

Katja Podbevšek
AGRFT v Ljubljani

UDK 808.55

Lektoriranje govornega (gledališkega) besedila

1 Uvod

Zdi se, da je beseda lektor (in njene izpeljanke) pomensko precej ohlapna, saj je v širši javnosti razumevanje tega izraza različno in poljubno. Na latinski izvor besede, ki je pomenila bralca (lector), smo že skoraj pozabili. Slovenisti se prvotnega pomena besede morda spomnijo ob Trubarju, ki je bil nekaj časa lektor (bralec) pri tržaškem škofu Bonomu. Da lektor pomeni tudi pripravnik za duhovniški poklic, je najbrž znano še ožjemu krogu poznavalcev. Večinoma laiki mislijo, da je lektor ali učitelj tujih jezikov na fakulteti (npr. lektor za poljščino) ali popravljalec slovničnih in pravopisnih napak v zapisanih besedilih (npr. lektor pri časopisu). Morda kakšen obiskovalec gledališča kdaj v gledališkem listu med sodelavci opazi gledališkega lektorja, vendar se najbrž ne trudi uganiti njegove vloge v predstavi, še zlasti, ker je lektorjevo ime največkrat zapisano za koreografom ali za osvetljevalcem. Tudi lektorjevi delodajalci si poljubno razlagajo lektorjevo delo in mu zato po svoje krojijo njegove naloge. Pravnik npr., ki v svoji delovni organizaciji ureja interno glasilo, ima o tem, kaj naj dela lektor, najbrž drugačno predstavo kot urednik v založbi. Celotno lektorji sami včasih ne znajo prav omejiti ali razširiti svojega delovnega polja. Naj mimogrede omenim, da nepoučenim tudi lektorjeva izobrazba ni jasna. Nekaterim se npr. sploh ne zdi nujno, da mora biti lektor, ki lektorira slovenska besedila, slovenist.

Iz SSKJ je razvidno, da obstajajo lektorji učitelji in lektorji neučitelji. Ti zadnji se delijo na dve vrsti: na tiste, ki lektorirajo zapisana besedila, in na tiste, ki lektorirajo govorna besedila. Zdi se, da je tudi slovarska razlaga ohlapna. Ker se bom v svojem sestavku ukvarjala z lektoriranjem govornih besedil, naj kritično preletim le tisti del geselskega članka, ki se tiče tega področja: lektor je »sodelavec gledališča, radia, ki skrbi za normativnost izgovarjave pri igralcih, napovedovalcih«. ¹ Lektorji ne sodelujejo samo v gledališču in na radiu, pač pa tudi na televiziji, pri filmu in različnih javnih govornih nastopih. Pomanjkljiva je zlasti slovarska opredelitev lektorskega dela, saj skrb za normativnost izgovora nikakor ni edina lektorjeva naloga, kar bom poskusila v nadaljevanju pojasniti.

Poleg izraza lektor se v slovenskem prostoru za ljudi, ki se ukvarjajo s kakršnimi koli popravki in napotki v zvezi z jezikom in govorom, pojavljajo še naslednja poimenovanja: jezikovni svetovalec, svetovalec za jezik, svetovalec za narečje, včasih tudi kar jezikovno vodstvo, jezikovni pregled, lektura, lektorstvo, lektoriranje ipd. Edino na RTV imajo poleg lektorjev tudi fonetike, ki skrbijo za ustrezno zvočno podobo govornih besedil.

Kolikor vem, v svetu za podobne opravke v zvezi z jezikom in govorom ne uporabljajo izraza lektor, pač pa inštruktor za govor, inštruktor za glas, učitelj govora in glasu, režiser govora, režiser

¹ SSKJ — 2. knjiga.

dialogov, zlasti v ameriških filmih tudi oblikovalec dialoga (voice coach, speech teacher, voice and speech teacher, voice director ipd.).

2 Lektoriranje govornih besedil

Lektoriranje govornih besedil je nekakšna nadgradnja lektoriranja pisnih besedil, saj ima večina govornih besedil svojo pisno predlogo. Razmerje je po dvojnosti podobno dessausurovskemu razlikovanju med jezikom in govorom. Govorci jezik pretvarjajo v govor oz. pisne znake uzvočujejo. Uzvočenje je lahko na pamet naučeno besedilo ali pa glasno interpretativno oz. neinterpretativno branje. V televizijskem dnevniku novinar npr. glasno logično, neinterpretativno (spikersko) bere poročila, v radijskem literarnem nočnem igralcu interpretativno bere umetnostno besedilo, gledališki igralec se nauči na pamet svoje replike v dramskem besedilu in jih v predstavi interpretativno govori, kot da si jih sproti zmišljuje. Vrsta javno govornih besedil na RTV ni lektoriranih, ker gre besedilo tako hitro v eter, da ni časa niti za pregled zapisa. Lektorirano pa tudi ni t. i. prosto govorjenje v živo, npr. razne kontaktne oddaje na RTV. Lektorji in fonetiki lahko le ob posnetku za nazaj opozarjajo na jezikovno-govorne slabosti in napake — če se jih seveda komu ljubi poslušati.

Delo lektorja, ki lektorira govorno besedilo, je torej skoraj vedno dvojno: najprej lektorira zapisano besedilo, nato njegovo govorno različico. Lektor že pri pregledu pisne predloge upošteva dejstvo, da bo besedilo v končni obliki govorno, se pravi, da hkrati z drugimi popravki vnaša v besedilo tudi takšne, ki bodo pomagali bolje govorno uresničiti besedilo (npr. zapleteno zloženo poved s številnimi odvisniki razveže v več krajših povedi). Seveda mora vedeti, katera jezikovna sredstva so primernejša za pisni jezik in katera za govornega, npr. katera skladnja je bolj govorljiva, kakšne slušne ustreznike imajo določena ločila, katere jezikovne prvine učinkovito zvočno izražajo določeno čustvo, kateri glasovni sklopi so težko izgovorljivi, kateri glasovi so slabše slišni ipd. Poznavanje zakonitosti govornega jezika in pretvarjanje pisnega v govorni kod sta nujna pogoja za uspešno lektoriranje govornih besedil. Poleg znanja pa mora lektor imeti tudi govorni posluš (ki ni enak pevskemu), kar pomeni, da mora biti sposoben slišati različne zvočne nianse in jih znati tudi sam govorno uresničiti.

Tako kot lektor za zapisana besedila mora tudi lektor za govorna besedila dobro poznati področje, ki mu besedilo pripada, oz. zakonitosti medija, za katerega pripravlja besedilo. Gledališki lektor mora poznati posebnosti gledališke umetnosti, filmski filmske, radijski mora poznati naravo dela na radiu itn. Skratka, biti mora medijsko pismen, kot tovrstno znanje imenuje dr. Manca Košir.² Če konkretiziram: lektor za govorna besedila mora npr. vedeti, da se filmski govor precej razlikuje od odrskega, da je govor v mikrofon posebna večšina, da je treba pred TV-kamero govoriti drugače kot na gledališkem odru. Razlikujeta se tudi govor, ki je edini (samostojni) nosilec sporočila (radio), in govor, ki je le del drugih znakov sporočanja (gledališče, film, TV). Tisto, kar je zelo učinkovito v odrskem govoru, je lahko v dialogu radijske igre moteče, kar je v TV-dnevniku ustrezno, je za radijska poročila premalo izrazito.

Za lektorja tudi ni nepomemben podatek, ali se bo ukvarjal s šolanimi govorniki, pri katerih bo lahko postavil strožja merila in zahteve, ali z govorno nešolanimi, priložnostnimi govorniki, ki jih bo treba opozarjati na najosnovnejše pravorečne in stavčnofonetične zakonitosti. Tudi lektorski napotki za oblikovanje govornega sporočila bodo v prvem primeru lahko bolj strokovni, v drugem pa bolj poljudni.

S tem v zvezi mora biti lektorju zelo jasen namen njegovih lektorskih posegov. Redko zadostujejo samo pravorečni popravki in nasveti glede stavčne fonetike ter opozarjanje na razločnost in slišnost. Lektor sicer res skrbi za vse to, vendar tudi (ali celo predvsem) za usklajenost med zvočno in leksikalno vsebino, za estetsko zvočno oblikovanost, za prilagajanje zvočne podobe sporočil

² Manca Košir, Rajko Ranfl (1996). Vzgoja za medije. Ljubljana: DZS.

dveh ali več govorcev, za primerno usmerjanje govornih dogodkov, za usklajevanje mimike, gest, telesnih premikov in govora. Namen se sicer razlikuje od besedila do besedila, spreminja se tudi v istem besedilu, načelno pa je seveda najopaznejša namenska razlika med umetnostnimi in neumetnostnimi besedili. Pri govornem oblikovanju umetnostnega besedila je lektor gotovo veliko bolj ustvarjalen kot pri neumetnostnem.

Ne glede na vrsto besedila lektor vedno umešča govornjeno besedilo v dane okoliščine, seveda v skladu z njimi. Pri tem je zelo pozoren na stavčnofonetične prvine govora (intonacija, premori, tempo, ritem, jakost, register, barva glasu) in na vidne govorne elemente (mimika, geste, očesni stik, telesni premiki). Pri oblikovanju govornega dogodka pomagajo tudi ugotovitve s področja teorije govornih dejanj in pragmatičnega jezikoslovja, npr. trditev, da govorec želi s svojim sporočilom vplivati na naslovnika in doseči pri njem določen učinek, poudarjanje pomena notranjih in zunanjih okoliščin pri govornem sporočanju, razlikovanje dobesednega in sporočenega pomena itn.

Naj omenim še eno posebnost v lektoriranju govornjenih besedil, in sicer hitrost lektorjevega odločanja o določenih popravkih in nasvetih. V gledališču in na snemanju filma ali TV-igre se mora lektor dostikrat tako rekoč v hipu odločiti, ali je ustrežnejša ena ali druga zvočna oblika, ali lahko »žrtvuje« normirano zvočno prvino na račun izrazno učinkovitejše, a pravorečno nepravilne oblike. Filmski lektor npr. mora pri snemanju določenega kadra velikokrat spremeniti besedni red, intonacijo ali zamenjati besedo s sopomenko, ker je govorni položaj v odnosu do scenskih okoliščin drugačen, kot ga je predvideval scenarij. Lektor je tudi pogosto v dilemi, ali sploh popraviti napako in katero popraviti, katere ne. Ni namreč vedno primerno skakati govorncu v besedo, npr. zaradi narobe izgovorjenega č pred v (*vedžvem*). Lektor mora vnaprej oceniti učinek popravka v primerjavi z drugimi zvočnimi kvalitetai govornca. Filmski govor npr. prenese več izrekovalnih malomarnosti kot odrski, ker je prikazovana resničnost na odru drugačna od tiste v filmu in ker lahko t. i. tonska tehnika marsikaj popravi. Lektor mora biti torej pripravljen do določene mere popuščati. Seveda si takšno sposobnost pridobi samo s prakso. Čisto sveže diplomirana slovenistična ušesa na začetku lektorske kariere gotovo močno trpijo.

Lektor opravlja svoje delo na lektorskih vajah. Pogosto zapisano besedilo uredi že prej, včasih pa potekata obe vrsti lektoriranja hkrati. Posebno težo daje lektorjevemu delu dejstvo, da dela z ljudmi: popravlja, spreminja in prilagaja sicer besedilo, ki ga ti ljudje govorijo, ampak isto besedilo dobi skozi govor različnih oseb različne pomenske in estetske nianse. Govor vsakega človeka je nekaj posebnega, je človekov prepoznavni znak. V govoru se zrcali človekov socialni in zemljepisni izvor, značaj, čustva, intelekt in še marsikaj. Z govorom se identificiramo. Zato pomeni poseganje v človekov govor vdiranje v človekovo intimo. Lektor mora biti dober psiholog, imeti mora precejšnjo mero socialne inteligence, da zna najti primeren trenutek in način za svoje kritične pripombe, da ve, kdaj je treba komu isto povedati desetkrat, kdaj komu napako omeniti le mimogrede ali na samem, kdaj jo je treba celo napisati. Poleg moralnega kodeksa si mora lektor izdelati nekakšen strateški načrt, kako za govornca neboleče razkrivati govorne pomanjkljivosti. Lektor mora govorncu pomagati udomačiti določene besede, povedi, jih narediti take, da se zlijejo z govorncem in z okoliščinami v harmonično celoto.

Lektor za govornjena besedila največkrat sodeluje z ustvarjalci zunanjih okoliščin, v katerih bo besedilo govornjeno. Gledališki, filmski, radijski, televizijski lektorji sodelujejo z režiserjem in dramaturgom, včasih tudi s prevajalcem. Na snemanju filma, na radiu in na različnih javnih govornih nastopih lektor sodeluje tudi s tonskim mojstrom, ki lahko »poreže« kakšne preveč sikajoče sičnike, pojača pretih glasek, postara barvo glasu, spremeni register ipd.

Vedno pa lektor sodeluje z govorncem. Stvar lektorjevega značaja in lektorjeve poetike je, ali bo njun odnos hierarhičen ali demokratičen. Navidez se seveda zdi demokratičen odnos boljši, vendar je takšno razmerje mogoče le z govorno ustvarjalnimi govornci, medtem ko imajo govorno neiznajdljivi govornici raje, da jim lektor določi zvočno podobo besedila. Lektor lahko ta odnos v času iste lektorske vaje spreminja. Pri normativnih pravorečnih zadevah je lektor gotovo lahko

avtokratski, pri stavčnofonetičnih pa je bolje poslušati tudi govorničovo mnenje, saj je dostikrat mogočih več zvočnih uresničitev istega jezikovnega materiala in nikakor ni rečeno, da je ravno lektorjeva prava.

3 Lektoriranje gledaliških besedil

Poskusila bom opisati lektorjevo delo pri »tradicionalnem« nastajanju gledališke predstave, ki odrsko upodablja dramsko besedilo. Ne bom se torej ukvarjala z gledališkimi eksperimenti, ki nimajo za izhodišče dramskega besedila ali si besedilo sproti pišejo ali pa ga sploh nimajo.

V nastajanju gledališke predstave obstaja več faz, vendar sta najbolj razvidni dve večji enoti, od katerih je prva posvečena jeziku, druga pa govoru. Prvo fazo imenujemo bralne vaje, drugo pa oblikovanje odrskega govora. Vmes je še več faz, kjer pa lektor ne sodeluje: postavljanje na oder (mizanscena), tehnične vaje, lučne vaje, kostumske in koreografske vaje itn.

a) Bralne vaje

Na prvih bralnih vajah igralci glasno berejo svoje replike in tako dramsko besedilo iz pisave prenašajo v govor. Kljub temu da je to čustveno nevtralnno, neinterpretativno branje, je dialoška struktura že razvidna, saj zvočna različnost beročih že oblikuje zametek kasnejše zvočne podobe besedila. Lektor pri tem ugotavlja, kako se bo njegov predvideni govorni koncept prilegal govoru posameznih igralcev.

Igralci pretvarjajo v govorni jezik t. i. glavno besedilo, kot dramski diskurz v svoji fenomenološki estetiki imenuje Roman Ingarden.³ Napotke za uzvočenje pisnega jezika iščejo na začetku, ko režiser še ne posega v proces, v glavnem besedilu, delno pa tudi v t. i. stranskem besedilu oz. didaskalijah, torej v dramatikovih opombah o psihofizični pojavnosti nastopajočih, o načinu govora, obnašanju, o kraju, času, o spremembah prizorišča, o šumih in drugih negovornih zvokih itn. Didaskalije so včasih bolj, včasih manj obsežne, včasih pa jih vsaj navidez sploh ni. Antična, renesančna in klasicistična dramatika opomb npr. sploh ni poznala, v sodobnejših dramskih besedilih pa so včasih zelo obsežne (Beckett, Grum). Stransko besedilo igralcu na prvih bralnih vajah pogosto pomaga govorno uresničevati zapisane replike, saj do neke mere določa pragmatiko, to je konkretne pogoje za rabo jezika, čeprav lahko režiser kasneje te pogoje precej spremeni. Nekateri gledališki teoretiki s tem v zvezi govorijo o besedilu režije,⁴ ki je posrednik med dramskim besedilom in predstavo. Besedilo režije lahko podpira stransko besedilo, ga nadgrajuje, pogosto pa ga tudi razveljavlja. Režiser lahko z dramaturškimi črtami in s pomenskimi spremembami posega tudi v glavno besedilo — odvisno od njegove zamisli. Včasih se zdi, da besedilo režije prevzame vlogo glavnega besedila (Frey, Pandur). Vedno pa se tako stransko kot glavno in režijsko besedilo v procesu nastajanja predstave udejanjijo v določen odrski prostor, v določeno predmetnost, v odnose med živimi ljudmi, v določeno zvočno dogajanje, skratka iz jezika prestopijo v gledališko stvarnost.

Igralec si torej na začetku bolj ali manj sam zamišlja pogoje za izrekanje in tako išče svojim replikam smisel. Dobesedne pomene pisnih znakov poskuša osmisliti, išče t. i. sporočeni pomen, kar pomeni, da išče ustrezna čustvena stanja, ki bodo sprožila primerno zvočno obliko replik. Tu je treba spomniti na konotativni značaj dramskega besedila, ki omogoča več interpretacij, več sporočenih pomenov, torej tudi več uzvočitev. Igralec ob pomoči lektorja, režiserja in dramaturga izbira eno od možnosti. Izbiranje je lahko dolgotrajno, odvisno od besedila, predvsem pa od usklajenosti režiserjevega, dramaturgovega, igralčevega in lektorjevega dekodiranja jezikovnih znakov. Zmeraj pa se smisel docela razkrije in udejanji šele s konkretno psihofizično prisotnostjo

³ Roman Ingarden (1990). Literarna umetnina. Ljubljana: ŠKUC, FF.

⁴ Anne Ubersfeld (1982). Čitanje pozorišta. Beograd: Biblioteka Zodijsak.

oz. aktivnostjo govorečega lika v odrskem prostoru, ki vključuje odrsko predmetnost in soigralce, delno pa tudi publiko.

V prvi fazi nastajanja predstave potekajo tudi idejno-vsebinska in dramaturška razčlemba besedila, stilno-jezikovna analiza in pravorečna ureditev besedila. Lektor nato predstavi svoj načrt za govorno oblikovanje dialogov. Skupaj z režiserjem in dramaturgom določijo jezikovno zvrst in medzvrstne preklape, ki jih morda zahtevajo različni govorni položaji. Včasih je zvrstnost v besedilu že nakazana (posamezne besede, kratki nedoločniki), redko je pisno v celoti uresničena, včasih je v didaskalijah samo bežna opomba o jeziku (Igor Torkar je npr. v Revizorju 94 želel, naj ena od oseb govori »janševsko«). Kadar so osebe iz različnega socialnega okolja, je največkrat zelo primerno, da njihov izvor podpre tudi jezik, še zlasti, če to nakazujeta tudi scena in kostumi. Seveda pa je pri takšnem jezikovnem barvanju vedno precej zadržkov. Eden je gotovo ta, da nižjezvrstni govor zahteva zelo izostren igralčev govorni posluš in miselno disciplino. Nižanje zvrsti kot pisnega jezika običajno igralca zabava, zlasti mlajše, čeprav imajo težave z zapisom (igralec npr. prečrta končni i v množinskem deležniku: A ste jih videl? [vidəl], naslednjic pa pozabi, da gre za redukcijo, in prebere: A ste jih videl? [vidəu]). Uzvočenje nižje zvrsti je kar precej trd oreh, saj je treba bolj kot sicer paziti na razločnost, marsikateremu igralcu pa tudi določena nižja zvrst ni domača in včasih kar dolgo traja, da jo usvoji. Poseben primer je narečje na odru. Če določen lik vse svoje besedilo govori v narečju, je skoraj nujno, da je igralčev izvorni govor tisto narečje, drugače narečni govor kaj rad zveni umetno. Poleg tega so nekatera slovenska narečja (npr. iz panonske skupine) gotovo slabše razumljiva za širšo javnost. Odrsko občutljiv je tudi sleng, še posebno, če ga govorijo resnični uporabniki te zvrsti. Kaj hitro namreč zaidejo v zasebni govor in s tem v malomarno, nerazumljivo izreko.

Prve bralne vaje so nekakšna jezikovna raziskava dramskega besedila, ki zajame vse jezikovne ravnine. Na glasoslojni ravnini se npr. evidentira polglasnike (*pekel* — [pəkəu]), težje glasovne sklope (s *čričkom*), prilikovanja sredi besed (*bogci* — [bókci]), na medbesedni meji (*več vidiš* — [vəc vidiš] in ne: [vəcđ vidiš]), izgovor predlogov (*v avtu* — [uáutu/váutu]), glasovje v prevzetih besedah, zlasti lastna imena (*Tartuffe* — [tártíf]), opozarjanje na kvaliteto in kvantiteto samoglasnikov (zlasti kračine so rade ali predolge ali pa preveč polglasniške: *jaz* — [jàs], ne: [jàs]), odločanje za naglas, kadar ima beseda naglasno varianto (*trdi, trdi*), opozarjanje na naglasno mesto (*živel*) itn.

V grobem se na bralnih vajah ureja tudi stavčna fonetika, predvsem mesto premorov, stavčni poudarki in intonacija, kar je seveda pogojeno s pomenskim členjenjem replik. Vendar je to členjenje »za mizo« le relativno določljivo, saj odrske okoliščine lahko povzročijo drugačno pomensko členitev. Še v manjši meri je mogoče natančno določati dolžino premorov, menjavanje tempa in glasnosti, barvo in register. Lektor mora biti pozoren predvsem na določena referenčna območja, znotraj katerih se mora gibati zvočna interpretacija, da je še pomensko ustrezno prepoznavna (nenaravno maličenje intonacijskega loka, slušna nerazpoznavnost intonacijske glave). Sicer pa se te zvočne prvine sorazmerno ustalijo šele v fazi odrskega oblikovanja govora, torej s pragmatično določitvijo izrekanja v konkretnem govornem položaju v prostoru.

Če je dramsko besedilo verzno, se je treba v tej fazi ukvarjati tudi s tem, kako literarnoteoretske prvine uresničiti v govorni praksi. Lektor mora skupaj z igralci in z ostalimi sodelavci premisliti, kako npr. zvočno uresničiti metrum, da ta učinkuje zgolj kot estetska prvina in ne kot umetna govorna cokla, kdaj kršiti metrum na račun ritma, kako izrekati rime in aliteracije ter verzne prestopa, ali upoštevati siniceze. Odrski dialog v verzih zahteva posebne igralčeve govorne spretnosti in prefinjen občutek za zvočnost, sicer verz hitro zdrkne v izumetničenost.

Lektorjeva navodila so v tej fazi nastajanja predstave sorazmerno natančna, dokazljiva, saj je večina jezikovnih zaved normirana v SP in SSKJ, pa tudi v slovnici, čeprav je res, da mora lektor že na tej ravnini kdaj kršiti normo in se ravnati po živi rabi (npr. *spómniti, bólj*).

Če je dramsko besedilo prevod (pa tudi pri slovenskih avtorjih), so pogosto potrebni slovnični popravki, npr.: z *otroci, pri njemu, pri gospej, najami, vrži* — z *otroki, pri njem, najemi, pri gospe, vrzi*. V takih primerih ima lektor tudi vzgojno vlogo, saj igralci marsikdaj sami ne prepoznajo napake.

Včasih ima jezikovna napaka določeno vlogo, kar je mogoče razbrati iz posamezne replike ali iz celotnega besedila. Takrat jo je treba uzavestiti, torej jo obravnavati kot namerno, hoteno napako in to tudi zvočno nekako izzpostaviti.

Tudi z besedotvornega stališča je včasih treba premisliti posamezne dele besedila. V dramskem besedilu T. Williamsa Orfej se spušča je prevajalka Mira Mihelič dala človeku v jopiču iz kačje kože ime Kačur. Asociacija na Cankarja je bila premočna in neustrezna, zato smo iskali druge oblike: Kačon, Kačar, Kačuh, Kačun ... in se odločili za Kačar, ker je ustrezal pomen: tisti, ki lovi kače.

Pogosto mora lektor upoštevati igralčeve individualne govorne težave. Včasih je treba npr. spremeniti besedni vrstni red, ker igralec tako lažje izpelje intonacijski lok: *Posvarila sem vas, da ne bom tukaj trpela nobenega onegavljenja — ... da tukaj ne bom trpela ...* Zaradi lažjega izgovora je kdaj dobro črtati kakšno naslonko: *Obleci si hlače — Obleci hlače*. Tak popravek je za igralca zlasti dobrodošel, če mora poved izreči zelo hitro. Včasih je treba skladenjsko prilagajati besedilo zaradi dramaturških črt. »Potegniti dramaturške črte« pomeni črtati, krajšati del besedila, kar opraviata dramaturg in režiser, lektor pa del besedila pred in za črto skladenjsko (vsebinsko) poveže.

Lektor se seveda ukvarja tudi s pomenskim nivojem jezika. Če gre npr. za star prevod, mora razjasniti pomene arhaizmov in jih morebiti zamenjati s sodobnimi besedami (*Posihmal boš zame tujka — Od zdaj boš zame tujka*). Pojasniti je treba manj znane besede (V Smoletovih Zlatih čevljičkah najdemo stavek: *Troglooditi in astronauti ječe — Jamski ljudje ...*), razjasniti prevzete citate (Smole, Zlata čevljička: *Est modus in rebus — V vseh stvareh je mera*). Pojasniti je treba frazeologeme, zapletenejše metafore, nenavaden besedni red, zapletenejšo stavčno zgradbo ipd. Včasih mora lektor celo dopisovati besedilo. V Torkarjevem Revizorju 94 npr. zaporedje dogajanja ni bilo jasno, ker je bila medbesedilna povezanost slaba. Dodajati je bilo treba izraze za vzdrževanje stika s sogovorncem (*veš, veste, daj no, imenske ogovore*), zaradi družbenih sprememb je bilo treba zamenjati izraze *milica, miličnik* v *policija, policist* ipd. Posebno v prevodih lektor dostikrat odkrije nejasna mesta in ob primerjavi z izvirnikom ugotovi vsebinske netočnosti. V takih primerih se pogovori s prevajalcem, če pa to ni mogoče, popravi nejasnost sam ali prosi za pomoč drugega prevajalca.

V jezikovnem pretresu besedila na bralnih vajah večinoma aktivno sodelujejo tako igralci kot tudi režiserji in dramaturgi — seveda ne vsi z enako dobrim jezikovnim čutom. Lektor je nekakšen koordinator, ki različna mnenja strokovno usmerja. Z zavestjo, da sta jezik in govor ustvarjalni sestavini predstave in da ju je treba za vsako predstavo iznajti na novo, si vsi prizadevajo oblikovati jezikovno-govorno podobo, ki bo enkratna in neponovljiva ter odrsko učinkovita. Če je sodelovanje dobro, je lahko lektorjevo delo zelo ustvarjalno.

b) Oblikovanje odrskega govora

Ko je besedilo jezikovno in dramaturško urejeno, ko je psihološko ozadje fabule in dramskih likov bolj ali manj pojasnjeno in je znan režiserjev koncept, se začne prehod v naslednjo fazo nastajanja predstave. Kako dolgo trajajo bralne vaje oziroma kako dolgo se igralska ekipa ukvarja z jezikom (s pisavo), je odvisno od zahtevnosti besedila, od režiserja, od igralcev in še od različnih objektivnih težav (oder ni prost, scena ni pripravljena, šepetanke ni itn.). Včasih se prehod v odrski govor, torej v drugo fazo nastajanja predstave, začne precej neopazno že na bralnih vajah (»za mizo«, kot se reče v žargonu). Če imajo igralci dobro govorno in tudi prostorsko (situacijsko) domišljijo in če jih režiser, dramaturg in lektor dobro usmerjajo, potem se začetno nevtralnno branje začne spreminjati v interpretativno in včasih so končne bralne vaje že prave »slušne igre«. Se pravi, da jim manjka samo še prestop v prostor. Spet drugi pa se še na odru godijo bralne vaje (igralci z besedilom v rokah in z očali na nosu begajo po odru ali mrzlično pogledujejo proti šepetalki). Ampak naj še tako slabo kaže, prestop v igro in odlepljenje od zapisa se enkrat zgodi. Igralci postopno (le redko vsi hkrati) prestopijo v globalnost, v simultanost življenja na odru. Jezikovni znaki se transponirajo

v slušne in vidne, v govor, gib, kustume, sceno, luč, glasbo, ples. Jezik kot zapisano besedilo tako rekoč izgine, dramsko besedilo kot literarno delo se začne konkretizirati kot predstava.

Na oblikovanje odrskega govora v tej fazi najprej močno vpliva prostor. Igralec namreč na določen način oživlja in oblikuje prostor, v katerem govori. Napolnjuje ga s svojim govorom, razporeja smeri govora, njegovo intenzivnost, jakost, z govornim tempom in ritmom razgiba prostor, ga oživi. Na drugi strani pa tudi prostor opredeljuje igralčev govor. Pomembna je recimo velikost prostora, ki ga mora igralec napolniti s svojim govorom. Običajno je prostor napolnjen z določeno predmetnostjo, ki tudi vpliva na govorno oblikovanje. Če se npr. igralec med govorjenjem nasloni na steno, postane stena del govornega dogajanja. Stena, igralčeva fizična drža, zvočna in leksikalna vsebina igralčevega govora šele tvorijo končni znak za gledalca. Igralčevo telesno gibanje mora biti v ustreznem razmerju z govorom: hitra hoja npr. vpliva na govorni tempo, nenaden telesni obrat spremeni intonacijo in stavčni poudarek, fizična aktivnost vpliva na premore. Pogosto govor, ki se je zdel kot branje dokaj živ, v prostoru učinkuje mrtvo. Večkrat pa se zgodi, da sporočeni pomen postane razviden šele v prostoru, in sicer iz negovornega sporočila oz. iz odnosa govor — telo — predmetnost — prostor. Ta odnos je soodvisen in nekako harmoničen: določene izjave zahtevajo določene gibe. V izjemnih primerih je sporočilna tudi disharmonija med govorom in gibom. Takšen skrajni primer je končni dialog v Beckettovi igri Čakajoč na Godota: *Vladimir: Torej greva? Estragon: Pojdiva. (Se ne ganeta.)* Neskladje med tem, kar dramski osebi govorita, in tem, kar delata, razkrije smisel: njuna negibnost je tragičen izraz nemoči.

Neskladje med govorom in gibom pa lahko povzroči tudi komičen učinek. V Ionescovi Plešasti pevki reče Gasilec: *Oprostite, ne morem dolgo ostati. Odložil bom čelado, ampak nimam časa, da bi se usedel. (Se usede, čelade pa ne odloži.)* To sta seveda skrajna primera, ki sta povezana z dramatikovo idejno zasnovo igre, z njegovim literarnim nazorom, s pripadnostjo določeni literarni smeri, običajno pa takšno disharmonijo razumemo kot napako oz. slabo igro. Lektor mora seveda znati videti in slišati takšna govorno-gibna neskladja in seveda tudi svetovati, kako jih odpraviti.

Okoliščine praktičnega govora, ki jih z jezikom (z zapisom) ni bilo mogoče dovolj natančno označiti, postanejo s fizično konkretnostjo igralcev, z akustičnimi razsežnostmi njihovih dialogov, z mimiko, gestikulacijo, telesnim gibanjem in sploh z dinamičnimi odnosi, ki nastanejo na odru, celovit živ proces. Govor preseže jezik, odrski govor preseže govor. Odrsko dogajanje namreč nikoli ni tako kot v dejanski resničnosti, pa naj bo še tako živo in realistično. V vsakem primeru je dogajanje na odru fiktivno, iluzijsko, kvazirealno, le navidez resnično. Ali kot pravi Sartre: »Stol na odru ni stol iz realnega sveta, gledalec ne more sedeti nanj, ga premakniti«,⁵ stol je spremenjen v gledališki znak. Tudi odrski govor je gledališki znak, zato nikoli ni vsakdanji govor, ampak je kvečjemu tak, »kot da bi bil vsakdanji«. Odrski govor zato tudi ne sme biti igralčev zasebni govor, igralec tako rekoč samo posoja svoj glas in telo dramskemu liku, čeprav skozi lik vedno odseva tudi igralčeva osebnost. Odrskost govora se kaže v igralčevi zavesti, da sta njegova celotna pojavnost in tudi govor javna. Igralci so ves čas predstave gledani in poslušani. Stalna prisotnost občinstva vpliva na uzaveščeno skrb za izreko, za ustrezno glasnost, za razumljivo pomensko členjenje in sploh ustrezno izrabo zvočnih prvin govora ter seveda zavestno rabo negovornih (vidnih) izrazil (mimika, geste, premiki telesa).

Lektor se mora zavedati, da je odrski govor le eno od gledaliških sredstev, le eden od znakov, ki jih predstava sočasno pošilja gledalcu/poslušalcu. Govor mora zato biti usklajen z ostalimi gledališkimi izrazili: s kostumi, sceno, osvetljava, masko, pa tudi govori posameznih dramskih likov morajo biti polifona celota. Kadar ni veliko scenskega dogajanja (npr. Smole: Zlata čevljevka), je govor lahko izpostavljena gledališka prvina, lahko pa govor ni tako pomembno izrazilo (npr. Pandurjeve in Freyve režije) ali pa obstaja le kot vizualna prvina, torej kot govor telesa (npr. Frey: Pomladno prebujenje).

⁵ J. P. Sartre (1981). Tekstovi o pozorištu. Beograd: Izabrana dela 5.

Lektor kritično ocenjuje proces oblikovanja odrskega govora predvsem s funkcionalnega in estetskega stališča. Govor skuša utemeljevati kot zelo zapleteno strukturo, ki v tej fazi nastajanja predstave več ne potrebuje jezikovnih napotkov, pač pa predvsem psihološko in antropološko utemeljitev. Včasih je sicer še potreben tehnični napotek: začni repliko z višjim glasom, spremeni barvo glasu v retoričnih vprašanjih, stopnjuj jakost in tempo proti koncu monologa, podkrepni stavčni poudarek z gesto itn. Vendar igralci veliko lažje in naravnjeje pridejo do ustreznega uzvočenja, če najdejo pravo stanje, občutje, čustvo v sebi. Zato se mora posredno tudi lektor ukvarjati z interpretacijo.

Največ se lektor v tej fazi posveča celostni govorni podobi predstave, govorni dinamiki celotnega odrskega dogajanja, zvočni razgibanosti manjših vsebinskih delov (dejanj, prizorov, monologov) in umestitvi govorov posameznih likov v celoto. Lahko bi rekli, da gre za kritično opazovanje govorne režije, ki mora slediti določenim dramaturškim zakonitostim. Govorni dogodek mora imeti zaplet, sprožilni moment, vrh, razplet in znotraj tega spet vrsto manjših vrhov, padcev in vzponov. To dramaturškost, ki je seveda tudi dramatičnost, doseže igralec z menjavanjem govornega ritma in tempa, s spreminjanjem glasovnih registrov in barv, s stopnjevanjem in upadanjem jakosti, s premori na ustreznih mestih, s primerno dolžino teh premorov, s smehom, jokom, kriki, vzdihji, pa tudi z nezvočnimi sredstvi, kot so mimika, geste, telesni premiki, fizične akcije.

Lektor opozarja tudi na morebitno neuskladenost afektivnega in razumskega sporočila (pretirana čustvenost), opominja na preočito mimično, gestično ilustriranje govora, na neuskladenost določenih zvočnih in vidnih izraznih sredstev. Dostikrat je treba, zlasti v afektivnih stanjih, spomniti na pravilno uporabo govoril (stiskanje grla, nepravilno dihanje, neustrezen register).

Lektor mora biti pozoren tudi na ustrezno usmerjenost igralčevega govora in na aktivno medsebojno poslušanje soigralcev. Včasih usmerja igralec svojo repliko na enega partnerja, včasih na dva in več, včasih na publiko (aparté). Če govorna smer ni točna ali pa je slabo razvidna, se sogovorci ne morejo primerno odzvati, pa tudi odrska situacija ni prepričljiva. Pri tem ne gre samo za fizično usmerjenost (npr. govorec je z obrazom obrnjen proti poslušalcu), pač pa predvsem za psihično energijo, ki jo govorec oddaja sogovorncu. Pogosto mora lektor tudi opozarjati na prilagajanje glasovne jakosti v zvezi s fizično aktivnostjo igralcev, npr. če je igralec s hrbtom obrnjen proti občinstvu ali če si zakriva obraz ali če mora govoriti s hrano v ustih ali če govori v objemu itn. Za igralca je še posebej težko odrsko uresničiti govor v pijanosti, jecljanje ali kakršne koli govorne motnje.

Lektor mora biti pozoren tudi na morebitna nedoločena mesta (praznine) v govoru. Nekatere povedi, ki so se na bralnih vajah zdele smiselne, v prostoru na lepem nimajo pravega smisla in zvenijo, kot da so odveč. Včasih jih je mogoče osmisliti z drugačno uzvočitvijo, včasih s spremenjeno kretnjo, hojo, z novim odnosom do predmetov ipd., spet drugič s ponovnim premislekom pragmatičnih okoliščin. Takšna prazna mesta je kar težko najti, ker imajo vsi ustvarjalci predstave besedilo bolj ali manj že udomačeno.

V zvezi s tem se včasih zastavlja vprašanje o iskrenosti igralčevih izjav. Posamezna replika je sicer s stališča jezikovnih in govornih zakonitosti popolnoma pravilno povedana, vendar ni prepričljiva, je nekako narejena, umetna. Igralcu je treba v takih primerih pomagati, da si s pogovorom o določeni repliki izoblikuje svoje stališče do izjave.

Včasih mora lektor preveriti tudi ujemanje zapisanega in govornega besedila. Nekateri igralci imajo slabši spomin ali pa so si že na bralnih vajah narobe zapomnili kakšno besedo ali celo stavek, včasih zamenjujejo imena, dodajajo naslonke ipd. V Smoletovih Zlatih čevljičkih je npr. na premieri naenkrat nosnica postala mesnica: »*Od vsepovsod se mi v mesnici nalaga vsiljivi in zopni zadah človeške sape*«.

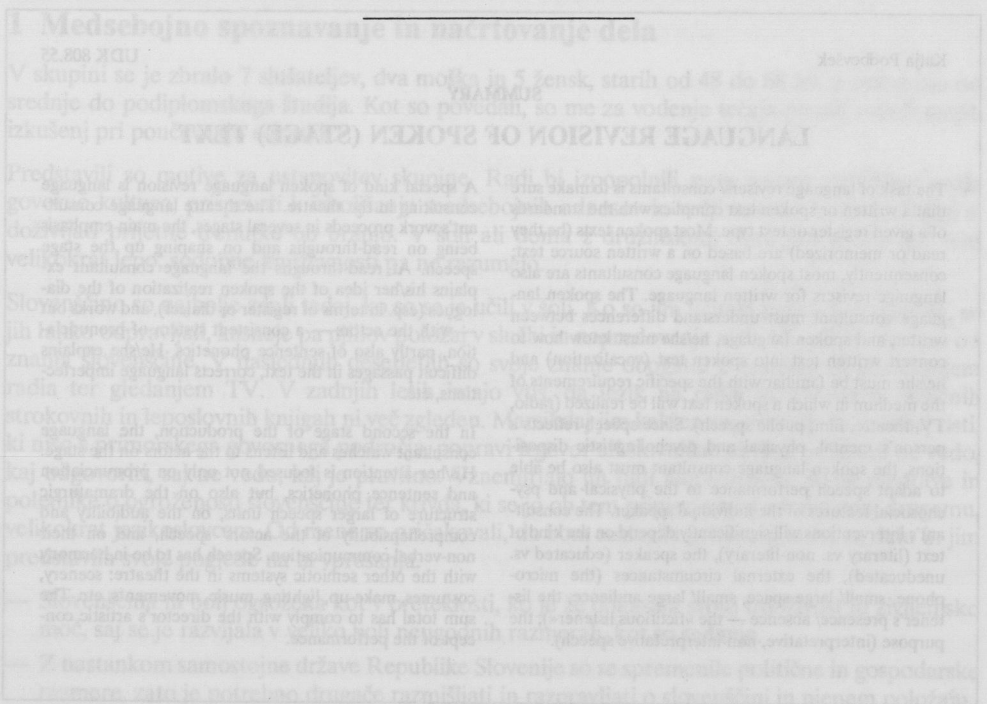
Pri bolj izkušenih igralcih je treba paziti na morebitne govorne manire, šablone, ki se jih sami ne zavedajo. Lahko gre za klišeje, ki se ponavljajo iz predstave v predstavo, lahko pa za ponavljanje istega govornega vzorca v eni predstavi. Opozarjanje na tovrstne pomanjkljivosti izhaja iz

postavke, da je odrski govor umetniško dejanje, katerega bistvo je inovativnost, enkratnost in estetskost. Igralec mora zato do svoje igre ves čas ohranjati distanco, ves čas se mora nadzorovati, čeprav ta nadzor v predstavi ne sme biti opazen.

Hkrati s kritičnim opazovanjem celostne govorne podobe predstave lektor seveda preverja tudi zvočno uresničenje predpisane jezikovne norme z bralnih vaj, se pravi, da opozarja na naglase, premene, redukcije, nerazumljivost ali slabo slišnost težkih glasovnih sklopov, naslonskih nizov ipd. Zelo pogosto so potrebni popravki ali ponovni premisleki v zvezi s stavčnimi poudarki. Kadar je kakšna poved vsebinsko pomembna, igralci zelo radi poudarijo kar vsako besedo. Zelo redko ima takšno preobilje poudarkov ustrezno sporočilno vlogo. Pogosteje se doseže večji učinek, če se jakostno izpostavi ena beseda ali besedna zveza.

Druga faza nastajanja predstave se prevesi v svoj konec z generalko. To je ena zadnjih vaj, na kateri so mogoči le še drobni popravki. Lektorji ponavadi do konca vztrajamo v upanju, da se bodo tudi tiste najbolj trdovratne govorne pomanjkljivosti še popravile. Če se ne, stoično ugotovimo, da so, gledano celotno, pravzaprav zanemarljive. In tako s premiero predstava vstopi v svoje pravo življenje. Občinstvo s svojim odzivom pravzaprav šele dokonča proces nastajanja predstave. Na vsaki ponovitvi predstave je občinstvo drugo, se pravi, da je odziv vsakokrat drugačen in da se predstava vsakič rahlo spreminja. Igralcu namreč vedno ostane še nekaj improvizacijskega prostora, ki ga v predstavah lahko vsakokrat drugače napolni glede na odziv publike. Sploh pa igralci radi rečejo: vaje so režiserjeve, predstave pa igralčeve, ali vaje so lektorjeve, predstave pa igralčeve. Tako smo lektorji na premierah včasih počaščeni s kakšnim še nikoli prej izrečenim naglasom ali z na novo izumljeno besedo. Ampak predstava od premiere naprej živi svoje življenje, dokler na zadnji ponovitvi skozi zadnji aplavz ne izpuhti v spomin (ali v pozabo). In z njo vred tudi lektorjevo delo.

...ne zahtevala drugačno nadziranje in metode dela kot v svojem
poučevanju slovenščine kot drugega jezika, s tem pa mi je omogočila novo dimenzijo
na slovenski jezik, njegovo poučevanje in položaj slovenščine v javnosti.



Katja Podbevšek

UDK 808.55

SUMMARY

LANGUAGE REVISION OF SPOKEN (STAGE) TEXT

The task of language revisers/ consultants is to make sure that a written or spoken text complies with the standards of a given register or text type. Most spoken texts (be they read or memorized) are based on a written source text; consequently, most spoken language consultants are also language revisers for written language. The spoken language consultant must understand differences between written and spoken language, he/she must know how to convert written text into spoken text (vocalization) and he/she must be familiar with the specific requirements of the medium in which a spoken text will be realized (radio, TV, theatre, film, public speech). Since speech reflects a person's mental, physical and psycholinguistic dispositions, the spoken language consultant must also be able to adapt speech performance to the physical and psychosocial features of the individual speaker. The consultant's interventions will significantly depend on the kind of text (literary vs. non-literary), the speaker (educated vs. uneducated), the external circumstances (the microphone, small/ large space, small/ large audience, the listener's presence/ absence — the »fictitious listener«), the purpose (interpretative, non-interpretative speech).

A special kind of spoken language revision is language consulting in the theatre. The theatre language consultant's work proceeds in several stages, the main emphasis being on read-throughs and on shaping up the stage speech. At read-throughs the language consultant explains his/her idea of the spoken realization of the dialogues (esp. in terms of register or dialect), and works out — with the actors — a consistent system of pronunciation, partly also of sentence phonetics. He/she explains difficult passages in the text, corrects language imperfections, etc.

In the second stage of the production, the language consultant watches and listens to the actors on the stage. His/her attention is focused not only on pronunciation and sentence phonetics, but also on the dramaturgic structure of larger speech units, on the audibility and comprehensibility of the actors' speech, and on their non-verbal communication. Speech has to be in harmony with the other semiotic systems in the theatre: scenery, costumes, make-up, lighting, music, movements, etc. The sum total has to comply with the director's artistic concept of the performance.