

GOVOR KOT OSREDNJE KOMPOZICIJSKO IN DRAMATURŠKO SREDSTVO: PRIMER MILERJEVE UPRIZORITVE *SUSN*

Eva Pori

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani, Ljubljana
eva.pori@ff.uni-lj.si

Tomaž Toporišič

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Univerza v Ljubljani, Ljubljana
tomaz.toporistic@agrft.uni-lj.si

DOI: 10.4312/Obdobja.43.249-257

Prispevek prikaže proces oblikovanja igralskega govornega izraza v uprizoritvi *Susn* (1993) Herberta Achternbuscha v režiji Eduarda Milerja in izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča. Preučevanje je temeljilo na avditivni in vizualni analizi posnete uprizoritve, pri čemer je bil poudarek na opazovanju redukcije teksta, razbitja tradicionalnih jezikovno-govornih konceptov: razkroja na tekstovni (strukturni, vsebinski) in jezikovno-govorni ravni. Ugotovitve so na nekaterih mestih preverjene in podkrepjene z informacijami, pridobljenimi iz intervjuja z Marinko Štern, eno izmed štirih igralk, ki so upodobile lik Susn.

igralčev govor, igralčev glas, dramski tekst, lektorski pristop, dramaturški pristop

This article presents the process of developing actors' speech expression in the performance of *Susn* (1993) by Herbert Achternbusch, directed by Eduard Miler and performed by the Slovenian Youth Theater. The study was based on an auditory and visual analysis of recorded performance, with an emphasis on observing the reduction of the text and the fragmentation of traditional language and speech concepts: decomposition at the textual (structural, content) and language and speech levels. In some instances, the findings are verified and supported by information obtained from an interview with Marinka Štern, one of the four actresses that portrayed the character Susn.

actor's speech, actor's voice, dramatic text, linguistic approach, dramaturgical approach

1 Uvod

Druga polovica 20. stoletja je uveljavila nov format gledališča, ki je bil zasnovan na prenosu težišča z besedilnega sloja govora na glasovni sloj in druge gledališke elemente (zvočni, gestični efekti, scena) in je pokazal, da jezik umetnosti lahko razvija drugačno fabulativnost in teatralnost. Uprizoritvene umetnosti od šestdesetih let 20. stoletja preigravajo, na različne načine destabilizirajo tradicionalna razmerja med gledališkimi elementi ter se usmerjajo v radikalno de(kon)strukcijo dramaturških pravil in reinterpretacijo jezikovno-govornih konvencij. Z eksperimentiranjem, novo

kombinatoriko in (re)konstrukcijo jezika se sprožajo dramatični, teatralični učinki, ki generirajo tekst kot dinamični jezikovno-govorni model, kar privede do jezikovnega obrata: od semantike besed k semantiki forme.

Novo oz. drugačno (jezikovno) formo tekstov za uprizarjanje smo preverili na reprezentativnem primeru, tj. uprizoritvi *Susn* (1993), nenavadni igri tudi za slovensko gledališče preloma iz osemdesetih v devetdeseta leta prejšnjega stoletja, pomembnega bavarskega dramatika Herberta Achternbuscha v režiji Eduarda Milerja in izvedbi Slovenskega mladinskega gledališča (SMG) z markantnimi igralskimi interpretkami Natašo Barbaro Gračner, Olgo Grad, Olgo Kacjan in Marinko Štern v naslovnih vlogi. Preučevanje procesa oblikovanja igralskega (govornega) izraza je temeljilo na avditivni in vizualni analizi posnete uprizoritve,¹ pri čemer smo opazovali redukcijo teksta, (appijevsko in craigovsko) zmanjšanje funkcije jezika oz. besede, razbitje tradicionalnih jezikovno-govornih konceptov: usmerjenost v neliterarno in neverbalno perspektivo uprizoritve, razkroj na tekstovni (strukturni, vsebinski) in jezikovno-govorni ravni. S pomočjo dramaturško-lektorske knjige Mateje Dermelj, ki beleži tudi faze preobrazbe prevoda besedila v govorne in performativne izvedbe besedila, je bilo izvedeno sledenje adaptaciji tekstovnega, oblikovanju odrske jezikovno-govorne in glasovne podobe uprizoritvenega teksta, in sicer v navezavi na zapisano podobo in s fokusom na razmerju med besedilnim in glasovnim slojem govora, pa tudi na razmerju med dramskim jezikom (formo) in vsebino. Opazovali smo odnos do besede, odmike od klasičnega jezikovno-govornega modela in vzpostavljanje novih relacij jezika oz. govora z raznolikimi izraznimi možnostmi telesa. Ugotovitve smo na nekaterih mestih preverili in podkrepili z informacijami, pridobljenimi iz intervjuja z Marinko Štern, eno izmed štirih igralk, ki so upodobile lik Susn.

2 Igralski govor in glas

Govor je vir specifičnega obstoja igralca, ki pa je obenem golo človeško bitje. Izvira iz telesa in nastaja v tesni splojenosti s telesom, zato »mora slediti celotnemu gestusu govoreče osebe« (Milohnič 2009: 83). Pojem *gestus* zaobjema celotno igralsko govorico in igralec v svojih vlogah vselej uteleša splojenost diskurzivnega in vizualnega. Besedila, posamezne besede, fraze, ritmizirano deklamiranje besedil ipd. imajo gestični potencial. Jezik je teatraličen in *gestus* je lahko proizveden tudi s premišljeno uporabo sintakse in leksike, z redukcijo, erozijo, razkrojem jezika, s prevajanjem diskurzivnih struktur v vizualne oblike ali gestično-mimičnih struktur v prozodične oz. »glasovno-ritmične oblike« (Milohnič 2009: 84).

Znotraj govora je pomemben segment s posebno izraznostjo in sporočilno vrednostjo glas. Igralec namreč ni zgolj podajalec »suhe« besede, temveč s prozodičnimi elementi ustvarja dinamičnost, plastičnost, dramatičnost v govoru in s svojim glasom podeli besedi moč, poglobi in razširi njen pomen. S konceptom izpovedne moči besed, glasov in premikov telesa gledališče doseže živo odrsko govorico, ki spaja igralčevo govorjenje z njegovo psihofizično izraznostjo (Pori 2023: 34).

1 Video posnetek celotne premiere (dolžine 75:00 min) je dostopen v arhivu SMG.

3 Primer – Achternbusch: *Susn*

Uprizoritev *Susn*² Herberta Achternbuscha v režiji Eduarda Milerja in dramaturgiji Tomaža Toporišiča izhaja iz nestrukturirane, logično in kavzalno razbite stvarne pripovedi, ki večinski delež odmerja govorjenju kot spominjanju ali pričevanju, tehtanju misli, reflektiranju, in v ospredje postavlja pomnožitev dramske osebe v štiri figure, ki sproti gradijo individualne poteze in psihološke razsežnosti ene osebe. Sicer pa v središče postavlja skorajda prazen dramski prostor, akcijo, dogodkovnost, mrežo predvidenih odrskih elementov skrči na minimum in se s tem odvrne od produkcije velikega spektakla.

3.1 Oblikovanje igralskega (govornega) izraza

Po pričevanju Marinke Štern (Pori 2022) so igralke izoblikovale vsaka svojo zgodbo na podlagi besedila, kar pa je zaradi fragmentarne besedilne strukture predstavljalo zahteven izziv:

Tekst je bil napisan samo s posamičnimi besedami, ne vem točno, ampak po spominu, pisalo je: *o bom, školjka, dobro dobro, klobasa, med ljudi, župnik, kar bi bla, dom*. Besede so kazale, da gre za lik v posebnem psihičnem stanju. Mislila sem si, da tega pa jaz ne znam. Iz vsakega pojma sem izhajala, recimo »dom« – in sem si naredila dom: vzela sem skodelico, rdeč lonček in rdečo džezvo, torej to, kar sem prinesla od doma. V lončku sem videla moža, v šalčki sina, jaz sem bila pa džezva. In sem jih postavila na sceno in iz tega ustvarila zgodbo; prestavljala sem jih, oblikovala scene. Potem se spomnim, da sta bila v besedilu omenjena straniščna školjka in župnik, ampak ne skupaj. Vidno je torej bilo, da imam nek konflikt z župnikom.

Na Sliki 1 je izsek iz igralkinega monologa kot primer izhodišča, na podlagi katerega je oblikovala lastno govorno in telesno interpretacijo.

2 Premiera je bila 20. januarja 1993. Režiser: Eduard Miler, prevajalca: Tomaž Toporišič in Eduard Miler, dramaturg: Tomaž Toporišič, lektorica: Mateja Dermelj Ropoša, scenografinja: Meta Hočevnar, kostumografinja: Gordana Gašperin, koreograf: Matjaž Farič. Igralski ansambel: Nataša Barbara Gračner – Susn 1, Olga Grad – Susn 2, Olga Kacjan – Susn 3, Marinka Štern – Susn 4, Dario Varga – Župnik, Moški, Miha Štrukelj – Moški, Janez Škof – Moški, Ivan Rupnik – Herbert Achternbusch, Jožef Ropoša – Župnik, Moški, Pavle Ravnohrib – Župnik, Sandi Pavlin – Župnik, Drago Milinovič – Moški, Robert Miklič Koren – Moški, Uroš Maček – Moški, Boris Klemenčič – Moški, Niko Goršič – Župnik, Moški, Gregor Filipčič – Moški, Miha Ferkov – Moški, Matej Bah – Moški, Klemen Avsec – Moški.

O Marija, o Marija pomagej, o Marija.
Kuku. Serbus, Oskarček. A ne de ne boš u šol povedou, de se ga je mamica za božč nažrla. Ja kr spančkej, kdo t pa bran. Sej ti moraš spančkat, ker s otrok in moraš spančkat. Papa.

Jest hočm mislt.
Sej zdej že kr dobr mislm.
Glavo je treba umivāt, če hočš kej nardit, pa možgane sprostit.
Jest hočm met tako pamet, de bom mela po sedemesetih še kej za povedat. In če že nism to, kr bi bla, bom pa to u svoj glav. To je življenje u glav.
Če s jest rečem, ti nimaš nč luči u glau, je nč čist brez veze, kr se pa luči tiče, so pa men moji piskrčki u moji borši bl všeč, kokr de bi bla pr maš, in tud tistga stran ne vržem, k je obto----, ker mi je všeč, ker je moj.
JA PIŠ NO, SEJ ZDEJ PA DOBR LAUFA.

Slika 1: Herbert Achternbusch, Tomaž Toporišič (prev.): *Susn*, 1993, tipkopis (lektorska knjiga Mateje Dermelj), str. 14. Izsek iz IV. sekvence, govor Marinke Štern (vir: arhiv SMG).

Izhodiščno besedilo je brez stvarne konsistentne zgodbe in je sklop nejasnih miselnih povezav. Težko je slediti semantiki stavka in deluje nerazumljivo: zaradi odsotnosti znotrajbesedilnega konteksta ali njegove skrčenosti na minimum je dekodiranje pomena otežkočeno ali mestoma celo onemogočeno, identifikacija interakcij med označevalci in označenci je zabrisana. Besedilo se trmasto upira izgradnji pomena in stavi na strukturo razsekanih misli, zato se nanj kot na koherentno miselno celoto ni mogoče več opreti. Achternbush je s *Susn* generiral odprto zgodbo, ki jo prekinjajo heterogeni in nehierarhično urejeni elementi (drobci misli, spominov, občutkov jeze in agresij), ki rekonstruirajo preteklost.

Slušnozaznavna in vizualna analiza pokažeta, da dogajanje v uprizoritvi poganja govorno dejanje, ki sledi (asociativnemu) toku zavesti in je odraz izgubljenega subjekta – izgubljenega v svetu (v odnosu do drugega) in v sebi (v odnosu do Drugega) –, monolog kot odsev kvaziinterakcije se torej na eni strani pokaže kot pogovor z Drugim in na drugi kot neposredno obračanje na fiktivnega drugega. Jezik kot komunikacijsko sredstvo je v celoti ukinjen, nadomešča ga kvazimonolog kot fragmentarni psihogram ali reprezentacija psihične podobe subjektivnih občutij in stanj ali notranjega doživljanja sveta, razočaranja nad svetom in soočanja z grozo spoznanja o brezizhodnosti položaja. V vseh sekvencah, znotraj katerih igralko govorno upodobijo in odigrajo različne fiktivne like, s katerimi vstopajo v dialog, lahko opazujemo »proces refleksije in vprašanj, preoblečen v monološko naracijo« (Lehmann 2003: 151).

3.1.1 Hibridna jezikovno-govorna struktura

V govoru kot osrednjem kompozicijskem in dramaturškem sredstvu, ki se (po)kaže kot gonilo miselne in fizične dejavnosti, skozi katero se razkriva igralčevo nezavedno, je očiten preplet knjižnega in neknjižnega pogovornega jezika.³ Jezikovna hibridizacija (prepletanje različnih tipov govora in izrazja) je razvidna že iz besedilne predloge: I. in IV. sekvenca, ki sta ju igrali Nataša Barbara Gračner (I.) in Marinka Štern (IV.), sta zapisani v neknjižnem, in sicer ljubljanskem pokrajinskem pogovornem jeziku (predvsem v I. sekvenci je prežet z mladostniškim slengom), ki oklepa knjižni pogovorni jezik II. in III. sekvence, katerih izvajalki sta bili Olga Grad (II.) in Olga Kacjan (III.) (gl. tipkopis *Susn*, 1993). Knjižni pogovorni jezik je mestoma privzdignjen ali celo dobiva poetične poteze (Slika 2), za oba (knjižni in neknjižni) pa je značilna prisotnost subjektivne komponente: prežetost z ekspresivnim, negativnim, vulgarnim izrazjem (Sliki 3 in 4) in zabrisanost tragične perspektive s (samo)ironijo ali humorjem (npr. IV. sekvenca).

Olga Grad: ... ker ima mi tvoj duha? Saka? si ne vrasem druga
pa si želim, da izbruhne nevihta in me raztrešči nebo pred mojim
oknom. Da poruši četrtno mesta, da blisk razsvetli katastrofo;
če bi imela pri tem zadoščenje, bi jo oznanila. Naj bo konec
nevihte tokrat drugačen kot običajno; naj danes zjutraj ne leži
samo nekaj vej na cesti, naj avtomobili ne vozijo z običajno
hitrostjo.

Slika 2: Herbert Achternbusch, Tomaž Toporišič (prev.): *Susn*, 1993, tipkopis (lektorska knjiga Mateje Dermelj), str. 6. Izsek iz II. sekvence, govor Olge Grad (vir: arhiv SMG).

Mater ti, mater ti tvojo... Kaj je, kaj se držiš? A zato, ker sem
ti enkrat rekla, da si slabič? Ušlo mi je. Oprosti. da je to res.
Dotaknem se te, ti pa me sploh ne pogledaš. Zate sem samo še
okolje. In ker te okolje uničuje, sem edina, nad katero se lahko
maščuješ. Počutim se, kot da me stalno opazuješ. Ob tebi vedno
čutim nekakšen pritisk v želodcu. Izžarevaš neko moč, ki me
uničuje. Ko bi bila samo en majhen del tvoje misli, bi mi bilo
lažje. Zate sem le goli študijski objekt. ona to potrebuje. Ja,

Slika 3: Herbert Achternbusch, Tomaž Toporišič (prev.): *Susn*, 1993, tipkopis (lektorska knjiga Mateje Dermelj), str. 8. Izsek iz III. sekvence, govor Olge Kacjan (vir: arhiv SMG).

3 Pri delitvi izhajamo iz Toporišičeve opredelitve socialnih zvrsti slovenskega jezika v *Slovenski slovnici* (2000).

Jezikovno-govorno destabilizacijo oz. razsutje jezika lahko opazujemo na več jezikovnih ravneh (gl. Sliki 1 in 4), na: 1) fonološki ravni: kjer prihaja do samoglasniških redukcij in zlitij glasov (predvsem nenaglašenege *i*, *e*, *a* in drugih glasov sredi besede): *prijateljica* > *prjatlca*, *tako* > *tko*, *kot* > *kt*, *nič* > *nč*, *naredila* > *nardila*, *cucek* > *cuck*, *mojega* > *mojga*; *kako* > *kuko*, *jaz* > *jst*, *zadnjič* > *zadnč*, *ponoči* > *punoč*, *kakor* > *kukr*; izguba končnega *-o*: *ravno* > *ravn*; asimilacija *aj* > *i* ali izgovor *-aj* kot *-i* ali *-ej*: *zjutraj* > *zjutri*, *daj* > *dej*; izgovor nenaglašenege *-el*, *-il* kot *-u*: *pustil* > *pustu*, *mislil* > *mislu*, *rekel* > *reku*, *davil* > *davu*; izgovor predloga *v* kot *u*; izgovor veznika *ker*, *ki*, *ko* kot *k*; 2) leksikalni: ekspresivno (nižje) pogovorno besedišče, predvsem glagoli (*fušala*, *skregala*, *čvekov*, *fentala*); besedišče, ki izraža negativen odnos, oz. sovražno, grobo in vulgarno besedišče (*mater*, *prasica*, *prasec*, *svinje*, *pofuku*, *prasci pofukani*, *kurbir pofukan*, *prasc putrebn*); in 3) sintaktični ravni: kjer prihaja do sprememb besednega reda, ki sledi toku misli, kopičenja velelnih in vprašalnih stavkov, skladske erozije; vse do kratkih, odsekanih, nedokončanih stavkov in razpada na posamezne besedne zveze ali besede. V posameznih čustveno intenzivnih momentih, ko se negativno ozračje zgosti, so ti segmenti v besedilni predlogi od ostalega besedila vizualno ločeni (zapis s samimi velikimi črkami), v govorni upodobitvi pa se kažejo s spremembo prozodije: v izrazitejši glasnosti, poudarkih, hitrejšem tempu, spremenjeni intonaciji in ritmu.

Še bi ga. Še bi ga. Ubila bi ga. Ubila bi ga, če ne bi bilo
 Gusta. Kurbir pofukan. Zarad njega je Rita skor izkravela, k je
 splav delala. Svinja pukvarjena. Pa Lili bi se kmal ubesla zarad
 njega. Svinja. Vsi ste isti. Vse bi ubila. Kaj je, zakaj sem
 stupila iz cerkve. ZATO, K MI JE PASAL. ZATO K MI NUBEN NE BO
 GOVORU, KAJ NEJ DELAM. DELAM LOHK, KAR HOČEM. PRASCI POFUKANI.
 VSAK LOHK DELA, KAR HOČE. SE NIMA NUBENMU ZA OPRAVIČVT. KDO SI
 TI, DA BOM DOST GUVURILA O SEB, O SVOJI INTIMI. KDO? ZGIN STRAN.
 VN TE BOM NESLA - NUBEN ME NE BO MEL. NUBENMU NČ NE DAM. TO JE
 MOJ SVET. USAK MA SVOJ SVET. IN JE MOJ, MOJ... LOHK DELAM, KAR
 ŠM. LOHK. SVINJE, JA NI TE, ČE HOČM... DRKI SE PRASC PUTREBN.
 CRKN SVINJA. NE BOM BEŽALA. NČ NISM NARDILA. FENTALA BOM TE
 PRASCE. ČE HOČM FUKAT, FUKAM. ČE HOČM KADIT, KADIM. KDO MI KEJ
 MORE? NUBEN. NE PUSTIM, DA MI KDO SERJE NA GLAVO. JST LAHKO
 DELAM, KAR HOČEM. NUBENGA MI NI TREBA PUSLUŠAT. NUBEN NE BO
 GUVORU NAMEST MENE.
 Sveti angel, varuh moj,
 bodi vedno ti z menoj.

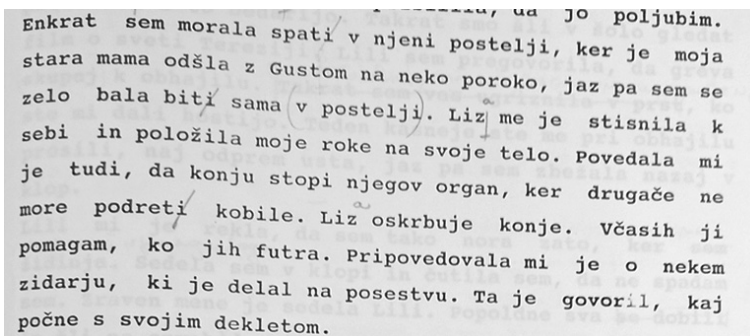
Slika 4: Herbert Achternbusch, Tomaž Toporišič (prev.): *Susn*, 1993, tipkopol (lektorska knjiga Mateje Dermelj), str. 5. Izsek iz I. sekvence, govor Nataše Barbare Gračner. Redukcije in prežetost s sovražnim, grobim in vulgarnim besediščem (vir: arhiv SMG).

3.1.2 Eksperimentalni igralski in dramaturško-lektorski pristop

Delo z besedilom je pri igralkah zahtevalo iznajdbo novega pristopa – pomene, uprizoritveni potencial je bilo treba iskati onstran tekstovnega, v *vrzelih* (Ubersfeld, Pavis), v praznih prostorih ali gibanju med posameznimi govornimi segmenti. Igralke so pri kreaciji svojih sekvenc izhajale iz posameznih besed, besednih zvez ali misli, iz katerih so izpeljale vsaka svojo interpretacijo in precej svobodno (še vedno pa podprto z vodenjem in usmeritvijo režiserja in dramaturga) izoblikovale dramaturgijo svojega prizora (Štern v: Pori 2022):

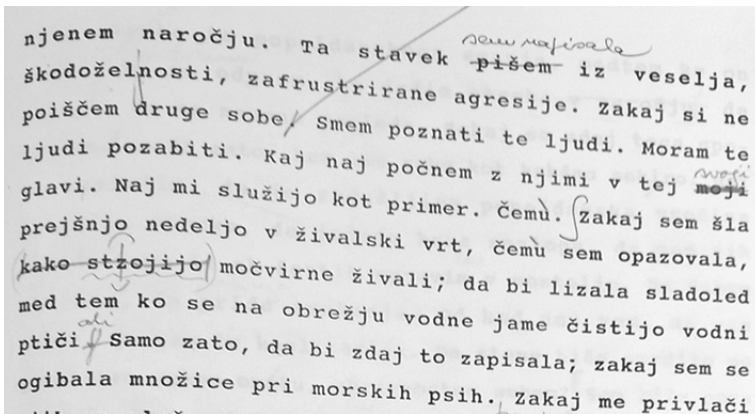
Odvisno torej od režiserja in dramaturga, koliko svobode ti pustijo. Nisem šla izven, kot sem omenila, držala sem se Achternbuscheve filozofije. Tudi pri govoru sem bila zelo izrazna, glasna, iskala sem svobodo. V tem smislu smo bili zelo podobni eksperimentalnemu teatru. Tekst torej kot izhodišče, ampak po Achternbuschevem navdihu.

Posegom v besedilo, tudi dramaturškim črtam, ki so bile narejene v procesu nastajanja uprizoritve, lahko sledimo skozi celotno uprizoritveno predlogo, je pa razvidno, da ti niso bili pogosti ali radikalni, narejeni pa so bili predvsem z namenom doseganja čim bolj naravnega in prepričljivega govornega izraza in uskladitve s telesnim izrazom. V lektorski knjigi vsi popravki sicer niso dosledno označeni, je pa vidnih nekaj dramaturških črt in preurejanj ter manjših lektorskih posegov, ki so značilni predvsem za pasuse s knjižnim jezikom: najbolj opazna značilnost je črtanje končnih nenaglašanih samoglasnikov (*spati* > *spat*, *biti* > *bit*, *podreti* > *podret* (Slika 5)), sicer pa še črtanje posameznih besed, nadomeščanje ali modifikacija posameznih besed, združevanje povedi, spremembe na ravni oblikoskladnje (besednega reda, glagolskega časa, glagolskega vida ipd.), zaznati je bilo kar nekaj primerov označevanja naglasa oz. izgovora besed in nekaj popravkov zatipkov v tipkopisu (Slika 6).



Enkrat sem morala spati v njeni postelji, ker je moja stara mama odšla z Gustom na neko poroko, jaz pa sem se zelo bala biti sama (v postelji). Liz me je stisnila k sebi in položila moje roke na svoje telo. Povedala mi je tudi, da konju stopi njegov organ, ker drugače ne more podreti kobile. Liz oskrbuje konje. Včasih ji pomagam, ko jih futra. Pripovedovala mi je o nekem zidarju, ki je delal na posestvu. Ta je govoril, kaj počne s svojim dekletom.

Slika 5: Herbert Achternbusch, Tomaž Toporišič (prev.): *Susn*, 1993, tipkopis (lektorska knjiga Mateje Dermelj), str. 9. Izsek iz I. sekvence, govor Nataše Barbare Gračner (vir: arhiv SMG).



Slika 6: Herbert Achternbusch, Tomaž Toporišič (prev.): *Susn*, 1993, tipkopolis (lektorska knjiga Mateje Dermelj), str. 18. Izsek iz II. sekvence, govor Olge Grad (vir: arhiv SMG).

Govorna realizacija je sledila zapisu oz. dramaturško-lektorski adaptaciji tekstovnega. V središču igralskega in dramaturško-lektorskega zanimanja je bilo preigravanje elementov na jezikovno-govorni površini oz. materialno jedro govora, ki ga predstavljajo bogato prepleten jezik in (ne)harmonične kombinacije besed ali govoric, ki učinkujejo s svojo zvočnostjo.

Zaradi specifičnih (ne več) dramskih jezikovnih pristopov, ki vzpostavljajo nelinearno in asociativno, predvsem pa analitično in ne več sintetično strukturo, je razbiranje fabule in smisla terjalo miselni napor in zbranost tudi pri gledalcih. Namesto linearne razvoja pripovedi (in dogodkov) spremljamo polifonično »organizirano strukturo izjav in podob, ki se med seboj interpretirajo in morajo biti sprejete v svoji celoti kot različne teme v simfoniji« (Esslin 2001: 45–46), osmišljene šele v interakciji. Poslušalec, gledalec se tako pri dekodiranju ne more zanesti več samo na govor, ampak je pomembna osredotočenost na atmosfero, ki jo jezik oz. govor vzpostavlja skupaj s prvinaми neverbalne govornice (mimiko, gestami, gibanjem, glasbo), tudi zvočnostjo in ritmičnostjo, ki jo proizvaja telo.

4 Zaključek

V *Susn* smo priča eksperimentalnemu igralskemu in dramaturško-lektorskemu pristopu, ki se manifestira v rušenju tradicionalnih, konvencionalnih jezikovno-govornih vzorcev in konceptov (oz. odstopanju od knjižne norme) ter stavi na govor kot osrednje kompozicijsko in dramaturško sredstvo. Glasovni sloj govora se pogosto odcepi od besedilnega, prikaže se kot vseprisoten in ustvarja dinamično zvočno pokrajino (razpršenih, potvorjenih, zmanipuliranih glasov). Uprizoritev temelji na *dramaturgiji prehajanja meja* (Toporišič): med govorom, zvokom in prostorom. Vsaka sekvenca ustvarja specifično razpoloženje z akustično in vizualno podobo: preklapljanje med različnimi tipi govora, glasovno niansiranje, razpršenost glasov in zvokov (akuzmatičnih prelivajočih se moških glasov, razpršenih po prostoru, in

ženskih individualiziranih; prekrivanje ženskega monologa z moškim govornim večglasjem (gl. I. sekvenca, video 4:00–5:00 min), kombinacija glasnega smeha, (posnetega) ženskega petja (angleških pesmi), neartikuliranih histeričnih krikov in joka; plesa, koreografij, svetlobnih učinkov), minimalistične prostorske podobe (oder, očiščen scenografije).

Tekst se pokaže kot temeljni sokreator polifone strukture uprizoritve, značilni sta režijska interpretacija in razumevanje teksta kot odprtega dela: v dramski dialog zareže mešanica raznolikih zvokov in glasov, jezikovno-govorna in zvočna struktura uprizoritve je zato dinamična in nehomogena, dramaturški krog je poln zarez in prekinitiv, vnosov (nekompatibilnih, pomensko nesmiselnih, nepovezanih) govornih vložkov. Uprizoritev *Susn* je primer pavisovskega *prostorskega vpisovanja besedila* (Pori, Toporišič 2022: 64): tekst in govor nista več v službi upodabljanja, slikanja realnosti, ampak delujeta z zvočno perspektivo. Klasično komunikacijsko razmerje z občinstvom je porušeno, z vsemi vibracijami, ki ga proizvede performerjevo telo v prostoru, pa se zgodi prebitje meje – neposredna komunikacija med telesi in vibracijami v celotnem prostoru.

Viri in literatura

- ACHTERNBUSCH, Herbert, TOPORIŠIČ, Tomaž (prev.), 1993: *Susn*. Rež. Eduard Miler. Tipkopis. 31 strani. Arhiv SMG.
- ESSLIN, Martin, 2001: *The Theatre of the Absurd*. London: Methuen.
- INKRET, Andrej, 2000: *Za Hekubo, gledališka poročila 1978–1999*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej (Gledališke monografije).
- LEHMANN, Hans Thies, 2003: *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska.
- MILOHNIČ, Aldo, 2009: *Teorije sodobnega gledališča in performansa*. Ljubljana: Maska.
- PAVIS, Patrice, 2012: *Sodobna režija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko (Knjižnica MGL, 157).
- PORI, Eva, 2022: Intervju z Marinko Štern. Ljubljana, 13. 5. 2022. [Transkripcija pogovora in zvočni posnetek pogovora pri avtorici.]
- PORI, Eva, TOPORIŠIČ, Tomaž, 2022: Premene razmerij med foničnim in vizualnim v (slovenskih) uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja. Katarina Podbevšek, Nina Žavbi (ur.): *Govor in prostor*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani. 25–26.
- PORI, Eva, 2023: *Dinamika razmerij med glasom in telesom v slovenskih uprizoritvenih umetnostih druge polovice 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani.
- Susn*. Gledališki list SMG. Ljubljana, sezona 1992/93.
- Susn*. Video posnetek uprizoritve v režiji Eduarda Milerja, 1993. SMG. DVD iz arhiva CTF UL AGRFT.
- TOPORIŠIČ, Jože, 2004: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.

