pravilno*«. Ker *lepo* je za šolarja tisto, kar mu je čustveno sprejemljivo. To pa je zanj organski govor. Druga stvar so nejezikovne prvine, ki jih igralec črpa iz svojega organskega govora. So izrazna sredstva, ki omogočajo prepoznavanje pomena do neke mere tudi tistim, ki določenega jezika sploh ne znajo. Zato morajo strokovnjaki, ki usmerjajo govor v gledališču, poudarjati, da ima vsak rad svoj osebni, intimni govor, ki je organski in v različni meri drugačen od standardnega; tudi zato, ker pri starejših, tudi igralcih, na stara leta organski govor prihaja v ospredje. Ti igralci lahko začno delati »grozne« pravorečne napake, ker začnejo izgovarjati, kot so doma pri svojih starših. Pojav sta opazila tudi Jože Toporišič in Jakob Rigler, in sicer pri Primožu Trubarju, da je na stara leta njegov jezik postal bolj dolenski, kot je bil v njegovi zreli dobi, ko je bil prilagojen govoru tedanjega urbanega središča Kranjske.

Kaj je po vaše bistvo lektoriranja?

Bistvo lektoriranja je, da omogoča bralca ali poslušalca usmeriti po najlažji poti do vsebine. Torej, pogosto lektor v gledališču na ravni izjave opravi tudi del dramaturškega dela, ker konkretno izjavo razloži, torej pomaga z jezikovnimi sredstvi urediti izjavo, da bo takoj razumljiva gledalcu, potem pa tudi najti ustrezno jezikovno podobo. Moja naloga, ki se mi je zdela res bistvena, pa je bila pridobivati

ljudi (igralce in gledalce) za spoznavanje jezikovnega standarda prek umetnosti. Prej kot v Trstu sem začel svojo gledališkolektorsko kariero v Lutkovnem gledališču Ljubljana, podobno kot akademik Janko Kos, ki pa je bil prej tam dramaturg. Tu sem zelo zagovarjal standardni govor in izgovor. Bil sem in sem še prepričan, da je to pot, da otroke pridobiš za jezikovni standard, torej prek umetniške besede. To je tudi v jezikovnem smislu poslanstvo lutkovnega gledališča, da otroci spoznavajo govorni standard. V mojem otroštvu je bilo to v marionetah (O. Wilde: *Srečni princ*, F. Milčinski: *Zvezdica zaspanka*). Kadar sem kasneje delal pri lutkah, se nisem strinjal z uporabo različnih jezikovnih zvrsti, ker sem prepričan, da je vzgojna vloga za standard nadvse pomembna. Torej s pomočjo umetniške predstave, ne pa s pomočjo kake zoprne učiteljice, ki lahko tako slovenščino šolarjem še priskuti.

Kako gledate na oznako, da ste »pionir sodobnega lektorskega dela v gledališču«? Katere premike ste naredili in katere sledi ste pustili na gledališkolektorski poti, ki se je v 80. in 90. letih 20. stoletja utrjevala na slovenskih tleh?

Bil sem »pionir« v pomenu »mladinec lektor«, saj sta pred mano delovala dva uveljavljena lektorja, Mirko Mahnič in Janko Moder. Tako da nikakor nisem bil pionir na tem področju. Mogoče pa je bil pristop malce drugačen. Mirko Mahnič, ki je bil lektor v ljubljanski Drami pred Nado Šumi, je bil sicer sprva režiser v MGL. Po izobrazbi je bil slovenist in je lektorski poklic uporabljal kot eno od možnosti dela v gledališču; najraje pa je režiral. Režiral je tudi v tržaškem gledališču. Deloval je še pred Toporišičevo uveljavitvijo jezikovnih zvrsti, kar pomeni, da je v gledališču kraljeval le standardni govor, tj. zborni jezik. In podobno verjetno tudi še Janko Moder, s katerim sva se srečala med mojim »prihajanjem« na AGRFT, ko je vabil mene in Katjo Podbevšek za svojega naslednika. Prvo srečanje je bilo res zanimivo. Po najinem pogovoru v kavarni Slon je rekel: »No, zdaj vidim, da nimate nobene govorne napake.« Predpogoj sem izpolnil. Lektorji so bili nadzorniki govora in igralci so se takrat bali lektorjev, da jih bodo motili pri oblikovanju vloge.

Sam sem sledil šolama Toporišiča in Pogorelčeve, ki sta uvajali zvrsti in glasoslovne novosti, ki so bile drugačne kot v Slovenskem pravopisu leta 1962. Za te novosti je Toporišič nas, lektorje, že takrat pridobil in smo jih postopoma tudi uveljavljali v gledališču: namesto [imèl] smo uvedli [imél] in [w žépu], kot so starejši igralci izgovarjali ožino v zvezi s predlogom, smo popravljali v [w žépu]. Tako je recimo že Nada Šumi, lektorica v ljubljanski Drami, začela popravljati [imèl] v [imél]. Če je Toporišič prišel na kakšno predstavo, pa ni bilo kaj prav, nas je poiskal in odločno protestiral, zanimivo pa je, da je nato marsikatero novost pozabil vključiti v dolga leta nastajajoči pravopis. Anahronizme iz v času našega študija veljavnega pravopisa (1962) smo tako sistematično odpravljali; ta pravopis je bil že dolgo časa mrtev. Jože Toporišič in Breda Pogorelec sta ga napadala, a več desetletij ni bilo nobenega priznanega, lektorji pa smo morali uveljavljati novo, nenapisano normo. Stari igralci so se grozno upirali, zdaj se nam zdi pa tak izgovor absurden. V tržaškem gledališču sem jih hitro pridobil za sodobne trende. Ko sem ob igralcih v Trstu za

modernej standard pridobival tudi tamkajšnje publiko, sem jih utrjeval v ponosu, da niso neki provincialci, ampak so del enotnega slovenskega kulturnega prostora. Zato morajo znati standardno slovenščino. Razložil sem jim tudi, da če želimo govoriti kaj v narečju, je zelo zapleteno, ker v gledališki igri niso samo pogovori v gostilni, ampak so včasih tudi kakšne filozofske razprave, kar v narečju ne gre oz. je celo smešno. Zvrsti bi se tako morale prepletati, kar pa je zelo zapleteno. Kar se tiče uporabe različnih jezikovnih zvrsti, sem bil velik nasprotnik osebnega občutka. Mora iti za premišljeni dogovor.

Pomemben je bil tudi pristop pri interpretaciji drame v verzih. Zagovarjal sem pristop, ki je izhajal iz spoznanj, ki sem jih na igralski akademiji prvič slišal, in to kot slavist, kar me je bilo malo sram. Profesor France Jamnik, režiser, je ves čas poudarjal razliko »ritem in metrum«, jaz pa za to še nisem slišal, namreč za Župančičev kratek esej *Ritem in metrum*. In potem sem šel na skrivaj pogledat in tam je bilo opisano razmerje med metrumom in ritmom, torej kako je metrum osnova, odstopanje od metrične podlage pa postane ritem. Ali z metaforo Otona Župančiča: da je metrum suho drevo, ki se ob viharju zlomi, torej je suha veja, ritem pa mogočni hrast, ki se ob vetru upogne, prilagodi in prenese vihar. Pri predavanjih o literarni teoriji sem začel spodbujati igralce, da so zapisovali tudi ritmične sheme. Spoznal sem, da je bistvo Prešernove poezije v tem, da je odstopil od metruma, kjer je bistvo sporočila, in nato govorne interpretacije. Če pogledamo *Sonete nesreče*: Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne. Sodobniki so se Prešernu posmehovali, da poudarja »ki«, ampak to je bil pomen: Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne. Če si naredil ritmično shemo, si videl, kje so ključne besede. Tako smo s študenti naredili ritmično shemo in so začeli graditi interpretacijo tudi prek tega. To je bilo delo s profesorjem Rudijem Kosmačem in profesorico Štefko Drolc pri predmetu Umetniška beseda na AGRFT. Na področju jezika in govora smo skupaj naredili res velike premike.

Ko smo vadili Shakespeara, sem bil zagovornik nekoliko posodobljenih Župančičevih prevodov. Redakcije je že pripravil Janko Moder, a je bilo treba še marsikak arhaizem odstraniti. Imam zelo trdno stališče, da so Župančičevi prevodi Shakespeara za gledališče doslej najboljše, zlasti ker je v teh prevodih izkoristil, da je verz tekkel, hkrati so bile vse bistvene reči tudi interpretacijsko izvedljive, saj so kljub verzu temeljile na ritmu pri zavestnem kršenju metruma. Igralec je lahko naredil pavzo, lahko je kaj zelo intenzivno povedal. Na drugi strani pa je veliki sodobni pesnik Milan Jesih, ki je bil metrični prevajalec Shakespeara, čeprav je bil sam razgledan na področju literarne teorije. Tudi kot pesnik, moderni pesnik, je parodijo ustvarjal z metrumom. Ko smo vadili Shakespearovo delo, ki ga je prevedel Jesih, je rekel igralec: »Kako čem ta stavek povedat? Ne morem ga v redu povedat, ker se ne da nikjer pavze narediti!« Potem smo ugotovili, da se je od Jesihovega Shakespeara dalo dobro govoriti *Sen kresne noči*, ker gre v bistvu za parodijo, tu pa je metrum deloval kot pomemben znak. Drugi njegovi prevodi Shakespeara so se pa zelo težko govorili. No, in moj prispevek je bil morda v tem pogledu, da sem med sabo primerjal različne prevode. Tako se je zgodilo, ko smo vadili besedilo, ki je bilo prevod znamenitega klasičnega filologa Alojza Rebule. Tržaški pesnik je v odmoru

reprise prišel k Rebuli in rekel: »Profesor, so vam zelo zmaličili prevod!« Rebula je odgovoril: »Niti besedice, sem svoj prevod včeraj še enkrat prečital.« To je pomenilo, da je veliki besedni umetnik sprejel svojo besedo, kakršna je prišla z odra, ker je bila zanj pomensko prepričljiva. Ni pazil, kako je on napisal, ampak ali je bila misel ustrezna in jasno posredovana občinstvu. Zame je bilo to izjemno priznanje, ker veliki umetnik ni le dlakocepsko ščitil svojega dela, ampak se je prepustil predstavi. Glavna misel predstave je prišla do gledalcev, kar je postalo zame eno od osnovnih vodil.

Zame je bila pomembna prelomnica v MGL z režiserjem Eduardom Milerjem, ko smo vadili ljudsko igro Irca J. M. Syngea *Vražji fant z zahodne strani* v prevodu Cirila Kosmača. Krasen prevod, ki smo ga uprizorili z Zvonetom Šedlbauerjem na AGRFT. Miler ni bil zadovoljen s prevodom, ker je v izvorniku že šlo za nižjo zvrst jezika. A Kosmač je vztrajal pri svojem mojstrskem visokem jeziku. Bilo je lepo, ampak ni šlo skupaj z liki, tako da je imel režiser prav. Tudi jaz sem najprej tiho mislil: »A zdaj pa Kosmač ni več dovolj dober za Milerja?« Skratka, raziskovalni prispevek je bil, da smo vselej našli utemeljitev, zakaj nekaj ni ustrezno, da je treba ravnati v skladu z izkušnjo, saj se tudi odrski standard spreminja. Lektorjev osebni govor ne sme biti merilo. To povezujem tudi s poznavanjem Župančičevega prispevka k odrski izreki, saj je kot dramaturg ljubljanske Drame odpravil t. i. elkanje, ki je bilo njemu sicer blizu zaradi belokranjskih govorov, pri katerih je t. i. trdi »l« ena glavnih značilnosti. Torej Župančič pri svoji zgodovinski odločitvi na področju odrskega govora nikakor ni ravnal po osebnem občutku, ampak se je posvetoval s Franom Ramovšem itn. in tako uvedel pravilno izgovarjavo. Takrat je veljala konvencija, da mora biti v gledališču govor nekaj nenavadnega. Takrat je Župančič nagovoril mojega prastrica Antona Verovška, da so preizkusili prvo predstavo brez »elkanja«, saj je bil zelo popularen igralec, zato da bi pridobili občinstvo. A ljudje so bili kljub priljubljenosti Verovška proti novosti, češ da se ne more tako banalno govoriti – *imel* [imeu] namesto vendar *imel* [imel]. To omenjam zato, ker seveda ni rečeno, da lahko zdaj nadaljujem s tem, kar sem delal pred desetletji. Moram se vprašati, ali je neka oblika še na površju ali ne več. In zato lastni govor nikoli ne sme biti merilo, tudi govor lektorja ne. Določen razvoj pa je vendarle prisoten v izgovarjavi. Toda nekatere reči se pač nikoli ne bodo spremenile: [kmèt, kméta] ne bo nikoli postalo [kmèt, kméta], vsem Štajercem navkljub ne! Primerjalni jezikoslovci in dialektologi bi nam lahko razložili, zakaj veljajo nekatere pravorečne konstante.

Lahko opišete svoj proces dela pri lektoriranju v gledališču?

V ozadju, kar je na vajah nevidno, je, da lektor besedilo tudi sam glasno prebere. Doma. Med drugim s tem odkrije tudi težka artikulacijska mesta. Po Ivu Škariću se težka artikulacijska mesta najde tudi tako, da besedilo čim hitreje prebereš v šepetu. Ko šepetaš, se ti marsikje zatakne, in tista mesta je potem treba strenirati. Igralce nanje ali opozorim ali pa jih, če je kaj nerodno napisano, s preformuliranjem razbremenim. Torej mora opraviti bralno vajo, t. i. govorno vajo, najprej lektor doma

sam s seboj. Potem na začetnih bralnih vajah opozorim na glavne izgovorne napake, [kmêta] ali kaj takega, opozorim na kakšen miselni poudarek ipd. Igralci so takrat nerazporejeni za kakšne fine, saj še iščejo osebnost lika. Pa vendar, če zamudiš kakšno pravorečno napako, je pozneje zlepa ne boš več odpravil. Od vzdušja v ekipi je odvisno, ali se bo lektor oglasil takoj, ko je bila napaka izgovorjena, ali bo vse povedal pozneje, npr. na koncu prizora. In tukaj velja omeniti tudi samovšečnost nekaterih igralcev, kar je zelo pomembno. Nekateri igralci ne marajo, da vpiče drugih poveš za njihove napake. Zato sem se navadil, da sem si zapisoval vse, razen očitnih napak, in po koncu vaje šel z igralcem »skozi« besedilo s t. i. »listki«, ki sem mu jih tudi pustil. To se je kot metoda zelo dobro uveljavilo. Na listek nisem napisal le napak, ampak sem napisal, kako je pravilno, in to podčrtal, napake pa prečrtal. Potem pa gre še za vprašanje, ali znajo igralci prav zapisati naglasna znamenja. Naj povem primer znamenitega igralca Borisa Kralja. Z njim sem sodeloval v Trstu, kjer je bila navada sedežne hierarhije za mizo – med glavnim igralcem in režiserjem je na vogalu sedel lektor. Kralj je glasno bral, in če se je kaj zmotil, sem mu tiho povedal. Mislil sem, da bo strešico naredil, on je pa zabeležil ostrivec. Prvič mu nisem nič rekel, drugič sem se pa opogumil: »Boris, strešica!« Odvrnil je: »Pust ti mene, jz mam svoj sistem!« Čez čas sem mu rekel: »Veš kaj, Boris, tvoje knjige iger bodo šle nekoč v gledališki muzej. Pa bodo mislili zanamci, da si ti izgovarjal [kmêta].« Takoj je rekel: »Jože, kako že ti označuješ?« Vsakogar je treba pridobiti drugače, kar je zelo pomembno za zaupanje. Hudomušno delo v gledališču mi je bilo zmeraj všeč, saj sem se skušal malo približati duševnosti igralca. Ne da so veseli, da te ni na vaji, ampak da so zadovoljni, kadar si. Sem pa videl, da mora imeti režiser vedno glavno besedo. Zanimiva izkušnja je bila z režiserjem Jožetom Babičem. Bil je velik boem, ki je ob vajah zmeraj še kaj drugega delal, pripravljaval se je na snemanje kakšne radijske igre popoldne ipd. Ko je ugotovil, da grem z nasveti v pravo smer, je prepustil kar meni celotno vajo, čeprav so mi »žugali«: »Ko bo režiral Babič, ti bo pa odklenkalo.« Človeško sva se izjemno ujela.

Nasploh zagovarjam, da je na vajah vsaj malo reda, tj. da imam v sklopu bralnih vaj tudi eno lektorsko, namreč pravorečno vajo, da gremo skozi besedilo z naglasi. To je zelo pomembno. Tisto vprašanje igralca, ki je meni najbolj zoprno na prvih vajah, je: »A ne bomo nič znižali?« Pri tem sem jaz poznan kot rahlo konservativen. Zagovarjam stališče, da mora znati igralec sproščeno izgovarjati besedilo tudi v zborni različici. Saj so naši igralci takrat, ko sploh ni bilo dovoljeno uporabljati nižje govorne zvrsti, z načinom govora, dikcijo, znali govor prilagoditi liku. V bistvu so uporabljali zborni jezik, ko so igrali recimo hlapca, pa je bilo slišati čisto naravno. Tovrstna mojstra v zgodovini slovenskega gledališča sta Stane Sever (tudi v filmu) in Jurij Souček. Souček zna zorno govoriti čisto sproščeno replike kakšnih banalnih likov, kot je Krjavelj. Brez redukcij, zgolj s svojim specifičnim načinom izgovarjanja. Zaradi naravnosti lika so to morali znati, saj niso smeli »nižati« govora. Novejše generacije igralcev seveda tega ne znajo več v tolikšni meri, ker jim ni več treba. To je škoda. V predstavi moraš držati neko usmeritev zato, da ohraniš vsaj splošni pogovorni jezik. V scenskih umetnostih se pri enem liku lahko zvrstijo tudi zahtevna, skoraj filozofska besedila, ki bi izpadla v nižji zvrsti govora

neustrezno in banalno. Torej poenotenega izgovora v eni jezikovni zvrsti v celotni predstavi ni mogoče uresničiti. Zato je treba znati artikulirati standard sproščeno.

Pri lektorskem delu se mi zdi, da je to, da pridobiš igralca, ključnega pomena za sodelovanje na področju oblikovanja govora. Igralci so v času začetnih bralnih vaj grozovito suvereni, ker še niso v stiski za svojo vlogo. Takrat ti lahko postavljajo zapletena vprašanja, ki so kdaj tudi prikrita provokacija. Ker še ne veš, v katero smer bo šla predstava, se malo norčujejo. Zato je povezava z dramaturgom in režiserjem bistvenega pomena. Za metodološko uspešno se je moje delo izkazalo zadnje čase v sodelovanju z režiserjem Janezom Pipanom, ko smo se tri tedne pred začetkom vaj dobivali dramaturginja, režiser in lektor. Šli smo skozi besedilo in preverjali formulacije in takrat sem spoznaval usmeritev predstave. Nazadnje je šlo za Cankarjeve *Hlapce*. Da ne bom koga od režiserjev pozabil, naj omenim še Dušana Mlakarja, ki deluje enako in omogoči lektorju suvereno delo, pa Vinka Möderndorferja, ki je bil še moj študent in zdaj prijateljujeva, ter nedavno umrlega Tržačana Marka Sosiča, ki pa ni bil moj učenec, saj je študiral v Zagrebu. Z njim sem posnel v studiu Radia Ljubljana vse štiri evangelije po ekumenski izdaji *Sv. pisma*, kar je vrhunska mojstrovina neprisiljenega standardnega govora slovenskega jezika. Res lahko tudi mojstrski učbenik zbornega govora. Človek bi mislil, da bo imel lektor več svobode, če dela z neslovenskim režiserjem, pa se izkaže, da je Neslovenec, kot je Ivica Buljan, pozornejši na nelingvistične ravni govora in zaznava različne odtenke.

Gledališki lektor se za jezikovno zvrst predstave odloči v dogovoru z drugimi člani gledališke ekipe. Kateri so glede na vaše izkušnje glavni dejavniki, ki vplivajo na izbor jezikovnozvrstne podobe za določeno predstavo?

Lektor se za jezikovno podobo predstave ne more odločiti sam, ampak se mora dogovoriti z režiserjem in dramaturgom. Zgodilo se je, da sem se o kakšni zadevi pogovoril tudi s prevajalcem, npr. z Alešem Bergerjem. Prevajalca nikoli nisem kontaktiral pred vajo, ampak je pogosto prevajalec sam prišel na bralno vajo. S prevajalko Tino Mahkoto sem dobro sodeloval, saj je bila zelo odprta za korekcije, drugače je pa moj osebni občutek: ti si oddal in ti si opravil svoje, zdaj bomo pa mi ustvarjali naprej. Pri kakšnem nejasnem mestu se raje posvetujem, kakor da bi prevajalec na vajah red delal. Ker prevajalec po svoje izgovori repliko in tisto sliši tako, kot jo sam izgovori.

Pri sodelovanju ob nastajanju filma pa sem bil zmeraj nesrečen, ker se preveč improvizira. Tam prihajajo pogovorne plasti bolj do izraza kot v gledališču. Sicer pa je jezikovna podoba filma problematična zato, ker je vse pomembnejše od govora, zato faza bralnih vaj dejansko poteka, kot da ne poteka, ker se replike komajda preberejo s posamezniki, ne v dialogih. V gledališču je glede zvrstnosti pomembno, da igralci uporabijo nižje zvrsti v enostavnih stavkih in ne v nekih razmišljanjih ali celo v filozofiranju. Prave filozofije ne moreš prenesti v pogovorni jezik, saj

t. i. redukcije izpadejo groteskno. V besedilu se namreč prepletajo funkcijske in socialne zvrsti jezika, tako da je recimo en monolog lahko tudi v višji jezikovni zvrsti. Potem pa tisti, ki se ne predajo predstavi, rečejo: »Zakaj pa je govor neenoten?« Tukaj je res veliko dilem. V določenih niansiranih mislih pa je ohlapnost jezikovne norme nevarna, ker izgovornih napak v umetnostnem besedilu ne smeš nikoli dopustiti, tudi če se govorijo. Nikoli. Če se napaka pojavi, mora imeti dramaturško ozadje in poseben motiv. Gre za isto, kot če bi na koncertu »fušali« pevci – ne, »fušati« pa nikoli ne smejo. Morajo pravilno peti, tudi če pijanci »fušajo«. Vsaka podobnost z gledališčem je zgolj slučajna.

Na portalu slovenskega gledališča Sigledal so navedeni podatki, da ste bili lektor pri 37 predstavah v ljubljanski Drami in 120 predstavah v Slovenskem stalnem gledališču Trst. V čem se je razlikovalo vaše delo med enim in drugim gledališčem?

Ja, saj sem bil še sam presenečen nad tem številom. Lansko leto sem dobil priznanje v Trstu, Peterlinovo nagrado, za delo pri jezikovnem negovanju materinščine, pri čemer se mi je zdelo zelo pomembno, da so Tržačani prepoznali pomen lektorja in moj spoštljivi pristop. Jaz sem jih vendarle pridobil, da so sprejeli enoten standardni jezik; v gledaliških skupinah, zlasti amaterskih, so namreč zelo radi govorili samo v narečju. Opazno pa je, koliko je še nesprejemanja standardnega jezika, posebej pri Štajercih, ki se resnično s težavo prilagajajo pravorečnim in intonacijskim značilnostim standardnega govora. Gojitev standarda, visokega jezika v gledališču, je pomembna tudi zato, da odrski govor ne razpade čisto na lokalne jezike. Za Ljubljano to ni nevarno, ampak za vzhodne govorce pa je. Razlika med SSG Trst in SNG Drama Ljubljana je bila ta, da sem v Drami delal vedno z vrhunskimi govorci, profesionalci brez izjeme. V SSG Trst sem poskušal uveljaviti standardni jezik in so to kar sprejeli, zlasti zanimivo pa je, da je bila primorska kritika včasih kar čudno negativna ob kaki bolj drastični besedi, ki naj ne bi sodila v vzvišeni odrski govor. Spoznal sem, da je bilo zamejstvo v kulturnem smislu malce anahronistično. Njihova kulturna miselnost je bila podobna miselnosti Ljubljančanov v 20. letih 20. stoletja. S tem sem spoznal, da je dojemanje tega, kaj je primerno za na oder, drugačno kot drugod v Sloveniji. In vendar je tudi tak kulturni anahronizem treba nekako upoštevati – dejstvo, da je občinstvo malo preveč konservativno, zato recimo modernih predstav režiserja Dušana Jovanovića niso sprejemali.

Za poklic gledališkega lektorja je malodane obvezno poznavanje znanstvenih in strokovnih del o umetniškem govoru. To so prispevki, med njimi tudi vaši, ki nam podajo sliko razmišljanja o odrskem govoru v slovenskem jeziku. V zborniku *Jezik na odru, jezik v filmu* (1983) trdite, da pri mladih igralcih odrski jezik pomeni spregovoriti nov, drugačen jezik. Kaj je pomembno pri usvajanju odrskega govora?

Igralec se mora zavedati, da ne gre za dokumentarno situacijo, v kateri ga posnamejo v gostilni, ampak da zaigra gostilno. Predelati mora toliko in toliko besedja v umetniških situacijah. S tem dobi govorno kilometrino. To izhaja iz spoznanja, da najprej reče »mama« pristno, potem pa postopoma še vse drugo besedje, zato je pomembno, da igralec dobi igrati dovolj različnih reči, kar pomeni, da je pedagoška vloga gledališča še naprej ta, da se igralci lahko razvijajo; da ga ne določijo zmeraj za iste vrste vloge, kot je v ameriških gledališčih, kjer igralca najamejo, in če je občinstvu tisto všeč, potem mora igralec stalno tako igrati. Zlasti za osrednja gledališča, kot je Drama, je zelo pomembno, da nudi mlademu igralcu možnost razvoja. Dobro je, da igralci, tako kot so včasih, saj najbrž zdaj tudi še, veliko snemajo tudi radijske igre, poezijo, nokturno ipd., da pridobivajo pristnost izgovora čim več vsebin in širijo svoj repertoar. Ker spregovoriti v javnosti je vsakokrat čisto nekaj novega.

V času vašega sodelovanja z AGRFT je bilo preveliko neskladje med večino in ustvarjalnostjo (Tehnika govora ločeno od Umetniške besede). Dopolnjujoč učni cilj obeh predmetov je bil zgolj uveljavljanje izrekanja dolgih vokalov kot deklarativnega mita, ki je bil pri umetniški besedi bolj ali manj edini napotek, sicer je ta predmet temeljil na senzoričnih in imaginativnih razsežnostih govora. Ste poskušali to neskladje kaj zmanjšati?

To sem doživljal, ko sem bil zaposlen na akademiji. Bilo je res grozovito, igralci so se mi smilili, ker se je boj med profesorji odvijal med študenti igre, ki niso vedeli, za kaj gre. Glavno besedo so imeli zmeraj profesorji dramske igre, ki so zahtevali, da jih mi naučimo govoriti, oni se bodo pa potem šli umetnost. Ampak jaz sem zagovarjal stališče, da govor nastaja vzporedno z umetniškim procesom, da je vse to prepleteno. In tako so profesorji dramske igre sprejemali ljudi z govornimi napakami in rekli: »Vi jih naučite.« Nekaj jih je ohranilo govorne napake, ki so jih potem dali nekako v svoj izrazni način. Je bil pa en primer, med mojimi izkušnjami edini – igralka, ki je dejansko odpravila svoje govorne hibe. Imela je namreč hudo govorno napako (sigmatizem – »sesljanje«) ... in so rekli: »Ne, te pa ne moremo vzeti.« Nato so ji vendarle dali možnost, da opravi še eno improvizacijo. Tisto improvizacijo je naredila tako odlično, da so se odločili, da jo sprejmejo. In so potem rekli: »Ja, zdaj pa odpravite svojo govorno hibo.« Zadevo je vzela resno in najela logopeda, in ko je bil en logoped zadovoljen, ga je pustila in šla k drugemu, in dejansko je bila ona edina, ki je napako čisto odpravila.

Zato sem bil mnenja, da se kandidatov z govornimi napakami ne sprejme. Nekateri niso mogli razviti vseh dispozicij za brezhiben in učinkovit govor, za kar so potem krivili nas, »veščinarje«. Sčasoma sem uveljavil nekakšen psihoterapevtski pristop, da sem z igralci delal ločeno, imel sem individualne vaje, da jih nisem popravljaj pred profesorjem, potem sem pa povedal študentki: »To si pa res dobro tale stavek povedala.« Tako smo širili dobro, ne le opozarjali na napake. To se mi je zdelo izredno pomembno, da širiš tisto dobro, kar pomeni pedagoški pristop, ki je odločilen pri

vseh pedagoških delavcih. Ti moraš biti vesel, če je nekdo dober, veliko profesorjev pa išče napake, kar je čisto napačno.

Glede pravil in dejanske rabe menim, da je najprej pravilnost, ker tu gre za standard in odstopanje od standarda mora biti z nečim utemeljeno. Če gremo na pisni jezik, je zdaj seveda strašno ogrožen z vso novo tehnologijo. Prvič, na družbenih omrežjih prihaja do uporabe nižjih zvrsti. Tukaj je zelo pomembno zagovarjati pravilnost, ker drugače prihaja do nesporazumov; tukaj ni demokratičnosti. Strokovna skupina mora določiti konvencijo, tako kot je bilo s primerom [w žepu], ki je zdaj nevtralen. Pozoren moraš biti na razvoj in v skladu s tem ovrednotiti določene stvari, npr. da je [w žepu] neustrezno.

Kakšno je v našem prostoru dojemanje pomembnosti odrskega ali pa tudi govorjenega jezika drugih medijev, kot so televizija, radio in internet? Pogosto se sprašujem, zakaj pri nastajanju filma ne sodelujemo lektorji.

Sodeloval sem pri več filmih, zlasti z Matjažem Klopčičem. Ampak pri filmu nikoli ni dovolj priljubljenosti za delo. Prvič, scenariji niso bili nikoli do konca narejeni, lektor pa bi moral seveda sodelovati že pri scenariju, ki se spreminja, ne samo na vajah, ampak kar med snemanjem – če si takrat zraven ali pa če nisi. To je bila značilnost slovenskega filma pred desetletji. Danes neposredno ne sodelujem, včasih me zasebno kontaktira kak igralec kot nedavno pri filmu o Hinku Smrekarju (brez dogovora z režiserjem in producentom). O tem mi je neki igralec, ko smo se peljali iz Trsta v Ljubljano, razlagal, ko je nekaj delal za tuje filme, da tam igralci podpišejo, da sme biti največ en odstotek sprememb v besedilu scenarija! To je pogoj, sicer sploh ne igrajo. Pri nas so pa improvizirali še med snemanjem pri filmih in govor je poslednji problem. Takrat ne veš, ali tam nekdo skače, ker luč ni v redu; kako bo v tej zmedi lektor še zaradi enega akcenta interveniral. Saj te bodo ven vrgli. Tako da je filmski govor, se mi zdi, še velik problem, in tukaj je na eni strani kljub izjemnim tehničnim možnostim razumljivost še vedno zelo slaba. V ozadju gre za nazor igralcev in režiserjev. Danes na tehniki govora, ki je bila včasih bistvena – dikcija, ni več toliko poudarka med študijem, kot je bilo včasih, zato ne znajo vsi razločno govoriti. Natančnost pri razločnosti je namreč prvi pogoj, ki je prezrt, drugi pa je, da se tisti, ki snemajo zvok, kljub temu da imajo izredne pripomočke, posvečajo bolj nejezikovnim rečem, ne preverijo pa, ali se replika sploh razume ali ne. Posledica je, kot je bilo nedavno v kriminalki *Jezero*, zelo slaba razumljivost oz. kar popolna nerazumljivost. Gledalec ne more slediti povedanemu. Kakorkoli, film je še zelo zelo problematičen; če pa gledamo stare filme, med drugim filme Franceta Štiglica, so pa vsi »štimali« ...

V zadnjem času je veliko zanimanja za raziskovanje odrskega govora. Katere so po vašem mnenju najpomembnejše jezikovne ravnine, ki se spreminjajo pri prenosu iz pisnega v govorjeni jezik?

Tukaj so pomembne reči, ki so vezane na govorni poudarek, torej uporaba stavčne intonacije je nepogrešljiva. To je področje, ki ga je načel Toporišič ampak tu ni še čisto nič normiranega. In tudi ne veš, kako bi to normiral; v gledališču pa vidiš, da je to zelo bistveno. In recimo jakostno naglaševanje je včasih brutalno, uporaba tonemskega naglaševanja z višanjem tona pa je lahko zelo subtilna. Tak primer sem slučajno opazil pri igralcu Stanetu Severju. Zadnjo radijsko dramo, v kateri je igral, *Krotko dekle*, sem posnel, zato da sem malo tega govornega gradiva poslal sestri v Nemčijo. Zraven sem imel magnetofone in takšne pripomočke, in potem me je presenetil stavek: »Nihče me ne mara, to je gorje.« (*Besedo »nihče« pove glasno, ostalo tiho.*) Bila je decima, več kot oktava razlike, on pa je ta poudarek lahko naredil tako, da je čisto po tihem povedal. In to področje je s stališča normiranja povsem neraziskano. Nove tehnike bi nam danes to omogočile in to je za odrski govor izjemnega pomena – stavčna intonacija. Toporišič je tukaj odprl vrata, ampak kakor jaz vem, se za njim ni še nič naredilo, s stališča normiranja tudi nič, razen tisto, kako je intoniran vprašalni stavek ipd. Se mi zdi, da bi to morali raziskati; področje stavčne intonacije s tonemskim naglaševanjem je zelo pomembno. In tukaj nisem imel konfliktov, ampak spoznanja med delom na akademiji in v poklicnih gledališčih. Popoldne sem delal v tretjem letniku, kjer je bil profesor Polde Bibič. Bil je neki stavek, pa se je meni zdelo, kako bi poudaril: »A,« je rekel, »peli pa že ne bomo.«

Kako vidite razvoj slovenskega jezika in kakšne so možne smeri razvoja in vloge lektoriranja?

Odprtost tistih, ki se ukvarjajo z jezikom in normiranjem, za spremljanje pojavov in za poudarjanje tistih prvin, ki so značilne za razvoj slovenščine v širšem zgodovinskem razvoju, to se pravi opazovati produktivne oblike proti neproduktivnim. To se mi zdi bistveno. To sem jaz videl pri Francozih, ki imajo mrtve sklanjatve tudi, pri nas pa niso nikoli rekli, da je to mrtva sklanjatev. To je stvar nekih kompromisov – saj to sem mislil Ahačiča kdaj vprašati – kako pridejo do teh normativnih oznak *tudi*, pa *lahko* pa tako naprej, a imajo kakšne ankete – v tem primeru morajo dobiti zelo raznovrstne govorce, pa seveda kultivirane, na cesti tega ne moreš – po drugi strani pa potem preveriti s stališča zgodovine jezika.

Lektor kot poklic ni razširjen po svetu. In smo mi, skupaj s Hrvati in Srbi, na tem področju zelo edinstveni, da sta ta stroka in poklic razvita. Čeprav drugod tudi opravljajo podobno delo, ampak poklic lektorja kot tak pa ni nikjer uveljavljen. Nedolgo tega sem slovensko igralko, ki je delala v Nemčiji, spraševal, ali imajo kakšnega strokovnjaka za jezik, izgovarjavo, pa je rekla, da ne in da se mora vsak sam pozanimati. Tega poklica ni, ni enega, ki bi bil za to pristojen. Tako da smo mi, kar se tega tiče, zelo pomembni, da smo to delo sploh razvili v poklic; sicer pa se tudi pred Župančičem s tem ni ukvarjal nihče. Se spomnim, ko je Logar sodeloval pri mednarodnem fonetičnem atlasu, posodili smo glas za izgovarjavo in je bilo veliko variant. In so Rusi rekli: »Kako je lahko za eno tako Slovenijo toliko variant?« To je odlika slovenščine.

Viri in literatura

Faganel, Jože, 1983: Oblikovanje govora študentov ljubljanske AGRFT. Tomše, Dušan (ur.): *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko. 82–90.

Faganel, Jože, 2000: Izhodišča za estetiko govorne uresničitve ritmičnih in evfoničnih prvin s stališča normativnosti danes. Podbevšek, Katarina in Gubenšek, Tomaž (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 17–20.

Faganel, Jože, 2006: Razvoj pedagoških nazorov o igralčevem govoru. Podbevšek, Katarina in Gubenšek, Tomaž (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru II*. Ljubljana: AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo. 13–17.

Ihan, Alojz, 1996: Intervju: Jože Faganel. *Sodobnost* 44/10. 814–822.

Spletni portal slovenskega gledališča Sigledal: https://sigledal.org/geslo/Jo%C5%BEE_Faganel.

7. ESEJ NA MATURI
