

Vpliv medkulturnih in medjezikovnih stikov na slovenski odrski govor

Katarina Podbevšek

Medkulturnost in medjezikovnost

Izraz medkulturnost sicer spada med novejšje besede slovenskega jezika,¹ vendar so po-
javi, ki jih z njim zaznamujemo, obstajali že v davni preteklosti in so nastali »kot posledica
gospodarskih, trgovskih in političnih stikov posameznih skupnosti, etničnih skupin
oziroma političnih tvorb« (Lazar 17). Odnosi in vplivi med različnimi kulturami so se
v zgodovini manifestirali na eni strani kot izmenjava materialne dediščine (darila, tr-
govsko blago), na drugi strani pa kot prenos duhovnega in religioznega sveta ter navad
vsakodnevnega življenja v novo okolje.

V sodobnem času (od osemdesetih let 20. stoletja dalje) se je koncept medkul-
turnosti predvsem zaradi številnih globalizacijskih procesov aktualiziral. »Kapitalska in
komunikacijska povezanost sveta« je povečala potrebe po stalnih stikih »med pripadniki
različnih kultur in jezikovnih skupnosti« (Grosman 17). Za združeno Evropo je med-
kulturnost ključni gradnik evropskosti, najprimernejše orodje za vzpostavljanje stikov
med kulturami pa je medkulturni dialog,² katerega temelj je spoštovanje kulturne razno-
likosti (različnost v enotnosti).

Z medkulturnostjo so tesno povezani medjezikovni stiki, saj se kultura v veliki meri
udejanja z jezikom. V jeziku je vsebovano tudi pojmovanje sveta, človekove predstave o
svetu so »odvisne od jezika, ki ga govorimo kot materinščino«; to pomeni, da »govorci
različnih jezikov – vsaj do neke mere – prebivajo v sebi lastnih svetovih«, ki so »bolj
ali manj neprimerljivi s svetovi drugih kultur« (Grosman 21).³ Z razumevanjem tujih
jezikov je torej povezano tudi drugačno videnje sveta. Prav zaradi tega dejstva so bili v
zgodovini vsi poskusi ustvarjanja enotnega svetovnega jezika neuspešni, kot ob sveto-
pisemski zgodbi o babilonskem stolpu in ob pregledu umetnih jezikov skozi zgodovino
dokazuje Umberto Eco v knjigi *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi* (2003).

1 Besedo evidentira *Slovenski pravopis* (2001), svoj geselski članek pa dobi šele v *Slovarju novejšega besedja sloven-
skega jezika* (2012), kjer je kot sinonim naveden izraz interkulturnost (po angleškem zgledu: interculturality). Sloven-
ski korpus Gigafida pokaže (le) 241 primerov rabe izraza medkulturnost in 44 primerov rabe besede interkulturnost.

2 Leto 2008 (ko je Svetu EU v prvi polovici leta predsedovala Slovenija) je bilo razglašeno za leto medkulturnega dialoga.

3 Pripadniki različnih kultur so po ogledu nemega filma *Zgodba o bruskah* opisali vsebino. Znotraj iste kulture so si
bile zgodbe podobne, med kulturami pa so se tako močno razlikovale, da je bilo težko verjeti, da so nastale na osnovi
istega filma. To dokazuje, da gledalci iz različnih kultur pri razbiranju vsebine uporabljajo različne kulturne sheme
(Grosman 30). Podobno velja tudi za opomenjenje jezikovnih sporočil.

Sodobne raziskave ocenjujejo, da je na svetu enojezičnost pravzaprav izjema in da je raba dveh ali več jezikov »naraven način življenja za tri četrtine človeštva. [...] soobstoja več kot 6000 jezikov v manj kot 200 državah dokazuje, da obstaja izjemno veliko jezikovnih stikov. In neizogibna posledica jezikov v stiku je večjezičnost« (Skela 8).

Evropske vrednote in politična stvarnost

Evropska unija na eni strani postavlja za svoje ključne vrednote medkulturni dialog, strpnost in odprtost do drugih kultur, na drugi strani pa nas mediji obveščajo o strahu pred islamizacijo Evrope, o prepovedi nošenja burk, o smrti multikulturalizma, izganjanju Romov, zavračanju beguncev, postavljanju zidov med državami, socialni izključnosti in marginalizaciji migrantov itd. Zlasti aktualna begunska kriza, ki sproža na eni strani nasilje, na drugi pa humanitarnost, postavlja evropske vrednote na preizkušnjo.

Stiki med kulturami in jeziki torej omogočajo razširjanje in bogatenje mišljenjskega sveta, obenem pa povzročajo tudi strah pred izgubo kulturne in jezikovne identitete oz. nelagodje ob možnosti kulturno-jezikovne hibridizacije.⁴ Nezaželene posledice medkulturnosti (kulturna nestrpnost) se pojavijo zlasti tam, kjer ni razvita t. i. medkulturna zavest, tj. poglobljeno razumevanje lastne in tuje kulture, sposobnost in pripravljenost življenja v drugost in drugačnost, razumevanje razlik, vzajemno spoštovanje kultur in jezikov itd. Razvita medkulturna zavest omogoča mirno sobivanje v večkulturnih okoljih,⁵ potrebna pa je tudi za poglobljeno razumevanje tujih umetniških del (npr. branje umetnostnih besedil) ter različnih umetniških dejavnosti.⁶

Umetnost ne pozna meja

Umetnosti je imanentna težnja po preseganju vsakršnih omejitev ter po »primerjanju in povezovanju svetov, ki se v resničnosti ne morejo srečati« (Kozak 129). Umetnost

4 Spomnimo na zaskrbljenost slovenske (strokovne) javnosti ob »vdoru« angleščine v slovenski jezik, na debate o razmerju slovenščine in angleščine v znanstveni sferi ter t. i. internacionalizacijo v visokem šolstvu.

5 Specifično je medkulturno prilagajanje v narodnih manjšinah, kjer konfliktna situacija pogosto povzroča odnos dominantnega jezika do manjšinskega (npr. Slovenci v Italiji, v Avstriji). Za dvojezične Slovence v Trstu je raziskava ugotovila, da »pripadniki manjšine doživljajo svoj jezik kot izključno zasebni kod« (Kaučič Baša 49). Celo v središču današnje Evrope, v Franciji, je »odpor do avtohtonih manjšinskih jezikov« (Okcitanci, Bretonci) »že od nekdaj in še zmeraj močan in neprikrito podcenjevalen« (Paternu 14).

6 Medkulturna nestrpnost ima tudi politične razsežnosti. Časopis Delo (20. 8. 2015) je npr. poročal o pozivu Gibanja za pravice Palestincev k bojkotu gostovanja znamenitega izraelskega orkestra (dirigent Zubin Mehta) v Ljubljani, češ da se orkester »identificira z izraelsko državo in njeno politiko zatiranja Palestincev« (Grgič 2). Leta 2015 je glasbena skupina Laibach na gostovanju v Severni Koreji doživela cenzuro svojega koncerta predvsem zaradi nerazumevanja oz. nesprejemanja kulturne (in družbenopolitične) drugačnosti Zahoda.

udejanja ustvarjalno svobodo, vendar se kljub 'brezmejnosti' ne more izogniti vplivu dejanske družbene (politične) situacije, ki jo vpenja v posamezne nacionalne kulture. Prestopanje kulturnih meja v smislu dialoga z različnimi nacionalnimi in civilizacijskimi kulturnimi kodi je za umetnost nujna in zgodovinsko izpričana. Ob koncu 20. stoletja se je intenzivnejši dialog vzpostavil tudi med različnimi vrstami umetnosti (hibridizacija umetnosti), prav tako pa tudi med umetnostjo in politiko, tehnologijo ter drugimi neumetnostnimi okolji. Opazna je težnja po zblizanju umetnosti z znanostjo, pojavlja se »nov tip raziskovalca/znanstvenika, in sicer umetniškega raziskovalca, ki je vpleten v aplikacije umetnosti in znanosti in ki mora, da bi zasledoval to mišljenje in aplikacije, pridobiti več znanja o znanosti in tehnologiji«⁷ (Tratnik 368).

Slovenci na križišču kultur in jezikov

Za Slovence je medkulturnost tako rekoč stalna zgodovinska izkušnja, saj je geopolitični položaj slovenskega ozemlja od nekdaj omogočal srečevanje, prepletanje in tudi spopadanje germanske, romanske in slovanske (deloma tudi madžarske) kulture. Medkulturni stiki so povzročili tudi etimološko pestrost slovenskega jezika, v katerem je najti vrsto prevzetih jezikovnih prvin.⁸ Na jezikovno prevzemanje vplivajo politična, ekonomska, vojaška moč nosilcev nekega jezika in kulture. Za Slovence je bil s tega stališča najintenzivnejši stoletja trajajoči stik z Nemci. Prek nemščine »smo prevzeli tudi večino grško-rimskih in francoskih jezikovnih sredstev« (Toporišič 218). Tudi sosedstvo z italijansko-furlanskim prostorom na zahodu in madžarskim na severovzhodu je pustilo sledi v slovenščini, prav tako je precej besed prišlo iz (srbo)hrvaščine, prek nje pa »iz turščine, perzijsčine ali arabščine« (Snoj XII). Velik vpliv je imela tudi (cerkvena) latinščina,⁹ ki je bila v srednjem veku in še pozneje jezik izobražencev. Prva slovnica slovenskega jezika je bila npr. napisana v latinščini (Adam Bohorič: *Arcticae horulae/Zimske urice*, 1584), prva znanstvena slovnica pa v nemščini (Jernej Kopitar: *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark/Slovnica slovanskega jezika na Kranjskem, Koroškem in Štajerskem*, 1808). Trubar je s prvo v slovenskem jeziku napisano knjigo (*Katekizem*, 1550) omogočil, da je nemški leksikograf Megiser v svojem štirijezičnem slovarju (1592) slovenščino postavil ob bok latinščini, nemščini in italijanščini ter ji tako podelil status evropskega knjižnega jezika. Rojstvo slovenskega knjižnega jezika na križišču kultur je utrdilo temelje slovenskega obstoja in povzročilo krepitev narodne samozavesti.¹⁰

7 Na področju gledališča in scenskih umetnosti se z znanstveniki aktivno povezujejo npr. Dragan Živadinov, Marko Peljhan, Polona Tratnik.

8 Glej razpravo Katarine Podbevšek »Jezikovni hibridi v sodobnih slovenskih uprizoritvenih praksah« 15–37.

9 Šele leta 1962 je drugi vatikanski koncil ukinitel latinščino v bogoslužju in omogočil liturgijo v slovenščini.

10 Trubar je postavil temelje za *pisno* knjižno slovenščino, ne za *govorjeno*; v takratnem času je bil govor tujejezičen (nemščina, italijanščina, madžarščina, latinščina) in narečen (v zasebnih govornih položajih).

Sprejemanje tujih kulturnih vplivov je bilo skozi slovensko zgodovino bolj ali manj zadržano, saj je bil ob želji po odpiranju v svet in sprejemanju novega pogosto prisoten tudi občutek ogroženosti oz. strah pred izgubo slovenskosti. Spomnimo npr. na neenakopravno sobivanje nemške in slovenske kulture v 19. in začetku 20. stoletja, ko je bilo slovensko izobraženstvo dvojezično, kulturne dobrine pa so sprejemali in jih ustvarjali v dveh kulturnih kodih (npr. Prešeren, nemško gledališče). Dvokulturnost oz. dominantnost nemške kulture je povzročala konfliktne situacije,¹¹ ki so sprožile boj za »emancipacijo enkratne slovenske kulturne identitete« (Hladnik 13).¹² Tudi pozneje, ko se je medkulturnost udejanjala v skupnosti jugoslovanskih narodov in narodnosti, smo se Slovenci morali vedno znova boriti za ohranjanje lastne kulturno-jezikovne identitete.¹³ Osamosvojena Slovenija (1991) je formalnopravno stabilizirala nacionalno (jezikovno) identiteto,¹⁴ ob vstopu v Evropsko unijo (2004) pa je problematika ponovno postala aktualna. Kljub navidezni enakopravnosti članic in propagiranju dialoga med različnimi kulturno specifičnimi entitetami Unije v ozadju tli evropskounijska težnja k transnacionalnosti, kar sproža identitetne krize zlasti v manjših državah.

Kultura, gledališče, jezik – domačijstvo in svetovljanstvo

Strategije slovenske kulturne politike, zlasti po pridružitvi Slovenije EU, spodbujajo umetniške projekte, ki presegajo nacionalno kulturo, obenem pa poudarjajo nujnost ohranjanja slovenske specifičnosti. Ambivalenten odnos do tujega (domačijstvo in svetovljanstvo) je v slovenski kulturni zgodovini bolj ali manj prisoten od nekdaj in je večinoma povezan z družbenopolitičnim statusom malega naroda v odnosu do večjih. Preseganje provincializma (in konservativnosti) pogosto pomeni tudi uveljavljanje višjih vrednotenjskih kulturnih standardov. S tega stališča se je npr. v poeziji zgodil očiten premik iz domačijskega okvira v evropskega s Prešernom, v dramatikii pa s Cankarjem. Z dinamiko razmerja med zavezanostjo lastni zgodovini in jeziku ter nujnostjo povezav s svetom je zaznamovan tudi razvoj slovenskega gledališča.

11 Nemško gledališče oz. Jubilejno gledališče cesarja Franca Jožefa je bilo zgrajeno (1911) zaradi nezadovoljstva nemških prebivalcev Ljubljane, ker so morali prostor za predstave in vaje deliti s Slovenci (Sapač 290).

12 Na literarnem področju je bilo npr. za Stanka Vraza vzpostavljane slovenske kulturne identitete prezahtevna naloga, preselil se je v Zagreb in začel pisati v ilirščini.

13 Spomnimo na prizadevanja za televizijski dnevnik v slovenščini (do leta 1968 je potekal v srbohrvaščini), za slovenske podnapise pri filmih (z ustanovitvijo slovenskega distribucijskega podjetja Vesna film leta 1954 srbohrvaške podnapise polagoma zamenjajo slovenski), proti »skupnim programskim jedrom«, tj. poenotenju učnih načrtov za vso Jugoslavijo (v osemdesetih letih prejšnjega stoletja), ki bi močno okrnila zlasti predmet slovenski jezik in književnost.

14 Člen o uradnosti slovenščine (in italijanščine ter madžarščine na ozemlju, kjer bivata manjšini) v ustavi, Zakon o javni rabi slovenščine.

V gledališki umetnosti se medkulturnost in medjezičnost dogajata v različnih oblikah: sodelovanje tujih in domačih režiserjev, igralcev, pevcev, plesalcev, gostovanje slovenskih gledališč na tujem in tujih pri nas, gledališko ustvarjanje Slovencev zunaj Slovenije, nastopanje slovenskih igralcev v koprodukcijah, prevajanje in uprizarjanje tuje dramatike, udeleževanje na mednarodnih strokovnih srečanjih teatrologov, članstvo v tujih gledaliških organizacijah, uredništvih tujih publikacij itd., medkulturnost pa je lahko tudi inspiracija za dramsko pisanje. Treba je omeniti, da je tudi sodobna publika vedno bolj razgledana po tujih kulturah in pogosto vsaj dvojezična. Stiki z nedomačim razširjajo kulturni horizont ustvarjalcev in gledalcev ter vplivajo na estetska ustvarjalna in vrednotenjska izhodišča.

Hiter pogled na slovensko gledališko zgodovino pokaže, da sta bili medkulturnost in medjezikovnost (soobstoj tujega in domačega) prisotni že v izhodišču, saj so se z metki gledališča odvijali v italijanskem in nemškem jeziku, »skope opombe o slovenskem govoru pa prvič zasledimo v poročilih o uprizoritvah jezuitskih dijakov v Ljubljani sredi 17. stoletja (*Hoja za paradizem*)« (Pušič 71).¹⁵ Sopojavljanje slovenščine, nemščine in latinščine je bilo običajno v pasijonskih igrah, od katerih je najbolj znan *Škofjeloški pasijon* (1721). V začetniku slovenskega gledališča A. T. Linhartu sta se ustvarjalno združila svetovljanstvo in domačijstvo oz. kot slikovito zapiše Koblar, v njem »sta si podala roko svetovljan in domačin« (»Slovenska dramatika« 14). Tuji kulturni vplivi so spodbudili Linharta,¹⁶ da je v nemščini napisal tragedijo *Miss Jenny Love* (1780), v slovenščini pa *Županovo Micko* (1789), prvo slovensko komedijo, ki ji je sicer za izhodišče služilo avstrijsko delo (Joseph Richter: *Die Feldmühle*). Tudi uprizoritev *Micke* istega leta je izkazovala odnos slovenstva do tujcev in je pomenila »pravi napad na privilegij tujega jezika v domači deželi« (Schmidt Snoj 41). Prizadevanja za uveljavitev slovenščine na odru ob konfrontaciji z nemščino in drugimi tujimi jeziki gostujočih igralcev so bila med bistvenimi nalogami takratnih kulturnikov,¹⁷ gledališče pa je postalo narodno-obrambna ustanova. Branjenje »domačijstva« je imelo svoj antipod v zavedanju, da mora kultura in z njo gledališče razširiti svoje obzorje in se izviti iz slovenske ozkosti. Anton Aškerc je v Ljubljanskem zvonu (1899) ugotavljal, da »[m]oderna književnost in z njo vred seveda tudi dramatiška poezija ni dandanes več strogo narodna pri nobenem evropskem narodu [...], repertoar modernih gledališč« je »nekako mednaroden«, saj različni narodi poleg izvirnih uprizarjajo tudi prevedena dela, posledično je umetnost postala

15 Djaki jezuitske gimnazije v Ljubljani so šolske igre izvajali v latinščini in nemščini, s posebnim dovoljenjem pa so zunaj šole lahko igrali igro neznanega avtorja *Hoja za paradizem* »v 'domačem narečju', torej v slovenščini« (Schmidt Snoj 16).

16 Tudi Linhartov izvor je narodnostno mešan: oče je bil Čeh, mati Slovenka.

17 Dramatično društvo (1867) je spodbujalo tudi pisanje izvirnih del za slovensko gledališče, po češkem vzoru so izdajali zbirko dramskih besedil *Slovenska Talija*, izdali so tudi *Priročno knjigo za gledališke diletante*, ki jo je po češki predlogi pripravil Josip Noll (1868).

»kozmpolitično blago« (18). Četrto stoletja pozneje je France Koblar zapisal podobno misel: »Izključno nacionalno današnje gledališče ne more nikdar postati, dasi mora biti njegovo stremljenje iskreno nacionalno; negovanje domače besede doseže največjo popolnost v duševnosti domačega dela.« (»Gledališče« 35) Obe razmišljanji izpostavljata potrebo po preseganju narodnega gledališča in zagovarjata svetovljanstvo.

V prvi polovici 20. stoletja je svetovljanstvo oz. medkulturnost in medjezikovnost npr. dejansko živela igralka Marija Vera, ki je nastopala v nemškem, srbohrvaškem in slovenskem jeziku ter »sodelovala s tedaj vodilnimi evropskimi režiserji in igralci« po Nemčiji, Avstriji, Kraljevini SHS in Jugoslaviji (Sušec Michieli, »Patetično« 20). Njena življenjska zgodba je dokaz, kako je bilo že v preteklosti mogoče prestopati meje nacionalnega.¹⁸

V eseju »Evropeizacija slovenske gledališke kulture« Filip Kalan podrobno pojasni še danes aktualen pojem evropeizacija. Z njim označi »znamenito razvojno dobo« (66), ki jo je doživela ljubljanska Drama med obema vojnama, pomeni pa popolno prenavo slovenskega gledališča od repertoarja, organizacije in načina dela do igralskega stila, režije in scenografije. Kalan omenja tuja gostovanja v slovenskem gledališču, prav tako pa tudi študijska potovanja slovenskih gledališnikov v tujino. Zapiše, da »pravi umetnosti ni mesta v provincialni zatohlosti, pač pa sredi svobodnega foruma narodov sveta« (77). Uprizoritev Cankarjevih *Hlapcev* na mednarodnem festivalu Gledališča narodov v Parizu leta 1956 je napovedala prehod iz provincialne anonimnosti v evropski kulturni prostor (Kalan 59).

V drugem desetletju 21. stoletja je preseganje monokulturnosti nujnost, medkulturno mreženje pa stalna praksa v (uprizoritveni) umetnosti, in to v vseh segmentih delovanja. Kljub samoumevnosti široko odprtega sveta z globalnim identitetnim znakom (angleščino), ki naj bi bil nadomestek za nacionalnega, pa ambivalentnost med slovenstvom in tujstvom ni povsem izginila. Prej bi lahko rekli, da je izgubila ostrino in da v nekakšnem latentnem stanju čaka na aktivacijo ob ugodnih družbenih okoliščinah.¹⁹

Slovenski odrski govor v kulturno-jezikovnem prepletu

Kot meni Koblar, je bil »prvi ustvarjalec naše odrske besede« Linhart (»Slovenska dramatika« 11), ki je ob iskanju primerne oblike slovenskega jezika za oder spoznal, kako

18 Poleg Marije Vere so medkulturnost in medjezikovnost udeležali tudi drugi slovenski ustvarjalci, npr. Avgusta Vela Nigrinova, Ivan Levar, Zofija in Ignacij Borštnik, Lidija Wisiak, Rade Pregarc, Ferdo Delak, Bojan Stupica idr.

19 Leta 2015 je npr. v javnosti potekala burna debata o zapostavljanju slovenske glasbe na radiu, uporabljena je bila celo sintagma »genocid nad slovensko glasbo« (N'Toko: »Genocid«. *Mladina*, št. 21, 22. 5. 2015). Navidezen konflikt med slovensko in tujo kulturo je pravzaprav »banalna bitka med interesnimi skupinami«, ki vodi v provincialnost (prav tam).

je domači jezik »blagoglasen in kako zelo je dovzeten za najfinejšo komiko« (prav tam 31). Glede na to, da sta obe temeljni deli slovenske dramatike in gledališča, *Županova Micka* in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi*, predelavi tujih besedil²⁰ (čeprav je Linhart tujost nemškega in francoskega sveta izvirno prilagodil slovenskemu), bi lahko rekli, da je bilo rojstvo slovenskega odrskega jezika tako rekoč medkulturno dejanje, ki je tudi s tega stališča usmerilo njegov nadaljnji razvoj.

Slovenski odrski govor je od Linhartovih časov do danes doživel veliko preobrazb – tako s stališča jezikoslovja kot gledaliških ved in uprizoritvenih praks –, ki so bile pogosto na tak ali drugačen način kulturno-jezikovno povezane s tujino. Ob srečanjih s tujim kulturnim svetom so se gledališki ustvarjalci večinoma zavedali, da stiki niso samo pozitivni, ampak lahko prinašajo tudi slabosti. Prvi slovenski profesionalni igralci na prelomu 19. v 20. stoletje (npr. Ignacij in Zofija Borštnik, ki sta delovala v Zagrebu, Zofija tudi v Sofiji) so izkusili, kako naporno se je boriti »s tujim odrskim jezikom«, saj je »dramski igralec že po svoji psihofizični nujnosti vezan na materinski jezik« in mu je najgloblja čustva težko izražati v tujem jeziku (Kalan 65). V 21. stoletju so se tako kot fizične premaknile tudi miselne meje, odprl se je prostor (jezikovne) izbire, ki omogoča heterogenost v vseh segmentih gledališke umetnosti, tudi v odrskem govoru. Sodobni igralec Marko Mandić npr. nima zadržkov do igranja v tujem jeziku, meni celo, da mu razdalja med maternim in tujim jezikom »ponuja več ustvarjalne svobode«, ne glede na to, da »v tujem jeziku dela[m] napake, ker se ne nadzira[m] enako, kot se lahko v maternem jeziku« (Pezdir, »Marko Mandić«). Iz izkušnje ugotavlja, »da tuji jezik in njegova izreka zapeljeta igralca v določeno interpretativno smer. Vsak jezik ima namreč svoje zakonitosti, zato z njegovo uporabo tudi sam postaneš nekdo drug« (prav tam).

Na razvojni poti slovenskega odrskega govora s stališča kulturno-jezikovnih interakcij v 20. stoletju izstopajo tri zgodovinska obdobja: prvi dve desetletji 20. stoletja, sedemdeseta leta in čas od devetdesetih let dalje. V teh obdobjih (ki jih časovno seveda ni mogoče natančno zamejiti) so namreč stiki z drugimi kulturami in jeziki povzročili opaznejšo spremembo besedilnega (jezikovnega) in glasovnega sloja odrskega govora,²¹ kar je vplivalo na odrskogovorno estetiko in status govora v uprizoritvi.

Ne da bi se podrobno ukvarjali z zgodovino slovenskega odrskega govora,²² bomo poskusili skicirati linijo razvojnega loka od nacionalne ozkosti preko evropske širine v transnacionalni kulturni prostor t. i. globaliziranega sveta ter hkrati nakazati

20 *Micka* je predelava igre Josepha Richterja *Die Feldmühle* (1777), *Matiček* pa komedije *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (1785) P. A. C. de Beaumarchaisa.

21 Po Škariću je govor dvoslojno zvočno dogajanje, sestavljeno iz besedilnega (jezikovni znaki) in glasovnega sloja (nejezikovni znaki: intonacija, jakost, tempo, barva idr.), ki potekata istočasno (76, 281).

22 O tem glej razpravo »Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja« (Podbevšek 195–239).

premikanje odrskogovornega fokusa od jezika h glasu in nato k jezikovni hibridizaciji ter tehnološko podprtim načinom govora. Opaznejše karakteristike omenjenih razvojnih stopenj so:

- osredotočenost na pridobivanje odrske pravice za slovenski jezik v razmerju do tujih jezikov, izpostavljeno ukvarjanje z jezikovnim govornim slojem – prvi dve desetletji 20. stoletja;
- premik odrskega govora iz jezikovnonormativnega in narodnoobrambnega v območje umetniškega delovanja, jezikovna zvrstnost in tujejezični stilemi ponudijo nove možnosti oblikovanja glasovnega govornega sloja – sedemdeseta leta;
- jezikovna hibridizacija odrskega govora, odrska več- in tujejezičnost, izrazna enakovrednost besedilnega in glasovnega sloja – od devetdesetih let dalje.

1. razvojno obdobje – Prebujanje odrskojezikovne identitete

Prvo opaznejše obdobje razvoja odrskega govora je zaznamovano s hotenji in prizadevanji, kako slovenščino spraviti na oder in jo narediti konkurenčno nemščini in drugim tujim jezikom, ki so jih takrat govorili na odru (rusko, češko, srbohrvaško). S tega stališča gre za odklonilen odnos do tujejezičnosti, čeprav se je istočasno udeleževala medkulturnost v obliki prevajanja in uprizarjanja tuje dramatike ter gostovanj tujih igralcev in režiserjev.²³ Prvenstvena naloga gledališča v boju za emancipacijo slovenskega jezika je bila vpeljevanje enotne vseslovenske izgovorne norme (»elitne« govornje slovenščine), ki bi utrjevala nacionalno identiteto v soočanju z drugimi jeziki. V takšnih okoliščinah je bilo obvladovanje pravilne slovenske izreke pomemben kriterij za vrednotenje igralških vlog, interpretativno oblikovanje odrskega govornega jezika (glasovnega sloja) pa prepuščeno okusu, znanju, sposobnostim posameznih igralcev, ki so ob pomanjkanju slovenske igralške tradicije posnemali tuje, predvsem nemške zglede. Prevladoval je afektiran (deklamatorski) način govora, kakršnega je opredelil Goethe v *Pravilih za igralca* (1803), čeprav so se hkrati pojavljale zahteve po naravnem govoru. Odrski govor domačih igralcev je bil pogosto narečno obarvan, tujci so govorili slovenščino s pridihom svoje materinščine (npr. ruščine, češčine). Razvijanje estetskih kvalitet odrskega govora je zaviralo tudi prepričanje, da je gledališče vzgojna ustanova, ki naj prispeva k jezikovni kulturi Slovencev.²⁴ V takšnem duhovnem ozračju se je v gledališču rodil nov poklic –

23 Vodilni prevajalci so bili Oton Župančič, Josip Vidmar, Fran Albreht, Matej Bor. Po letu 1918 so na Slovenskem gostovali: moskovski Hudožestveni teater, praški Národní divadlo, dunajska gledališča, pariška La petite Scène, Beneško gledališče, anglosaška skupina Irish Players in drugi (Kalan 66).

24 Jezikovno kulturo sta razvijala zlasti Oton Župančič (kot prevajalec, dramaturg in avtor strokovnih člankov, predavanj) in Ivan Cankar (kot izvirni slovenski dramatik z izjemnim poslušom za odrskost jezika).

lektor, ki naj bi varoval slovenščino pred tujimi jezikovnimi vplivi (purizem) in skrbel za vzorno zborni izreko igralcev.²⁵

2. razvojno obdobje – Oblikovanje odrskega govora postane umetniško dejanje (presejanje slovenske nacionalnosti)

Po drugi svetovni vojni je bila raba slovenskega jezika v gledališču samoumevna, vendar se je normirani govorjeni jezik pokazal za nezadostnega v smislu kreativnih možnosti.²⁶ Potreba po »pogovornem« jeziku je spodbudila številne gledališke in jezikoslovne polemike, ki so potihnile, ko je slovensko jezikoslovje po češkem vzoru (praška strukturalistična šola) v sedemdesetih letih razvilo teorijo jezikovne zvrstnosti.²⁷ Znanstvena potrditev raznolikosti slovenščine je postala teoretična osnova za oblikovanje odrskega govora, ki se je končno lahko izvil iz jezikovnonormativne ujetosti in razširil svoje ustvarjalno polje. Še pred desetletjem v normo ujeta slovenščina je za gledališke ustvarjalce (tudi dramatike) postala prožen material, v katerega je bilo mogoče poleg drugih jezikovnih izrazil (alu-zije, citati, nonsensi, medbesedilnost) vplesti tudi tujejezičnost (npr. kot barvanje govora nekaterih likov s tujejezično zvočnostjo ali kot vpletanje prevzetega besedja v besedilo). Raznolikost jezikovnih sredstev je spodbujala igralce k iskanju ustreznega (naravnega) glasovnega izraza in omogočila (tudi pod vplivom tujih gledaliških teorij in uprizoritvenih praks) eksperimentiranje z besedilnim in glasovnim govornim slojem ter oblikovanje nove odrske govorne estetike, ki je postala v vsaki uprizoritvi unikatna. Odrski govor kot enkratno interpretativno zvočno oblikovanje jezika je dobil uprizoritveno avtonomijo in postal umetniška stvaritev. S tem v zvezi se je lektor prelevil iz skrbnika pravorečne norme in purističnega jezikovnega čistilca v kreativnega oblikovalca govorne podobe uprizoritve.²⁸

3. razvojno obdobje – Večjezičnost in tujejezičnost v kontekstu preizkušanja novih odrskogovornih možnosti

Ob koncu 20. stoletja so, tako kot v vseh segmentih človekovega življenja, sodobni družbeni in tehnološki procesi (evropeizacija, globalizacija, digitalizacija, svetovni splet)

25 Neuradno velja za prvega lektorja Oton Župančič, ki se je na delovnem mestu dramaturga v Deželnem gledališču v Ljubljani (1912) ukvarjal tudi z normiranjem odrske slovenščine. Uradno prvi lektor v ljubljanski Drami je bil proti koncu štiridesetih let 20. stoletja jezikoslovec Anton Bajec, njegov pomočnik pa Mirko Mahnič. Več o tem v razpravi »Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja« (Podbevšek 195–239).

26 Leta 1946 je izšlo *Slovensko pravorečje*, v katerem je Mirko Rupel sistematiziral zborni izreko slovenščine.

27 Okrog leta 1970 se je slovensko jezikoslovje precej ukvarjalo z zvrstnostjo, vodilni jezikoslovec Jože Toporišič pa je različice slovenskega jezika sistemsko razvrstil v *Slovenski slovnici* (1976).

28 Odrskogovorna estetika v sedemdesetih letih je tudi odraz spremenjenega odnosa med literaturo in gledališčem (»smrt literarnega gledališča«, »performativni obrat«), v katerem je besedilo izgubljalo svojo tradicionalno vlogo predloge za uprizoritev. Kreativne potenciale odrskega govora so razvijale zlasti eksperimentalne gledališke skupine, npr. Gledališče Pupilije Ferkeverk, Pekarna, EG Glej idr.

ustvarili ugodne pogoje za razcvet medkulturnosti in medjezikovnosti tudi v gledališki umetnosti. V kontekstu preseganja nacionalnih meja ter ločnic med različnimi umetnostmi, med umetnostjo in družbenim kontekstom, med umetnostjo in znanostjo je sprejemanje tujega razumljeno kot razpiranje obzorja novim ustvarjalnim možnostim.

V slovenskem kulturnem prostoru je po letu 1990 v gledališču sorazmerno pogosto slišati večjezičnost, tudi tujejezična predstava slovenskih ustvarjalcev ni posebnost. Odrska slovenščina se, podobno kot na svoji prvi razvojni stopnji, spet sooča s tujimi jeziki, vendar v popolnoma drugačnih okoliščinah. Sodobna odrska večjezičnost ali tujejezičnost je ustvarjalnokonceptualne narave ali pa gre za koprodukcije s tujimi izvajalci in slovenska gostovanja v tujini, za katera se igralci naučijo celoten tekst (ali le posamezne dele) v tujem jeziku.²⁹

Opazna karakteristika sodobne odrskogovorne estetike je princip jezikovne hibridizacije, ki se je nakazoval že v sedemdesetih letih, v sodobnosti pa postaja, kot odsev postmoderne družbe, vse bolj opazen fenomen s številnimi heterogenimi oblikami: mešajo se različni nacionalni jeziki, sociolekti, umetnostni in neumetnostni jezik, govorniki in péti jezik, zasebni in literarni jezik, mikrofonski in nemikrofonski govor, posneti in neposneti govor, branje in prosti govor itd. Zvočni ali videoposnetek lahko nadomešča fizično navzočnost govorca, od govora se lahko realizira ali samo glas (posneti ali »živi«) ali samo besedilni sloj (znakovni jezik, pisni jezik na videu), različne tehnične naprave (mikrofoni, megafoni, snemalniki itd.) lahko transformirajo človeški glas ter mu odvzamejo individualnost in človeškost, nadnapisi pomagajo premostiti nerazumevanje tujega jezika. Hibridno strukturiranje odrskega govora se usklajuje s hibridizacijo drugih gledaliških izrazil, deloma pa na govor nastopajočega vpliva tudi neklasičen odnos med publiko in nastopajočimi; vpletanje publike v odrsko dogajanje namreč dopušča jezikovne in glasovne improvizacije.

V širokem ustvarjalnem horizontu odrske jezikovne pojavnosti je nacionalni izvor odrskega govora postal večinoma nebitveni dejavnik pri ustvarjanju in sprejemanju gledališkega dela.³⁰ Na spletni strani Kraljevega gledališča iz Stockholma je gledalec ob gostovanju Slovenskega mladinskega gledališča zapisal: »Nič več ne moremo reči, da je težko najti stik z gledališkimi predstavami v drugem jeziku. *Fragile!* je pokazala, da je gledališče lahko brezmejno, umetniško izzivalno in izjemno pomembno v katerem koli jeziku, tudi iz drugih delov sveta.« (Cetinski 26) Podobno ugotavlja tudi tuja kritika

29 Nekaj primerov: predstavo *Ma and Al* (2010) v Mini teatru so igrali v angleščini, igralca pa sta bila Slovenec in Hrvat. Predstava *Maison des rendez-vous* je bila delno govornjena v francoščini (Betontanc, 2002). Predstavo *Kdo se boji Tennesseeja Williamsa?* (SMG, 1999) so slovenski igralci na gostovanju igrali v španščini, predstavo *Wrestling Dostojevski* (Betontanc, 2004) pa v angleščini.

30 Tuji jezikovni izvor (danski), ki ga je mogoče na trenutke zaslišati v slovenskem govoru igralko Jette Ostan Vejrup (MGL), večino publike ne moti. (Vsiljuje se asociacija na Marijo Nablocko, ki je kljub svoji rusko zveneči slovenščini postala prvakinja ljubljanske Drame v letih 1922–1956, ko je občutek jezikovne ogroženosti že popuščal.)

predstave *Macbeth po Shakespearu*³¹ po gostovanju v New Yorku: »V gledališču La MaMa je bila predstava uprizorjena pretežno v slovenščini, z angleškimi nadnapisi, ki so bili projicirani na zadnjo steno odra. Prikazano angleško besedilo [...] so obogatili občasni, strateško postavljeni medklici igralcev v angleščini. Preplet govora v angleščini in slovenščini skupaj s projiciranim prevodom poudarja univerzalnost v predstavi prikazane kronike nasilja« (Perkins, Liu 117).

Kljub transnacionalni gledališki govornici in možnosti navidezno demokratične izbire katerega koli nacionalnega jezika za odrsko govorno rabo pa je vendarle treba pripomniti, da je (tako kot na vseh področjih sodobnega bivanja) v gledališki umetnosti lingva franka predvsem angleščina, ki lahko funkcionira ali kot delovni jezik v procesu nastajanja narodnostno mešane uprizoritve ali kot odrsko izrazno sredstvo ali kot pomožni jezik za predstavitev v tujini.

Sklep

Tako kot slovensko gledališče se je tudi slovenski odrski govor razvijal v stalnem stiku s tujstvom in je z njim vzpostavljaj različna razmerja, od odklonilnih do gostoljubnih. Vsekakor pa so tuji kulturno-jezikovni vplivi bolj ali manj opazno vtakani v njegov nastanek in razvoj. Šele ko si je slovenski govor po težavnem razmerju s tujimi jeziki, zlasti z nemščino (prvi dve desetletji 20. stoletja), pridobil odrsko pravico in se osvobodil enoplastne jezikovne norme (po letu 1970), se je lahko začelo preizkušanje kreativnih možnosti slovenskega govora in njegovo estetsko oblikovanje. Odrskogovorna podoba, ki je s svojo unikatnostjo v vsaki uprizoritvi postala umetniška stvaritev, je lahko suvereno sprejemala ali zavračala različne tuje vplive. Od devetdesetih let dalje na uprizoritvenih prostorih ob slovenščini sobivajo tuji jeziki (s tujekulturnim ozadjem), kar ustvarja vtis nadnacionalnosti ter daje ustvarjalcem in publiki občutek bivanja v skupnem evropskem kulturnem prostoru. Uporaba različnih tehničnih pripomočkov (mikrofoni, snemalne naprave, računalnik itd.) pri oblikovanju odrskogovorne estetike pa na poseben način izkazuje vpetost gledališke umetnosti v globalizirani svet.

Ker se govor kot eno od gledaliških izrazil udejanja soodvisno od drugih komponent uprizoritvene strukture, se je skozi zgodovino vedno usklajeval tudi z razvojem gledališča ter z njegovim sprejemanjem tujih teoretičnih in praktičnih vplivov. Še posebej je bil odvisen od spreminjanja odnosa med dramskim tekstom in uprizoritvijo, ki je nihal od popolne zavezanosti besedilu do ignoriranja ali reduciranja besedila in do vrnitve k besedilu kot novi dramski pisavi. Ne nazadnje pa je odrski govor kot oblika

31 Predstava *Macbeth po Shakespearu* Heinerja Müllerja (2009) je nastala kot koprodukcija Mini teatra, Cankarjevega doma in zagrebškega Novega kazališta.

umetnostnega govorjenega jezika celotno razvojno obdobje sledil tudi zunajgledališkimi (družbenopolitičnim, kulturnim, tehnološkimi idr.) spremembam v evropskem in svetovnem prostoru.

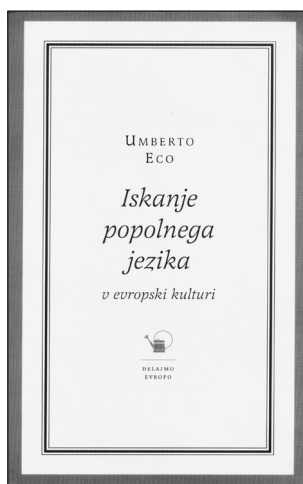
Literatura

- Aškerc, Anton. »Dve, tri o našem gledališču in naši drami.« *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ur. Blaž Lukan, Primož Jesenko. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2012. 17–29.
- Cetinski, Uršula. »Slovensko mladinsko gledališče – Evropski ambasador kulture v osemindesetih državah sveta. Theatrum mundi.« *Delo – Le Monde diplomatique* (12. 12. 2009): 26. Splet. 10. 9. 2015. http://www.mladinsko.com/data/upload/le_monde_diplomatique.pdf
- Eco, Umberto. *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi*. Ljubljana: Založba *cf, 2003. (Zbirka Delajmo Evropo).
- Grgič, Jožica. »Poziv k bojkotu 'orkestra okupacijske sile'. Politika in umetnost. Gibanje za pravice Palestincev Izraelskemu filharmoničnemu orkestru očita identifikacijo z državo.« *Delo* 57.192 (20. 8. 2015): 2.
- Grosman, Meta. »Medkulturnost in medkulturna zavest.« *Književnost v medkulturnem položaju*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2004. 17–26.
- Hladnik, Miran. »Z njihovimi ženskami se poročajte ali soočanje kultur v slovenskem zgodovinskem romanu.« *Večkulturnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. 41. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ur. Marko Stabej. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2005. 11–20.
- Kalan, Filip. »Evropeizacija slovenske gledališke kulture«. *Linhartovo izročilo*. Ur. Lojze Filipič. Ljubljana: Drama slovenskega narodnega gledališča, 1957. 30–120.
- Kaučič Baša, Majda. »Minority Language Choice in a Transactional Setting: The Case of Slovenes in Trieste.« *Uporabno jezikoslovje 1* (1993): 49–63.
- Koblar, France. »Slovenska dramatika – izročilo Antona Tomaža Linharta.« *Linhartovo izročilo*. Ur. Lojze Filipič. Ljubljana: Drama slovenskega narodnega gledališča, 1957. 11–29.
- _____. *Slovenska dramatika 1*. Ljubljana: Slovenska matica, 1972.
- _____. »Gledališče. Za uvod nekaj o bistvu.« *Svobodne roke. Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ur. Blaž Lukan, Primož Jesenko. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2012. 32–37.
- Kozak, Krištof Jacek. »Literatura in medkulturnost.« *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2010. 129–143.
- Lazar, Irena. »Arheologija in medkulturnost.« *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerzitetna založba Annales, 2010. 17–33.
- Paternu, Boris. »Univerza med kulturami in jeziki.« *Slavistika v regijah – Koper*. Ur. Boža Krakar Vogel. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2012. 13–19.

- Perkins, Shari in Sissi Liu. »Breaking down the Bard: Heiner Müller's Macbeth after Shakespeare, directed by Ivica Buljan, at La Mamma's Ellen Stewart Theatre.« *New York: Slavic and East European performance*. 32/1. (2012/2013). 117–124. Splet. 10. 9. 2015. <http://europeanstages.org/past-issues/slavic-and-east-european-performance-archive/seep-volume-32-number-1/>
- Pezdir, Slavko. »Marko Mandić: Vse vloge so tako ali tako fizične.« *Delo* 30. 8. 2011. Splet. 5. 9. 2015. <http://www.delo.si/kultura/oder/marko-mandic-vse-vloge-so-tako-ali-tako-fizicne.html>.
- Podbevšek, Katarina. »Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja.« *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2010. 195–239.
- _____. »Jezikovni hibridi v sodobnih slovenskih uprizoritvenih praksah.« *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha. Ljubljana: UL AGRFT, Maska, 2012. 15–37.
- Pušić, Barbara. »Zgodovinska raziskava odrskega govora.« *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ur. Katja Podbevšek, Tomaž Gubenšek. Ljubljana: UL AGRFT, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000. 69–78.
- Sapač, Igor. »Slovensko narodno gledališče Drama Ljubljana.« *Beyond everydayness theatre architecture in Central Europe*. Ur. Igor Kovačević. Praga: Národní divadlo, 2010. 290–295.
- Schmidt Snoj, Malina. *Tokovi slovenske dramatike. 1. del*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2010.
- Skela, Janez. »Spremna beseda.« *Skupni evropski jezikovni okvir: učenje, poučevanje, preverjanje*. Ur. Ina Ferbežar. Ljubljana: Ministrstvo RS za šolstvo in šport, Urad za razvoj šolstva, 2011. 5–15.
- Snoj, Marko. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997. (Zbirka Cicero).
- Sušec Michieli, Barbara. *Marija Vera. Igralka v dinamičnem labirintu kultur*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2005. (Zbirka Gledališke monografije).
- _____. »Patetično, patološko, naravno. Nekaj opomb o govoru in glasu Marije Vere.« *Kolokvij o umetniškem govoru 2*. Ur. Katarina Podbevšek, Tomaž Gubenšek. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor, 2006. 18–27.
- Škarić, Ivo. »Fonetika hrvatskoga književnog jezika.« *Povjesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Ur. Radoslav Katičić. Zagreb: HAZU Globus, 1991. 61–381.
- Toporišič, Jože. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.
- Tratnik, Polona. »Umetnost in znanost: divergenca in konvergenca kultur(e)«. *Razprave o medkulturnosti*. Ur. Mateja Sedmak, Ernest Ženko. Koper: Univerzitetna založba Annales. 2010. 367–387.



Nemški jezikoslovec Hieronim Megiser je v svojem štiri-jezičnem slovarju (1592) slovenščino postavil ob bok latinščini, nemščini in italijanščini ter ji tako podelil status evropskega knjižnega jezika.



Umberto Eco v knjigi *Iskanje popolnega jezika v evropski kulturi* (2003) dokazuje, kako so bili vsi poskusi ustvarjanja enotnega svetovnega jezika neuspešni.



Tena Štivičič: *Fragile!* Režija: Matjaž Pograjc. Slovensko mladinsko gledališče, 2005. Na fotografiji: Sebastian Cavazza, Janja Majzelj, Matej Recer, Janja Majzelj. Foto: Barbara Čeferin. Vir: Arhiv Slovenskega mladinskega gledališča. V predstavi se prepletajo slovenščina, hrvaščina, srbščina, ruščina, norveščina, bosanščina, bolgarščina.