

Slavistična knjižnica 11

Mojim staršem

Katarina Podbevšek

**Govorna interpretacija
literarnih besedil
v pedagoški in umetniški praksi**

Slavistično društvo Slovenije
Ljubljana, 2006

Slavistična knjižnica 11

Katarina Podbevšek

Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi

Izdalo Slavistično društvo Slovenije

(<http://www.ff.uni-lj.si/slovjezsds/sds.html>)

Ljubljana, 2006

Recenzija: red. prof. dr. Boža Krakar Vogel, red. prof. Kristijan Muck

Urednik zbirke: dr. Zoltan Jan

Tehnična urednica: Malka Čeh

Tiskarna Birografika Bori, Ljubljana

Izdajo znanstvene monografije sta finančno podprla Ministrstvo za visoko šolstvo in znanost Republike Slovenije in Akademija za gledališče, radio, film in televizijo.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

808.54(04)
371.3:821.09(04)
821.09:808.54(04)

PODBEVŠEK, Katarina, 1951-
Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi / Katarina Podbevšek. - Ljubljana : Slavistično društvo Slovenije, 2007. - (Slavistična knjižnica / Slavistično društvo Slovenije ; 11)

ISBN-978-961-91015-8-2

230825728

Kazalo

Predgovor	9
Uvod	10
Cilji in namen raziskave.....	13
I. del: Teoretična izhodišča	15
1 Terminološke določitve	15
Govorna interpretacija literarnega besedila	15
Pedagoška komunikacija in umetniška komunikacija	20
Dve vrsti govorne interpretacije literarnega besedila: šolska in umetniška	22
2 Vsebinska izhodišča za šolsko in umetniško govorno interpretacijo	62
Govor(jenje)	62
Poslušanje kot del šolske in umetniške govorne interpretacije literarnega besedila.....	77
Branje in bralec (govorni interpret).....	81
Bralna pismenost in glasno (interpretativno) branje.....	95
II. del: Primerjalna slušna analiza šolskih in umetniških govornih interpretacij literarnih besedil	101
1 Postopek	101
Prozodijska sredstva	103
2 Primerjava prozodijskih sredstev v šolski in umetniški govorni interpretaciji.....	129
Francesco Petrarca: Sonet	129
Simon Jenko: Obrazi	139
Mihail Lermontov: Jadro.....	156
Tone Pavček: Pesem o zvezdah.....	162
France Prešeren: Slovo od mladosti	168
Ljudska: Volkodlak	177
Josip Jurčič: Telečja pečenka (odlomek).....	192

Fran Levstik: Popotovanje iz Litije do Čateža (odlomek)	214
Frane Puntar: Lov na rep.....	228
3 Sklepne ugotovitve primerjalne slušne analize	249
III. del: Model priprave na govorno interpretacijo	
literarnih besedil.....	255
1. faza: Upočasnjeno tiho branje.....	258
2. faza: Izdelava govornega zapisa	281
3. faza: Poskusno glasno branje	284
Zaključek	289
Literatura.....	295
Viri.....	307
Summary	3093

Predgovor

Monografija *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški komunikaciji* temelji na raziskavi, ki sem jo opravila v okviru doktorskega študija. V njej se ukvarjam z govorno dejavnostjo, ki jo opravljajo učitelji in igralci, prvi v šoli kot del pouka književnosti, drugi v gledališču ali drugih prostorih kot umetniški dogodek. Namen raziskave je bil teoretično utemeljiti to dejavnost, z empirično primerjalno analizo pokazati razlike med šolsko in umetniško govorno interpretacijo in oblikovati model priprave za njuno izvedbo.

Iskreno se zahvaljujem profesorici slovenščine na Gimnaziji Ledina, Škofijski klasični gimnaziji, Srednji ekonomski šoli, Osnovni šoli Danile Kumar, Osnovni šoli Riharda Jakopiča in profesorju slovenščine na Škofijski klasični gimnaziji v Ljubljani ter njihovim učencem, da sem smela zmotiti njihov pouk s snemanjem.

Prav tako se zahvaljujem tudi igralkam Jožici Avbelj, Majdi Grbac, Darji Reichman in igralcem Tomažu Gubenšku, Vladimirju Jurcu ter Alešu Valiču, da so posvetili svoj prosti čas pripravi in snemanju.

Posebej hvala režiserju Marku Naberšniku, ki me je s filmsko kamero spremljal po šolah in ki je posnel igralske interpretacije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo. Hvaležna sem tudi Miranu Zupaniču, ki je (med leti 2000 in 2004, ko je bil dekan Akademije) dovolil uporabo akademijske kamere. Prav tako se zahvaljujem Zvezdi Sabotič, ki je presnela filme na videokasete in mi tako omogočila analizo posnetkov.

Za prevod povzetka in jezikovni pregled razprave ter strokovni pogovor se zahvaljujem Ljubici Črnivec.

Prav posebno zahvalo pa dolgujem mentorici dr. Boži Krakar Vogel, ki me je spodbudila k raziskavi govornega interpretiranja literarnih besedil in mi ves čas pomagala s strokovnimi nasveti ter moralno podporo.

Uvod

Raziskava se ukvarja z govorno interpretacijo literarnih besedil. S tem problemom sem se prvič zavestno srečala na začetku svoje pedagoške prakse v srednji šoli. Živo se spominjam zadreg ob glasnem branju Jenkove domoljubne pesmi *Naprej*. Ko sem se doma pripravljala na uro, sem poskusila pesem glasno prebrati, toda s kakršno koli barvo glasu in s kakršno koli jakostjo sem poskušala, vedno sem z grozo zaslišala samo sebe, kako se pravzaprav norčujem iz pesnikovih besed, kako je vsak premor predolg, ker dela pesem preveč patetično, kako je vsak stavčni poudarek premočan, kako celotna pesem skozi moj glas zveni kot norčevanje iz pesnikovih domovinskih čustev. Spominjam se, da sem imela pred učenci strašno tremo in da sem zadnji verz *hajd'mo, hajd'mo zanje v boj* izrekla prav boječe, saj sem se bala, da bo razred bušnil v smeh. Na moje presenečenje so bili učenci čisto resni. Kasneje sem svoje težave z glasnim branjem pred razredom razkrila starejši izkušeni profesorici; poučila me je, da se mi ni treba mučiti še z branjem, naj pač dam besedilo prebrat komu od učencev. Napotek sem seveda takoj upoštevala, vendar niti v enem razredu, ki sem ga učila, za moj okus ni bilo dobrega bralca, zato sem se vseeno še naprej mučila sama. V tem obdobju (konec 70. let 20. stoletja) sem prvič pomislila, da bi me moral na fakulteti (slovenistika, takrat še slavistika) pravzaprav kdo opozoriti na to težavo in me te spretnosti naučiti. Skušala sem se tudi spomniti, kako so literarna besedila brali moji profesorji slovenščine. Mogoče je moj spomin slab, vendar se spominjam samo enega (tudi profesionalnega pevca) iz osnovne šole, ki nam je zelo vzneseno, s trepetom v glasu in s širokimi kretnjami rok bral in celo na pamet govoril razne pesmi. Takrat se mi je zdelo to zelo lepo in spomnim se, da smo v glavnem vsi imeli radi te njegove nastope, čeprav so bili – z današnjega stališča – bolj sami sebi namen in niso v učencih vzbudili drugega kot občutek, da je poezija nekaj zelo lepega in odmaknjenega od življenja. Včasih, kadar je bil glasovni vibrato le premočan, gestikulacija in mimika pa prevsiljivi, smo se iz učitelja tudi norčevali.

Ti in podobni spomini so oživali, ko sem kot predavateljica za slovenski jezik in lektorica prišla na Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT), kjer sem se začela ukvarjati z govorjenim

jezikom. Šele poglobljeno in sistematično ukvarjanje z govorno umetnostjo mi je pokazalo, da moje nekdanje težave z glasnim branjem (pa tudi z govorjenjem pred razredom) niso bile samo znamenje moje nenadarnosti in nesposobnosti, temveč predvsem znak nikakršne izobrazbe in vzgoje na tem področju. Ob brskanju po literaturi sem ugotovila, da je o govornem interpretiranju napisanega in teoretsko utemeljenega le malo. Opazila sem, da tudi pedagogi (ki so uveljavljeni igralci in režiserji) pri vzgajanju in izobraževanju bodočih odrskih, filmskih, televizijskih in radijskih govorcev vse prevečkrat uporabljajo samo umetniško intuicijo. Nikakor nočem zanikati pomembnosti intuicije pri vzgajanju igralcev, nasprotno – zdi se mi nujno potrebna, vendar menim, da za študijski proces ni zadosti. Iz prakse vem, da študente takšno poučevanje po nekakšnem pedagogovem notranjem občutku, ki se seveda lahko od dneva do dneva spreminja in pušča ogromno prostora improvizaciji, včasih bega. Takšno poučevanje se namreč zdi na videz kaotično, nesistematično, improvizirano (pa čeprav pedagog natančno ve, kam mora študenta pripeljati) in ustvarja v študentih vtis, da je za igralca dovolj, če ima ta notranji občutek. Kar seveda še zdaleč ni res. Najbrž zato kdaj pa kdaj kakšen bivši študent izjavi, da mu je Akademija dala premalo – ker ni dobil nekih trdnih, sistematičnih, teoretsko razvidnih in utemeljenih smernic, pač pa le z umetniško intuicijo podprto vodenje sicer večinoma karizmatičnih pedagogov.

Rezultat mojega večletnega sodelovanja v študijskem procesu pri izobraževanju igralcev je prepričanje, da mora biti umetniška intuicija podprta s teoretičnim in praktičnim znanjem, in to na vseh področjih, za katere AGRFT usposablja svoje študente.

Na Akademiji obstajata dva praktična predmeta, ki se ukvarjata izključno z govornim oblikovanjem umetnostnega besedila: umetniška beseda in radijska igra. Pri umetniški besedi se študenti učijo govorno interpretirati poezijo in prozo, pri radijski igri dramska besedila. Pri obeh predmetih se potreba po teoretskih temeljih umetniškega govora pokaže še bolj očitno kot pri predmetu dramska igra, kjer je govor vedno vpet v mrežo drugih gledaliških izraznih sredstev, ki vplivajo na njegovo oblikovanost. Pri obeh prej imenovanih predmetih (zlasti pri umetniški besedi, pri radijski igri namreč govor oblikuje tudi tehnika) pa ima igralec kot izrazno sredstvo na razpolago izključno govor. Slovenske strokovne literature o obeh področjih tako rekoč ni ali pa je fragmentarno raztresena po literaturi o gledališču in radiu.

Razmišljanje o tem, kako študentu pri oblikovanju njegovega govora pokazati, da način govornega oblikovanja literarnih besedil vendarle ni odvisen samo od njegovih notranjih občutij, čustev, stanj, temveč tudi od teoretskega znanja, me je privedlo do sklepa, da je

treba izdelati sistem, ki bo predstavljal temeljno izhodišče za kasnejše iskanje umetniške komponente govorne interpretacije.

V približno takšnih razmišljanjih me je ujelo povabilo s Filozofske fakultete, naj pripravim predavanje o interpretativnem branju za bodoče profesorje slovenskega jezika in književnosti. Ponudila se mi je primerjava igralčevega in učiteljevega govornega nastopa in v okviru tega tudi primerjava igralčeve govorne interpretacije literarnega besedila z učiteljevo. Našla sem kar precej skupnih točk (npr. nastopanje pred publiko, predmet sporočanja – literarno besedilo, namen – vzbujanje estetskega doživetja) in seveda razlik (npr. časovne in prostorske okoliščine, cilj sporočanja). Misel o podobnosti igralčeve in učiteljeve govorne interpretacije literarnih besedil sem v razpravi konkretizirala s primerjanjem obeh tipov govornih interpretacij.

Na delavnicah in predavanjih, ki sem jih pripravila za učitelje slovenščine v osnovni in srednji šoli, sem se prepričala, da učitelji pogrešajo sistematične napotke za govorno interpretiranje literarnih besedil v razredu. Ob prenovi slovenskega šolstva se je sicer prenovila tudi književna didaktika, nastalo je precej didaktičnih in metodičnih priročnikov za poučevanje književnosti, razvijanje bralne sposobnosti je postalo glavni smoter pouka književnosti in v procesu usposabljanja za branje je dobilo pomembno vlogo tudi učiteljevo govorno interpretiranje literarnega besedila, vendar je strokovno utemeljenih teoretskih in praktičnih napotkov za učiteljevo govorno interpretiranje literarnih besedil premalo. Prav tako je takšnih napotkov premalo tudi za igralčevo govorno interpretiranje poezije in proze. V svojih predavanjih in lektorskih vajah na Akademiji, predvsem pa v nekaterih svojih člankih sem nekaj smernic za govorno interpretiranje že oblikovala, v doktorski nalogi pa sem jih še dopolnila in teoretsko utemeljila. Ker menim, da učitelj in igralec potrebujeta (zlasti v času izobraževanja) za pripravo na govorno interpretiranje konkretna navodila z ustreznim instrumentarijem, ki ga lahko aplicirata na različna literarna besedila, sem oblikovala model za takšno pripravo. Namenjen je študentom slovenščine in študentom dramske igre (zlasti pri predmetu umetniška beseda), učiteljem slovenskega jezika in književnosti ter profesionalnim igralcem, lahko pa služi tudi kot vodilo za govorno interpretiranje literarnih besedil na sploh (npr. v dramskih ali literarnih krožkih ali kot napotki za učenčevo glasno interpretativno branje v razredu).

Cilji in namen raziskave

Raziskava se giblje na eni strani po področju teorije pouka književnosti (didaktike književnosti), na drugi strani pa po področju teorije igre oz. teorije umetniške besede. V prvem primeru gre za govorno interpretacijo literarnega besedila v pedagoški komunikaciji (izvaja jo predvsem učitelj, včasih učenec), v drugem za govorno interpretacijo literarnega besedila v umetniški komunikaciji (izvaja jo igralec). Prva interpretacija se uresničuje kot del pouka književnosti v razredu, druga kot umetniški dogodek v gledališču ali drugih priložnostnih prostorih, na radiu, na televiziji, na video- in avdioposnetkih. V obeh primerih gre za govorno interpretacijo literarnega besedila, le da so okoliščine, izvajalec (oddajnik, sporočevalec) in delno tudi namen komuniciranja različni.

Raziskava je poskušala najti skupne točke obeh tipov govornih interpretacij in izdelati sistem priprave na takšno interpretacijo. Obenem si je prizadevala osvetliti razlike med eno in drugo ter hkrati opredeliti teoretična izhodišča za oboje. Pri tem je uporabljala instrumentarij s področja znanosti o govoru, didaktike književnosti, literarne teorije in gledališke teorije (kolikor je je posvečene umetniški besedi).

Razprava je razdeljena na tri dele:

- I. Teoretična izhodišča,
- II. Primerjalna slušna analiza šolske in umetniške govorne interpretacije literarnega besedila,
- III. Model priprave na govorno interpretacijo literarnih besedil.

V prvem delu poskušam terminološko opredeliti govorno interpretacijo kot del pedagoške in umetniške komunikacije (interpretativno branje, umetniška beseda, recitacija, deklamacija, umetniško pripovedovanje, odnos /dramske/ igre in umetniške besede), nato pa obravnavam vsebinska izhodišča za obe vrsti govornih interpretacij (govorjenje in poslušanje, branje in bralec, bralna pismenost in glasno branje).

Jedro moje raziskave predstavlja drugi del, v katerem analiziram videoposnetke govornih interpretacij. Najprej opišem postopek primerjalne slušne analize, nato pa primerjam prozodijska sredstva v šolski in umetniški govorni interpretaciji literarnih besedil, ki so jih izvedli učitelji in igralci.

V tretjem delu predstavljam model priprave na govorno interpretacijo literarnega besedila.

I. del: Teoretična izhodišča

1 Terminološke določitve

Najprej želim natančneje opredeliti predmet raziskave (govorno interpretacijo, šolsko in umetniško govorno interpretacijo) in ob tem razrešiti nekatere terminološke zadrege s področja govornega interpretiranja literarnih besedil.

Govorna interpretacija literarnega besedila

1 Predmet moje raziskave je govorna dejavnost, ki jo imenujem *govorna interpretacija literarnega besedila*. To poimenovanje je sicer v strokovni literaturi mogoče zaslediti, vendar bolj kot opis določenega govornega delovanja in ne kot termin, zato ga bom poskusila natančneje opredeliti.

1.1 Pri odločanju za najustreznejše poimenovanje sem razmišljala tudi o naslednjih besednih zvezah: *glasna interpretacija*, *glasovna interpretacija*, *zvočna interpretacija*, tudi *slišna interpretacija* ali *slušna interpretacija*. Vsi ti izrazi so do neke mere ustrezni, saj je človekova dejavnost, ki jo nameravam raziskati, glasna in ne tiha, pri izvajanju se uporablja človeški glas, ki je v bistvu zvok, in tudi slišim jo, ker se prenaša po slušnem prenosniku. Vendar je mogoče ta poimenovanja razumeti tudi drugače: nasprotje glasne interpretacije je tiha, kar bi lahko pomenilo tudi ne preveč glasna, pri glasovni bi lahko pomislili na glas kot nasprotje črke, zvok je vse, kar zaznavamo s sluhom, slišna in slušna interpretacija pa preveč izpostavljata sprejemnika in kanal.

1.1.1 V angleško-ameriški strokovni literaturi se pojavlja izraz *oral interpretation* – *ustna interpretacija* (Lenning 1996), pa tudi *performing literature* in *speaking literature* (Gamble 1995, Linklater 1976).¹ Tudi v slovenščini poznamo besedne zveze kot *ustno izročilo*,

¹ Učinkovit interpret literature je "performer of literature" (Gamble 1995: 3). Tak interpret obvladuje svoj glas in svoje telo ter zna učinkovito uporabljati nebesedno izražanje (mimiko, geste, obnašanje telesa).

ustno sporočanje, ustno izražanje, ustni izpit, ustno slovstvo itd., kjer beseda *ustno* (*ustni*) zamenjuje besedo *govorno* (*govorni*) v pomenu 'ne pisno'. Ne glede na to, da gre v navedenih primerih za metonimičen pomenski prenos (usta - govor), menim, da je prilastek *ustna* pomensko ožji od prilastka *govorna*, saj se *ustna* navezuje na izgovarjavo, kar je samo del govora.

1.1.2 Zaradi pomenskih ohlapnosti naštetih izrazov sem se torej odločila, da je prilastek *govorna* še najbolj natančen, saj gre za to, da literarno besedilo oblikujem (interpretiram) z govorom oz. z govornimi sredstvi (intonacijo, barvo in jakostjo glasu, različnim tempom itd.). *Govorna* (*interpretacija*) je pomensko širši izraz od prej naštetih, saj jih vse vsebuje.

1.2 Podobno razume besedno zvezo *govorna interpretacija* tudi **Novak Novaković**, ki meni, da v govorni interpretaciji interpret »na lasten način z govornimi sredstvi izrazi umetniško besedilo«, vendar v mejah svobode, ki jih določa individualnost umetniškega dela (1980: 132). »Govorna interpretacija umetniškega besedila (v metodični terminologiji interpretativno branje in recitiranje) nastaja iz posameznikove težnje, da tekst umetniškega značaja govorno oblikuje pred poslušalci na umetniški način kot lasten doživljaj« (Novaković 1980: 5).

1.2.1 Ivo Škarić uporablja izraz *interpretativno govorjenje*, pri čemer misli na recitiranje (deklamiranje), skratka na govorjenje tujih (pesniški, proznih, govorniških) besedil pred publiko (1999: 26). Besedne zveze ne definira.

1.3 Po **SSKJ** pomeni izraz *interpretacija* dvoje: »1. delanje, povzročanje, da se dojame, spozna pomen, vsebina česa; razlaga, tolmačenje, 2. umetniško poustvarjanje«. Književna veda povzema prvi pomen in ga razširi glede na svoj predmet raziskave: interpretacija je »razlaga, tolmačenje posameznega literarnega dela, da bi ga dojeli po njegovem smislu in formalnoestetskih potezah. Nujno dopolnilo imanentne interpretacije je vključitev dela v višje historične zveze, duhovno-zgodovinske, literarno-zvrstne ipd.« (Leksikon Literatura 1977: 95). V zgodovini literarne vede se interpretacija izmenjuje ali dopolnjuje z analizo, danes pa prevladuje literarna analiza (Hladnik 1991: 89).

1.3.1 Slovaški jezikoslovec **Josef Mistrik** npr. ločuje analizo besedila od interpretacije besedila. Meni, da je analiza razčlenjevanje izraznih sredstev z modernimi metodami, interpretacija pa je razlaganje besedila z združevanjem intuicije, raziskovalnih postopkov in sodbe o delu (nav. po Krakar Vogel 1989/90).

1.3.2 Podobno razume interpretacijo **Vlatko Pavletič** v knjigi *Kako čitati poeziju* (1988). Interpretacijo razlaga kot predmet književne hermenevtike, tj. teorije interpretacije književnega besedila, »ki upošteva zgodovinske določitve dela, njegovo večpomenskost, ki izhaja iz njegove enkratnosti in neponovljivosti, ter duhovno, estetsko in idejno opredeljenost interpretatorja«. Vsako branje je svojevrstna interpretacija. Branje, ki upošteva vse našete predpogoje za konstituiranje dela v bralčevi zavesti, je hermenevtično branje (Pavletič 1988: 323).

1.3.3 Z zgodovinskim pregledom in z opredeljevanjem izrazov *hermenevtika* in *interpretacija* se podrobno ukvarja **Darko Dolinar**. Ugotavlja, da imata oba izraza različne pomenske odtenke, ki se spreminjajo glede na različne literarnoznanstvene smeri in glede na ustrezne premike v literarni kritiki. V slovenskem kulturnem okolju se ob začetku 20. stol. beseda *interpretacija* najprej pojavi s pomenom izvedba umetniškega dela, v 20. letih pa s pomenom razlaga, in sicer pri zagovornikih protipozitivizma (Dolinar 1985: 13). Različna pojmovanja interpretacije je mogoče strniti v tri sklope: interpretacije, ki se osredotočajo na avtorja in okoliščine nastanka dela (npr. pozitivizem), interpretacije, ki jih zanima predvsem besedilo (npr. imanentna interpretacija, strukturalizem), in interpretacije, ki največjo pozornost namenjajo recepciji (Virk 1999: 84). Dolinar npr. omeni Paternujevo *integralno interpretacijo*, ki »povezuje in usklajuje vse plasti in vidike dela; v njej je zajeta umetnikova podoba sveta, ki združuje idejni koncept in estetsko oblikovno strukturo in se kaže tako v mišljenju in čustvovanju kakor tudi v jezikovnem izrazu« (Dolinar 2000: 545).²

1.3.4 Čeprav je opisano razumevanje *interpretacije* osnova za *govorno interpretacijo*, je vendarle besedna zveza *govorna interpretacija* bližje drugemu pomenu v SSKJ, namreč umetniškemu poustvarjanju. Poustvarjati po SSKJ pomeni »ponovno umetniško obdelati« ali »umetniško obdelati sploh« ali »umetniško podati, reproducirati«. Še najbolj se poustvarjanje literarnih besedil z govorno

² Tomo Virk razmišlja o krizi literarne vede in s tem v zvezi o vprašanju, ali je predmet literarne vede zgolj literarnost ali tudi literarna umetniškost. Ugotavlja, da literarna veda ne more v celoti zajeti svojega predmeta, in sicer zato, ker z znanostjo ni mogoče zajeti presežka oz. umetniškosti literarnega dela. Znanost umetniškosti namreč ne more objektivizirati. Virk se (enako kot Marko Juvan, ki od literarnega znanstvenika pričakuje »znanstveno sublimno«) zavzema za legitimizacijo umetniškega čuta v literarni vedi (Virk 1999b: 90). Tudi pri govorni interpretaciji literarnega besedila se zastavlja vprašanje, ali je predmet znanosti (o govoru) tudi umetniškost izvedbe literarnega besedila.

interpretacijo prilega tretjemu pomenskemu odtenku: umetniško podati, reproducirati.³

1.3.5 Gledališki besednjak (1981) opredeljuje *interpretacijo* kot: »z osebno ali skupinsko idejno, estetsko ali slogovno noto opredeljeno podajanje (posredovanje) umetnine (lahko tudi samo razlaga)« (1981: 275).

1.3.6 Bistvena razlika med literarno in govorno interpretacijo je v tem, da prva govori o besedilu, druga pa govori samo besedilo. Prva tvori novo, neliterarno besedilo (metabesedilo), druga z glasom materializira obstoječe literarno besedilo. Posebej je treba poudariti, da gre pri govorni interpretaciji za dobresedno govorjenje (v obliki branja ali govorjenja na pamet) avtorjevega (tujega) besedila. Govorec (bralec) mora predhodno opraviti (ali povzeti že obstoječo) literarno interpretacijo, šele potem lahko sledi govorna uresničitev literarnega besedila. Brez predhodne literarne interpretacije ni govorne interpretacije (lahko je le navadno, neinterpretativno branje ali govorjenje na pamet). Skozi govorno podajanje literarnega besedila preseva predhodna literarna interpretacija. Govorna interpretacija literarnega besedila je ustvarjalni proces, ki med drugim kaže interpretovo boljše ali slabše razumevanje besedila, pa tudi večjo ali manjšo sposobnost estetskega doživljanja ter večjo ali manjšo sposobnost za ustvarjalno rabo govornih sredstev. Izbira, kombinacija in uresničitev govornih sredstev morajo izhajati iz vsebinsko-idejnih in oblikovnih značilnosti besedila. Z govorno uresnitvijo izvajalec »dodaja« literarnemu besedilu »novo« semantiko, ki pa izhaja iz besedila oz. iz predhodne literarne interpretacije. Te govorne semantike ni mogoče ustrezno realizirati, če besedilo ni prej razumljeno in doživeto, pa tudi ovrednoteno. Govorna in literarna interpretacija morata biti usklajeni, tako da se v končni realizaciji prekrijeta in učinkujeta kot nedeljiva celota. Ker je v naravi literarnega dela, da je večpomensko, je literarnih interpretacij enega besedila lahko več, zato je tudi govornih interpretacij lahko več. Govorna interpretacija je vedno tudi subjektivna.⁴

³ V igalskih krogih večinoma neradi uporabljajo besedo poustvarjati (in tvorjenke), ker menijo, da ima izraz slabšalen, manjvreden prizvok in da razvrednoti igalsko ustvarjanje.

⁴ Zanimiva je Crocejeva misel o neprimernosti govorne interpretacije pesmi, ker takšna interpretacija lahko uresniči samo eno (na videz edino) interpretacijo. En interpret ne more s svojim govorom izraziti vse vsebine bogatega, razslojenega pesniškega znaka. Croce piše: »Pesniki ne marajo deklamatorjev svojih verzov, pa tudi sami jih neradi recitirajo. /.../ Toda če se pesniki odločijo recitirati svoje verze /.../, jih govorijo tiho, monotono, pazéč samo na dobro artikuliranje in ritem, ker vejo, da je pesem notranji glas, ki mu niti en človeški glas ni enak« (nav. po Vuletić 1999: 283).

1.3.7 Faze nastajanja govorne interpretacije so precej podobne fazam nastajanja igralske vloge. Režiser **Mile Korun** ugotavlja, da so pri celovitem pristopu do vloge pomembne tri stopnje, ki se dogajajo kot proces: analiza, doživljanje in prezentacija (Korun 1996: 149). *Analiza* je razumska razčlenitev vloge in vsega, kar je z njo v zvezi. *Doživljanje* je duhovni vstop igralca v vlogo (čustva, razpoloženja itd.), kar se izraža tudi telesno. *Prezentacija* je zlitje obeh stopenj, igralec z zavestno uporabo igralskih izrazil predstavi vlogo publiki. V okviru tega tristopenjskega procesa se dogaja še en proces, ki bistveno določa igralsko in gledališko umetnost: *transformacija* igralca oz. »prehajanje identitete igralca v identiteto lika« (Korun 1996: 143). Odsotnost transformacije je po mojem mnenju ena bistvenih razlik med govorno interpretacijo, kakršno obravnava moja raziskava, in govorno interpretacijo dramskega dialoga v predstavi.

1.3.8 Del oblikovanja vloge je seveda tudi govorna interpretacija dramskega dialoga, vendar sama ni končni in edini cilj igralčevega ustvarjalnega procesa. Igralčeva govorna interpretacija je namreč vedno neločljivo vpeta v celotni čutnonazorni svet odra oz. v gledališko predstavo. **Škarić** npr. izrecno poudarja, da se interpretativno govorjenje (recitiranje, deklamiranje) bistveno razlikuje od igre po tem, da recitator govori v svojem imenu in se ne preobrazi v neki drugi lik (Škarić 1999: 26).

1.4 *Literarno besedilo* je sinonim za umetnostno besedilo, tudi za književno besedilo, leposlovno besedilo. Sodi v okvir besedne umetnosti (književnosti, literature), ki upodablja svet z jezikom in katere bistvo je organska povezanost treh funkcij: estetske, spoznavne in etične (Kmecl 1976; Kos 1994; Paternu 1983/84), nekateri dodajajo še sprostitveno ali zabavno, razvedrilno funkcijo (Hladnik 1991). Literarna besedila so napisana z drugačnim namenom kot neliterarna, tudi sprejemamo jih drugače, oblikovana so na poseben način. Literarna besedila želijo vplivati zlasti na bralčeva čustva, čute, domišljijo in načelno ne posredujejo preverljivih podatkov o resničnem svetu. Tudi različne zvrsti literature sprejemamo različno (poezijo beremo drugače kot prozo ali dramatiko), vsem pa je imanentna večpomenskost. Literarna besedila (poezija, proza) so namenjena predvsem (tihemu in glasnemu) branju, razen dramatike, ki je načeloma namenjena uprizarjanju.⁵ Dramska besedila je mogoče

⁵ Posebne so *t. i. knjižne ali bralne drame* (npr. Byronov *Manfred*, Shelleyev *Osvobojeni Prometej*, Ibsenov *Peer Gynt*), ki naj bi bile zaradi različnih razlogov prezahtevne za uprizarjanje (predolgo besedilo, preveč oseb, preveč menjav scene, zahtevni poetični ali filozofski monologi), vendar avtorji bralnih dram običajno predvsem zavračajo prevladujočo odsko konvencijo svojega časa, zato svoje drame izrecno namenjajo zgolj literarnemu branju. Takšne drame se kasneje izkažejo za gledališko povsem uporabne. Sicer pa nekateri sodobni gledališčniki menijo, da je

govorno udejanjiti tudi kot radijsko ali televizijsko igro, film, mjuzikel, opero, opereto. Zaradi svoje konotativne narave ponujajo literarna besedila različne govorne uresničitve. Govorec z uzvočevanjem besedila zapolnjuje t. i. pomenske vrzeli (Kunst Gnamuš 1995: 2) in ustvarja zvočno semantiko, ki postane ena od estetskih kvalitete literarnega besedila.

1.5 Govorna interpretacija literarnega besedila je torej dobesedno govorjenje (branje ali govorjenje na pamet) literarnega besedila. Interpret po predhodni literarni interpretaciji ustvarjalno uresničuje besedilo z govornimi sredstvi in pri tem usklajuje besedilne posebnosti z govorno podobo ter s tem izraža svoje doživetje besedila (brez identifikacije, transformacije). Bistvena faza v oblikovanju govorne interpretacije je usklajevanje smislov (sporočenih pomenov) s primerno zvočno obliko posameznih izrekov (Ducrot 1988)⁶ in celotnega besedila. Govorna interpretacija literarnih besedil je predvsem učiteljeva in igralčeva dejavnost. Ker jo z določenim namenom izvajata pred občinstvom, gre za sporazumevalni proces. Okoliščine izvajanja govorne interpretacije določajo vrsto sporazumevanja (komunikacije). Učiteljeva govorna interpretacija je del pedagoške komunikacije, igralčeva del umetniške komunikacije.

Pedagoška komunikacija in umetniška komunikacija

1 Pedagoška komunikacija je sporazumevalni proces med učiteljem in učenci. Osnovno sredstvo pedagoškega sporazumevanja je (pedagoški) govor. Govorjena sporočila se sproti spreminjajo v poslušana, zato je pedagoška komunikacija govorno-poslušalska komunikacija. Vlogi govorca in poslušalca se menjavata, vendar so učenci večkrat poslušalci kot govorci. Učitelj govorno posreduje učencem znanje svoje stroke (spoznavni govor) ter vzpostavlja družbena in čustvena razmerja z učenci (odnosni govor). Del pedagoškega govora pri pouku književnosti je interpretativno branje ali šolska govorna interpretacija. Poleg učitelja lahko interpretativno berejo tudi učenci. V pedagoški komunikaciji učitelj spodbuja

mogoče uprizoriti prav vse (Pavis 1997: 69). – Obstaja tudi *t. i. koncertna izvedba dramskega besedila*, kjer igralci govorno interpretirajo dramsko besedilo le ob najnужnejših gledaliških izrazilih (minimalna mizanscena, odrska luč). Pojavlja se še izraz *bralna uprizoritev* (npr. festival PreGlej na glas! v gledališču Glej, nov. 2006)

⁶ V pragmatičnem smislu govorec z zvočnim oblikovanjem izreka opravlja ilokucijsko dejanje. Pri govorni interpretaciji mora biti ilokucijska sila še posebej izrazita, da pri poslušalcu doseže primeren učinek (perlokucijo). O govornih dejanjih v okviru odrskega diskurza podrobneje razmišljam v članku *Od dramskega teksta do scenskega govora* (Podbevšek 1994: 75).

poslušalce (učence) k aktivnemu (besednemu – govorjenemu ali pisnemu) odzivu na poslušanje govorne interpretacije.

2 Besedno zvezo *umetniška komunikacija* uporabljam v prvi vrsti kot razlikovalno poimenovanje v odnosu do šolske komunikacije. Umetniška komunikacija (v rabi je tudi izraz *estetska komunikacija*) se dogaja v polju umetnosti in jo izvajajo umetniki. Izraz zaobjema najrazličnejše odnose med umetniki (umetniškim delom) in občinstvom v različnih umetnostih, vendar me v moji nalogi zanima le govornosporazumevalni proces med igralcem in (neposredno ali posredno prisotnim) občinstvom, pri čemer igralec kot umetniško izrazilo uporablja predvsem svoj govor, njegovo govorno interpretiranje pa ni del gledališke predstave. S tega stališča je tudi umetniška komunikacija govorno-poslušalska, vendar se vlogi govorca in poslušalca ne izmenjujeta, saj govori samo igralec. Komunikacija je enosmerna (igralec – občinstvo). Razmerje med igralcem in poslušalcem je nedemokratsko, poslušalec je pri odzivu omejen (ploskanje, žvižgi, vzkliki) ali pa neposreden odziv sploh ni mogoč (radio, televizija, film, zvočni in videoposnetki). Posebna oblika umetniške komunikacije je torej tudi umetniška govorna interpretacija literarnih besedil, ki jo samostojno oblikuje igralec na osnovi besedila in lastne osebnosti, načeloma z malo gledališkimi izrazili.⁷

2.1 Vrsta umetniške komunikacije je *gledališka komunikacija*, ki jo prav tako izvaja/jo igralec/i za občinstvo, vendar v okviru gledališke predstave. Govor je v predstavi le eno od izraznih sredstev oz. gledaliških znakov (poleg scene, kostumov, rekvizitov, luči, maske, giba, glasbe itd.). **Roland Barthes** primerja gledališče s kibernetičnim strojem, ki povzroča, da gledalec hkrati dobiva »šest ali sedem obvestil (ki jih pošiljajo dekor, kostumi, osvetlitev, razpored igralcev, njihove geste, mimika, govor)«. Ta gostota znakov ustvarja »obveščevalno polifonijo« in s tem tisto, kar imenujemo gledališkost (Barthes 1979). Gledališka komunikacija je večsmerna, saj govori igralec hkrati publiki in soigralcu (-cem). Igralec mora svojo govorno interpretacijo prilagajati režiserjevi zamisli uprizoritve in ni tako svoboden kot pri »negledališki« komunikaciji.⁸

⁷ Izjema je govorno interpretiranje dramskega besedila v radijski igri, kjer na govorno oblikovanje vpliva režiser (dramaturg, lektor), govornemu interpretiranju pa so dodana še druga zvočna negovorna izrazila.

⁸ S stališča gledališke semiotike se ukvarjam z igralčevim glasom v članku Semiotika glasa u kazališnoj predstavi (Podbevšek 2003: 63). – O vlogi odrskega govora v predstavi s stališča pragmatike in o specifikah gledališke komunikacije razpravljam v članku Od dramskega teksta do scenskoga govora (Podbevšek 1994: 75).

2.1.1 Nekateri gledališki teoretiki problematizirajo poimenovanje *gledališka komunikacija*. **Patriceu Pavisu** npr. se zdi termin sporen s stališča interakcije med igralci in publiko oz. povratne zveze, saj ima publika na voljo »samo aplavz, žvižganje in paradižnik« in torej simetrična izmenjava informacij ni mogoča. Izjema je hepening, kjer naj bi se razlika med igralci in gledalci ukinila. Vendar Pavis priznava, da je mogoče komunikacijo razumeti tudi »kot sredstvo, ki vpliva na drugega in jo slednji kot takšno pripoznava«. V tem primeru vzajemnost izmenjave ni več nujni pogoj za komunikacijo (Pavis 1997: 267). Da je gledališka umetnost »posebne vrste komunikacija«, razlaga tudi **Gledališki besednjak**. Gre za komunikacijo, »ki si prizadeva doseči poseben estetski in (lahko tudi) moralni ter spoznavni učinek« (1981: 259).

2.1.2 Tudi v »negledališki« govorni komunikaciji nekateri strokovnjaki izpostavljajo poseben odnos med publiko in govornim interpretom. **Novak Novaković** npr. meni, da ne gre samo za dajanje in sprejemanje, pač pa je sprejemnik hkrati tudi stimulans oddajniku, živ del recipročnega odnosa, v katerem se odvija govorno dejanje. S pesnikovo pomočjo interpret premakne notranje življenje publike, jo osvobodi vsakdanjosti in popelje v sfero skupnega doživetja. Brezbledna aktivnost publike interpretu spodbuja, mu pomaga, da obdrži koncentracijo. Publika iz različnih vzrokov ni vedno aktivna, interpret se mora takrat še bolj potruditi, da vzpostavi skupni fluid. Vendar se ne sme prilagoditi publiku, tako da bi osiromašil interpretacijo. Posebej težavna je komunikacija govornega interpreta preko radia, kjer je na voljo le avditivna pot. Neposredne publike ni, vendar si jo mora interpret zamisliti, mora jo videti v duhu (Novaković 1980: 152).

Dve vrsti govorne interpretacije literarnega besedila: šolska in umetniška

Predvsem glede na izvajalca (učitelj, igralec) in okoliščine (šola, oder) bom razlikovala dve vrsti govorne interpretacije: *šolsko govorno interpretacijo literarnega besedila* in *umetniško govorno interpretacijo literarnega besedila*.

Šolska govorna interpretacija literarnega besedila (interpretativno branje)

1 V sodobni didaktiki književnosti je v rabi izraz *interpretativno branje*, ki se izvaja pri pouku književnosti kot del šolske interpretacije literarnega besedila. V strokovni literaturi se za *interpretativno branje* pojavljajo različni izrazi: *doživeto*, *čustveno*, *ekspresivno*, *izrazno* (ruska metodika), *estetsko branje* (francoska

metodika) (nav. po Rosandić 1987: 13), *estetiško branje* (Bezjak 1906), *recitacija in deklamacija* (če gre za poezijo), vendar prevladuje izraz *interpretativno branje* z varianto *interpretacijsko* (Lipnik 1977/78, Žagar 1996, Kordigel 2000).

1.1 Interpretativno branje (točnejše bi bilo poimenovanje *glasno interpretativno branje*) bom uporabljala kot delni sinonim za *šolsko govorno interpretacijo*. Učitelj literarno besedilo največkrat interpretativno bere, lahko pa ga tudi interpretativno govori na pamet (zlasti poezijo). V vsakem primeru z govorom izraža svoj čustveni odnos do besedila in želi s tem vplivati na učenčevo doživljanje. Interpretativno (po vnaprejšnjih napotkih) lahko bere tudi učenec.

2 Sodobna didaktika književnosti med drugim temelji na spoznanjih recepcijske estetike (Jauss, Iser). Poudarja razvijanje učenčeve recepcijske sposobnosti oz. njegovo aktivno komunikacijo z literaturo. Temeljni cilj pouka književnosti je vzgoja učenca za dejaven stik z besedilom, to pa pomeni, da je sposoben doživljanja, razumevanja in vrednotenja literarnega besedila. *Interpretativno branje* je zato bistveni del pouka književnosti.

3 Eminentni hrvaški didaktik **Dragutin Rosandić** je v svojem metodičnem sistemu šolske interpretacije literarnega dela izoblikoval in razporedil različne stopnje interpretacije: doživljajsko-spoznavna motivacija, najava besedila in njegova lokalizacija, interpretativno branje, premor po branju, izražanje doživetij ter popravki, analiza, sinteza in vrednotenje, nove naloge za samostojno delo učencev (Rosandić 1991: 60). *Interpretativno branje* Rosandić označi kot »poseben tip glasnega branja umetniškega besedila« (1987: 13). To branje je »zasnovano na značilnostih govorjenega jezika (intonaciji, intenziteti, tempu, premorih, barvi glasu) in ima posebno funkcijo /.../ Izrazno branje se odlikuje po čustveni in logični izraznosti – je impresivno in ekspresivno« (Rosandić 1987: 13). Glasno interpretativno bere pred razredom učitelj, lahko tudi učenec, lahko pa razred posluša posnetke umetniških govornih interpretacij. S tem v zvezi Rosandić omenja zvočna berila, ki so jih na Hrvaškem posneli znani igralci.⁹

⁹ Tudi Slovenci imamo vse več zvočnega gradiva za pouk slovenščine. Naj omenim npr. komplet za pouk književnosti v 1. razredu devetletke: zvočno knjigo (berilo) Bubafon, delovni zvezek (Bubalisti) in priročnik za učitelje (Bubagog). Avtorica je Romana Bider, vse troje pa je izdala DZS leta 2001. Drugo takšno gradivo so delovni zvezki za branje v devetletki (Svet iz besed), ki so jim priloženi CD-ji, videokasete in DVD (za 9. razred). Avtorjev je več, izdal pa jih je Rokus v letih 2002 do 2004. Rokusove so tudi knjige Gradim slovenski jezik (za 4., 5. 6. razred) in Slovenščina za vsakdan in vsak dan (za 7., 8., 9. razred) z videokasetami. Za osnovno in srednje šole je Zavod RS za šolstvo izdal videokaseto o Srečku Kosovelu (Ves svet je moder in zelen, 1999) avtorice

3.1 Rosandić navaja postopek pri pripravljanju na interpretativno branje. Poudarja, da mora bralec najprej »doživeti in spoznati (razumeti) besedilo v vseh njegovih posameznostih«, šele potem se začne priprava za glasno branje. V prvi fazi učitelj »preučuje besedilo, spozna njegove idejno-estetske poteze, bere kritične komentarje o besedilu in interpretacije«, primerja pripravljena besedila v priročnikih, »usklajuje ponujeno varianto z osebnim doživljanjem in razumevanjem besedila«. Ena od možnosti priprave v drugi fazi je grafično opremljanje besedila z oznakami za premore, tempo, intonacije itd. Rosandić ob kratkih odlomkih iz literarnih besedil zelo na kratko prikaže tako pripravo besedila. Poleg *grafičnega označevanja* spada v pripravo tudi *verbalni opis besedila* (npr. brati s umirjenim tempom, posebej poudariti, tempo postaja hitrejši, govoriti odločno, prisrčno, energično, živo, mehko, nežno, brez dviga tona, vprašujoče, s spuščenim glasom itd.). Priprava vsebuje tudi vsakokratno natančno *opredelitev namena branja*, in sicer se vsakemu delu besedila »dodaja ustvarjalna naloga«, npr. najaviti like in osnovni motiv, vzbuditi zanimanje za razvoj dogodkov, izzvati pričakovanje, napetost, izpostaviti vodilni verz itd. (Rosandić 1987: 14). Bralec mora vedeti, kakšna občutja, predstave in misli želi v poslušalcu vzbuditi. Pomembna je določitev tempa (npr. UM – umirjen tempo), poudarkov, barve glasu, premorov, intonacije, registra v skladu z vsebino. Učiteljeva priprava na interpretativno branje zajema tudi *poslušanje posnetkov* interpretacij znanih igralcev.¹⁰

3.1.1 Rosandić svetuje, naj imajo učenci, ko učitelj interpretativno bere, knjige zaprte, da se pozornost preveč ne razprši in da lahko gledajo učitelja, ki »oživlja besedilo tudi z mimiko in gibi« (Rosandić 1987: 15). Omenja, da nekateri metodiki dopuščajo spremljanje učiteljevega interpretativnega branja z gledanjem v besedilo, češ da so nekateri učenci bolj vizualni tipi. Rosandić meni, da je treba take učence vzgajati kot poslušalce besedila in govora na splošno, saj tudi v gledališču ali ob kakšni drugi poslušalski priložnosti, ne gledamo v besedilo.

Mirjam Podsedenshek. Obstaja tudi CD z neumetnostnimi besedili Hura za slovenščino (za 8. razred), ki je izšel pri DZS 2003. Zvočnice izdaja tudi MK (npr. D. Muck, M. Haddon, A. de Saint - Exupery, I. Tavčar, izbor slovenskih pesmi – T. Pavček, N. Maurer).

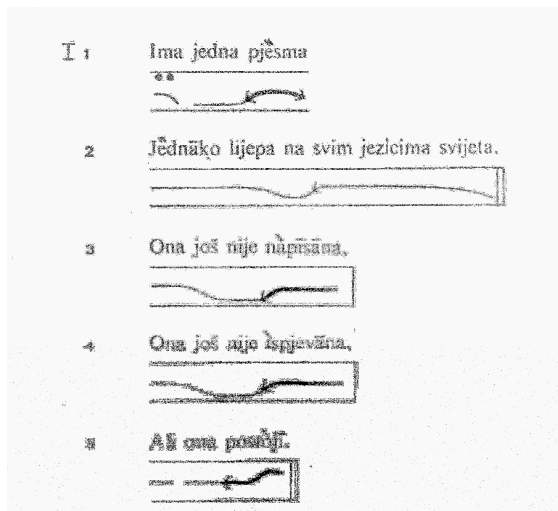
¹⁰ Slovenci imamo posnetih več igralskih interpretacij, npr. zbirka kaset Mojstri slovenske besede, ki jih je izdala Založba kaset in plošč (npr. Lojze Potokar, Stane Sever, 1982, 1983). Založba Sanje je izdala nekaj zvočnih knjig (CD, kasete), npr.: Menartove Pesmi in balade, 1999 (nekaj pesmi bere avtor, ostale igralci Bibič, Kralj, Ravnohrib, Rupnik), Levstikovega Martina Krpana, 2001 (Stane Sever), Prešernovo poezijo, 2000, 2003 (v slovenščini, angleščini, nemščini, tudi s tujimi igralci).

3.1.2 Učiteljevo interpretativno branje je najslovesnejši trenutek v učni uri, saj »se učencem razkriva nov svet, v katerem občutijo estetsko naslado« (Rosandić 1987: 16). Poleg dobre priprave mora učitelj spoštovati še nekaj načel: besedilo bere brez prekinitev, med branjem ne daje nobenih podatkov, med branjem ne hodi po razredu, pač pa stoji pred učenci in skuša vzpostaviti psihični stik, ne daje nobenih pripomb, ne izvaja neprimernih gibov ali mimike, ki bi motila pozornost.

3.2 Ivanka Kunić razume interpretativno branje kot »govorno oživljanje teksta«. Da bralec lahko oživlja avtorjevo sporočilo, ga mora popolnoma razumeti, prodreti v vse njegove sloje, vzpostaviti z njim intimni kontakt. Njegovo branje mora biti impresivno in ekspresivno. Tega pa je sposoben samo bralec »s posebno senzibiliteto in razvito bralno kulturo« (Kunić 1990: 86). Avtorica podobno kot Rosandić v pripravi na interpretativno branje grafično zaznamuje intonacije, premore in poudarke besedila ter poda krajše opise besedila. Intonacijo zapiše s puščico navzgor ali navzdol, premore z navpičnicami, poudarke z veliko strešico (^) nad poudarjeno besedo. Priprava vključuje še evidentiranje osnovnih razpoloženj v besedilu in ugotavljanje ključnih besed, stavkov, ki so nosilci emotivno-spoznavnega sloja teksta.

3.3 Tonko Lonza, pedagog na zagrebški Akademiji kazališne i filmske umjetnosti, prikazuje svoj grafični sistem za vizualno predstavitev stavčnofonetičnih prvin (intonacijo, intenziteto, tempo, pavze) na 11 (proznih in pesniških) literarnih besedilih. Za interpretativno branje prirejena besedila so namenjena učiteljem, besedila pa so iz berila za 4. razred osnovne šole (Dječak u sjeni vrbe). Vsako besedilo je opremljeno z naglasi. Pod vsako vrstico besedila sta dve vzporedni črti, med njima pa Lonza riše intonacijo (rastočo, padajočo, ravno), intenziteto, tempo, premore. Intonacijsko črto začenja visoko, na sredi ali nizko, odvisno od višine tona, na katerem se intonacija začne. Intenziteta mu pomeni glasnost in napetost. Označi jo s tanko, debelejšo ali še debelejšo (intonacijsko) črto. Tempo označuje s pikami: ena pika pomeni počasen tempo, dve umirjen, tri hiter. Oznake veljajo do nove oznake. Obnavljajo se na začetku stavka. S puščicami na intonacijski črti označuje pohitevanje (→), upočasnjevanje (←). Pavze označuje s pokončnimi črticami (I kratka, II srednja, III najdaljša), od pavz pa loči prekinitve (>prekidi<). Prekinitve nimajo vrednosti pavz, gre za kratko prekinitve govorno-smiselne celote, trajanje je odvisno od tempa. Med prekinitvami lahko na kratko vdihnemo. Grafično se prekinitve označi s prekinitvijo intonacijske črte. Verzni prestop označuje Lonza z zakrivljeno puščico na koncu vrstice, kjer je misel prekinjena. Avtor na koncu izrecno poudarja, da se postopkov ne sme mehanično prenašati z enega

besedila na drugega ter da si je nemogoče zamisliti tak sistem, ki bi zajel celotno bogastvo izraznih možnosti literarnega besedila. Ob grafičnem prikazu akustične podobe teksta Lonza podaja še opisne opombe (Bukša, Antoš 1978: 277–337).



Grafični prikaz akustične podobe dela besedila.

Vir: Grigor Vitez: Pjesma za svu djecu svijeta. V: Bukša in Antoš, *Dječak u sjeni vrbe: Knjiga za nastavnika*. Zagreb: Školska knjiga, 1978: 319.

4 Slovenska književna didaktika se je začela posodablјati in na novo utemeljevati okrog leta 1990. Temeljni premik od zastarelih pogledov na pouk književnosti pomeni doktorska raziskava **Bože Krakar Vogel** (1992), ki na novo opredeli smotre, metode in vsebine pouka književnosti ter definira književno didaktiko kot samostojno znanstveno disciplino, za katero je značilna interdisciplinarnost (literarna veda, pedagoške vede) in uporabnost (oblikovanje uporabnih načel). Temeljni smotri pouka književnosti postanejo: razvijanje bralne sposobnosti, razvijanje bralne kulture (funkcionalna smotra) in pridobivanje književnega znanja (izobraževalni smoter) (Krakar 1991: 9). Pri uresničevanju teh smotrov učitelj izvaja t. i. *šolsko interpretacijo literarnega besedila* (in ne znanstvene), tj. skupinsko obravnavo literarnega besedila. Pri pouku književnosti gre za »branje literature in za vzpodbujanje doživljanja, razumevanja in vrednotenja ter izražanja v razredu« (Krakar 1995/96). Učitelj mora biti *kvalificiran in kultiviran bralec literature* (Krakar 1995/96), če hoče pri učencih razvijati bralno sposobnost in jih bralno vzgajati. Kvalificiran je bralec, ki ima profesionalno, s študijem pridobljeno literarno znanje in je sposoben javne predstavitve svojega branja (Krakar 1995/96: 347). Kultiviran bralec pa je sposoben

»poglobljenega in polnega doživljanja ter razumevanja leposlovja za potrebe lastne interpretacije« (Grosman 1989: 67).

5 Ne glede na to, da Slovenci imamo didaktično tradicijo za književnost (npr. v prvem desetletju 20. st. Janko Bezjak, Viktor Bežek), je slovenska didaktika književnosti v teoriji in praksi v rahlo modificirani obliki sprejela Rosandičev metodični sistem oz. njegovo zaporedje faz šolske interpretacije. **Boža Krakar Vogel** npr. navaja naslednje zaporedje: doživljajsko-spoznavna motivacija, najava besedila (in njegova lokalizacija), interpretativno branje, premor po branju, izražanje doživetij, analiza, sinteza in vrednotenje, nove naloge (1991: 11). **Igor Saksida** predlaga nekoliko preoblikovan algoritem (drug izraz za Rosandičev metodični sistem): uvodna motivacija; najava besedila, lokalizacija in interpretativno branje; premor po branju; izražanje doživetij ter analiza, sinteza in vrednotenje; ponovno branje in nove naloge (Saksida 1994: 58). Zaporedje faz je priporočeno, ni pa obvezno. Sistem se lahko prilagaja različni starosti bralcev, različnim besedilom, faze so lahko različno dolge, lahko jih je več itd. V metodičnem sistemu šolske interpretacije je obvezno le *interpretativno branje literarnega besedila*. To branje je osnova in izhodišče šolske interpretacije, je središčna točka metodičnega sistema. – Slovenska didaktika književnosti ponuja učitelju precej napotkov za pripravo vseh stopenj šolske interpretacije (Kordigel 2000, Saksida 1994), *interpretativnemu branju kot govornemu dejanju* pa kljub poudarjanju njegove pomembnosti namenja zelo malo konkretnih navodil.

5.1 Janko Čar v članku Razvrstitev stavčnofonetičnih prvin v umetnostnem besedilu glede na teorijo in interpretacijo (1988/89: 192) ugotavlja, da je težko določiti teoretične stalnice za zvočno interpretacijo, ker je umetnostno besedilo pač enkratna, neponovljiva, odprta, neizčrpna stvaritev. »Variantnost zvočnih prvin umetnostnega besedila, ki jo omogoča njegova konotativna (soznamovalna) narava, pa je v vsakem besedilu specifična. Izbira intonacije, hitrosti, ritma, registra, intenzitete, stavčnega poudarka in barvanja je na eni strani vezana na nekatera teoretična določila, še pomembnejše pa je harmoniziranje konkretne zvočne interpretacije s celotno idejno-vsebinsko naravnostjo besedila« (Čar 1988/89: 192). Čar poskuša na krajših, zlasti proznih in pesemskih primerih, določiti intonacije, register, jakost, odmore, tempo in ritem. Razmislek o prvinah stavčne fonetike je po njegovem pomembna predstopnja interpretacije.

5.2 Igor Saksida poudarja, da interpretativno branje vedno »izhaja iz sporočilnosti in oblikovanosti besedila. Monotono ali afektirano branje ovira globlje doživljanje besedila« (1994: 74). Saksida nato navaja šest stavčnofonetičnih prvin, povzetih po Toporišičevi *Slovenski slovnici* (1984): strnjenost oz. razčlenjenost

besedila s premori, jakostno izoblikovanost posameznih s premori razčlenjenih delov besedila (tudi razmerje enih takih delov nasproti drugim), podoba tonskega poteka v delih besedila, relativna višinska lega tonskih potekov, relativna dolžina trajanja posameznih enot besedila, tipična obarvanost glasovja. Saksida samo svetuje, da se te elemente v pripravi upošteva. Omenja še različne slušne značilnosti dogodkovnih in nedogodkovnih besedil: prva zahtevajo bolj dinamično zvočenje, druga, ki izhajajo iz statičnih podob, čustvenih stanj, zahtevajo bolj umirjeno zvočenje, ker bi sicer pretirano izpostavljanje stavčnofonetičnih pojavov delovalo izumetničeno. Po Rosandiću izpostavlja tudi posebne okoliščine, v katerih naj branje poteka. Učenci naj bodo sproščeni, učitelj naj ne izvaja motečih dejavnosti (hoja, pretirana gestika), branja naj ne prekinja, učenci naj ne gledajo besedila, ki ga učitelj bere. Čeprav je učiteljevo branje nenadomestljivo, je včasih primerno uporabiti posnetke, če gre za kvalitetne igralske interpretacije, povzema po G. Šabić (*Lirska poezija u razrednoj nastavi*. Zagreb: Školska knjiga, 1983).

5.3 Omenjena članka se opirata na Toporišičevo besedilno (stavčno) fonetiko, ki je v slovenskem okolju ustaljena vsaj od začetka 70. let 20. stol. (*Slovenski knjižni jezik 4*) in jo povzema tudi Slovenski pravopis (2001). **Milan Dolgan** pa se v članku, v katerem podaja »metodične postopke izvajanja besedil«, s stavčno fonetiko ukvarja na drugačen način (1975/76: 159). Avtor uporablja svojo terminologijo, delno povzeto iz gledališke umetnosti, predlaga poseben način branja literarnega besedila in prikaže nekaj vaj na primerih. Namesto interpretacija (ta izraz uporablja za teoretično razlago) dosledno uporablja besedo »izvedba« (»izvajati«, »izvajalska sredstva«), učitelja pa imenuje »režiser«. V prvi vaji (»posnemanje učiteljevega izvajanja«) svojo metodo zgradi na dejstvu, da učenci učitelja večkrat nezavedno posnemajo. Predlaga, da naj bo to posnemanje uzaveščeno in metodično izdelano. Najprej učitelj izvaja besedilo, ga posname in ga večkrat predvaja, učenci pa morajo učiteljevo izvedbo natančno posnemati. Po samostojnih pripravah zunaj razreda (na hodniku) učenci posamezno prihajajo v razred izvajati besedilo, učitelj pa ocenjuje, kdo se je najbolj približal učiteljevi izvedbi. – Nato Dolgan daje primer učiteljeve izvedbe Gregorčičeve pesmi Na polju. Pove, kako bi on sam členil verze z odmori, z močnimi poudarki, kje bi uporabil povišan ton, kje stopnjujoč tempo – skratka, katera »izvajalska sredstva« (po Toporišiču stavčnofonetična sredstva) bi uporabil. Preseneča samovoljni neargumentirani popravek stilnih (metričnih) naglasov (úho < uhó, solzà < sólza). Takšno učiteljevo pripravo imenuje »režija« ali »režijska postavitev«. Dolgan omeni, da lahko kakšen učenec bolje izvede kak detajl kot učitelj in da je treba to priznati. Učitelja lahko nadomesti posnetek »kakega izvajalskega strokovnjaka«. Učitelj si lahko »izmisli sistem znakov za izvajalska

sredstva«, ki naj jih učenci uporabljajo. – V drugi vaji (»uresničevanje učiteljeve režije«) je postopek obrnjen. Učitelj najprej teoretično poda svojo »režijsko postavitev besedila« (učenci jo dobijo na listih), ki vsebuje fonetične in estetsko-režijske napotke ter idejne, kompozicijske, jezikovne razlage. Učitelj zahteva, da učenci »izvajalsko uresničijo režijo«. Učenci spet vadijo v drugem prostoru in prihajajo posamezno izvajati, učitelj ocenjuje in na koncu še sam izvede svojo režijo. Namen teh vaj »ni perfektno igralsko izvajanje, ampak šolsko izvajanje, pri katerem naj se vsak učenec nauči vsaj malo izvajati navodila, to je izvajati umetno, ne pa izvajati kar nagonsko, naravno. /.../ Šolsko umetno izvajanje je predstopnja za kasnejše sintetično, idejno naravnano umetno izvajanje«. Dolgan nato na kratkem proznem besedilu (*Snežna kepa*, prirejeno po Seliščarju) opiše »režijsko postavitev«: pove, kje so premori, kaj je poudarjeno, kje je kakšen del besedila glasnejši, tišji, višji, kje je izgovor zategnjen. Preseneča, da ne omenja intonacij. – Tretja vaja je »poslušanje«. Učitelj zahteva, da učenci tako dobro poslušajo izvedbo besedila, da znajo povedati (lahko tudi zapisati), kako je besedilo izvedeno. Učitelj zato trikrat, štirikrat predvaja posnetek povprečnega bralca-izvajalca (odlomek iz *Martina Krpana*), nato učenci opisujejo akustične značilnosti in režijo izvedbe. Dobro je, če ne ocenjujejo, ampak samo ugotavljajo dejstva. Če pa učenci izvedbo kritično vrednotijo, si morajo prej izdelati svojo zamisel izvedbe. Drugi del vaje je poslušanje »odlične izvedbe« istega besedila, npr. Staneta Severja, in spet opis fonetičnih posebnosti. – Četrta vaja je »fonetična priprava«, v kateri se učenci učijo »besedne fonetike« (stavčno fonetiko avtor izenačuje z režijo). Predvsem odpravljajo (zapisujejo) »izgovorne negotovosti« (naglasne dvojnice, manj znane besede, polglasnik, izgovor l-ja, predloga v, tudi narečnih glasov), preverjajo s slovarjem, slovnico, se odločijo za eno možnost, učitelj pa dodaja še estetske, stilne, režijske vidike izvajanja. – Dolgan omeni še posebno vajo: »priredbo besedila za splošno pogovorno izvedbo«. Gre za prenos iz knjižnega v pogovorni jezik. »Kar delajo na radiu, v gledališču, poskušamo tudi v šoli.« Nazadnje Dolgan še opozori, da je v poeziji potrebna »verznofonetična priprava izvajanja« (metrum, ritem, enjambement, zev) in daje za primer pripravo Gradnikovega soneta (zev, naglas, prestop).¹¹ – Kljub morebitnim pomislekom glede

¹¹ Čeprav je Dolganov pristop k šolski obravnavi besedil izviren, je vprašanje, kako bi se tak način obravnave besedil izkazal v širši praksi. Poleg tega je morda preveč samo »tehničen«, »režijske postavitve besedila« ne povezuje z doživljanjem. Dolgan tudi precej samovoljno uporablja nekatere termine, npr. režija, režiser (učitelj), režijska postavitev besedila, in se izogiba že ustaljenim izrazom, npr. namesto stavčna fonetika uporablja zvezo izvajalska (režijska) sredstva, namesto igralec izvajalski strokovnjak, neobičajen je tudi izraz (šolsko) umetno izvajanje, strokovno vprašljivo je njegovo

metode in terminologije je to eden redkih poskusov šolskega obravnavanja literarnega besedila s stališča govora.

5.4 France Žagar v knjigi *Didaktika slovenskega jezika v osnovni šoli* (1996a: 117) govori o *interpretacijskem branju kot o prvem branju*. Ker je prvo, mora biti vzorno, saj je podajanje besedila najbolj svečan del učne ure. Biti mora vnaprej pripravljeno. »Govoriti je treba zmerno hitro, da učenci lahko sledijo, menjavati intonacijo, da se ločijo povedi različnih naklonov, in uporabljati različne registre, da se ločijo govori različnih oseb, ki nastopajo v besedilu itd.« Prvo branje opravi učitelj, lahko pa predvaja posnetke dramskih umetnikov (Žagar 1996a: 118). Žagar navaja primere šolske interpretacije besedil, ob Krakarjevi pesmi Češnja v belem daje nekaj napotkov za izvedbo interpretacijskega branja. Priporoča branje spremnih stavkov s srednjim registrom, premega govora pa z višjim (*Kdo je, se sprašuje, dal ji tole krilo*), pri odločevalnih vprašanjih (*Očka?*) svetuje »dvig glasu«, kar pomeni rastočo intonacijo (Žagar 1996a: 124). - O interpretacijskem branju govori Žagar še v poglavju Glasno branje (1996b: 59). Razlikuje *navadno* (miselno in čustveno neobarvano) in *izrazno* (miselno in čustveno obarvano) *glasno branje*. Pri navadnem branju bralec enolično dodaja besedo k besedi, ker še ne razume smisla celote. Pri izraznem branju pa bralec besedilo vnaprej preštudira ter se odloči za eno od številnih možnosti za govorno realizacijo besedila. »Lahko ga beremo s poudarki na različnih delih stavkov, tiho ali glasno, počasi ali hitro, s srednjim, visokim ali nizkim glasom, s tako ali drugačno barvo glasu« (Žagar 1996b: 61). Nato na kratkih primerih obravnava poudarek, jakost glasu (»gibko menjavati jakost glasu med tihim in glasnim«), hitrost branja (počasno, normalno, hitro), register (nizek za žalost ali moške, srednji je normalen, visok za veselje in ženske), barvo glasu (pogosto navedena v spremnih stavkih). Preseneča pripomba, da »/b/ralec, ki zna čustvo izraziti z glasom, lahko spremni stavek kar izpusti« (Žagar 1996b: 62). Žagar še poudari, da učitelj ne uči učence samo dobro brati, ampak jim daje vzor dobrega branja prav s prvim (interpretacijskim) branjem literarnega besedila.

5.5 Pavle Ilić v knjigi *Lirska poezija u savremenoj nastavi* (1980) poudarja prednosti učiteljevega prvega branja v primerjavi s posnetki (zvočna čitanka) ali učenčevim tihim branjem. Zagovarja misel, da je interpretiranje lirske pesmi ustvarjalno dejanje. Učitelj se mora najprej sam usposobiti za intenzivno doživljanje, šele potem lahko učence uči te sposobnosti. Ilić uporablja izraz »izučavanje

pesme«, namesto interpretiranje pesmi ali obdelava (»obrada«) pesmi. Interpretacija mu pomeni tolmačenje, pojasnjevanje, predstavljanje, prikazovanje ipd., vendar se danes pesem učencem ne tolmači, razlaga, prikazuje itd., pač pa jih vzpodbujamo, da to delajo sami. Proučevanju (»izučevanju«) pesmi sledi recitiranje. Ilič navaja naslednje zaporedje etap šolske ure: motiviranje učenca za doživljanje pesmi, doživljanje pesmi, analiza pesmi, sinteza doživljenega in spoznanega, zapomnitev pesmi, ustvarjalna uporaba (1980: 142). Druga etapa predvideva »adekvatno interpretativno čitanje«, ki je ključna točka pouka. V vlogi interpreta, posrednika med pesmijo in učenci, so lahko: učitelj, učenec recitator, gramofonski ali magnetofonski posnetek (zvočna čitanka), vsak učenec (samostojno tiho branje), kombinacija predhodnih možnosti. Ilič navaja rezultate eksperimenta v 8. razredih osnovne šole. Trije razredi so dobili isto motivacijo pred poslušanjem posnetka, učitelja, pred lastnim tihim branjem. Rezultati vprašalnika po poslušanju in branju so pokazali najboljši uspeh pri tistih, ki so poslušali učiteljevo branje, čeprav ni imelo take umetniške kvalitete kot posnetek. Tisti, ki so tiho brali, so dosegli boljše rezultate kot tisti, ki so poslušali posnetek. Ilič s poskusom ugotavlja tudi primernost oz. neprimernost gledanja v besedilo med poslušanjem branja. Po dveh poslušanjih so imeli boljše rezultate tisti, ki so gledali v tekst. Ilič zaključí, da je najboljše učencem predlagati, da gledajo v besedilo, a jih ne siliti (Ilič 1980: 151). Ilič poudarja, da mora učitelj vzpostaviti stik s pesmijo (jo doživeti in jo razumeti), preden jo bere pred učenci. Učitelj mora ugotoviti, kako celo pesem intonirati, kaj poudariti, kaj izreči tiho, kaj z visokim glasom, kaj z nizkim, kaj hitreje, kaj počasneje, kje narediti pavze daljše, kje krajše, kje uporabiti mimiko in geste. Ilič meni, da ni mogoče narediti klišeja za pripravo, ker je poezija izrazito antishematska. Ravno zato je učiteljeva priprava na predstavljanje pesmi v razredu ustvarjalno dejanje.

6 Šolska govorna interpretacija literarnega besedila (*interpretativno branje*) je torej vrsta govorne interpretacije, ki jo izvaja učitelj ali učenec kot del pouka književnosti. Pri interpretativnem branju (in govorjenju na pamet) bralec z govorom zavestno kaže svoje razumevanje besedila in svoj čustven odnos do njega, s čimer želi v poslušalcu vzbuditi estetsko doživetje. Ker ta vrsta govorne interpretacije poteka v šoli in je zato pogojena s pedagoškim procesom, jo imenujem *šolska govorna interpretacija*. Izraz šolska govorna interpretacija je širši od interpretativnega branja, saj zajema poleg branja še interpretativno govorjenje na pamet. Glede na književno zvrst in glede na to, ali gre za branje ali govorjenje na pamet, razlikujem *pet tipov šolske govorne interpretacije*:

- *interpretativno branje proze,*
- *interpretativno govorjenje (pripovedovanje) proze na pamet*¹²
- *interpretativno branje poezije,*
- *interpretativno govorjenje poezije na pamet ali recitacijo,*¹³
- *interpretativno branje dramskega besedila ali (interpretativno) branje vlog.*¹⁴

Umetniška govorna interpretacija literarnega besedila (umetniška beseda)

1 Izraz *umetniška govorna interpretacija* uporabljam za posebno igralčevo govorno dejavnost, ki jo v igralski praksi navadno imenujejo *umetniška beseda*. Poimenovanji sta delna sinonima, izraz *umetniška govorna interpretacija* je namreč pomensko širši, saj se nanaša tudi na »negledališko« govorno oblikovanje dramskega besedila.

1.1 Prilastek *umetniška* je na določen način neprecizen, saj gre za kvalitativno oznako. Vse, kar nastane na področju umetnosti, ni nujno tudi *umetniško*. Točnejša bi bila besedna zveza *umetnostna govorna interpretacija*, saj je govorna interpretacija del igralske umetnosti. V praksi se izraza pogosto mešata, ustaljene so le nekatere stalne besedne zveze, npr. *umetniška vrednost*, *umetniški vodja gledališča*, *umetnostna zgodovina*, *umetnostna vzgoja*. Po SSKJ se *umetniški* nanaša na umetnike ali umetnost, *umetnosten* pa na umetnost, sicer pa je pomenska razlika razvidna predvsem iz ilustrativnega gradiva. V razpravi bom uporabljala prilastek *umetniška* kljub pomisleku glede njegove pomenske natančnosti, ker je ustaljen v besedni zvezi *umetniška beseda*. O ustaljenosti priča tudi ime študijskega predmeta na AGRFT (*umetniška beseda*), ki poučuje govorno interpretacijo pesniških in proznih literarnih besedil.

1.2 Drugi del besedne zveze *umetniška beseda* je mišljen metonimično, saj gre pravzaprav za besedila. *Besedo* lahko razumemo

¹² Interpretativno govorjenje proze na pamet je primerno za kratka besedila, in sicer zlasti pri razrednem pouku. M. Kordigel predlaga, naj učitelj v prvih štirih razredih otrokom poezijo recitira (na pamet), prozo in dramatiko pa pripoveduje »čim zvesteje izvirniku, kar pomeni skoraj na pamet«. Dramsko besedilo lahko pripoveduje tako, da spremeni didaskalije v vezno besedilo (Kordigel 2000: 173). Menim, da bi bilo recitiranje in govorjenje proze na pamet (vsaj krajših besedil) lahko pogostejše del učiteljeve in učenčeve šolske prakse tudi v višjih razredih osnovne šole in v srednji šoli.

¹³ V poglavju *Recitacija, deklamacija, umetniško pripovedovanje, branje vlog* pojasnjujem, zakaj opuščam izraz deklamacija.

¹⁴ Govorjenje dramskih besedil na pamet se mi zdi izjema (morda pri razrednem pouku), zato ga ne uvrščam v sistem.

tudi, kot jo razlaga SSKJ v 7. točki: »nav. vznes. sistem izraznih sredstev za govorno in pisno sporazumevanje; jezik /.../ uporaba tega sistema na določenem področju človekovega udejstvovanja«. Poimenovanje *umetniška beseda* ima pridvignjen prizvok in ustreza načinu podajanja besedil v preteklosti. Poimenovanje je ostalo, čeprav se je način govornega interpretiranja, v skladu z drugačnimi estetskimi merili, zelo spremenil.

2 *Umetniška beseda* je del igralske umetnosti, vendar ni igra. V gledališki predstavi igralec *igra vlogo*, izvaja *dramsko igro*, v recitalu¹⁵ izvaja *umetniško besedo*. Pogosta je besedna zveza *večer umetniške besede*, ki jo SSKJ opredeli kot »prireditve, na kateri se berejo, recitirajo leposlovna dela, dramski odlomki«. *Umetniška beseda* sicer ni gledališče, vendar vsebuje prvine gledališkega. Morda bi jo lahko umestili na področje *t. i. scenskih aktivnosti*; to so »dejavnosti ali dogodki, ki se odvijajo v javnosti, so vnaprej pripravljeni in vsebujejo večjo ali manjšo mero dramatične napetosti, ki je pogoj za vse, kar je gledališkega« (Lukan 1996: 13).

3 Zdi se, da je *umetniška beseda* nekako manj zanimiv in morda tudi manj cenjen del igralske umetnosti. Že leta 1966 je to ugotavljal **Vasja Predan** v oceni večera umetniške besede Vladoše Simčičeve. Obenem kritik pripomni, da je samostojen večer umetniške besede zelo zahtevno dejanje, ki ga zmorejo le ustvarjalno zreli in izkušeni igralci (Predan 1974: 186). Večina gledaliških teoretikov se ukvarja s predstavami, zato je o umetniški besedi zelo malo strokovne literature. Umetniška beseda danes živi predvsem v nekaterih radijskih oddajah, redkeje na televiziji, včasih kot del različnih prireditev, morda še kot vzorčni posnetki na video- ali avdiokasetah, na CD-jih. Razvoj gledališke umetnosti ne spodbuja tovrstnega igralskega izražanja, zdi se celo, da se usmerja bolj na telo (ples, gib) kot na govor. Recitali so redka posebnost, namenjeni so ožjemu krogu poznavalcev. Pa tudi recitali spreminjajo svojo obliko, se prilagajajo novi publiki, zato igralci govoru dodajajo še druga izrazila (glasbo, ples, film, gledališke kostume, sceno, filmske projekcije, fotografije itd.), ki naredijo dogodek bolj spektakularen. Pojavljajo se nova poimenovanja, kot npr. ugledališčena poezija (npr. Federico – Telesnost besede /Ugledališčena poezija F. G. Lorce/, MGL, Mala scena, 1999).¹⁶ V

¹⁵ Po SSKJ je *recital* »prireditve, sestavljena iz recitiranja, podajanja krajših besedil ali odlomkov, navadno iste zvrsti«.

¹⁶ V svetu, pa tudi pri nas, se pojavljajo *t. i. pripovedovalci* (Ljuba Jenče, Anja Štefan). Maja 2004 se je v Sloveniji predstavil avstrijski pripovedovalec pravljic *Folke Tegetthoff*, ki je tudi organizator festivala Gradec pripoveduje. V intervjuju pravi: »Pripovedovalec uporablja svoj glas, roke, oči ..., to so njegova orodja, s katerimi naj bi ustvaril atmosfero, polno toplih, pozabljenih občutkov iz otroških dni. Dober

poplavi predvsem na zunanje čute usmerjenih kulturnih dogodkov se zdi, da za sodobnega poslušalca-gledalca govor ni dovolj zanimivo izrazilo in da zato ni naklonjen komornim nastopom.¹⁷ Tudi gledališki ali negledališki status umetniške besede ni definiran. Vasja Predan v omenjeni kritiki npr. uvršča umetniško pripovedovanje v »kreativn/o/ gledališko disciplino«, ki je »integralni del odrske omike« (Predan 1974: 186).

3.1 Kmalu po ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost – AIU (1946), današnje Akademije za gledališče, radio, film in televizijo – AGRFT, se je oblikoval študijski predmet *umetniška beseda*, ki ga je v skladu s takratnim pojmovanjem gledališča, odrskega govora in jezikovno razgledanostjo utemeljila igralka **Mihaela Šaričeva**. Predmet je deset let (od 1954 do 1964) tudi poučevala. Za Šaričevo je *umetniška beseda* ena izmed vej dramskega pouka na AIU ter goji predvsem recitacijo in deklamacijo. Iz študijske snovi, ki jo navaja za leto 1955, je razvidno, da so se pri umetniški besedi ukvarjali tudi z dramatiko (»študij dramskih del iz antičnega repertoarja«) (Šaričeva 1955: 40). Šaričeva opiše stopnje študija nekega besedila (tiho branje – notranje prisluškovanje, razčlenjevanje po miselni plati, čustveno vživljanje v vsebino, tehnična obdelava teksta – skandiranje, ritmično govorjenje) ter poudarja razliko med vsakdanjim govorom in umetniško besedo. Pri umetniškem govoru je v ospredju beseda, ki »več ne posreduje, temveč prikazuje /.../ črkovna sestava (je) v resnici zvočni organizem«, ki ima magično moč (Šaričeva 1955: 41). Kdor se ukvarja z umetniško besedo, mora spremeniti odnos do besede, ne sme je gledati samo z razumom, temveč z domišljijo in čustvi. Čeprav ima poimenovanje *umetniška beseda* pridih vzvišenosti in patosa,¹⁸ se je obdržalo do danes, ko je dobilo posodobljeno vsebino.

pripovedovalec mora biti sposoben vzpostaviti pristen stik z vsakim posameznikom, ki mu prisluhne /.../. V današnjem času primanjkuje sposobnosti poslušati druge, slišati in biti slišan« (Žurnal, 14. 5. 2004).

¹⁷ Na AGRFT zelo redki študenti pokažejo zanimanje za tovrstno govorno izražanje. – Vodilna francoska založba Gallimard v zbirki Naglas že od leta 1999 izdaja zvočne knjige, ki jih izvajajo znani francoski igralci. »Dela klasičnih in sodobnih piscev z mikavno slušno identiteto« so sicer namenjena slabovidnim in slepim, prav tako pa tudi vsem ljubiteljem literature in morebitnim novim bralcem. Podobno prakso imajo tudi v Nemčiji in Angliji. Anketa v Angliji je pokazala, »da knjige posluša kar 24 % prebivalstva« (*Delo*, Književni listi, 9. 6. 2004).

¹⁸ Glej članek Barbare Sušec Michieli, *Patetično, patološko, naravno* (Kolokvij o umetniškem govoru II. Ljubljana: AGRFT, Katedra za govor, 2006.), ki obravnava igralsko poetiko Marije Vere, pedagoginje na AIU v letih 1946–54.

3.2 Tone Kuntner (2000: 26) definira *umetniško besedo* kot »študijski predmet za podajanje (interpretiranje) umetniških tekstov v vezani ali nevezani besedi, predmet, ki se ukvarja s poustvarjanjem ustvarjenega, z oživljanjem zapisane besede v prepričljivo živo umetniško govorico« (Kuntner 2000: 26). Kuntner govori o študijskem predmetu na AGRFT, kjer tudi sam poučuje. Navaja tri predpogoje za ukvarjanje z umetniško besedo: ljubezen do jezika, potrebo po izražanju, po izpovedovanju in primerno tenkočunost, občutljivost za človekovo intimo. Igralec mora obvladati obrtniško znanje (glasnost, intenzivnost, glas, tehniko govora itd.), da lahko pride do poslušalcev. Hkrati pa mora biti oseben, iskren, poseben, torej ostati mora zvest sam sebi. Kuntner razdeli študij umetnostnega besedila na štiri stopnje: izbor besedila, lektorska obdelava besedila, razčlemba besedila, iskanje in zorenje. Pomembno je, da ima igralec do besedila izpovedno afiniteto. Lektorska obdelava se ukvarja predvsem s pravorečjem, z literarno formo in stilom, delno tudi z vsebino. V razčlembi si mora igralec natančno razjasniti vsebino književnega dela. »Bistvo vsakega izpovednega besedila je njegova vsebina, ki mora priti do poslušalca jasna in nedvoumna. Zato si jo mora igralec, ki to vsebino posreduje, razjasniti zase toliko bolj jasno in nedvoumno. /.../ V to vsebino mora sam najprej verjeti, da ji bodo potem verjeli tudi poslušalci« (Kuntner 2000: 28). Zadnja faza je iskanje igralčevega jaza, njegove resnice. »Iskanje je pot osvajanja, udomačenja izpovednega besedila, tako da se na koncu igralčeva izgovorjena misel neločljivo prekrije z avtorjevo« (Kuntner 2000: 28).

3.4 Aleš Valič (2000: 21) pojmuje *umetniško besedo* kot interpretacijo poezije in proze. Valič primerja umetniško besedo nekoč in danes in ugotavlja, da so starejši igralci interpretirali besedila na posvečen, privzdignjen način, s patosom, kar je bilo čutiti v glasu »kot nekakšna predihanost oziroma blaziranost«. Danes je umetniška beseda manj patetična, brez pretiranega psihologiziranja. Predpriprava igralca pri umetniški besedi pomeni nabiranje gradiva o avtorju, o času in prostoru, v katerem je živel, proučevanje njegovega dela itd. Igralec pri umetniški besedi sam gradi svojo lastno interpretacijo, skozi katero odkriva bistvo besedila kot celote. Interpret poezije ali proze zastopa sebe in avtorja, hkrati lahko govori več oseb, na razpolago pa ima le svoj glas in besede. Najprej mora besedilo spustiti skozi sebe potihem, da se dokoplje do vsebine, do čustvenih stanj, počasi vključi še svoj odnos do besedila, svoje misli in čustva. Igralec »upoštevata le pesnika in svojo domišljijo« (Valič 2000: 24). Valič ugotavlja, da umetniška beseda v javnosti ni zelo cenjen del igralskega ustvarjanja, čeprav je zahtevnost zaradi individualnega pripravljanja in izvajanja večja kot pri predstavi. Vendar ko igralec obvlada interpretacijo, je pri umetniški besedi veliko bolj svoboden kot pri igranju v predstavi.

4 Umetniška govorna interpretacija literarnega besedila (*umetniška beseda*) je torej vrsta govorne interpretacije, ki jo izvaja igralec kot javni nastop pred neposredno ali posredno prisotnim občinstvom. Igralec zavestno kaže svoje razumevanje in čustveni odnos do besedila ter želi v poslušalcih vzbuditi estetsko doživetje. Pri tem načelno uporablja malo gledaliških izrazil. Najpomembnejše izrazno sredstvo je glas kot del govora. Igralec poskuša skozi čim bolj intenzivno in enkratno doživetje besedila najti čim bolj izvirno govorno interpretacijo. Želja po izvirnosti, po samosvojem govornem oblikovanju je zavestna in veliko bolj izrazita kot pri šolski govorni interpretaciji. Izraz umetniška govorna interpretacija je širši od umetniške besede, ker zajema tudi koncertno izvedbo dramskega besedila. Glede na književno zvrst in glede na branje ali govorjenje na pamet razlikujem pet tipov *umetniške govorne interpretacije*:

- *interpretativno branje proze,*
- *interpretativno govorjenje proze na pamet ali umetniško pripovedovanje,¹⁹*
- *interpretativno branje poezije,*
- *interpretativno govorjenje poezije na pamet ali recitacijo,*
- *interpretativno branje dramskega besedila ali (interpretativno) branje vlog ali koncertno izvedbo dramskega besedila.²⁰*

Recitacija, deklamacija, umetniško pripovedovanje, branje vlog

1 V slovenski strokovni literaturi se ob *interpretativnem branju* in *umetniški besedi* pojavljajo izrazi *recitacija*, *deklamacija*, *umetniško pripovedovanje* ter *branje vlog*. Tako v teoriji kot v praksi se izrazi pomensko prepletajo in so rabljeni precej nenatančno ter nedosledno. Pojem *umetniško pripovedovanje* je začel v 60. letih 20. stol. uporabljati igralec Jože Tiran kot nadpomenko za recitacijo, deklamacijo in umetniško pripovedovanje proze, vendar se izraz kot termin ni ustalil.

2 Izraza *recitacija* in *deklamacija* sta enkrat uporabljena sinonimno, včasih razlikovalno. Zlasti izraz deklamacija in izpeljanke iz njega imajo lahko tudi slabšalen pomen, tako kot pod točko 2 razlaga **SSKJ**: »slabš. vzneseno, a vsebinsko prazno govorjenje«. Tako recitacija kot deklamacija pa se uporabljata predvsem za podajanje poezije, in sicer bolj ali manj na pamet. SSKJ razlaga, da je

¹⁹ Izraz *umetniško pripovedovanje* (po Tiranu) razlagam v naslednjem poglavju.

²⁰ V pedagoški komunikaciji se uporablja izraz *branje vlog*, v umetniški pa *koncertna izvedba dramskega besedila*, redkeje *branje vlog*. – Načelno je lahko tudi koncertna izvedba govorjena na pamet, vendar gre za izjeme, zato je nisem uvrstila v sistem.

deklamacija »umetniško podajanje (pesniškega) teksta na pamet«, *recitacija* pa »umetniško branje, podajanje (pesniškega) teksta«. Oba izraza se v terminološkem in frazeološkem gnezdu navezujeta na »petje, pri katerem se podajajo besede na način, ki je govor in petje hkrati«. Razliko med recitacijo in deklamacijo²¹ nakazuje prvotni latinski pomen: *declamare* pomeni uriti se v govoru, *recitare* pa glasno brati (Tavzes 2002). Etimološki slovar kaže pri latinskem glagolu *declamare* še pomen rohneti (iz *clamare* – klicati, kričati) (Snoj 1997).²²

2.1 Toporišič v Enciklopediji slovenskega jezika (1992) takole definira *recitiranje*: »Umetniško (ali z umetnostno težnjo) slušno uresničevanje kakega besedila, zlasti vezanega. Recitator ga zna skoraj na pamet, mestoma pa se opira na pisano besedilo, ki ga ima v rokah« (Toporišič 1992: 251). *Deklamiranje* pa razlaga v dveh pomenih: »1. Umetniško obnavljanje na pamet naučenega leposlovnega besedila. 2. Neprizadeto, malo obvestilno besedovanje« (Toporišič 1992: 21). Toporišič torej vidi razliko med recitiranjem in deklamiranjem v delnem ali popolnem obvladovanju teksta na pamet, vendar ni natančen pri opredelitvi književne zvrsti.

2.2 V *Slovenski slovnici* (2000) Toporišič vpelje novo poimenovanje; *govorjenje na pamet*. O recitiranju in deklamiranju pravi naslednje: »o recitiranju govorimo, ko se uresničevalec skoraj v vsem opira na svoj spomin, ima pa vendar še zmeraj možnost, da si pomaga tudi z zapisom besedila; in deklamiranje imamo, ko besedilo (pesem) dobesedno slušno uresničujemo iz svojega spomina (kadar gre za prozna ali dramska besedila, imamo dobesedno slušno oživljanje besedila za govorjenje na pamet)« (Toporišič 2000: 707). Toporišič torej loči *recitiranje* od *deklamiranja* po stopnji znanja besedila na pamet, razlikuje pa tudi deklamacijo od *govorjenja na pamet*. *Deklamacija* se navezuje na pesemska besedila, *govorjenje na pamet* na prozna ali dramska. V zvezi z recitacijo in deklamacijo Toporišič uporablja izraz *patvorec*, kar pomeni (po Enciklopediji slovenskega jezika) *obnavljavec besedil*. Ta »že dano besedilo za drugega samo dobesedno uresničuje z branjem, recitiranjem, deklamiranjem, govorjenjem na pamet naučenega (popolna obnova),

²¹ O deklamaciji kot vrsti sofistične retorike piše George A. Kennedy v knjigi *Klasična retorika ter njena krščanska in posvetna tradicija od antike do sodobnosti* (Ljubljana: ZRC, ZRC SAZU, 2001.)

²² V angloameriški strokovni literaturi uporabljajo besedno zvezo *speaking poetry* (Maley, Duff 1990; Berry 1993) ali *speaking a text* (Linklater 1976), *recitation*, *declamation* pa redko.

ali pa le bolj ali manj obširno prireja. Take obnavljavce imenujemo bralec, izgovarjalec, recitator, deklamator, tvorec obnove (obnovnik)« (Toporišič 1992: 154).

2.3 V učbeniku Slovenski jezik in sporočanje 1 (1997) **Toporišič** uvrsti *recitacijo* in *deklamacijo* med *besedilno vezane vrste govornega sporočanja* (v nasprotju s *prostim govorjenjem*, ki nima besedilne predloge). *Deklamiranje* je močno vezana oblika govorjenja, v kateri se govoreči spominja »ne le določene stvarnosti, temveč tudi njene enkratne ubeseditve, tj. povedi in besed, s katerimi je bila ta stvarnost zajeta« (Toporišič 1997: 177). Dobro deklamiramo, kadar govorimo, kot da neposredno doživljamo stvarnost, »kakor da pesem sami pravkar ustvarjamo iz doživljanja stvarnosti«. Toporišič opozarja, da ne smemo brezčutno, nepristno lajnati oz. drdrati besedila. Za vzor dobrih deklamatorjev postavi igralce. *Recitacija* je spominsko manj naporna od deklamacije, saj govoreči besedila ne zna popolnoma na pamet in lahko kdaj pa kdaj pogleda v zapis. Ne pri deklamaciji ne pri recitaciji ne sme biti »zastojev, ki jih sicer v prostem govoru prenesemo«. *Recitiranje in deklamiranje* je manj naravno kot *prosto govorjenje*, kjer ni tako zahtevne skladnosti med stvarnostjo in ubeseditvijo in kjer ni take zgoščenosti, zaradi česar v pesmi vedno »najdemo še kaj novega«, če jo večkrat preberemo (Toporišič 1997: 178).

2.4 Po **Škariću** spada *recitacija (deklamacija)* med retorične vrste. Recitiranje (deklamiranje) uvršča med posebne govorne vrste, kamor spadajo še: voditeljstvo ali konferansa, napoved-obvestilo, konsektivno in simultano prevajanje, prenos (pripovedovanje o dogajanju, dogodku, prireditvi v realnem času dogajanja) po radiu ali televiziji, pripovedovanje resničnih ali izmišljenih anekdot, črtic in zgodb (književno, reportersko, reportažno). Skupino posebnih govornih vrst sestavljajo govorna dejanja, ki so se ali razvila v sodobnih medijih ali so stara, ali po nekaterih značilnostih niso čisto retorična, ali pa so popolnoma specifična (2000: 15). *Recitiranje (deklamiranje)* je po Škariću »interpretativno govorjenje pesniških, proznih in govorniških besedil, tj. načeloma tujih besedil pred občinstvom. Od vseh retoričnih sestavin je recitator samo avtor govorne izvedbe. Recitiranje se bistveno razlikuje od igre, ki ne spada k retoriki, po tem, ker recitator govori v svojem imenu in se ne spremeni v nek drug lik« (Škarić 2000: 21). Škarić ne razlikuje recitacije in deklamacije. Pač pa ločuje recitacijo (deklamacijo) od interpretativnega branja, ki ga pojmuje kot eno od oblik glasnega branja. Glasno branje deli na: bralno branje, spikersko branje, minimalno interpretativno branje in dobro interpretativno branje (Škarić 2000: 51). Za Škarića sta torej recitacija in deklamacija

sinonima (prednost daje recitaciji), izvajata se na pamet in nista rezervirana samo za poezijo.

2.4.1 Na poseben način (empirično) se z recitacijo poezije ukvarja **Ivo Škarić** v članku *Poetika recitiranja* (2000: 30). Poetika recitiranja pesmi je dodatna poetika, ki jo vsebuje samo recitiranje, avtor te poetike pa je recitator. Ta poetika predstavlja enega od slojev govorjenja pesmi in se gradi predvsem iz ustreznosti glasu, spevnosti intonacij, ritma in recitacijskega časa. Poetiko Škarić razume kot vrednost, ki ima kvantitativno dimenzijo – lahko je malo, dosti, zelo veliko. *Recitiranje* je poetsko govorjenje verzov. Če poetike ni, tudi recitiranja ni, govorjenje verzov postane nekaj drugega: razgovor, pripovedovanje, solilokvij, retorika, monolog, monodrama. Recitiranje se giblje med govorom in petjem. Enkrat se bolj približa govoru, drugič petju, vendar mora biti usklajenost poetskih prvin vedno opazna, da recitacijo prepoznamo kot recitacijo. Svoje misli Škarić podpre z empirično primerjavo med francoskim in hrvaškim recitatorjem, ki sta recitirala dve Baudelairovi pesmi vsak v svojem jeziku. Francoski recitator se je bolj oddaljil od naravnega govora (daljši recitacijski čas, legato modulacije glasu, več spevnosti, občasni vibrato glasu na podaljšanih samoglasnikih) in se bolj približal petju.

2.5 Silva Trdina ločuje govorništvo od recitiranja in deklamiranja, ki ju tudi razlikuje: »Recitator bere tuje umetniško delo, poezijo ali prozo, s tem namenom, da jo občinstvu razloži. Deklamator jo z istim namenom pripoveduje na pamet /.../ recitator in deklamator (skušata) odkriti notranje občutje« (Trdina 1965: 296). Deklamacija je podajanje pesmi, recitacija je branje pesmi (Trdina 1965: 140).

2.6 Đurđa Škavić (1999) opredeli izraze *deklamacija*, *deklamirati*, *deklamator*, *deklamiranje*, *deklamativnost*, *deklamativen* kot dvopomenske. Prvotno so pomenili umetniško govorjenje, umetniško govoriti itd., kar pomenijo tudi danes. Vendar so v sodobnosti dobili še en pomen: brezvsebinsko, izumetničeno govorjenje. Tudi izraz *recitacija*, *recitirati* ima dva pomena, pozitivnega in negativnega. V 19. stoletju so na Hrvaškem skušali zamenjati oba izraza za »krasnoslovljenje, krasnosloviti« (Škavić 1999: 59). Škavićeva ne navaja razlikovanja glede na stopnjo spominske odvisnosti od teksta.

2.7 Novak Novaković (1980) deli *govorne umetnosti*, torej umetnosti, ki jim je skupno izrazno sredstvo govorna beseda, na *govorništvo*, *igro in recitacijo* (oz. *govorno interpretacijo teksta*). Tudi Novaković razume izraz *deklamacija* slabšalno. V 19. stol. je obstajala vrsta napotkov za govorjenje pesmi. Šlo je za šablonske interpretacije s pretirano intonacijo, s pretirano uporabo barve glasu,

pospremljeno z izrazitimi gibi rok, telesa in mimike. Govorna interpretacija pesmi je bila prepuščena površnemu diletantizmu in so jo imeli za privesek igre. V prvi polovici 20. stol. se je začela šablona deklamiranja v teoriji in praksi podirati. *Recitacija* se je začela osvobajati diletantskih ekshibicij. Teoretična podlaga *recitacije* je postal sodoben nauk o govoru. Novaković tudi meni, da se *recitiranje* bistveno ne razlikuje od *interpretativnega branja proze*, saj se oboje oblikuje z istimi sredstvi in z istim ciljem. Vendar pesem zaradi posebne strukture in jedrnatosti zahteva delikatnejši pristop.

2.8 Eden redkih, ki je o umetniški govorni interpretaciji na Slovenskem kaj strokovnega zapisal, je bil igralec **Jože Tiran**. V knjižici *Umetniško pripovedovanje* (1965) poglobljeno razmišlja o *recitaciji* in *deklamaciji*. Predvideva, da je recitiranje ena najstarejših umetniških zvrsti, poznali so jo stari Grki (rapsodi), trubadurji v srednjem veku, ustvarjalci in pripovedovalci narodnih pesmi. Tiran poda zgodovinski pregled pojavljanja recitiranja in deklamiranja na Slovenskem, in sicer od deklamacij Linhartovih in Prešernovih pesmi, čitalniških amaterskih deklamatorjev do profesionalnih igralcev-deklamatorjev (Ignacij Borštnik, Fran Lipah, Milan Skrbinšek, Marija Vera, Mila Šaričeva, Ciril Debevc, Slavko Jan, Mira Danilova).²³ Tiran obžaluje, da nihče ni zapustil kakšnega teoretičnega zapisa o recitiranju in deklamiranju. Ne strinja se s takratnimi kritikami, ki so primerjale igro in recitacijo z opernim in koncertnim petjem ter menile, da za koncertno petje in za recitiranje ni potrebna »izrazna sila«.

2.8.1 *Deklamacijo* opredeli kot izvajanje pesmi na pamet, *recitacijo* kot branje umetnostnega besedila, oboje pa je *umetniško pripovedovanje*. »Umetniško pripovedovanje (recitacija ali deklamacija) je torej v svojem bistvu živo, naravno pripovedovanje, ki terja od izvajalcev, da imajo do besedila umetniški odnos, da imajo sposobnost doživljanja, da posedujejo umetniško sugestivno silo in obvladajo umetniško izrazna sredstva. Za vse to je v prvi vrsti potreben talent. Marsikaj pa se da tudi naučiti« (Tiran 1965: 27).

2.8.2 Tiran v nasprotju s Škaričem uvršča recitacijo in deklamacijo med umetniške zvrsti »z umetniškimi zahtevami in smotri«, čeprav priznava povezanost z govorništvo. »Pri deklamaciji in recitaciji imamo vedno izbrano umetniško snov in uporabljamo taka izrazna sredstva, ki naj izražajo kar najbolj ustrezajoče človekova

²³ O prvem nastopu deklamatorja v sodobnem smislu poroča Bleiweis v pismu Prešernu (18. 6. 1845) v zvezi s proslavo 25-letnice župovanja Hradeckega. Prešeren je namreč za to slavlje napisal daljšo pesnitev, Bleiweis pa je našel deklamatorja Lovra Tomana, ki je svoj nastop odlično opravil (Tiran 1965: 8).

doživetja, čustva in misli. /.../ Govornišvo pa večidel ostaja samo veččina ali spretnost« (Tiran 1965: 12).

2.8.3 Tiran v svoji knjižici precej obširno obravnava še jezik (knjižna izreka, pravorečje, pravopis), govorno tehniko (dihanje), ritem, metrum, logiko govora, doživljanje in sugestivno moč izvajalca, na koncu omenja še gesto in premike, prostor (ne gre za sceno, temveč za ambient), osvetljavo, glasbo in dramaturško obdelavo teksta (črtanje). Zagovarja naravnost umetniškega pripovedovanja (v nasprotju s patosom), kar pomeni, da interpret najde pravilno sorazmerje med doživljanjem in umetniškim izrazom.

2.9 Igralec in pedagog na igralski akademiji **Aleš Valič** v delovnem zvezku za izbirni predmet gledališki klub (za 7., 8. in 9. razred) ugotavlja, da obstaja veliko izrazov za javno posredovanje pesmi ali besedil v prozi: recitiranje, deklamiranje, podajanje, pripovedovanje, interpretiranje. Meni, da je izraz *deklamiranje* skozi čas dobil slabšalni značaj in zato skoraj izginja, vendar se še »uporablja pri *zborni deklamaciji*, ko več recitatorjev pripoveduje pesem« (Radmelič, Valič, Medved Udovič 1999: 30). Valič še ugotavlja, da *se deklamira* na pamet, *recitacija* pa je »umetniško branje besedila« (Radmelič, Valič, Medved Udovič 1999: 30). Oba izraza se uporabljata za posredovanje pesmi v verzih, medtem ko se za posredovanje proze ali pesmi v prozi uporabljata izraza *podajanje* ali *pripoved*. Oboje skupaj se lahko imenuje tudi recitacija. Valič torej ne razmeji natančno terminov deklamacija, recitacija, saj mu recitacija pomeni tudi pripovedovanje proze in pesmi v prozi. V nadaljevanju (splošna priprava) poda nekaj navodil glede tehnike dihanja in glasu ter izgovarjave, sledi ukvarjanje z besedilom (ob primerih).

2.10 Rosandić razume *recitacijo* kot sinonim za *deklamacijo*, vendar se drugi izraz najde le še v »starejših priročnikih govorne umetnosti«. Recitacija je umetniško branje (Rosandić 1987: 16).

2.11 Tudi **Gledališki besednjak** razlaga *recitacijo* kot »umetniško branje pesmi ali drugega besedila«, *deklamacija* pa je »umetniško pripovedovana pesem« (Tomše 1981).

2.12 Gledališki slovar navaja še en pomen *recitacije* (*recitatorja*). V gledališki terminologiji recitator pomeni »pripovedovalca komentarja, opisa ali minulega dogajanja«. Lahko je glas iz ozadja ali dramska oseba, ki nastopa bolj na robu dogajanja (Pavis 1997: 626). Tudi v zvezi z *deklamacijo* Gledališki slovar odpira še drugačne pomene. V 18. stol. je bila deklamacija spremljana s telesnimi gibi in je bila »emfatični in bombastični način govorjenja besedila, medtem ko je v klasicističnem obdobju veljala kot naravno sredstvo igre« (Pavis 1997: 117). V 19. stol. francoski igralec Talma ugotavlja zastarevanje pojma deklamacija (fr. *déclamation*) in tiste

oblike igre, ki ga predstavlja. Izraz namreč označuje govorjenje s poudarkom, emfatično govorjenje, kar pa ni naraven način govora. Kljub temu, da je izraz kasneje dobil slabšalen prizvok, pa Pavis meni, da je deklamacija kot eden od načinov dikcije (zlasti verzov) v gledališču še vedno aktualna (Pavis 1997: 119).

2.13 Posebna oblika recitacije je *zborna recitacija* (angl.: choral speaking). Po letu 1945 je bila na različnih proslavah zelo pogosta, ker se je z njo dalo poudariti borbenost in skupno idejo. Govorci hkrati govorno interpretirajo isto besedilo, pri tem se morajo prilagajati drug drugemu, tako da individualne interpretativne prvine izvajalcev navadno niso razvidne (še zlasti, če je zbor velik). Zborna recitacija ima tudi posebne tehnične zahteve (skupni govorni začetki, vdihni na istih mestih, enak ritem, enako poudarjanje, enaka glasnost in tempo itd.), zato lahko hitro preide v monotonijo, v kateri zvočna plast prekrije pomensko. Zborna recitacija kot umetniška govorna interpretacija zahteva strokovnjake praktike (režiserja, dramaturga, lektorja), ki skrbijo, da je zvočnost usklajena s pomeni, da je izvajanje primerno razgibano, pa tudi, da je govor nastopajočih sinhroniziran. Zborna recitacija se lahko izmenjuje z recitacijo posameznikov.

2.13.1 Pri pouku književnosti je *zborna govorno interpretiranje* (*zborna branje*) poezije ali proze (recitacija je po mojem sistemu interpretativno govorjenje poezije na pamet) lahko učinkovit način, da »spregovorijo« tisti učenci, ki se neradi govorno izpostavljajo. Vendar je tako branje predvsem vaja v govoru. **Krakar Vogel** predlaga, da naj včasih individualnemu tihemu branju sledi glasno zborna branje »po skupinah (vsaka skupina pripravi svojo interpretacijo in jo utemeljuje)« (2004: 89). Pri obravnavi Homerjevih epov (segmentirano glasno branje) svetuje, da učenci kakšen segment preberejo zborna, ob čemer »vsi dijaki poleg vsebine tudi praktično realizirajo ritmični vzorec« (Krakar Vogel 2004: 206). Za zborna branje je primerna zlasti poezija, ki ima ponavljajoče se dele ali refrene, in poezija, ki vsebuje vprašanja in odgovore, ter poezija, ki je grajena na kontrastih. Skupina učencev, ki bere refren, mora npr. okrepiti razpoloženje, ki ga želi ustvariti pesem. Z zborom se izmenjujejo solo bralci (Gamble 1995: 421). Zborna branje ali zborna recitacija je mogoče uporabiti za interpretiranje konkretne poezije. Ta poezija želi doseči pri sprejemniku čutni učinek. Vplivati hoče na celotno bralčevo telo, zato je primerno uporabiti gibanje. **T. in M. Gamble** npr. predlagata govorno realizacijo pesmi Ping pong na način gledanja pingpong igre, učenci (zbor) se premikajo v skladu z gibanjem fiktivne žogice in govorijo pesem:

pong pong
 ping pong ping
 pong ping pong
 ping pong

(Eugen Gomringer)²⁴

2.14 Javni nastop, sestavljen iz več govornih interpretacij zlasti pesniških ali proznih besedil se imenuje *recital*. Izraz je prevzet iz glasbe, kjer pomeni »koncert, na katerem nastopa solist« (po SSKJ). Gledališki besednjak *recital* opredeljuje kot »nastop enega izvajalca (dramskega igralca, pevca, glasbenika) z deli enega avtorja, sloga, skupine ali teme, kar omogoča enotno logiko in strnjenost nastopa« (1981: 377). Jože Tiran je svoje nastope imenoval *večer umetniškega pripovedovanja*.²⁵ Uporabljajo se tudi izrazi *večer umetniške besede*, *literarni večer*, *gledališki koncert*,²⁶ zadnje čase tudi kar *branje* (kot nastop, na katerem avtorji sami berejo svoja dela).²⁷

2.15 Glede na nedosledno ločevanje in opredeljevanje izrazov deklamacija in recitacija v strokovni literaturi in tudi v izvajalski praksi predlagam, da se opusti izraz deklamacija ter se uporablja samo izraz *recitacija*, in sicer za *interpretativno govorjenje poezije na pamet*. Vzdrževati razliko med recitacijo in deklamacijo samo zaradi boljšega ali slabšega znanja besedila na pamet, se mi ne zdi smiselno. Menim, da se izraz deklamacija nekako umetno ohranja v teoriji (tudi zato, ker ga v *Slovenski slovnici* uporablja Toporišič), v živi rabi pa ga je vedno manj, in še to predvsem v slabšalnem pomenu ali kot sinonim recitaciji. Tudi pri pouku umetniške besede na Akademiji se izraz deklamacija ne uporablja. Utemeljenost mojega predloga je potrdila tudi kratka anketa med igralci.

²⁴ Teri in Michael Gamble posvetita celo poglavje skupinski govorni interpretaciji (ensemble interpretation, group interpretation) in ob različnih besedilih predlagata vrsto vaj in izvedbenih rešitev (Gamble 1995: 420).

²⁵ Odmevni so bili njegovi večeri umetniškega pripovedovanja del Vitomila Zupana (*Andante patetico*, maja 1945, januarja 1946) in Ivana Cankarja (*Bela krizantema*, decembra 1948, decembra 1951, junija 1954). Njegov zadnji nastop je bil v Mestnem gledališču ljubljanskem leta 1964 (Zupan: *Andante patetico*).

²⁶ Blaž Lukan navaja, da je Bojan Štih je v času, ko je umetniško vodil mariborsko Dramo (1978–1982), v gledališki spored uvedel t. i. gledališki protokol, v katerem se je zvrstilo nekaj koncertnih izvedb gledaliških, proznih ali radijskih literarnih besedil. Lukan nato ocenjuje koncertno izvedbo znamenite igre za glasove Dylana Thomasa Pod mlečnim gozdom, ki so jo v Cankarjevem domu izvedli kot »gledališki koncert« »s sonatnimi pavzami med posameznimi parti« angleški igralci (Lukan 1991: 46).

²⁷ Študentska založba Beletrina npr. organizira *festival Živa književnost*, na katerem pred Galerijo Škuc v Ljubljani avtorji berejo svoja dela, pogosto ob spremljavi glasbe.

2.16 Tiranov izraz *umetniško pripovedovanje* ustreza predvsem za *interpretativno govorjenje proze na pamet*, ne pa za interpretativno govorjenje poezije. Po SSKJ je pripoved »kar kdo pripoveduje«, pa tudi »literarno, navadno prozno besedilo, ki sporoča potek dogajanja«. Med ilustrativnim gradivom ob geslu pripovedovati je tudi zgled: »pripovedovati pravljice in deklamirati pesmi«. – Ne glede na to, da umetniška govorna interpretacija (tudi šolska) pri izvedbi uporablja retorične prvine, menim, da vendarle ne sodi v retoriko (Škarić), temveč v igralsko umetnost (Tiran, Trdina, Novaković).

3 Strokovna literatura se večinoma ukvarja predvsem z interpretacijo poezije, čeprav poudarja, da se recepcije poezije, proze, dramatike bistveno razlikujejo, iz česar je mogoče sklepati, da se glede na književno zvrst razlikujejo tudi govorne interpretacije. **Vlatko Pavletić** npr. pravi: »Pesmi ne moremo ustrezno razumeti ali je doživeti, če jo beremo enako kot povest ali roman, čeprav imamo v vseh treh primerih pred sabo književnoumetniški tekst, ustvarjen z ustvarjalnim izborom besed in umetnostno organizacijo stavkov« (1988: 7).

3.1 Tudi **Pavle Ilić** (1980) izpostavlja liriko kot posebno obliko književnosti, ki jo je zaradi povečanega emotivno-miselnega naboja treba brati drugače kot prozo in dramski tekst. Lirika od govorca zahteva sposobnost intenzivnega doživljanja, šele nato bo lahko primerno govorno interpretiral pesem.

3.2 **Dragutin Rosandić** (1993) meni, da se za recepcijo poezije predpostavlja posebna estetska senzibilnost, tj. sposobnost doživljanja, ki pa jo mora najprej imeti učitelj, da jo lahko spodbuja v učencih. V poglavju Stvaralački pjesnički odgoj (Rosandić 1993: 117) Rosandić govori o učitelju kot posebni vrsti profesionalnega bralca poezije, ki mora v sebi aktivirati dve vrsti senzibilnosti – svojo in učenčevo. Poezije ne bere samo za lastni užitek (kot dialog s pesmijo), pač pa hkrati uresničuje tudi dialog o tej pesmi s svojimi učenci. Učiteljeva komunikacija s pesmijo torej vključuje tudi metodični horizont.

4 V pedagoški komunikaciji oz. v didaktiki književnosti glasno branje dramskih besedil imenujejo (*interpretativno*) *branje vlog*, tudi *branje po vlogah*. Navadno takšno branje izvajajo učenci ali učitelj in učenci, če gre za krajši dialog z manj osebami, lahko različne vloge govorno oblikuje učitelj. **Rosandiću** npr. pomeni branje po vlogah podvrsto interpretativnega branja, »ki zahteva, da se bralec (interpret) spremeni v dramsko osebo in stopa v komunikacijo z drugo dramsko osebo« (Rosandić 1987: 17). Branje po vlogah se uresničuje pri dramskih besedilih, pa tudi pri pripovednih (epskih) besedilih, ki vsebujejo t. i. dramske sekvence. Takšno branje zahteva posebne priprave. Učenci dobijo posebne naloge (»scenske in analitične

naloge«), ki odkrivajo podtekst. Učenec bralec mora za vsako repliko določiti podtekst, pri tem se opira na »karakterološke tabele« in na didaskalije. Branje po vlogah se lahko snema, da se posnetek lahko uporabi za analizo.

4.1 V zvezi *branjem vlog* se v delu strokovne javnosti pojavljajo pomisleki o utemeljenosti in smiselnosti (glasnega) branja dramskih besedil. Pomisleki temeljijo na dejstvu, da je dramsko besedilo namenjeno uprizarjanju in da je le predloga za predstavo. Igralec in režiser **Mihail Čehov** in gledališka teoretičarka **Anne Ubersfeld** npr. menita, da dramskega besedila ni mogoče brati samo kot literarno delo, treba je brati tudi njegovo gledališkost, saj je dramsko besedilo le partitura za odrsko uprizoritev (Čehov 1999; Ubersfeld 2002). Obstaja tudi nasprotno mnenje, češ da je dramsko besedilo najprej literatura in da ga je zato mogoče in smiselno brati tudi samo kot literaturo (Veltrusky 1977, nav. po Štrancar 2000: 46). – Dramatika je gotovo težje berljiva književna zvrst, saj je za neizkušenega bralca ovira že »razmetana in grafično raznolika oblika, sestavljena iz vertikalno nanizanih besedilnih drobcev, ki jih mora povezovati med seboj in opomenjati« (Štrancar 2000: 46). Branje otežuje tudi menjavanje glavnega (dialog) in stranskega (didaskalije) besedila, »saj dijaki ne vedo, ali naj se bolj posvetijo pogovoru likov ali poševno natisnjenim naznakam njihovega ravnanja, gibanja ipd. Če berejo obojno besedilo, dialog in didaskalije, je moteno zlasti spremljanje in opomenjanje prvega (seveda pa tudi domišljjsko uprizarjanje)« (Štrancar 2000: 46).

4.2 Sodobna didaktika književnosti je »prenovila« tudi način branja dramskih besedil. Izhodišče »prenove« je mnenje gledališke teorije, da ima vsako dramsko besedilo v svojih temeljih vgrajeno »virtualno gledališko predstavo« oz. »matrice uprizorljivosti« (Ubersfeld 2002: 25), ki ne določajo le specifičnih značilnosti besedila, pač pa tudi način, po katerem je dramski tekst mogoče brati. Namesto samo literarnega branja didaktika književnosti predlaga t. i. *dramaturško ali uprizoritveno branje* (Štrancar 2000: 49), ki se posveča tudi stranskemu besedilu, torej avtorjevim uprizoritvenim napotkom. Gledališki teoretiki takšno branje imenujejo še: *imaginativno branje* (A. Inkret), *branje za oder* (D. Poniž), *uprizarjanje v mislih* (H. Grabes), *miselna predrežija* (Pavis 1997: 574). Učitelj spodbuja učence, da si med branjem zamišljajo »konkretizacijo« dialogov (čutno nazorne situacije, zunanje in notranje lastnosti dramskih likov, njihove navade, gibanje, geste, prostor itd.), da vizualizirajo dramsko dogajanje in pri tem upoštevajo avtorja ter svoje razumevanje in doživljanje besedila, pa tudi svojo domišljjsko zmožnost. Nekateri didaktiki predlagajo še uprizoritev dramskega besedila v razredu (Rosandić 1977; Diklić 1990, nav. po

Štrancar 2000: 102). Slovenska književna didaktika je naklonjena dramaturškemu branju in uprizarjanju dramskih besedil (to dejavnost predvideva tudi učni načrt iz leta 1998), nastalo je že nekaj strokovnih navodil za takšno didaktično pot k dramskim besedilom (npr. Delovni zvezek za izbirni predmet gledališki klub v zadnjem triletnem devetletku, 1999; Šolska ura z Grumovim Dogodkom v mestu Gogi, 1998). Teoretično precej obširno se z razvijanjem gledališke recepcije v osnovni šoli ukvarja **Vida Medved Udovič** (2000), ki predstavi tudi praktičen primer izpeljave razrednega gledališkega projekta (tri skupine učencev so uprizorile odlomek iz komedije Vesela smrt N. Evreinova). Poglobljeno se z dramaturškim branjem in uprizarjanjem v razredu ukvarja **Marjan Štrancar**. V knjigi *Od drame h gledališču v učilnici* (2000) ponuja učiteljem in učencem didaktični model (ob Cankarjevih Hlapcih) za obravnavo dramskih besedil v šoli. Štrancar prikaže nastajanje uprizoritvenega besedila, katerega del je tudi govorni zapis (stavčnofonetične prvine).

4.3 Branje dramskega besedila v šoli je ob Sofoklejevi Antigoni nazorno prikazala **Boža Krakar** (1996: 38–45). Branje skoraj celotne drame je razdelila na šest učnih enot in za vsako navedla potek dela. Ugotavlja, da branje po vlogah pouk popestri. »Učenci se pri branju vlog lahko menjavajo in jih veliko aktivno sodeluje že pri branju. Branje po vlogah je dodatna motivacija za intenziven stik s tekstom« (Krakar 1996: 39). Krakarjeva še meni, da je v takšno branje dramskega besedila mogoče vključiti tudi gledališke prvine, zlasti zamišljanje posameznih situacij, oseb, govora, gibanja po odru itd., obenem pa je mogoče uvajati tudi gledališko terminologijo. Eden od ciljev takšnega branja je preizkušanje učencev v interpretativnem branju. Avtorica predlaga, da vloge za začetek (branje uvodnega prizora) učitelj razdeli med boljše učence, ki berejo prima vista. Prav je, »da eno od vlog, npr. Antigono, spočetka bere učitelj, ki »intonira« občutek za branje tudi drugim. Učitelj se pridruži tudi branju zborovskega dela« (Kraka 1996: 40). Za domačo nalogo dobijo učenci med drugim pripravo na glasno branje, v kateri morajo v besedilu svoje vloge označiti stavčnofonetične prvine: besedne naglase in poudarjene dele povedi, kaj bodo brali počasi, kaj hitro, kje bodo naredili premor, kaj bodo brali glasno, kaj potihem, kaj z naravnim, kaj s spremenjenim glasom. Lahko tudi pripravijo kakšen gib ali premik po prostoru. Ob takšni nalogi se razvija njihova ustvarjalnost. Učenci, ki niso bili predvideni za branje, lahko (pisno) kritično ocenjujejo sošolce.

4.3.1 Poleg obravnave dramskega besedila v celoti (*celostna koncepcija*) didaktika književnosti predlaga še obravnavo odlomka (*fragmentarna koncepcija*). Enako velja tudi za pripovednoprozna besedila. Kadar gre za celostno obravnavo, morajo učenci doma

prebrati besedilo (kot obvezno domače branje ali kot posebno nalogo) (Krakar Vogel 1991: 20).

5 Potrebna bi bila obširnejša raziskava, ki bi razjasnila in sistemsko uredila razmerja med obravnavanimi izrazi in ugotovila njihovo živost v sodobni praksi. Zdi se, da je terminološki nered večji v umetniški komunikaciji, kjer npr. ni jasno, kam uvrstiti javno *glasno interpretativno branje dramskih besedil* ali *interpretativno govorjenje dramskih besedil na pamet v gledališki izvedbi* oz. kako to dejavnost poimenovati. Kolikor je iz strokovne literature razvidno, se ta igralska govorna dejavnost umešča kar med umetniško besedo (Šaričeva, Predan). Ker gre za podobno dejavnost kot je (*interpretativno*) *branje vlog* v pedagoški komunikaciji, bi jo lahko imenovali enako. V Gledališkem besednjaku je zapisan izraz *koncertna izvedba* in pomeni umetniško interpretacijo dramskega dela, »skrčen/o/ na najnujnejše gledališke prvine /.../, minimalno mizansceno in odrsko luč« (1981: 295).²⁸ Ostaja pa nepojasnjeno, ali gre za branje ali za govorjenje na pamet. – Vprašljiv je tudi status *zborne recitacije*, ki se lahko pojavi *kot samostojna oblika govorne interpretacije poezije* ali *kot »dramska oseba« v gledališki predstavi*. Zbor kot »dramska oseba« ima svoj izvor v grškem antičnem gledališču, kjer skupina nastopajočih s hkratnim govorjenjem istega besedila komentira dramsko dogajanje. V sodobnem gledališču ima zbor lahko vlogo potujitve (Brecht, Anouilh). Ali gledališka zborna recitacija torej vsebuje tudi igro?

5.1 Posebna oblika branja vlog je *radijska igra*, kjer je edino igralčevo izrazno sredstvo slišni del govora (brez vidnih prvin). Radijska igra (tudi *slušna ali zvočna igra*) je na eni strani dramsko besedilo, napisano ali posebej prirejeno za radijski medij, na drugi strani pa gre za izvedbo takega besedila po radiu, na ploščah, kasetah. Radijska igra izrablja izključno znakovne možnosti radia. **Borut Trekman** ugotavlja, da je »slišnost docela adekvatno nadomestila tudi vidnostni del dramskega besedila« in prav zato je radijska igra lahko postala »docela samostojna, avtonomna besedno-uprizorjalna zvrst« (1978: 167). **Matjaž Kmecl** meni, da je radijska igra nekako na sredi med branjem in predstavo. Tisto, kar radijsko igro približuje branju in oddaljuje od uprizoritve, je nevizualnost. Z dramsko predstavo »družijo radijsko igro neposredno čutno sprejemanje dogajanja, čeprav le enokanalno«, s sluhom. Radijska igra je v sorodu tudi s t. i. bralno dramo, tj. dramo, ki načelno ni namenjena uprizarjanju (Kmecl 1976: 282). Igralec, ki nastopa (bere vlogo) v radijski igri, mora poznati in

²⁸ Izraz koncertna izvedba je prevzet iz glasbenega sveta, kjer se pojavlja v zvezi *koncertna izvedba opere* in pomeni samo glasbeno izvedbo opere brez uprizoritve.

pri govorni interpretaciji upoštevati zakonitosti medija (npr. mikrofonski govor, možnosti elektroakustične deformacije glasu). Na AGRFT obstaja učni predmet radijska igra, kjer se študenti učijo govornega interpretiranja dramskega besedila pred mikrofonom v studiu.²⁹

5.1.1 Vprašanje je, če je radijska igra res »samo« branje vlog ali pa gre tudi za vživljanje (transformacijo) v lik in je glede na to radijska igra bližje gledališki predstavi. Najbrž radijske igre tudi ni mogoče uvrstiti v umetniško besedo. Radijska igra je samostojna umetniška vrsta, »ki temelji na literaturi, govorjeni besedi in oplemeniteni zvočni obdelavi« (Jan 1995: 4). Prav »oplemenitena zvočna obdelava« je tisto, kar radijsko igro loči od umetniške besede. Zanimivo je, da **Aleš Jan** (z dolgoletno uspešno prakso radijskega režiranja) uvršča umetniško besedo med radijske igre (poleg radijske drame, popularne RI, zabavne RI, dokumentarne RI, kratke RI, radijske nanizanke, radijske nadaljevanke, radijske priredbe, radijske burke, eksperimentalne RI) (Jan 1995: 7). Misli najbrž na v radijskem studiu izvedene govorne interpretacije literarnih besedil, ki so navadno opremljene z glasbeno kuliso.

5.1.2 Pavis radijsko igro imenuje tudi *radiofonsko gledališče*, ki je odvisno od razvoja tehnik snemanja in predvajanja, pa tudi od institucije, ki določa način obdelave in zagotavlja distribucijo. Ob nastanku radiofonskega gledališča v 20. letih 20. stol. so ga pisatelji (npr. Brecht, Döblin) sprejeli z navdušenjem, vendar okoliščine (konkurenčnost televizije, komercializacija radijskih postaj itd.) razmahu radijske igre niso bile naklonjene. Pavis ugotavlja, da se radijska igra še vedno ni popolnoma konstituirala kot nova zvrst, ne glede na to, da se lahko pohvali z najbolj sofisticiranimi elektroakustičnimi eksperimenti. Zdi se mu pomembno, da radio »znova odkriva intimističen, skoraj religiozen vir govora; vrača nazaj v paradiž, ko je bila književnost zgolj ustno izročilo« (1997: 612). V nasprotju z odrom je studio nematerialno prizorišče, ki ga publika ne zaznava, poslušalec živi v iluziji, da je zvočno predvajanje ustvarjeno tisti hip, ko ga sprejema. Prostorska in časovna orientacija je ustvarjena s spremembami intenzivnosti glasu, z učinki oddaljevanja, odmeva, odbojev, s šumi, glasbo in z montažo.³⁰

²⁹ O radijskem zvoku, o estetiki radia, o zgodovini radia itd., pa tudi o težavnosti definiranja radijske igre piše Lučka Gruden v knjigi *V zvočnem laboratoriju, Intimni dialog z nevidnim* (Maribor: Obzorja, 2001.) Glej tudi Rosanda Saiko, *Poetičnost zvoka: ustvarjalne možnosti radijske igre za otroke* (Maribor: revija Otrok in knjiga, Mariborska knjižnica, 2006).

³⁰ Radijske igre obstajajo tudi na kasetah in CD-jih. Npr.: leta 1991 je izšel Filipčičev Dr. Kegler (Trias, WTC – 3 kasete), leta 2002 je izšla zbirka kratkih radijskih iger M.

5.2 Menim, da je radijska igra premalo natančno terminološko opredeljena in da ji je treba dodeliti status avtonomne umetniške vrste, ne glede na nekakšen sredinski položaj »med branjem in predstavo« (po Kmeclu). Treba bi bilo tudi opredeliti, ali igralec v radijski igri izvaja umetniško besedo ali igra.

6 V moji razpravi je sistemska razvrstitev obravnavanih terminov naslednja: ³¹

govorna interpretacija literarnega besedila	
šolska govorna interpretacija	umetniška govorna interpretacija
interpretativno branje poezije	interpretativno branje poezije
interpretativno govorjenje poezije na pamet ali recitacija	interpretativno govorjenje poezije na pamet ali recitacija
interpretativno branje proze	interpretativno branje proze
interpretativno govorjenje (pripovedovanje) proze na pamet	interpretativno govorjenje proze na pamet ali umetniško pripovedovanje
interpretativno branje dramskega besedila ali (interpretativno) branje vlog	interpretativno branje dramskega besedila ali (interpretativno) branje vlog ali koncertna izvedba

Primerjava šolske in umetniške govorne interpretacije literarnih besedil

Kleča Porno (RTV – CD), leta 2003 pa radijska igra v nadaljevanjih Butnskala (Nika records – 3 CD-ji).

³¹ Temnejše obarvani polji na levi kažeta, kaj ne sodi v *interpretativno branje*, temnejše obarvano polje na desni pa, kaj ne sodi v *umetniško besedo*.

1 *Šolska in umetniška govorna interpretacija* sta v marsičem podobni, v marsičem pa se razlikujeta. Obe govorni interpretaciji sta javni in sta zato predmet kritike. Pri umetniški govorni interpretaciji je kritika eksplicitna in sprotna (v časopisju, revijah, na radiu, televiziji), načelno tudi strokovna. Neposredno po izvedbi umetniške govorne interpretacije (včasih tudi med njo) nastop ocenjuje občinstvo, ki se odziva z aplavzom. Šolsko govorno interpretacijo najprej kritično presojajo učenci, ki izražajo svoje mnenje o učiteljevi govorni interpretaciji posredno skozi bolj ali manj aktiven odziv, včasih lahko kar neposredno (argumentirana kritika učiteljeve govorne izvedbe). Šolska govorna interpretacija je lahko deležna tudi bolj strokovne kritike s stališča različnih ved (didaktike književnosti, literarne vede, vede o govoru). Obe govorni interpretaciji potrebujeta pripravo. Učitelj se pripravlja sam, igralec včasih sodeluje z režiserjem, dramaturgom, lektorjem. Prva govorna interpretacija poteka v šolskih okoliščinah, kot del pouka književnosti jo izvaja učitelj, ki želi z njo vzbuditi v učencih estetsko doživljanje in tako razvijati njihovo bralno sposobnost in bralno kulturo. Druga govorna interpretacija poteka v odskih okoliščinah, izvaja jo igralec pred občinstvom (ali pred mikrofonom na radiu – radijske okoliščine, pred kamero – televizijske, filmske okoliščine) z namenom, da bi občinstvu predstavil svoje doživetje besedila na čim bolj enkratni način in pri poslušalcih sprožil čustveno doživljanje. Šolska govorna interpretacija vzgaja, umetniška (načelno) ne. Pred ali po šolski interpretaciji učenci dobijo tudi zunajbesedilne informacije (o avtorju, dobi, zvrsti itd.), ob umetniški interpretaciji takšnih podatkov poslušalstvo ne dobi (razen morda v gledališkem listu). Za šolsko govorno interpretacijo ni bistveno iskanje novega razumevanja besedila in novih načinov govornega oblikovanja (to je lahko celo moteče), umetniška govorna interpretacija pa si prizadeva biti čim bolj inovativna, nova, drugačna, čim bolj presenetljiva, včasih poskuša celo šokirati. Šolska govorna interpretacija ima stalno občinstvo (dokler traja šolanje), starostno in izobrazbeno enako, tudi številčno enako, umetniška ima vsakič drugo, naključno, po starosti in izobrazbi različno publiko, številčno različno. Obe vrsti interpretacij oživljata zapisano literarno besedilo z govornimi sredstvi. Dramska besedila govorno interpretirata na negledališki način. Pri šolski govorni interpretaciji dramskih besedil (branje vlog) sodelujejo tudi učenci. Ne glede na to, da sta obe vrsti interpretacij po zunanjih okoliščinah različni, imata skupne notranje okoliščine: obe se ukvarjata z literarnimi besedili, obe želita vplivati na poslušalca in spodbujati njegovo estetsko doživetje in obe uporabljata kot (edino) izrazilo govor. Prav zaradi podobnih notranjih okoliščin se lahko zelo približata druga drugi.

2 *Šolska govorna interpretacija literarnega besedila* je samo en segment učiteljevega pedagoškega dela, prav tako predstavlja

umetniška govorna interpretacija (umetniška beseda) le en del igralske umetnosti. Poleg umetniške govorne interpretacije (umetniške besede) namreč igralska umetnost vključuje tudi (*dramsko*) *igro*. Igra je pogojena z *uprizarjanjem* dramskih besedil, umetniška beseda pa z *govorjenjem* pesniških, proznih in dramskih besedil. V gledališki predstavi igralec igra, v nastopu iz umetniške besede pa (samo) govori.

3 Nekaterim avtorjem se zdi govorna dejavnost učitelja in profesionalnega igralca, kadar govorno interpretirata literarno besedilo, precej podobna, če že ne enaka. **Rosandić** na primer piše o interpretativnem branju kot o vrsti umetniške kreacije, s katero se ukvarjajo gledališki umetniki in učitelji književnosti (Rosandić 1987a: 13). Isti avtor pa ločuje umetniško branje od interpretativnega: »Interpretativno branje je umetniško branje z izobraževalnim namenom. /.../ Z *umetniškim branjem* besedila se ukvarjajo posebno nadarjeni posamezniki, katerim je to poklic (igralci, recitatorji). Z *interpretativnim branjem* pa se ukvarjajo učitelji in učenci, za katere je tako branje sestavni del vsakodnevnega dela pri interpretaciji umetniškega besedila« (Rosandić 1987a: 17). Umetniško branje je skupaj z igralskim govorom vrsta odrskega govora, ki se »izraža kot govor igralca v gledališki predstavi ali kot umetniško branje ali recitacija« (Rosandić 1987a: 16). Po Rosandiću se tako odrski govor kot izrazno (interpretativno) branje podrejata normam umetniškega stila, razlikujeta pa se po namenu in uresničitvi.

3.1 Tudi **Novak Novaković** misli, da bi dober učitelj moral biti tudi dober recitator oz. »ne samo razlagalec besedila, temveč tudi njegov neposredni rekreator, umetnik-interpret in mojster besede« (1980: 195). Novaković se zaveda, da so takšni učitelji, zaradi subjektivnih ali objektivnih razlogov, redkost.

Šolska govorna interpretacija (interpretativno branje)	Umetniška govorna interpretacija (umetniška beseda)
javni govor	javni govor
del pedagoške dejavnosti	del igralske umetnosti
del učne ure	del nastopa
učitelj (učenec)	igralec
šolske okoliščine	odrske (radijske, televizijske ...) okoliščine
stalno, znano občinstvo	naključno, neznano občinstvo
starostno, izobrazbeno enako	starostno, izobrazbeno različno
neposredna prisotnost publike	neposredna ali posredna (radio, tv, film itd.) prisotnost publike
zahtevan besedni odziv	nebesedni odziv (aplavz, žvižgi)

	itd.)
stalno število poslušalcev	nestalno
literarno besedilo (vse zvrsti)	literarno besedilo (vse zvrsti)
govorna sredstva	govorna sredstva
branje, govorjenje na pamet (manj)	branje, govorjenje na pamet
obvezna priprava	obvezna priprava
spodbujanje estetskega doživljanja pri učencih	predstavljanje lastnega doživetja in spodbujanje estetskega doživljanja pri poslušalcih
vzgoja	načelno ni del vzgoje
zunajbesedilne informacije za učence	ni zunajbesedilnih informacij (razen gledališki list)
učitelj izraža svoje stališče do besedila	igralec izraža svoje stališče do besedila, včasih ob pomoči režiserja, lektorja itd.
načelno ni želje po izvornosti, po lastni poetiki	želja po izvornosti, inovativnosti, po oblikovanju lastne poetike

Preglednica osnovnih značilnosti šolske in umetniške govorne interpretacije.

Primerjava (dramske) igre in umetniške govorne interpretacije literarnega besedila (umetniške besede)

1 Razmislek o igralski umetnosti odpira vprašanje *razlik in podobnosti med igro (igranjem) in govorno interpretacijo literarnega besedila (umetniško besedo)* ter s tem posredno tudi vprašanje interpretove (igralčeve) *identifikacije in transformacije*.

1.1 Identifikacija pomeni, da se igralec »z vlogo poenači in se vanjo vživi do take mere, da med njo in njim samim ni več razlike, pri čemer hkrati igra sebe in vlogo«. Pri *transformaciji* pa se igralec »vloge nauči, jo naštudira in se vanjo preoblikuje, nato pa jo ponazarja z vselej vidno razliko (distanco) med njo in njim samim; igralec torej igra vlogo, pri čemer je on sam samo njen nosilec«. Oba načina oblikovanja vloge se pogosto prepletata, odvisna sta tudi od večjega ali manjšega sodelovanja čustev ali razuma. Po Brechtovih nazorih je npr. pomembnejši razumski odnos do vloge, po nazorih Grotowskega pa čustveni (Lukan: 1996: 40).

2 *Igra*³² je igralčeva dejavnost v gledališki predstavi (filmu). Igralec v predstavi vzpostavlja najrazličnejše odnose s soigralci, s

³² S fenomenom igre se ukvarjajo najrazličnejši teoretiki. Eden pomembnejših je nizozemski filozof Johan Huizinga, ki v svoji knjigi *Homo ludens* pojmuje igro kot izhodišče kulturnega družbenega razvoja. Igro opredeli kot »svobodno delovanje, ki ga dojemamo kot fiktivno in izločeno iz vsakdanjega življenja, ki tistega, ki se igra,

sceno, rekviziti, pri igranju mu poleg govora pomagajo maska, kostumi, luč, gib, glasba, skratka cela vrsta gledaliških izrazil, ki funkcionirajo po določenem kodu. Igra je način igralčevega delovanja v gledališki predstavi. Skozi proces uprizarjanja se literarno besedilo na odru fizično konkretizira in v to konkretizacijo je vpet tudi igralec s svojo psihofizično pojavnostjo.

3 Igralec Jože Tiran takole opredeli razliko med igro in umetniško besedo (recitacijo): »Oder učinkuje na gledalca tako, kot bi učinkovala umetniška, živa, zvočna slika. Na tej sliki se premikajo inagirajo posamezni igralci, ki jih občinstvo neposredno povezuje z lastnimi čutili. Igralec je v času predstave sestavni del slike, ki jo občinstvo gleda. Recitator pa ni del slike, katero je popisal pesnik ali pisatelj. Recitator sliko opazuje in pripoveduje o njej občinstvu. /.../ V igri sem, pri recitaciji pripovedujem o nekom ali nečem« (Tiran 1965: 20).

4 Aleš Valič (igralec in učitelj umetniške besede) iz lastne prakse podaja razmislek o razliki med igro in govorno interpretacijo poezije in proze. Igra in umetniška beseda sta imeli podoben razvoj. Nekoč sta bili obe patetično razčustovani, danes patosa in psihologiziranja ni več. Kljub podobnemu razvoju igre in umetniške besede obstajajo med njima razlike. Najopaznejša je v mizansceni (ki je pri umetniški besedi skorajda ni) in v tem, da pri umetniški besedi igralec načelno nima dialoškega partnerja. Še pomembnejša razlika pa je, da pri igri igralcu pomaga celotna ekipa, ki ustvarja predstavo, predvsem režiser, dramaturg in lektor. Igralec gradi vlogo (raziskuje značilnosti človeka, ki ga bo ustvaril, njegovo zgodbo, njegovo preteklost, čustva, misli itd.) v skladu z ostalimi ustvarjalci predstave ter se nato »s svojim bistvom (s svojimi čustvi, živci, z dušo in telesom) spusti skozi vlogo in jo tako oplemeniti«. Pri umetniški besedi pa je igralec, ko gradi svojo interpretacijo, prepuščen sebi in svoji ustvarjalnosti. Bolj kot pri igri mora biti pozoren na celoto, ker jo ustvarja sam. Bolj kot pri vlogi zastopa sebe (svoje stališče) in avtorja. Igralec pri poeziji govori celotno besedilo, »avtorjev intimni trenutek in pri prozi vse osebe, ki jih je avtor ustvaril, pa tudi avtorjeve besede, ki dogodke med osebami opisujejo ali komentirajo«.

popolnoma prevzame; pri tem gre za delovanje, ki je osvobodeno vsakršnega gmotnega interesa in koristi, odvijaja se v posebej opredeljenem času in prostoru, poteka v skladu s pravili, spominjajočimi na odnose v vsakdanjem življenju, krepi skupinske odnose med tistimi, ki se prostovoljno zbirajo okrog igrne skrivnosti ali s preobleko poudarjajo svojo drugačnost od običajnega sveta« (nav. po Udovič Medved 2000: 44). Iz Huizingovih misli izhaja *Kristijan Muck*, ki poglobljeno razmišlja o igrilstvu in igri v razpravi *O igrilstvu kot celostnem pojavu* (1997). O igri kot o obliki človeškega bivanja razmišlja Émile Benveniste v eseju *Igra kot struktura* (Koper: Hyperion, 2001).

Na razpolago ima samo besede in glas, ni mizanscene, ni živih, fizično prisotnih soigralcev. Interpretacija je odvisna od vsebine, ki jo igralec odkrije v besedilu, od njegovih odločitev (kaj mu je blizu in pomembno) in od namena (kaj želi pri poslušalcih doseči). Zaradi tega je igralec pri umetniški besedi bolj svoboden kot pri igri.

4.1 Nato Valič opiše proces nastajanja interpretacije pri poeziji in prozi. Pri obeh se igralec najprej posveti raziskovanju (kdaj, v kakšnem čustvenem stanju je pesnik pesem napisal), ki izhaja iz »prisluškovanja pesmi in podoživljanja vsebine pesnikovih besed«. Potem je treba dolgo brati potih, pesem »spustiti skozi sebe«, šele, ko mu je zelo blizu, jo začne govoriti naglas. Počasi vključuje svoj odnos do vsebine, svoja čustva in misli, ki se skozi proces začnejo bolj ali manj razlikovati od pesnikovih. Igralec začne pesem govoriti in pri tem upošteva le pesnika in svojo domišljijo. Domišljija ni omejena z mizansceno, zato je brezmejno svobodna. Prav takšna je tudi gledalčeva domišljija ob poslušanju umetniške besede, saj je ne omejuje vizualnost. Pri interpretaciji proze igralec govori več oseb, vodi dialog med njimi, vendar ne sme igrati vloge, saj bi to pomenilo prehod v igro. Včasih igralec govori še avtorja. Prehodi morajo biti bliskoviti in nemoteči, besede morajo »prihajati iz igralca, kot da nastajajo ta hip«. Valič omeni tudi problem identifikacije in transformacije, vendar sam očitno ne gradi vloge na tak način, saj pravi: »To je zame malo drugače od znamenitega problema identifikacije, saj ne gre za to, da bi se igralec popolnoma transformiral, ampak se s svojim bistvom /.../ spusti skozi vlogo in jo tako oplemeniti« (2000: 21–25).

5 Igralec in učitelj umetniške besede **Tone Kuntner** opredeli umetniško besedo kot študijski predmet, ki študente igralce uči interpretirati umetniške tekste v vezani in nevezani besedi in ki se ukvarja »s poustvarjanjem ustvarjenega, z oživljanjem zapisane besede v prepričljivo živo umetniško govorico« (Kuntner 2000: 26). Skozi študijski proces bodoči igralec med drugim išče sebe, na koncu pa se »igralčeva izgovorjena misel neločljivo prekrije z avtorjevo«. Študent igralec skozi doživljanje besedila išče svoj individualni izraz. – Če Kuntnerjeve misli prav razumem, tudi on meni, da pri umetniški besedi ne gre za identifikacijo ali transformacijo, pač pa za igralčevo razumevanje in doživljanje vsebine besedila.

6 Tudi **Škarič** meni, da se recitiranje bistveno razlikuje od igre, saj govorni interpret (recitator) govori v svojem imenu in se ne preobraža v drug lik. Prav zato Škarič uvršča recitiranje v retoriko in ne v igralsko umetnost, čeprav recitacijo lahko izvaja tudi igralec (2000: 21).

7 O meji med recitacijo (govorno interpretacijo) in igro razmišlja tudi **Novak Novakovič**. Meni, da bralec recitator ne sme igrati. Igra je dogajanje samo, recitiranje je poročanje o dogajanju. Ko interpret bere različne osebe (premi govor) v proznem besedilu, se ne sme preobrazati v te osebe. Bralec samo osvetljuje govor oseb glede na svoje doživljanje celote, ki jo interpretira. Če interpret bolj intenzivno doživlja tekst, bo tudi njegovo pripovedovanje bolj izrazito, vendar ne bo igral (1980: 148).

8 Teri in Michael Gamble menita, da je namen govornega interpreta, v nasprotju z namenom igralca, spodbujati literarno doživetje pri občinstvu. Igralec pa to doživetje za občinstvo prikazuje. Govorni interpret mora znati pisateljeve besede oživljati (1995: 423).

9 Med igro in umetniško besedo torej obstaja razlika, ki je razvidna tako s stališča izvajalca kot s stališča gledalcev. Igro kot igralčevo aktivnost v gledališki predstavi gledalci gledajo in poslušajo, umetniško besedo pa predvsem poslušajo. Ne nazadnje govori o razliki med igro in umetniško govorno interpretacijo literarnih besedil tudi poimenovanje študijskih predmetov na AGRFT: dramska igra in umetniška beseda.

Igra	Umetniška beseda
dramsko besedilo	poezija, proza, redkeje dramsko besedilo
samo del dialoškega (včasih z dramaturškimi črtami skrajšanega) besedila (ena vloga)	celo besedilo (včasih z dramaturškimi črtami skrajšano), v koncertni izvedbi dramskega besedila samo dialoški del (brez didaskalij)
interpretativno govorjenje na pamet	interpretativno govorjenje na pamet, interpretativno branje
komunikacija s soigralcem (-ci)	ni soigralcev, razen v koncertni izvedbi dramskega besedila
skupinski proces (soigralci, režiser, lektor, dramaturg itd.)	individualni proces
govor je samo eno od številnih odrskih izrazil	govor je najpomembnejši (pogosto edini) odrski znak
prilagajanje govora ostalim odrskim izrazilom	govor je avtonomen
omejenost pri ustvarjalnih odločitvah, prilagajanje zlasti	svoboda pri ustvarjalnih odločitvah

režiserjevi zamisli	
gradnja vloge (raziskava dramske osebe, njene življenjske zgodbe, njenih misli, čustev itd.)	gradnja interpretacije (avtor, njegovo delo, doba, avtorjeva hotenja, stil itd.)
javno nastajanje vloge (na vajah) ob vodstvu režiserja in drugih sodelavcev	intimno nastajanje interpretacije, pri koncertni izvedbi dramskega besedila včasih sodeluje režiser, dramaturg, lektor
identifikacija, transformacija	ni identifikacije, ni transformacije
igralec zastopa vlogo, ki jo je v sebi zgradil, svoje stališče izraža skozi vlogo	igralec zastopa sebe in avtorja
igralec upošteva zakonitosti odrskega govora (glasnost, razločnost itd.)	igralec upošteva zakonitosti odrskega govora (glasnost, razločnost itd.)
igralec je manj pozoren na celoto, ker jo ustvarjajo še drugi	igralec je bolj pozoren na celoto, ker jo (navadno) ustvarja sam
želja po izvirnosti	želja po izvirnosti

Preglednica osnovnih značilnosti (dramske) igre in umetniške besede.

Zunanje okoliščine izvajanja govorne interpretacije literarnega besedila

1 Šolska govorna interpretacija (*interpretativno branje*) se kot del učne ure književnosti dogaja v razredu. Na učni proces vplivajo predvsem učitelj, učenci in učna snov (književnost) oz. razmerja, ki se med poukom vzpostavljajo med njimi. Pouk pa je odvisen tudi od zunanjih okoliščin (npr. nastopanje učitelja pred skupinskim sprejemnikom, akustika učilnice, uporaba tehničnih pripomočkov, razpored klopi). Na šolsko govorno interpretacijo lahko negativno vpliva predvsem slaba učiteljeva priprava na interpretativno branje, motnje v učiteljevem govoru, neusklajenost učiteljevega besedila z besedilom, ki mu v učbeniku sledijo učenci³³, nemir v razredu, neustrezna motivacija za poslušanje itd. Učitelj si besedila za govorno interpretacijo ne izbere sam, kar pomeni, da se mora usposobiti tudi za interpretativno branje tistih tekstov, ki mu niso blizu. Pred začetkom izvajanja govorne interpretacije mora učitelj ustvariti primerne

³³ Pri snemanju gradiva za mojo raziskavo sem naletela na učiteljico, ki je glasno interpretativno brala besedilo iz svojega učbenika, v katerem je bil prevod drugačen kot v učbenikih učencev. Neujemanje sem odkrila šele pri primerjavi videoposnetka z zapisanim besedilom. Presenetilo pa me je, da učenci tega niso opazili.

komunikacijske okoliščine (tišina, sproščeno sedenje učencev).³⁴ Učitelj govorno interpretacijo izvaja stoje (sede slabše navezuje psihični stik z učenci), obrnjen s celim telesom proti učencem. Hoja med govorno interpretacijo (zlasti krajših besedil) navadno povzroča motnjo v zbranosti (učitelja in učencev), med daljšimi besedili pa so včasih ustrezni manjši prostorski premiki (npr. med odstavki). Usmerjanje govora (in telesa) k sogovorniku je včasih primerno pri interpretativnem branju dramskih besedil. Ne glede na to, da je govorna interpretacija namenjena poslušanju, učenci učitelja tudi gledajo. Učitelj mora kontrolirati svojo držo, ki naj bo vzravnana, a sproščena. Običajno učitelj drži v rokah knjigo. Pomembno je, da si z njo ne zakriva obraza, saj učenci opazujejo tudi mimiko in poglede. Poleg tega je slišnost slabša, če je govorni zvok oviran. Šolska govorna interpretacija ne prenese pretirane mimike ali gestike. Da učenci lahko celostno doživijo besedilo, je dobro, da učitelj ne prekinja govorne interpretacije (npr. s pojasnjevanjem besed, z zahtevanjem miru). Tudi če besedilo govorno interpretirajo učenci (npr. branje vlog), izvajanja ni dobro prekinjati (npr. s popravki izgovorjave, naglaševanja). Nekatere vrste besedil (zlasti starejša) je bolje brati po delih (*prekinjeno ali segmentirano branje*). Prekinitve morajo biti na pomensko ustreznih mestih in zapolnjene s komentiranjem prebranega odlomka. Bralci posameznih segmentov se lahko menjavajo, npr. »prvi segment prebere učitelj, branje drugega je zborno, tretji segment bere (pol)tiho vsak zase, četrtega pa boljši bralci posamezniki, ki so imeli čas za pripravo« (Krakar Vogel 2004: 88). T. i. *dolgo branje* (eno ali več šolskih ur) je izjema, na katero se mora učitelj še posebej pripraviti.³⁵

1.1 Strokovnjaki (npr. Rosandić) priporočajo, da imajo učenci knjige zaprte, ko poslušajo govorno interpretacijo. To priporočilo je psihično pogojeno, saj je pozornost tako lahko usmerjena samo na doživljajsko poslušanje, vizualna komunikacija z besedilom pa se vzpostavlja v analitični fazi interpretacije. Govorna interpretacija včasih sploh ni primerna, npr. če gre za vizualno poezijo, ki zahteva gledanje besedila. Učitelj mora sam presoditi, kdaj naj zahteva samo poslušanje, kdaj pa tudi vidno spremljanje zapisanega besedila.

³⁴ Ena od učiteljic, ki so sodelovale pri snemanju gradiva za mojo razpravo, je učencem pred interpretativnim branjem dala približno takšne napotke: zaprite knjige, sedite, kakor vam najbolj ustreza, zaprite oči, sprostite se ... Učenci so zavzeli najrazličnejše položaje, od naslanjanja trupa na klop do sedenja po turško na stolu. Trajalo je kar precej časa, da je nastala resnična tišina, ampak učiteljica je mirno čakala. S svojo mimostjo je nakazala posebnost trenutka.

³⁵ Metodo dolgega branja Linhartove Županove Micke nazorno prikaže Boža Krakar Vogel (2004: 209).

Odločitev je odvisna predvsem od vrste besedila in od učiteljeve presoje, kaj je pomembnejše: pedagoška nazornost ali čustveno doživetje. Spremljanje zapisanega besedila ob govorni interpretaciji gotovo zmanjšuje estetsko doživljanje besedila. Nekateri učenci morda res lažje sprejmejo besedilo vidno kot slušno, vendar je prav navajanje na slušno sprejemanje besedila eden od namenov šolske govorne interpretacije. S ponavljanjem vaje v poslušanju si bodo tudi »vizualni tipi« pridobili ali izboljšali to spretnost.

1.2 Po govorni interpretaciji sledi *premor in izražanje doživetij*, se pravi kratka tišina, v kateri učenci urejajo vtise, ki jim jih je pustila govorna interpretacija, učitelj pa opazuje njihove zunanje reakcije in splošno vzdušje v razredu. Učenci poslušajo drug drugega in s tem spoznavajo, da je mogoče literarno besedilo razumeti na različne načine (Krakar Vogel: 2004: 89), kar je eden od pogojev za razvijanje bralne sposobnosti. Učitelj mora biti dojemljiv za različne interpretacije, pa tudi za morebitno kritiko lastnega govornega interpretiranja. Učence naj spodbuja, da izrazijo svoje mnenje tudi o govorni interpretaciji (če poslušajo posnetek, naj ocenijo izvedbo).

2 *Umetniška govorna interpretacija (umetniška beseda)* ni omejena na stalni prostor. Izvaja se lahko v zaprtih ali odprtih prostorih³⁶, za skupinskega sprejemnika, ki je številčno (izobrazbeno, starostno itd.) lahko različen. Nastop govornega interpreta navadno časovno ni omejen (trajanje si določi sam), če gre za samostojen umetniški dogodek. Če pa je govorna interpretacija del prireditve, na kateri nastopajo še drugi izvajalci, se mora interpret držati omejenega časa. Tudi na radiu in televiziji je interpret časovno omejen.

2.1 Besedila za govorno interpretiranje si igralec lahko izbere sam, vendar mu jih pogosteje izberejo drugi. Kadar je pri izbiri popolnoma svoboden, si lahko izbere tekste glede na svojo afiniteto, kar mu v začetni fazi priprav olajšuje interpretacijo. Vendar mora biti profesionalni igralec sposoben umetniško govorno interpretirati katero koli besedilo. »Nesimpatičnost« teksta mora znati spremeniti v vrlino in jo obravnavati kot interpretativni izziv.

2.2 Če se igralec med govornim interpretiranjem pred nepos-

³⁶ Igralec Tone Kuntner npr. izvaja govorne interpretacije Cankarjeve proze, Prešernove in druge slovenske poezije, tudi svoje, na različnih prireditvah na prostem (kresovanje v Sv. Trojici nad Vrhniko, na Prežganju), že 10 let pa ima skupaj s sinom Jernejem, tudi igralcem, umetniške večere v planinskem domu na Kredarici. Njune govorne interpretacije (večinoma govorjenje na pamet, pa tudi brane) pogosto spremljajo Kamniški koledniki, citrar Tomaž Plahutnik in baritonist Marko Kobal.

redno prisotnim občinstvom zmoti, ali pozabi del besedila,³⁷ ali se mu zgodi kaj nepredvidenega, naj izvajanja (če je le mogoče) ne prekinja in skuša motnjo preiti čim bolj neopazno. Včasih pomaga tudi šepetalka. Kadar govorno interpretacijo snemajo, napake lahko popravi tako, da prekine snemanje in začne znova.

2.3 V večjih prostorih, kjer je publika bolj oddaljena od interpretov, je mimika lahko izrazitejša, prav tako geste. Načelno pa morajo biti nebesedni znaki v govorni interpretaciji čim bolj naravni. Med izvajanjem se interpret lahko premakne na drug prostor, vendar mora biti način in čas premika natančno premišljen in usklajen z vsebino besedila ali z medbesedilnimi premori. Še zlasti je natančnost pomembna, kadar je interpretov več. Nastopajoči si mora zapomniti, za katerim interpretom nastopi, pa naj prihajajo izvajalci na oder posamično ali so ves čas prisotni vsi. V umetniški govorni interpretaciji so mogoči tudi različni načini sedenja, stanja in hoje. Pomembno je le, da jih publika ves čas vidi in sliši. Interpreti morajo paziti še na osvetlitev (npr. da ne stojijo zunaj osvetljenega kroga).

2.4 Posebna zunanja okoliščina je, da se umetniška govorna interpretacija lahko izvaja mikrofonsko, in sicer v večjih zaprtih ali odprtih prostorih, kjer je občinstva veliko, ter v radijskih in televizijskih studiih. Mikrofonski govor zahteva od izvajalca določene spretnosti ter poznavanje nekaterih akustičnih pojavov (npr. ustom preveč ali premalo približan mikrofona, stalna usmerjenost govora v mikrofona, rokovanje s fiksnim ali prenosnim brezžičnim mikrofonom). Običajno za ustrezno slišnost skrbijo strokovnjaki (tonski mojstri in drugi).

2.5 Umetniško govorno interpretacijo lahko izvaja en sam interpret (igralca, igralka), lahko pa je izvajalcev več. Če je nastopajočih več, se morajo uskladiti (način interpretacij, zunanji videz, premiki, zaporedje posameznih izvajalcev), za kar pogosto skrbi režiser. Zunanji videz interpretov (obleka, pričeska, ličenje, nakit) je za javni nastop zavestno urejen. Za televizijsko snemanje je zunanost nastopajočih še posebej pomembna, zato zanjo skrbijo strokovnjaki (stilisti, vizažisti, kostumografi itd.). Bolj redko (če izvajajo starejša besedila), so govorni interpreti kostumirani.

2.6 Umetniška govorna interpretacija je običajno umeščena v zavestno oblikovan ambient (zlasti z lučjo), ki ustvarja skupaj z izvajalci primerno vzdušje (atmosfera). Ne gre za oblikovanje scene kot v gledališki predstavi, pač pa za oblikovanje vsebini govornih

³⁷ V žargonu se nenadni izgubi spomina med govorno interpretacijo reče *luknja* (imam luknjo).

interpretacij primerne okolja. Že Jože Tiran priporoča uporabo glasbe »kot ilustrativno čustveno osnovo nekaterim delom besedila« ali »kot vložek, ki smiselno povezuje posamezna poglavja ali dele« (1965: 89).³⁸ Vasja Predan poroča, da je bil recital Vladoše Simčičeve opremljen z diapozitivi (1974: 186). Včasih so v (odrskem) prostoru tudi scenski elementi in rekviziti (npr. stoli, mize, vaza, cvetje, pahljača, kozarec), vendar vedno v funkciji ustvarjanja vzdušja in ne v funkciji uprizarjanja konkretnega (dramskega) dogajanja.

2.7 Besedila (zlasti daljša prozna in dramska), ki jih govorno interpretirajo igralci, so pogosto dramaturško obdelana. To pomeni, da so deli besedila zaradi različnih razlogov črtani (dramaturške črte). Tiran svetuje, da je treba črtati tako, da ne trpi osnovna misel, ki jo je hotel pisec izraziti. Misli tudi, da se v premem govoru lahko izpustijo nekateri spremni stavki, ki pojasnjujejo način govora v navedku (npr. je rekel s prosečim glasom). Tiran pa opozarja, da je treba biti pri črtanju »pojasnjevalnih in opisovalnih stavkov« zelo previden, saj mnoge umetnine »ne prenesejo prav nikakih okrnitev in mnogo izgube na svoji umetniški popolnosti, če bi jim odščipnili taka pojasnila« (1965: 90). Bolj samoumevno je, da pri govorni interpretaciji dramskih besedil igralci ne izrekajo didaskalij, temveč jih govorno realizirajo (predvsem z glasovnim slojem) ali pa z mimiko, gestami, premiki telesa. Črtajo se tudi deli besedila, ki se neposredno navezujejo na čutnonazorno odrsko akcijo (npr. pretep, sabljanje).

2.8 Samostojni nastopi imajo lahko vezno besedilo, zlasti pogosto je takšno besedilo v radijskih literarnih večerih.³⁹ Vezno besedilo (načelno) ni literarno besedilo, napiše ga strokovnjak (literarni zgodovinar, dramaturg idr.). Bere ali govori na pamet ga lahko igralec ali kdo drug, izvedba je običajno nevtralna, neinterpretativna, komentatorska.

2.9 Po koncu nastopa se neposredno prisotno občinstvo odzove s ploskanjem (z aplavzom). Ploskanje je del gledališke konvencije. Na eni strani gre za nekakšno telesno sprostitev, po drugi strani pa poslušalci izrazijo svoje večje ali manjše zadovoljstvo z izvedbo in se

³⁸ Iz reklamnega gradiva, ki je priloženo Tiranovi knjigi *Umetniško pripovedovanje*, je razvidno, da je njegove nastope vedno spremljala živa glasba (harfa, klavir, celo godalni orkester), tudi na novo komponirana prav za te priložnosti. – France Vurnik poroča, da je leta 1973 v eksperimentalnem gledališču Pekarna Ivo Svetina predstavil svojo pesniško zbirko *Heliks in Tibija* ob spremljavi flavte in tamburina (Svetina 1984: 344).

³⁹ France Vurnik npr. poroča o veznem besedilu Bojana Štiha v recitalu na temo puntarske poezije v SLG Celje leta 1973 (Vurnik 1984: 345).

zahvalijo izvajalcem.⁴⁰ Včasih občinstvo ploska tudi med nastopom, če mu je določena govorna interpretacija zelo všeč.

2.10 Običajno so javni nastopi pospremljeni z reklamnim gradivom, npr. plakati, letaki, programskimi listi, na katerih so navedeni govorni interpreti in ostali soustvarjalci, včasih tudi spremno besedilo, ki osvetljuje avtorja, govorjena besedila, strukturo nastopa ipd. Nastopi so običajno vnaprej najavljeni v medijih. Po nastopu se navadno v pisnih in govornih medijih pojavijo (strokovne) ocene.

⁴⁰ Zadnja leta se v našem kulturnem prostoru pojavlja izražanje velikega navdušenja nad izvedbo tudi z vzkliki Bravo! in celo z žvižganjem (kar je bil nekoč znak za nezadovoljstvo občinstva).

2 Vsebinska izhodišča za šolsko in umetniško govorno interpretacijo

Govor(jenje)

Šolska in umetniška govorna interpretacija imata skupno izrazno sredstvo: govor. Obe interpretaciji zahtevata od interpreta znanje o zakonitostih govora na sploh in o posebnostih interpretativnega govora, interpret pa mora obvladati tudi govorne izvajalske spretnosti.

Različne definicije govora

1 Od izuma glasovne oz. črkovne pisave (Feničani ok. 1000 let pr. n. št.; 7. stol. pr. n. št. Grki) je jasno, da jezik in govor nista nerazdružljiva pojma. V začetku 20. stol. mejo med njima zariše F. de Saussure, čeprav se zaveda njune tesne povezanosti. Zlasti razvoj tehnike (možnost laboratorijske raziskave govora) omogoči razvoj vede o govoru. Znanost o govoru⁴¹ priznava težavnost definiranja svojega predmeta proučevanja. Definicija govora se na prvi pogled zdi nepotrebna, saj je govor intuitivno zelo jasno določen – vsakdo loči govor od negovora, petje od govora, odrasli vemo, kdaj dojenček prvič spregovori, govor prepoznamo kot govor tudi, če ga ne razumemo. Govor je težko definirati tudi zato, ker se v njem odlikavajo različne človeške lastnosti in aktivnosti, tako da je govor težko ločiti npr. od afektivnosti, od mišljenja itd.

1.1 Toporišč v Enciklopediji slovenskega jezika izhaja iz de Saussurove delitve govornice na jezik (*langue*) in govor (*parole*), saj govor (pod točko 2) opredeljuje kot »tvorjenje besedila iz sredstev danega jezika – sopomenki: govorjênje, paról« (1992: 53).⁴²

⁴¹ Škarič meni, da bi bilo *znanost o govoru oz. fonetiko* v najširšem smislu primerneje imenovati *lalologija* (gr.: *lalia* – govor, *logos* – znanost). Ta vrsta fonetike približno ustreza Saussurovemu pojmu *linguistique de la parole*, tj. znanosti o »aktivnosti človeka, ki govori /.../ in ki je povezana z lingvistiko samo s svojim odnosom do jezika«. Škarič ločuje še *fonetiko v ožjem smislu*, ki se ukvarja z neverbalnim delom govora (z glasom), in *jezikovno fonetiko* (najožji pomen fonetike), ki se ukvarja z govorno signalizacijo besedila (oddajanje, sprejemanje govornih znakov). Ta fonetika je pomožna veja fonologije, ki pa je del lingvistike (Škarič 1991: 63).

⁴² Primož Vitez meni, da je prevajanje francoske besede *parole* z *govor* problematično, saj *parole* Saussuru ni pomenil le govorne, pač pa vsakovrstno aktualizacijo jezikovnega sistema, tudi pisno. V francoščini namreč beseda *parole* lahko zajema govorne in pisne ostvartve (Vitez 1999: 25).

1.2 Petar Guberina je v svoji knjigi *Zvuk i pokret u jeziku* (1952) opredelil govor kot skupek akustičnih in vizualnih prvin (»vrednot«) govornenega jezika. Akustične prvine govornenega jezika so intonacija, intenziteta, tempo, pavza, vizualne pa mimika, geste in stvarni kontekst.⁴³ Z nebesednimi izraznimi sredstvi se na osnovi zvoka in giba izražamo krajše in bolj ekspresivno.

1.3 Damir Horga ugotavlja, da je proizvodjanje govora »čudežno koordiniran motorični proces, v katerem je usklajeno delo številnih govornih organov, ki ustvarjajo niz govornih zvokov« (Horga 1996: 309). Za proizvodnjo govora je potrebno dvojje: načrtovanje in uresničenje načrtovanega. Načrtuje se izbor besed, stavkov, povedi, nato pa ta načrt uresničijo govorni organi, ki proizvedejo govorni zvok po govornem motoričnem programu (ukazi govornim mišicam, kako in kdaj se morajo skrčiti za določen artikulacijski gib). Na obeh stopnjah delamo govorci napake. Prve vrste napak so tiste, pri katerih se vidi, da ima govorec premalo časa za načrtovanje govora: oklevanje, mašila, popravljanje. Druga vrsta napak nastane v izvedbi izgovora: izgovorne nespretnosti (prehiter tempo, utrujenost govorca, psihični pritisk). Govorci težimo k idealni govorni izvedbi, čeprav je tak govor redek. Idealna govorna izvedba pomeni, da govorec ve, kaj želi povedati, in da to pove tekoče. Govorci težimo k idealnemu govoru iz dveh razlogov. Prvi je dostojen odnos do poslušalca. Poslušalec lažje sprejme idealni govor, komunikacijska vrednost je večja. Drugi razlog je odnos govorca do samega sebe. Način proizvodnje govora namreč odkriva določene značilnosti intelektualnega in čustvenega statusa govorca. Govor, ki ni tekoč, z mnogo napakami, popravki, premori daje negativno sliko o intelektualnem stanju govorca in kaže tudi njegovo emocionalno slabost. Govorec želi te slabosti prikriti, zato teži k idealni izvedbi govora. Idealni govor uresničujejo igralci in poklicni govorniki, ki se vnaprej temeljito pripravijo na govorjenje.

Škaričeva opredelitev govora

1 V svoji raziskavi se opiram predvsem na ugotovitve, ki jih je o govoru domislil zagrebški fonetik **Ivo Škarić**. Govor definira takole: *Govor je optimalna zvočna človeška komunikacija, oblikovana z ritmom stavkov, besed in zlogov* (1991: 69).

1.1 Govor je komunikacija. – Govorec oblikuje (kodira) govorno besedilo in ga po prostorskem kanalu (od tu tja) pošlje do poslušalca, ki razbere (dekodira) slišano besedilo in se besedno ali

⁴³ Guberina ne omenja registra in barve glasu.

nebesedno odzove. Odkar je mogoče zvok zapisati, lahko govor potuje tudi po časovnih kanalih (govorjeno sporočilo poslušam kasneje). Sporazumevanje lahko moti mehanični (hrup, pretih ali nerazločen govor, govorna napaka) ali semantični šum (prezahtevna vsebina, napačna interpretacija sprejetega sporočila, nerazumevanje posameznih besed).

1.2 Govor je samo človeška komunikacija. – Govor je bistvena človekova lastnost, zaradi katere je človek sploh človek. Sporazumevajo se tudi živali, vendar je število njihovih sporočil omejeno (zvočni, gibni znaki za nevarnost, za hrano). Nobena žival ni sposobna kombinirati dveh znakov (npr. krikov) v nov pomen, ker ji manjka jezikovna ustvarjalnost. (Papagaj le mehanično ponavlja naučene besede, vendar z njimi ne sporoča pomenov.) Bistveno, kar človeško sporazumevanje loči od živalskega, je slovnica oz. sistem zakonitosti, ki omogočajo, da se z omejenim številom glasovnih enot izrazi neomejeno število misli. Poleg tega je živalsko sporazumevanje vezano na zdaj in tukaj oz. na neposredno sporazumevalno situacijo. Človek pa lahko govori o preteklosti, prihodnosti, o dogajanju, ki se ne bo nikoli zgodilo, lahko laže, tolaži, se veseli, se jezi itd., skratka ima neomejeno število sporazumevalnih namenov.

1.3 Govor je zvočen. – Fonetika s svojim imenom kaže povezavo med govorom in zvokom, saj grška beseda *phoné* pomeni zvok, glas, *phonein* pa glasiti se, govoriti. Vsak kanal, ki lahko prenaša zvok (npr. telefon, radio), lahko prenaša tudi govor, toda noben prenosnik, ki ne prenaša zvoka (npr. pisava, slika), ne more vzpostaviti govorne komunikacije. Pri slepih od rojstva se govor nemoteno razvija, pri gluhih od rojstva se govor ne razvije.⁴⁴ Vse človeške zvočne komunikacije niso govorne (ploskanje, tleskanje s prsti, igranje na instrument). Tudi vsi zvoki, ki jih človek naredi z govorili, niso govor (žvižganje, smeh, stokanje). Razvojna teorija predvideva, da je najprej obstajalo gestično-mimično sporazumevanje, združeno z neartikuliranimi glasovi. Vendar človek roke potrebuje za delo, vid je odvisen od svetlobe, ljudje se morajo gledati, če se sporazumevajo z gestami, dotik zahteva bližino sočloveka, prav tako vonj. Človek je v pradžini izbral za sporazumevanje prav zvok, ker tvorjenje zvočnih znakov ne ovira nobene človekove funkcije. Zvok se sliši tudi ponoči, tudi na drugi strani ovire (difrakcija), ljudje se lahko pogovarjajo, ne da bi se gledali, zvok se vrača k svojemu energetskega izvoru, tako da omogoča istočasno egocentrično in socialno komunikacijo. Vendar ima zvočnost govora tudi

⁴⁴ Z veliko potrpežljivostjo in prizadevanjem se pri gluhih od rojstva lahko razvije le t. i. *psevdotalija* – navidezni govor.

pomanjkljivosti (ki jih sodobna tehnologija sicer delno odpravlja): zvok je trenuten in prostorsko omejen.

1.4 Govor je optimalna komunikacija. – Za človeka je govor najboljša in najlažja oblika sporazumevanja, saj zanj ne potrebuje nobenih zunanjih pomagala, porabi malo časa in energije ter tudi sorazmerno malo mentalnega napora, sporočilnost pa je lahko zelo velika. Ena bistvenih univerzalnih lastnosti govora je, da teži k dobremu razmerju med sporočilnostjo in redundanco (npr. dolge besede so manj pogoste). Govorec in poslušalec stalno »tehtata«, kaj je v sporočilu bistveno in se ne ukvarjata z nebistvenim. Zato se tudi zgodi, da manj obvestilne glasove, zloge, besede izrekamo manj skrbno ali jih celo izpuščamo. Glede na večtisočletni razvoj je govor optimalno prilagojen človeku.⁴⁵ Vsi drugi načini sporazumevanja, izumljeni kasneje, se zgledujejo po govoru, govor jim je pravzor. To, da je govor najboljši način človeškega sporazumevanja, pa ne pomeni, da je lahek.

1.5 Triritmičnost govora. – V govoru potekajo hkrati trije ritmi: stavčni, besedni in zlogovni. Če ta pogoj ni izpolnjen, sporazumevanje ni govorno (npr. petje, žvižganje, jok) ali pa je govor patološki (jecljanje, govor gluhonemih). Po triritmičnosti prepoznamo govor v neznanem jeziku in v predjezikovnem otroškem govoru. – Stavki, besede in zlogi so v ritmičnem smislu fonetične enote in ne jezikovne, zato jih določajo zvočne in psihomotorične lastnosti. Stavki so intonacijske enote (govorni bloki), ki so pogosto ločene od drugih s premorom (Toporišič to enoto imenuje segment). V intonacijski enoti je ena beseda izpostavljena (poudarjena), tonske spremembe so drsne, ne skokovite kot pri petju. En segment ima jakostno-tonsko figuro oz. intonacijo, ki jo izrečemo z enim splošnim mišičnim fonacijskim trzljajem. – Tudi beseda je zvočna enota. Fonetika jo imenuje fonetska, prozodijska, govorna beseda. Je del govorne verige pod enim naglasom, določa jo torej en naglas. Leksično, zapisano besedo pa določa presledek med besedami (npr. Zmeníla sva se pred póšto. – pet leksičnih besed, dve fonetski). V verzu govorni besedi ustreza stopica, v glasbi takt. Povprečno traja fonetska beseda približno en utrip srca. Tudi morebitne geste se usklajujejo s fonetsko besedo in ne

⁴⁵ Jezik v današnji obliki je nastal najkasneje pred približno 40.000 leti, ko je človek dosegel bistven napredek v umetnosti in tehnologiji (izdelava orodja, gradnja bivališč in jam za shranjevanje pridelka) in se je lahko začel trajneje naseljevati v manj prijaznih okoljih. Nekatere teorije menijo, da je jezik nastal že pred 100.000 leti, in sicer v vzhodni Afriki, od koder so se ljudje začeli seliti proti severu, v Malo Azijo, od tam pa so se razširili po svetu. Danes je na svetu približno 5000 jezikov (B. Comrie, S. Matthews, M. Polinsky (ur.). *Atlas jezikov – Izvor in razvoj jezikov*. Ljubljana: DZS, 1999.)

z leksično. – Zlogi so ritmični zvočni impulzi, ki nastanejo tako, da govornik zaporedoma prekinja glas. To nazorno vidimo v predgovorni fazi dojenčkov, ki najprej zaporedno govorijo iste zloge, potem pa naenkrat enega rečejo glasneje (ma-ma-ma-ma ... má-ma). To je trenutek, ko se vsem drugim lastnostim govora pridruži še triritmičnost. Odrasli temu pojavu rečemo, da je otrok spregovoril.

2 Govor je izraz posebnega govornega razpoloženja (psihoorganska aktivnost), zunanja oblika tega razpoloženja pa je *spoj glasu in besedila*. V govoru sta glasovni in besedilni sloj istočasna, sta prepletena in usklajena. Glas je nejezikovni del govora (se ne zapisuje), besedilo je jezikovni del govora (ga lahko zapišemo). V glasovnem sloju oblikujemo sporočila s posebnimi govornimi znaki: intonacijo, jakostjo, premori, registrom, tempom, barvo. Zunanji izraz glasu je *oglašanje*, ki ga povzročimo z dihali in fonacijskimi organi. V besedilnem sloju oblikujemo sporočila z jezikovnimi znaki (glasovi, besede, stavki), zunanji izraz besedila pa je *izgovarjanje*, ki ga omogočajo izgovorni (artikulacijski) organi. Z glasom človek izkazuje svojo pripadnost človeški vrsti in svojo enkratno, neponovljivo osebnost, z besedilom pa se prepozna kot pripadnik določene jezikovne skupnosti. Glasu ni mogoče ponoviti, besedilo pa lahko izgovarja druga oseba, lahko ga zapišemo, zapojemo, prevedemo v drug jezik, v brajico itd. Med glasovnim in besedilnim slojem obstaja količinski odnos. Glas in besedilo sta lahko uravnotežena, lahko pa prevladuje glas (npr. v močnem afektu vpije izmaliči izreko do nerazumljivosti) ali besedilo (npr. šepet). – Govor je zložen po vodoravni in navpični osi. Na navpični osi razpoznamo istočasne sloje, na vodoravni pa sledenje govornih segmentov.



Govorni sloji

Vir: Ivo Škarić: *Fonetika hrvatskoga književnog jezika. V: Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: HAZU Globus, 1991: 281.

2.1 Glasovni sloj je univerzalen in ni odvisen od jezika.⁴⁶ Govor v določenem jeziku se razlikuje od govora v drugem jeziku samo v besedilnem sloju. Tudi če tujega jezika ne razumemo, razpoznamo

⁴⁶ Filozofski razmislek o glasu najdemo v knjigi Mladena Dolarja *O glasu* (2003).

govorčevo žalost, veselje, jezo itd. V glasovnem sloju sta še dva podsloja: *govorna izraznost* in *govorni krik*. Govorno izraznost oblikujemo hoteno (z ikoničnimi znaki) (kaj rečemo vprašalno, kaj povedno, kaj z višjim glasom, kaj z nižjim, kaj bolj naglas itd.), govorne znake (simptome) iz podsloja krika pa govorec pošilja nehote (trema, strah – glas se trese, jeza, bes – glas je močnejši). Človeški glas je zvočno ogledalo posameznika. Iz glasu lahko razberemo najrazličnejše informacije, saj v njem odsevajo človekove fiziološke danosti (prirojene lastnosti govoril, pridobljene okvare, bolezni), njegova tehnika tvorjenja glasu (sproščeno, napeto grlo), njegove biološke danosti (spol, starost), psihične lastnosti (značaj, trenutno psihično stanje, etična in estetska zavest), fizično stanje (pijanost, utrujenost, prehlad), način življenja (veliko govorjenja na prostem, pred skupino, v hrupu), odnos do sogovorca, fizična oddaljenost od sogovorca itd. Svojega glasu ne slišimo, kot ga slišijo drugi, saj svoj lastni glas zaznavamo preko kosti in vibracij v glavi, poleg tega se poslušamo subjektivno, z našimi predstavami o glasu, ki bi ga radi imeli, o učinku, ki ga želimo doseči itd.

2.1.1 Motnje v glasu govorca razvrstimo. Osebam z disfoničnim (hripavim, nezvenečim, raskavim, nejasnim) glasom pripisujemo slabše lastnosti, kot jih v resnici imajo. Vzroki za poškodovan glas so različni: psihične motnje, poškodovan sluh, endokrine motnje (pri pomanjkljivem delovanju spolnih žlez nastane evnuški glas pri moških, virilen pri ženskah), onesnaženo okolje (prah, presuh zrak), napačna raba grla (vozlički, polipi, otečenost sluznice). V poklicih, kjer je glas osnovni pogoj za opravljanje dela, je treba še posebej skrbeti za t. i. higieno glasu. Glas obvladujemo, če govorimo sproščeno: dihamo s prepono, ne napenjamo grla, ostajamo v srednjem registru, ustrezno odpiramo usta in se poslušamo. Na tak način ustvarimo t. i. zaščitni glas, ki je sonoren, svetel, poln. Grlu škoduje tudi kajenje, alkohol, gazirane pijače, kava, prevroče ali premrzle pijače, suh, prašen zrak, premalo tekočine.⁴⁷

2.2 Besedilni sloj govora sestavljajo trije podsloji: *fonemi*, *prozodija besed* in *prozodija stavkov*. Besedilni znaki so jezikovni znaki (simboli), torej so odvisni od določenega jezika. Ta sloj sledi glasoslovnim in pravorečnim načelom določenega jezika. V slovenskem jeziku npr. v ta sloj spadajo glasovne premene, izgovor polglasnika, izgovorne variante nekaterih fonemov (npr. l, v), naglaševanje (jakostno, tonemsko), kakovost in kolikost

⁴⁷ Kako z različnimi vajami skrbimo za glas, izvemo v članku *Vježbe za glas i izgovor* (Škarić, Varošaneć - Škarić 1999: 197–200) in v knjigi *Dih in glas* (Coblenczer, Muhar 2003).

samoglasnikov, mesto naglasa, intonacije (vprašalna, povedna, vzklična; končne, nekončne), stavčni poudarki. Prozodijska sredstva (intonacija, naglas, glasnost itd.) torej pripadajo tako besedilnemu kot glasovnemu sloju. Prozodija, ki je značilna za posamezne jezike, pripada besedilu, prozodija, ki je univerzalna (npr. izražanje čustev), pripada glasu.

2.2.1 *Motnje v besedilnem sloju* so poleg neupoštevanja glasoslovnih in pravorečnih zakonitosti določenega jezika tudi *govorne napake* (*dislalije*). Najpogostejši so *sigmatizmi* (prenapeti sičniki, preveč šumni šumevci, medzobni s, zazobni s, italijanski s itd.), sledijo *rotacizmi* (uvularni r, sprednjenebni r), *lambdacizmi* (trdi ĺ), *nosljanje* (izdišni zrak prehaja delno ali popolnoma skozi nos namesto skozi usta). Redkeje so deformirani samoglasniki – zaprti, skrajšani samoglasniki so npr. znak anksioznosti, zelo odprti samoglasniki so znak agresivnosti. Motnja je tudi *nerazložna izreka* (»požiranje nenaglašanih zlogov«, neprecizna izreka težjih soglasniških sklopov, mlahav izgovor). Osnova razločnega govora je zadostna napetost obustnih mišic, primerno odpiranje ust, razgibane čeljusti, ustrezno zaokroževanje ustnic pri določenih glasovih, ustrezna govorna hitrost. Nerazločen izgovor je lahko razvada, lahko pa je tudi znak, da ne razmišljamo dovolj precizno. Preveč eksplozivni soglasniki in premočni poudarki so lahko znak nezaupanja v lastno sposobnost komuniciranja, zato pomen na silo izpostavljam in razlagamo. Požiranje koncev besed je lahko znak, da misli ne izpeljemo do konca, da smo premalo samozavestni. Toge čeljusti in ustnice so poleg navade lahko znak, da se obotavljamo vzpostaviti komunikacijski stik. Odsekan izgovor samoglasnikov je lahko posledica strahu pokazati čustva (Berry 1998: 83). Način izgovora je torej samostojen znak, ki poslušalcu sporoča poleg izgovorjenih besed še marsikaj drugega.

2.2.1.1 Škarić ločuje *patološke izgovorne napake* (vzrok je psihofizične narave), *izgovorne napake* (odstopanje od knjižnega izgovora) in *stilistične izgovorne variante* (te so govorčeva svobodna izbira, gre za oponašanje tujega govora). Škarić še opozarja, da je knjižni izgovor v celoti fonostilističen, ker je hoteno odmaknjen od govorčevega spontanega načina izgovarjanja. Zato tudi »nevtrarno« knjižno izgovarjanje vedno vsebuje sloj izraznosti, ki pomeni kultiviranost, poslovnost, svečanost ipd., odmik od knjižnega pa pomeni zasebnost, sproščenost, domačnost ipd. (Škarić 1991: 357).

3 Škarić neverbalnih znakov, ki se pojavljajo hkrati z govorom ali samostojno (geste, mimika, zvočni znaki kot žvižgi, vzdih, izdihi, smeh, tleski s prsti, pritrjevalno kimanje, gestični pozdrav ipd.) ne šteje h govoru, temveč jih imenuje *obgovorni ali perilalični znaki*, ki dopolnjujejo govor (Škarić 1991: 282). Ta neverbalna sredstva se

odvijajo zunaj govornega časa ali v premorih ali istočasno z govorom, vendar neodvisno od njega. *Geste in mimiko v ožjem smislu* (kot del telesnih gibov, ki proizvajajo zvočni glasovni material, npr. način izgovora, jakost, hitrost) pa Škarić prišteva h govoru (k prozodičnim sredstvom) (Škarić 1991: 303). Ta vrsta mimike in gest podpira glasovno izražanje in ga podaljšuje v neslišni, a vidni signal.

Psihološke in fiziološke osnove govora

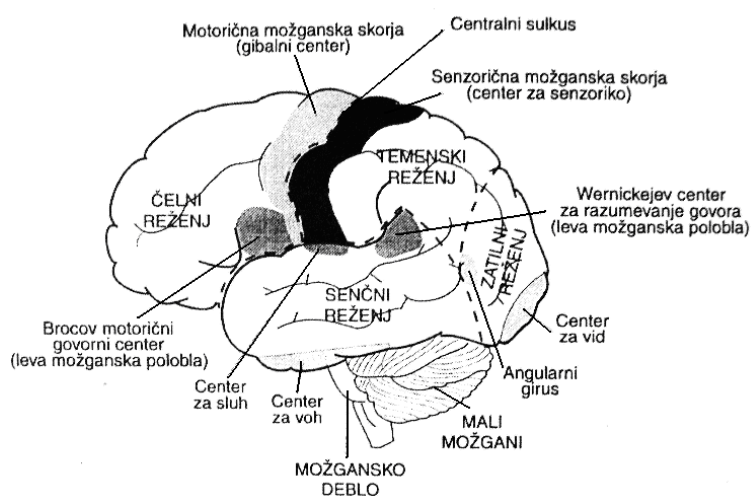
1 Govorjenje je zapletena psihofizična aktivnost, v kateri sodeluje celo telo. Organi, ki so specializirani za govor, se imenujejo *govorni organi* (*govorila*). Večina govornih organov ima še svojo prvotno funkcijo, npr. dihanje, okušenje hrane, grizenje hrane, čiščenje in ogrevanje zraka itd. Govorjenje je njihova drugotna vloga. Govor je povezan s celotno telesno motoriko. Ta povezanost ima v človekovem razvoju različne stopnje: otroci govorijo s celim telesom, odrasli pa makromotoriko omejujejo na mimiko in geste.

1.1 Govorni organi delujejo tako pri oddajanju kot pri sprejemanju govora. Sluh, ki je glavno čutilo za sprejemanje govora, nadzoruje izgovor. Mikromotorika govornih organov je izjemno usklajena. V izgovoru ene besede (približno pol sekunde) se aktivira okrog sto mišic, vsaka v pravem trenutku in s pravo močjo (Horga 1996: 12). Z gibanjem govornih organov človek povzroča valovanje zraka, ki ga slišimo kot *govorni zvok*. Fizikalne lastnosti govornega zvoka proučuje *akustična fonetika*.

2 Najpomembnejši »govorni organ« so *možgani*. Od tod gredo po živcih navodila govorilom, kaj naj naredijo. Vsak živec je sveženj motoričnih in senzoričnih živčnih vlaken. Motorični impulzi prenašajo sporočila od možganov do mišic govornih organov, senzorični pa javljajo možganom, da so mišice opravile svoje delo. Vsak gib mišic, ki sodelujejo pri govoru, torej upravljajo možgani, zato je večja ali manjša govorna spretnost odvisna od možganov in ne od mišic. Funkcijo možganov pri nastajanju govora proučuje *nevrolingvistika*.⁴⁸ Možgane sestavljajo veliki in mali možgani ter možgansko deblo, ki se nadaljuje v hrbtenjačo. Večji del možganov zavzemajo veliki možgani, ki jih vzdolžna zareza deli na dve polovici. Pri večini ljudi je za govor dominantna leva polovica velikih možganov. Na možganski skorji (korteksu) sta v tej hemisferi pomembni zlasti dve področji:

⁴⁸ To vedo utemeljuje A. R. Lurija v knjigi *Osnovi nevrolingvistike* (Beograd: Nolit, 1982). Govor s stališča nevrolingvistike podrobno raziskuje Vesna Mildner v knjigi *Govor između lijeve i desne hemisfere* (2003).

*Brocovo in Wernickovo središče.*⁴⁹ V Brocovem središču (v čelnem režnju) so shranjeni motorični vtisi gibanja govoril. Od tu potuje pobuda po motoričnem živcu do govornih organov, ki pobudo uresničijo z usklajenimi gibi govoril, kar zaznamo kot govor. Ko je proces govora opravljen, se preveri njegova pravilnost. Izrečeno se skozi uho po slušnem živcu prenese v slušno središče (slušišče) in v Wernickovo središče (senčni reženj), ki potrdi ali ovrže pravilnost izgovorjenega. Wernickovo središče (senzorično središče) je torej odgovorno za razumevanje govora, Brocovo pa za proizvajanje (motorično središče). Poškodba Brocovega središča povzroči *motorično afazijo* (poškodovanec govor razume, a težko izgovarja, govori posamezne besede brez sintaktičnih odnosov – »telegrafski govor«), poškodbe Wernickovega centra pa povzročijo *senzorično afazijo* (neprepoznavanje besed). Poleg teh dveh središč je nevrologistika odkrila še nekaj področij na možganski skorji, ki sodelujejo pri govorjenju, vendar fenomen govora še ni v celoti pojasnjen.



Lokalizirane funkcije možganske skorje.

Vir: Nicky Hayes, Sue Orrell: *Psihologija*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 1998: 152.

2.1 Govor je neločljivo povezan z mišljenjem, zato je za celovito razumevanje govora treba upoštevati tudi njegove kognitivne

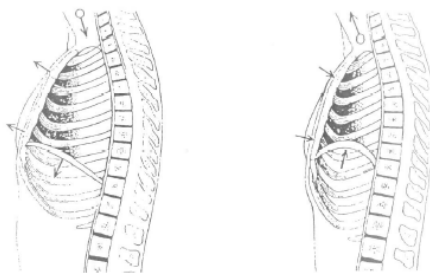
⁴⁹ V strokovni literaturi se je takšno pregibanje obeh priimkov ustalilo, čeprav menim, da je napačno. *Paul Broca* [broká] je bil francoski kirurg in antropolog, torej Brocajevo središče. *Carl Wernicke* [vèrnike] je bil nemški nevrolog in psihiater, torej Wernickejevo središče.

izvire. Osrednje vprašanje, s katerim se ukvarjajo psihologi, filozofi, jezikoslovci, je *odnos med mislijo in besedo*: ali je misel mogoče poistovetiti z besedo ali ne, ali je razvoj mišljenja ločen od razvoja govora. Temelje *psiholingvistike* je v 30. letih 20. stol. postavil ruski psiholog **Lev Vigotski** (1977) s svojimi spoznanji o pomenu, znakovnih sistemih in o njihovi vlogi v razvoju človeškega obnašanja, predvsem pa o razvoju mišljenja in govora pri otroku. Vigotski izhaja iz ugotovitve švicarskega psihologa **Jeana Piageta**, da se mišljenje razvija neodvisno od govora in da mišljenje omogoča razvoj govora. Vendar Vigotski kritizira Piagetovo teorijo o egocentričnosti otrokovega mišljenja in govora. Za Piageta je govor najprej egocentričen: otrok govori sam s sabo, sogovorec ga ne zanima. Naslednja stopnja je socializirani govor (otrok sprašuje, prosi, ukazuje itd.). Egocentrični govor je torej prehodna stopnja od nezavednega k logičnemu mišljenju, od intimnega, individualnega k socialnemu. Vigotski meni ravno obratno: egocentrični govor se razvije kasneje in je prehodna oblika od socialnega govora k individualnemu, od zunanjega k notranjemu (Kranjc 1999: 14). Prvotna funkcija govora je sporazumevanje, zato je prvotni otrokov govor socialen. Ko otrok odrašča, se njegov govor začne deliti na egocentričnega in socialnega. Na osnovi egocentričnega govora nastane otrokov notranji govor. Egocentrični govor pri odraslem je obsežen, saj vse, kar premišljujemo po tihem, predstavlja egocentrični in ne socialni govor. Egocentričnost torej ne izgine, pač pa se spremeni v notranji govor. Notranji govor se razlikuje od zunanjega in od misli. Za okolico je nerazumljiv, zanj so značilni izpusti, preskoki, slovnična netočnost, neizoblikovanost, razumljiv je samo tistemu, ki mu pripada. Vsaka misel, s katero se začne oblikovanje izreka, je najprej subjektivna, v njej je tisto, kar je govorec izbral v skladu s svojimi motivi, nameni, potrebami. To subjektivno naravo misli imenuje Vigotski smisel. Pomen pa je sistem objektivnih povezav, ki jih označuje beseda in ki izražajo realne pojave. Beseda se ne nanaša samo na en predmet, marveč na celotno kategorijo predmetov (posploševanje). Odnos med mislijo in besedo ni statičen, temveč je proces. Mehanizem, ki omogoča prehod misli v izrek, je torej v notranjem govoru (Vogel 2002).

2.2 Na razvoj govora poleg psiholoških in fizioloških (zdrava govorila) vplivajo tudi socialni in sociološki dejavniki. Pomembne so npr. prirojene predispozicije za razvoj govora, motivacija, čustveno stanje, socialni položaj družine, izobrazba staršev, število otrok v družini, širše družbeno okolje. Zelo aktivno vlogo pri razvoju govora imajo starši, saj so oni tisti, ki za otroka napravijo prvo izbiro jezika (Kranjc 1999: 21). Otroci navadno prevzamejo tudi izgovorne posebnosti (motnje) staršev, zlasti matere.

3 Poleg možganov sodelujejo v procesu govorjenja še *dihala* (*respiratorji*), *organi za tvorbo glasu* (*fonatorji*) in *izgovorni organi* (*artikulatorji*) (Škarič 1991: 100).⁵⁰ Delovanje teh organov proučuje *artikulacijska* (*izgovorna, fiziološka*) *fonetika*.

3.1 Ko začnemo govoriti, se najprej aktivira *respiratorni mehanizem* (*dihala*), ki preskrbi zračni tok, katerega kinetična energija se pretvori v akustično. Ko ne govorimo, je dihanje nezavedno, refleksno (dihhalno središče je v podaljšku hrbtenjače), pri govorjenju pa je dihanje zavestno (središče je v možganski skorji). Pri govorjenju uporabljamo izdišni (ekspiratorni) zrak. To pomeni, da govor prekinjamo z vdihom, pri čemer nastajajo fiziološke pavze. Dober govor (zlasti mikrofonski) zahteva hiter, dolg in neslišen vdih. Ko vdihnemo, se rebra razširijo, prepona se zniža proti trebušni votlini, v prsni votlini nastane podtlak, zrak vdre v pljuča in jih razširi. Ta zrak je vdišni in ga za govor večina jezikov ne uporablja. Ko izdihnemo, se trebušna prepona dvigne v svoj normalni položaj, prsni koš se zoži, zrak gre iz pljuč v sapnik, grlo, ustno in nosno votlino. Govor se odvija v izdihu, ki je v času govorjenja lahko tudi do 10-krat daljši od vdiha. Dihala niso samo aktivator glasu, pač pa tudi pomagajo oblikovati govor. Pulziranje zlogov in naglasov, stavčnih intonacij in poudarkov, premorov, jakost in hitrost govora – vse to se oblikuje že v samem dihanju.



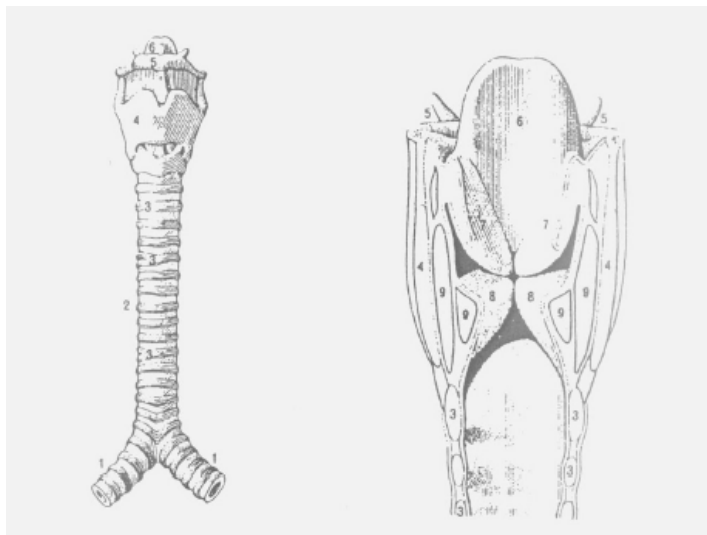
Prsni koš pri vdihu (levo) in pri izdihu (desno).

Vir: Ivan Krečič, Majda Ramovš: *Somatologija s primerjalno anatomijo*. (Risba akad. slikara Toneta Žnidaršiča.) Ljubljana: MK, 1966: 135.

3.2 Glas nastane v grlu, ki je razširjeni zgornji del sapnika. *Grlo* (*larinks*) sestavljajo mišice, ligamenti in trije hrustanci, od katerih je največji ščitasti hrustanec (Adamovo jabolko). Med hrustanci ležijo

⁵⁰ Po Toporišiču spadajo med govorila dihala, grlo in govorna cev, ki se deli na zgornjo in spodnjo izgovorno ploskev (Toporišič 2000: 41).

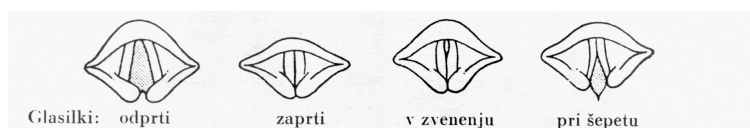
glasilke (*plicae vocales* – 2 pravi in 2 nepravi). Sestavljene so iz sluznice in mišic, ki jih izdišni zrak prisili, da zanihajo. To sproži zvočno valovanje, ki se v resonančnih votlinah (prsni koš, žrelo, usta, nos, sinusi) okrepi (resonira) in dobi svojo značilno barvo. Pri govorjenju se glasilke tresejo (nihajo tudi po večstokrat na sekundo) in povzročajo zven oz. osnovni ton, ki daje posameznim glasovom zvenečnost. Zveneči so v slovenščini vsi samoglasniki in večina soglasnikov (razen p, f, t, s, c, š, č, k, h).



Sapnik z grlom in sapnicama (levo), podolžni prerez grla (desno): 1 sapnica, 2 sapnik, 3 kolobarčasti hrustanec, 4 ščitasti hrustanec, 5 podjezičnica, 6 poklopec, 7 zgornji glasilki, 8 spodnji glasilki, 9 mišica, ki krepí glasilke.

Vir: Ivan Krečič, Majda Ramovš. *Somatologija s primerjalno anatomijo*. Ljubljana: MK, 1966: 138.

Med glasilkami je *trikotna odprtina* (*glotis*), ki glede na aktivnost glasilk spreminja obliko. Med dihanjem sta glasilki razmaknjeni, med govorom pa se zbližata. Zvok samih glasilk je razmeroma šibek in se ojača v govorni cevi.



Položaji glasilk.

Vir: Jože Toporišič. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 1997: 86.

Glas ima tri lastnosti, na katere vpliva delovanje glasilk: ton, jakost, barvo. Od dolžine glasilk, njihove napetosti in od hitrosti nihanja je odvisna višina glasu. Moški glasovi so približno za oktavo

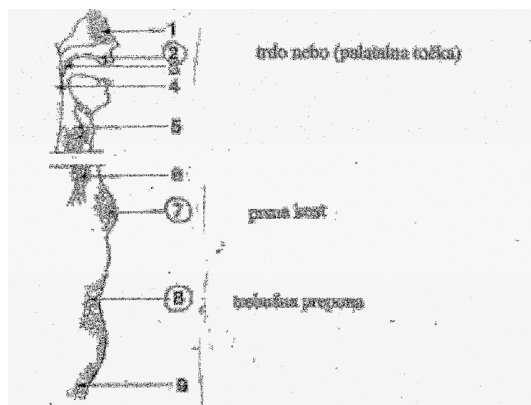
spodnja ali zgornja čeljust preveč naprej), oblika neba (gotsko nebo, mlahavo mehko nebo), deformacije nosne votline (nosljanje). Napačno tvorjenje glasov lahko nastane tudi zaradi površne ali priučene izreke ali pa zaradi slabšega sluha.

Neslušno sprejemanje govora

1 Govorec in poslušalec sprejemata govor predvsem slušno, vendar govor tako govorec kot poslušalec sprejemata tudi neslušno. Govorni gibi dražijo govorceva neslušna čutila (razen vida), ki so tudi sprejemniki egocentričnega govora. Ko govorimo, namreč na določenih delih telesa »čutimo« svojo govorno aktivnost. Občutimo npr. napetost grla, gibanje prsnega koša, čeljusti, jezika, ustnic, pri tvorbi določenih fonemov čutimo močnejše dotike (p,t), nihanje glasilk pri zvonečih glasovih, čutimo topel zrak, ki gre iz govorne cevi in hladnega, ki gre noter, govor celo okušamo (pri »sladkem« govorjenju je izreka pomaknjena naprej, saj sladko zaznavamo s konico jezika). Prav tako tudi poslušalec ne sprejema govora samo s sluhom, temveč tudi z vidom (gibanje prsnega koša, čeljusti, ustnic, drugih obraznih mišic, oči, geste). Gluhi lahko razberejo govor, če gledajo govorca, ki počasi in intenzivno izgovarja. Tudi lasten glas doživljamo telesno. T. i. *telesna shema glasu* je pri nešolanih glasovih nejasna, neostra, se pa izostri, kadar npr. namenoma spremenimo glas ali posnemamo tuj govor. Obstaja osem področij v telesu, na katerih lahko čutimo glas. Doživljaj glasu ni na vseh področjih enak pri vsakem oglašanju, niti ga ni vedno na vseh točkah. Telesni doživljaj glasu je izrazitejši pri močnejši jakosti glasu, pri povišanem tonu, najbolj pa se spremeni telesna shema, kadar spremenimo barvo glasu. Trdo nebo (palatinalna točka), prsnica in trebuh (prepona) so tri področja, kjer šolani govorniki čutijo koncentracijo zračnega nihanja pri tvorjenju glasu. Močen, osredotočen doživljaj nihanja na sprednjem delu trdega neba ustvari uravnoteženo barvo glasu. Pojačano nihanje na prsni kosti dosežemo s sprostitvijo grla in tona glasu, kar daje glasu voluminoznost. Močen kinestetski doživljaj trebušnih mišic, ki omogoča izrazit potisk zraka, daje glasu gotovost in moč (Škarić 1991: 229).

1.1 Podobno razmišlja o telesnem čutenju glasu tudi **Cicely Berry**. Človeški glas primerja z zvokom violine. Lok udari ob strune, ki zavibrirajo glede na svojo dolžino in napetost, osnovni ton pa se ojača v leseni škatli, ki sproži svoje vibracije. Vibracije, ki resonirajo so različne glede na kakovost loka, strun, velikosti škatle, kakovosti lesa, izdelave itd. Pri človeškem glasu je začetni impulz diha. Zrak udari ob glasilke v grlu, ki sta se približali druga drugi, in povzroči, da zavibrirata. To sproži zvočne valove, ki lahko resonirajo v različnih delih telesa (*resonančna mesta*): v prsni, v žrelu, v ustih, nosu in

obraznih kosteh ter v votlih prostorih v glavi (sinusih) (Berry 1998: 10).⁵²



Deli telesa, kjer čutno doživljamo glas.

Vir: Ivo Škarić. *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: HAZU Globus, 1991: 229.

2 Pri govorjenju sta govorec in poslušalec navadno v neposrednem stiku, se gledata (razen pri avdioposnetkih – radio, CD, kasete), tj. sprejemata se ne samo po slušnem, pač pa tudi po *vidnem prenosniku*. Prva informacija o govorcju je njegov *videz* (izgled): obleka, pričeska, drža, izraz obraza, fizični/telesni izgled itd. Na osnovi govorcevih zunanjih znakov si poslušalec ustvari o govorcju vtis, ki lahko močno vpliva na poslušanje. Prvi vtis je zelo čustveno obarvan in vpliva na poslušalca nezavedno. Če je poslušalčeva percepcija govorca ugodna, je bolj verjetno, da bo sporočilo pri poslušalcu sprejeto in obratno: negativni vtis o govorcju ovira poslušanje ali ga celo onemogoči. V govorni komunikaciji sodelujejo še drugi vidni nebesedni znaki, npr. *proksemičnost* (prostorska razmerja med govorcjem in sogovorcji: usmerjenost govora, oddaljenost od sogovorcev itd.) in *kinetične lastnosti* (mimika, pogled, geste, telesni premiki govorca: hoja, sedenje itd.), *stvarni kontekst* (po Guberini) *ali zunanje okoliščine* med komunikacijo (npr. hrup).

⁵² O vajah za kinestetično doživljanje govora, kar ojača glas in izboljša izreko, pišeta Ivo Škarić in Gordana Varošaneć - Škarić v članku *Vježbe za glas i izgovor* (1999).

Poslušanje kot del šolske in umetniške govorne interpretacije literarnega besedila

1 Čeprav poslušanje ni neposredni predmet moje raziskave, ga obravnavam, ker je pomembna sestavina govorne interpretacije literarnega besedila, saj vsako govorno komunikacijo sestavljata dve aktivnosti: govorjenje in poslušanje. Aktiven ni samo govorec, ki besedilo tvori (enkodira), ampak tudi poslušalec, ki govorčevo besedilo razbira (dekodira). Poslušalec je soodgovoren za sporazumevalni uspeh ali neuspeh. Govorčeva aktivnost je sicer bolj izpostavljena, saj se sliši. Načelno lahko »poslušalec razume neumnosti in izmišljotine«, pa tega, »razen njega samega, nihče ne ve« (Škarić 1996: 41). Merilo učinkovitosti govorčevega sporočila je *poslušalčev odziv*. Aktivni poslušalec se lahko odzove *besedno* (z medmeti, s kratkimi vzkličnimi, vprašalnimi stavki) ali *nebesedno* (z mimiko, gestami, z nasmehom, prikimavanjem, s kakšnim drugim dejanjem). *Odziv med poslušanjem* je drugačen kot po njem (*končni odziv*). Pragmatično jezikoslovje opozarja, da so nameni in odzivi, ki jih želi govorec doseči pri poslušalcu zelo raznovrstni. Pričakovani odzivi so bistveno določeni z besedilno vrsto. Pri besedilih s poizvedovalno vplivajnsko vlogo se pričakuje besedni odziv, pri drugih pa ne (Vogel 2002: 90).

1.1 V šolski govorni interpretaciji literarnega besedila učitelj lahko sproti delno (interpretativno branje) ali v celoti (recitacija, pripovedovanje proze na pamet, branje vlog) vidno in slušno spremlja nebesedni odziv poslušanja pri učencih. Tudi igralec, ki izvaja umetniško govorno interpretacijo, spremlja odziv publike in interpretacijo celo delno prilagaja temu odzivu. Tako učitelj kot igralec pričakujeta, da bo publika upoštevala pragmatično načelo sporazumevalnega sodelovanja in že med poslušanjem pokazala določene znake, kako govorjeno besedilo sprejema. Čeprav seveda pri enogovornem sporazumevanju poslušalec načelno nima možnosti neposrednega besednega posega v govorčevo izvajanje, lahko pa z nebesednimi znaki (mrščenje, nemir, vprašujoč pogled, vesel obrazni izraz, smeh) nakaže, da govorjenju sledi. Komunikologija poudarja, da se poslušalec ne odziva le na vsebino sporočila, temveč daje povratne informacije tudi o svojem odnosu do vsebine, o govorcju, o odnosu do govorca in o učinku govorčevega besedila (Brajša 1993: 83). Medel aplavz po umetniški govorni interpretaciji npr. ni znak odklanjanja vsebine govorjenega besedila, ampak znak nestrinjanja z načinom podajanja te vsebine. Pri šolski govorni interpretaciji je zlasti pomemben odziv učencev na koncu poslušanja. V t. i. čustvenem premoru, ki po metodičnem sistemu sledi govorni interpretaciji, učenci/poslušalci napravijo nekakšno sintezo spoznanj, občutij, čustev, ki so jih doživljali med poslušanjem. Tudi ob koncu umetniške

govorne interpretacije lahko nastane spontan čustven premor, ko publika zaploska šele po nekajsekundni tišini. Sicer pa je odziv publike (odziv je v bistvu udejanjena Austinova perlokucija) med umetniško govorno interpretacijo in po njej le delno predvidljiv (potencialna perlokucija). Včasih je publika neodzivna, hladna, včasih teče iz dvorane na oder fluid, ki vpliva na izvajalce, da celo prilagajajo govorno interpretacijo »dvoranskim« okoliščinam (Podbevšek 1994: 75). Odziv je odvisen tudi od izrazne moči (ilokucijske sile) interpreta. Pri nekaterih oblikah umetniške govorne interpretacije odziv ni mogoč zaradi prenosnika, po katerem umetniška komunikacija poteka, npr. radijska igra, avdio- in videoposnetki.

1.2 Škarić v zvezi s poslušalčevim odzivom uporablja besedno zvezo *govorni bonton* (2000: 49). Tuje govorjenje je treba hoteti poslušati, to pa je stvar dostojnosti, dobre govorne vzgoje, kulture. Kultivirano govorno obnašanje vključuje neprekinjanje govorca, sprejemanje njegove teme, kazanje zanimanja za tisto, o čemer govori, prikimavanje, gledanje v oči. S takšnim obnašanjem poslušalec kaže, da govorca sprejema, spoštuje in ga podpira v njegovem govorjenju.⁵³

2 Sodobno pojmovanje sporazumevanja kot tvorjenja (produkcija) in sprejemanja (recepција) besedil je spremenilo tudi pojmovanje poslušanja. Poleg govorjenja, branja in pisanja je poslušanje ena od temeljnih sporazumevalnih sposobnosti, ki se združujejo v sporazumevalno zmožnost. Med prvimi je na Slovenskem problem poslušanja v šoli že v osemdesetih letih 20. stol. izpostavila **Olga Kunst Gnamuš**: »Sporazumevanje pa ni samo branje, pisanje in ustno sporočanje, temveč tudi poslušanje. Še manj pozornosti kot samostojnemu delu z besedili posvečamo razumevanju govorjenih besedil, čeprav ima poslušanje v življenju pomembnejšo vlogo (vsaj po obsegu) kot branje in pisanje. Učenci bi morali najprej razviti slušno pozornost, voljo, da bi znali poslušati. Podobno kot pri razumevanju pisnih besedil bi ga morali vaditi, da bi znali iz slišanih besedil poiskati podatke, ki jih potrebuje; izluščiti temeljno idejo; si zapisati mesta, ki jih ni razumel, in ob njih zastaviti vprašanja; izražati kritične misli« (1984: 107).

2.1 Zavest o pomenu poslušanja se je oblikovala šele v zadnjih desetletjih. V 90. letih dobimo Slovenci prvo poglobljeno raziskavo poslušanja, ki jo opravi **Leopoldina Plut Pregelj** (1990). Še bolj izčrpno se s poslušanjem v svoji doktorski disertaciji ukvarja **Jerica Vogel** (2002), ki posebno pozornost nameni razvijanju poslušanja pri pouku slovenskega jezika. O pomembnosti učiteljevega poslušanja

⁵³ Po pragmatičnojezikoslovni teoriji bi govorni bonton lahko uvrstili med vljudnostna sporazumevalna načela (Zadravec Pešec 1994: 43).

učencev govori **Thomas Gordon** v knjigi *Trening večje učinkovitosti za učitelje* (1983). Gordon med drugim predlaga poslušanje (pasivno in aktivno) kot učiteljevo pomoč učencem, ki imajo težave.

3 Poslušanje je zahtevna sporazumevalna dejavnost. Kljub temu, da je zelo pogosta, ni samodejna človekova sposobnost, treba se je naučiti. Pogoj za *poslušanje*, ki je psihološki proces, je *slišanje*, ki je fiziološki proces. Poslušanja se lahko naučimo posredno ali neposredno (Plut Pregelj 1997: 10). Pri neposrednem razvijanju poslušanja učence seznanjamo s fiziološkimi in psihološkimi procesi, z vplivom čustev na poslušanje, z njimi vadimo poslušalske spretnosti, skratka razvijamo zavest o pomembnosti poslušanja za učenje in za življenje. Posredno pa poslušalske sposobnosti učencev razvijamo ob izvajanju in poučevanju drugih jezikovnih komunikacijskih zmožnosti, npr. pri branju in govorjenju (1990: 89). Uspeh je večji, če združimo posredno in neposredno učenje poslušanja.

3.1 Pouk književnosti omogoča veliko možnosti za razvijanje sposobnosti poslušanja, saj ponuja razvijanje poslušanja tako pri enogovornem (nesodelovalnem) sporočanju ob razlagi kot tudi pri večgovornem (sodelovalnem) sporočanju v pogovorih z učiteljem in sošolci. Pouk književnosti omogoča tudi razvijanje različnih vrst poslušanja. Po **Leopoldini Plut Pregelj** poznamo glede na poslušalčev namen *pet vrst poslušanja*: priložnostno, informacijsko (poslušanje z razumevanjem in z vrednotenjem), terapevtsko, doživljajsko in prepričevalno (1990: 59). Čeprav so pri pouku načelno lahko prisotne vse vrste poslušanja, učiteljeva govorna interpretacija literarnega besedila v prvi vrsti vendarle spodbuja učenčevo čustveno doživljanje in domišljijo, torej gre za *doživljajsko poslušanje*.

3.1.1 »Doživljajsko poslušanje je individualen proces, na katerega močno vplivajo človekova čustva« (Plut Pregelj 1990: 68). Pri takšnem poslušanju se mora poslušalec osredotočiti na govorečev slog sporočanja: »na natančnost, ekonomičnost jezika, s katero govorec posreduje kako idejo, na izrazno moč in vitalnost izbranih jezikovnih sredstev, na primernost sporočanja v odnosu do poslušalca in okoliščin« (Plut Pregelj 1990: 68). Vsebina je lahko moteč element pri doživljanju forme, zlasti če se poslušalec ne strinja z njo. Plut Pregelj še poudarja, da pogostnost takega poslušanja razvija in intenzivira sposobnost doživljajskega poslušanja.

3.2 Tudi sodobna književna didaktika poudarja pomen poslušanja pri pouku književnosti. »Temeljni cilj pouka književnosti je vzgoja učenca za dejavni stik (komunikacijo) z leposlovjem« (Krakar Vogel 1995/96: 52), zato mora biti večina učiteljevih prizadevanj usmerjena k razvijanju sposobnosti doživljanja, razumevanja, vrednotenja literarnega besedila in izražanja

(ubeseditve) lastne interpretacije na teh ravneh. Učenci torej učiteljevo govorno interpretacijo literarnega besedila ne poslušajo le z razumevanjem in vrednotenjem, ampak tudi oz. predvsem doživljajsko. Učiteljeva govorna interpretacija literarnega besedila pri učencih neposredno spodbuja in razvija specifično poslušalsko spretnost: *doživljajsko poslušanje*. Učitelj mora učence motivirati in pripraviti na tovrstno poslušanje. Pomen motivacije in razvijanja poslušanja pri pouku materinščine podrobneje opredeljuje Plut Pregelj (1990: 74).

3.3 Naj omenim še **Škarićevo** razumevanje poslušanja. Ugotavlja, da je nekultura poslušanja večja kot nekultura govorjenja in da ima večje posledice. Zagovarja šolsko navajanje na poslušanje z razumevanjem in učenje s poslušanjem ter učenje daljših umetnostnih besedil na pamet. Navaja tri temeljne postopke za poslušanje govora: *imaginativno, logično in anticipacijsko poslušanje*. To so naravni procesi poslušanja, treba jih je samo ozavestiti. Pri imaginativnem poslušanju si tisto, kar poslušamo, slikovito predstavljamo. Pri logičnem poslušanju najdemo rdečo nit, logične povezave, prepoznamo dele besedila, prepoznamo bistveno. Anticipacijsko poslušanje vključuje imaginativno in logično in je nekakšno poslušanje vnaprej. Treba je predvideti, kaj bo rečeno, katera beseda bo sledila, katera misel, tema. Sporočilno je samo tisto, česar nismo mogli predvideti, tisto, kar nas preseneti (Škarić 2000: 47).

3.4 Tudi umetniška govorna interpretacija literarnega besedila spodbuja doživljanje poslušalca in predvideva predvsem doživljajsko poslušanje. Navadno so poslušalci umetniških govornih interpretacij kultivirani poslušalci, se pravi, da imajo že izdelane strategije poslušanja.⁵⁴

4 Dostikrat pozabljamo, da *poslušanje* ni samo poslušalčeva, pač pa je tudi *govorčeva aktivnost*. Govorna komunikacija se uresničuje egocentrično (proti samemu govorniku) in družbeno (proti sogovornikom). Človek vedno govori tudi samemu sebi. Egocentričnost govora (zvok se vrača k izvoru zvoka) omogoča sprotno poslušanje lastnega govora. *Samoposlušanje* je za govornika naravno ogledalo, ki mu zrcali njegovo notranjost.⁵⁵

⁵⁴ Morda je eden od vzrokov za manjše zanimanje publike za (negledališke) umetniške govorne interpretacije tudi slabše razvita sposobnost doživljajskega poslušanja.

⁵⁵ V pripravi na govorno interpretacijo (glej III. del te razprave) je zelo pomembno glasno izvajanje literarnega besedila in samoposlušanje, saj je mogoče le tako popraviti morebitne neustreznosti v govorni uresničitvi in utrditi (fiksirati) interpretacijo.

4.1 Omenim naj še posebno vrsto poslušanja, ki ga imenujem *odrsko poslušanje* in se dogaja predvsem, kadar je dramsko besedilo ugledališčno (ali posneto na filmski trak). Poimenovanja za pojav, ko igralec na odru (na filmu) ustvarja *iluzijo poslušanja* soigralca ali kakšnega zvočnega dogajanja, namreč v teoriji gledališča nisem zasledila. Igralec lahko uporablja zvočne in/ali vidne znake za »igranje« poslušanja oz. »igranje« odziva. Tudi pri interpretativnem branju vlog v razredu naj bi učenci uzavestili in v praksi ob branju dramskega besedila poskušali izvesti tovrstno poslušanje.

5 V svoji primerjalni analizi govornih interpretacij se opiram tudi na ugotovitve psihologije in psiholingvistike, ki sta dokazali da govornih signalov pri poslušanju ne dojemamo zaporedno, temveč kot celoto. Govorjeno besedilo sprejemamo drugače kot zapisano. Razumevanje govornega sporočila je proces sklepanja, ki ne temelji na neposrednem pretvarjanju glasov v pomene, temveč na percepciji t. i. ključev (clues). Poslušalec odkriva povezave med slišanim (in videnim) ter okoliščinami izrekanja. Izhodišče za razumevanje zapisanega so besede, stavki, izhodišče za razumevanje poslušanega pa so t. i. *tonske enote ali enote med premoroma (pause units)* (Rost 1994: 21). To so najmanjše enote govora, ki jih zaznamo kot ločene enote. **Michael Rost** meni, da poslušalec najprej prepozna najpomembnejše dele tonskih enot, nato ostale (hierarhično prepoznavanje in ne zaporedno). Najpomembnejši deli so polnopomenske besede (npr. glagol, samostalnik, pridevnik), najmanj pomembni pa slovnične besede (npr. predlog, členek). Običajno je v eni tonski enoti ena polnopomenska beseda. Prepoznavanje najpomembnejšega poslušalcu omogočajo slušne lastnosti govornega besedila, zlasti razporeditev naglašanih in nenaglašanih zlogov (metrična shema oz. ritmični vzorec), stavčni poudarki in intonacija. Intonacija skupaj s premori nakazuje poslušalcu meje med govornimi enotami. Če poslušalec govorca vidi, ga lahko pri poslušanju vodijo tudi neverbalni ključi (non-verbal clues). Rost omenja različne geste. Poslušalec torej v govornem nizu išče dominantne dele, ki mu pomagajo sklepati o dobesednem in sporočenem pomenu, o okoliščinah govornega dejanja, o govornem namenu, znanju, razpoloženju itd. Kadar stavčnofonetična sredstva niso dovolj izrazita, mora poslušalec bistvene sestavine odkrivati s semantično analizo, z vzporejanjem sestavin sporočila, z vračanjem k že predelanim delom besedila (Rost 1993: 33).

Branje in bralec (govorni interpret)

1 Vsaka govorna interpretacija literarnega besedila se začne s tihim branjem zapisanega besedila. Branje je torej prva stopnja v

nastajanju šolske ali umetniške govorne interpretacije, govorni interpret je najprej (tihi) bralec.

1.1 Glagol *brati* je prvotno pomenil *zbirati*, *nabirati* (npr. *sadeže*), kasneje pa v prenesenem pomenu *zbirati črke pri branju* (Snoj 1997: 44). Angleška beseda *reading* (branje) izvira iz anglosaksonske besede *readan*, kar pomeni *poučiti se* (Pečjak 1996: 9). Čeprav živimo v računalniški eri, sta obe razlagi še vedno aktualni, saj je temelj branja prepoznavanje (in zbiranje) črk (ali drugih znakov), branje pa je tudi še zmeraj glavno sredstvo, da se o čem poučimo, da se kaj naučimo, skratka, da pridobimo informacije. Kot navaja SSKJ je branje v 2. pomenu lahko tudi tisto, »kar je namenjeno za branje; čtivo«.

1.2 V prenesenem pomenu se glagol *brati* in njegove tvorjenke v zadnjih desetletjih zlasti na različnih umetnostnih področjih uporablja tudi v pomenu *prepoznavati*, *poznati*, *razumeti*: brati film, brati plesno predstavo, brati likovna dela itd. **Anne Ubersfeld**, znana francoska gledališka teoretičarka, je npr. leta 1977 objavila knjigo z naslovom *Brati gledališče* (*Lire le théâtre*), v kateri s strukturalističnim in semiotičnim instrumentarijem analizira razmerje (razliko in povezanost) med dramskim besedilom in uprizoritvijo tega besedila. Branje dramskega besedila in branje uprizoritve zahtevata poznavanje dveh različnih kodov, tj. dveh različnih znakovnih sistemov. Glede na to, kakšna je »predmetnost«, ki jo beremo, so tudi branja različna.⁵⁶

1.3 V moji raziskavi me zanima predvsem branje leposlovja, in to glasno interpretativno branje, ki lahko v naslednji fazi preide v govorjenje na pamet. Tudi izvajalec glasnega interpretativnega branja mora poznati dva znakovna sistema – jezikovnega in govornega.

2 Fenomen branja je predmet raziskave različnih ved: psihologije, fiziologije, nevrolingvistike, logopedije, pedagogike, jezikoslovja, književne vede, filozofije itd. Proučevanje branja se je razširilo zlasti v 60. in 70. letih 20. stol. Od takrat naprej intenzivno raziskujejo psihofizične procese branja, oblikujejo številne definicije branja in t. i. bralne modele ter skušajo teoretična spoznanja prenesti v prakso (Pečjak 1999: 11). Nekatere vede se z branjem in bralcem ukvarjajo posredno, npr. filozofija in literarna veda (literarna teorija), ko razpravljata o obstoju književnega dela, o razmerju med bralcem in besedilom ter o bralčevem razumevanju književnosti. Nova spoznanja

⁵⁶ Mehiški pesnik in esejist *Octavio Paz* npr. kritizira takšno rabo glagola *brati*. Zdi se mu afektirana in izraz »nekakšne duhovne kratkovidnosti«. Branju kot razumevanju postavi nasproti *zrenje* (kontemplacijo) kot najvišjo obliko umevanja, ker obsega *videnje* in *razumevanje* (2002: 235).

na različnih področjih so vplivala tudi na šolsko in umetniško prakso. Kljub različnim pogledom na branje pa so vse teorije branja enotne v ugotovitvi, da je proces branja izjemno zapletena kompleksna dejavnost, tako glede delovanja možganov (spoznavne in spominske sposobnosti) kot tudi glede prepletenosti psiholoških in družbenih dejavnikov, ki vplivajo na bralčevo bralno kulturo. Obenem je tudi jasno, da se je zaradi tehnološkega razvoja in družbenih sprememb odnos do branja v 21. stol. spremenil. Zlasti branje leposlovja ni več samoumevna dejavnost, kot je mogoče v prvi polovici 20. stol. še bila. Poleg tega za branje moderne književnosti ne zadošča več samo razumevanje vsebine in zasledovanje zgodbe, saj novejša pripovedne tehnike (npr. fragmentarnost, časovni preskoki, citatnost, jezikovnozvrstno preklapljanje) zahtevajo od bralca določeno znanje.

2.1 Celo leposlovje poskuša opisati proces, s katerim se književno delo konstituira. **Italo Calvino** v svojem postmodernističnem romanu *Če neke zimske noči popotnik* natančno opredeli zapletenost branja: »Brati /.../ zmerom pomeni tole: obstaja nekaj, kar je tu, nekaj, kar je sestavljeno iz pisave, trden, snoven predmet, ki ga ni mogoče spremeniti, prek tega pa se človek sooči z nečim drugim, kar ni prisotno, z nečim drugim, kar je del nesnovnega, nevidnega sveta, zato ker je možno samo v mislih, v domišljiji, ali pa zato, ker je bilo in zdaj ni več, ker je minulo, zgubljeno, nedosegljivo, v deželi mrtvih ... Ali pa ni prisotno zato, ker še ne obstaja, ker je nekaj, česar si človek želi, boji, mogoče ali nemogoče, /.../ brati pomeni stopiti naproti nečemu, kar se šele rojeva, nihče pa še ne ve, kaj bo ... « (1993: 71).

2.1.2 Calvinovo razumevanje branja se vsebinsko navezuje na razmišljanja francoskega semiologa **Rolanda Barthesa**, zlasti na njegov teoretski spis *Zadovoljstvo v tekstu* (1975). Tako kot je po Freudu vsak del telesa lahko erogena cona, so tudi vsi elementi v tekstu lahko erogene cone. Tako kot telo ima tudi tekst odprtine, ki izzivajo, da se potopiš vanje. Tekst je v celoti erogen. **Italo Calvino** v omenjenem romanu Barthesovo teorijo še zaostri, ko branje izenači z aktom ljubljenja: »Ljubezensko branje teles (tista zgoščenost duha in telesa, ki ljubimcema omogoči, da gresta skupaj v posteljo) se loči od branja popisanih strani po tem, da ni premočrtno. Začne se na katerikoli točki, preskakuje, se ponavlja, vrača nazaj, vztraja, se razvezuje v hkratna in raznosmerna sporočila, se spet zbližuje, doživlja trenutke zdolgočasnosti, obrača strani, išče rdečo nit, se izgublja. V tem branju je mogoče prepoznati določeno smer, pot proti koncu, ki si prizadeva priti do vrhunca in glede na ta konec razporeja ritmične faze, metrične poudarke, vračanje motivov. Toda ali je konec resnično v vrhuncu, klimaksu? Ali morda hitenju proti temu koncu ne nasprotuje druga spodbuda, ki se trudoma prebija proti toku, da bi

dobila trenutke nazaj, da bi se spet polastila minulega časa? /.../ Ljubezenski objem in branje sta si najbolj sorodna po tem, da se v njuni notranjosti odpirajo časi in prostori, ki so drugačni od merljivega časa in prostora« (Calvino 1993: 149).

3 Kot eno od oblik govorjenega jezika obravnava branje tudi jezikoslovje. **Toporišič** npr. govori o branju v svoji *Slovenski slovnici* v poglavju Sporočanje (2000: 707), in sicer v zvezi s *slušnimi obnovitvami zapisanih besedil*. Slušno uresničevanje zapisanega besedila je branje, »ko človek zapisano besedo (poprej sicer pripravljen ali pa tudi ne) neposredno pretvarja v govorno«. *Branje* je najnižja stopnja pomnjenja zapisanega besedila (druga stopnja je recitiranje – govorec zna besedilo skoraj na pamet, a si lahko pomaga z zapisom, tretja stopnja je deklamiranje – govorec zna besedilo popolnoma na pamet). Toporišič še doda opombo o načinu izvajanja slušne obnove: »Vsem vrstam slušne reprodukcije besedil grozi nevarnost, da obnavljavec ostaja nekako samo pri površinski, izrazni strani besedila, pomensko in doživljajno stran besedila pa zanemarija in zato začne drdrati, namesto da bi govoril doživeto, tj. tako, kot da gre za njega samega« (Toporišič 2000). Glede na to misel bi lahko sklepali, da Toporišič ne ločuje različnih tipov branja, saj govori samo o doživetem (interpretativnem) branju. Tvorca slušne obnove imenuje *obnavljavec* oz. *patvorec*, posebna vrsta patvorcev so umetnostni bralci (igralci, deklamatorji).

3.1 Toporišič omenja branje še kot slabo *obliko govorništva* (retorike). Kadar govornik ne obvlada slušne strani jezika (glasovi, glasovne zveze, naglaševanje, stavčna fonetika) in ne upošteva prisotnosti naslovnika, »se od žive besede zateka k branju. Branje pa s sabo prinaša stavčnofonetično enoličnost, precejšnjo ali popolno izgubo stika z naslovnikom, nemožnost prilagajanja novim položajem v sporočevalni združbi, če nastopijo med govorniškimi sporočanjem samim« (Toporišič 2000: 714).

3.2 Toporišič v poglavju Besedilna fonetika analizira dva brana odlomka *Cankarjeve črtice Ob grahu* s stališča členitve s premori. Besedilo je bralo »7 izgovarjalcev (diktorjev)« (2000: 535). Toporišič ne pojasni, zakaj namesto bralec uporablja besedo *izgovarjalec*. Lahko sklepamo, da gre zgolj za prevod latinske besede diktator, ki po Velikem slovarju tujk pomeni »izgovarjalec; kdor za eksperimentalne raziskave slušno uresničuje pisno predloženo besedilo« (Tavzes 2002: 217). Toporišič tudi sam definira besedo izgovarjalec v svoji Enciklopediji slovenskega jezika (1992: 64): »oseba, ki za eksperimentalne raziskave slušno uresničuje pisno (ali kako drugače)

predložena mu besedila ali njihove dele, npr. besedne zveze, besede, glasove. – Sopom. diktor».⁵⁷

3.3 O branju kot vrsti govornega sporočanja (poleg prostega govorjenja, recitiranja, deklamiranja) piše Toporišič tudi v učbeniku Slovenski jezik in sporočanje 1 (1997: 178): »Brati pomeni, da s tiho ali glasno prevedbo pisnih znamenj v glasovna doživimo stvarnost, na katero se pisna znamenja nanašajo«. Avtor poudarja, da je za dobro branje pomembno vživljanje v stvarnost, na katero se zapis nanaša. Vzrok za slabo branje je poleg slabe predstavne zmožnosti tudi trema, ki nam ne dopušča, da »bi se govorno vedli normalno«, da bi stavčno fonetiko prilagajali vsebini. Z vajo lahko oba vzroka odpravimo.

3.4 V Enciklopediji slovenskega jezika Toporišič definira tudi termin *brani jezik*: »iz pisne predloge slušno (pri brajlici otipno) uresničeno (zaznano) besedilo. Od poklicnega bralca (npr. napovedovalca) pričakujemo, da mu beseda teče gladko in doživeto, sicer je rad enoličen, tj. stavčnofonetično reven, neprivlačen, utrujajoč. (Brani jezik je lahko uresničen z glasnim ali tihim branjem.)« (1992: 11). Pri definiciji branja na prvo mesto postavlja »(k)akršno koli besedilo, zlasti lažje dojemljivo«, na drugo mesto pa »(t)o, da se bere« (Toporišič 1992).

4 S tipologijo branja in bralcev se poglobljeno ukvarjata didaktika jezika in didaktika književnosti. Prve tipologije bralcev se v svetu pojavijo na koncu 19. stol. (Wolgast 1895, nav. po Rosandić 1987: 13). V 20. stol. nastane v svetu vrsta tipologij, vendar so za slovensko književno didaktiko merodajne Rosandićeve razvrstitve branja (1991) ter tipologija, ki jo je na podlagi tujih naredila **Metka Kordigel** (1990: 29, nav. po Saksida 1994), povzel pa **Igor Saksida** (1994). – *Literarnoestetsko in pragmatično branje* sta dva osnovna tipa branja, ki se razlikujeta po motivaciji, jeziku in stvarnosti, na katero se nanašata, pa tudi po namenu in izvedbi. Na oba načina načelno lahko beremo katero koli vrsto besedila, vendar umetnostna običajneje beremo literarnoestetsko, neumetnostna pa pragmatično. Šola mora učence usposobiti za obe vrsti branja, pri čemer bi pragmatično branje (čim hitreje preleteti besedilo in najti dele, pomembne za trenutne potrebe/pridobivanje informacij in izgrajevanje lastnega sistema znanja) morali učiti tudi drugi predmeti, ne le materinščina. Osnovna tipa branja se delita v več podtipov (literarno, evazorično; informacijsko, poljudnoznanstveno, strokovno, znanstveno). Književno didaktiko zanima predvsem literarnoestetsko

⁵⁷ Po mojem mnenju izraz izgovarjalec pomeni nekoga, ki izvaja »najnižjo« stopnjo branja, zgolj prekodiranje črk v glasove z minimalnim upoštevanjem stavčne fonetike, zato za Toporišičevo analizo Cankarja ni primeren.

branje, in sicer zlasti *literarno branje*, manj *evazorično branje* (branje trivialne literature, od katere bralec pričakuje zgodbo, oblikovano v skladu z njegovimi pričakovanji, željami in v kateri se lahko identificira z junaki). V zadnjem desetletju se v izbor »šolskih« literarnih besedil vključuje tudi trivialna literatura (Rosandić 1993), ki z ustreznim učiteljevim usmerjanjem in vodenjem lahko prispeva k razvijanju bralne sposobnosti (Saksida 1995/96: 31). Pri *literarnem branju* bralec v besedilu išče spoznavne, etične in estetske vrednote, ki kot celota tvorijo novo vrednoto – umetniškost. Saksida meni, da branje literarnih besedil »zahteva poleg prepoznavanja črk in razumevanja besed, povedi tudi zaznavanje sestavin domišljjskih slik« (Saksida 1994: 30). Zato branje književnih besedil ni samo čustveno niti samo razumsko, temveč je mnogostransko: čustveno, čutno, razumsko itd. Literarno branje je tudi zahtevnejše od informacijskega ali poljudnoznanstvenega, saj za ti dve vrsti branja velja, da sta tem bolj kvalitetni, čim bolj razumljivo in hitro je bralec sposoben dojemati besedilo. Saksida meni, da hitrost in razumljivost nista kvaliteti literarnega branja. Omenja tudi, da neumetnostna besedila navadno beremo tiho, umetnostna pa polglasno in glasno. Navaja Rosandića, ki meni, da se v trenutkih predanosti poeziji pojavi potreba po glasnem izgovarjanju, po ozvočitvi.

4.1 Razmišljanja o branju se večinoma ukvarjajo z branjem proze in poezije, manj pa dramatike, čeprav eksplicitno to dejstvo ni izpostavljeno. **Herbert Grabes** npr. razmišlja, zakaj imajo dramska besedila v vsakdanjem življenju manj bralcev kot proza in poezija, čeprav se pri pouku bere tudi dramatika. Ugotavlja, da je vzrok predvsem v posebni strukturi dramskega besedila, ki za razliko od proze (prevladujoča pomenska enota je stavek) nima t. i. prevladujoče enotne perspektive, saj mora bralec sestavljati »zgodbo« iz po dialogu razdrobljenih delov. Poleg tega mora bralec dialog postavljati na oder v svojem duhu (»staging play in the theatre of the mind«), v mislih ga mora postavljati v prostor, si zamišljati določeno predmetnost, pojavnost oseb, dejanj itd. Pri tem mu včasih bolj, včasih manj z režijskimi napotki pomaga avtor. Nekaterim sodobnim dramatikom besedilo ni več pomembno (Grabes navaja Roberta Wilsona⁵⁸), važnejše je neverbalno izražanje, pa tudi z opombami so zelo skopi, kar še dodatno otežuje branje (Grabes 1991).

4.2 Naj navedem še dva primera didaktične obravnave branja, ki vsebinsko odstopata od zgoraj omenjenih opredelitev branja, saj se

⁵⁸ *Robert Wilson* (roj. 1941) je znameniti ameriški režiser, ki ga zanimajo predvsem odrski prostor, lučni efekti, gib itd. Njegove predstave so nekakšne likovne instalacije, večinoma brez besed.

med drugim ukvarjata z branjem kot z uzvočevanjem zapisanega besedila. – Prvi primer je starejši učbenik Slovenski jezik in stilistika (1978) iz časov usmerjenega izobraževanja, drugi pa poglavje Glasno branje iz Žagarjeve Didaktike slovenskega jezika za osnovno šolo (1996).

4.2.1 Učbenik za srednje šole ima dve poglavji: Glasoslovje in Tehnika branja besedil. Avtorji (**Čar, Dular, Zrimšek**) se v drugem poglavju navezujejo na že prej obravnavane socialne zvrsti, zlasti na zborni jezik, ki ga večinoma pišemo ali beremo, nato pa na kratko opišejo fiziologijo branja (delovanje oči, prenos v možgane, povezovanje pisnih znakov s predstavo o glasovih in predstavo o kaki predmetnosti, povezovanje s centri za izgovor), omenjajo hitrost branja in dve metodi za učenje branja (sintetična, analitična), preletavajoče branje in dajejo nekaj praktičnih navodil za glasno branje (obvladovanje dihanja, brezhibna izgovarjava). Vse to je bralna tehnika v ožjem pomenu (zmožnost hitrega prepoznavanja in »prenosa« zapisanega besedila v govorjeno), ki ji je treba dodati še stavčno glasoslovje in pravorečna pravila. V podpoglavju so nato podane vrste branja glede na stopnjo sodelovanja govoril, glede na bralčevo odvisnost od zapisa ter glede na stopnjo bralčeve (čustvene, umske, hotenjske) prizadetosti. Glede na intenzivnost sodelovanja govoril ločimo *tri vrste branja: tiho ali notranje, polglasno (šepet ali mrmranje) in glasno*. Glede na pripravljenost in odvisnost od napisanega besedila ločimo: *navadno branje, recitiranje in deklamiranje*. Navadno branje (tiho ali glasno) je nepripravljeno, prvo preoblikovanje zapisanega besedila v govorjeno. Za branje ob posebnih priložnostih se pripravimo (večkratno branje, razčlenjevanje, beremo naglas, razločno, s stavčnimi poudarki, premišljenimi intonacijami itd.). Tako na pol umetniško branje je recitiranje. Deklamiranje pa je »že prava govorna podzvrst, pri njej lahko govorimo o branju samo v času priprav, ob nastopu je treba besedilo znati na pamet« (1978: 42). Glede na izražanje bralčeve osebne prizadetosti ločimo *neprizadeto (nevtrarno) in doživeto (interpretativno) branje*. Interpretativno branje zahteva poleg dobre bralne tehnike tudi poznavanje vsebine in oblike ter nejezikovnih izraznih sredstev. V naslednjem podpoglavju so navedeni trije t. i. *govorni zapisi*, in sicer časopisne novice, lirske pesmi in proznega odlomka. Označeni so premori (krajši, daljši), poudarki (podčrtavanje), glasovne premene (dvoustnični u, polglasnik, podaljšani samoglasniki), naglasi. Preseneča, da avtorji niso označili intonacij. Nadalje so navedene prvine stavčne fonetike od premorov, poudarkov, intonacij, registra do hitrosti in barve in opisana njihova izraba v obravnavanih odlomkih. Na koncu je podana še misel o osebni interpretaciji, ki je vedno subjektivna, saj je zlasti umetnostna besedila mogoče glasovno oblikovati še drugače.

4.2.2 Žagar se osredotoča na *glasno branje* kot posebno vrsto govorjenja, ki je večinoma bolj neosebno in enolično kot prosto govorjenje. Gre za proces prenašanja znamenj pisnega jezika v znamenja govorjenega jezika. Od tihega branja se loči po tem, »da je počasnejše, ker je izgovarjanje glasov bolj zamudno kot zapažanje črk« (Žagar 1996: 59). Avtor navaja primer t. i. *začetniškega branja* ob koncu 1. razreda in ugotavlja, da je bilo nepovezano, netekoče (premori med zlogi in besedami, napačno naglaševanje, o, e napačno izgovorjena, ponavljanje, izpuščanje, zamenjevanje glasov, zlogov). V višjih razredih se število začetniških napak sicer zmanjšuje, a ostajajo še narečne in pravorečne napake (branje po pisavi), preveč poenostavljeno je tudi razumevanje odnosov med ločili in premori ter intonacijami. Avtor ločuje *navadno* (miselno in čustveno neobarvano) in *izrazno branje* (miselno in čustveno obarvano). Pri prvem bralec enolično dodaja besedo k besedi, ko bere, še ne razume smisla celote. Pri drugi vrsti branja pa bralec vnaprej preštudira besedilo in se med različnimi možnostmi odloča za poudarke, intonacije, tempo, register itd. Žagar nato na kratko obdela še poudarek, jakost, hitrost, register, barvo in zaključí, da je učitelj tisti, ki daje učencem vzor dobrega branja. Še posebej pri obravnavi umetniške proze in pesmi, ki ju je treba brati interpretacijsko. Dobro *interpretacijsko branje* je podobno pripovedovanju osebnih doživetij. Vsako besedilo zahteva nov način podajanja. Avtor na koncu navede opažanja študentke pedagoške fakultete ob pripravljanju in izvedbi interpretacijskega branja:

- Besedilo doma tolikokrat preberem, da ga znam skoraj na pamet.
- Prosto povem naslov. Sledi premor, ko pogledam učence, da z njimi vzpostavim stik.
- Berem razmeroma tiho in zapletu in razpletu sledim z naraščanjem oziroma umirjanjem jakosti glasu.
- Z barvo glasu kažem svoj odnos do besedila: ganjenost, radost, zavzetost za kaj, posmeh ali kaj drugega.
- Dobesedne navedke podajam glasneje; register je odvisen od značilnosti osebe, ki jo oponašam.
- Večkrat ne berem, ampak govorim prosto in pri tem gledam učence.
- Na koncu branja naredim razmeroma dolg premor in ta čas opazujem čustvene odzive učencev. (Žagar 1996b: 62)

5 Kot eno od govorniških spretnosti obravnava branje tudi retorika. **Škarić** npr. *glasno branje* po kvaliteti razdeli v 4 stopnje: bralno branje, spikersko branje, minimalno interpretativno branje, dobro interpretativno branje (Škarić 2000: 51). *Bralno branje* (*»čitačko čitanje«*) je po kvaliteti najslabša vrsta branja, pri kateri gre samo za prenašanje zapisanega besedila v artikulirane glasove. Vidno polje je omejeno, izgovarjanje je strogo simultano z gledanjem. Bralec

ne more interpretirati stavka, ker ločilo zagleda prepozno. Besede niso povezane z intonacijo, izgovorjene so ločeno, naslonke so naglašene, ker niso povezane z besedo pred/za katero stojijo, glasovne premene niso upoštevane itd. Takšen način branja izraža najnižjo stopnjo govorne kulture. *Spikersko branje* je zelo razločno, povezuje besede, realizira intonacije, sintaktične premore, stavčne poudarke (poudarjanje besed kot: zelo, veliko, vse, največji itd.), spreminja tempo (vrivek – hitreje), vendar neodvisno od konkretne vsebine. Bralec izgovarja abstraktne arhetipe jezika (podobnost s skandiranjem). Katero koli besedilo spiker lahko prebere na enak način. Besedila, prebrana na tak način, so interpretativno nevtralna in zato učinkujejo monotono. Iz bralnega branja bralec preide v spikersko tako, da razširi kot gledanja, saj mora prebrati nekaj besed naprej; predno začne izgovarjati stavek, ga mora preleteti in najti vejico, piko, sintaktični obrazec. *Minimalno interpretativno branje* je branje, ki zveni kot govorjenje, kot izrekanje bralčevih misli. Govorec oceni količino informacij v različnih delih besedila in svoje izrekanje prilagaja tej oceni. Dele, ki nosijo več informacij, bo izrekal z dvignjenim tonom, s počasnejšim tempom, z večjimi stavčnimi poudarki, dele besedila z manjšo informativnostjo pa bo izgovarjal hitreje, tišje, nižje. Bistveno za interpretativno branje pa je, da zna govorec sam rekonstruirati premore znotraj stavkov in stavčne poudarke. Dešifriranje teh nenapisanih znakov je mogoče le, če bralec dobro pozna smisel celotnega besedila in vlogo vsakega posameznega dela v celoti. Besedilo zna že skoraj na pamet, vanj gleda le tretjino časa glasnega branja. V besedilo je treba gledati na široko in prebrati čim več besed vnaprej. Nekaterim bralcem pomaga, če si zaznamujejo premore, intonacije, poudarke itd. Na tak način berejo igralci na bralnih vajah, tudi komentatorji na radiu in televiziji. *Dobro interpretativno branje* je minimalno interpretativno branje, ki mu bralec doda svoj odnos do besedila (kritičen, ironičen, komičen, svečan, resen itd.). Dobro interpretativno branje upošteva tudi poslušalce, zato je mimika izrazitejša, geste opaznejše, intonacije imajo večje razpone, strmejšše loke, dinamika glasnosti se večja, spremembe tempa so opaznejše, pavze raznolikejšje in izraznejše, smisli se odslikavajo tudi v barvi glasu. Čas gledanja v besedilo se skrajša na eno petino od celotnega časa branja. Takšno branje je podobno igralskemu govorjenju oz. dobremu retoričnemu govorjenju trenutnih misli. Škarić še dodaja, da je dobrih (glasnih) bralcev malo in da je malo tudi priložnosti, kjer se takšnega branja lahko naučimo. Poleg tega se ga ni lahko naučiti. K slabemu branju pripomorejo še slabe bralne navade in misel, da se je mogoče glasnega branja naučiti enkrat za vselej. Dobro interpretativno branje je prav nasprotno: vsako besedilo zahteva drugačno branje (Škarić 2000: 56). Dobro (glasno)

interpretativno branje je za Škarića kvalitativno najvišja stopnja branja in je izraz visoke govorne kulture.⁵⁹

5.1 Škarić deli *branje* tudi *glede na hitrost* (2000: 37). Veščino hitrega branja so odkrili v 50. letih 20. stol. v ZDA, čeprav so posamezniki sloveli kot hitri bralci že prej (Lenin, J. F. Kennedy). Potreba po hitrem branju je na eni strani izraz stalnega pomanjkanja časa, na drugi pa želje, da bi se bralec osvobodil šuma tipografskega medija, da bi se vrnil v govor, celo v misel. Bralec mora najprej odstraniti šum črk, ki ga povzroča njihova oblika, velikost in oddvojenost, ločenost. Večina latiničnih črk ni podobna glasu, ki ga zaznamuje (razen O, I, A). Ta nepodobnost z označenim izzove v bralcu semantični šum, ki se ga niti ne zaveda. Tudi ločeno pojavljanje črk za prikaz kontinuiranega govora predstavlja šum. Največji šum predstavljajo črke enake velikosti, kajti v vsakem besedilu so nekatere besede pomembnejše od drugih, če pa so vse napisane z enako velikimi črkami, ni razlik. Škarić razlikuje *polpismenega bralca* (gleda črko za črko, glasno izreka ali premika ustnice, razume zelo težko) in *bralca, ki dobro počasi bere* (bere na način notranjega govora, ni grafičnega šuma, s pogledom zaobjame 6 do 12 črk naenkrat, 40.000 do 110.000 znakov na uro). V šoli se mora učenec naučiti dobro počasi brati. S takim načinom branja beremo literarna besedila, znanstveno in strokovno literaturo, učbenike, zakone, pogodbe itd. Hitro branje pa uporabljamo za lažja besedila (npr. časopisi), besedila efemerne vrednosti. Škarić ločuje tri stopnje hitrega branja: srednje hitro, pospešeno in zelo hitro branje. Za vse tri je značilna odsotnost notranjega govora (subvokalizacije). Hitri bralec bere predvsem smisel. Škarić nato natančno opiše vse tri vrste hitrega branja. Za vse tri je pomemben različen pogled na besedilo oz. gibanje oči. Pri *srednje hitrem branju* bralec pogleda samo pomembne besede, v besedah samo pomembnejše dele, v črkah samo njihove najmarkantejše dele, tj. zgornjo polovico latinskih črk. Pogled na besedilo je podoben kot pri gledanju pokrajine ali umetniške slike – širok, neoster, nič ni jasno fiksirano. S takim pogledom zaobježe bralec do 25 črk naenkrat, premiki oči so ritmični (ista količina znakov v istih časovnih razmakih, 4 premiki v sekundi). To branje je še vedno linearno, oči spremljajo vrstice, nič ne preskočijo, šele v mentalnih procesih se dogaja izbor. Ti procesi se dogajajo znotraj t. i. psihološke prezentnosti (trenutni, fosforescentni spomin) – za kratek čas (5 sekund) je v zavesti tudi do 500 znakov (80 besed), nato sledi izbor, ki se shrani v trajen spomin. Pri srednje hitrem branju je trajni

⁵⁹ Škarić izrecno ne povezuje termina interpretativno branje z branjem literarnih besedil.

spomin trdnjši in lažje priklicljiv kot pri počasnem branju. Pri *pospešenem branju* se bere selektivno (screening). Slikovito se temu branju reče pometanje smeti oz. pobiranje smetane. To branje je podobno poslušanju nezanimivega govora, ki ga poslušamo z enim ušesom. Bralec bežno preleti besedilo (tudi do 500.000 znakov na uro) in upočasni branje na tistih delih besedila, ki so z njega pomembni. *Zelo hitro branje* se imenuje tudi *diagonalno*, ker bralčev pogled več ne sledi linearnosti besedila, saj s pogledom zaobjame do 500 znakov naenkrat. Bralec v besedilu išče za sebe pomembno informacijo, oko išče po grafično izpostavljenih delih – debel tisk, začetki odstavkov, številke, besede z veliko začetnico, besede s samimi velikimi črkami, razprti tisk itd. Pogled hiti v različnih smereh, gor, dol, desno, levo, diagonalno, popisan papir je kot slika, detajli v tej sliki gradijo mozaik, podoben zavesti. Bralčeva misel vodi besedilo in ne besedilo njegovo misel (Škarić 2000: 43).

5.2 O hitrosti branja kot eni od dimenzij bralne učinkovitosti razmišlja in daje konkretne napotke (vaje) tudi **S. Pečjak** (1996: 26). Glasno branje se prakticira predvsem v nižjih razredih osnovne šole. Hitrost glasnega branja je omejena s hitrostjo razumljivega govora. Fiziološka meja glasnega branja je približno od 100 do 120 besed na minuto. Čim boljša bralna hitrost je pomembna iz dveh razlogov: ker se število informacij (znanje) podvojuje v vedno krajših časovnih valovih in ker je hitro branje bolj učinkovito od počasnega, saj zahteva večjo stopnjo pozornosti. Na hitrost branja vpliva razumevanje vsebine, način branja (tiho, glasno), težavnost besedila, slabe bralne navade (regresija, subvokalizacija, slaba koncentracija). Pri učenju branja mora biti prehod od počasnega k hitremu branju postopen, sicer se pri učencih pojavijo različne motnje (npr. jecljanje). Avtorica navaja vaje za urjenje hitrosti oz. bralne tehnike (prepoznavanje črk in njihovo povezovanje v besede). Ko je bralna tehnika avtomatizirana, je hitrost že velika. Nato se ukvarja z bralnim razumevanjem. Navaja *tri nivoje bralnega razumevanja*: na najnižjem bralec razume besede, ne pa pomena celotnega besedila; na drugem nivoju prepozna glavne ideje, razume povezanost med deli sporočila, zna sklepati na kasnejše dogajanje, pri čemer je pomembno bralčevo predznanje; na tretjem nivoju zna bralec z branjem pridobljene informacije uporabiti v drugih zvezah (uporabno razumevanje), zna ovrednotiti besedilo (kritično branje) in ga ustvarjalno preoblikovati (iz daljšega v krajše, iz abstraktnega v konkreten jezik itd.). Avtorica ponuja vrsto vaj za izboljšanje bralnega razumevanja, v zaključku pa obravnava še slabe bralne navade, zlasti nekoncentrirano branje, vokalizacijo in subvokalizacijo ter regresijo.

6 Književna veda branju in bralcu do srede 20. stol. ni posvečala posebne pozornosti, saj se je ukvarjala predvsem z avtorjem

(pozitivizem) in besedilom (antipozitivizem – fenomenologija, strukturalizem, stilistika, eksistencializem). Šele teorija recepcije konec 60. let 20. stol. obrne pozornost na bralca in njegovo dejavno vlogo pri branju.

6.1 V književni vedi je razpravo o branju začel leta 1948 **J. P. Sartre** z delom *Kaj je književnost* (1981: 73). Ko Sartre razlaga vlogo in namen umetniškega (literarnega) ustvarjanja, analizira tudi pisanje in branje. Pisanje po njegovem implicira postopek branja kot svoj dialektični korelat. Šele skupni napor avtorja in bralca oživi domišljjski predmet, ki je delo duha. Branje Sartre opredeli kot *usmerjano vodenje* in kot *vódeno ustvarjanje*. Bralca vodi pisatelj od kažipota do kažipota, med njimi pa je praznina, ki jo zapolni bralec. Bralec torej obenem odkriva in ustvarja ter besedilo tako v procesu branja konkretizira. Literarno delo kot umetnina traja samo toliko časa, kolikor traja branje. Zunaj tega so samo »črne črte na papirju«. Literarno delo se predstavlja kot naloga, ki naj jo bralec izpolni. Vsako literarno delo je apel bralcu, naj dokonča nekaj, kar je pisatelj začel. Pisatelj priznava bralcu svobodo in jo od njega tudi zahteva, hkrati pa hoče, naj bralec prepozna tudi njegovo ustvarjalno svobodo in jo spodbuja z obratnim simetričnim apelom. Gre za »dialektični paradoks branja: bolj občutimo lastno svobodo, bolj prepoznavamo svobodo drugega; več zahteva od nas in več zahtevamo od njega«. Branje je »pogodba velikodušnosti med avtorjem in bralcem; vsakdo zaupa drugemu, vsakdo računa na drugega, zahteva od njega toliko, kakor od samega sebe«. Branje sproži v bralcu posebno občutje, ki mu sicer rečemo estetski užitek, Sartre pa ga imenuje »estetska radost«. Ker je branje ustvarjanje, se bralčeva svoboda kaže kot ustvarjalna dejavnost in samospoznanje te svobode je radost.

6.2 **Jurij Lotman** ločuje *linearno* in *prostorsko branje*. Linearno branje poteka v času in je dešifriranje znakov, kar je enkratni akt, saj ko bralec doume smisel stavkov, ga tekst ne zanima več, zanima ga samo informacija, ki mu jo je tekst prinesel. Tako beremo neumetnostna besedila. Toda pesniški tekst beremo prostorsko, nenehno se vračamo k že prebranim odlomkom in jih med seboj primerjamo. Rima npr. »deluje kot rima samo, če postavim dva odlomka teksta v poseben medsebojni odnos, ki ni več navadno linearno branje, ker se moram nujno vrniti k že prebranemu in seveda tudi že razumljenemu tekstu« (nav. po Pirjevec, 1981: 51). Pesniški tekst se lahko kot pesniški tekst uveljavi le na relaciji tekst – bralec. Da se lahko neko besedilo realizira kot pesniško, mora biti bralec pesniško, umetniško ali estetsko naravnano. To pa pomeni, da mora imeti določeno vedenje o tem, kaj je poezija, da zna primerjati že znano poezijo z novo.

6.3 Na osnovi Husserlove filozofske misli je svoja dognanja o estetiki izoblikoval **Roman Ingarden** (Literarna umetnina, 1931). S fenomenološko metodo je ugotovil, da je obstoj literarnega dela zgolj intencionalen, obstaja le v doživljanju posameznika, v aktu branja. Tudi za Ingardna je literarna umetnina *shematično delo*, za katero je značilno, da svojega sveta nikoli ne predstavlja povsem izčrpno, temveč le okvirno oz. shematično, zato so zanjo značilna t. i. *nedoločena/neopredeljena mesta*. To v okviru Ingardnove fenomenološke estetike pomeni, da si mora bralec sam s konkretizacijo zapolniti ta mesta. Pomen dela je vedno odvisen od različnih bralskih konkretizacij in ni nekaj objektivno oprijemljivega in nespremenljivega (Ingarden, 1990).

6.4 Ingardnova razmišljanja so bila splošno sprejeta izhodišče za nadaljnje razmisleke o obstoju literarnega dela in s tem posredno o vlogi bralca in branja (npr. Barthes, Derrida, Iser, Eco). **Wolfgang Iser** (Ilić 1983) razišče Ingardnovo misel o nedoločenosti teksta in izpostavi delovanje književnega dela na bralca. Na *praznih mestih* (Iser je uvedel ta izraz za Ingardnova »nedoločena mesta«) je mogoče narediti *rez* in vpeljati nove like, novo temo, obrate, s čimer se odlaša z razpletom in bralcu omogoča, da dela lastne zaključke. Z ustvarjanjem vedno novih rezov se v bralcu ustvarja zanimanje. Delo se nadaljuje še v bralčevi zavesti, izzove reakcijo njegovega duha (odobravanje, odpor). Literarno delo ni nekaj poljubnega, ampak ima *pozivno strukturo* s praznimi mesti. Bralec ta mesta v aktu branja zapolni s svojo domišljijo. Pri tem ne gre za empiričnega bralca, ampak za, kot pravi Iser, za *implicitnega bralca*, ki je nekakšen idealni bralec (Virk v Eco 1999: 139).

6.5 Tudi **Umberto Eco** (1988: 92; tudi Virk 1999: 139) meni, da besedilo zahteva aktivno in zavestno sodelovanje bralca. Vendar Eco premakne Iserjevega *implicitnega bralca* s področja recepcije na področje produkcije literarnega besedila. Ko avtor besedilo piše, ima namreč v mislih nekakšnega idealnega bralca, ki bo sposoben aktualizirati njegovo delo. Pisec torej organizira tekstovno strategijo tako, da oblikuje svoj *model bralca* oz. da predvidi modelnega bralca (po Virku 1999a: 142). Besedilo hoče, da mu nekdo pomaga funkcionirati in bralec to stori s tem, da napolnjuje *bele lise* oz. *medprostore*, ki jih je pisec namenoma pustil prazne. Tekst je vedno napisan za nekoga, ki ga bo aktualiziral s svojimi lastnimi življenjskimi izkušnjami, nazori, poznavanjem drugih literarnih del in družbenih kodov. Literarno besedilo je odprto za številne različne interpretacije, zato ga Eco imenuje *odprto delo* (knjiga *Odprto delo* 1962), tudi *stroj za interpretacije*. Toda ravno s tekstno strategijo modelnega bralca avtor sam odloča o bralčevi svobodni interpretaciji oz. si prizadeva, da »bodo interpretacije ne glede na to, koliko jih je,

med seboj v sozvočju in se bodo dopolnjevale, da se ne bodo med seboj izključevale, temveč pogojevale» (Eco: *Lector in fabula*, 1979; nav. po Virk 1999: 143). Pisec torej določa tudi količino interpretativne svobode. *Bele lise* niso povsem »prazna mesta« kot pri Iserju, saj so premišljena tekstna strategija, s katero pisec bralcu zada nalogo, da v interpretacijo vključi tudi svoja lastna življenjska izkustva, poglede, nazore, pa tudi poznavanje drugih literarnih del. Tako kot empirični avtor oblikuje model bralca, tudi empirični bralec iz podatkov tekstualne strategije oblikuje hipotetičnega avtorja (model avtorja).

6.6 Peter J. Rabinowitz (1988: 268) podobno kot Eco ločuje dva tipa bralcev: stvarno publiko in hipotetično publiko. *Stvarna (dejanska) publika* (po Eco *empirični bralci*) so ljudje iz mesa in krvi, od katerih vsak bere na svoj način, odvisno od rase, kulture, izobrazbe, spola, zgodovinske situacije itd. Nad to publiko avtor nima kontrole. *Hipotetična publika* (po Eco *modelni bralci*) so bralci, ki si jih zamisli avtor (zato tudi *avtorska publika*). Pisec namreč piše na osnovi nekih predpostavk o bralčevem znanju, hotenju, izkušnjah, čustvih itd. Uspeh dela je odvisen od večjega ali manjšega ujemanja stvarne in avtorske publike.

6.7 V marsičem je književno vedo spremenila *receptijska estetika*, ki jo je utemeljil **Hans Robert Jauss** (nav. po Kordigel 1998/99; Udovič Medved 2000). V tradicionalni pozitivistični estetiki je vloga bralca pasivna, medtem ko receptijska estetika poudarja dejavno vlogo bralca. Jauss namenja posebno pozornost duhovnemu stanju bralca pred branjem literarnega dela. Bralčevo duhovno stanje obsega že pridobljene estetske in življenjske izkušnje, ki so podlaga za t. i. *horizont pričakovanj*. Jauss meni, da nastaja pomen literarnega besedila ob vsakokratnem branju znova kot produkt vzajemnega delovanja besedila in bralčeve recepcije le-tega. Literarno delo je dinamična struktura, ki se vsakič drugače konkretizira. Bralec potencialni pomen literarnega dela lahko konkretizira v svoj pomen s tem, da vnaša v branje svoje predrazumevanje življenja in sveta, zato lahko literarno besedilo sprejme samo do točke, do koder je njegov horizont sposoben sprejeti signale za recepcijo. Bralčev horizont/obzorje pričakovanj se lahko ujame z besedilom na spontan (uživanje, ker se bralec lahko identificira) ali refleksiven način (razmišljanje o besedilu z distanco, zaznavanje čudovitega, odkrivanje pripovednih postopkov itd.). Dognanja receptijske estetike so (poleg sodobnih literarnovednih spoznanj in razvojne psihologije) podlaga sodobnemu poučevanju književnosti. Cilj književne vzgoje je pripeljati učenca od spontanega k refleksivnemu načinu sprejemanja besedila oz. k razviti sposobnosti literarnega branja.

7 Navedena dognanja o branju in bralcu so (naj bi bila) del teoretskega izhodišča za pripravo na govorno interpretacijo. Vsak govorni interpret literarnih besedil (učitelj, igralec) mora biti sposoben metakognicije, se pravi, da mora znati razmišljati in govoriti o mehanizmih svojega izvajanja. Vsak interpret mora tudi poznati določene vaje, s katerimi izboljša svojo bralno sposobnost (tudi tehniko branja), ki je osnova za dobro interpretativno branje. Mislim zlasti na vaje, ki širijo pogled, saj mora interpretativni bralec zajeti vedno več besed hkrati. Obenem je pomembno, da se bralec zaveda velike razlike med tihim in glasnim branjem ter razlike med pragmatičnim in literarnoestetskim branjem. Menim, da bralna sposobnost ni prirojena in da si jo je treba pridobiti s prakso. Strinjam se z Meto Grosman, ki trdi, da je literarna bralna sposobnost sicer delno odvisna tudi od večje ali manjše učenčeve občutljivosti (lahko bi govorili tudi o učiteljevi in igralčevi občutljivosti), »vendar bralna sposobnost ne izvira samo iz večje občutljivosti, ampak je predvsem nasledek vaje in izkušenosti v branju leposlovja« (Grosman 1989: 106).

Bralna pismenost in glasno (interpretativno) branje

1 Čeprav širša problematika bralne pismenosti presega meje mojega zanimanja v tej razpravi, želim izpostaviti posebno bralno dejavnost, ki je v opredelitvah bralne sposobnosti omenjana le posredno. Gre za *glasno branje*, tudi interpretativno, ki se od tihega bistveno loči po glasovni materializaciji zapisanega jezikovnega gradiva. Prekodiranje zapisa v govor namreč zahteva v primerjavi s tihim branjem vrsto dodatnih senzoričnih in motoričnih akcij (možgani, fonacijski in izgovorni organi, slušni organi, dihalo), poleg tega pa tudi znanje o govornih zakonitostih, predvsem o pravorečju in stavčni fonetiki.

2 Danes izraz *pismenost* v pomenu 'imeti znanje, sposobnost, spretnost na določenem strokovnem področju' srečamo v najrazličnejših zvezah: npr. računska pismenost, računalniška pismenost, medijska pismenost, televizijska pismenost, raziskovalna pismenost, naravoslovna pismenost itd. Razumevanje izraza pismenost se je skozi zgodovino precej spreminjalo. **Marja Bešter Turk** v članku *Sodobno pojmovanje pismenosti in pouk slovenskega jezika v šolah v Republiki Sloveniji* podrobno opiše spremembe v pojmovanju pismenosti (Bešter Turk 2003: 57). Najprej je pismenost pomenila obvladovanje pisanja in branja črk in besed ter preprostih besedil (*osnovna/alfabetska pismenost*). V drugi polovici 20. stol. se pomen besede pismenost razširi, saj ne pomeni več samo poznavanja črk, besed, temveč tudi uporabo tega znanja. Pojavi se izraz *funkcionalna pismenost*. Pri opredeljevanju pismenosti začnejo

upoštevati tudi okoliščine, v katerih posameznik uporablja svojo pisno sposobnost. Kasneje so poleg branja in pisanja vključili v pismenost še računanje (Unescova definicija pismenosti iz leta 1962). Funkcionalna pismenost je sicer odvisna od posameznikove zmožnosti in spretnosti, vendar je vezana na določeno zgodovinsko, zemljepisno, družbeno okolje, saj je vloga pismenosti v različnih okoljih različna. Funkcionalno bralno pismenost določa stopnja razvitosti neke družbe. Nekateri raziskovalci pismenosti poudarjajo, da ima pismenost tudi politični pomen. Vladajoči družbeni sloj namreč vedno podpira tisto funkcionalno pismenost, ki služi njegovi politiki. V zadnjem času se *pismenost* razume tudi v *širšem smislu*: ne samo kot obvladovanje branja in pisanja (pismenost v ožjem smislu), temveč tudi govorjenja in poslušanja. Ne glede na to, za kakšno vrsto pismenosti gre, pa sodobno razumevanje pojma vključuje *procesnost*, kar pomeni, da »opismenjevanje« pri posamezniku traja vse življenje, saj nove družbene in druge spremembe prinašajo tudi vedno nove potrebe po pismenosti.

3 Strokovna literatura deli *funkcionalno pismenost v ožjem pomenu* (pisanje, branje) glede na razna merila na več tipov pismenosti, npr. na *pojavlajočo se pismenost* (otrokovo odkrivanje pisnega jezika v predšolskem obdobju), *začetno pismenost* (sistematično učenje pisanja, branja na začetku osnovne šole), *pismenost šolajoče se mladine* (nadgrajevanje začetne pismenosti), *pismenost odraslih*. V zadnjih desetih letih so bila v Sloveniji izvedena merjenja funkcionalne pismenosti, nekatera tudi v mednarodnem okviru, in sicer pri odraslih in pri šolajoči se mladini (Andragoški center, Inštitut za družbene vede). Rezultati niso bili spodbudni (Križaj Ortar, Bešter 1995/96: 5). Tudi zato je v prenovljenih učnih načrtih za osnovno in srednjo šolo (leta 1998) razvoj funkcionalne pismenosti postal eden od ciljev izobraževanja pri vseh predmetih. Pri slovenščini se pismenost razvija tako pri jezikovnem kot pri književnem pouku (Bešter Turk 2003: 57–79).

3.1 Tako kot tuji sodobni izobraževalni sistemi ima tudi naš za izhodišče pouka materinščine t. i. *komunikacijski model učenja* (Duffy-Roehlerjin model, 1993). Štiri temeljne komunikacijske dejavnosti v tem modelu so govorjenje in pisanje ter poslušanje in branje. Prvi dve dejavnosti sta produktivni, ker tvorita besedila, drugi dve sta receptivni, ker besedila sprejemata. Glede učenja branja se strokovnjaki zavzemajo za t. i. *celostni bralni pouk*, pri katerem sodelujejo vse jezikovne dejavnosti (govorjenje, pisanje, poslušanje in branje), in ima tri temeljne cilje: razvijanje pozitivnega odnosa do branja, razumevanje in usmerjanje bralnega procesa, branje najrazličnejših besedil (umetnostnih in neumetnostnih) (Pečjak 1999: 9, 57). Šola torej želi učenca usposobiti za učinkovito jezikovno

komunikacijo z okoljem, kar pomeni, da ga uči obvladati vse komunikacijske dejavnosti. Šele kadar »je učenec sposoben razumeti poslušana/brana umetnostna in neumetnostna besedila in kadar je sposoben sam tvoriti razumljiva umetnostna ali neumetnostna besedila v govorni ali pisni obliki, lahko rečemo, da je pismen« (Pečjak, Gradišar 2002: 40). (Funkcionalna) pismenost torej zajema govorno, jezikovno, poslušanje in bralno pismenost. Pri pouku se vse štiri sporazumevalne dejavnosti običajno prepletajo.

4 Ker se moja raziskava ukvarja z učiteljevim, igralčevim in posredno tudi z učenčevim (glasnim interpretativnim) branjem, me zanima predvsem *bralna pismenost*. V naši psihološki in pedagoški strokovni literaturi obstaja kar nekaj definicij bralne pismenosti, vendar nobena izrecno ne izpostavlja glasnega branja kot cilja bralnega pouka. Ena od opredelitev bralne pismenosti npr. pravi, da je to »sposobnost razumeti in uporabiti tiste pisne jezikovne oblike, ki jih zahteva delovanje v družbi in/ali so pomembne za posameznika«. Bralno pismen je tisti, »ki bere tekoče, prebrano razume in je sposoben informacije, dobljene z branjem, uporabljati pri reševanju učnih in življenjskih problemov ter za osebno rast« (Pečjak, Gradišar 2002: 39, tudi Pečjak 1997: 9). Sprašujem se, ali je mogoče sposobnost »tvoriti razumljiva umetnostna /.../ besedila v govorni /.../ obliki« in sposobnost tekočega branja razumeti kot glasno (interpretativno) branje. Glasno branje je v primerjavi s tihim drugačna psihofizična spretnost, ki sicer ima za osnovo avtomatizirano tehniko branja, vendar jo nadgrajuje z zvočnim oblikovanjem jezikovnega materiala, za kar pa je treba imeti specialna znanja o govorjenem jeziku, o prenosu pisnega besedila v govorjenega in ne nazadnje o fiziologiji govoril. Dobrega glasnega branja se naučimo z dolgotrajno vajo. Nekdo, ki obvlada tiho branje z razumevanjem, lahko zelo slabo glasno bere (brez razumevanja). V sodobnem načinu življenja pa je kar nekaj okoliščin, ko človek potrebuje takšno bralno spretnost, npr. navajanje daljših citatov, branje razsodbe, pogrebni, otvoritveni in drugi priložnostni govori, branje pravljič otrokom itd.

4.1 Sonja Pečjak (1999: 61) npr. navaja dva modela za usvajanje veščine branja, psihološki model J. Chall (1983) in psihološko-pedagoški model G. Duffyja in L. Roehler (1993). Oba modela sta enotna v tem, da se okrog devetega leta konča usvajanje in avtomatizacija tehnike branja z razumevanjem, nato pa se razvijajo spretnosti branja v različne namene, običajno za učenje. V tabeli, ki ima (po J. Chall) šest t. i. bralnih stopenj (od rojstva do 18. leta in nad 18. letom), je med drugim navedena tudi vrsta branja (tiho, glasno), ki v določenem razvojnem obdobju prevladuje. Glasno branje se v šoli načrtno goji do 9. leta, ko naj bi učenec znal glasno tekoče brati. Pri

12. naj bi znal brati tiho in glasno z razumevanjem neumetnostna in umetnostna besedila, od 12. do 18. leta in naprej pa se glasnemu branju več ne posveča pozornosti. Iz navedenega modela je mogoče sklepati, da se pouk branja v nobeni fazi posebej ne posveča specifičnim zakonitostim govornega jezika (intonacije, poudarjanje, premori, ritem, glasnost itd.), pač pa mu zadošča slušno razločevanje glasov, povezovanje črke in glasu, vidno in slušno razločevanje besed – skratka cilj je t.i. ponotranjenje spretnosti dekodiranja, tj. avtomatizacija tehnike branja. Šele ko postane dekodiranje avtomatično, se pozornost bralca lahko usmeri na razumevanje in miselne predelave besedila. Končni cilj bralnega pouka bi moral biti učenec, ki je bralno pismen (pismen bralec).

4.1.1 Pečjakova na osnovi omenjenih modelov predlaga svoj *spiralni model* razvijanja bralnih sposobnosti, ki ima tri ravni. Na prvi otrok razvija temeljno bralno spretnost, tj. tehniko branja, na drugi bralno razumevanje in na tretji sposobnost fleksibilnega branja (prilagajanje hitrosti in načina branja vrsti in težavnosti besedil ter bralnemu cilju). Hierarhično nižje spretnosti vplivajo na hierarhično višje in obratno. Končni cilj bralnega pouka je »pismen bralec«. Spiralni model je bil zamišljen za osnovno šolo in je bil tudi preizkušen v tretjem razredu.

4.2 Vsi omenjeni modeli predvidevajo, da se bralni pouk s koncem osnovne šole zaključi. Učenec naj bi torej ob koncu osnovne šole obvladal avtomatizirano tehniko branja, dobro razumel prebrano in znal prožno (fleksibilno) brati različno gradivo. Toda – ali bralec, ki obvlada vse naštet, res obvlada glasno (interpretativno) branje? Glasno branje je spretnost, ki jo je treba kontinuirano vaditi. Če je učenec od devetega leta naprej ne vadi oz. izjemoma le občasno, lahko sklepamo, da je njegova »glasnobralna« pismenost slaba. Slaba pa je predvsem zato, ker v praksi ne preizkuša znanja iz stavčne fonetike oz. znanja o izrazni podobi jezika, ki naj bi ga v šoli dobil. Menim, da bi bilo treba pri opredeljevanju bralne pismenosti poudariti tudi glasno bralno sposobnost.

5 Odgovornost za razvoj bralne pismenosti ponavadi pripisujemo učiteljem slovenščine, vendar bi bralno sposobnost lahko razvijali tudi pri drugih predmetih, seveda pa bi morali biti učitelji za to usposobljeni. Samoumevno je, da znajo vsi učitelji glasno brati. Toda prakso glasnega branja so večinoma opustili, ko so postali bralno pismeni (po koncu osnovne šole). Za učitelja materinščine pa predvidevamo, da zna glasno interpretativno brati književna besedila, saj je tovrstno branje del metodičnega sistema pouka književnosti. Razvijanje bralne sposobnosti (doživljanje, razumevanje, vrednotenje) in bralne kulture (pozitivno osmišljena bralna sposobnost) sta glavna funkcionalna smotra književne vzgoje (Krakar Vogel 1991). Učitelj s

svojim načinom glasnega interpretativnega branja vodi, usmerja komunikacijo učencev z literarnim delom. Takšno branje zahteva *specialno bralno sposobnost*, ki pa se je sistematično (do zdaj) ne učijo niti študenti slovenistike. Pečjakova ugotavlja, da »/d/odaten problem razvijanja bralnih sposobnosti učencev /.../ izhaja tudi iz pomanjkljive vzgoje prihodnjih učiteljev. (Pre)malo poznajo metode za utrjevanje tehnike branja in širjenje besedišča kot tudi posamezne bralne (učne) strategije« (1999: 204). Sonja Pečjak sicer izrecno ne misli na glasno (interpretativno) branje, vendar bi ugotovitev prav lahko veljala tudi za to bralno sposobnost.

6 O specialni bralni sposobnosti oz. o »*celostno razviti bralni sposobnosti*« razmišlja **Meta Grosman**. O takšni bralni sposobnosti govorimo takrat, »kadar zna bralec brati različne vrste besedil, in sicer v skladu s posebnimi zahtevami besedila, zato sposobnost brati leposlovje kot besedno umetnost /.../ lahko štejemo za posebno obliko bralne sposobnosti« (1989: 53). Grosmanova meni, da je specialno sposobnost branja leposlovja mogoče pridobiti samo z neposredno vajo, torej s ponavljanjem učenčevih poskusov samostojnega doživljanja in razumevanja literarnih besedil ob učiteljevem usmerjanju in popravkih. To misel bi lahko prenesli na učenje glasnega (interpretativnega) branja, saj tudi tovrstno branje zahteva vajo, interpretativno branje pa še pripravo za vsako novo literarno besedilo. Vajo in pripravo potrebuje tako učenec kot učitelj.

6.1 Na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo ugotavljamo, da ima vedno več študentov takšne ali drugačne motnje (disleksije) v glasnem branju (zamenjevanje črk, izpuščanje zlogov, zamenjevanje naslonk, dodajanje naslonk, preskakovanje vrst, motnje v ritmu itd.). Težave imajo tudi s pomenskim členjenjem (premori) in s poudarjanjem. Če bi vzeli za merilo glasno branje, bi lahko rekli, da je stopnja funkcionalne bralne pismenosti ob vstopu na AGRFT precej nizka. Študenti so večinoma sami presenečeni, da tako slabo glasno berejo. Nekateri povejo, da nikoli ne berejo glasno in da niso glasno brali od osnovne šole, drugi priznavajo, da so že v osnovni šoli imeli težave z glasnim branjem.⁶⁰ Bodoči igralci (pa tudi nekateri drugi poklici – napovedovalci, učitelji, duhovniki, pravniki, menedžerji itd.) nujno potrebujejo zelo dobro 'splošno' bralno pismenost, saj je le-ta pogoj za 'specialno' bralno pismenost (glasnointerpretativna bralna pismenost).⁶¹ 'Specialna' bralna pismenost (glasna govorna

⁶⁰ Na sprejemnem izpitu morajo kandidati prima vista prebrati krajše neumetnostno besedilo in ga obnoviti. Zanimivo je, da kljub slabemu glasnemu branju večinoma besedilo razumejo in znajo povedati bistveno sporočilo.

⁶¹ Najbrž mora tisti, ki je v nekem podjetju odgovoren za stike z javnostjo, znati glasno interpretativno prebrati npr. obvestilo za javnost oz. za novinarje.

interpretacija literarnih besedil) je nadgradnja 'splošne' bralne pismenosti. Proces pridobivanja specialnih znanj iz glasnega govornega interpretiranja je na igralski akademiji sistematičen in traja štiri leta, vodijo ga za to usposobljeni učitelji. Dobro glasno branje je izhodišče za študij dramske igre in za študij umetniške besede. Pri dramski igri se skozi proces bralnih vaj glasno interpretativno branje spremeni v govorjenje na pamet (na odru). Pri predmetu umetniška beseda je proces podoben, vendar je čas branja načeloma daljši, saj se interpret ukvarja izključno z govorno interpretacijo brez drugih gledaliških izrazil. Na koncu študija bi morali biti igralci *igralsko govorno pismeni*, kar bi pomenilo, da znajo zapisano besedilo samostojno govorno interpretirati (glasno branje ali govorjenje na pamet) z uporabo gledaliških ali filmskih izraznih sredstev (odrski govor v predstavi, govor v filmu) ali brez njih (umetniška beseda, radijska igra).

II. del: Primerjalna slušna analiza šolskih in umetniških govornih interpretacij literarnih besedil

1 Postopek

Izhodišče za raziskavo so bili videoposnetki učiteljev in igralcev pri izvajanju govornih interpretacij literarnih besedil. V ljubljanskih gimnazijah (Gimnazija Ledina, Škofijska klasična gimnazija, Gimnazija Šentvid – 5 posnetkov), v Srednji ekonomski šoli v Ljubljani (1 posnetek) in v višjih razredih ljubljanskih osnovnih šol (OŠ Danile Kumar, OŠ Riharda Jakopiča – 3 posnetki) je bilo z videokamero posnetih 9 šolskih interpretativnih branj literarnih besedil, ki so jih izvedli profesorji slovenskega jezika in književnosti (8) in učenci (1) med šolsko uro. Šolska govorna interpretacija literarnega besedila je torej potekala v avtentičnem okolju (šolska učilnica, prisotnost učencev, potek šolske ure, kot si jo je zamislil učitelj). Besedila so izbrali profesorji glede na snov, ki so jo takrat v določenem razredu obravnavali.⁶² Ista besedila so umetniško govorno interpretirali (interpretativno brali) igralci. Tudi njihova izvajanja smo posneli z videokamero, in sicer v prostorih na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo brez občinstva. Lahko bi rekli, da so igralci brali besedila v neavtentičnem okolju, saj niso imeli neposredno prisotnega občinstva niti posebej za to priložnost urejenega prostora. Ker je šlo za videosnemanje, so imeli podobne okoliščine (fiktivno publiko), kot jih imajo pri snemanju na radiu in

⁶² Večina profesorjev je imela pomisleke glede kvalitete svojega interpretativnega branja, češ da v tem niso ravno najboljši. Na snemanje so pristali šele, ko sem jim povedala, da ne bodo ocenjevani. Prepričana sem, da je na njihov govorni nastop vplivala prisotnost kamere in dveh »tujcev« – snemalca in mene. V nekaterih posnetkih je opazna trema in spogledovanje s kamero, zato je bila tudi govorna interpretacija malo drugačna, kot bi bila, če bi bil profesor sam z učenci. To so pač pomanjkljivosti takšnega snemanja. Idealna bi najbrž bila skrita kamera, vendar kljub temu menim, da razlike za mojo raziskavo niso bistvene.

televiziji. Dramsko besedilo (radijska igra) ni bilo posneto izrecno za mojo raziskavo, temveč je avdioposnetek že obstajal (kaseta). – Izvajalcem sem razložila samo osnovni namen snemanja: primerjava šolske in umetniške govorne interpretacije, ne pa posameznosti, ki sem jih v posnetkih iskala. – Govorne interpretacije profesorjev in igralcev so bile namenoma posnete z videokamero (audiovizualni posnetki), ker sem želela opazovati celosten govorni nastop izvajalcev, se pravi poleg slušnih (prozodijska sredstva) tudi vidna izrazila (mimika, geste, prostorska orientacija, obnašanje telesa).

Razvrstitev besedil po vrsteh

Poezija:	Francesco Petrarca: Sonet Simon Jenko: Obrazi (1., 5., 6., 10.) Mihail Jurjevič Lermontov: Jadro Tone Pavček: Pesem o zvezdah France Prešeren: Slovo od mladosti
Proza:	Volkodlak (ljudska bajka) Josip Jurčič: Telečja pečenka (odlomek) Fran Levstik: Popotovanje od Litije do Čateža (odlomek)
Dramatika:	Frane Puntar: Lov na rep (radijska igra, odlomek)

Razvrstitev besedil po izvajalcih

	Učitelji	Igralci
F. Petrarca: Sonet	T. C.	Jožica Avbelj
S. Jenko: Obrazi	V. B.	Majda Grbac
M. J. Lermontov: Jadro	A. M. B.	Darja Reichman
T. Pavček: Pesem o zvezdah	M. Ho.	Darja Reichman
F. Prešeren: Slovo od mladosti	M. Ha.	Tomaž Gubenšek
Volkodlak (ljudska bajka)	D. K. B.	Jožica Avbelj
J. Jurčič: Telečja pečenka	M. K.	Vladimir Jurc
F. Levstik: Popotovanje	A. B.	Aleš Valič
F. Puntar: Lov za repom	8. r. OŠ Riharda Jakopiča	Jurij Souček
		Jožica Avbelj
		Štefka Drolc
		Mara Černe
		Maja Šugman
		Majda Potokar
		Vera Peer
		Jana Osojnik

Prozodijska sredstva⁶³

1 Pri pregledu avdiovizualnih posnetkov sem zasledovala način prenosa zapisanega besedila v govorjenega, se pravi predvsem oblikovanje glasovnega sloja (posebni govorni znaki), njegovo usklajenost z vsebino besedila, napake v besedilnem sloju ter obgovorne (perilalične) znake (Škarić 1991: 281). Pozorna sem bila torej na *prozodijska sredstva*, s katerimi so interpreti oblikovali govorno interpretacijo. Prozodijska sredstva so po Škariću naslednja: ton in intonacija, glasnost in naglas, barva glasu, spektralni sestav govornega zvoka, premori, govorna hitrost, ritem, govorna modulacija, način izgovora glasov in mimika ter geste. Škarić med prozodijska sredstva prišteva tudi mimiko in geste, vendar ločuje *prozodijsko* in *neprozodijsko mimiko in geste*. *Prozodijska mimika in geste* so tista govorna sredstva, ki spodbujajo in podpirajo glasovni material ter ga podaljšujejo v neslišen, a viden znak. Gre za premike delov telesa, ki proizvajajo ton, jakost, premor, hitrost, ritem, modulacijo, barvo, način izgovora. Prozodijska mimika in geste imajo enak pomen kot glasovne prozodijske prvine, katerih sestavni del so. *Neprozodijska mimika in geste* pa so tisti premiki telesa, ki potekajo zunaj govornega časa ali med prekinitvijo govora ali istočasno z govorom, vendar od govora niso odvisni (vzporedno delo, tiki, vzporedni znaki, gestični pozdravi ipd.). Obstajajo konvencionalni mimični in gestični znaki (gestični pozdravi, pritrdjevalno kimanje, zanikovalno odkimavanje, namigovanje itd.) in nekonvencionalni, ustvarjeni v določeni situaciji (Škarić 1991: 303).

2 Toporišič uporablja izraz *prozodične lastnosti* (tudi *nadsegmentne*)⁶⁴, in sicer v zvezi s trajanjem, jakostjo in tonom samoglasnikov. Samoglasniki imajo poleg teh še (*segmentalne*) lastnosti, ki izhajajo iz položaja govoril v ustni votlini (2000: 59). V Enciklopediji slovenskega jezika pa razume prozodijo tudi širše: »neosnovne (torej dodatne ali nadsegmentne) lastnosti govorjene besede od glasu prek besede do povedi, npr. naglasnost, mesto naglasa, vrsta naglasa (jakostni, tonemski, stedni), kolikost, intonacija in sploh stavčna fonetika« (1992: 235). Mimika in gestika ne spadata med prozodične prvine. Mimiko Toporišič imenuje *izraz obraza* in jo definira takole: »posebna govorica, tvorjena z mišicami obraza; spremlja ali nadomešča besedno govorico, jezik, posebno v razodevanju čustev in nezavednega«. Gestiko pa imenuje *kretenjska*

⁶³ V slovenski jezikoslovni literaturi se ob izrazu *prozodijski* sinonimno uporablja tudi *prozodični*.

⁶⁴ V angloameriški fonetični literaturi večinoma uporabljajo izraz *suprasegmentals*, npr. P. Roach (2001), D. Crystal (2000).

govorica, in sicer je to »e/na izmed govoric, tvorjena z gibi okončin in trupa, zlasti rok in glave. Spremlja ali nadomešča besedno govorico, jezik, posebno v razodevanju temperamenta (prim. Branil se je z vsemi štirimi)« (Toporišič 1992: 69, 90).

3 Glede na to, da obe vrsti govorne interpretacije spreminjata zapisano besedilo v govorno, me je zanimala tudi *primerjava obeh govornih uresničitev z zapisanim besedilom*, npr. upoštevanje ločil, verznihih prestopov, avtorskih naglasov, metruma, opaznega glasovja itd. Vsak zapis, zlasti umetnostno besedilo, vsebuje poleg jezikovne tudi govorno organiziranost. V zapisanem besedilu so implicitno izraženi govorni znaki, ki jih mora bralec znati razbrati ter jih uresničiti v skladu z vsebino besedila in z govornim kodom. Prostor za govorno improvizacijo (svobodo) sicer obstaja, saj so umetnostna besedila večpomenska, vendar ni neskončen in ne čisto poljuben (Podbevšek 1992/93). Jezikovna in govorna organiziranost se medsebojno dopolnjujeta, ena nas obvešča o drugi, ena se odraža v drugi, obe odsevata druga v drugi. Bralec mora iz jezikovnih znakov izluščiti njihove govorne ustreznike ali, kot pravi Mirko Mahnič: znebiti se mora »črkarske odvisnosti od zapisa in oblikovati njegovo vsebino v povsem svojevrstni, od zapisa neodvisni zakonitosti govorno zvočnega sveta« (Mahnič 1968).

3.1 *Vizualnost pesmi ali t. i. grafostruktura* (Pavletić 1988: 37) vpliva na način sprejemanja besedila, bralca pripravlja na ustrezen doživljanje in mu nakazuje primerno govorno realizacijo zapisanega.⁶⁵ Načelno ima poezija razvidnejšo grafostrukturo kot proza in dramatika, bralcu ponuja veliko znakov za govorno uresničitev. Jezikovna organiziranost je bolj natančna, bolj domišljena, bolj sežeta, prozodija ima velik pomen, izpostavljeni sta emotivna in poetska funkcija besed (Jakobson 1989: 159). V grafostrukturi lahko bralec razbere tudi fonostrukturo in semantostруктуру, če uporabim Pavletičeva izraza. V nekaterih besedilih ima fonostruktura celo pomembnejšo vlogo kot semantika. Literarni ustvarjalci pogosto poudarjajo glasbo besed, muzikalnost poezije, glasbeno sugestivnost verzov. E. A. Poe npr. piše, da je zasnoval svojo pesem Krok na zanj najbolj sonornem angleškem samoglasniku [o] (Vuletić 1976: 7). Argentinski pisatelj in pesnik J. L. Borges dvomi, da je pesem mogoče prevesti, saj pesnik ne izbira besed samo po pomenu, pač pa po ritmu in zvočnosti (»poezija je najprej muzikalnost«) (Pavletić 1988: 50).

⁶⁵ Nemški pesnik *Gottfried Benn* (1886–1956) je pred branjem svojih pesmi pred publiko opisal, kakšna je vizualna oblika pesmi, koliko kitic ima, kakšne so itd., ker je menil, da optična predstava izboljša sposobnost slušnega sprejemanja (Pavletić 1988: 37).

3.2 Pri govornem interpretiranju se je treba zavedati pomembnosti zvočnega sloja besedila in ga ustrezno uresničiti. V zapisanem besedilu lahko zasledujemo kopičenje podobnih črk/glasov, zlogov, besed, ponavljanje besed, besednih zvez, stavkov itd., opazimo vsebinska razmerja med besedami, stavki, sopomene, protipomene itd., kar lahko bistveno vpliva na oblikovanje govorne interpretacije. Kot pripravo na analitično poslušanje sem v zapisanem besedilu poiskala tiste jezikovne in nejezikovne znake, za katere sem predvidevala, da nakazujejo, kako zapisano prekodirati v govorjeno.

4 Pri prvem preglednem poslušanju vseh posnetih govornih interpretacij literarnih besedil so se mi kot najbolj slušno (in vidno) opazna pokazala naslednja prozodijska sredstva: *premor*, *intonacije*, *register (ton)*, *glasnost*, *naglas*, *način izgovora glasov* in *tempo*. Vsa ostala opažanja sem strnila pod oznako *drugo* (barva glasu, modulacija glasu, ritem in metrum, mimika, geste, pogled itd.). Moja zaznavanja najopaznejših prozodičnih sredstev se ujemajo z ugotovitvami Michaela Rosta, da poslušalca pri prepoznavanju besed v govorni verigi usmerjajo dominantne prozodične lastnosti, zlasti pavze, poudarek, intonacija in naglas (Rost 1993; 1994).

4.1 V analizi me je zanimalo, katera prozodijska sredstva so interpreti izbrali, koliko posameznih prozodijskih sredstev so uporabili, kako so jih kombinirali in kakšno izrazno moč so dosegli. Želela sem tudi potrditi svoja predvidevanja, da se šolska in umetniška govorna interpretacija razlikujeta predvsem v izrazni moči (intenziteti) prozodijskih sredstev. Vrednosti prozodijskih sredstev so relativne, ker so ugotovljene na osnovi (subjektivnega) slušnega vtisa. Raziskava ne sodi na področje fonetike, teorija govora mi je služila le kot orodje pri razbiranju večje ali manjše učinkovitosti (»umetniškosti«) govornega oblikovanja literarnega besedila. Poleg Toporišičevih ugotovitev o prozodijskih sredstvih upoštevam predvsem Škaričeva dognanja, ker menim, da so za slovenščino najbolj relevantna, ne glede na to, da se nanašajo na hrvaščino. Ne samo, da gre za dva bližnja slovanska jezika, gre tudi za strokovno podobna izhodišča, saj so prve fonetične raziskave slovenskega jezika izšle iz Guberinovega pojmovanja govorjenega jezika (Toporišič, Jože, 1961: Slovenski jezik na pločama. Izgovor i intonacija s recitacijama. Zagreb: Institut za fonetiku FF, Jugoton). Tudi na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo dopolnjujemo lastno tradicijo učenja govora in umetniške besede (npr. Adlešičeva, Šaričeva, Tkačeva, Vuga Voglova) z dognanji zagrebške fonetike.

Premori (pavze)⁶⁶

1 Govor se odvija v času. Smer časa je vedno ista: iz sedanjosti v prihodnost. Govor se uresničuje v linearnosti odtekanja časa. Čas je zapolnjen z različnim govornim materialom: z zvokom organiziranega govora in s prekinitvami zvoka. Prekinitve govornega zvoka so organizirane tako, da ustvarjajo vtis govorne kontinuitete, ugotavlja **Damir Horga** (1996: 29). Časovno strukturo govora razpoznavamo po členjenju govorjenega besedila na odseke oz. govorne člene in po načinu povezave sosednjih členov. Najočitnejši znak razčlenjevanja in spajanja govornih členov so premori (ob intonaciji, jakosti, napetosti). *Govorni členi* so hierarhično urejeni, členi nižje ravnine se spajajo v člen višje ravnine. Časovno segmentiranje govora je odvisno od splošne motorike, saj sta centra za motoriko govora in splošno motoriko v možganski skorji zelo blizu (Horga, Mukić 2000: 106). V spontanem prostem govoru intuitivno dobro razporejamo čas, v nespontanem govoru (npr. v interpretativnem branju) pa je možnost neustrezne razporeditve časa večja. Zato je treba v govorni interpretaciji literarnega besedila čas ozavestiti. Z zavedanjem časa govora so povezani premori, hitrost govora, ritem.

1.1 Glede na semantično in slovnično strukturo besedila obstajajo logična mesta za premore, npr. na koncu povedi, na koncu stavkov v zloženi povedi itd. Nelogični premori so npr. znotraj naslonskega niza, med prilastkom in odnosnico itd.⁶⁷ Če ne gre za afektivno rabo premora, potem so nelogične pavze znak težav s časovnim načrtovanjem govorjenja.

1.2 Znanost o govoru se ukvarja tudi z določanjem minimalnega trajanja prekinitve govora, da se premor zazna. Navajajo različne dolžine, vendar sta mejni vrednosti premorov 200 do 250 ms. Zanimivo je, da poslušalci lahko opazijo premore, ki trajajo manj od te vrednosti, po drugi strani pa ne opazijo premorov, ki trajajo dlje od mejne vrednosti. To kaže na dejstvo, da je treba premor opazovati tudi kot psihološko abstrakcijo, ki ni določena samo s tišino, temveč tudi s sintaktično strukturo izrečenega in z daljšanjem segmentov.

1.3 Razpored premorov je najlažje napovedati v branem govoru. Bralec je nekakšen idealni govorec, tj. govorec, ki govori brez

⁶⁶ Izraza *premor* in *pavza* uporabljam sinonimno. Toporišič besede *pavza* večinoma ne uporablja, čeprav ima v Enciklopediji slovenskega jezika za *premor* naveden sinonim *pavza*. V Enciklopediji je še izraz *pavziranje* (delanje premorov v govorjenem besedilu).

⁶⁷ Toporišič npr. navaja tipična mesta členitve glede na analizo branja sedmih bralcev Cankarjeve črtice *Ob grahu* (Toporišič 2000: 537).

kakršnega koli znaka disfluentnosti in pri katerem ne čutimo napora pri izvajanju govora. V spontanem govoru se premori lahko pojavljajo na nelogičnih mestih ali pa so pretirano izpostavljeni na logičnih mestih. Pri branju zapisanega spontanega govora so premori na različnih mestih kot v izvornem spontanem govoru (Horga, Mukić 2000 : 108).

2 Po Škariću so premori izseki govornega časa brez teksta in se razlikujejo od molka, ki ni del govora. Govorni premor lahko traja največ dve minuti (t. i. *prazna prezentnost*), potem se govorna prezentnost prekine (Škarić 1991: 295). Govor se odvija skozi čas v smeri prihodnosti, izrečeno takoj zdrsne v preteklost. Zato je pri organiziranju govornega dogajanja treba upoštevati kategorijo časa. Izsek fizičnega časa, v katerem govorni dogodek zaznamo kot celoto, imenuje **Ivo Škarić** *psihološka prezentnost* ali *psihološka sedanjost* (1991: 255). Gre za del časa, v katerem vse sprejete besede odzvanjajo istočasno. Značke, ki so v besedilu razvrščeni zaporedno, zaznamo kot sočasno obliko. V tej istodobnosti so vsi pomenski, oblikovni, sintaktični odnosi nabolj trdno vzpostavljeni. Enota psihološke sedanjosti je *perceptivni stavek*. Zunanji znak psihološke prezentnosti je intonacijski lok. Povprečno trajanje perceptivnega stavka je 5 sekund, največ osem izgovorjenih besed (24 zlogov). Ko se ena psihološka prezentnost konča, se znajdemo v času druge psihološke prezentnosti. Vztrajanje pri prezentnosti zahteva od govorca (in od poslušalca) psihični napor oz. povečano pozornost. Ta je odvisna predvsem od starosti in od inteligenčnega kvocienta.

3 Premori imajo pomembno vlogo v sloju stavčne prozodije, v sloju izraznosti in v sloju krika. Količina premorov je v različnih vrstah govorjenja različna. V spikerskem branju jih je 15% od skupnega trajanja govora. V interpretativnem branju proze jih je okrog 30%, v spontanem govoru, kjer so premori tudi sredstvo krika, je premorov od 40 do 50% govornega časa.

4 Premori so lahko *glasovni* ali *neglasovni* (Škarić) oz. *prazni* ali *tihi* in *polni* ali *zvočni* (Horga). Glas v premoru je lahko artikuliran ali neartikuliran. Artikulirani glasni premor zapolni ponavljanje zlogov, besed, besednih zvez ter podaljševanje izgovora in mašila. Neartikulirani glasovi v premorih so polglasnik, zaokrožen ali nosni, podaljšani m, vzdih, kliki ipd. Neglasovni premori se ločijo po tem, kako se začnejo ali/in končajo – rob premora je lahko oster ali blag, lahko pa je izražen z različno tonsko višino.

5 Premori imajo *različne vloge*: razmejevalno ali delimitativno, poudarno ali kulminativno, leksično, premori procesiranja in premori prekinitve govora (Škarić 1991: 295).

5.1 Razmejevalni premori so sintaktično-logični in ritmični. Sintaktično-logični premori podpirajo sintaktično in logično organizacijo stavka, včasih tudi preprečujejo dvoumnost (*Ne odidi. Ne, lodidi.*). Ti premori razmejujejo intonacijske enote v stavku, razmejujejo stavke v zloženi povedi, razmejujejo povedi od povedi. Trajanje premorov je odvisno od tempa in od dolžine govornega besedila. Premori znotraj stavka so krajši od premorov med stavki v zloženi povedi. Običajno ima premor znotraj stavka dolžino trajanja enega zloga, pri čemer je zlog pred pavzo rahlo podaljšan. *Ritmični premori* razmejujejo ritmične celote. V neinterpretativnem govoru so sintaktično-logični in ritmični premori usklajeni, v interpretativnem govoru pa prevladuje ritmična zahteva po segmentiranju. Zato je mogoče, da ritmične kratke pavze sredi verza, srednje pavze na koncu verza in dolge na koncu kitice presekajo sintaktično-logične celote. Včasih so zato možne podvojene pavze, ene po ritmičnih zahtevah, druge po sintaktično-logičnih. V poeziji smiselna celota pogosto prekorači mejo verza (miselni, verzni prestop), sintaktična in verzna meja se ne ujemata. Verzna meja je podrejena sintaktični. Ključna vloga verzne prestopa je ustvarjanje govornega ritma. Verzni prestop vzpostavlja ritem kot naravni odraz misli in občutij.

5.2 Poudarni premori se pojavljajo znotraj stavka, in sicer bolj pogosto pred besedo, ki jo želimo poudariti kot za njo. Pavza pred besedo poveča pričakovanje. Pavza za besedo, ki je jakostno poudarjena, omogoča večjo sporočilno natančnost pri sprejemniku.

5.3 Leksični premor se uporabi namesto določene besede in ima pomen te neizgovorjene besede. Tako dobi beseda, realizirana s premorom, večjo pomensko moč (npr.: vezniška beseda: *Bodi tiho, delaj. Bodi tiho in delaj.*). Leksični premor se pojavlja tudi na koncu stavkov, ko namerno kaj zamolčimo. To v slovenski slovnici imenujemo zamolk (*Tiho bodi, če ne ...*).

5.4 Premori procesiranja so premori, ki nastanejo zaradi upočasnitve komunikacijskega govornega toka iz različnih razlogov. Na začetku govornega se v poslušalcih s tovrstnimi premori želi vzbuditi pozornost in pričakovanje. Sredi govornega včasih govorec tudi preverja razumevanje povedanega pri poslušalcih ali pa meni, da je čas za sprejem informacij prekratek in zato prekine govorno verigo. Tem premorom lahko sledijo vprašanja, npr. *Ste razumeli?, Mi sledite?, Ne?* itd. Med premore procesiranja štejemo tudi t. i. *premore oklevanja* – govorec okleva, ali naj kaj pove ali ne, ali se česa ne spomni, ali ne ve, kako bi kaj povedal. Ti premori so lahko tudi glasni: torej, mm, polglasnik, pač, skratka t. i. *mašila*. Oklevanje je spretni pojav govornega načrtovanja, spremlja ostale kognitivne procese in odraža poskus govornika, da bi uskladił govorni izraz z ostalimi kognitivnimi procesi (Horga 1996: 30). Premori oklevanja so znak

spontanega govora, zato so lahko tudi igralsko izrazno sredstvo, kadar je treba ustvariti iluzijo spontanosti.

5.5 Premori zaradi prekinitve govora so pogojeni z negovornimi razlogi, npr. kašljanje, kihanje, požiranje, prižiganje cigarete, gestikuliranje ipd. Te premore štejemo med govorne premore samo, če so znotraj kratkotrajnega pomnenja govora, torej znotraj govornega časa. Lahko pa preidejo v molk, če izginejo iz govorne sedanjosti.

5.6 V pisavi so premori nakazani z *ločili*, ki pa so hkrati tudi znak za intonacijo. Isti grafični znak označuje premor in intonacijo, pri čemer je intonacija pomembnejša od premora. To pomeni, da premora lahko ni, če je izveden intonacijski obrat. V govoru delamo premore tudi znotraj stavka, torej tam, kjer ni grafičnih znakov za pavzo. Bralec mora te premore sam rekonstruirati na osnovi logike in znanja o govoru. Dešifriranje nenapisanih znakov je predpogoj za interpretativno branje – branje, ki je podobno govorjenju. Bralec mora dobro razumeti smisel celotnega besedila in smisle posameznih delov v tej celoti (Škarić 2000: 55).

6 Branko Vuletić izpostavlja logično in stilistično vlogo premorov (1980: 29). Najpomembnejša je *logična funkcija premorov*, saj mesto premora lahko bistveno spremeni pomen besedila. Znan je primer prerokbe iz antike: *Ibis redibis numquam peribis in bello*, ki je lahko pomenila dobro ali slabo, odvisno od premora. Če je premor za *ibis* in za *redibis*, je prerokba dobra: Šel boš, vrnil se boš, nikoli ne boš umrl v vojni. Če je premor za *ibis* in za *numquam*, je prerokba slaba: Šel boš, nikoli se ne boš vrnil, umrl boš v vojni. Za interpretativni govor je še posebej pomembna *stilistična vloga premora*, ki govorjeno besedilo naredi bolj plastično, dramatično, dinamično. Takšna pavza poudarja oz. pomensko izpostavlja besedo za sabo in povečuje dramatičnost govorjenega besedila ter vpliva tudi na izrazitejšo ritmičnost.

7 Jože Toporišič opredeli premor kot stavčnofonetični pojav, ko se govorna veriga na določenih mestih pretrga (1992: 213). Na osnovi akustične analize dveh odlomkov Cankarjeve črtice Ob grahu navaja najbolj tipična mesta za premore, relativne dolžine premorov in mesta, kjer navadno ni premorov. Opiše tudi povezanost premorov z ločili (2000: 534; 1982: 297). Toporišič uporablja za del zvočnega gradiva med dvema premoroma izraz *segment ali stavčnofonetični člen ali sklop*. Premori členijo ali segmentirajo govorjeno besedilo, ki tako postane pomensko bolj pregledno in lažje razumljivo. Tako kot vsa prozodična sredstva se tudi premori vedno pojavljajo v kombinaciji z drugimi govornimi izrazili, zlasti so povezani z intonacijo.

7.1 Toporišičeve ugotovitve glede premorov se nanašajo na stilno nezaznamovan govor (neinterpretativen), čeprav je za osnovo analize služilo literarno besedilo. Predvidevam, da je v interpretativnem govoru velika možnost odstopanja od zgoraj omenjenih ugotovitev. Na to misel napeljuje tudi Toporišičeva opazka, da je eden od bralcev besedilo interpretiral umetnostno, »zato je pri njem število nečlenitev največje, nekako zunaj normale« (1982: 304).

8 Naj omenim še posebno vrsto odsotnosti govorjenja, ki jo nekateri imenujejo *molk*, *premol*, drugi pa s širšim pojmom *tišina*. Tišina je odsotnost govorne ali kakršne koli druge človekove zvočne dejavnosti. Tišina je časovna in vidna kategorija, v kateri živih bitij in predmetov ne moremo zaznati s sluhom. Vsaka tišina ni del komunikacije, če pa je, je pomembna sestavina s številnimi pomeni. **Leopoldina Plut Pregelj** ugotavlja, da sta govor in tišina simbolna znaka. Za njun pomen se dogovori določeno kulturno okolje. V ameriškem in zahodnoevropskem okolju označuje pasivnost in ima negativen prizvok, vzhodne kulture razumejo tišino kot pozitivno stanje in kot aktivnost.⁶⁸ Tišina ima različne funkcije in pomene (npr. v knjižnici, v razredu, v cerkvi, kot del komunikacije, čakanje na odgovor, strah, plašnost, premišljevanje itd.). Pridružujem se mnenju Plut Pregeljeve, ki pravi, da imajo učitelji glede tišine dvojna merila: v razredu zahtevajo tišino, ker je znak delovnega okolja, v določenih govornih položajih pa je tišina slaba, npr. pri čakanju na učenčev odgovor (Plut Pregelj 1990: 40). Pred šolsko govorno interpretacijo literarnega besedila in po njej tišina lahko pomembno pripomore k intenzivnemu doživetju besedila. Tišina v vsakdanjem življenju ni običajno stanje, zato je, kadar jo zavestno uporabimo, zelo močen znak za posebno situacijo. Učitelj npr. lahko nenadno prekinitve govorjenja s tišino uporabi kot sredstvo za zahtevo pozornosti (nemirnega) razreda. Tišina je del vedenjskega vzorca publike ob poslušanju umetniške govorne interpretacije. Igralci ponavadi ne začnejo govoriti, dokler v dvorani ni tišine, ki je znak za pripravljenost na poslušanje.

8.1 Jože Tiran igralcem (recitatorjem, deklamatorjem) svetuje, naj ne govorijo besed, »ampak smiselne ali pojmovne skupke /.../ Med besedami istega pojmovnega skupka ne smemo delati premorov

⁶⁸ Japonski pisatelj *Tanizaki* v eseju o japonski estetiki *Hvalnica senci* opredeljuje razlike med zahodnim in vzhodnim razumevanjem glasbe in glasu ter s tem v zvezi omeni tudi japonski način govorjenja: »Naš glas je tišji, besed je manj, najdragocenejši od vsega pa so presledki med njimi. Ko vse skupaj posnamemo, čar tišine popolnoma umre« (Tanizaki. *Hvalnica senici*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.).

/.../ Bolj kot spadajo posamezni smiselni skupki skupaj, tem manjši premor nam je dovoljen« (Tiran 1965: 56, 57).

8.2 Znameniti ruski igralec, režiser, teoretik in pedagog **K. S. Stanislavski** poudarja pomembnost premorov pri recitiranju. Besede je treba »pravilno združiti v skupine in družine ali /.../ govorne takte. /.../ Da govor razdelimo na takte, so potrebni *odmori* ali z drugimi besedami *logične pavze*«. Te združujejo besede v skupine ali ločujejo skupine drugo od druge. »Med dvema logičnima premoroma je treba izgovarjati besedilo, če se le da, neraztrgano, zlito, skoraj kot eno besedo. Ne smemo trgati besedila in ga sekati na dele«. Porazdelitev premorov govorca prisili, da se poglobi v besedilo in ga prisili, da ves čas misli na bistvo tistega, o čemer govori (1982: 104).

8.3 V gledališki predstavi premori niso samo pomemben govorni znak, ki smiselno razčlenjuje in čustveno označuje igralčev govor, pač pa so tudi bistvena prvina režije (in dramaturgije). Kot eden od ritmotvornih in pomenotvornih elementov uprizoritve postanejo premori izpostavljeno odsko izrazilo zlasti ob koncu 19. stol. z dramskimi besedili A. P. Čehova v režijah Stanislavskega (Pavis 1997: 580).

8.3.1 Tudi v nastopih iz umetniške besede imajo premori, poleg tega, da so pomembna izrazna prvina v govorni interpretaciji, režijsko in/ali dramaturško funkcijo. Pred začetkom govorjenja (ko pride govorni interpret v prostor) kratka tišina nakaže zbranost izvajalca (in zahteva zbranost občinstva) ter »posvečenost« trenutka, ko se govorna interpretacija začne. Daljši ali krajši premori med posameznimi govornimi interpretacijami oblikujejo dramaturški lok in ritem nastopa. Premori so včasih zapolnjeni z glasbo (ali z drugimi gledališkimi izrazili), zlasti v literarnih večerih na radiu.

9 V analizi govornih interpretacij sem opazovala:

- število premorov,
- mesto premora,
- relativno dolžino premorov (zatic, zelo kratek premor, srednje dolg, dolg, zelo dolg),
- opazno odsotnost premora,
- vrsto premorov oz. njihovo vlogo (ekspiratorna, logična, stilistična itd.).

Premore sem grafično označevala z naslednjimi znaki: || || ||| ∩ (zatic, kratek, malo daljši, dolg, zelo dolg).⁶⁹

⁶⁹ Zatic imenujem zelo zelo kratko prekinitve govornega toka. Za označevanje predlagam tudi prekinjeno navpičnico (†).

Intonacija in register (ton)

1 *Intonacijo ali govorno melodijo* sestavljajo (oblikujejo) zaporedne menjave tona. Ton ali višina glasu je odvisna od hitrosti nihanj glasilk. Spremembe višine tona so lahko zelo majhne, vztrajanje na enem tonu ni dolgotrajno, prehod iz ene višine v drugo je drseč, ne skokovit – v nasprotju s petjem, kjer so spremembe tona ostre, intervali so večji, pa tudi zadrževanje istega tona je daljše. **Škarić** navaja, da je intonacija v recitaciji med govorno in pevsko (Škarić 1991: 285; 2000: 30).

2 **Vuletić** povzema po Guberini, da zavzema intonacija med akustičnimi elementi govora posebno mesto. Intonacija je energija, ki posamezne prvine poveže v celoto. Brez intonacije se besede nizajo kot nepovezani elementi. Intonacija nam pove, katera skupina besed tvori celoto (stavek). Temeljni vlogi intonacije sta torej *integracija* (povezovanje besed v celoto) in *deliminacija* (razmejevanje ene skupine besed od druge). Intonacija ima tudi *gramatično vlogo*, saj poslušalcu pove, ali gre za povedni, vprašalni ali vzklični stavek. Zelo velika je vloga intonacije pri izražanju *čustvenosti*. Stopnjo afektivnosti pokaže tonski razpon intonacije. Čim večji je razpon, tem večja je afektivnost. Intonacija ima tudi *logično funkcijo*, saj izpostavlja bistvene dele stavka, npr. v dopolnjevalnih vprašanjih je vrh intonacije na vprašalnici. Logična funkcija intonacije se povezuje s stavčnim poudarkom (Vuletić 1980: 27).

3 Po **Toporišiču** je intonacija »potek osnovnega tona v posameznih členih (segmentih) govorne verige ene povedi« (1992: 61). Osnovni ton je rezultat nihanja glasilk. Imajo ga vsi zveneči soglasniki, samoglasniki in zvočniki. Intonacijo ima vsak segment ali stavčnofonetični sklop (krajši del besedila med premoroma, navadno ožje povezane besedne zveze). Intonacija se deli na dva dela: *trup* in *glavo*. Trup (levo od glave) je za razpoznavanje intonacije manj pomemben, lahko ga tudi ni, glava pa je pomenskorazločevalna. Začne se z *intonacijskim težiščem* in konča z *repom*. Intonacije se razlikujejo predvsem po tipičnem razmerju med intonacijskim težiščem in repom. V slovenščini poznamo tri pomenskorazločevalne intonacije (intoneme):

- povedna (pripovedna), kadenčna ali padajoča (intonem 1),
 - vprašalna, antikadenčna ali rastoča (intonem 2) ter
 - čustveno zaznamovana vzklična intonacija (intonem 3).
-

Intonacija je lahko *končna* (kadenčna, antikadenčna na koncu povedi) ali *nekončna* (polkadenčna v nekončnih segmentih). Polkadenčna intonacija je lahko rastoča ali padajoča. V čustveno obarvanih segmentih je pogostejša padajoča polkadenca. V pisavi jo največkrat nakazuje nekončno ločilo. Povedna intonacija je končna in je vedno padajoča. Vprašalna intonacija je končna ali nekončna in ima glede na to, kakšno je razmerje med intonacijskim težiščem in repom, tri variante: rastoča, visoka, stopničasta. Vzklična intonacija (kadenčna, antikadenčna ali polkadenčna) ima večje intervale, včasih so lahko vsi zlogi na isti tonski višini. Register je premaknjen iz srednje lege navzgor ali navzdol. Vzklično intonacijo v pisavi nakazuje klicaj. – Intonacije se v slovenščini razlikujejo tudi glede na vrsto naglaševanja. Melodija segmenta je v jakostnem naglaševanju drugačna od melodije v tonemskem naglaševanju (Toporišič 2000: 543).⁷⁰

4 Stavčna intonacija ima relativno višjo ali nižjo glasovno lego. Relativni tonski položaj stavčne intonacije imenujemo *register*. V običajnem govoru uporabljamo srednji tonski pas svojega govornega tonskega območja (ženske: alt, mezosopran, sopran, moški: bas, bariton, tenor), v višji ali nižji tonski pas prehajamo v čustveno obarvanem govoru. Previsoko ali prenizko izbran register omejuje svobodo v rabi jasnih intonacijskih lokov (Toporišič 2000: 553).

4.1 Po Škariću je register vedno povezan z barvo glasu (odvisna od položaja grla); ločuje tri registre glasu: prsni, srednji in čelni (temenski ali falzet). Prsni register je temen (vibracije na prsni kosti, grlo spuščeno), čelni je piskajoč (vibracije v glavi, grlo dvignjeno), srednji register ima temeljno barvo glasu posameznika (grlo je v središčnem položaju). V petju je registrov še več (cerkveni bas, kontraalt, falzet, flažolet) (Škarić 1991: 109). V prsnem registru se izvajajo nizki toni, v čelnem visoki, v srednjem srednji toni. – V zvezi z intonacijo uporablja Škarić izraz *ton* (Škarić 1991: 284). Ton, na katerem se pretežno odvija govorčev govor, je središčni ton. Ta je pri različnih ljudeh različen. Človek lahko govori na petih prepoznavnih različnih tonških višinah: na zelo visokem tonu (čelni glas ali falzet), na visokem, na srednjem, na nizkem in na zelo nizkem (prsni glas). Ta tonska lestvica predstavlja stopnje odstopanja od posameznikovega srednjega tona. Na splošno nizek ton pomeni bes, prezir, žalost, visok ton pa strah, radost. Zelo visok ton se pojavi v afektu v sloju krika, v sloju izraznosti pa v afektaciji.

⁷⁰ Smilja Komar meni, da so modeli slovenske stavčne intonacije nezadostni, saj so narejeni po branih literarnih besedilih, ni pa upoštevan prosti govor (Komar 1999: 139).

5 V analizi sem zasledovala dve pomenskorazločevalni intonaciji: padajočo in rastočo ter končne in nekončne intonacije. Označevala sem jih s puščicami: puščica navzdol ↓ (končna padajoča), puščica navzgor ↑ (končna rastoča), puščica v okvirju $\boxed{\uparrow}$ (nekončna padajoča ali rastoča intonacija). Pri tonski višini govora sem evidentirala samo odstopa od srednjega registra, torej visok in nizek register (V – visok, S – srednji N – nizek).

Glasnost (jakost)⁷¹

1 Tako kot register in intonacija se tudi glasnost dogaja (spreminja) v vseh petih govornih slojih (dveh glasovnih, treh besedilnih). Spremembo glasnosti govora spremlja spremenjena tonska višina in celoten način govora (daljši in bolj odprti samoglasniki, govorna hitrost se upočasni, izgovor soglasnikov je močnejši, intenzivnejši, intervali med zlogi so večji). Kontrastne razlike glasnosti v besedi tvorijo naglas, v stavku pa stavčni poudarek. Spreminjanje glasnosti govorjenja pomaga oblikovati logiko govorjenega besedila. Beseda ali besedna zveza, ki je v stavku (segmentu) najglasnejša, je pomensko najpomembnejši del stavka. Stavčno poudarjanje je poleg intonacije glavno sredstvo hierarhičnega strukturiranja besed v stavku. Stavčni poudarek se ne uresniči samo z močnejšim glasom, pač pa tudi s povišanim tonom, včasih tudi istočasno z upočasnim tempom.

2 S spreminjanjem glasnosti govorjenja govorec obvladuje morebitne šume v komunikacijskem kanalu (hrup v razredu, v dvorani, prevelika oddaljenost poslušalcev, nepozornost poslušalcev, naglušnost). Govorna glasnost odraža psihosomatske in kulturne lastnosti govorca ter njegovo razpoloženje v času govora. Na primer: močen glas lahko izraža agresivnost, odločnost, dramatičnost, bes, prezir, tih glas strah, negotovost, žalost, umirjenost, harmoničnost (Škarić 1991: 287). Glasnost govora je odvisna tudi od števila poslušalcev: če jih je več, je govor glasnejši. Tudi oddaljenost sogovorcev vpliva na glasnost govora.

3 V govorni interpretaciji literarnega besedila je zavestno spreminjanje govorne glasnosti eno od izraznih sredstev. Spreminjanje glasnosti ima lahko obliko gradacije: lahko je stopnjevano navzgor (crescendo) ali navzdol (decrescendo). Tudi jakostno razmerje med samoglasniki in soglasniki je izrazno sredstvo. Preglasen izgovor

⁷¹ Toporišič uporablja izraz *jakost*. V SP besede sploh ni, je pa *jakosten* v zvezi *jakostni naglas*. Kjer je mogoče, sama raje uporabljam izraz *glasnost* (po SSKJ »lastnost, značilnost glasnega«).

samoglasnikov s tihimi soglasniki je znak za kričanje, premočen izgovor soglasnikov s pritajenimi samoglasniki izraža afektivnost.

3.1 Za uspešen pedagoški proces je glasnost učiteljevega govora zelo pomembna, saj morajo vsi učenci učitelja slišati. Učiteljev govor ne sme biti ne pretih ne preglasen. Glasnost se mora tudi spreminjati, predvsem glede na količino informacij. Naravno je, da govorimo glasneje, če je skupina poslušalcev večja. Čim več je učencev v razredu, tem glasnejši je učiteljev govor. Ustrezna glasnost učiteljevega govora pa je tudi znak avtoritete.

3.2 Tudi igralci si morajo pridobiti občutek za primerno »odrsko glasnost«. Ta je vedno malo večja od vsakdanje glasnosti. Intimno lirsko pesem je npr. ustrezno govoriti zelo tiho, vendar je treba zaradi številčnosti poslušalcev glasnost povečati. Glasnost morajo igralci prilagajati akustiki prostorov, v katerih nastopajo, če jim pri tem ne pomaga tehnika (mikrofoni). Mikrofonski govor zahteva manjšo glasnost kot običajni govor.

4 Toporišč v okviru fonetike besedila imenuje pojav večje ali manjše govorne glasnosti »jakostna izoblikovanost posameznih s premori razčlenjenih delov besedila (tudi razmerje enih takih delov nasproti drugim): naglas in poudarjanje« (2000: 534). Ko natančneje opredeljuje ta pojav, uporablja izraz *jakostna izrazitost* (Toporišč, 2000: 540). V povedih loči štiri stopnje jakostne izrazitosti: nenaglašenost (naslonke), oslajeno naglašenost (pridevniški levi prilastki, vendar ne števniki; samostalniki in prislovi, ki imajo prilastek na desni; izrazi ob določilu mere itd), neoslajeno ali normalno naglašenost (najpogostejše besede) in poudarjeno naglašenost. *Poudarek* v povedi nosi informacijo o tem, kateri del sporočila je z govornevega stališča najpomembnejši (vsebinsko, čustveno). Govorci posamezne dele besedila poudarjajo po lastni presoji. Poslušalec od govornika pričakuje, da ne bo poudarjal delov, ki so že znani, razen kadar ima za to posebne razloge. To pričakovanje poslušalca usmerja pri prepoznavanju govorneve informacijske členitve sporočila na izhodišče in jedro.⁷²

Jakostna členitev povedi je zelo pomembna, saj je od nje odvisna stavčna intonacija.⁷³ Naglašeni zlogi tvorijo intonacijsko ogrodje. Govorec mora v segmentu najti njegovo jakostno težišče, ki je tudi intonacijsko težišče. V njem se začne in ločevalno oblikuje glava intonacije. Sprememba mesta jakostnega težišča spremeni

⁷² Po Michaelu Rostu poslušalec najprej prepozna poudarjene dele besedila, šele nato preostale naglašene in na koncu nenaglašene besede (Vogel 2002: 78).

⁷³ Toporišč uporablja izraz stavčna intonacija, v bistvu pa gre za intonacijo segmenta.

segmentu pomen. Poudarka v zapisu načeloma ne zapisujemo (včasih z razprtim tiskom, z velikimi črkami, polkrepko, ležeče; deloma poudarek nakazuje neobičajen besedni red), odkriti ga mora govorec sam.

5 V analizi sem poslušala predvsem:

- glasnost celotnega govornega besedila – pretiho, tiho, glasno, zelo glasno,
- spreminjanje glasnosti v večjih delih besedila (ne znotraj segmenta).

Naglas⁷⁴

1 Naglas je izrazitost (jakostna, tonska) enega zloga (v tvorjenkah tudi več) nasproti drugemu (drugim) iste besede ali ene enozložne besede (Toporišič 1992: 116). Jakostno izrazitost imenujemo jakostni (dinamični) naglas, tonsko pa tonemski. Naglas je tesno povezan z glasnostjo, saj so naglašeni zlogi (samoglasniki) glasnejši od nenaglašanih. Hkrati z glasnostjo se spreminja tudi ton (»povišan glas« – pojačan glas). Ton je lahko pomenskorazločevalen, če gre za tonemski govor, v jakostnem naglaševanju pa ton ni razločevalna lastnost.

2 Na osnovi izmenjavanja naglašanih in nenaglašanih zlogov nastane metrični (oz. ritmični) vzorec govorne enote. Poslušalec prepozna predvsem naglašene zloge, se pravi tiste dele besedila, ki so glede na fonološko okolje manj spremenljivi in s tem bolj zanesljivi (v slovenščini na naglašanih zlogih ni vokalne redukcije), nenaglašene zloge lahko dekodira tudi na podlagi le delnega slišanja. Izmenjavanje naglašanih in nenaglašanih zlogov poslušalca tudi usmerja k prepoznavanju mej med fonetskimi besedami (Vogel 2002: 77).

3 O razvrstitvi besednih naglasov odločajo pravorečna pravila. Slušno opazne so zlasti napake v *kvaliteti* e-ja in o-ja (zamenjevanje širokih in ozkih) in *neustrezno mesto naglasa*, manj opazna pa so *kvantitativna odstopanja* samoglasnikov od knjižne norme (kratki, dolgi samoglasniki).⁷⁵ Slušno izstopajoči so še *stilni naglasi* oz.

⁷⁴ V govorni praksi tudi profesionalni govorniki še vedno dostikrat zamenjujejo izraza naglas (besedna kategorija) in poudarek (stavčna kategorija), čeprav je razlikovanje dosledno uvedeno že od 60. let 20. stol. (Rigler, Toporišič). Tivadar predlaga, da bi po češkem vzoru uvedli termin *stavčni naglas* (2003: 63). – V igralskem okolju pogosto slišimo tudi izraz *akcent*, ki pa lahko poimenuje naglas ali poudarek. Akcent včasih pomeni tudi poudarjanje kakšne prvine predstave (scenski akcent).

⁷⁵ Tudi Tivadar ugotavlja, da je trajanje kot fonološka kategorija v slovenskem knjižnem jeziku bistveno manj razlikovalno kot kakovost (Tivadar 2003: 151).

naglasne dvojnice, ki so manj pogoste.

4 V posnetem gradivu sem bila pozorna predvsem na:

- ustreznost naglasov glede na knjižno izrekovalno normo (kvaliteta, kvantiteta in mesto naglasa),
- ustreznost naglaševanja glede na ritem, metrum, rimo,
- ustrezno izbiro naglasnih dvojnic.⁷⁶

Način izgovora glasov

1 Z izgovarjanjem uresničujemo predvsem jezikovni del govora oz. besedilni govorni sloj (foneme, prozodijo besed, prozodijo stavkov). Izgovor kaže pripadnost govornika določenemu jezikovnemu okolju. Vendar izgovarjanje sodeluje tudi pri oblikovanju glasovnega govornega sloja. Izgovarjava je namreč nezavedni (nehoteni) znak govorca, saj ima vsak človek samosvoj način izreke, ki je pogojena z njegovimi fiziološkimi možnostmi, s psiho ali z utrjeno izgovorno navado. Kot nezavedni znak je izgovarjanje sestavni del krika (podsloj glasu). Izgovor pa je lahko tudi zavedni (hoteni) znak in oblikuje izraznost govora (podsloj glasu). V izgovoru se lahko pojavijo različne moteče prvine, ki jih običajno imenujemo *govorne napake*.

1.1 V strokovni literaturi o govoru poimenovanja za tovrstne lastnosti govora niso natančno opredeljena, pogosto se uporabljajo sinonimno (defekt, napaka, motnja, pomanjkljivost) ali pa so napake nadpomenka za najrazličnejše moteče prvine govora. **Omerza** (1972) deli *govorne napake* na *govorne motnje* (izvor v možganih) in *govorne hibe* (deformacije govoril, njihovih funkcij, slab sluh). **Škarić** (1991; 2000) uporablja izraze *izgovorne mane*, *defekt izgovora*, *dislalija* in *izgovorne pogreške*. O terminološki ohlapnosti teh izrazov piše **Dušanka Vuletić** v knjigi *Govorni poremečaji*. Težavnost opredeljevanja izgovornih posebnosti samo potrjuje dejstvo, da so govorni sloji tako tesno prepleteni, da se motnja v enem nujno odraža tudi v drugem (1987: 25). Mislim, da bi bilo dobro ločevati *govorne napake* (kot širši pojem, ki vključuje npr. tudi motnje v govornem

⁷⁶ Tonemsko naglaševanje sem evidentirala le, če je bilo slušno zelo opazno. Mnenja o tonemskosti v govorni praksi so različna, ne glede na to, da Slovenski pravopis (2001) opredeljuje oba tipa naglaševanja kot enakovredna. O obstoju tonemskega naglaševanja (v govoru Ljubljane) se npr. sprašuje tudi Tatjana Srebot Rejec v članku *Ali je današnja knjižna slovenščina še tonematična?* (2000: 51). Ugotavlja, da je pomenskorazločevalna vloga tonemov v današnji knjižni slovenščini močno oslABLJENA, »spevnost slovenščine (fonetične značilnosti), to se pravi naraščanje tona pod naglasom enkrat z vrhom na naglasnem zlogu, drugič na ponaglasnem, pa bo še ostala« (Rejec 2000: 60).

ritmu) in *izgovorne napake* (kot vrsto govornih napak, ki se tičejo samo izgovora glasov).

1.2 Vzroki za govorne napake so različni. Lahko gre za določeno govorno nesposobnost, ki je pogojena z anomalijo govornih organov (npr. oblika zob, zajčja ustnica, gotsko nebo, nepravilen ugriz) ali fiziološko (slab sluh, paraliza ustnic, jezika, možganske poškodbe) ali funkcionalno (npr. slaba navada, posnemanje napačnih vzorov); lahko pa gre za odstopanje od normativnega (knjižnega) izgovora, kar kaže na govornikovo socialno drugačnost. Knjižni jezik se mora govorno uresničevati s knjižnim izgovorom (ortoepija), odstopanja od pravorečja so napake. Poleg morebitnih govornih napak način posameznikovega izgovora razkriva tudi njegov značaj, kultiviranost in govorni okus ter njegovo trenutno razpoloženje (Škarič 1991: 302).

2 Način izgovora je lahko tudi hoteni, zavestni govorni znak, ki sodeluje pri izraznosti govora. Gre za *stilistične izgovorne variante* (fonostileme), ki jih govorec svobodno izbira. Pri tem se osnovni način izgovora intenzivira, podaljšuje in deloma preoblikuje. Največkrat gre za posnemanje tujega načina izgovora, s čimer se karakterizirajo osebe, njihovo govorno poreklo, govorne vloge, razpoloženje ipd. S posebnim načinom izgovora je mogoče ponazoriti tudi različna dogajanja (grizenje, lomljenje, udarjanje), občutja (toplino, hladnost, mehkobo, trdoto), vonje (dišave, smrad), celo okus (sladko, grenko). Precizno izgovarjanje z ostrimi glasovnimi mejami poudarja logičnost, premočen izgovor soglasnikov ob pridušenih samoglasnikih pomeni afektivnost. Mehko, zlito izgovarjanje glasov izraža poetičnost (Škarič 2000: 176).

3 V raziskavi so me pri govornih interpretih zanimale le izrazito slišne izgovorne napake (npr. sigmatizem, rotacizem, lambdacizem, nosljanje⁷⁷ in odstopanje od pravorečne norme). Pozorna sem bila tudi na nerazločno izgovarjavo. V govornih interpretacijah sem zasledovala npr. čistost izgovora na medbesednih mejah, razločnost v naslonskih nizih, slišnost končnih nenaglašanih zlogov, končnih soglasniških sklopov, pa tudi hoteno spreminjanje izgovora, npr. podaljševanje samoglasnikov, napetjšo izreko soglasnikov itd. Način izgovarjanja sem opazovala tudi s stališča mimike, saj se izgovorjava vidi (npr. odprtost ust, napetost obustnih mišic, intenzivnost premikov). Preverjala sem tudi normativno ustreznost pri realizaciji glasovnih premen, npr.: premene po zvenečnosti, polglasnik, izgovor

⁷⁷ *Sigmatizem* so napake v izgovoru sičnikov in šumevcev, *rotacizem* je napačen izgovor r-ja, *lambdacizem* napačen izgovor l-ja, *nosljanje* (*rinolalija*) ali *nazalnost* je izgovarjanje nenosnikov nosno.

nezložnih predlogov, zlasti predloga v, izgovor l-ja, zlasti sredi besede, izgovor podvojenih samoglasnikov, soglasnikov itd.

Tempo (hitrost govora)

1 Če hitrost govora ni opazna, je pravilna. Odvisna je od trajanja glasov, od načina povezovanja glasov, od števila samoglasnikov v besedi, od naglašenosti besede, od dolžine stavkov, od glasnosti, od količine informacij itd. Fonetika meri dva tipa hitrosti: *tempo govora* (TG) in *tempo artikulacije* (TA). TG pomeni število zlogov na sekundo, upoštevajoč tudi premore, TA pomeni število zlogov v sekundi brez upoštevanja premorov. Po Horgu (1996) so razlike med govorci večje v TG kot v TA.

2 Govorna hitrost se lahko izraža s številom glasov, zlogov, besed, stavkov na minuto ali sekundo, vendar se najpogosteje in najbolj točno kaže s številom izgovorjenih zlogov na sekundo (Škarić 1991: 298). Normalna govorna hitrost je 4 do 7 zlogov na sekundo. Govorna hitrost v času govorjenja ne preneha variirati. Največja govorna hitrost (v hrvaščini) je po Škariću (1991) 13 do 14 zlogov v sekundi. Nad to hitrostjo postane govor neprepoznaven. Toporišič definira hitrost govorjenja kot »/t/vorjenje različnega števila glasov na določeno časovno enoto. To je deloma individualna značilnost govorečega ali pa je utemeljeno doživljajno oz. pomembnostno« (1992: 57). Normalna hitrost ni pri vseh ljudeh enaka. Odvisna je predvsem od značaja: počasen govor označuje leno, utrujeno, mirno, dostojanstveno osebo, hiter govor pa dinamičnega, evforičnega, nemirnega, površnega človeka. Kultiviran govor teži k standardni normalni govorni hitrosti. Ta je nekoliko počasnejša od normalne (zaradi čistejšega izgovora in večje količine informacij). Tudi v normalni govorni hitrosti ne govorimo enako hitro: kar se nam zdi pomembnejše (nove informacije), izgovorimo počasneje, vrinjene stavke običajno izgovorimo hitreje, če niso pomembni, in počasneje, če so pomembni. Hitrost govora prilagajamo naslovniku, sporočilu, čustvenemu razpoloženju, času, ki ga imamo na razpolago.

3 Odstopanje od normalne hitrosti je zelo opazen znak, zato je lahko učinkovito izrazno sredstvo v govornem interpretiranju umetnostnih besedil. *Pohitevanje* ali *upočasnjevanje* je dramatični element, ki pomaga govorjenje narediti bolj živahno in razgibano. Zelo močen afektivni znak je hitrost govora, združena z glasnostjo (podaljševanje zelo glasnih samoglasnikov ob tihih in skrajšanih soglasnikih je npr. znak besa). Hitrost govora lahko nakazuje hitrost nekega dogajanja, o katerem govorec govori, je neke vrste onomatopeja (npr. komentator športnega dogodka s hitrim tempom slika hitre akcije v igri). Pesniška in prozna besedila govorimo »s slišnim otekanjem časa«, dramatika pa v čakanju na razplet teži k

skrajšanju sedanjega časa (Škarić 2000: 62). Da bi se občutek pretoka časa povečal (in s tem občutek poetičnosti), govorni interpreti podaljšujejo manj informativne dele govora (npr. samoglasnike, okrasne besede). Hoteno *počasen govor* označuje žalost, prezir, dolgčas, lahko pa odslikava nekaj velikega, svečanega, počasno dogajanje; *hiter govor* izraža radost, strah, presenečenje, konflikt, opisuje pa tudi drobne stvari, hitro gibanje, razburljivo dogajanje. Zavestno uravnavanje govorne hitrosti se imenuje *agogika* (Toporišič 1992: 2). Toporišič hitrost govora imenuje tudi trajanje oz. »relativna dolžina trajanja posameznih enot besedila« (2000: 534). Kot slabost govornega sporazumevanja omenja pretirano hiter (tahilalija) ali pretirano počasen govor (bradilalija). Hitrost govora je v zapisanem besedilu lahko nakazana le z opisom v spremnem stavku premege govora, sicer jo mora izbrati govorec sam.

3.1 Prehiter ali prepočasen govorni tempo lahko pomeni v učnem procesu in v umetniškem nastopu veliko motnjo. Ne v prvem ne v drugem primeru poslušalci ne morejo slediti govorčevim mislim. Nekateri učitelji zmotno mislijo, da je treba v razredu govoriti zelo počasi, ker jih bodo učenci tako lažje razumeli. Prepočasen govor povzroča pri poslušalcih predvsem dolgčas. Lahko pa je tudi znak, da učitelj poslušalce podcenjuje.

4 V posnetem zvočnem gradivu sem opazovala:

- govorno hitrost celotnega govorjenega besedila (srednja, hitra, počasna),
- funkcionalno spreminjanje hitrosti (agogiko) v večjih in manjših delih besedila (npr. kitici, odstavku, v povedi, v besedni zvezi).

Drugo

1 V tej točki sem evidentirala druge prozodijske elemente, kot so barva glasu, govorne modulacije, ritem in metrum, pa tudi mimiko, geste, položaj in premike telesa, očesni stik ipd. – **Škarić** zelo podrobno opisuje **barvo glasu**. Na podlagi spektralne analize ločuje barvo govornega sloja fonemov in govornega sloja glasu. Skupna barva govora izhaja iz barve glasu in fonemov (svetli, temni). Po barvi prepoznamo glas različnih ljudi, obenem pa je barva tudi najpomembnejša razlika med različnimi fonemi. Barva glasu ima svojo stalno in svojo spremenljivo sestavino. Stalna sestavina je znak o govorniku ter pripada sloju krika. Odraža govorčeve organske lastnosti, način uporabe govornih organov, kulturno okolje. Spremenljiva sestavina barve glasu je govorčeva izrazna možnost in pripada sloju izraznosti. Z barvo glasu je mogoče oponašati glasove drugih ljudi, pa tudi naravne in umetne zvoke, z barvo glasu je

mogoče izzvati sinestetske slike in izražati različna razpoloženja. Stalna barva se največkrat opisuje metaforično, in sicer na osnovi estetskih, kulturoloških, psiholoških, bioloških, patoloških kriterijev: lep, kristalen, žameten, prijeten itd.; primitiven, kmečki, kultiviran itd.; ženstven, agresiven, nežen, senzualen itd.; deški, zrel, starčevski, moški, ženski itd.; počen, hreščoč, nosni, hrapav, prehlajen itd. Škarić namesto metaforičnih (nepreciznih) opisov uvaja nova, na spektralni analizi temelječa poimenovanja: voluminoznost, polnost, zvonkost, okroglost, bleščavost, prasketajočnost, nosnost, hreščavost, ugoden glas in zaščitni glas (Škarić 1991: 291).⁷⁸

1.1 Toporišič uporablja enkrat poimenovanje »tipična obarvanost glasovja: barva«, drugič »barvanje zvočnega gradiva«. »Stavčnofonetično barvanje zvočnega gradiva povedi (in sploh besedila) je posledica spremembe odzvočnega prostora v ustih«. Omenja *normalno barvanje*, »tako, ki ne zbujajo posebne pozornosti« in *negativno barvanje* (npr. nosljanje). Navaja še, kako dosežemo oster ali mehek prizvok glasovja. Glasovje se obarva, če spremenimo register in jakost, lahko pa tudi s hripavostjo, z govorjenjem skozi redko tkanino, z deformacijo lic ali ustnic ipd. Glasovno barvanje razodeva stanje govornih organov in duševnosti. Lahko se namenoma uporablja za umetnostno oblikovanje. Toporišič še omeni, da imajo nekateri posebno lepo glasovno barvo, kar jim daje prednost pred občinstvom (2000: 554).

1.1.2 V Enciklopediji slovenskega jezika Toporišič navaja termin *barvanje glasovja* in ga opredeli takole: »Tipično zvenenje glasovja in tipične stavčnofonetične pojave spravljati v poseben, nenaraven zven in podobno: npr. z nosljanjem, napenjanjem govoril, mlahavostjo govornih ploskev, z zaporo nosnega odzvočnega prostora, z nenaravno dvignjeno ali znižano intonacijo, s čustvenim zvenom, površnim in prehitrim/prepočasnim izgovorom ipd.« (1992: 5).

2 Predvsem v umetniški govorni interpretaciji sem pričakovala različne **govorne modulacije**: *staccato* in *legato* ter *vibrato* in *tremolo*.⁷⁹ Pri staccatu so prehodi med zvokom in tišino ter med zvoki

⁷⁸ Ne navajam natančnejših opredelitev Škarićevih poimenovanj, ker so za mojo analizo govorjenih besedil preveč podrobna. V opisu govornih interpretacij mi zadostujejo metaforična poimenovanja, saj bi raba Škarićevih izrazov zahtevala sonogramske meritve, kar presega namen moje raziskave. Sicer pa je uporaba barve glasu kot interpretativnega izrazila v analiziranih besedilih zelo redka.

⁷⁹ Škarić tovrstne spremembe v govornem zvoku, ki temeljijo na slušnem vtisu o menjavah v zvoku, imenuje *dinamična barva* za razliko od *statične barve*, ki temelji na obliki zvočnega spektra.

hitri, ostri, zvoki so ločeni, pri legatu so prehodi počasni, blagi, zvoki se spajajo, valovijo. Za *staccato* govor so značilni močni naglasi, pogosti premori z ostrimi robovi, ostri, »pokajoči« prehodi med soglasniki in samoglasniki, veliki intervali med zlogi. *Legato* govor pa ima blage robove premorov, daljše neprekinjene nize besed, med katerimi je poudarjena beseda le rahlo nakazana, naglašeni zlogi so le malo glasnejši od nenaglašanih, prehodi iz soglasnikov na samoglasnike so mehki, neeksplozivni, zlogi imajo majhne intervale. *Staccato* govor izraža odločnost, dinamičnost, neobčutljivost, dramatičnost, značilen je za ukazovanje. *Legato* govor pa ponazarja blagost, nežnost, poetičnost, občutljivost. *Vibrato* ustvarjajo drseče spremembe tona, in sicer približno $\frac{1}{4}$ tona – sedem sprememb na sekundo. Gre za nekakšno drhtenje grla (v navpični smeri), ki je usklajeno z vdihom. Pojavlja se na samoglasnikih. Slušni učinek je zelo bogat zvok, semantična vrednost vibrata pa je poetičnost in patetika. *Tremolo* pomeni »jakostno« trepetanje glasu – gre za nihanje (spremembe) jakosti glasu, kar dosežemo s podrhtevanjem dihalnih in grlnih mišic. Tremolo je znak za strah, tremo, starostno oslabelost, onemoglost (Škarić 1991: 301).

3 Ritem in metrum: Podlago za ritem ustvarja nizanje enakih oblik v enakih presledkih. Iz te podlage nastane ritem, če ga pričakujemo. Ritmotvorni ponavljanji morata biti vsaj dve (do tri), da ritem začnemo pričakovati. V govoru ritma ni, če pozornost ni usmerjena na nizanje v času, če ni intenzivnega pričakovanja naslednjega ritmičnega elementa (Škarić 2000: 62). Ritem razgibava govorno verigo, razporeja posamezne dele besedila, vzpostavlja napetost, razmešča naglašene in nenaglašene, poudarjene in nepoudarjene enote, pospešuje, upočasnjuje govorni niz in bistveno vpliva na smisel sporočila. **Kmecl** npr. razume govorni ritem kot »počasnejše ali naglejše, glasnejše ali tišje zvočno valovanje, ki čustveno spremlja smisel govornega sporočila« (Kmecl 1976: 60).

3.1 Ritem je ena bistvenih lastnosti govora, saj po hkratni triritmičnosti različnih fonetičnih enot (zlogov, besed, stavkov) ločimo govor od negovora (triritmičnost je bistveni del Škarićeve definicije govora). Ritem se v govoru uresničuje z jezikovnimi in glasovnimi sredstvi, kot meni **Škarić** (1991: 75, 299). Jezikovne enote so različne: stavki različno zvenijo, so različno dolgi, prav tako besede, najbolj regularno (čeprav so tudi različni) se pojavljajo zlogi, ki so najbolj ritmične enote govora. Ritmična raznolikost se uresničuje z menjavanjem dolgih in kratkih, naglašanih in nenaglašanih zlogov (stopice), z menjavanjem poudarjenih in nepoudarjenih besed, z nizanjem intonacijskih enot (del med premoroma) v večje enote (po Škariću ritmične fraze). Včasih je ritmotvoren element en glas, npr. soglasnik v aliteraciji, samoglasnik v asonanci.

3.2 Tudi **Toporišič** meni, da je besedni naglas »prvi in najotipljivejši dinamični odnos v besedni tvorbi – pesmi ali prozi – ki s smiselno razporeditvijo in ponavljanjem postane ritmotvoren« (1982: 309). Odnose med naglašeni in nenaglašeni zlogi imenujemo *stopice*. Dognanja o ritmu (in metrumu) poezije je mogoče prenesti na prozo. Toporišič ritmično analizira odlomek iz Cankarjevega Jureta. Del med dvema premoroma imenuje *fonetični ali ritmični sklop*. Med njimi je dinamično razmerje – eni so krajši, drugi daljši, eni imajo poudarek na začetku, drugi na koncu itd. Vsak ritmični sklop ima sicer »svoj intonacijski lik«, vendar vse ritmične sklope poveže v celoto oz. v večjo ritmično enoto (*ritmično skupino*) stavčna intonacija. Ritmične skupine se morajo ponavljati oz. morajo korespondirati z drugimi enakimi ali različnimi od njih, da čutimo ritem (Toporišič 1982: 312).

3.3 Zvočna ritmična členjenost govora je pogosto razberljiva tudi v načinu zapisa: v odstavkih, kratkih in dolgih vrsticah (verzih), verzih prestopih, kratkih in dolgih stavkih, v ločilih, v neobičajnem besednem redu itd. V verzificiranih besedilih je ritem še posebej opazen. V poeziji ritem lahko pomeni tudi kršenje metrične sheme (znan je Župančičev zagovor Prešernove »metrične napake« v verzu *Okrog vrat straža na pomoč zavpije*). Metrum je ritmična abstrakcija in ga zato lahko ujamemo v metrično shemo ter omejimo s pravili, ritem pa težko natančno opišemo. Včasih se ujema z metrumom (klasični verz), še večkrat ne.⁸⁰ Ritem nosi v sebi »vso svobodo naravnega govora in individualnega umetniškega izraza« (Novak 1991: 99). Ritem je torej širši pojem kot metrum in je individualen. Sledi govorni in ne jezikovni sintaksi. Govorni ritem narekuje fiziologija (dihanje), čustvenost, poetičnost. – Ritem me je v primerjalni analizi zanimal kot sredstvo za ustvarjanje govorne dinamike, dramatičnosti, metrum (v poeziji) pa predvsem kot argument za neobičajno naglaševanje. V umetniški govorni interpretaciji sem pričakovala več ritmične razgibanosti kot v šolski.

4 **Neverbalni (nebesedni) znaki** so po Škariću znaki, ki sodelujejo v govoru, vendar niso govor. Imenuje jih tudi *obgovorni ali perilalični znaki* (Škarić 1991: 282). Neverbalni znaki govor podpirajo (so redundantni), dopolnjujejo (so komplementarni), nasprotujejo vsebini govorjenja (so konfliktni). Neverbalnih znakov je veliko in so zelo različni: položaj in gibanje telesa (kinezika), oblikovanje telesa (nakit, obleka, pričeska itd.), mimika, razni zvoki, ki jih proizvaja človek, a niso govor (kolcanje, smrkanje, žvižganje, ploskanje itd.), dotiki, proksemični znaki (intimni, osebni, socialni, javni prostor),

⁸⁰ O ritmu v verzu npr. podrobneje pišeta A. V. Isačenko (1975) in Z. Kravar (1993).

scenografija in rekviziti (npr. oblika prostora, razpored stolov, oblika mize), obred (postopek obnašanja pred, med, po govorjenju), vonji (prostora, ljudi), pomožni mediji (mikrofon, grafoskop, računalniška slika), časovni znaki (kako dolgo govoriti). Neverbalni znaki imajo različne vloge in različne pomene: izražajo *čustva*, *ilustrirajo*, *regulirajo*, so *emblemi* ali *adapterji* (prilagojevalci) (Škarić 2000: 178).⁸¹

4.1 *Čustva* največkrat izražamo z obrazom (z mimiko), predvsem z očmi. S premikanjem brade, ustnic, nozdrvi, obrvi, čela ne izražamo samo čustev, temveč tudi miselna stanja (razmišljanje, zamišljenost, osredotočenost). Oči kaj izražajo s širjenjem in ožanjem zenic, velike izrazne možnosti imajo veke (širjenje, ožanje, mežikanje), zrklo lahko vrtimo, fiksiramo, pogledamo vstran. Če se npr. osredotočimo na neko točko za poslušalcem (»gledanje skozi«), je to znak nespoštovanja, ignoriranja. Če gleda govorec poslušalca v oči (v točko med očmi) in obratno, s tem izraža željo po komunikaciji. V sogovorca je primerno gledati približno tričetrt od časa komuniciranja. Nepremično »buljenje« v poslušalca je izzivalno in vsiljivo. Čustva izražamo tudi z dotiki, npr. z objemom, poljubom, rokovanjem, trepljanjem po ramenu, prijemanjem za nadlaket, držanjem za roko. Včasih so znaki čustev tudi zvočni: različni vzdih, jok, smeh, popevanje, sikanje, predenje. Znaki za čustva so največkrat nehoteni in so univerzalno razumljivi. Včasih so lahko tudi hoteni, zavestni, npr. hlinjena veselost, lažna prijaznost, poslovni nasmeh ipd.

4.1.1 Škarić razlikuje *poetski in afektivni izraz*, čeprav imata poetsko in afektivno pogosto podobne pojavne oblike. Afektivnost je neposredni izraz človekove resničnosti, poetskost pa je ustvarjanje nove resničnosti. *Afektivni izraz* (npr. jok, smeh, krik) je najbolj neposreden in najbolj točen izraz človekovega razpoloženja. Je spontan, nenaučen, naraven in enostaven. Je znak za neskladnost v človeku. Neiskrena afektivnost je afektacija. Charles Bally je proučeval besedne načine izražanja afektivnosti in je ugotovil, da afektivnost teži k redukciji jezikovnih znakov: manj je besed, večja je afektivnost (Vuletić 1980: 35). Intenzivnost afekta se kaže še z napetim izgovorom soglasnikov, visokim registrom, povečano glasnostjo, pohitevanjem, nepričakovanimi premori, tudi z intenzivnejšo mimiko, gestami, z opaznejšimi telesnimi premiki. Afektivnosti se sicer ne učimo, učimo pa se jo nadzorovati, zlasti v javnosti.

⁸¹ Interdisciplinarno in zelo sistematično obravnava telesno izražanje Asja Nina Kovačev v knjigi *Govorica telesa* (1997).

4.1.1.1 Poetski izraz je popolnoma drugačen od afektivnega. Izhaja iz harmonije, iz usklajenosti govorca s sabo in svetom. Poetski izraz ne teži h komunikaciji, temveč k ustvarjanju nove resničnosti. Poetsko dejanje ni funkcionalno, ni potrebno, ni »koristno«. Pomembno je, kako kaj rečem, kako govorno oblikujem osnovno sporočilo. Poetski izraz ni vezan samo na besedno umetnost ali celo samo na poezijo. Poetska funkcija je le »dominantna, določujoča funkcija« književnosti (Jakobson 1989: 158). Če igralec igra npr. jok, to ni afektivni izraz, ker igralec ni žalosten zdaj, pač pa lahko jok ustvari. Publika je navdušena, ker vidi dobro ustvarjen jok. To je poetski jok in ne afektivni jok (Škarić 2000: 104). Ruski igralec in režiser **Mihail Čehov** pravi, da je igralčevo čustvovanje na odru »ustvarjalno nadosebno doživljanje« in ne resnično osebno čustvovanje. Med odrskimi in življenjskimi čustvi je bistvena razlika: »d/oživljanja v življenju imajo osebni pečat (do egoističnih doživljanj ne moremo imeti objektivnega odnosa). Doživljanja na odru so neosebna (nadosebna), nesebična in do njih imamo lahko objektivni odnos« (Čehov 1999: 42). Afektivni izraz je torej dan, poetski izraz pa zahteva znanje in talent. Poetske govorne sposobnosti (npr. jasno izreko, oblikovanje glasu, zavedanje ritma, intonacij) je treba kultivirati.

4.1.2 V pedagoški komunikaciji je zelo pomembno, da učitelj nadzoruje svoja čustva, a jih izrazi, kadar presodi, da je to potrebno. Boljše je, če učitelj svoja čustva ubesedi in jih ne izraža le z neverbalnimi znaki. Namenoma, zavestno pa »kaže« svoja čustva, kadar govorno interpretira literarno besedilo. V govorni interpretaciji literarnega besedila je izražanje čustev z nebesednimi znaki tako rekoč nujno, saj z njimi interpret sporoča svoje doživljanje besedila, ki ga z govornimi sredstvi preoblikuje v poetski izraz. S tem dejanjem ustvari t. i. *poetiko govorne interpretacije*. Zavestno izražanje čustev oz. ustvarjanje poetike govorne interpretacije je hkrati bistvena razlikovalna lastnost med neinterpretativnim in interpretativnim govorjenjem. Glede na namen in okoliščine izvajanja govorne interpretacije literarnega besedila je pričakovati v šolski interpretaciji manjšo čustveno intenzivnost oz. manj izrazito poetiko kot v umetniški, kjer je ustvarjanje lastne govorne poetike ena od bistvenih lastnosti igralčevega delovanja.

4.2 Ilustrativne znake izvajamo z gestami: z rokami ali s prstom (največkrat s kazalcem), z glavo, s pogledom ali z glasom. To so naravni, ne naučeni znaki. Škarić navaja šest tipov takih znakov:

- *gestični piktografi* – z roko rišemo po zraku kakšno stvar,
- *onomatopejski znaki* – z glasom oponašamo kakšen zvočni pojav (brbrbr, fju, pok, mljask-mljask),

- *ideografski znaki* – z gesto razčlenjujejo pojme, jih zaobjemajo, kažejo na potek misli (npr. od vzroka k posledici),
- *prostorski ilustratorji* – kažejo z gesto velikost predmeta in oseb ter njihov razpored v prostoru (Tukaj sem bil jaz, tam je stal on),
- *kinetografi* – z gesto in premikom telesa opisujejo kakšno akcijo (Naenkrat prileti v sobo, stopi do njega in ga takole zgrabi za vrat),
- *dirigenti* – z gestami podpirajo izrazna govorna sredstva tako, da govorec sebi »dirigira« tempo, intonacijo, glasnost, poudarke.

4.3 Regulatorji so neverbalni znaki, ki vzpostavljajo, urejajo, vzdržujejo ali prekinjajo sporazumevanje. S temi znaki se prosi za besedo, se prekinja govor sogovorca, se vzpostavlja povratna informacija, s katero poslušalec podpira govor ali kako drugače vpliva nanj. Gre za neverbalne znake, kot so kimanje z glavo, pozorno gledanje, mrščenje, znaki dolgočasje ipd. Če npr. pogled usmerjamo v oči poslušalca, to izraža željo po komunikaciji. Kadar je poslušalec več, mora govorec gledati v publiko in od časa do časa pogledati posameznika. Pogled v občinstvo (razred, dvorano, kamero) med govorjenjem ustvarja v poslušalcih iluzijo interakcijskega partnerstva. Regulatorji so lahko tudi zvočni: pst! za tišino, udarec ob kozarec za najavo zdravice, pokašljevanje – znak za našo prisotnost ali da hočemo kaj reči. Tudi trkanje na vrata je regulatorski znak, saj z njim izražamo željo po vstopu v komunikacijo. Prav tako spadajo sem tudi zvočno potrjevanje poslušanja: ja-ja, mhm, aaa, in ploskanje kot podpora govorniku ter žvižanje kot nestrinjanje z govornikom.

4.4 Emblemi so konvencionalni, naučeni znaki, zato niso univerzalno prepoznavni. V različnih kulturnih okoljih ima lahko isti znak različen pomen. Ti znaki so npr.: navpično kimanje z glavo v pomenu za »da«, vodoravno za »ne«, »figa« s prsti v pomenu »nič ne boš dobil«, krogec s palcem in kazalcem v pomenu »izvrstno«, dva prsta v obliki »V« za zmago itd. Emblemi so lahko tudi zvočni, npr. *ts* za ne, *ts-ts-ts* za čudenje in zgražanje.

4.5 Adapterji so neverbalni znaki, ki nastanejo zaradi aktivnosti, ki pripravlja telo za govorjenje, npr. pokašljevanje, čiščenje grla, požiranje sline, pitje vode, drgnjenje oči itd. Te aktivnosti lahko postanejo hoteni znaki, če npr. želimo vzbuditi pozornost s kašljanjem, drgnjenjem oči v pomenu »ne morem verjeti svojim očem«, pitjem vode kot znak za nadaljevanje govorjenja.⁸²

⁸² Podrobnejšo analizo giba, ki je poleg zvoka bistvena sestavina govora, najdemo v razpravi Bogdanke Pavelin: *Sinergija zvuka i pokreta u jezičkoj pragmatiki – Uz kratki osvrt na TV prikaz vremenske prognoze* (Govor 1994, 1). Avtorica uporablja termin *posturomimogestualnost* (PMG), ki ji pomeni gibanje telesa nasploh, držo, položaj v

4.6 *O neverbalni komunikaciji učitelja in učenca* razpravlja **Pavao Brajša**. Meni, da so učenci precej občutljivi za neverbalna sporočila svojih učiteljev. Navaja sinonimne izraze: *govorica telesa, kinesetična, analogna komunikacija*. Po njegovem mnenju je sestavljena iz 10 elementov: vedenja telesa (drže, usmerjenosti in gibov telesa pri sedenju, stoje, hoje in ležanja), mimike (čela, lic, brade, obrvi, ust), očesnega stika (pogleda, zenic, očesnih mišic), govora (hitrosti, ritma, jakosti in barve glasu, artikulacije, melodije, jasnosti, smeha, glasov brez verbalne vsebine), gestikulacije (govorice rok, velikih, majhnih kretenj), dotikov, oblačenja, vedenja v prostoru (intimnega, osebne, družbenega, območja telesne razdalje), vedenja v času (intimnega, osebne, družbenega, časa za srečanja), zunanjega konteksta (zunanjih okoliščin med komuniciranjem) (Brajša 1993: 31). Brajša navaja še različne funkcije neverbalne komunikacije: spreminjanje, potrjevanje, dopolnjevanje izgovorjenega, izražanje čustev, namer, pričakovanj, izražanje stališč, pospešitev ali upočasnitev dialoga itd. (Brajša 1993: 33).

4.7 Igralčeva neverbalna izrazna sredstva so se skozi zgodovino spreminjala. V antičnem grškem gledališču sta bila npr. pomembna predvsem igralčev glas in razločna izreka, njegovo gibanje pa je bilo počasno in togo, mimika ni bila vidna, saj so igralci nosili maske; v srednjem veku postane mimika (in pogled) pomembno izrazno sredstvo, *commedia dell'arte* goji posebno gestikulacijo itd. Zavest o igralčevem telesu kot (gledališkem) izrazilu se oblikuje proti koncu 19., še bolj pa v 20. stol. Ruski reformator gledališke igre **Stanislavski** nasprotuje pretiranim gestam, nenaravni mimiki, skratka pozunanjeni igri in zagovarja realistično igro. Za Stanislavskega je igra umetnost, ne pa samo veščina in obrt, kar je bila stoletja prej. Pod vplivom Stanislavskega tudi **Tiran** meni, da igralec za umetniško pripovedovanje potrebuje »oblast nad /.../ govorom in /.../ kretnjami, mimiko« (1965: 76). Tiran je tudi prepričan, da je treba tudi pri umetniškem pripovedovanju uporabljati geste, vendar morajo imeti »svojo umetniško upravičenost, svojo umetniško funkcionalnost«, mora jih biti »razmeroma malo« (Tiran 1965: 82). Načelo naravnosti, navadnosti, ki ga nasproti izumetničenosti, patetiki postavlja Tiran, velja za govorno interpretiranje še danes.

prostoru, mimiko, pogled, dotik. Navaja tudi grafične oznake za nekatere gibe. Zlasti za učitelje je zanimiva tudi njena razprava *Vizualnost i zvuk u nastavi jezika – Uz osvrt na suvremene video tečajeve za početnike* (Suvag 1995, 8/2). Avtorica govori predvsem o pomembnosti vizualne recepcije pri učenju tujega jezika in o izboljšavah v vizualni prezentaciji učne snovi z uporabo sodobne tehnologije.

5 V raziskavi sem opazovala in primerjala prisotnost neverbalnih znakov v govoru učitelja in igralca. Predvidevala sem, da bo v umetniški govorni interpretaciji neverbalnih znakov več in da bodo bolj izraziti. V šolski interpretaciji sem bila še posebej pozorna na očesni stik učitelja z razredom med interpretativnim branjem.

2 Primerjava prozodijskih sredstev v šolski in umetniški govorni interpretaciji

Francesco Petrarca: Sonet (prevedel Ciril Zlobec)

O, blažen bodi čas pomladnih dni
in blažen mesec, leto, blažen kraj,
kjer bil od dvoje lepih sem oči
tako prevzet, da sem njih suženj zdaj.

In blažen prvi grenko sladki vzdih,
ki z Amorjem me v eno je spojil,
in blažen lok, puščice, ki od njih
v srce krvave rane sem dobil.

In blažene željé, solzé in vzdih
in še besede mnoge, brez števila,
ki z njimi klical drago sem ime.

In blaženi naj bodo vsi ti stih,
ki njo slave, in misel, ki le nje,
le nje se je za vselej oklenila.

Govorni znaki v jezikovni organizaciji zapisa

1 Petrarcovo upesnjenje prvega srečanja z Lauro je ujeta v klasično obliko italijanskega soneta, se pravi v dve kvartini in dve tercini. V obravnavanem sonetu zunanja dvodelnost, ki običajno nakazuje tudi vsebinsko (v kvartinah pesnik razvije temo, v tercinah pa poda sklep), ni razvidna. Morda je mogoče čutiti vsebinsko dvojnost med prvimi tremi in zadnjo kitico – v prvih treh se pesnik ukvarja s svojim čustvom in občutki do ljubljene ob prvem srečanju, v zadnji pa svojo ljubezen tako rekoč izenači s poezijo: tako kot *čas*, *kraj*, *vzdih*, *solzé*, *željé*, njeno *ime*, naj bodo blaženi tudi *vsi ti stih*. Prilastek *blažen* povezuje vse štiri kitice v harmonično celoto.

2 Ponavljanja – Odsotnost običajne simetrije kvartetnega in tercetnega dela nakazuje tudi uvajanje vseh kitic (razen prve) z veznikom *in*. Vezalni veznik povezuje enakovredne dele sporočila, ena kitica se vsebinsko navezuje na drugo, med njimi ni napetosti. V slovenskem prevodu je veznik *in* uporabljen osemkrat, v izvirniku pa sedemnajstkrat, kar pomeni, da je mnogovezje bistvena pesniška figura tega soneta. Najbolj opazen je *in* na začetku verzov (šestkrat), tudi zato, ker skupaj s prilastkom *blažen* (*blažene*, *blaženi*) ustvarja nekakšne anafore. *In* je vezni člen med kiticami (trikrat) in kot govorni znak nakazuje odsotnost premora ali le krajši premor, glede

na to, da se vsaka kitica zaključi s piko. Predvsem pa kopičenje veznika signalizira veliko emotivnost. *In* podaljšuje trajanje blaženosti oz. prepleta in spaja različne vrste blaženosti v eno celostno občutje. Ponavljanje veznika *in* je tudi ritmotvorna prvina.

2.1 Poleg veznika *in*, ki ima vlogo povezovanja in podaljševanja določenega občutja, se največkrat ponovi beseda *blažen* (sedemkrat). V prvih dveh verzih je prisotnost te besede najbolj opazna, saj se pojavi trikrat oz. štirikrat. Tudi *leto* je namreč blaženo, čeprav je pesnik uporabil elipso: *O, blažen bodi čas pomladnih dni / in blažen mesec, leto, blažen kraj*. Eliptični prilastek je mogoče govorno realizirati z odsotnostjo premora pri vejici, s čimer mesec in leto postaneta eno daljše časovno obdobje. Proti koncu soneta se epiteton *blažen* (*blažene, blaženi*) pojavlja vedno manjkrat, vendar so odnosnice, ki jih označuje, vedno daljše: v 2. kitici se *blažen* pojavi dvakrat (kot elipsa še enkrat – *puščice*), v 3. kitici enkrat (kot elipsa še trikrat – *solzé, vzdih, besede*) in v 4. kitici enkrat (kot elipsa še enkrat – *misel*). Prilastek *blažen* (skupaj z medmetom *o* ali veznikom *in*) začenja vse štiri kitice. Ker se pojavlja v različnem besednem okolju, ima vsakič drugačno vsebino: iz zunanje stvarnosti (pomlad, mesec, leto, kraj) pesnik preide v svojo intimo (vzdih, rane od Amorjevih puščic, želje, solze, besede), v zadnji kitici pa poveže intimo s stvarnostjo (stihi, misel). Različni konteksti nakazujejo različne govorne uresničitve. Vsako ponavljanje pravzaprav lahko razumemo kot ponavljanje sinonimov: enake oblike ne pomenijo ponavljanja enakih pomenov, temveč obogatitev, razširitev enega pomena (Vuletić 1999: 126). Prilastek *blažen* je torej ključna beseda soneta in ustvarja njegovo temeljno atmosfero. Po SSKJ (1970) pomeni *blažen* poln blaženosti, sreče, blaženost pa pomeni občutek največje sreče. Bralcu bodo pri zvočnem slikanju blaženosti pomagali zlasti tempo, register, jakost, način izreke, morda tudi mimika. Vsakič drugačna govorna energija se bo osredotočala na prilastku *blažen* in mu dajala, glede na sobesedilo, vsakokrat drugo pomensko razsežnost.

2.2 Poleg ponavljanja veznika *in* in pridevnika *blažen* se ponavlja tudi oziralni zaimek *ki* v funkciji veznika med glavnim in odvisnim stavkom (petkrat). Od ponovitev je izstopajoča še koncentracija zaimka ona v različnih sklonih (*njo, nje, nje*) v zadnji kitici, kar nakazuje smiselno pesemsko jedro, ki povzroča blaženost in vse te stihe. Na koncu 1. verza 2. in 3. kitice se ponovi samostalnik *vzdih* (*vzdih*). Ponovitev je vizualno sicer opazna, a kot govorni znak nima posebnega pomena, saj sta obe besedi uporabljeni v različnih kontekstih, med njima pa je tudi prevelika razdalja.

2.3 Nasploh je ponavljanje najbolj opazna pesniška figura v Petrarcovi pesmi. Ponavlja se pridevnik *blažen*, ponavljajo se vezniki (*in, ki*), ponovi se samostalnik *vzdih*, ponavljajo se zaimki (*nje*),

ponavlja se glas *é* (*srcé, željé, solzé, imé*), tudi rima je vrsta ponavljanja (í, a□, í, a□; í, í, í, í; í, í, é; í, é, í). V rimanih besedah na naglašanih mestih prevladujejo i-ji (10-krat). Opazni so zlasti v moških rimah (1., 2. kitica). Poseben tip ponovitve je kopičenje glasu r v zadnjem verzu 2. kitice: *v srce krvave rane sem dobil*. Vsa ta ponavljanja tvorijo v govorni interpretaciji t. i. fonostrukturo (Pavletić: 1988), ki je lahko temelj za oblikovanje zvočne semantike. Poleg tega so ponavljanja tudi ritmotvoren element govora, če jih zna govorni interpret ustrezno uresničiti.

3 Ločila – Vsaka kitica se zaključi s piko (4), kljub temu da se naslednja začne z veznikom *in* (povedno priredje). Pike so za bralca znaki za padajoče intonacije ob koncu kitic in hkrati znak za čustveno intenzivnost, saj sicer pred *in* ne pišemo pike. Vejice (16) sicer signalizirajo krajše premore in rastoče polkadence, toda ker je poudarjena čustvenost prisotna tako rekoč v vsakem verzu, je ob vejici velikokrat primerneje narediti premor s padajočo polkadenco, ki ima v primerjavi z rastočo večjo čustveno moč. Takšno govorno uresničitev sugerirajo zlasti vejice pred *in* (*ki z Amorjem me v eno je spojil, / in blažen lok ..., In blažene željé, solzé in vzdihi, / in še besede mnoge ...*). Skladnja v predzadnji vrstici nakazuje pomensko zarezo sredi verza pred *in*: *stih, / ki njo slave, in misel, ki le nje, / ...* Vejica pred *in* nakazuje premor, ki hkrati razmeji in poveže stihe in misel. Vejice omejujejo vrivke, npr.: *in še besede mnoge, brez števila, / ki z njimi ...* Za govorca je pomemben znak vejica med *lok, puščice*, ki zahteva premor in rastočo ali padajočo polkadenco. Če govorec pri vejici ne uresniči premora, dobi besedna zveza drug pomen: *lok puščice, ki ...,* kar je semantična napaka. S skladenjskega stališča so poleg priredij in ponavljanja veznika *in* opazni prilastkovi odvisniki, ki se začenjajo z oziralnim zaimkom *ki* (5x).

4 Za govorno uresničitev je pomemben **začetni medmet**, ki odpre pot afektivni (in poetski) energiji celotnega soneta: *O, blažen bodi ...* Medmeti so največkrat naglašeni. V Petrarcovem sonetu je samoglasniški medmet ločen z vejico od preostalega dela verza, kar je znak za poudarjeno čustvenost in hkrati za naglašenost. Vejica je sicer lahko znak za premor in rastočo (ali padajočo) polkadenco, vendar je mogoče medmet tudi povezati s preostalim delom verza in uporabiti druga prozodična sredstva za izražanje emocije, npr. podaljšanje samoglasnika (zategnjen glas) in odmik od srednjega registra.

5 Vizualni znak za govorno realizacijo sta tudi **dva verzna prestopa**, eden v 1., drugi v 2. kitici. Prvi ima krajši del v drugem verzu: *kjer bil od dvoje lepih sem oči / tako prevzet, da sem njih suženj zdaj*. Drugi ima krajši del v prvem verzu: *In blažen lok, puščice, ki od njih / v srce krvave rane sem dobil*. Položaj krajših delov običajno vpliva zlasti na poudarjanje. V prvem primeru prestop misli iz enega

verza v drugega omogoča kratko pavzo in dvig intonacije na koncu verza, drugi del misli v novem verzu pa tako avtomatično dobi večji poudarek. Izpostavljenost izjave bo še večja, če bo pred *da* premor. V drugem primeru je v dva verza razdeljen prilastkov odvisnik (*ki od njih / v srce krvave rane sem dobil*). Pomensko je izpostavljen drugi verz in ker je *v srce* prva beseda v verzu, je najbolj eminentna. Grafična izpostavljenost besede *v srce* narekuje tudi opaznejšo govorno uresničitev, morda takšno s premoroma na obeh straneh besede *v srce*.

6 Bralec mora biti pozoren na samostalni *puščice*, ki mu naglas določa **metrum** (jambski), saj bi sicer po slovenskem pravorečju lahko bil naglašen prvi zlog (*púščice*). Naglašenost na drugem zlogu zvočno izpostavlja samoglasnik *i*, ki lahko, če je primerno tonsko dvignjen, zvočno slika ostrino bolečine, ko je Amor zadel srce, hkrati pa se zvočno navezuje na i-jevske rime.

7 V 1. verzu 3. kitice je treba upoštevati na besedah zapisane **stilne naglase**: *In blažene željé, solzé in vzdihí*, ki sledijo jambski metrični shemi, obenem pa s končniškim naglasom izpostavljajo glas [é], ki se ponovi v zadnji besedi 3. kitice (*imé*) v besedi *slavé* in v zaimku *njé* (2x) v zadnji kitici.

8 Govorna dramaturgija – Vrh govorne zgradbe, nakazan v jezikovni organizaciji, je v zadnjih dveh verzih zadnje kitice, kjer ponovitev členka in zaimka v obliki anadiploze stopnjuje pesnikovo večno navezanost na ljubljeno: *ki njo slave, in misel, ki le nje, / le nje se je za vselej oklenila*. Vejice v 2. verzu nakazujejo členjenje s premori, kar pomeni drugačen ritem in morda tudi upočasnjeno tempo. Spremembo v tempu, mogoče tudi v načinu izgovora, sugerira predvsem anadiploza: *... le nje, / le nje ...* Oba člena ponovitve sta na opaznih mestih – eden na koncu verza, drugi na začetku. Koncentracija govorne energije bi utegnila povzročiti premor tudi za drugim ponovljenim členom, čeprav sintaktičnega vzroka (ločila) za to ni.

Primerjava govornih uresničitvev

1 Premori – V umetniški interpretaciji je 24 premorov, v šolski pa 19. V obeh izvedbah je 12 premorov končnih (na koncu verza), šolska interpretacija uresniči oba verzna prestopa (v 1. in 2. kitici) brez premora, medtem ko umetniška izvedba realizira enjambement v 1. kitici brez premora (*kjer bil od dvoje lepih sem oči / tako prevzet*), verzni prestop v 2. kitici pa izvede z zelo kratko pavzo na verzni meji (*in blažen lok, | puščice, | ki od njih / | v srce | krvave rane sem dobil*). Krajši del sintaktične enote (*ki od njih*) je v enem verzu, daljši pa v naslednjem (*v srce krvave rane sem dobil*), zato bi pričakovali, da je

poudarjen krajši del. Vendar igralka izpostavi tudi začetno besedo v daljšem delu sintaktične enote, saj za predložno zvezo *v srcé* naredi kratko pavzo z rastočo polkadenco in podaljša izgovor naglašnega *e*-ja. Tako ustvari dva poudarka (*ki od njih /* *in v srcée | ...*). Zaradi dveh poudarnih premorov dobi tudi besedna zveza *krvave rane* močnejši čustveni naboj. V šolski izvedbi ob istem verzem prestopu ni pavze, a je zato močno jakostno poudarjen prilastek *krvave*, kar učinkuje kot podvajanje ekspresivnosti besede *krvave*, ki je že sama s svojo glasovno podobo (*r*) zelo izrazita, še bolj pa v povezavi s svojo odnosnico *rane*.

1.1 V šolski interpretaciji je 7 notranjih premorov (znotraj verza ob ločilih), v umetniški pa kar 12 (6 ob odsotnosti ločila). V umetniški interpretaciji premori na sintaktično nenavadnih mestih (npr. *blažene | željé, v srce | krvave rane*) kažejo na segmentiranje po vsebinsko-ritmičnem načelu in ne po logično-sintaktičnem. V 1. kitici je zanimiva odsotnost pavze ob vejici v 2. verzu, saj igralka poveže časovni opredelitvi in ju loči s premorom od kraja ter tako sledi emocionalni logiki, za katero je pomembna blaženost: *in blažen mesec, leto, | blažen kraj*, medtem ko šolska interpretacija upošteva naštevalno strukturo oz. ločila: *in blažen mesec, | leto, | blažen kraj*. V 3. kitici, v 1. verzu, gre spet za naštevanje, vendar tokrat učiteljica prebere vse tri elemente povezano: *In blažene željé, solzé in vzdih*. Odsotnost premora sicer intenzivira čustveni naboj, vendar s tem nekako izenači želje, solze in vzdih. Igralka isti verz razbije celo na štiri segmente, s čimer doseže večji afekt, zlasti, ker imajo zadnje tri enote padajoče polkadence: *In blažene | željé, | solzé | in vzdih*. Izpostavljen je tudi prilastek *blažene*, saj je ločevanje prilastka od odnosnice zelo neobičajno in močno stilno. Gotovo ima zelo afektivno vlogo tudi igralkin premor sredi 1. verza 2. kitice: *In blažen prvi | grenko sladki vzdih*. Premor razbije prilastek na dva dela, s čimer izpostavi usodnost prvega vzdih. Obenem s takšnim posegom v sintakso ritmično oblikuje verz drugače, kot narekuje odsotnost ločila. Podobno je ritmično segmentiran naslednji verz v 2. kitici: *ki z Amorjem | me v eno je spojil*. Igralka s takšno postavitvijo premora izreče dva m-ja, ki bi se sicer zlila v enega. Trije m-ji dobijo vlogo glasovne metafore, ki zvočno poveže obe besedi in simbolizira združitev Amorja in pesnika. Tudi kratka pavza z rastočo intonacijo za prvo besedo v zadnjem verzu 2. kitice ima pomen čustvenega izpostavljanja: *puščice, ki od njih / | v srce | krvave rane sem dobil*. Govorna energija je osredotočena na besedno zvezo *v srce*. Po dolžini trajanja sta v umetniški interpretaciji opazna premora v zadnji kitici za zaimkom: *in misel, ki le nje, / || le nje || se je za vselej oklenila*. Premora sta poudarna, saj dajeta poseben pomen besedi pred sabo. Navezujeta se tudi na jakostno poudarjeni zaimek *njo* na začetku verza: *ki njo slave*. Hkrati tudi upočasnita tempo, saj sta opazno daljša

od vseh prejšnjih. Pesniška figura (anadiploza) in njena glasovna podobnost z zaimkom *njo* je sugerirala bralki intenziviranje govorne energije. V umetniški interpretaciji preseneča odsotnost premora med zadnjima dvema verzoma 3. kitice: *in še besede mnoge, brez števila, / ki z njimi klical drago sem ime*. Dva verza sta en sam segment. S takšnim členjenjem (nekakšen umetni verzni prestop) dobi 1. verz iste kitice večji pomen, še zlasti, ker je verzni prestop (*In blažene | željé, | solzé, | in vzdih / | in še besede mnoge*) uzvočen s pavzo. *Besede mnoge, brez števila* v takšni govorni izvedbi postanejo manj intenzivno doživetje kot *željé, solzé in vzdih*. V šolski interpretaciji je isti verzni prestop uresničen obrnjeno. Prvi verz *In blažene željé, solzé in vzdih* je en segment (v umetniški interpretaciji so štirje), naslednji segment je: *in še besede mnoge*, naslednji: *brez števila*, naslednji: *ki z njimi klical drago sem ime* (v umetniški interpretaciji je to en sam segment). V šolski interpretaciji bolj izstopajo *besede*, v umetniški pa *željé, solzé in vzdih*. Šolska interpretacija bolj upošteva sintaktično logiko in s tem tudi ločila, manj pa emotivno vsebino in ritem kot naravni odraz misli in občutij. V šolski interpretaciji so robovi premorov ostrejši kot v umetniški.

2 Intonacija – V šolski interpretaciji je 6 končnih padajočih intonacij, od katerih je ena na koncu verza pri vejici: *ki z Amorjem me v eno je spojil*, |↓, ena pa sredi verza pri vejici: *ki njo slave*, |↓ *in misel*. V obeh primerih bralka ignorira vejico, naredi zvočno piko in zaključi misel s pravo kadenco. Vrinjena odvisnika se spremenita v navadna odvisnika, ena misel je govorno razdeljena na dve samostojni. Vse ostale kadenice (4) uzvočujejo piko na koncu vsake kitice. Rastoče polkadence (11) so realizirane pri vejicah na koncu in sredi verza, padajoči polkadenci sta dve in imata čustveno in poudarno vlogo: *in še besede mnoge*, |↑ *brez števila, / |* □ *ki z njimi; in misel*, |↑ *ki le nje, / |* □ *le nje se je*. V šolski interpretaciji so intonacijska (jakostna) težišča precej izrazita. Opazen je npr. velik tonski interval v prvi besedi 4. verza 1. kitice: *tako prevzet* – pretirano visok naglašeni zlog *kó* ni v sorazmerju z nenaglašenim. Učinkuje kot premočen zvočni znak, tudi zato, ker ga govorka pospremi z mrščenjem med obrvmi. Očitno gre za težnjo izražati veliko stopnjo čustvenosti, kar se kaže še v pretirani jakosti nekaterih prilastkov (*krvave*), pa tudi v odsotnosti premorov ob naštevanju v 3. kitici: *In blažene željé, solzé in vzdih*.

2.1 Tudi v umetniški interpretaciji je 6 končnih padajočih intonacij, in sicer na istih mestih kot v šolski. Rastočih polkadenc je 12, padajočih pa 5, kar je več kot v šolski interpretaciji (2). Vse padajoče polkadence so na vsebinsko pomembnih mestih in skupaj s premori intenzivirajo emocijo, še posebej zadnji dve, ki sta ob dolgih pavzah: *željé, |* □ *solzé |* □ *in vzdih / |* □ *in še besede mnoge; ki le nje /*

|| *le nje* || *se je za vselej oklenila*. Intonacijske linije so največkrat blage krivulje z zaokroženim vrhom.

3 Glasnost in naglasi – Glasnost celotnega govornega izvajanja obeh bralk je različna: šolska interpretacija je precej glasna, umetniška je tiha. Prva ne daje občutka o intimni osebni izpovedi, usmerjena je navzven, druga izrazito teži k intimnosti, kot da govori sama zase. Zdi se, da poskuša učiteljica zunajbesedilne okoliščine svojega izvajanja (npr. hierarhični odnos učitelj – učenec, velika skupina poslušalcev, velik prostor) obvladati predvsem z jakostjo svojega govora. Spreminjanje glasnosti v večjih enotah ni opazno ne v eni ne v drugi interpretaciji. V šolski interpretaciji izstopajo nekateri stavčni poudarki, ki so jakostno (in tonsko) pretirani, npr. *takó prevzet, krváve rane, besede mnóge, bre□z števila*. Robovi med nepoudarjeno besedo in poudarjeno so zelo ostri. Preizraziti so tudi intervali med naglašanim in nenaglašanim zlogom v poudarjeni besedi. Premočni impulzi slabijo osnovno občutje pesmi, čeprav jih interpretka izvaja zato, da bi izrazila visoko stopnjo čustvenosti. V šolski interpretaciji so jakostno (in mimično) opazno poudarjeni *stih*i v zadnji kitici, kot da želi interpretka nakazati dvodelnost sonetne forme (prve tri kitice o občutjih do ljubljene, zadnji o pesnjenju), vendar poudarek ne učinkuje kot skladen del celote.

3.1 V umetniški interpretaciji so stavčni poudarki komaj jakostno izpostavljeni, saj se pojavljajo kot valovanje, prehodi so mehki, položni. Umetniška interpretacija raje poudarja s pavzo in intonacijo kot z jakostjo. Dvodelnost soneta s prozodičnimi sredstvi ni nakazana, nasprotno – cel prvi verz zadnje kitice (*In blaženi naj bodo vsi ti stih*i) se pripravlja na tri poudarke v zadnjih dveh verzih (*ki njo slave /.../ ki le nje, / le nje se je za vselej oklenila*).

3.2 Zanimivo je, da prilastek *blažen* (*blažene, blaženi*), ki se v besedilu ponovi kar sedemkrat, jakostno v obeh interpretacijah ni izrazitejšje izpostavljen, čeprav se večinoma pojavlja za veznikom *in* (v 1. verzu za vzklikom *O*), se pravi za naslonko, ki praviloma nima naglasa in je zato govorna energija avtomatično usmerjena na naglašeni zlog v besedi *blážen*.

3.3 Obe interpretaciji upoštevatava pravorečno naglasno normo, pa tudi stilne naglase (*željé, solzé*).

4 Način izgovora – V šolski interpretaciji so opazni neknjižni »ljublanski« samoglasniki, kratek *à* prehaja v polglasnik (*č□a□s* – [*čas*]), kratek *è* v polglasnik (*vse□lej* – [*vsəlej*]). V stavčnih poudarkih so naglašeni zlogi opazno podaljšani (*méeēsec, lééto, mnóóge*), kar je nesorazmerno stopnjevanje afektivnosti, saj so že jakostni poudarki zelo izraziti. Preseneti legato način izgovora v 1. verzu predzadnje kitice: *In blažene željé, solzé in vzdih*i. Trije členi priredja so

izgovorjeni »zlito«, s komaj slišnimi robovi na medbesednih mejah, z mehkiimi prehodi iz soglasnikov na samoglasnike. Tak način izgovora se pojavi samo v tem verzu, zato je ta vrstica zelo izpostavljena, čeprav v vsebini ni pravega razloga za posebno izpostavljanje. V obeh interpretacijah je začetni vzklik naglašen in podaljšan (*Ōô, blažen bodi*), v umetniški interpretaciji bolj, v šolski manj, in povezan s sledečim besedilom. V celoti je izgovor šolske interpretacije zelo razločen, zato so medglasovne meje dokaj ostre.

4.1 V umetniški interpretaciji se govor ves čas približuje legatu: ni ostrih glasovnih mej, prehodi iz soglasnikov na samoglasnike so mehki, podaljšani so naglašeni samoglasniki v emotivno močnih in izpostavljenih besedah, vendar tonski intervali med naglašeni in nenaglašeni zlogi niso veliki. Igralka z govornim izpostavljanjem zvočno podobnih besed oblikuje ključne besede soneta. Te besede povezuje končniški naglas na ozkem *é*-ju (v *srcé, željé, solzé, imé, slavé, njé*). Ker je naglašeni ozki *é* na izpostavljenem mestu, tako po semantični moči besede kot po mestu v besedi, postane *é* tudi zvočni znak za emocijo. Govorna izvedba (zlasti podaljševanje *é*-ja) kaže na igralkino zavestno osredotočenje na glas *é*. Naglašeni *é* se pojavi tudi v zadnji besedi 3. kitice: *ki z njimi klical drago sem ime. Ime* je z rimo povezano z *nje* v 2. verzu zadnje kitice, tako da je vsaj v zadnjih dveh kiticah *é* glas, ki je znak za neimenovano ljubljeno. Ustrezna govorna uresničitev ponavljanja ozkega *é*-ja tako stke evfonično mrežo z lastno semantično vrednostjo: različne besede poveže v en globalni znak – ljubezen do ljubljene. Lahko bi rekli, da so besede s končnim naglašenim *é*-jem v umetniški interpretaciji postale glasovne metafore (Vuletić 1999: 263), ki se zrcalijo tudi v i-jevskih rimah. Umetniška interpretacija bolj tankočutno razporeja govorno energijo in bolj prefinjeno odmerja afektivnost na fonično izpostavljenih mestih kot šolska. Zato se v igralkini govorni interpretaciji afektivnost spreminja v poetskost, v šolski izvedbi pa zaznamo le stopnjevano afektivnost.

5 Tempo – Glede na vsebino soneta je hitrost govora v šolski interpretaciji precej hitra, vendar je bolj opazna odsotnost agogike, saj je cel sonet povedan s približno enako govorno hitrostjo. To med drugim ustvarja bralni in ne prostogovorni ritem. Zdi se, da učiteljica premalo pozornosti posveti nizanju ritmotvornih elementov v času, zato v poslušalcu ne vzpostavi pričakovanja ritma (Škarić 1999: 185).

5.1 V umetniški interpretaciji je tempo opazno počasnejši, težnja k upočasnjevanju je slišna zlasti na čustveno močnejših mestih (peti verz, zadnja dva verza). K slušnemu vtisu počasnega govora prispevajo še pavze (število in dolžina) in legato izgovor. Opazna je težnja k prostemu govorjenju in ne branju – interpretka skuša ustvariti iluzijo iskrene izpovedi. Njena poetika recitiranja temelji na t. i. slišnem času. Igralka s počasnim tempom (in tudi z drugimi

prozodijskimi sredstvi) ustvarja »razredčen čas poetske začaranosti« (Škarić 1999: 184).

6 Drugo – V šolski interpretaciji je tonska višina govora (register) srednja, torej ni opazen govorni znak. Od mimičnih izrazil je vidno mrščenje med obrvmi, združeno s pogledom v razred kot dopolnjevalni znak stavčnemu poudarku (*tako prevzet*), rahel dvig obrvi pri verzu *in še besede mnoge, brez števila*, dvig obrvi s pogledom v publiko kot znak pomembnosti izgovorjenega (*In blaženi naj bodo vsi ti stihi*); bralka pogleda v razred tudi na koncu 1. in 2. kitice, med 3. in 4. pa ne, toda zadnji verz izgovori skoraj na pamet, kar učinkuje kot znak za konec interpretacije. Stik s poslušalci je formalno dober, saj bralka sproti preverja poslušanje oz. učinek svojega branja, vendar vizualni kontakt usmerja interpretacijo navzven in jo oddaljuje od intimnosti soneta. Malce neusklajeno z ostalimi prozodičnimi sredstvi in z vsebino verza delujeta zlasti mrščenje, malo manj dvig obrvi. Mrščenje med obrvmi namreč učinkuje kot znak za nerazumevanje, nestrinjanje, zaskrbljenost. Nasploh je v interpretaciji zaznati neharmoničnost v uporabi prozodičnih sredstev. Bralka skuša govorno izvedbo napolniti z emocijo, vendar jo izraža preveč skokovito, prehodi iz nevtralnega govora v čustvenega so preostri, poudarki so sicer logični, a so izvedeni preveč mehanično. Bralka ne deluje kot subjekt izrekanja, pač pa le kot prenašalka pesnikovega sporočila.

6.1 Umetniška interpretacija skuša ustvariti intimno atmosfero tudi z nižanim registrom. Opaznejših neverbalnih znakov ni, izraz obraza je umirjen, igralka samo na koncu predzadnjega verza (*ki le nje*) usmeri pogled v kamero. Pogled se usklajuje z upočasnjanim tempom in napoveduje zaključek govorne interpretacije. Odsotnost vizualnih kontaktov s »publiko« kaže bralkino usmerjenost v lastno notranjost, skozi katero se pretakajo čustva, ujeta v sonetu.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	19 (12 končnih, 7 sredi verza)	24 (12 končnih, 12 sredi verza)
Intonacije: končne	6	6
nekončne	13	17
rastoče	11	12
padajoče	2	5
Glasnost: celota	glasno	tiho
poudarki	izraziti	neizraziti
Naglas: normativni	pravilni	pravilni
stilni	uresničeni	uresničeni
Izgovor	razločen, neknjižni	legato izgovor,

	»ljublanski« samoglasniki, napaki: [čās] → [čās], [vsèlej] → [vsəlej], podaljšani naglašeni samoglasniki v poudarkih	podaljšani naglašeni samoglasniki, ne samo v poudarkih
	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Tempo: celota	hiter	počasen
agogika	ni opazna	upočasnjevanje na čustveno izpostavljenih mestih
Drugo	neopazen register; mrščenje (1x), dvig obrvi (2x), 5 pogledov	znižan register, opazna govorna dramaturgija (vrh v zadnjih dveh verzih); 1 pogled

Tabela 1. Primerjava prozodijskih sredstev (Petrarca: Sonet).

Sklep

1 Slušna analiza šolske in umetniške govorne interpretacije Petrarcevega soneta je pokazala kvantitativne in kvalitativne razlike v rabi prozodijskih sredstev. V šolskem interpretativnem branju prevladuje sintaktično-logično segmentiranje, ki ga narekujejo zlasti ločila, zato je premorov manj kot v umetniški interpretaciji, vsi so tudi približno enako dolgi, medtem ko so v umetniškem branju dolžine premorov različne. V šolski interpretaciji premori nimajo opaznejše afektivne in poudarne vloge, v umetniški pa intenzivirajo emocionalni naboj in poudarjajo ter hkrati narekujejo tempo in ritem. Umetniška interpretacija oblikuje govorni ritem na osnovi smiselnih enot, šolska pa na osnovi sintaktičnih enot, kar pomeni, da umetniška izvedba branja gradi interpretacijo bolj na govornih zakonitostih, šolska pa bolj na jezikovnih (slovničnih). Zato deluje umetniška interpretacija bolj sugestivno. V umetniški interpretaciji je več padajočih polkadenc kot v šolski, kar kaže večjo čustveno angažiranost bralke. Šolska interpretacija je precej hitra in glasna, slišna je težnja k razločnosti, register je srednji, poudarki so ostro jakostno in tonsko izpostavljeni, umetniška izvedba pa je počasna in tiha, register je znižan, legato izgovor se usklajuje z blagimi poudarki. Učiteljica ilustrira svoje branje z mimiko (včasih ne skladno z leksiko) in preverja učinek s pogledi v publiko. Igralkina mimika je ves čas branja mirna, le v predzadnjem verzu nameni pogled »publiki« (kameri).

2 Izbira in način uporabe prozodijskih sredstev razkrivata odnos obeh bralk do besedila: igralkino branje je bolj intimno in čustveno intenzivnejše kot branje učiteljice. Učiteljica sicer korektno prekodira jezikovno strukturo v govorno, vendar pomenska nadgradnja v govorni uresničitvi zapisa ni izrazita (avtorska). Igralka pa z govorom ustvari novo semantično strukturo, ki nadgradi jezikovno z zavestnim kršenjem sintaktične logike in z odmikom od pričakovane izraznosti prozodijskih sredstev. V umetniški interpretaciji je opazna tudi govorna dramaturgija, ki ustrezno z vsebino besedila koncentrira govorno energijo v zadnja dva verza. Šolska interpretacija bolj opisuje ljubezensko občutje, umetniška ga bolj doživlja, zato se šolska interpretacija sliši kot branje, umetniška kot govorjenje. V šolski interpretaciji je med govorko in besedilom distanca, v umetniški interpretaciji se bralka spoji (vendar se ne identificira) z lirskim subjektom.

Simon Jenko: Obrazi

1.

Vstala je narava,
ter se giblje živa,
znane čute kaže,
kar nebo pokriva.

In srce umeje
čudne govorice,
ki jih govorijo
zvezde in cvetice.

Kamenje budí se
in občutke moje
z mano čuti, z mano
glasne pesmi poje.

6.

Z glasnim šumom kota
orgle so donele,
druži se z donenjem
glas soseske cele.

»Bodi počaščena
rajska ti devica
vseh nebes in zemlje,
naših src kraljica!«

Tak soseska poje
in na prsi bije.

5.

Ko je sonce vstalo,
dajal sem mu hvalo,
da na oknu rože
mi je obsijalo.

Sonce mi je reklo:
»Tebe, rož ni bilo,
ko mogočno z neba
zemlji sem svetilo.

Ti ko rosa zgineš,
jaz pa bom ostalo,
grob ti obsevalo,
revež, hrani hvalo.«

10.

Mlade hčere truplo
črna jama krije,
poleg jame mati
bridke solze lije.

Kar oko doseže
smeje se narava,
pomlad po grobovih
cvetje razsipava.

V joku svojo zgubo
človek Bogu toži,

Skoz visoka okna
jasno sonce sije.

slavec, drobni slavec
pa vesele kroži.

Govorni znaki v jezikovni organiziranosti zapisa

1 Jenkovi Obrazi so kratke »slike« iz narave in iz človeškega sveta. Cikel je sestavljen iz uvodne pesmi in dvajsetih oštevilčenih pesmi. Vsaka pesem (t. i. krakovjak – kitična oblika poljske ljudske pesmi) je zgrajena iz treh štirivrstičnih kitic, verz je kratek, šestzložen, stopica je trohejska, rimajo se sodi verzi. Nekatere besede imajo zaradi metrične sheme stilne naglase. **Metrum** je določilo za mesto naglasa v 1. kitici 5. obraza, saj je treba naglasiti *dájal sem mu hvalo* in ne: *dajál sem mu hvalo*. Ravno tako glagol *bilo* in besedna zveza z *neba* dobita stilna naglasa: *Tebe, rož ni bílo, / ko mogočno z néba / zemlji sem svetilo*. Tudi v predzadnji vrstici 5. obraza: *grob ti obseválo* je zaradi metruma pomemben **naglas** na neobičajnem mestu. Ta naglas je v zapisu, iz katerega sta brali interpretinji, označen. Tudi v 1. kitici 6. obraza je zapisan nenavaden naglas: *z donénjem*. Po sodobnem pravorečju ima ta beseda širok drugi e, torej donênje. Obrazi so nastajali med leti 1857 in 1863, v tem času pravorečna norma še ni bila ustaljena, zato lahko predvidevamo, da je Jenko zapisal mesto naglasa, ne pa kvalitete samoglasnika. Stilni naglas, pogojen s trohejsko metrično shemo, je tudi v 10. obrazu, v 2. kitici: *pómlad po grobovih*.

2 Iz vizualne podobe štirih obrazov razberemo, da so pesmi rimane, in sicer se **rima** vsak sodi verz. Izjema je v zadnji kitici 5. obraza, kjer se rimajo zadnji trije verzi: *jaz pa bom ostalo, / grob ti obseválo; / revež, hrani hvalo!* Nakopičeno rimo lahko razumemo kot vsebinski poudarek. Ponavljanje zlogov *álo, álo, álo* kot nekakšen odmev, v katerem je mogoče zaznati posmeh, izostri antitezo: sonce je večno, človek je minljiv. Zvočna semantika skupaj z leksično vsebino ponuja bralcu veliko možnosti za izrabo prozodijskih sredstev.

3 Sploh je v navedku, ki ima obliko sončevega nagovora človeka, vrsta jezikovnih znakov za emotivno govorno uresničenje. Najprej gre za **nasprotje** ti – jaz (človek – sonce), ki se dvakrat ponovi (tebe ni bilo – jaz sem svetilo; ti zgineš – jaz ostanem). Sonce nagovarja človeka dvakrat z zaimkom (*Tebe, Ti*), v zaključku pa s semantično močnejšo besedo *revež*. Opazna je odsotnost veznika na začetku nagovora: *Tebe, rož ni bílo*, kar nakazuje premor in s tem posebno ritmično členitev verza. Odsotnost veznika poudarja enakost človeka in rož. Za sonce človek ni več vreden od rož, saj je prav tako minljiv kot rože. – Mogočnost sonca nakaže tudi verzni prestop, ki nima toliko funkcije poudarjanja samo enega dela razbite sintaktične celote (oba verza sta enako dolga), pač pa izpostavlja antitezo nebo –

zemlja, saj sta obe besedi na ključnih mestih, na koncu in na začetku verza (*ko mogočno z neba / zemlji sem svetilo*).

4 Emotivni naboj nosi **ogovor**, opazna pa je tudi **aliteracija** v zadnjih besedah: *revež, hrani hvalo!* Ponovitev glasu [h] v inicialni legi lahko v primerni govorni realizaciji učinkuje kot posmeh, zlasti ker se zlog, katerega začetek je h, zaključi z naglašenim a-jem, kar asociira na smeh – ha ha.

4.1 Vse rime so ženske (ujemanje dveh zlogov). **Glasovi**, ki so v rimah zaradi naglasa in ponavljanja izpostavljeni, so: i i i i ô ô; a a i i a a a; é é i i i i; i i a a ó ó. 5. obraz je glede rime poseben, saj se v 1. kitici rimajo 1., 2. in 3. verz (*vstalo, hvalo, obsijalo*), v 3. kitici pa zadnji trije verzi, in to z isto rimo: *ostalo, obsevalo, hvalo*. Jenko krši pesniško formo. Samoglasniki so manj informativni od soglasnikov, vendar so nosilci globalne govorne forme, v prvi vrsti so izraz emocije (Vuletić 1999: 37).

4.1.1 V 6. obrazu je vizualno opazno veliko število sičnikov (prevladuje glas [s], zlasti v 1. /8/ in 3. kitici /9/) in šumevcev (npr. *glas soseske cele; bodi počeščena*), kar za bralca pomeni, da mora posvetiti večjo pozornost izreki, na drugi strani pa je takšna koncentracija podobnih glasov lahko znak za zvočno barvanje. Pesnik z izbranim glasovjem ponazarja glasnost, bučnost obrednega dogajanja. Tudi v sklepnih dveh verzih so opazni sičniki, vendar ne v funkciji ponazarjanja hrupnega dogajanja, pač pa mirnosti sonca: *Skoz visoka okna / jasno sonce sije*.

4.2 Nekaterе besede in besedne zveze zahtevajo večji nadzor izreke, npr. *poeščena* (e namesto a), *rožni bilo* ([rošni]), *jaz pa bom* ([jaspa]), *glas soseske cele* (nakopičeni sičniki), *poleg jame* ([polekjame]), *slavec* (polglasnik).

5 **Ločila** - V uvodnem obrazu je opazno podpičje na koncu drugega verza 1. kitice, kar vsebinsko pomeni manj močno miselno zarezo med prvima dvema verzoma in nadaljnjima dvema. To bo vplivalo na dolžino premora in intonacijo.

5.1 V 5. obrazu vidno izstopata dve ločili – dvopičje za spremnim stavkom in klicaj na koncu zadnje povedi premege govora. Klicaj označuje čustveno obarvanost nagovora: *revež, hrani hvalo!* Morda bo primerna sprememba registra ali barve. V predzadnjem verzu je opazno še podpičje, ki nakazuje pomensko členjenje z malo daljšo pavzo kot pri vejicah na koncu prvih dveh verzov 3. kitice. Podpičje izpostavlja zadnji verz, ki je tudi sicer čustveno izpostavljen s klicajem: *grob ti obsevalo; / revež, hrani hvalo!*

5.2 V narekovajih je 2. kitica 6. obraza, ker gre za navedek: »*Bodi počeščena / rajska ti devica, / vseh nebes in zemlje, / naših src*

kraljica!« Navedek je znak za drugačno barvo glasu, za drugačen tempo, za premore pred in za navedkom. Ker gre za poezijo, z navedenimi prozodijskimi sredstvi ne gre pretiravati. S piko sta ločena prva in druga dva verza zadnje kitice, kar nakazuje daljši premor s padajočo intonacijo. Pika ločuje sklepna verza, ki govorita o naravi (*Skoz visoka okna / jasno sonce sije.*), od preostalih verzov, ki se ukvarjajo z množico pri cerkvenem obredu. Verza za piko lahko razumemo kot poanto obraza: narava se ne meni za človeško čaščenje božjega. Zadnja verza sta zato mogoče lahko ločena od preostalih verzov z daljšo pavzo ob kadenci. Takšen sklep pesmi je lahko tudi znak za spremembo v barvi glasu.

5.3 V 10. obrazu je opazna vsebinska dvojnost v 1. in 3. kitici, ki jo nakazujeta podpičji: *Mlade hčere truplo / črna jama krije; / poleg jame mati / bridke solze lije.* Na eni strani je mrtva mlada hči, na drugi objokana mati. *V joku svojo zgubo / človek Bogu toži; / slavec, drobni slavec / pa vesele kroži.* Na eni strani je človek, ki se obrača na boga, na drugi slavček, ki veselo prepeva. Obe podpičji pomenita za bralca daljšo pavzo kot pri vejici in padajočo intonacijo. 1. in 3. kitica sta po formalni in vsebinski dvojnosti simetrični in tvorita nekakšen okvir 2. kitici, ki upesnjuje »sliko« pomladanske narave na pokopališču.

6 Verzni prestopi, ki jih najdemo v vseh štirih obrazih (v uvodnem 4, v 5. obrazu sta 2, v 6. so 4, v 10. jih je 5), razbijajo verzno monotonijo in narekujejo govorni ritem. Pogosto neujemanje verzni in sintaktičnih koncev kaže na željo, izviti se iz utesnjene forme v vsakdanji govor. Ta težnja je morda povezana z obdobjem, v katerem so Obrazi nastali, in z Jenkovim pesniškim nazorom. Cikel je nastal okrog leta 1860, torej v času med romantiko in realizmom. Čeprav je dvojnost romantike in realizma v njegovi poeziji prisotna, se je pesnik ravno v Obrazih najbolj približal realizmu. Jenko teži k objektivnemu upodabljanju narave in življenja sploh. Narava ni več sredstvo za ponazoritev pesnikovega notranjega življenja, pač pa obstaja sama zase, večna in brezčutna. Realizem je čas proze, manj poezije; verzni prestopi simulirajo »običajni« jezik, saj razbijajo verze in jih ritmično približujejo proznemu jeziku. Tudi premi govor v 5. in 6. obrazu je bolj prozno sredstvo kot pesniško.

6.1 V uvodnem obrazu so kar štirje verzni prestopi (dva v 2. in dva v 3. kitici). Poleg tega, da razbijajo verzno monotonijo, tudi poudarjajo: *In srce umeje / čudne govorice, / ki jih govorijo / zvezde in cvetice.* Izpostavljena dela sta: *čudne govorice* in *zvezde in cvetice*. Najočitnejša sta verzna prestopa v zadnji kitici: *Kamenje budi se / in občutke moje / z mano čuti, z mano / glasne pesmi poje.* Zaradi prekinitev verza sredi misli, dobi besedna zveza *z mano* večji

poudarek, ki pa je še intenziviran s ponovitvijo in ponovnim enjambementom.

6.2 V 5. obrazu sta dva verzna prestopa, eden v 1. kitici (*da na oknu rože / mi je obsijalo*), drugi v 2. kitici (*ko mogočno z neba / zemlji sem svetilo*), v 6. obrazu so trije verzni prestopi, v vsaki kitici eden (*druži se z donenjem / glas soseske cele; Bodi počesčena / rajska ti devica; Skoz visoka okna / jasno sonce sije*). V 10. obrazu je kar pet verzni prestopov, v 1. kitici sta dva (*Mlade hčere truplo / črna jama krije; / poleg jame mati / bridke solze lije*), v 2. kitici eden (*pomlad po grobovih / cvetje razsipava*), v 3. kitici sta dva (*V joku svojo zgubo / človek Bogu toži; / slavec, drobni slavec / pa vesele kroži*). Velika količina verzni prestopov kaže na težnjo uiti verzni formi in uveljaviti govorni ritem, kar kaže na večjo čustvenost. Verzni prestopi večinoma ne poudarjajo posameznih besed, saj sta oba dela z verzni prestopom razbite sintaktične celote enako dolga. Bolj gre za kontrastna razmerja med verzi, npr. mlada hči – črna jama, grobovi – pomladno cvetje. Edino v zadnjih dveh verzih ima neujemanje skladijske in verzne enote poudarno vlogo, kar nakazuje tudi premor sredi verza (*slavec, drobni slavec / pa vesele kroži*).

7 Slog Obrazov je jedrnat, minimalističen, skoraj brez prilastkov, pesnik objektivno upodablja naravo in življenjske pojave. Narava je personificirana, kar je nakazano že v prvih dveh verzih: *Vstala je narava / ter se giblje živa*. Narava je samozadostna, večna, brezčutna, ob njej je človek ničn, zaveda se svoje minljivosti. V Jenkovih obrazih ni romantične vznesenosti. To védenje bo vplivalo na oblikovanje govorne interpretacije oz. na govorno vzdušje. Prozodična sredstva, zlasti v sloju glasu (barva, register, jakost, modulacije glasu), ne bodo smela biti preveč izrazita. **Govorna dramaturgija** bo gradila zvočno dinamiko na **antitezah**, ki so razpoznavne predvsem v 5. (večno sonce – minljivi človek), 6. (vznesen cerkveni obred - sonce) in 10. obrazu (smrt – brezčutna narava).

Primerjava govornih uresničitev

Uvodni obraz

1 Premori - V šolski interpretaciji je bralka naredila 18 premorov, od tega 12 na koncu, 6 sredi verzov. Končni premori so daljši, nekončni krajši. Krajši je tudi premor (zatic) na koncu 1. verza 2. kitice, kjer se misel nadaljuje v 2. verz: *In srce umeje / || čudne govornice*. Od nekončnih so zelo slušno opazni premori v končnih verzih 1. in 3. kitice, in sicer zato, ker se povezujejo s padajočo intonacijo. Besede med premori dobivajo posebne vsebinske poudarke, ritem je upočasnjn in razsekan: *kar* ↓↓ *nebo* ↓↓ *pokriva*. ||↓

/.../ z *mano* čuti, z *mano* / ↓ glasne ↓ pesmi ↓ poje. ||↓ Vse štiri verzne prestopne interpretke realizira s premorom na verzni meji, tako dobivajo nadaljevalni deli prekinjenih misli intenzivnejšo semantično težo: *In srce umeje* / | čudne govorice, / | ki jih govorijo / | zvezde | in cvetice. Pri drugem verzem preskoku bralka misel razčleni tako, da poleg premora na koncu verza naredi premor tudi za prvo besedo naslednjega verza. Namesto dveh enako dolgih ritmičnih enot, realizira tri različno dolge segmente, krajša dva (*zvezde*, | *in cvetice*) sta bolj izpostavljena, vendar je med njima je razlika, saj so *zvezde* na verzem začetku, torej bolj poudarjene. Še krajši so segmenti v zadnjem verzem prestopu, saj so tri besede v zadnjem verzu povedane vsaka zase: z *mano* čuti, | z *mano* / | glasne | pesmi | poje. Zaradi padajočih intonacij ob vsaki besedi je občutek razsekanosti, težkega padanja besed še večji.

1.1 V umetniški interpretaciji je 14 premorov, od tega 10 na koncu verzov in 4 sredi verzov. Vsi premori, zlasti končni, so opazno daljši. V 2. kitici je s premorom izpostavljena beseda *srce*: *In srce* | *umeje*. Premor ima čustveno vlogo. Bolj skladenjsko utemeljen je kratek premor sredi verza pred veznikom in: *ki jih govorijo* / *zvezde* || *in cvetice*. V 3. kitici sta dve pavzi sredi verzov: *Kamenje* || *budi se* / | *in občutke moje* / z *mano* čuti, | z *mano* / | glasne pesmi poje. Podobno kot v prejšnji kitici (*srce*) tudi tukaj interpretinja izpostavlja besedo *kamenje*. Dva verzna prestopa od štirih sta izvedena brez premora. V 2. kitici se zdi, kot da interpretka prestavi prestop misli za eno besedo nazaj. Namesto, da bi bil preskok med *umeje* in *čudne*, je misel razbita na dva neenaka dela: *In srce* | *umeje* / čudne govorice. Miselni in čustveni poudarek je na *srce* in ne na *čudne govorice*. Premor sredi verza tudi spremeni ritem. Izrazito funkcijo poudarjanja imata verzna prestopa v zadnji kitici: *in občutke moje* / z *mano* čuti, | z *mano* / | glasne pesmi poje. Premori razčlenijo misel po svoje, ne glede na skladnjo, ločila in verzno obliko. Prekinitve govornega toka dajejo občutek govornega ritma in poudarjajo tisto, kar pesnik izpostavlja z jezikovnimi znaki, namreč s ponovitvijo zaimka *z mano*.

2 Intonacije - Pri nekončnih ločilih (vejica) in verzni prestopih je intonacija v šolski interpretaciji rastoča (10x). Dvakrat je rastoča sredi verzov: *ki jih govorijo* / | || zvezde || in cvetice / .../ z *mano* čuti, | || z *mano*. Padajoče polkadence so štiri. Presenetljive so padajoče nekončne intonacije v zadnjem verzu 1. in 3. kitice *kar* | || *nebo* | || *pokriva*. ||↓ /.../ glasne | || pesmi | || poje. ||↓ Padajoče polkadence so znak čustvenosti, v našem primeru pa interpretka na tak način upočasnjuje tempo in nakazuje konec pesmi. Podobno govorno podoba da tudi koncu 6. obraza in koncu navedka v isti pesmi.

2.1 V umetniški interpretaciji so opazni veliki tonski intervali znotraj nekaterih besed. V 2. kitici je prehod iz prvega zloga v drugega v besedi *srce* skoraj pevski, podobno v 3. kitici v besedi *kamenje*. Interpretka dalj časa zadrži naglašena glasova [é] in [á]. Za obema besedama je tudi krajši premor. Zaradi velikega tonskega intervala med naglašenim in nenaglašenim zlogom je opazna tudi zadnja beseda v pesmi *poje*. – V umetniški interpretaciji je 8 padajočih intonacij (4 končne, 4 nekončne), od tega ena ni na koncu verza, pač pa sredi prvega verza zadnje kitice: *Kamenje* |  *budi se*. 6 intonacij je rastočih, ob vejicah (2), ob miselnem prestopu (2) in sredi prvega verza 2. kitice: *In srce* |  *umeje* ter sredi zadnjega verza 2. kitice: *zvezde*   *in cvetice*.

3 Naglaševanje - V šolski interpretaciji preseneča neustrezna kvaliteta končnega samoglasnika v besedi *srce* v 2. kitici, namesto ozkega é-ja interpretinja izreče širokega: *In srcè umeje*, sicer je naglaševanje knjižno. V umetniški interpretaciji je naglaševanje normativno.

4 Glasnost in stavčni poudarek - V šolski interpretaciji je glasnost srednja, izraziti stavčni poudarki so slišni le v zadnjem verzu 1. kitice: *kar* | *nebo* | *pokriva*, in v zadnjem verzu zadnje kitice: *z mano* / | *glasne* | *pesmi* | *poje*. Vtis poudarjanja ne daje povečana jakost glasu, pač pa padajoča intonacija in premori med vsako besedo. Končne besede v 1. kitici so rahlo poudarjene, v 2. verzu bralka celo upočasni tempo v besedi *giblje*, tako da je beseda *živa* izpostavljena. Zaradi verzne prestopa nastane poudarek tudi v 2. kitici na besedi *čudne*, ker je takoj na začetku verza, in na besedi *zvezde*, ki je prav tako na izpostavljenem verzem začetku. Prehodi med nepoudarjenimi besedami in poudarjenimi so blagi.

4.1 Tudi v umetniški interpretaciji ni pretirano izrazitih jakostnih vrhov, občutek stavčnih poudarkov dajejo premori in veliki tonski razponi med naglašenimi in nenaglašenimi zlogi v izpostavljenih besedah, npr. *srcé*, *kámenje*.

5 Izgovor - V šolski in v umetniški interpretaciji je izgovor razločen. V umetniški interpretaciji je slišno zategovanje naglašenih samoglasnikov.

6 Drugo - Tempo je v šolski interpretaciji v celoti dokaj hiter. Interpretinja upočasni (s premori) zadnja verza 1. in 3. kitice. Barva glasu, register, glasovne modulacije v šolski govorni interpretaciji niso opazni, pač pa se bralka trudi vzdrževati stik z razredom, saj kar 10-krat pogleda v publiko, čeprav gre za t. i. pogled mimo. Učenci samo poslušajo govorno interpretacijo ob zaprtih knjigah. (Profesorica je dodala 10. obraz, ki ga ni v učbeniku.)

6.1 V umetniški interpretaciji je opazna izrazita mimika, ki zelo usklajeno ilustrira govorjenje. V 1. kitici je viden dvig obrvi pri besedi *živa*, pri besedi *srce* v 2. kitici se bralka rahlo namršči, pri verzu *ki jih govorijo* spet dvigne obrvi, kot da ponazarja čudenje, da zvezde in cvetice lahko govorijo. V umetniški interpretaciji je opazen počasnejši tempo celotne izvedbe in pohitevanje v 3. verzu 2. kitice (*ki jih govorijo*). Slišna je spremenjena, »recitatorska« barva glasu, ki želi poslušalcu zvočno ponazoriti skrivnostnost, čudežnost narave.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	18 (12 končnih, 6 sredi verza)	14 (10 končnih, 4 sredi verza)
Verzni prestopi:	4	4
s premorom	4	2
brez premora	0	2
Intonacije: končne	4	4
nekončne	14	10
rastoče	10	6
padajoče	4	4
Glasnost: celota	srednja	srednja
poudarki	neizraziti	neizraziti
Naglas: normativni	napaka: <i>srcè</i>	pravilni
Izgovor	razločen	podaljševanje naglašanih samoglasnikov v poud. bes.
Tempo: celota	hiter	počasen
agogika	upočasnitev v zadnjih verzih 1. in 3. kitice	pohitevanje v 3. verzu 2. kitice
Drugo	10 pogledov v razred	»recitatorska« barva, znižan register v kadencah; dvig obrvi (2x), rahlo mrščenje (1x)

Tabela 2. Primerjava prozodijskih sredstev (Jenko: Obrazi – uvodni obraz).

↑ ti obsevalo. Ena rastoča polkadenca je pri verzem prestopu, ki je realiziran z zatikom: *ko mogočno z neba / ↓ zemlji sem svetilo*.

3 Glasnost in stavčni poudarki - Glasnost branja ni opazna, se pravi, da je srednja v obeh interpretacijah. V obeh izvedbah tudi ni spreminjanj glasnosti v večjih delih pesmi, niti ni izrazitih stavčnih poudarkov.

4 Naglase obe izvajalki realizirata ustrezno. Upoštevata metrum (*dájal, bilo, z néba, obseválo*).

5 Izgovor - V obeh interpretacijah je izgovor jasen. V umetniški interpretaciji je opazen govor »skozi zobe« v zadnjih dveh verzih z ustrezno obustno mimiko. Način izreke nakazuje pomilovanje.

6 Drugo - Tempo je v umetniški interpretaciji počasnejši kot v šolski. Agogika ni opazna ne v eni ne v drugi izvedbi. V umetniški interpretaciji je tempo upočasnjeno v zadnjih treh verzih, in sicer zaradi daljših premorov. Interpretinja v šolski izvedbi kar 9-krat pogleda v razred, mimika je neopazna. Igralka 3-krat dvigne obrvi (*da na oknu rože; rož ni bilo; revež, hrani hvalo*), s čimer ponazarja pomembnost besed, ki jih izreka. V zadnjem verzu se dvig obrvi pojavi hkrati s »stisnjeno« izreko.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	13 (10 končnih, 3 sredi verza)	17 (12 končnih, 5 sredi verza)
Verzni prestopi:	2	2
s premorom	1	2
brez premora	1	0
Intonacije: končne	4	4
nekončne	10	13
rastoče	1	7
padajoče	9	6
Glasnost: celota	srednja	srednja
poudarki	neizraziti	neizraziti
Naglasni: normativni	pravilni	pravilni
stilni	uresničeni	uresničeni
Izgovor	razločen	razločen, podaljše. naglaš. samoglasnikov, »skozi zobe«
Tempo: celota	srednji	počasnejši
agogika	ni opazna	upočasnitev v zadnjih dveh verzih
Drugo	9 pogledov	3x dvig obrvi

Tabela 3. Primerjava prozodijskih sredstev (Jenko: Obrazi - 5. obraz).

6. obraz

1 Premori - V šolski interpretaciji je 17 premorov, in sicer 11 na koncu verzov in 6 sredi verzov. Opazna je odsotnost premora na koncu prvega verza 1. kitice, kjer gre sicer za verzni prestop: *Z glasnim šumom s kora / orgle so donele*. S takšno nečlenitvijo doseže govorka »pripovedni«, čustveno nevtralni ritem, ki že v naslednjih dveh verzih dobi poudarjalno vlogo: *druži se z donénjem / glas soseske cele*. Kratek premor za *z donénjem* nakazuje preskok misli iz enega verza v drugega. Prva beseda v verzu (*glas*) je postavljena med dve kratki pavzi in tako avtomatično učinkuje poudarjeno. Obenem takšno ritmično členjenje upočasni tempo. Kratka pavza je tudi ob verzemnem prestopu v 2. kitici: *Bodi počeščena / rajska ti devica*. Oba dela z verzom razdeljene skladenjske enote sta enako dolga, tako da verzni prestop izgubi funkcijo poudarjanja in ima predvsem ritmično vlogo. Daljši premor na koncu 2. kitice nakazuje konec citata in ustvarja pričakovanje sklepa. – Poseben ritem doseže izvajalka v 2. kitici, v zadnjih dveh verzih. Preseneča kratek premor med prilastom in jedrom: *vseh nebes in zemlje*. Mogoče je želela bralka poudariti kontrast neba in zemlje. Razsekan je tudi naslednji verz: *naših src / kraljica*. Podobna členitev je tudi v zadnjem verzu pesmi: *jasno / sonce / sije*. Tempo se s takšnim ritmom upočasni, vsaka beseda dobiva poudarek še zato, ker so intonacije padajoče. – V 6. obrazu je 5 verznihih prestopov, od katerih bralka uresniči 4 s premorom, 1 pa brez (prva dva verza).

1.1 V umetniški interpretaciji je 15 premorov, in to 10 na koncu, 5 pa sredi verzov. Dva verzna prestopa interpretka uzvoči brez premorov, dva pa s premori. Prva dva verza predstavljata eno skladenjsko enoto, a jo bralka razdeli na tri segmente: *Z glasnim šumom s kora / orgle so donele*. Beseda *s kora* tako postane govorno izpostavljena, čeprav vsebinsko ni pravega razloga za poudarjanje. Zdi se, da je takšno členjenje posledica rahle izgovorne motnje na medbesedni meji: *Z glasnim šumom*, zato bralka s pavzo korigira oz. upočasni svoj govor. Naslednja dva verza sta spet ena poved, interpretka ne realizira verzne konca s pavzo, temveč se na kratko ustavi za prvo besedo v drugem verzu: *druži se z donenjem / glas soseske cele*. Poudarek dobi segment za premorom, torej *soseske cele*. Verzni prestop v 2. kitici je uzvočen brez premora, zadnja dva verza iste kitice pa sta razdeljena na štiri ritmične sklope: *vseh nebes in zemlje / naših src kraljica*! Govorka izpostavlja besede, ki že same nosijo čustveno vsebino: nebesa in srce. Preseneča kratek premor za prvo besedo v zadnji kitici: *Tak soseska poje*. Zdi se kot da želi bralka z izpostavljanjem veznega člena med prvima

dvema kiticama, ki opisujeta dogajanje v cerkvi, in tretjo, sklepno kitico, vzpostaviti dramatično napetost. S kratko pavzo in rastočo intonacijo prestopi misel iz predzadnjega v zadnji verz: *Skoz visoka okna / | ↗ jasno sonce sije*. – Zadnja dva verza tretje kitice sta v antitetičnem razmerju z ostalimi verzi. Sonce sije skozi cerkvena okna vedno enako, rodovi molilcev se menjujejo, pa če je njihova molitev še tako vznesena.

2 Intonacije - V šolski interpretaciji so 4 končne intonacije, in sicer tri ob končnih ločilih (klicaj, pika, pika), ena ob nekončnem ločilu (dvopičje). Nekončnih intonacij je 13, od tega 5 rastočih in 8 padajočih. S padajočimi polkadencami bralka čustveno obarva in izpostavlja nekatere besede, ki jih tudi s premori oddeli od ostalega besedila: *glas ↗ ↗ soseske cele: | ↘ /.../ Bodi počeščena / | ↗ rajska ti devica / | ↗ vseh | ↗ nebes in zemlje, / ↗ naših | ↘ src | ↘ kraljica! || ↘ /.../ jasno | ↘ sonce | ↘ sije. ||* Ritmične enote so kratke, zato so toliko bolj poudarjene. Dva verzna prestopa sta realizirana z rastočo intonacijo (*druži se z donenjem / ↗ ↗ glas soseske cele / .../ Skoz visoka okna / | ↗ jasno sonce sije*), eden s padajočo (*Bodi počeščena / ↗ ↗ rajska ti devica*), eden pa brez premora (*Z glasnim šumom s kora / orgle so donele | ↗*).

2.1 V umetniški interpretaciji so 4 kadenčne intonacije, in sicer 3 pri končnih ločilih (klicaj, pika, pika) in ena pri dvopičju, torej enako kot v šolski interpretaciji. Zdi se, da na govorno uresničenje dvopičja kot pike vpliva mesto, kjer se dvopičje pojavi, namreč na koncu kitice. Morda vpliva na kadenčni zaključek prve kitice tudi dolžina spremnega stavka pred premim govorom v 2. kitici (4 verzi oz. dve povedi). Rastočih polkadenc je 8, samo 3 so padajoče. Rastoče polkadence so v 1. verzu (*Z glasnim šumom ↗ ↗ s kora / ↗ ↗*) ob nenavadnem premoru, ki sem ga pojasnila z izrekovalno »packo«, in na koncu verza, ko misel prestopa v naslednji verz. Rastoča polkadenca skupaj s premorom v zadnji vrstici 1. kitice izpostavlja besedo *glas*: *druži se z donenjem / glas ↗ ↗ soseske cele*. Zdi se, kot da je bralka prenesla mesto verznega prestopa za eno besedo naprej. Rastoči polkadenci skupaj s kratkima premoroma v 2. kitici intenzivirata vsebino besed, za katerima stojita: *vseh nebes ↗ ↗ in zemlje, / | ↗ naših src ↗ ↗ kraljica! / ||* V 3. kitici so tri rastoče polkadence, dve v 1. verz, 1 v predzadnjem: *Tak ↗ ↗ soseska poje / | ↗ /.../ Skoz visoka okna / ↗ ↗ jasno sonce sije*.

3 Glasnost - V obeh interpretacijah je glasnost nevtralna, zavestne spremembe v jakosti niso opazne, niti niso izraziti stavčni poudarki. Obe interpretaciji uporabljata za poudarjanje druga prozodična sredstva, zlasti premore in intonacije, umetniška interpretacija tudi mimiko.

4 Naglasi - V šolski interpretaciji preseneča napačen naglas na besedi *s kora*. Namesto ozkega ó-ja [*kóra*], izvajalka izreče široki ô [*kôra*]. Naglas, ki je v besedilu zapisan kot ožina: *donénje*, izgovori široko, torej [*donênje*] po sodobnem pravorečju.

4.1 V umetniški interpretaciji so vsi naglasi normativni, tako kot v šolski interpretaciji tudi v tej interpretinji uzvoči besedo *donénje* s široko naglašnim ê-jem.

5 Izgovor - V šolski interpretaciji je izgovor jasen. Opazen je popravek zapisa *počęščena* v *počǎščena* v 2. kitici. Z ritmičnim razbijanjem nekaterih verzov v več segmentov so bolj izpostavljeni tudi nekateri glasovi, npr.: *glas* || *soseke cele* /.../ *jasno* | *sonce* | *sije*. Nakopičenost sičnikov (aliteracija) je zelo slišna.

5.1 V umetniški interpretaciji je slišna govorna »packa« v 1. verz v besedi *Z glasnim*, ostalo brano besedilo je izrekovalno zelo čisto. Opazen je še spremenjen način izreke v zadnjih dveh verzih: *Skoz visoka okna / jasno sonce sije*. Interpretinja ju izreče nekako skozi zobe (zaprta usta, odprtost govorne cevi je manjša), s čimer nakazuje neprizadetost, brezčutnost sonca.

6 Drugo - Tempo je v šolski interpretaciji podoben kot v prejšnjih obrazih, torej srednji, opazna je upočasnitev v zadnjih verzih 2. in 3. kitice, vendar zaradi premora sredi verzov. V umetniški interpretaciji je tempo počasen, agogika ni opazna. V šolski interpretaciji bralka 11-krat pogleda v razred, mimika je neizrazita. V umetniški interpretaciji je mimika izrazita: dvig obrvi in rahel nagib glave na začetku citata, dvig obrvi na koncu citata. Zelo opazna je hoteno »mrtva« mimika v zadnjih dveh verzih, ki onomatopejsko ponazarja sončev indiferentni odnos do dogajanja v cerkvi.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	17 (11 končnih, 6 sredi verza)	15 (10 končnih, 5 sredi verza)
Verzni prestopi:	4	4
s premorom	3	2
brez premora	1	2
Intonacije: končne	4 (3 končna ločila, 1 dvopičje)	4 (3 končna ločila, 1 dvopičje)
nekončne	13	11
rastoče	5	8
padajoče	8	3
Glasnost: celota	srednja	srednja
poudarki	neizraziti	neizraziti

Naglasni: normativni	napaka: <i>s kôra</i> , namesto: <i>s kóra</i>	pravilni
stilni	<i>donénje</i> → <i>ê</i>	<i>donénje</i> → <i>ê</i>
Izgovor	razločen, napaka: <i>počeščena</i> → <i>počaščena</i>	razločen, »packa«: z <i>glasnim</i> , »skozi zobe« zadnja verza
	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Tempo: celota	srednji	počasen
agogika	upočasnjena zadnja verza 2., 3. kitice	ni opazna
Drugo	11 pogledov v razred, neizrazita mimika	izrazita mimika, 2x dvig obrvi, 1x nagib glave

Tabela 4. Primerjava prozodijskih sredstev (Jenko: Obrazi - 6. obraz).

10. obraz

1 Premori - V šolski interpretaciji je 15 premorov, na koncu verzov jih je 11, sredi pa 4. Opazen je daljši premor na koncu 1. kitice. Morda želi bralka s premorom (refleksivni premor) povečati razdaljo med temnim vzdušjem v 1. kitici (smrt) in svetlim (pomlad) v 2. kitici. Verzni prestopi so izvedeni s premori (5). Opazna je odsotnost premora med prvima dvema verzoma 2. kitice: *Kar oko doseže, / smeje se narava*. Dva vizualna znaka (verzni konec in vejica) ne vplivata na govorno izvedbo. Povezanost obeh verzov nakazuje pozitivno emocijo, hkrati takšna govorna izvedba intenzivira obsežnost pogleda. – S premorom za prvo besedo v 2. verzu 1. kitice bralka ustvari ritmični vzorec, ki ga ponovi v zadnjem verzu iste kitice: *Mlade hčere truplo / | črna [] jama krije; / | poleg jame mati / | bridke [] solze lije.* Ločevanje prilastka od odnosnice je sicer neobičajno, ima pa funkcijo poudarjanja. Črna jama postane kontrast mladi hčeri, obenem se *črna* zvočno izenačuje z *bridke*, ritem poistoveti oba verza, pomaga mu še rima (*krije* - *lije*). – Tudi v 2. kitici je v predzadnjem verzu podobna ritmična členitev: *pomlad [] po grobovih*. Spet gre za poudarjanje kontrasta med pomladjo in grobovi. V zadnji kitici pa ima premor za prvo besedo v verzu drugačno vlogo: *slavec, [] drobni slavec /*. Verz ima isto besedo na začetku in na koncu (epanalepsis), drugi segment učinkuje kot dopolnitev prvega s prilastkom *droben*. Narava se ne meni za človekovo smrt, celo drobcen delček te narave se veseli naprej.

1.1 V umetniški interpretaciji je 11 premorov, 8 na koncu verzov, 3 sredi. V prvi kitici je na koncu verza opazna odsotnost premora, ki pa ga nadomesti rastoča intonacija in rahlo upočasnen

izgovor besede *truplo*: *Mlade hčere truplo* / $\uparrow$ *črna jama krije*. Verzni prestop je tako le rahlo nakazan. V naslednjem verzu je med dvema premoroma izpostavljena *mati*, tako da sta v težišču kontrasta *mati* in *hči* (in ne: mlada hči – črna jama kot v šolski interpretaciji): *Poleg jame* | *mati* / $\uparrow$ *bridke solze lije*. Tako kot šolska interpretacija tudi umetniška prva dva verza 2. kitice poveže: *Kar oko doseže, / smeje se narava*. Odsotnost premora ob vejici onomatopejsko razširja vsebino prvega verza in izraža vseobsežnost vesele narave. Veselje je izraženo tudi z zvišanim registrom. Verzni prestop v 2. kitici nima premora na verzni meji: *pomlad po grobovih / cvetje razsipava*. Sintaktična celota ostane nedeljena, ne glede na to, da je izražena v dveh verzih. Tudi v 3. kitici je prvi enjambement izgovorjen brez premora, vendar se sintagma konča za prvo besedo v drugem verzu: *V joku svojo zgubo / človek* $\uparrow$ *Bogu toži*. Takšen ritem se povezuje z upočasnjanim tempom in nižjim registrom. Premor sredi verza je tudi v predzadnji vrstici: *slavec, | drobni slavec / | pa vesele kroži*.|| Premor na verzni meji je daljši in učinkuje kot napoved nečesa nepričakovanega (dramatična pavza). Vsebina zadnje vrstice je res v nasprotju z žalostjo 1. kitice in prvih dveh verzov zadnje.

2 Intonacije - V šolski interpretaciji so 4 končne kadence, in sicer 3 pri končnem ločilu na koncu kitic (pika, pika, pika), 1 pa pri podpičju (v 1. kitici). 11 intonacij je nekončnih (nekončna ločila, odsotnost ločil), in to 8 rastočih in 3 padajoče. Preseneča rastoča polkadenca v zadnji kitici v 2. verzu: *V joku svojo zgubo* / $\uparrow$ $\uparrow$ *človek Bogu toži*; / | $\uparrow$ *slavec*, | $\uparrow$ *drobni slavec* / | $\uparrow$ *pa vesele kroži*.||↓ Podpičje je glede premora precej »močno« ločilo, saj je po hierarhiji ločil med vejico in piko. Tudi sicer v tem primeru podpičje vsebinsko razdeli kitico na dva dela: temnega in svetlega. Interpretinja pa s tremi rastočimi polkadencami relativizira žalost in veselje. V 1. kitici je razvrstitev ločil na koncu verzov enaka kot v zadnji kitici. Vsi štirje verzi so uglašeni pesimistično, temeljno čustvo je žalost. Pričakovali bi, da bo govorka podpičje v drugem verzu realizirala s padajočo polkadenco ali vsaj z rastočo polkadenco, vendar se odloči za večjo zarezo – končno kadenco. Vendar tokrat najbrž kadenčna intonacija ni v funkciji deljenja kitice, pač pa v vlogi intenziviranja čustva.

2.1 V umetniški interpretaciji je 5 končnih kadenčnih intonacij, in sicer 3 pri piki, 2 pri podpičjih (1. kitica - 2.verz, 3. kitica – 2. verz): *Mlade hčere truplo* / $\uparrow$ *črna jama krije*; / |↓ Omenila sem že odsotnost premora ob koncu 1. verza, upočasnitev v besedi *truplo* in rastočo intonacijo, ki pravzaprav bolj prefinjeno nakaže miselni prestop kot premor. Govorna pika na koncu drugega verza daje poslušalcu čas za dojetje besedne semantike. Tretji verz je ritmično razdeljen na dva sklopa z rastočima polkadencama, četrti verz se zaključí s kadenco: *poleg jame* | $\uparrow$ *mati* / $\uparrow$ $\uparrow$ *bridke solze lije*. / |↓

3 Glasnost - V obeh interpretacijah je glasnost srednja in se v pesmi ne menjava, tudi stavčni poudarki so neizraziti.

4 Naglasi - V obeh interpretacijah so naglasi normativni. V šolski interpretaciji je stilni naglas, ki je v zapisu označen (*pómlad*) realiziran napačno: [*pômlad*].

5 Izgovor – Izgovor je v obeh interpretacijah jasen, razločen, v umetniški izvedbi je opazna skrb za izreko, kar se vidi v obustni mimiki. V šolski interpretaciji je zelo slišen [e] v besedi *slavec* (zadnja kitica), moral pa bi biti polglasnik [*slavəc*].

6 Drugo - V šolski interpretaciji je tempo srednji, torej neopazen, v umetniški je počasen. V šolski izvedbi agogika ni slišna, v umetniški pa na nekaterih mestih je. V 1. kitici je zadnja beseda pred verznim prestopom upočasnjena (*truplo*), v 3. kitici sta prva dva verza počasnejša in izrečena v nižjem registru, zadnji verz pa je hiter (*pa vesele kroži*). Agogika je usklajena z vsebino verzov, v katerih se pojavi. V šolski interpretaciji bralka 9-krat pogleda v razred, drugih mimično-gestičnih znakov ni. V umetniški interpretaciji bralka 2-krat dvigne obrvi, enkrat ob verzih: *pómlad po grobovih / cvetje razsipava*, drugič ob verzih: *V joku svojo zgubo / človek Bogu toži*. V obeh primerih mimika poudarja, dodaja čustveno vrednost povedanemu. Podobno se bralka mimično obnaša v 1. kitici. Vse štiri verze pove z opazno mirno mimiko, kar ilustrira žalostno vsebino verzov.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	15 (11 končnih, 4 sredi verza)	11 (8 končnih, 3 sredi verza)
Verzni prestopi:	5	5
s premorom	5	2
brez premora	0	3
Intonacije: končne	4	5
nekončne	11	7
rastoče	8	5
padajoče	3	2
Glasnost: celota	srednja	srednja
poudarki	neizraziti	neizraziti
Naglas: normativni	pravilni	pravilni
stilni	napaka: <i>pômlad</i> , namesto <i>pómlad</i>	uresničeni
Izgovor	razločen, napaka: <i>slavec</i> [-ec], namesto [-əc]	razločen, tudi vidno opazen
Tempo: celota	srednji	počasnejši
agogika	ni opazna	upočasnitev v 1. verzu

		1. kitice, upočasnitev v prvih dveh verzih 3. kitice, pohitevanje v zadnjem verzu 3. kitice
Drugo	9 pogledov	mirna mimika v 1. kitici, 2x dvig obrvi; register v 1. kitici nižji, v 2. kitici višji, v 3. kitici prva dva verza nižja, zadnja dva višja

Tabela 5. Primerjava prozodijskih sredstev (Jenko: Obrazi – 10. obraz).

Sklep

1 Najbolj opazne razlike med šolsko in umetniško govorno interpretacijo Jenkovih Obrazov so v načinu izgovarjanja, v naglaševanju, v menjavanju registra, v glasovni barvi, izkoriščanju tempa in mimiki. – Izgovor je pri obeh govorkah razločen (pri igralki se bolj čuti zavestna skrb za jasnost izreke), vendar učiteljica naredi dve napaki (ne izgovori polglasnika, zamenja črki). Učiteljica se zmoti tudi v naglaševanju (*srcè, s kôra*). Igralka večkrat podaljšuje naglašene samoglasnike, zlasti v poudarjenih besedah, nekajkrat pa onomatopejsko z izreko »skozi zobe« slika dogajanje, stanje, razpoloženje. Pri igralki je izgovor tudi vidno opazen (napetost obustnih mišic). – Med šolsko in umetniško govorno interpretacijo je razlika tudi v izkoriščanju registra kot govornega izraznega sredstva. Učiteljica vse štiri obraze ves čas govori v srednjem registru, igralka pa nekajkrat precej zviša ali, še pogosteje, zniža ton. – Igralkin glas ima v vseh štirih pesmih posebno barvo (»recitatorsko«), ki daje vtis poetičnosti, rahle vznesenosti. Učiteljica glasovne barve v govornem oblikovanju ne uporablja. – V umetniški interpretaciji je več agogike kot v šolski, pa tudi izrazitejša je. Tempo je v umetniški interpretaciji na sploh počasnejši kot v šolski.

2 V šolski interpretaciji je mimika neizrazita, v umetniški pa je precej opazna (zlasti obočesna mimika – dvig obrvi). Učiteljica vzdržuje dober stik z razredom, saj zelo pogosto pogleda v poslušalstvo, čeprav se zdi, da so to bolj formalni pogledi (pogled mimo). – Splošen vtis je, da je igralka bolj zavestno uporabljala prozodijska sredstva kot učiteljica in da jih je izvedla bolj intenzivno.

Mihail Lermontov: Jadro (prevedel Mile Klopčič)

Na sinji morski se gladini
v meglicah jadro lesketa ...
Le česa išče si v tujini
in kaj pustilo je doma?

Morje kipi in veter vleče,
škipaje jambor se šibi.
Ah, jadro si ne išče sreče,
pred srečo tudi ne beži! –

Nad njim se sončna luč razžarja,
pod njim je morje v dalj in šir.
A jadro si želi viharja,
kot da v viharju bil bi mir!

Govorni znaki v jezikovni organiziranosti zapisa

1 Pesem *Jadro* ima tri štirivrstične kitice, torej 12 verzov. **Metrum** je jambski. Verzi so približno enako dolgi: sodi verzi so sestavljeni iz 4 jambov, lihi verzi so z enim nenaglašnim zlogom nadštevilni, hiperkatalektični. Za govorno uresničenje je metrum merodajen v 2. verzu pri izgovoru predloga *v*, ki se mora povezati z naslednjo besedo in tvoriti s prvim zlogom te besede en zlog [*umə-glicah*]. Podobno je v 12. verzu, kjer predlog *v* ne sme postati zlogotvoren: *kot da v viharju bil bi mir* [*uvi-*] Bralec mora upoštevati metrum tudi v 5. verzu, kjer ima beseda *morje* sicer lahko dve naglasni možnosti: *mórje/morjé*. Zaradi jambaškega metra se mora odločiti za stilno izpostavljeno *morjé*. V začetku 7. verza je razpoloženski medmet *ah*, ločen od ostalega verza z vejico. Zapis ponuja kršitev metrične sheme s tem, da dobi vzdih naglas in se tako dva naglašena zloga najdeta drug ob drugem, čeprav ločena s premorom, ki ga nakazuje vejica: *Ah, jadro si ne išče sreče*.

2 Vsi verzi, razen 1. in 3. (verzni prestop) imajo na koncu končna in nekončna **ločila**. Opazne so tri pike na koncu 2. verza, ki jih lahko interpretiramo kot nadaljevanje, nedokončanost oziroma kot podaljševanje trajanja glagola lesketati se: *Na sinji morski se gladini / v meglicah jadro lesketa ...* Tropičje lahko nakazuje tudi simultanost: izrečeno traja istočasno z naslednjimi verzi. Jezikovni znaki so linearni, se pravi, da si sledijo v eni dimenziji, govorni znaki so simultani, se pravi, da se hkrati odvija več prozodičnih prvin. Tri pike nakazujejo daljšo pavzo, potegnjene (podaljšane) vokale, upočasnjeno tempo, spremenjen register. Zvočno se lesketanje zrcali tudi v ponavljanju glasu [s]: *Na sinji morski se gladini / v meglicah jadro lesketa ...* Na koncu 8. verza je opazno dvojno ločilo, in sicer klicaj in pomišljaj: *Ah, jadro si ne išče sreče, / pred srečo tudi ne beži! - .*

Klicaj daje obema verzoma še dodaten emotivni naboj, ki ga že sicer prinaša v verza vzdih *ah*. Pomišljaj pa nakazuje daljši premor pred sklepno kitico. Razmik med kiticami namreč ni vedno dovolj jasen znak za premor. Daljši premor ponuja poslušalcu možnost razmisleka. Zadnja kitica se začne z morsko impresijo, zaključí pa se z vzklično povedjo, ki je bistveno sporočilo pesmi: *A jadro si želi viharja, / kot da v viharju bil bi mir!* Klicaj je spet znak za čustveno obarvanost obeh verzov, ki sta pravzaprav odgovor vprašanju iz 1. kitice.

3 Členjenje s premori in različno dolžino premorov deloma nakazuje tudi **vsebinska dvodelnost** vseh treh kitic. Prva dva verza vsake kitice opisujeta jadro, morje, svetlobo, zadnja dva verza pa sta v vsaki kitici refleksivna. Razmišljanje oz. komentar k opisom izreka lirski subjekt v obliki retoričnih vprašanj in vzkličnih povedi. V zadnjih dveh verzih vseh treh kitic je razpoznavna slovanska antiteza: vprašanje (*Le česa išče si v tujini / in kaj pustilo je doma?*), zanikanje (*Ah, jadro si ne išče sreče, / pred srečo tudi ne beži!*), sklep (*A jadro si želi viharja / kot da v viharju bil bi mir!*). Vsebinsko ogrodje: impresija, refleksivno vprašanje; impresija, zanikani odgovor; impresija, sklepni odgovor, ponuja bralcu temelj za uzvočitev.

4 Ločila poleg premorov nakazujejo tudi intonacije. Vprašaj na koncu prve kitice zahteva padajočo intonacijo, glede na to, da sta obe priredno povezani vprašanji dopolnjevalni in imata vrh v vprašalnicah (*česa, kaj*). Klicaja na koncu 2. in 3. kitice opozarjata na čustveno obarvanost verzov. Vejice na koncu verzov skladijsko ločujejo priredne stavčne sestavine, torej pomensko samostojne enote, zato jih je v interpretaciji mogoče izrekati tudi s kadenco (in ne s polkadenco).

5 S stališča izgovarjave je v pesmi nekaj **težjih glasovnih sklopov in glasovnih premen**: v *meglicah* (polglasnik), *veter* (polglasnik), *razžarja* [*ražžarja*], v *dalj* [*dal'*], *kot da* [*kodda*].

6 **Skladnja** je dokaj preprosta, večinoma gre za priredne stavčne zveze, ki jih je mogoče govorno ločiti s premori. Opazen je stilno zaznamovan besedni vrstni red, ki nakazuje logične stavčne poudarke na vsebinsko in čustveno pomembnejših besedah. Na primer: *Na sinji morski se gladini / v meglicah jadro lesketa ...* Prosti morfem *se* je ločen od glagola *lesketa*, obenem pa se glagol pojavi na koncu povedi, kar ustvari poseben ritem in daje glagolu intenzivnejši pomen.

7 Pesem je rimana, rimata se vsak drugi verz. Izmenjujejo se ženske (v lihih verzih) in moške rime (v sodih verzih). V prvi kitici se misel iz prvega verza nadaljuje v drugem: *Na sinji morski se gladini / v meglicah jadro lesketa ...* **Verzni prestop** ponuja različne govorne uresničitve. Mogoče ga je govorno uresničiti brez premora ali pa z zelo kratkim premorom na meji obeh verzov. Zadnjo besedo v 1.

verzu bi bilo mogoče izreči počasneje z rastočo intonacijo in nadaljevati naslednji verz brez premora. Verzni miselni preskok izhaja iz vzajemnega delovanja sintakse in verzifikacije. Gre za spopad metričnega ustroja verza in ritmičnega ustroja stavka. Sintaktična enota se ne ujema z verzifikacijsko in to spremeni ritem misli. Ker sta oba verza enako dolga, verzni prestop nima vloge poudarjanja samo tistega dela misli, ki je prenesen v naslednji verz, pač pa sta izpostavljeni oba konca verzov: *gladini* – *lesketa*. Čeprav bo jakostno najbrž poudarjena beseda *jadro*, bo govorna energija hkrati osredotočena tudi na *gladino* in *lesketanje*.

8 Pesem ubeseduje znani romantični motiv čolna, ki si pred nevihto išče varen pristan, kar simbolizira človekovo hrepenenje po mirnem življenju. Jadro je prispodoba za človeka, ki se počuti tujec v običajnem svetu, saj v mirnem življenju ne najde pomiritve in si zato želi viharja. Zadnji dve vrstici lahko razumemo kot sklep oz. vsebinski vrh pesmi. Takšno razumevanje pomaga oblikovati **govorno dramaturgijo** pesmi, se pravi, da vrh nakažemo npr. s počasnejšim tempom ali z daljšo pavzo pred njim ali z nižjim registrom ali s kombinacijo različnih prozodijskih sredstev. Lahko pa govorno dramaturgijo gradimo na dvojnostih oz. prepletu impresije in refleksije. Vzdušje v pesmi ni niti veselo niti žalostno, vsebina ne nakazuje posebnih razponov v glasnosti in v registru.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori – Obe govorni interpretaciji imata premore na koncu vsakega verza, tudi tam, kjer ni ločil (1., 3. verz), pa tudi premore znotraj verzov. V šolski govorni interpretaciji je 16 premorov, od tega so štirje krajši in so sredi verzov. V 1. verzu je zelo kratka pavza za besedno zvezo *na sinji*, kar nima prave funkcije in učinkuje kot motnja, saj ločitev dveh prilastkov, ki imata skupno odnosnico, ni niti logična niti poudarjalna. V 5. verzu med prirednima stavkoma (*Morje kipi* | *in veter vleče*) je delitev na dva segmenta logična (sintaksa), čeprav gre za enotno, hkratno dogajanje in bi bilo nečlenjenje s »pesniškega« stališča bolj primerno. V 7. verzu je za medmetom *ah* kratka pavza, prav tako v 12. verzu za besedo *viharju*. Zadnji verz s premorom razpade na dva ritmična sklopa, ki dobita večjo pomensko težo. Takšno ritmično členjenje vzbuja v poslušalcu vtis počasnejšega tempa in daje prostor razmišljanju.

1.1 V umetniški interpretaciji je 14 premorov, od tega sta 2 krajša sredi verzov (v 7. verzu za vzdihom *ah*, v 12. verzu za besedo *viharju*). Premori na koncu verzov so približno enako dolgi (vsaj po slušnem vtisu), preseneča neupoštevanje treh pik na koncu 2. verza in pomišljaja za klicajem v 8. verzu.

2 Intonacije – Ob premorih na koncu verzov je v šolski interpretaciji 7 padajočih intonacij, in sicer enkrat ob nekončnem ločilu (vejici), 6-krat ob končnem ločilu. V pesmi je 9 polkadenc, od tega 7 rastočih in 2 padajoči. Padajoča polkadenca je v 1. kitici v refleksivnem delu (zadnja dva verza): *Le česa išče si v tujini / |* [↓] *in kaj pustilo je doma?* Poudarjeni sta vprašalnici *česa* in *kaj*, torej je intonacijski vrh v teh dveh besedah. Drugi verz se začneja z veznikom *in*, ki 3. verz poveže s 4. v priredno poved. 3. in 4. verz sta dve dopolnjevalni vprašanji, ta pa imajo običajno padajočo intonacijo, tako da v tem primeru padajoča polkadenca ni v funkciji intenziviranja čustvene angažiranosti. Emotivno vlogo pa ima padajoča polkadenca v zadnjih verzih zadnje kitice: *A jadro si želi viharja, / |* [↓] *kot da v viharju bil bi mir.* Padajoča polkadenca skupaj s premorom poudarja vsebino verza. K poudarjanju pripomore še ponovitev besede *vihar* v zadnjem verz. »Intenzivirani« vihar tako odigra še večji kontrast nasproti miru. – Rastočih polkadenčnih intonacij je 7, na koncu verzov 3, sredi pa 4. Z rastočo intonacijo in pavzo na koncu 1. verza je uresničen verzni prestop: *Na sinji* [↑] [↑] *morski se gladini / |* [↑] *v meglicah jadro lesketa ...* [↓]. Nenavaden je sicer zelo kratek premor z rastočo intonacijo v prvem verz, ker se pojavi med dvema prilastkoma (*na sinji* [↑] [↑] *morski se gladini*). Morda je šlo le za naglasno omahovanje v besedi *morski*. Bralka namreč besedo napačno naglasi (*mórski*). Rastoči sta polkadenci na koncu 5. verza ob vejici in na koncu 9. verza ob vejici. Rastoči intonaciji sta še sredi 5. in 12. verza: *Ah,* [↑] [↑] *jadro si ne išče sreče /.../ kot da v viharju* [↑] [↑] *bil bi mir.* Rastoči polkadenci sta ob zelo kratkih premorih, tako da samo rahlo zaustavita ritem in nakažeta čustveni poudarek.

2.1 V umetniški interpretaciji se vsi konci verzov končajo s padajočo intonacijo, torej tudi pri verzni prestopih in ob nekončnih ločilih. Prav tako sta padajoči intonaciji ob premorih sredi 7. in 12. verza. Vse intonacije v pesmi so torej padajoče, kar je znak za povečano čustvenost. Kadenčne intonacije so tudi ob nekončnih ločilih (vejica). Poudarjeno čustvenost izraža tudi padajoča polkadenca za vzdihom: *Ah,* [↓] *jadro si ne išče sreče.* Medmet je še podaljšan, se pravi, da tri prozodična sredstva (premor, intonacija, način izgovora) intenzivirajo emotivnost verza in hkrati izražajo bralkin odnos do besedila. Podobna je vloga padajoče polkadence v zadnjem verz: *kot da v viharju* [↓] *bil bi mir!* Končni besedi v obeh segmentih (*vihar*, *mir*) sta izpostavljeni in s tem tudi njuna pomenska nezdružljivost.

3 Naglaševanje – Šolska interpretacija je v 5. verz upoštevala metrum (jamb): *Morjé kipi in veter vleče*, umetniška pa ne: *Mórje kipi in veter vleče*. Šolska interpretacija v 1. verz naglasi besedo *morski* z

ozkim ó-jem, kar ni v skladu z normo. Morda se je zaradi zadrege z naglasom pojavila pavza za besedo *sinji*.

4 Glasnost in stavčni poudarek – Šolska interpretacija je v celoti ustrezno glasna (srednja glasnost). Razlika med šolsko in umetniško interpretacijo je opazna v jakostnem izpostavljanju različnih besed v 3. in 4. verz: *Le česa išče si v tujini/in kaj pustilo je doma?* (šolska interpretacija) *Le česa išče si v tujini/in kaj pustilo je doma?* (umetniška interpretacija). S stavčnim poudarkom se premakne tudi intonacijsko težišče, zato imata retorični vprašanji v umetniški interpretaciji drugačno melodijo kot v šolski. Tudi pomen se spremeni. Razlike v poudarjanju so tudi v 7. in 8. verz. V šolski interpretaciji sta poudarjeni besedi *išče* in nikalnica *ne*, v umetniški pa *sreče* in *beži*: *Ah, jadro si ne išče sreče, / pred srečo tudi ne beži!* – *Ah, jadro si ne išče sreče, / pred srečo tudi ne beži!* V šolski interpretaciji je v 8. verz opazna jakostno poudarjena nikalnica pred glagolom, kar je v nasprotju z normo: *pred srečo tudi ne beži*. Bralka najbrž želi poudariti zanikanje. – Tudi zadnja dva verza se glede poudarjanja razlikujeta. Šolska interpretacija poudari besedi *jadro* in v *viharju*, umetniška pa *jadro*, *viharja* in v *viharju*: *A jadro si želi viharja, / kot da v viharju bil bi mir!* *A jadro si želi viharja, / kot da v viharju bil bi mir!* Preseneča, da sta obe interpretaciji poudarili *jadro*, torej besedo, ki je v zadnjih dveh verzih manj bistvena od *viharja* in *miru*.

5 Izgovor glasov – V obeh interpretacijah je izreka jasna. V umetniški interpretaciji je opazno podaljševanje samoglasnikov (7. verz: *Aah, jadro si ne išče sreče*, 10. verz: *pod njim je morje v daalj in šir*), kar nakazuje večjo čustvenost in glasovno ilustriranje predmetnosti. Niti šolska niti umetniška interpretacija ne upoštevatata izgovora polglasnika v besedah: v *meglicah*, *veter*. Šolska interpretacija upošteva glasovno premeno v zadnjem verz: kot da [koddə], umetniška pa ne: [kot da]. – Poleg neustreznega naglasnega mesta v besedi *morje* naredi v umetniški interpretaciji bralka napako tudi v 2. verz: v *meglicah jadro lesketa*. Ne upošteva metrične sheme in predlog v prebere kot zlog, s čimer podre jamski metrum. Ker se predlog pojavi na začetku verzne prestopa napaka ni zelo moteča.

6 Drugo – Tempo je v obeh interpretacijah v celoti malo počasnejši. V umetniški interpretaciji je verz: *Ah, jadro si ne išče sreče* nekoliko upočasnen. Upočasnitev nakaže »potegnjen«
vzdih in premor za njim. V umetniški interpretaciji je register v celoti rahlo znižan, barva glasu je nekoliko »usodnostna«
- kot da skuša interpretinja z glasovno barvo ponazoriti simbolni pomen jadra – romantičnega človeka, ki ne hrepeni po skladju s svetom, pač pa po viharju. V šolski interpretaciji je opazno znižan register v zadnjem

segmentu: *bil bi mir*. Nizek register nakazuje konec pesmi, hkrati interpretinja z nižjim glasom odslikava vsebino.

6.1 V šolski interpretaciji izvajalka 3-krat med branjem pogleda v publiko, sicer mimika ni opazna (»mrtva« mimika, nepremična glava). V umetniški interpretaciji bralka 9-krat za dalj časa pogleda v kamero (predvsem v refleksivnih delih) in skuša ustvarjati vtis, da govori na pamet. Nekaj verzov (ali polovico) res pove na pamet (1., 4., 7., 8., 11, 12.). Zadnja dva verza izreče z rahlim nasmeškom, ki izraža bralkin odnos do govorjenega.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	16 (12 končnih, 4 sredi verza)	14 (12 končnih, 2 sredi verza)
Verzni prestopi:	1	1
s premorom	1	1
Intonacije: končne	7	10
nekončne	9	4
rastoče	7	0
padajoče	2	4
	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Glasnost: celota	srednja	srednja
poudarki	neizraziti, opaznejši v refleksivnih verzih; napaka: poudarjena nikalnica (<i>ne beži</i>)	neizraziti
Naglas: normativni	napaka: <i>mórski</i> , namesto: <i>môrski</i>	pravilni
stilni	uresničen	napaka: <i>mórje</i> , namesto: <i>morjé</i>
Izgovor	razločen	razločen; podaljšani samoglasniki (<i>aah</i> , <i>daalj</i> , <i>šiir</i>); napaka: zložni izgovor v-ja [<i>u-mə-glicah</i>], namesto [<i>wmə-glicah</i>]
Tempo: celota	počasnejši	počasnejši
agogika	ni opazna	upočasnitev v 7. verzu
Drugo	»mrtva« mimika, toga drža, 3 pogledi; znižan register v zadnjem segmentu	znižan register, »usodna« barva; 9 pogledov v kamero, rahel nasmeš (zadnja dva verza); 6 verzov na pamet

Tabela 6. Primerjava prozodijskih sredstev (Lermontov: Jadro).

Sklep

1 V umetniški interpretaciji je v primerjavi s šolsko v celoti opaznejši emotivni naboj, kar bralka izraža z nižanim registrom in »usodnostno« glasovno barvo, z intonacijami, ki so vse padajoče, s podaljševanjem samoglasnikov v nekaterih besedah, zlasti tistih, ki se vsebinsko navezujejo na brezmejnost (v *daalj*, *šiir*), in tudi z mimiko. Preseneča neupoštevanje metruma v 2. verz (v *meglicah*) in v prvi besedi 2. kitice (*mórje*). Zdi se, kot da želi igralka pesem govoriti čim bolj naravno, zato se zvočno odmika od pesniške forme. Umetniška interpretacija ne zveni kot branje, temveč kot prosto govorjenje. K temu vtisu pripomore tudi govorjenje nekaterih verzov na pamet.

2 Šolska govorna interpretacija je manj čustvena, bolj zadržana v rabi govornih sredstev. Intervali v intonacijah so majhni, poudarki večinoma niso izraziti, zmoti jakostno izpostavljena nikalnica: ne beži. Presenetljiva je pravorečna napaka v 1. verzu (*mórski*), Zdi se, kot da bralka šele tik pred izgovorom besede *morski* podvomi o njenem naglasu, zato naredi neobičajno pavzo za pridevnikom: Na sinji | *morski*. Zelo opazna je odsotnost neprozodijske mimike ter nekakšna togost glave in ramen, kar ustvarja vtis nesproščenosti. Šolska interpretacija ne teži k prostemu govoru, bralka je zelo »navezana« na knjigo, kljub temu da razredu namenja tri formalne poglede.

Tone Pavček: Pesem o zvezdah

Vsak človek je zase svet,
čuden, svetl in lep
kot zvezda na nebu ...

Vsak tiho zori,
počasi in z leti,
a kamor že greš, vse poti
je treba na novo začeti.

Tako živimo ljudje.
Vsak zase krmari k pogrebu.
Svetloba samo
nas druži kot zvezde na nebu.

A včasih so daleč poti,
da roka v roko ne seže,
a včasih preblizu so si,
da z nohti lahko
srce kdo doseže ...

Od téga mendà
 človek umre,
 od tegà z neba
 se zvezda ospe.

Govorni znaki v jezikovni organizaciji zapisa

1 Pavčkova Pesem o zvezdah ima 5 kitic z različnim številom verzov (3, 4, 4, 5, 4), od katerih so nekateri rimani. **Rima** je v 2. in v zadnji kitici prestopna (*zori – poti, z leti – začeti; menda – z neba, umre – ospe*), v 3. in 4. kitici je pretrgana (*ljudje – samo, k pogrebu – na nebu; poti – so si, seže – lahko – doseže*), v prvi kitici rime ni. Verzi so različno dolgi. Pesem je napisana v svobodnem verzu. Opazni so **naglas**i, ki jih je zapisal avtor: v 1. kitici: **svetál**, v 5.: *od téga mendà /.../ od tegà*. Bralec mora biti posebej pozoren na naglasno (glasovno) igro v zadnji kitici, zlasti v 3. verzu je zvočnost odvisna od končniškega naglasa v besedi *tegà*. Kratki à se namreč takoj nato ponovi v besedi *z neba*. Zapisani naglas na besedi *svetál* je napačen, saj je a dolg, torej bi moral biti zapisan z ostrivcem: *svetál*. Bralec bo moral napako korigirati. Dolgi á tudi onomatopejsko intenzivira pomen besede. Premislek glede naglaševanja je potreben tudi v 2. verzu 4. kitice: *da roka v roko ne seže*. Možen bi bil končniški naglas v *rokó*, vendar je starinski, zmotil pa bi tudi verzni ritem.

2 Od **ločil** so opazne tri pike na koncu prve in četrte kitice. Nakazujejo daljšo pavzo. *Vsak človek je zase svet, / čuden, svetál in lep / kot zvezda na nebu ...* Ločilo intenzivira pomensko razsežnost verza – tri pike podaljšujejo nebo v neskončnost. Na koncu četrte kitice pa tropičje lahko nakazuje tudi zamolk - srce je namreč ranjeno, če se ga kdo dotakne z nohti: *da z nohti lahko / srce kdo doseže ...* Pesem je refleksivna, zato daljši premori ob treh pikah nakazujejo možnost razmisleka o povedanem. Druga dva verza v 1. kitici sta nekakšen dostavek, natančnejša opredelitev 1. verza: *Vsak človek je zase svet, / čuden, svetál in lep / kot zvezda na nebu ...* Na koncu 1. verza je vejica, vendar je misel samostojna, funkcionira tudi brez nadaljevanja, zato je primernejša padajoča polkadenca, morda celo kadenca z malo daljšim premorom, kot je običajen pri vejici. Podobno je v 2. kitici: 1. verz je ugotovitev *Vsak tiho zori*, ki se sicer zaključí z vejico, vendar je padajoča polkadenca ustrežnejša. Spet sledi dostavek, natančnejše pojasnilo: *počasi in z leti*. Kot nasprotje tihemu, počasnemu zorenju se pojavi dejstvo, da je vedno treba začeti na novo.

3 V 1., 2., 3., 4. kitici je po en **verzni prestop**, v 5. kitici sta dva. V 1. kitici se misel verzno prelomi pred veznikom v primerjavi, tako da prvi del komparacije (trije prilastki) predstavlja en verz: *čuden, svetál in lep / kot zvezda na nebu*. Prav zaradi izpostavljenosti

prilastkov bo primerno narediti rahel zatik pred drugim delom komparacije. V 2. kitici je enjambement med 3. in 4. verzom: *a kamor že greš, vse poti / je treba na novo začeti*. Daljši del je bolj pomensko izpostavljen. Morda bi bilo primerno ob rastoči intonaciji upočasniti tempo v krajšem delu misli (*vse poti*). Tudi v 3. kitici bi lahko uporabili podoben način govornega oblikovanja verznega prestopa: *Svetloba samo / nas druži kot zvezde na nebu*. V 4. kitici je mogoče izvesti prestop misli brez premora: *da z nohti lahko / srce kdo doseže ...*, če pa želi interpret poudariti *srce*, je seveda možna kratka pavza na prehodu v naslednji verz. V 5. kitici je spet boljše uporabiti zelo kratko pavzo na verzni mejah: *Od tega menda / človek umre, / od tega z neba / se zvezda ospe*. Vsekakor je manj primerno, če bralec vse prestopne govorno uresniči enako, saj se misli razlikujejo in imajo različno pomensko težo.

4 S stališča skladnje pesem ni zahtevna. Opazni sta dve povedi v 3. kitici, ki sta samostojna verza: *Tako živimo ljudje. / Vsak zase krmari k pogrebu*. Končno ločilo (pika) nakazuje padajočo intonacijo. Obe misli sta neizpodbitni resnici, zlasti druga ne dopušča ugovora. Primerna bo padajoča intonacija in daljši premor za pikama.

5 V pesmi se ponavljajo nekatere besede (nebo, zvezde), dvakrat se ponovi besedna zveza kot *zvezda(e) na nebu* (1., 3. kitica). **Ponavljjanje** vedno pomeni tudi izpostavljanje, poudarjanje, zato mora govorni interpret najti primerno prozodijsko sredstvo, da ponovljene besede, besedne zveze zvočno in s tem pomensko izstopijo iz celote. Ne gre za jakostno poudarjanje, pač pa za zvočno vodenje smisla celotne pesmi: zvezde smo ljudje, med nami se spletajo najrazličnejši odnosi, vendar smo si v svojem najglobljem bistvu podobni.

6 Govorno dramaturgijo je mogoče graditi na vsebinski dvojnosti pesmi. Prvi dve kitici govorita o človekovi čudnosti in lepoti, o svetlobi, ki ljudi združuje, o počasnem zorenju, ki ga mora posameznik doživeti. 3. kitica je nekakšen prehod oz. napoved drugega pola človekovega življenja. V 4. kitici veznik A (toda) vpelje temnejše človeške teme: odtujenost, sovražnost, smrt. Takšno dvojnost lahko nakažejo predvsem prozodijski elementi iz sloja glasu (barva, jakost, register) in spremembe v tempu. Vendar mora interpret paziti, da govorna interpretacija ne postane preveč temna, pesimistična, saj takšno vzdušje v pesmi ni prevladujoče.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori V šolski interpretaciji je 16 premorov, od tega 14 na koncu verzov, 2 sredi verzov. Vsi premori na koncu verzov so dolgi, še daljši so med kiticami. Oba premora sredi verzov sta kratka in sta

realizirana ob vejici: *čuden, [] svetla in lep* (1. kitica), *a kamor že greš, [] vse poti*. Nasploh bralka zelo upošteva interpunkcijo, kar je razvidno tudi iz govorne uresničitve verznihih prestopov, ki so vsi, razen enega v zadnji kitici, izrečeni brez premora. Misli v verznihih prestopih so govorjene malo hitreje, zlasti hiter je prehod iz verza v verz: *čuden, [] svetla in lep / kot zvezda na nebu ...* (1. kitica), *a kamor že greš, | vse poti / je treba na novo začeti* || (2. kitica), */s/vetloba samo / nas družijo kot zvezde na nebu* || (3. kitica), *a včasih preblizu so si, / da z nohti lahko / srce kdo doseže ...* || (4. kitica), */o/d tega menda / človek umre, / | od tega z neba / se zvezda ospe* || (5. kitica). V 4. kitici bralka ne upošteva vejice na koncu verza: *a včasih preblizu so si, / da z nohti*, tako da začne miselni prestop že v tem verzu, ker poveže tri verze. V zadnji kitici med zadnjima dvema verzoma naredi premor, čeprav se misel nadaljuje v zadnji verz. Ta premor upočasni tempo in napove konec govorne interpretacije. Opazni so precej dolgi premori med kiticami.

1.1 V umetniški interpretaciji je 20 premorov, in sicer 17 na koncu verzov, 3 sredi verzov. Tri verzne prestopne realizira interpretinja s kratkimi premori, tri pa brez. Prvo kitico ritmično razčleni podobno kot bralka v šolski interpretaciji, le da so tu vsi trije prilastki izpostavljeni, ker je za njimi kratek premor (člen A v primeri je tridelen): *Vsak človek je zase svet, / | čuden, | svetla in lep / [] kot zvezda na nebu*. Podobno, s premorom na meji dveh verzov je uresničen verzni prestop v 2. kitici: *a kamor že greš, | vse poti / [] je treba na novo začeti*. Tudi zadnja dva verza, ki sta ena misel, sta ločena s pavzo: *od tega z neba / | se zvezda ospe*. Opazna je členitev s pavzo v 4. kitici: *a včasih | preblizu so si*. Pavza poudarja besede za sabo.

2 Intonacija – V šolski interpretaciji je 12 kadenčnih intonacij, in to 7 ob končnih ločilih (2x tri pike, 5 pik), 5 pa ob nekončnih (vejice). Bralka torej 5 vejic zvočno spremeni v pike. Kadenčna intonacija in daljši premor nakazujeta pomembnost izrečenega verza in ponujata poslušalcu čas za premislek. Sredi verzov sta dve rastoči polkadenci s kratkima pavzama. V 1. kitici je od treh prilastkov zaradi premora z rastočo polkadenco poudarjen prvi: *čuden, [] [] svetla in lep / kot zvezda na nebu* S takšnim ritmičnim členjenjem se prvi prilastek (čuden) oddalji od primerjave z zvezdo in se bolj veže na prvi verz (*Vsak človek je zase svet*), svet je torej čuden. Ostala dva prilastka (svetla in lep) pa sta tesneje vezana na verz: *kot zvezda na nebu*. Druga rastoča polkadencia ob kratki pavzi je v 2. kitici: *a kamor že greš, [] [] vse poti / je treba na novo začeti*. Tretja rastoča polkadencia je v predzadnjem verzu zadnje kitice ob verznihih prestopu, ki je tokrat realiziran s pavzo: *od tega z neba / | [] se zvezda ospe*. ||↓. Padajoča polkadencia je v 4. kitici: *A včasih so daleč poti, / []*

¶ da roka v roko ne seže ¶. Premor je kratek, tako da padajoča intonacija ne doseže učinka poudarjene čustvenosti v tem verzu, pač pa v naslednjem, ki se konča s kadenco (čeprav ob vejici).

2.1 V umetniški interpretaciji je 15 končnih (kadenčnih) intonacij, od tega jih je 7 ob končnih ločilih, 7 ob nekončnih, 1 pa ob verzem prestopu, kjer ni ločila (*čuden, svetl in lep* / ¶ ↓ *kot zvezda na nebu ...*).

3 Naglaševanje – Obe interpretaciji upoštevata stilne naglase, ki jih je zapisal avtor v 1. in v 5. kitici: *čuden, svetl in lep ... od téga mendà / človek umre, / od tegà z neba se zvezda ospe*. Beseda *svetal* ima sicer dolgi á, ki ga bralka tudi izreče, čeprav je v zapisu kratek à. V zadnji kitici se pesnik poigra z naglasi v besedi *tega* – enkrat je običajen, drugič stilni, s čimer doseže spremembo ritma v predzadnji vrstici in s tem miselni poudarek ter hkrati spremembo evfonije: v prvem verzu sta izpostavljena glasova é in à (*Od téga mendà*), v predzadnjem à in à (*od tegà z nebà*). Predzadnji verz zazveni bolj poetično, tudi beseda *ospe* pripomore k temu.

4 Glasnost in poudarki – V šolski interpretaciji je glasnost branja primerna (srednja) in se ne spreminja. Poudarki so logični in primerno jakostno močnejši, npr. *od téga mendà / človek umre*. Prehodi iz nepoudarjene v poudarjeno besedo niso ostri. Razlika v poudarku je v 4. kitici, in sicer v zadnjem verzu. Šolska interpretacija poudari besedo *nohti*, umetniška pa *srce*: *da z nohti lahko / srce kdo doseže ..., da z nohti lahko / srce kdo doseže ...* Tudi umetniška interpretacija je v celoti srednje glasna, poudarki so izvedeni z rahlo povečano jakostjo in z malce višjim tonom.

5 Izgovor – V šolski interpretaciji je izgovor jasn, razumljiv. Slabši je izgovor začetnega v-ja v besedi vsak, ki se v pesmi 3-krat ponovi. Skoraj neslišen je, ker je preveč v-jevski in prekratek, v 1. kitici v začetni besedi: *Vsak človek je zase svet*. – V umetniški interpretaciji je izreka zelo razločna in pravorečno pravilna.

6 Drugo – V šolski interpretaciji bralka med govorno interpretacijo vzdržuje stalen stik z razredom, saj 6-krat pogleda v publiko (čeprav učenci gledajo v knjige). Preseneča pohitevanje v verznihih prestopih in »skrivnostna« barva glasu v zadnji kitici.

6.1 V umetniški interpretaciji je opazna težnja govoriti na pamet, saj bralka kar 17-krat pogleda v kamero. Mimika je umirjena, a živa (2-krat dvig obrvi, 1-krat mrščenje med obrvmi). Cela pesem je govorjena z nižjim registrom. V zadnjem verzu (*se zvezda ospe*) je opazen upočasnjeno tempo, ki je tudi sicer počasnejši.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
--	---------------------------------------	--

Premori	16 (14 končnih, 2 sredi verza), opazni daljši premori med kiticami	20 (17 končnih, 3 sredi verza)
Verzni prestopi:	6	6
s premorom	1 (v 5. kitici)	3
brez premora	5	3
Intonacije: končne	12 (7 ob končnih ločilih, 5 ob nekončnih)	15 (7 ob končnih ločilih, 7 ob nekončnih ločilih, 1 – ni ločila)
nekončne	4	5
rastoče	3	4
padajoče	1	1
Naglas: normativni	pravilni	pravilni
stilni	uresničeni	uresničeni
Glasnost: celota	srednja	srednja
poudarki	neizraziti	neizraziti
Izgovor	razločen, napaka: vsak (1. glas se ne sliši)	razločen

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Tempo: celota	srednji	počasnejši
agogika	verzni prestopi hitri	zadnji verz upočasnen
Drugo	»skrivnostna« barva v zadnji kitici; 6x pogled	znižan register; 17 pogledov, 2x dvig obrvi, 1x mrščenje med obrvmi

Tabela 7. Primerjava prozodijskih sredstev (Pavček: Pesem o zvezdah).

Sklep

1 V šolski interpretaciji prevladuje sintaktična logika členjenja, zato je premorov manj kot v umetniški, pa tudi krajši so. Da učiteljica bolj upošteva skladenjsko zgradbo povedi (jezikovne znake) kot govorno (emotivno), je zlasti opazno pri uresnitvi verznihih prestopov, ki jih (razen enega) vse (5) izvede brez premora. Igralka pa od šestih izreče samo tri s premorom. Umetniška interpretacija se izogiba sintaktični (jezikovni) logiki in jo nadomešča z govorno. Zato so

vejice realizirane kot pike (s kadenčno intonacijo). V šolski interpretaciji presenečajo dolgi premori med kiticami, ki nakazujejo poetsko vlogo govora. Želja po »izstopu iz vsakdanjega govora« se pokaže še v nenavadni »skrivnostni« glasovni barvi v zadnji kitici. V umetniški interpretaciji je opazna težnja h govorjenju na pamet. Igralka želi ustvariti iluzijo, da svoje misli govori. Register je v celoti znižan, tempo upočasnen, kar intenzivira poetiko govorne interpretacije.

2 Semantika zvočne uresničitve je v umetniški interpretaciji v celoti bolj izrazita kot v šolski. Tudi neverbalni znaki so v umetniški izvedbi izrazitejši in številčnejši. Govorna dramaturgija, ki bi gradila na vsebinski dvojnosti (2 + 1 + 2), ni slišna ne v eni ne v drugi interpretaciji.

France Prešeren: Slovo od mladosti

(Berilo 1)

Dni mojih lepši polovica kmalo,
mladosti leta! kmalo ste minule;
rodile vé ste meni cvetja malo,
še tega rož'ce so se koj osule,
le redko upa sonce je sijalo,
viharjov jeze so pogosto rjule;
mladost! vendèr po tvoji temni zarji
srcé bridkó zdihuje, Bog te obvarji!

Okusil zgodej sem tvoj sad, spoznanje!
Veselja dókaj strup njegov je umoril:
sem zvedel, da vest čisto, dobro djanje
svet zaničvati se je zagovoril,
ljubezen zvésto najti, kratke sanje!
zbežale ste, ko se je dan zazóril.
Modrost, pravičnost, učenost, device
brez dot žalváti videl sem samice.

Sem videl, de svoj čoln po sapi sreče,
komùr sovražna je, zastonj obrača,
kak veter nje nasproti tému vleče,
kogàr v zibéli vid'la je berača,
de le petica da ime sloveče,
de človek toliko velja, kar plača.
Sem videl čislati le to med nami,
kar um slepi z golj'fijami, ležámi!

(Književnost I.)

Dni mojih lepša polovica kmalo,
mladosti leta, kmalo ste minule;
rodile ve ste meni cvetja malo,
še tega rož'ce so se koj osule,
le redko upa sonce je sijalo,
viharjev jeze so pogosto rjule;
mladost, vendar po tvoji temni zarji
srce bridko zdihuje, Bog te obvarji!

Okusil zgodaj sem tvoj sad, spoznanje!
Veselja dokaj strup njegov je umoril:
sem zvedel, da vest čisto, dobro d'janje
svet zanič'vati se je zagovoril,
ljubezen zvesto najti, kratke sanje!
Zbežale ste, ko se je dan zazoril.
Modrost, pravičnost, učenost, device
brez dot žal'vati videl sem samice.

Sem videl, da svoj čoln po sapi sreče,
komur sovražna je, zastonj obrača,
kak' veter nje nasproti temu vleče,
kogar v zibeli vid'la je berača,
da le petica da ime sloveče,
da človek toliko velja, kar plača.
Sem videl čislati le to med nami,
kar um slepi z golj'fijami, ležami.

Te videt', grji videti napake,
je srcu rane vsekalo krvave;
mladosti jasnost vènder misli take
si kmalo iz srcá spodi in glave,
gradove svítle zida si v oblake,
zelene trate stavi si v pušave,
povsod vesele lučice prižiga
ji up golj'fivi, k njim iz stisk ji miga.

Ne zmisli, de dih prve sapce bóde
odnesel to, kar misli so stvarile,
pozabi koj nesreč prestanih škode,
in ran, ki so se komej zacelile,
doklèr, de smo brez dna polnili sode,
'zučé nas v starjih letih časov sile.
Zato, mladost! po tvoji temni zarji
srce zdihválo bo mi, Bog te obvarji!

Te videt', grje videti napake,
je srcu rane vsekalo krvave,
mladosti jasnost vendar misli take
si kmalo iz srca spodi in glave,
gradove svetle zida si v oblake,
zelene trate stavi si v puščave,
povsod vesele lučice prižiga
ji up golj'fivi, k njim iz stisk ji miga.

Ne zmisli, da dih prve sap'ce bode
odnesel to, kar misli so stvarile,
pozabi koj nesreč prestanih škode
in ran, ki so se komaj zacelile,
dokler, da smo brez dna polnili sode,
'zuče nas v starjih letih časov sile.
Zato, mladost, po tvoji temni zarji
Srce zdih'valo bo mi, Bog te obvarji!

Govorni znaki v jezikovni organiziranosti zapisa

1 Zapisa pesmi Slovo od mladosti se iz objektivnih razlogov razlikujeta.⁸³ Prešernovo poezijo so kar nekajkrat popravljali, in sicer glede na jezikovno normo, ki se je spreminjala, ali pa glede na jezikovni nazor raznih urednikov. Šolska govorna interpretacija je izvedena po zapisu v Berilu 1, umetniška govorna interpretacija pa po zapisu v Književnosti I. Razlike med obema zapisoma so predvsem v ločilih (klicaj namesto vejice pri ogovorih, v prvem zapisu ni apostrofov pri vseh redukcijah) in v oblikah nekaterih besed (*lepši - lepša, viharjev - viharjov, vender - vendar, grji - grje, de - da, pušave - puščave* itd.). Tudi nekateri naglasi so v Berilu 1 zapisani, v Književnosti I. pa ne (*vendèr, dókaj, zazóril, komùr* itd.).

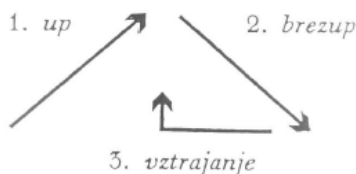
2 Prešernova elegija Slovo od mladosti, ki predstavlja začetek pesnikovega zrelega obdobja (objavljena leta 1830), ima 5 kitic, sestavljenih iz osmih verzov (stanca ali oktava). Med prvimi šestimi in zadnjima dvema verzoma je pomenska zareza, ki se izraža tudi s spremenjeno **rimo** (ababab – cc). Zadnja dva verza sta sklep ali povzetek oziroma nasprotje in obrat glede na dogajanje v prvih šestih verzih (Paternu 1976: 115). Rima je ženska, kar za govorno uresničitev pomeni močen zvočni znak. Verz je laški enajsterec, **metrum** je torej **jambski**, kar je treba upoštevati pri morebitnih dilemah glede naglasov in pri uresničevanju ritmične strukture pesmi. Govorec bo moral biti pozoren zlasti na stilne oz. metrične **naglase**,

⁸³ »Krivda« je moja, saj sem igralcu dala v branje Prešernovo besedilo iz *Književnosti I.* (Maribor: Obzorja, 1981. 115.), ne da bi preverila ujemanje zapisov. Učiteljica je brala iz *Berila 1* (Maribor: Obzorja, 1998. 32.).

kot npr. *vendèr, kogàr, komùr*. Paziti mora tudi na kvaliteto in mesto naglasa v besedah *umóril, zagovoril* [*zagovóril*], *zazóril*, pa tudi na naglasno premeno v *zibéli* (zibel). Na začetku 4. kitice je kazalni zaimek *te[té]*, bralec ga ne sme zamenjati z osebnim zaimkom *te* (tebe).

3 Pesem ima tri opaznejše smiselne enote (1:2:2) (Paternu, 1976: 107). Osnovna ideja o minljivosti mladosti je prikazana že v 1. kitici. Mladost je na eni strani muka, na drugi vrednota, protislovnost mladosti je zajeta v ključni metafori *temna zarja*. **Antiteza** temno – svetlo je lahko izhodišče za govorno oblikovanje pesmi. Zlasti z barvo glasu, glasnostjo, načinom izreke in tempom je mogoče zvočno ponazoriti kontrast. 1. kitica je ekspozicija, ostale štiri so utemeljitev in razširitev osnovne teme: 2. in 3. kitica utemeljujeta negativno, temno plat mladosti, 4. in 5. kitica pa svetlo. Zlasti zadnjih 6 verzov 4. kitice je glasovno mogoče obarvati veseleje, bolj optimistično, potem pa na začetku 5. kitice postopno prehajati v elegičnost. Tipični romantični razkol med umišljeno in resnično podobo življenja, med idealom in stvarnostjo, med duhovnimi in materialnimi vrednotami je mogoče z ustrezno kombinacijo prozodijskih sredstev izraziti tudi z govorom. Moč materialne stvarnosti je tako velika, da se zdi kot neobvladljiva usoda. Kot sklep pesmi se v rahlo spremenjeni obliki ponovita verza iz 1. kitice: *Mladost, vendar po tvoji temni zarji / srce bridko zdihuje, bog te obvarji!* (1. kitica) - *Zato, mladost, po tvoji temni zarji / srce zdih'valo bo mi, Bog te obvarji!* (5. kitica). Veznik *zato* postavi vse predhodne kitice v vzročno razmerje do končnih verzov, zato bo za njim lahko daljši premor. Končna dva verza korespondirata s skoraj enakima verzoma v 1. kitici in v bistvu uokvirjata celotno pesem, vsebinsko in formalno. Govorna energija bo v vseh štirih verzih lahko podobna: **elegični ton**, ki ponazarja žalost zaradi izgubljenih mladostnih iluzij.

3.1 Za govorno interpretacijo je uporabna tudi Paternujeva ugotovitev, da se »gradbeni tloris prve Prešernove večje lirske izpovedi ujema s pravili klasične retorike, natančneje, s tlorisom sodnega govora, čemur ustreza tudi izrazito pridvignjena dikcija« (Paternu 1976: 114). Najprej pesnik izreče tezo o mladosti, nato jo analitično utemeljuje, v zadnji kitici pa potrdi veljavnost uvodne teze. Ta gradbeni tloris lahko skupaj z grafičnim prikazom formule Prešernovega življenjskega nazora, ki je izražen v tej njegovi prvi izpovedni pesmi in ki se ponovi v motu k Poezijam, služi za oblikovanje **govorne dramaturgije** interpretacije. Interpret bo zvočno oblikovanje lahko gradil na dinamiki med tremi stanji: upom, brezupom in vztrajanjem.



Shematski prikaz Prešernovega življenjskega nazora.

Vir: Boris Paternu. *F. Prešeren in njegovo pesniško delo I*. Ljubljana: MK, 1976: 112.

4 Govorec bo moral biti pozoren na **težja izgovorna mesta in premene**, ki so nekajkrat posledica izpusta glasu, npr.: *rož'ce* [róšce], *z golj'fijami* [golfijami]. Za izgovor je težek npr. zadnji verz 4. kitice: *ji up golj'fivi, k njim iz stisk ji miga*, ki ga bo dobro malo upočasniti. Paziti je treba na izgovor polglasnika v ključni besedni zvezi *temna zarja* [təmna], pa tudi na izgovor inicialnega r-ja v besedi *rjule* (ne: [ərjule]). Izgovor polglasnika bi povzročil odvečen zlog. Posebno pozornost glede izgovora (pa tudi glede pomena) zaslužijo arhaizmi kot *grji*, *starji*, *z ležami*. V zadnjih verzih 1. in zadnje kitice mora bralec upoštevati **sinicezo**: *Bog te obvarji*. Namesto dveh zlogov (*te-ob-*) je treba izgovoriti enega (*teob-*), sicer se podre metrično-ritmična struktura. Podobno še v 2. kitici: *Veselja dokaj strup njegov je umoril* (*jeu-moril*).

5 Ločila so v skladu z vsebinsko dvodelnostjo stance. Pred zadnjima dvema verzoma v vsaki kitici je največkrat pika (2., 3., 5.), v 1. kitici je podpičje, le v 4. kitici je nekončno ločilo (vejica), kar si je mogoče razložiti z vsebino te kitice: moč mladostnega idealizma podira vse prepreke, tudi formalne pesniške zahteve. Ločila pred končnima verzoma vsake kitice zahtevajo premore. – Podpičje je tudi za uvodno tezo (po prvih dveh verzih) in v 4. kitici po prvih dveh verzih. Pomišljaj je po hierarhiji med piko in vejico, v govoru to pomeni daljšo pavzo kot pri vejici. V 2. kitici je podpičje pesnik zamenjal z dvopičjem (*Veselja dokaj strup njegov je umoril*), ki izpoved odpira v naštevanje argumentov. Govorna realizacija dvopičja bo podobna podpičju – padajoča intonacija s srednje dolgim premorom. – Opazen je klicaj, še posebno sredi verzov (2-krat v 1. kitici, 1-krat v zadnji).⁸⁴ Klicaj se pojavi namesto vejice in služi čustvenemu izpostavljanju: *mladosti leta! Kmalo ste minule; mladost! Vender po tvoji temni zarji; Zato, mladost! Po tvoji temni zarji / srce zdihvalo bo mi, Bog te obvarji!* S klicaji se zaključijo tudi zadnji verzi

⁸⁴ V Književnosti I. je klicaj sredi verzov zamenjan z vejico.

v 1., 3. in zadnji kitici. So znak emocionalnega naboja (nostalgija, ogorčenje).

6 V pesmi je 8 **verznh** **prestopov**. Prvi je v 1. kitici, v sklepnih dveh verzih: *Mladost, vendar po tvoji temni zarji / srce bridko zdihuje, Bog te obvarji!* Pomensko verza razpadata v štiri sklope: *mladost – vendar po tvoji temni zarji – srce bridko zdihuje – bog te obvarji*. Ključna metafora (temna zarja) se pojavi na prelomu verza, zato je primerna zvočna zarez (lahko samo intonacija ali pa intonacija in premor) na meji verzov. V 2. kitici sta dva verzna prestopa, med 3. in 4. verzom in med zadnjima dvema: *sem zvedel, da vest čisto, dobro d'janje / svet zanič'vati se je zagovoril; Modrost, pravičnost, učenost, device / brez dot žal'vati videl sem samice*. Pri prvem prestopu misli iz enega verza v drugega je mogoča kratka pavza, ki poudari dejstvo, da svet ne ceni čiste vesti in dobrih del. Drugi verzni prestop je pomensko bolj primerno izgovoriti brez premora (*device brez dot žal'vati videl sem samice*), tako so tudi *modrost, pravičnost, učenost* bolj izpostavljene.

7 V pesmi je veliko **stilno zaznamovanega besednega reda**, ki vpliva predvsem na poudarke in intonacije. Inverzije povzročijo nove oz. osvežene odnose med besedami, npr.: *mladosti leta, upa sonce, viharjev jeze, mladosti jasnost, gradove svetle*. Ponekod je **skladnja** zapletena in za razjasnitev misli zahteva postavitev besed v običajno zapovrstje, npr.: *dokler, da smo brez dna polnili sode, / zuče nas v starjih letih časov sile* - dokler nas v starjih letih sile časov ne zuče, da smo polnili sode brez dna.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori - V šolski interpretaciji je kar 56 premorov, od tega 32 na koncu verzov, 24 pa sredi. Opazni so daljši premori med kiticami in pri končnih ločilih (klicaju, piki). Tudi pri podpičju je premor daljši. Klicaj sredi verza v 1. in v 5. kitici je govorno uresničen kot vejica, torej s krajšim premorom in rastočo polkadenco: *mladosti leta!* [] [] *kmalo ste minule* (1. kitica), */z/ato, mladost!* [] *po tvoji temni zarji* (5. kitica). – Od 8 verznh prestopov jih bralka v šolski interpretaciji brez premora uresniči 7, samo enega, in to v zadnji kitici, pa z zelo kratkim premorom: *pozabi koj nesreč prestanih škode / [] in ran, ki so se komaj zacelile*. 2 prestopa sta realizirana brez pavze, vendar z rastočo intonacijo in upočasnitvijo ob koncu verza pred prestopom: *sem zvedel, [] da vest čisto, [] dobro djanje / [] svet zaničvati se je zagovoril*, [] - besedna zveza *dobro djanje* je upočasnjena in tonsko usmerjena navzgor, tako da sintagma *svet zaničvati* dobi posebno vsebinsko težo. Tudi v zadnjih dveh verzih je enjambement uzvočen brez premora, a z rastočo polkadenco in z

upočasnitvijo tempa: *Zato, mladost!* | ↑ po tvoji temni zarji / ↑ srce zdihtvalo bo mi, | ↑ Bog te obvarji! || ↓ Segment *po tvoji temni zarji* je v zadnjih dveh besedah upočasnen in tonsko dvignjen. Temna zarja je poudarjena z dvema prozodičnima sredstvoma, s tempom in intonacijo. Tudi oba segmenta zadnjega verza sta upočasnjena. Če primerjamo, kako je interpretinja realizirala zadnja dva verza 1. kitice, ki sta podobna verzoma v 5. kitici, ugotovimo, da v 1. kitici na prelomu misli ni uporabila niti upočasnitve niti intonacije: *mladost!* | ↑ vendar po tvoji temni zarji / srce bridko zdihtuje, | ↑ Bog te obvarji! || ↓ Govorna uresničitev v 5. kitici je bolj čustveno obarvana kot v 1. Poleg vsebinske teže prozodijska sredstva napovedujejo konec pesmi. Podoben način je bralka uporabila tudi v 3. kitici, kjer sicer ni verzne prestopa, na koncu verza je vejica, ki ločuje glavni stavek od odvisnega: *Sem videl čislati le to med nami, / ↑ kar um slepi* | ↑ z goljufijami, | ↑ ležami. || ↓ Konec prvega verza je upočasnen.

1.1 V umetniški interpretaciji je malo manj premorov kot v šolski, in sicer 52. Na koncu verzov je 33, sredi verzov pa 19 premorov. 7 verznihih prestopov je realiziranih brez premora, 1 pa z zelo kratkim premorom: *mladosti jasnost* ↓ vendar misli take / ↓ si kmalo iz srca spodi in glave. Padajoča polkadencia sredi verza (*mladosti jasnost* ↓) ni primerna ne s pomenskega ne s skladenjskega stališča.

2 Intonacije – V šolski govorni interpretaciji bralka naredi 20 končnih padajočih intonacij (10 pri končnih ločilih, 10 pri nekončnih). Polkadenc je 41, in sicer 35 rastočih in 6 padajočih. Vse polkadence, ki so sredi verza, so rastoče, razen v zadnji kitici v 1. verzu: *Ne zmisli,* | ↓ *da diš prve sap'ce bode.* V zadnji kitici pravzaprav preseneča razvrstitev intonacij v prvih štirih verzih. Ritmično členjenje se sicer ravna po ločilih, tudi verzni prestop je realiziran s kratko pavzo, toda vse intonacije niso pričakovane. Npr. padajoča polkadencia v prvem segmentu (*Ne zmisli,* | ↓ *da ...*) bi lahko imela poudarjalno funkcijo, vendar je konec drugega verza uresničen z rastočo polkadenco, verz pred verznihih prestopom pa s padajočo polkadenco, čeprav je z naslednjim verzom povezan priredno: *Ne zmisli,* | ↓ *da diš prve sap'ce bode / odnesel to,* | ↑ *kar misli so stvarile, /* | ↑ *pozabi koj nesreč prestanih škode* | ↓ */ in ran,* | ↑ *ki so se komaj zacelile,* | ↓ */ dokler* | ↑ *da smo brez dna polnili sode,* | ↑ */ 'zuče nas* | ↑ *v starih letih časov sile.* || ↓

2.1 V umetniški govorni interpretaciji je 23 kadenčnih intonacij (10 ob končnih in 13 ob nekončnih ločilih). 31 intonacij je nekončnih, od tega 11 rastočih in 20 padajočih. V 1. kitici govorec vsak drugi verz zaključi s kadenco, ne glede na ločila, merilo so mu pomenske celote. Po vsaki drugi vrstici je tudi daljša pavza. Med zadnjima

dvema verzoma je verzni prestop realiziran brez premora, kadenčna intonacija je sredi verza pri vejici, tako da je segment *Bog te obvarji* samostojna enota: *mladost*, | ↑ *vendar po tvoji temni zarji / srce bridko zdihuje*, | ↓ *Bog te obvarji!* ||↓ Rastoča polkadenca pri prvi besedi v verzu je precej izrazita, tako da tudi intonacija poleg pavze daje besedi pomenski poudarek. Kadenčne intonacije slušno izstopajo pri naštevanju v 2. kitici, in sicer zato, ker je intonacija povezana s hitrostjo, tako da je ritem odrezav: *Modrost*, | ↓ *pravičnost*, | ↓ *učenost*, | ↓ *device / brez dot žal'vati videl sem samice*. ||↓ Vsak od treh pojmov dobi dodaten poudarek, vendar se s tako drobitvijo verza izgubi povezanost z nadaljevanjem verza, namreč *modrost*, *pravičnost* in *učenost* so *device* brez dot. V 4. kitici je v 3. verzu padajoča polkadenca brez premora sredi verza: *mladosti jasnost* ↓ *vendar misli take /* ↓ ↑ *si kmalo iz srca spodi in glave*. Členitev s padajočo intonacijo je nekako nelogična, morda ima vlogo izpostavljanja mladosti. – Ker je na koncu verzov dostikrat kadenčna intonacija (čeprav ob vejici), je slušni vtis nekako odrezav, faktografski.

3 Glasnost - V šolski interpretaciji je glasnost celote srednja, nekateri deli so govorniki tišje, jakostni poudarki niso izraziti.

3.1 V umetniški interpretaciji je glasnost celote srednja, zadnja kitica je precej tišja. Opazna je povečana glasnost v 3. kitici v verzu: *da človek toliko velja, kar plača*. Glasnost se povezuje s pohitevanjem, vse pa izzveni kot ogorčenje. Izrazitejši so nekateri poudarki v 1. kitici: *še tega rož'ce so se koj osule, / le redko upa sonce je sijalo*. Jakostni poudarek se povezuje z upočasnjem tempom pred in za poudarkom. Nenavaden je poudarek v 2. kitici: *Modrost, pravičnost, učenost, device / brez dot žal'vati videl sem samice*. Kot poudarek učinkuje izrazit odgovor z rastočo polkadenco in premorom v 1. kitici: *mladost, vendar po tvoji temni zarji*.

4 Naglasi – Šolska interpretacija upošteva vse neobičajne naglase, ki jih narekuje metrum (*komúr, kogár, vendèr, v zibéli, doklèr*). Ustrezno je naglašena prva beseda v prvem verzu četrte kitice: *Te videt', grji videti napake*. Zaimek *te* je kazalni (ne osebni) in se nanaša na *napake*, zato ima ozek é: *té*. Napačen pa je naglas v 5. kitici v besedi *komaj*, kjer interpretinja o izgovori široko: [*kômaj*].

4.1 V umetniški interpretaciji je nekaj nepravilnih naglasov. V 1. kitici govorec ne upošteva metruma v predzadnjem verz. Namesto *vendâr* reče *vèndar*. Podobno krši metrično shemo v 3. kitici v verz: *kogâr v zibéli vid'la je berača* in izgovori verz takole: *kógar v zíbéli*. Tudi v 4. kitici v začetni besedi zaimek naglasi narobe: *Tè videt', grje videti napake*. Gre seveda za kazalni zaimek *té*.

5 Izreka – V šolski interpretaciji je izreka jasna, razločna, opazno pa je podaljševanje vokalov, kar daje celotnemu govorjenju poseben pridih. Na nekaterih mestih so »potegnjeni« samoglasniki posebej opazni, na primer v 3. kitici: *Sem videl čislati le to med naami*. Ker takšno »prepevanje« nima v vsebini utemeljene funkcije, učinkuje le kot lepotni (odvečni) okrasek. Govorka uresniči sinicezo v sintagmi: *Bog te obvarji* (1. in 5. kitica) in v glagolu *je umoril* (2. kitica).

5.1 V umetniški interpretaciji je izreka razločna. V afektivni vlogi so podaljšani vokali v stavčnih poudarkih: *še teega rož`ce so se koj osule, / le redko uupa sonce je sijalo*. Govorec poudarja tudi s skrajševanjem samoglasnikov, kar učinkuje kot odsekan ritem: *Modróst, pravičnosť, učenóst, device*. Tudi igralec uresniči vse siniceze.

6 Drugo – V šolski interpretaciji je opazen počasen tempo, ki je na nekaterih mestih še upočasnen (*dobro djanje; kratke sanje; le to med nami; ji up golj`fivi; v starjih letih časov sile; po tvoji temni zarji*). Z upočasnjevanjem bralka nakazuje tudi konec pesmi: *Zato, mladost, | [] po tvoji temni zarji [] / srce zdihvalo bo mi, | [] Bog te obvarji!* ||↓ Mimika je neizrazita, mirna, govorka samo 2-krat pogleda v razred. Register je srednji, včasih pa se precej zniža (v drugem delu verza). Govorka ima rada velike intervale, tako da je njeno govorjenje podobno petju. Če je en verz visok, se drugi začne nizko. Rada ima znižan register za premorom, npr.: *viharjev jeze | [] so pogosto rjule;* ||↓ Drugi segment je torej izgovorjen z nižjim glasom. Veliki intervali znotraj besede, med naglašeni (visoki) in nenaglašeni zlogi (nizki), so slišni zlasti v verzu: *Modrost, | [] pravičnost, | [] učenost. | []* Bralkin način govorjenja bi lahko označili z oznako legato govor, ker zvočno oblikuje zelo mehke prehode med glasovi, zlogi, hkrati pa samoglasnike podaljšuje.

6.1 V umetniški interpretaciji je opazna agogika, torej spreminjanje tempa in s tem ritma. Zelo slišno je pohitevanje v 3. kitici, govorec s tempom izraža ogorčenje nad svetom, ki sodi človeka po materialnih dobrinah. Naraščanje v tempu se zaključi z jakostno izpostavljeno vrstico: *Sem videl, da svoj čoln po sapi sreče* (znižan register), *komur sovražna je, zastonj obrača, / kak' veter nje nasproti temu vleče* (hitrejši tempo), *kogar v zibeli vid'la je berača* (še hitreje), *da le petica da ime sloveče* (še hitreje), *da človek toliko velja, kar plača* (počasneje, glasneje). Tudi premori med verzi so skrajšani. – Ponovljena besedna zveza *Bog te obvarji* (v 1. in v 5. kitici) je v obeh primerih izgovorjena precej hitro, kot frazem. Govorec upošteva sinicezo. – Register je večkrat opazno znižan, npr. *ljubezen zvesto najti, kratke sanje* – drugi del verza je izrečen z nižjim tonom. Register izraža nemožnost najti zvesto ljubezen. – Mimika je mirna,

opazni so 4 rahli dvigi obrvi in 1 premik glave ter rahel nasmeh (pri sintagmi *mladosti leta*). Zadnja dva verza interpret pove s spremenjeno glasovno barvo, ki odraža žalost za izgubljeno mladostjo. Podobna verza v 1. kitici sta izgovorjena s prav nasprotno glasovno barvo. Prva beseda (*mladost*) je izraziti ogovor, nadaljevanje pa zgolj ugotovitev.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	56 (32 končni, 24 sredi verza)	52 (33 končnih, 19 sredi verza)
Verzni prestopi:	8	8
s premorom	1	1
brez premora	7	7
Intonacije: končne	20 (10 + 10)	23 (10 + 13)
nekončne	41	31
rastoče	35	11
padajoče	6	20
Glasnost: celota	srednja	srednja
spreminjanje	neizrazito, a vedno na tišje	glasneje (3. kitica, 6. verz), tišje (5. kitica)
poudarki	neizraziti	v 1. kitici dva izrazita (<i>tega, upa</i>), sicer neizraziti
Naglas: normativni	napaka: <i>kômej</i> , namesto <i>kómaj</i>	napake: v <i>zíbeli, tè videt</i> , namesto v <i>zibéli, té videt</i>
stilni (metrični)	uresničeni	napake: <i>kógar, vèndar</i> , namesto <i>kogàr, vendàr</i>
Izgovor	samoglasniki podaljšani, legato govor	ponekod podaljšani samoglasniki (<i>teega, uupa</i>), ponekod skrajšani (<i>mladost, modrost</i>)

Tempo: celota	počasen	srednji
agogika	upočasnjevanje	zelo opazna (zlasti v 3. kitici)
Drugo	2x pogled, mirna mimika; register se včasih precej zniža, zlasti v 2. delu verza, veliki intervali	4x rahel dvig obrvi, 1 premik glave, 1 nasmeh; register se včasih zelo zniža

Tabela 8. Primerjava prozodijskih sredstev (Prešeren: Slovo od mladosti).

Sklep

1 V primerjavi s šolsko je umetniška govorna interpretacija bolj živa, bolj dinamična. Govorec tudi bolj izrazito kaže svoj odnos do vsebine kot govorka. Pri tem izkorišča zlasti spreminjanje govorne hitrosti, način izreke (podaljševanje ali pa krajšanje samoglasnikov), tudi menjavanje glasnosti in registra. Govorni ritem je razgiban in sledi vsebinski in oblikovni zgradbi pesmi. Veliko število padajočih intonacij (polkadence) kaže na poudarjeno emotivnost, ki ustreza vsebini. V načinu govornega oblikovanja je čutiti željo po odmiku od stroge forme, tudi od branja h govorjenju. Morda je prav zato včasih členjenje (z intonacijo) manj logično. Preseneča, da je interpret (profesionalni igralec) naredil nekaj napak pri naglaševanju.

2 Šolsko interpretacijo preveva nekakšna prazna zvočna estetika. Govorka sicer uporablja različna prozodijska sredstva, vendar ne v ustreznih vlogah. Zelo slišen je legato izgovor s podaljšanimi samoglasniki in nižanje registra predvsem v drugem delu verzov, kar pa nima potrditve v vsebini. Predvsem počasni tempo in težnja k upočasnjevanju ter ves čas enaka, dokaj statična mimika ustvarjajo občutek mirnosti, vdanosti, sprejemanja, kar je v nasprotju z vsebino Slovesa. Opazni so tudi daljši premori med kiticami, pa tudi nasploh so pavze raje daljše kot krajše, kar je povezano s počasnejšim tempom.

3 Govorna zgradba pri obeh interpretacijah ni jasno razvidna. Nasprotje med temno in svetlo stranjo življenja, med idealom in realnostjo z zvočno oblikovanostjo bolje nakaže igralec, vendar pri tem ni precizen.

Ljudska: Volkodlak

Zimske večere smo sestre prele, oče, ki so bili dober star mož in so veliko skusili v svojem življenju, so nam pa kaj pripovedovali, bodisi kakšne storije ali pa kar so sami res prebili na svetu. Ko mi je neki večer brat nagajal, obregnila sem se vanj: »Oh, ti grdi volkodlak, ti!« Oče so me posvarili ter so dejali: »Franica, da mi nikoli več kaj takega ne rečeš! Ti še ne veš, kaj je to volkodlak. Volkodlak je pol volka, pol človeka. Kdor je od rojstva volkodlak, tisti je v dolnjem koncu volk, kdor je pa zaklet, tisti pa v gornjem kraju.« Potlej so nam pa tole pripovedovali:

Nekoč sem šel s konji po vino na Hrvaško; z menoj je bil neki Bukovčan, ki je vozil »suho robo«. Po poti sva se menila – kakor imajo vozniki navado – kaj je kdo izmed naju pri vožnji že hudega skusil ali čudnega videl. Ko prideva globoko dol v Hrvate in se tako meniva, reče mi Bukovčan: »Glej, France, kadar hodim po tem

samotnem kraju, vselej mi je tako strašno dolgčas, ker me je некоč tukaj spremljala taka zverina. Kar tako je prišlo k meni pol volka, pol človeka, pa me je ves čas spremljalo ponoči in podnevi. Pri kateri gostilni sem se ustavil, ustavil se je tudi on; jaz sem šel noter pit, on je ostal zunaj pri konjih; jaz sem se bal, da se ne bi konj kaj poškodoval. Tako me je spremljalo do doma. Ko pridem domov, rečem ženi: »Jezus, komaj živ sem prišel domov. Taka zverina me je spremljala, pol volka, pol človeka.« Hočem se skozi okno ozreti, pa ga spet zagledam. »Poglej no, » pravim ženi, »saj še skoz okno gleda!« Potlej pa je rekla ona: »Béži, béži, gotovo kaj potrebuje.« Pa je šla in odrezala kos kruha ter mu ga vrgla skoz okno. »Na, jej v imenu božjem, kar potrebuješ, da bi bil rešen!«

Potlej se ji je prišel v hišo zahvalit: »Srečna ti in tisti, ki te je naučil. Glej, že toliko in toliko voznikov in tovornikov sem spremil, a nobeden mi ni tega storil, da bi me bil rešil. Bili smo trje bratje, pa so nas mati zakleli. Prosili smo jih kruha, ko so ga ravno iz peči jemali; ko smo jih kruha prosili, rekli so mati: 'Nate, hudičevi volkodlaki, požrite, da boste siti!' – Pa smo se précej tisti trenutek v volkodlake izprevrgli ter se v gozd razšli. Bili smo trije bratje, no, jaz sem zdaj rešen, onadva pa sta bogvekam šla in če sta že rešena ali ne. Ko smo se razšli, bili smo še mladi, zdaj sem pa že siv.«

Moj oče so bili dobro stari, ko so nam to pripovedovali; umrli so pred tremi leti, imeli pa so osemdeset let.

Govorni znaki v jezikovni organiziranosti zapisa

1 Besedilo Volkodlak spada na področje ljudskega slovstva oz. slovstvene folklore. Je **ljudska bajka**, torej domišljajska ljudska pripoved (bajčna pripovedka) o bitju, ki je napol človek napol volk. Sestavljena je iz okvirne in vložne zgodbe, ki ju pripovedujeta dva pripovedovalca. Prvi in zadnji odstavek predstavljata **okvir**, ki ga govori Franica, ena od otrok pripovedovalca vložne zgodbe. V prvem odstavku, ki je obsežnejši od zadnjega, bralec izve, kako je oče ob zimskih večerih otrokom pripovedoval zgodbe ali svoja doživetja, nekega večera pa je povedal zgodbo o volkodlaku. Po vložni zgodbi, ki je vsebinsko in oblikovno zelo razgibana, pripovedovalka bajko na kratko zaključí z nekaj podatki o očetovi starosti in smrti.

1.1 Vložna zgodba ima uvod, v katerem oče pove, kako mu je, ko je šel s konji po vino na Hrvaško, Bukovčan pripovedoval o volkodlaku, ki ga je некоč srečal. Hodil je za njim, kamor koli je šel. Ko je Bukovčan prišel domov, je vse povedal ženi, ta pa je volkodlaku vrgla kos kruha skozi okno. Volkodlak se je spremenil v človeka in se prišel zahvalit v hišo. Povedal je, da je eden od treh bratov, ki jih je mati zaklela. Bili so mladi, ko so morali kot volkodlaki oditi po svetu, nikoli se niso srečali. – Bukovčanova pripoved je razgibana s premim govorom (dramatizacija pripovedovanja). Pričakovali bi očetov zaključek, tako da bi vložna zgodba dobila okvir, vendar se očetova pripoved konča kar z Bukovčevo zadnjo mislijo.

1.2 Volkodlak je ljudska pripoved in zato ne vemo, kdo je avtor zapisa in s tem zapisovalec ločil in naglasov. Kljub temu bralcu za osnovno orientacijo pri uzvočenju lahko služi ločilna in naglasna oprema zapisa ter njegova oblikovna zgradba. Bajka ima v zapisu **štiri odstavke**, za katerimi je pričakovati daljše premore. Glede na vsebino odstavkov lahko predvidevamo, da bosta daljša premora za 1. in za 3. odstavkom, torej pred in za vložno zgodbo. Krajši pa bo premor med 2. in 3. odstavkom, saj ta dva odstavka tvorita vložno zgodbo in bo premor samo oddelil volkodlakovo razlago svoje preobrazbe od očetove oz. Bukovčanove zgodbe.

2 Opazna **ločila**, ki napovedujejo spremembo v glasovnem sloju so narekovaji. Premi govor nakazuje različne govorce. Prva govorka navedka je pripovedovalka, ki je nekoč v mladosti takole okarala svojega brata, ko ji je nagajal: *»Oh, ti grdi volkodlak, ti!«* Zapis sugerira spremembo govorne podobe omenjene povedi, čeprav je govorka celotne bajke in citata ista. Očetov opomin pripovedovalki je spet citiran, torej spet nakazuje drugačnost govorne izvedbe. Novi govorec se pojavi v očetovi pripovedi (na začetku manjka narekovaj), in sicer Bukovčan, znotraj njegove pripovedi s citatom nastopi žena, nato pa spreobrnjeni volkodlak. Govorcev je torej 6: pripovedovalka, pripovedovalka v svoji mladostni vlogi, oče, Bukovčan, njegova žena, volkodlak. Zapis ponuja šest različnih tipov govora oz. možnost izrazitega zvočnega platenja. V narekovajih je besedna zveza *»suha roba«*, kar pa ima večjo pomensko vrednost (leseni izdelki domače obrti) kot zvočno. Opazen je enojni narekovaj v volkodlakovi pripovedi, ki ima za govorno uresničitev enako funkcijo kot dvojni: *rekli so mati: 'Nate, hudičevi volkodlaki, požrite, da boste siti!'* Enojni narekovaj pravzaprav le loči premi govor znotraj premega govora in ima predvsem vidno (pisno) vlogo, čeprav bralca opozori, da gre za drugega govorca in da je zato mogoča sprememba v glasu, v načinu izreke itd. – V besedilu najdemo še dvodelni pomišljaj, ki označuje vrivek, in enodelnega, ki nakazuje vsebinsko dvojnost pripovedi. *Po poti pa sva se menila – kakor imajo vozniki navado – kaj je kdo izmed naju pri vožnji že hudega skusil ali čudnega videl.* Pomišljaj za zvočno uresničitev pomeni premor na obeh straneh vrivka in morda znižan register ter hitrejši tempo, glede na to, da v vrivku ni bistvena informacija. Enojni pomišljaj je znak za premor, ki loči navedek od ostalega besedila: *'Nate hudičevi volkodlaki, požrite, da boste siti!'* – *Pa smo se precej tisti trenutek v volkodlake izprevrgli ter se v gozd razšli.* – V besedilu so štiri podpičja, dve sta v Bukovčanovi pripovedi (vložna zgodba), eno v volkodlakovi pripovedi, eno v zaključku. *Pri kateri gostilni sem se ustavil, ustavil se je tudi on; jaz sem šel noter pit, on je ostal zunaj pri konjih; jaz sem se bal, da se ne bi konj kaj poškodoval. – Prosili smo jih kruha, ko so ga ravno iz peči jemali; ko smo jih kruha prosili, rekli so mati. – Moj oče so bili dobro stari, ko*

so nam to pripovedovali; umrli so pred tremi leti, imeli pa so osemdeset let. V prvem primeru podpičje ločuje naštevaje dvojnih dejanj (jaz – on). Premor bo daljši kot pri vejici. V drugem primeru je za podpičjem ponovljena ista misel (*prosili smo jih kruha*), ki bo izpostavljena tudi s premorom ob podpičju. V zadnjem primeru bi bila namesto podpičja lahko pika (daljši premor s kadenco), saj je misel o očetovi starosti zaključena, smrt (*umrli so*) pa je nova tema.

3 Opazen je **naglas** na medmetu (okrnjenem glagolu po SP 2001): *Béži, béži, gotovo kaj potrebuje*. Naglas je napisan tudi na zastarelem prislovu: *Pa smo se prècej tisti trenutek v volkodlake izprevrgli ter se v gozd razšli*. Po današnjem pravorečju je prvi e kratek in širok: *prècej*. Najbrž naglasno znamenje v zapisu označuje samo mesto naglasa. Govorec se mora ravnati po sodobnem pravorečju. – V začetni povedi je glagol presti v neknjižni obliki: *smo sestre prele*. Bralec se mora odločiti za vrsto naglasa, zlasti za kakovost samoglasnika. Po SP 2001 je mogoče glagol izgovoriti z ozkim ali širokim e-jem: *smo sestre préle/prêle*. – Govorec mora sam izbrati naglas v nekaterih besedah, ki imajo dvojnični naglas, npr. *gozd* (*ter se v gozd razšli*); *poškodoval*. Po SP se lahko *gozd* izgovori *gòzd* ali pa *gózd*. V splošni rabi je *gózd*. Podobno se *poškodoval* lahko naglasi *poškódoval* ali *poškodovàl*. *Poškodováti* (*poškodovàl*) je manj zaznamovano.

4 Na **izgovor** je treba biti pozoren predvsem pri stilno zaznamovanih besedah. Jezik bajke ima namreč starinsko patino, kar je opazno zlasti v nekaterih **arhaizmih** kot na primer: *smo sestre prele* (predle), *kar so sami res prebili* (doživeli) *na svetu, v dolnjem koncu, v gorenjem kraju* (spodaj, zgoraj), *kaj je kdo /.../ skusil* (doživel), *globoko dol v Hrvate* (na Hrvaško, v notranjost Hrvaške), *béži, béži* (daj no daj), *tovorniki* (tisti, ki prenaša blago s tovarno živino), *precej* (takoj), *moj oče so bili dobro stari* (precej). Starinsko je tudi **onikanje**. Pripovedovalka okvirne zgodbe očeta onika, npr.: *oče, ki so bili dober star mož in so veliko skusili v svojem življenju, so nam pa kaj pripovedovali*. Prav tako onika svojo mater v človeka spremenjeni volkodlak, npr.: *Bili smo trije bratje, pa so nas mati zakleli*. – Paziti je treba pri izgovoru besede *izprevrgli*, ker ima lahko predponsko varianto *sprevrgli*. V tem primeru sicer zamenjava ne bi zvenela kot napaka, vendar predpona *iz-* vendarle učinkuje bolj arhaično, kar je za ljudski slog bolj ustrezno. Pomembna je tudi ustrezna izreka glasovnih premen, npr. *bogvekam* [bokvekam], v *volkodlake* [uvoukodlake].

5 Ljudska starinskost se kaže tudi v **slogovno zaznamovanem besednem vrstnem redu**, ki narekuje neobičajne intonacije in stavčne poudarke. Na primer: *Ko mi je neki večer brat nagajal, obregnila sem se vanj /.../ Jezus, komaj živ sem prišel domov /.../ ko smo jih kruha*

prosili, rekli so mati /.../ onadva pa sta bogvekam šla /.../ Ko smo se razšli, bili smo še mladi. Potlej pa je rekla ona.

6 Bajka je namenjena ustnemu pripovedovanju (govorni interpretaciji), kar nakazuje tudi **prvoosebnost** pripovedi. Pripovedovanje v 1. osebi daje zgodbi osebni pečat ter ustvarja vtis pristnosti in resničnosti. V besedilu je precej premega govora, veliko je ogovorov (*Franica; glej, France; glej*), medmetov (*béži, bēži; no; oh*), čustveni dajalnik (*da mi nikoli več kaj takega ne rečeš*). Vsi ti jezikovni znaki so hkrati govorni, saj opozarjajo na čustveno plast besedila. Govorno strukturo prepoznamo tudi v **skladnji**. Glagoli so pogosto na koncu stavkov (vpliv nemščine), kar spremeni intonacijo in poudarke (*Hočem se skozi okno ozreti; ko so ga ravno iz peči jemali; ko smo jih kruha prosili*). Takšna stava glagola sili bralca, da s pogledom zaobjame cel stavek. Tipične so napovedi premega govora (*Oče so me posvarili ter so dejali; Potlej so nam pa tole pripovedovali; Ko pridem domov, rečem ženi; Potlej pa je rekla ona*). Nasprotja ustvarjajo živahnost pripovedovanja in ponujajo razgibano ritmično govorno strukturo, npr.: *Pri kateri gostilni sem se ustavil, ustavil se je tudi on; jaz sem šel noter pit, on je ostal zunaj pri konjih; jaz sem se bal, da se ne bi konj kaj poškodoval*. Opazne so tudi ponovitve, npr.: *Prosili smo jih kruha, ko so ga ravno iz peči jemali; ko smo jih kruha prosili, rekli so mati*. Takšna skladenjska figura izpostavi besedo *kruha*. Kruh namreč volkodlaka reši prekletstva.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori - Premorov je v umetniški govorni interpretaciji 108, v šolski 93. Tako v umetniški kot v šolski govorni interpretaciji bralki ne upoštevata vedno ločil kot znamenj za premor, pač pa se bolj ravnata po govorni logiki oz. členita povedi po smislu. Tako npr. že prvo poved, ki je precej dolga, obe razdelita na več zvočnih enot. V šolski interpretaciji bralka razčleni prvo poved s premori na 6 segmentov, ki jih tri padajoče kadence oblikujejo v tri večje zaključene zvočne enote: *Zimske večere* [↑↑] *smo sestre prele*, [↓] *oče*, [↑] *ki so bili dober star mož in so veliko skusili v svojem življenju*, [↑] *so nam pa kaj pripovedovali*, [↓] *bodisi kakšne storije ali pa kar so sami res prebili na svetu*. [↓] V povedi je ena dolga pavza za uvodnim stavkom (kdo, kdaj), druga pa na koncu povedi. Govorka ob daljši pavzi za *prele* s kadenco realizira piko, čeprav je v zapisu vejica. Prav tako ne upošteva vejice za *kaj pripovedovali* – ob padajoči kadenci naredi kratko pavzo. – Bralka v umetniški interpretaciji še bolj razdrobi prvo poved, in sicer na 9 fonetskih enot oz. na dve s padajočo kadenco ločeni večji zvočni enoti: *Zimske večere* [↑] *smo sestre prele*, [↑] *oče, ki so bili dober star mož in so veliko skusili v svojem življenju*, [↑] *so nam pa kaj* [↑] *pripovedovali*, [↓] *bodisi* [↑] *kakšne* [↑] *storije* [↑]

ali pa kar so sami [] res prebili na svetu. ||↓ Presenečajo zelo kratke pavze (zatici) na mestih, kjer ni ločil. Učinkujejo kot premori, ki skušajo ustvariti iluzijo spontanega tvorjenja besedila. Presenetljiv je tudi dolg premor za *storije* z rastočo intonacijo. – Tudi v šolski interpretaciji je slišati premore, kjer ni ločil. Bralka z njimi največkrat poudarja, vendar se nekateri od njih slišijo kot bralne (ritmične) motnje. Na primer: *Oče [] so me posvarili ter so dejali; Potlej [] so nam pa [] tole pripovedovali; vselej [] mi je tako strašno dolgčas; Potlej [] se ji je prišel v hišo zahvalit; Moj oče [] so bili dobro stari.* Nenavadni so premori: *a nobeden mi ni tega storil, da bi me [] bil rešil.* Zatik med naslonko in opisnim deležnikom je nelogičen ter najbrž ni načrtovan. Podobno je v povedi: *Pa smo se precej tisti trenutek v volkodlake izprevrgli | ter se [] v gozd razšli.* Govorka je spet naredila kratek premor med naslonkama, čeprav je glede na pomensko členjenje tu premor primernejši kot v prvem primeru. Nekako nelogična je pavza pred prislovom v stavku: *jaz sem šel [] noter pit.* Premor morda želi biti napoved jakostnega poudarka (*noter*), vendar učinkuje kot bralna motnja. Prav tako kot nekakšen bralni zatik deluje premor med glagolom in prostim morfemom: *Hočem [] se skozi okno ozreti.* Zdi se, kot da so ti premori pogojeni s prenosom zapisanega v govor – kot da pogled zablodí in ne najde nadaljevalne besede.

1.1 V umetniški interpretaciji interpretinja včasih ne upošteva ločil oz. jih uresniči z drugimi prozodijskimi sredstvi, npr.: *Moj oče so bili dobro stari, [] ko so nam to pripovedovali.* Bralka dva stavka loči z rastočo intonacijo in potegnjenim vokalom (*starii*), a brez premora, ki ji ga nakazuje vejica. Tudi v naslednjem primeru ne upošteva ločil: *Béži, béži, gotovo kaj potrebuje.* Poved je izrečena kot enovit govorni dogodek brez premorov. Podobno še: *Nate, hudičevi volkodlaki.* V teh primerih bralka zvočno ne realizira vejice ne s pavzo ne z intonacijo. Tudi v šolski interpretaciji sta navedeni povedi govorno uresničeni brez premorov. – Govorka v šolski interpretaciji upošteva samo drugi del dvojnega pomišljaja pri vrivku: *Po poti sva se menila [] - kakor imajo vozniki navado | [] - kaj je kdo izmed naju pri vožnji že hudega skusil ali čudnega videl.* Pred prvim pomišljajem ni premora, vendar govorka izreče padajočo polkadenco in zniža register v vrivku, ki ga konča s premorom in padajočo polkadenco, glavno misel pa nadaljuje z izrazitim jakostnim in tonskim poudarkom (višji ton) besede *kaj*. Igralka isto poved izgovori z zelo kratkima premoroma pred in po vrivku. – V šolski interpretaciji preseneča govorna uresničitev povedi: *Nate, hudičevi volkodlaki, požrite, da boste siti!* Govorka od ločil upošteva pravzaprav samo klicaj kot znak za čustveni naboj, sicer pa povedi ne členi s premori (pač pa z dvema padajočima polkadicama). Odsotnost premorov je pravzaprav dodaten znak za afektivnost (poleg velikih tonskih intervalov, zlasti v velelniku

požrite). Tudi v primeru, ko žena miri prestrašenega moža, je odsotnost premorov znamenje čustvene obarvanosti: *Béži, béži, gotovo, kaj potrebuje*. Podobno je v povedi, s katero žena ponudi volkodlaku kruh: *Na, jej v imenu božjem, [] kar potrebuješ, [] da bi bil rešen!* Premor za *potrebuješ* je zelo kratek, govorka členi predvsem s padajočima polkadencama. – Brez zvočnega znaka za dvostavnost učiteljica govorno uresniči naslednjo poved: *ko smo jih kruha prosili, rekli so mati: [] 'Nate, hudičevi volkodlaki, [] požrite, [] da boste siti!' []* Med *prosili* in *rekli* je v pisavi vejica, v govoru pa je bralka ne uresniči niti s premorom niti z intonacijo. Preseneča rastoča intonacija pri dvopičju. Zdi se, kot da je bralka s svojo govorno energijo usmerjena na navedek, ki ga izreče zelo čustveno. Govorna energija se osredotoči zlasti v velikih tonskih intervalih. – Za ogovori na začetku navedka govorka v šolski interpretaciji naredi premor in s tem napove tehtnost nadaljevanja. Oče na primer želi z imenskim ogovorom hčerke povečati resnost svoje prepovedi, govorka to čustvo intenzivira s padajočo polkadenčno intonacijo in premorom: *Franica, [] da mi nikoli več kaj takega ne rečeš!* [] Podoben uvod v navedek naredi Bukovčan, toda s kadenco: *Glej, France, [] kadar hodim po tem samotnem kraju*. Govorka ne upošteva prve vejice, ki je samo skladenjski znak in ne pomeni nujno premora, drugo vejico pa zvočno spremeni v piko. – V umetniški interpretaciji je odgovor še bolj izpostavljen: *Franica, [] da mi*. Premor je daljši, intonacija padajoča kot pri piki, s čimer dobi opozorilo večjo pomembnost. Bukovčanov nagovor pa igralka uvede drugače kot učiteljica: *Glej, [] France, [] kadar hodim*. Interpretka z dvema segmentoma opozori na začetek pripovedi o volkodlaku, drugo vejico uresniči s padajočo polkadenco.

2 Intonacije: V umetniški govorni interpretaciji je 41 končnih intonacij, od tega jih je 14 pri nekončnih ločilih. Če primerjamo zapis, so najbolj opazne končne padajoče intonacije pri vejicah, npr.: *Zimske večere smo sestre prele, oče, ki so bili dober star mož in so veliko skusili v svojem življenju, so nam pa kaj pripovedovali, [] bodisi kakšne storije ali pa kar so sami res prebili na svetu*. V tem primeru preseneča, da je premor krajši kot je navadno ob končni kadenci. Morda je bralka imela manjšo težavo pri prenosu zapisanega v govorjeno, saj je tudi členitev zadnjega stavka v povedi nenavadna: *bodisi [] kakšne [] storije [] ali pa kar so sami res prebili na svetu*. [] Zdi se, kot da se je bralno »ujela« šele v zadnjem delu povedi. – Tudi v zaključni povedi interpretka naredi končno padajočo intonacijo pri vejici: *umrli so pred tremi leti, [] imeli pa so osemdeset let*. Preseneča zelo kratka pavza (zatic). – Končne padajoče so vse intonacije pri dvopičju, ki napoveduje navedek, npr.: *obregnili sem se vanj: [] »Oh, ti grdi volkodlak, ti!«; ter so dejali: [] »Franica /.../; so nam pa tole pripovedovali: [] Nekoč sem šel /.../; se ji je*

prišel v hišo zahvalit. ||↓ *Srečna ti /.../.* Premori ob dvopičju so večinoma dolgi. – Padajoče končne intonacije so tudi pri podpičjih, s čimer bralka poudarja kontrastnost izjav: *Pri kateri gostilni sem se ustavil,* |↑ *ustavil se je tudi on;* |↓ *jaz sem šel noter pit;* | ↑ *on je ostal zunaj pri konjih;* |↓ *jaz sem se bal,* || ↑ *da se ne bi konj* ↑ *kaj poškodoval.* ||↓

2.1 Nekončnih intonacij je 78, in sicer 67 rastočih, 11 padajočih. Med rastočimi intonacijami jih je 11 takšnih, ki nimajo premora, pač pa je intonacija združena z upočasnjanim tempom oz. s potegnjenimi vokali, npr.: *Zimske večere* ↑ *smo sestre prele.* Zadnja dva zloga v besedi *večere* sta podaljšana, slušni stis je rahla upočasnitev na medbesedni meji. Podobno je realiziran prvi stavek drugega odstavka: *Nekoč sem šel s konji po vino* ↑ *na Hrvaško.* Beseda *vino* ima potegnjene vokale in zadnji zlog usmerjen navzgor, s čimer postane poved slušno dvodelna, vendar meja med obema deloma ni tako izrazita kot bi bila, če bi govorka na istem mestu naredila premor. V funkciji poudarjanja je intonacijska členitev v naslednjem primeru: *z menoj je bil neki Bukovčan, ki je vozil* ↑ *»suho robo«.* Deležnik *vozil* ima potegnjena samoglasnika, tako da izgovor zvočno učinkuje kot upočasnitev. V tem primeru je izpostavljenost besedne zveze *suha roba* označena tudi pisno z narekovaji. Govorka torej zvočno uresniči narekovaje. – Podaljšani vokali z rastočo intonacijo brez premora so še: *kaj je to* ↑ *volkodlak;* *že toliko* ↑ *in toliko voznikov;* *Bili smo* ↑ *trije bratje;* *onadva pa sta* ↑ *bogvekam šla.* – Opazna je rastoča intonacija v končni povedi prvega odstavka: *Potlej* || ↑ *so nam pa tole pripovedovali.* Interval med prvim in drugim zlogom v besedi *potlej* je velik ter je zaradi premora še bolj opazen. Takšna intonacija intenzivira jakostni poudarek besede *tole*. Podobno je zvočno realiziran začetek predzadnjega odstavka: *Potlej* | ↑ *se ji je prišel v hišo zahvalit.* V tem primeru interval v prvi besedi ni tako izrazit, je pa premor malo daljši. – Opazen je tonemski naglas v besedi *nobeden* v stavku: *a nobeden mi ni tega storil.* Naglašeni zlog (-bê-) je nizek, naslednji (-den) pa visok. – Presenečajo rastoče intonacije pri podpičju in dvopičju v predzadnjem odstavku besedila: *Prosili smo jih kruha,* | ↑ *ko so ga ravno iz peči jemali;* | ↑ *ko smo jih kruha prosili,* || ↑ *rekli so mati:* | ↑ *'Nate, hudičevi volkodlaki,* | ↑ *požrite,* || ↑ *da boste siti!'* |↓ – Zdi se, kot da želi govorka združiti več manjših dogodkov v enega. Prav tako je nenavadna rastoča intonacija na koncu povedi, za piko: *in če sta že rešena ali ne.* | ↑ *Ko smo se razšli.* Rastoča intonacija pri piki se druži s potegnjenim samoglasnikom (*nee*) in učinkuje nekako poetično in seveda nedokončano.

2.2 V šolski interpretaciji je 51 končnih intonacij, od tega 19 pri nekončnih ločilih. Že prvo poved bralka razdeli na tri zvočno

zaključene enote, se pravi, da dve vejici zvočno realizira kot piki: *Zimske večere* [] [] *smo sestre prele*, [] [] *oče*, [] [] *ki so bili dober star mož in so veliko skusili v svojem življenju*, [] [] *so nam pa kaj pripovedovali*, [] [] *bodisi kakšne storije ali pa kar so sami res prebili na svetu*. [] [] Preseneča dolg premor za prvim stavkom. Zdi se, kot da govorka preverja pripravljenost poslušalcev na poslušanje. Tudi na koncu povedi je dolg premor - bralka še vedno pušča poslušalcu čas za pripravo na poslušanje. Tudi v nadaljevanju je interpretka naredila dolgo pavzo s končno kadenco na nepričakovanem mestu pri vejici: *Ko mi je neki večer brat nagajal*, [] [] *obregnila sem se vanj*: [] [] «*Oh, ti grdi volkodlak, ti!*» [] [] Na koncu povedi, za navedkom, kjer bi pričakovali daljši premor, pa pavza ni dolga. Prva daljša pavza s končno kadenco je šele pred začetkom očetove pripovedi o Bukovčanu: *Potlej* [] [] *so nam pa* [] [] *tole pripovedovali*: [] [] *Nekoč sem šel /.../* – V šolski interpretaciji je 50 nekončnih intonacij, in sicer 29 rastočih in 21 padajočih. Vrvek npr. govorka govorno uresniči s padajočo polkadenco na začetku in s kratkim premorom in padajočo polkadenco na koncu: *Po poti sva se menila* [] [] *- kakor imajo vozniki navado* [] [] *- kaj je kdo izmed naju*. V čustveno obarvani povedi: *Nate, hudičevi volkodlaki*, [] [] *požrite*, [] [] *da boste siti!* [] [] sta dve padajoči polkadenci realizirani brez premorov z velikimi tonskimi intervali, kar poveča stopnjo čustvenosti. Opazna je še padajoča polkadenca za medmetom: *no*, [] [] *jaz sem zdaj rešen*. Medmet izstopa tudi zato, ker je izrečen z znižanim registrom in zelo mehko, spravljivo.

3 Glasnost: V umetniški interpretaciji so opazni izraziti jakostni poudarki zlasti v navedkih v premem govoru, in sicer predvsem, ko gre za dvojnosti, npr.: *Kdor je od rojstva volkodlak, tisti je v dolenjem koncu volk, kdor je pa zaklet, tisti pa v gorenjem kraju*. Poudarjanje je slišno tudi, kadar želi govorka z jakostjo naslikati nenavadnost predmetnosti, ki jo opisuje: *ker me je nekoč tukaj spremljala taka zverina /.../ Taka zverina me je spremljala*. Ni jakostno izpostavljen samo en del besedne zveze, ampak oba. Povečani jakosti se pridružuje tudi višji register. – Zelo slišno je menjavanje glasnosti v navedkih. Oče na primer kara hčerko tiho, počasi in z nizkim registrom: *Franica, da mi nikoli več kaj takega ne rečeš!* Tihost (skupaj z drugimi govornimi prvinami) slušno učinkuje kot znak preudarnosti, modrosti, mirnosti. – Opazno je jakostno poudarjanje v navedku: *Oh, ti grdi volkodlak, ti!*, ki ga pripovedovalka bajke izreče bratu, ko ji le-ta nagaja. Ponovitev zaimka je že sama po sebi poudarjalna, tudi medmet čustveno intenzivira poved, ki ima na koncu klicaj, kar je sploh znak za čustveno obarvanost povedi. Govorka pisne znake za ekspresivnost zelo intenzivno prenese v govorne znake: uporabi višji register, hitrejši tempo, »jezljivo« barvo glasu, ostrejši izgovor glasov, izrazite naglase (tonsko in jakostno

povišane). V besedi volkodlak je slišati celo dva naglasa: vólkodlák. Slušni vtis je podoben skandiranju. – Govorka poudarja tudi medmete: »Poglèj nò,« pravim ženi. S poudarjenim medmetom spodbuja mož ženo k dejanju. Obe kračini sta uresničeni res zelo kratko, odsekano, glasnost je pridušena. Še posebej tih je prvi zlog v besedi *poglej*. Govorka z glasom slika govorni položaj oseb, ki ju uzvočuje. V drugem delu navedka za spremnim stavkom, govorka celo šepeta: »Poglej no,« pravim ženi, »saj še skoz okno gleda!« Interpretinja z govorom (zlasti z glasovnim slojem) ilustrira Bukovčanovo psihično stanje – strah pred volkodlakom. Podobno je v primeru: Nà, l [] jej v imenu božjem. Tu žena spodbuja volkodlaka, naj je. V obeh primerih je poudarjenost medmeta še intenzivirana s padajočo polkadenco in premorom. Poudarjen, a zelo kratek in nizek je medmet v naslednjem primeru: Bili smo trije bratje, l [] nò, l [] jaz sem zdaj rešen. Medmet spremlja tudi dvig ramen.

3.1 Tudi v šolski interpretaciji so nekateri stavčni poudarki izstopajoči. Bralka pogosto poleg jakosti uporabi tudi opazno višji ton ali pa naredi premor pred poudarjeno besedo: *Potlej* [] [] so nam pa [] [] *tole* pripovedovali. Prva beseda je jakostno močnejša, poudarja pa jo tudi premor za njo z rastočo polkadenco, zaimek *tole* pa je jakostno izpostavljen, dobi pa dodatno težo zaradi premora pred njim. – Jakostno in s premikom glave so poudarjene dvojnosti (kontrast): *Kdor je od rojstva volkodlak*, l [] tisti je v *dolenjem* koncu volk, l l [] *kdor je pa zaklet*, l [] tisti pa v *gornjem* kraju. Tudi sicer bralka logično jakostno izpostavlja pomembnejše dele v povedih. V premih govorih ne menjuje glasnosti izrazito slišno, edino v primeru, ko pove Bukovčan ženi o volkodlaku, se navedek začne tišje: *Ko pridem domov, rečem ženi: »Jezus l [] komaj živ sem prišel domov.* Beseda *Jezus* je izgovorjena tišje in s padajočo polkadenco ob premoru, kar učinkuje kot prestrašenost.

4 Naglasi: V umetniški interpretaciji so naglasi knjižni. V začetni povedi govorka izreče glagol *smo* /.../ *préle* z ozkim é-jem, za razliko od šolske interpretacije, v kateri interpretinja reče: *smo* /.../ *prêle*. Obe obliki naglaševanja sta stilni (po SSKJ) oz. pokrajinski (po SP 2001). V umetniški interpretaciji je opazen naglas na drugem zlogu v besedi *poškódoval*: *da se ne bi konj kaj poškódoval*. Tako po SP kot po SSKJ je takšno naglaševanje manj v rabi (zapis na drugem mestu – poškodovati –újem, tudi poškódovati –ujem). Morda je bralka čutila drugo obliko kot arhaično, pa je menila, da v bajko bolj pristaja. – V besedilu najdemo tri besede z zapisanim naglasom: *béži*, *béži*; *précej*. Tako v šolski kot v umetniški interpretaciji govorki zvočno uresničita besedo *précej* s širokim kratkim prvim è-jem, torej [*prècej*]. Obe tudi izrečeta medmet oz. okrnjeni glagol, ki izraža zavrnitev, *béži* z ozkim é-jem. S ponovljenim medmetom žena zavrača možev strah in ga miri.

Oboje je zaznati v glasu obeh govork. – V šolski interpretaciji je ponekod slišati tonemsko naglaševanje, npr.: *Zimske večere smo sestre prèle*. Zvočno izstopa vrh intonacije v besedi *prele*, ki ga govorka izreče rastoče. Podobno je v primeru: *Ko mi je neki večer brat nagajal*. Besedo *nagajal* govorka izreče z rastočim naglasom (akutom). Zdi se, da želi bralka s takšno uzvočitvijo dajati govorni interpretaciji ljudski ton. – Zelo slišni so v šolski interpretaciji veliki tonski intervali v navedku: *'Nate, hudičevi volkodlaki, požrite, da boste siti!'* Učiteljica ne naredi nobene pavze, pač pa nekako »zapoje« celo poved. Očitno se zdi obema govorkama ta poved zelo emotivna. Interpretka v umetniški interpretaciji jo prav tako skrbno zvočno oblikuje, in sicer jo ritmizira.

5 Izgovor: V obeh govornih interpretacijah je izgovarjanje razločno. V šolski govorni interpretaciji je opazno neupoštevanje premene po zvanečnosti v besedi *bogvekam*: *onadva pa sta bogvekam šla*. Namesto [bokvekam] bralka izgovori [bogvekam]. V umetniški interpretaciji je v premih govorih opazen izgovor s pridihom, npr.: »Poglej no«, *pravim ženi*. Naglašena zloga (*glej, no*) sta nekako »porivana« z izdišnim zrakom. Za medmet *no* se celo zdi, da je izrečen z vdišnim zrakom. V stavku *Taka zverina me je spremljala* je začetni glas [t] izgovorjen izrazito eksplozivno, s čimer govorka zvočno slika mogočnost, strašljivost itd. zverine. – Včasih govorka v umetniški interpretaciji skrajša nenaglašene končne samoglasnike, kar naredi konce zvočnih enot odsekane (staccato): *Ko prideva globoko dol v Hrvate* ↑↑ *in se tako meniva*, ↑↑ *reče mi Bukovčan*. Večkrat so slišni potegnjeni samoglasniki, ki upočasnjujejo tempo (*Zimske večere smo sestre prele*) in napovedujejo poudarke (*Ti še ne veš, kaj je too volkodlak*). – Obe govorki izgovorita neknižno besedo *storije* s s-jem. V rabi je namreč tudi beseda *štorije*, ki zveni bolj ljudsko. SSKJ navaja, da je *storija* ekspresivna beseda, ki pomeni zgodbo, povest, tudi neresnično pripoved, izmišljotino ali neprijeten dogodek, afero, tudi doživljaj, dogodek. *Štorija* pomeni enako, le da ima kvalifikator pogovorno. – V šolski interpretaciji učiteljica predpono *iz-* v glagolu *smo se izprevrgli* spremeni v *s-*: *sprevrgli*. Kljub zapisu izbere bolj vsakdanjo obliko. Vendar kdaj bolj pogovorno besedo spremeni v knjižno. Tako npr. doda [i] v besedi *skoz*: *ter mu ga vrgla skozi okno*. Slišno je še zvočno mašilo v obliki polglasnika za medmetom *no*: *Bili smo trije bratje, no, [ə] jaz sem zdaj rešen*. Opazen je še zelo kratek a v zaimku *jáz*, včasih preide v polglasnik [jəs]. Tudi šolska interpretacija uporabi včasih potegnjene samoglasnike kot nadomestek za premor, npr.: *Ko pridem domov, rečem ženi*, ali kot upočasnitev tempa: *in če sta že rešena ali ne*.

6 Tempo: V umetniški interpretaciji je menjavanje tempa zelo opazno. Govorka ne spreminja hitrosti govora samo, kadar govorno

uresničuje različne govorce (Franico, očeta, Bukovčana, njegovo ženo, volkodlaka), pač pa variira tempo tudi v okvirni pripovedi. Vtis upočasnjevanja dosega s potegnjenimi, podaljšanimi samoglasniki in rastočo intonacijo ali pa s premori znotraj načelno nerazdružljivih besednih zvez (*bodisi kakšne storije*). V umetniški interpretaciji je opazna težnja k ritmiziranju v nekaterih premih govorih. Zlasti slišna sta dva: *Oh, ti grdi volkodlak, ti!* in *Nate, hudičevi volkodlaki, požrite, da boste siti!* Govorka spremlja govorni ritem z rahlimi premiki glave navzdol pri naglašeni zlogih. – Tempo je opazno počasnejši v očetovem svarilu Franice, naj ne zmerja ljudi z volkodlaki, v uvodnih besedah Bukovčanovega govora (*Glej, France*) in v Bukovčanovi izjavi, ko pride domov: *Jezus, komaj živ sem prišel domov*. Počasnejši tempo je opazen tudi v volkodlakovi zahvali: *Srečna ti in tisti, ki te je naučil*.

6.1 V šolski interpretaciji je tempo celote primerno hiter, agogika je v premih govorih sicer opazna, vendar ni tako izrazita kot v umetniški interpretaciji. Tako npr. govorka hitreje izgovori poved: *Oh, ti grdi volkodlak ti!* Prav tako: *Beži, beži, gotovo kaj potrebuje*. Obakrat je hitrejši tempo znak za čustveno barvanje. Govorka pa uporablja agogiko tudi v nepremem govoru. Tako npr. upočasni govor na začetku predzadnjega odstavka, ko žena da volkodlaku kruh: *Potlej | se ji je prišel v hišo zahvalit*. Pohiti pa govorka v zadnjem odstavku, ko zaključuje pripoved. Zadnji stavek (*imeli pa so osemdeset let*) pove zelo hitro kot nekakšen dostavek. Slušni vtis hitrosti daje tudi zelo kratka pavza s padajočo polkadenco pred tem stavkom. Upočasnitev je slišna v očetovi razlagi, kdo je volkodlak: *tisti je v dolnjem koncu volk*. Govorka izgovori predlog v ločeno od naslednje besede in ga podaljša: [uu]. Zdi se, kot da gre za zatik v branju in ne za namerno upočasnitev.

7 Drugo: V umetniški interpretaciji govorka dvakrat priredi besedilo po svoje. V stavku *Ko prideva globoko dol v Hrvate* bralka spremeni besedni vrstni red: *Ko prideva dol globoko v Hrvate*. V volkodlakovi pripovedi o tem, kako je postal volkodlak, bralka izpusti opisni deležnik *bil*. Namesto: *da bi me bil rešil*, reče: *da bi me rešil*. – V umetniški interpretaciji bralka 27-krat pogleda v namišljeno publiko (kamero). Pogledi so krajši in daljši. Včasih pove brez predloge cel stavek, npr. *imeli pa so osemdeset let*. Tudi pri vseh navedkih je opazna težnja po govoru na pamet. – Prvi odstavek ima bralka desno roko večino časa ob strani očal (do očetovega govora). Pri prvem premem govoru (*Oh, ti grdi volkodlak, ti!*) prime okvir očal, kot da jih želi sneti in pogleda z jeznim pogledom v kamero. V drugem odstavku se bralka ne ukvarja več z očali. – V umetniški interpretaciji je zelo opazno spreminjanje registra in barve. Moški govor (oče, Bukovčan) je nižji, bralka posnema, tudi z barvo, možatost. Vendar ima tudi

moški govor nianse glede na govorni položaj oz. vsebino ubesedovanja. Oče, ki opominja Franico, naj ne zmerja ljudi z volkodlakom, ima nizek register, a pomirjujočo barvo, njegov glas je tih in tempo počasen. Ko pa oče začne pripovedovati zgodbo o Bukovčanu, pa je register še vedno nizek, barva pa je prilagojena pripovedovalski govorni situaciji, je bolj možata, tempo je hitrejši, jakost srednja. Ko pa se v očetovi pripovedi pojavi Bukovčanov govor, register ostane nizek, tempo se upočasni, nekatere besedne zveze in kontrastni stavki dobijo intenzivne poudarke z jakostjo in pavzami, tako da postane pripoved zelo dramatična. Zvočni (dramaturški) vrh očetove (in Bukovčanove) pripovedi je v povedi »Poglej no«, pravim ženi, »saj še skozi okno gleda!«, ki jo bralka izreče zelo tiho, pravzaprav šepetaje, s posebnim staccato ritmom v prvem delu premega govora. Ženin odgovor je spet izrečen s srednjim registrom, počasi, saj umirja možovo vznemirjenost in strah. Posebna je barva glasu v volkodlakovem govoru, ko se zahvali ženi in pove, kako je postal volkodlak. Bralka zlasti njegovo prvo poved izreka poetično, skoraj s pevskim glasom: *Srečna ti in tisti, ki te je naučil*. – Tudi mimika je v umetniški interpretaciji zelo živa. Pri vseh premih govorih so obrvi dvignjene, dvakrat se govorka mršči med obrvmi, petkrat odkimava, prikimava, dviguje ramena, s premiki glave spremlja govorni ritem.

7.1 V šolski interpretaciji so opazne menjave registra, in sicer bolj v posameznih besedah kot v celotnih stavkih, povedih, npr.: *Po poti sva se menila* [] - *kakor imajo vozniki navado* [] - *kaj je kdo izmed naju pri vožnji že hudega* [] *skusil ali čudnega videl*. [] Vrvek začne govorka brez premora in zelo visoko ter ga tonsko usmerja navzdol, potem pa prvo besedo pred vrivkom začete misli tonsko spet dvigne in jo tudi jakostno izpostavi (*kaj je kdo*). Opazen je zelo nizek register pri izgovoru medmeta *no* v povedi: *Bili smo trije bratje, no, jaz sem zdaj rešen*. Prvi segment se konča pri besedi *bratje*, in sicer s premorom in padajočo intonacijo, sledi medmet *no*, izgovorjen zelo mehko, sledi mu polglasnik kot mašilo (najbrž nenadzorovano) in nov segment (*jaz sem zdaj rešen*), zaključen s padajočo polkadenco in premorom. Register je povišan tudi, ko govorka napove novo temo, npr.: *Potlej* [] *so nam pa* [] *tole pripovedovali*. Začetno besedo *potlej* izreče govorka s povišanim registrom in še z rastočo intonacijo. Podobna je zvočna realizacija začetka predzadnjega odstavka: *Potlej* [] *se ji je prišel v hišo zahvalit*. V obeh primerih ima povišan register, skupaj s premorom in rastočo intonacijo, vlogo vzbujanja poslušalčeve pozornosti in napovedovanja novih informacij. – V šolski interpretaciji je opazna spremenjena barva v citatih. Govorka skuša oponašati vsakokratnega govorca v določenem čustvenem stanju. Na primer: *Oh, ti grdi volkodlak, ti!* – jezno. *Jezus, komaj živ sem prišel domov. Taka zverina me je spremljala, pol volka, pol*

človeka. – prestrašeno. *Béži, béži, gotovo kaj potrebuje*. – pomirljivo. Sprememba glasovne barve (skupaj s spremembo registra, včasih tudi tempa) je sicer slišna, vendar ni tako izrazita kot v umetniški interpretaciji, kjer se naštetim prozodičnim sredstvom pridružuje še spremenjen način izreke. – Tudi govorka »v šolskem branju« ima očala, ki pa jih ne uporablja kot »rekvizit« tako kot interpretinja v umetniški interpretaciji. Govorka v šolski interpretaciji šestkrat pogleda v razred (v umetniški interpretaciji je pogledov 27), mimika je precej neizrazita, pač pa je opazna gestika (11). Zlasti opazni so premiki glave (nihanje desno, levo, premik navzdol pri poudarjanju, odkimavanje, premik v eno stran), in dvig ramen ali pa kombinacije premikanja glave in ramen.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	93	108
Intonacije: končne	51 (19 pri nekončnem ločilu)	41 (14 pri nekončnem ločilu)
nekončne	50	78
rastoče	29	67 (11 brez pavze)
padajoče	21 (2 brez pavz)	11
Glasnost: celota	primerna	primerna
spreminjanje	v premem govoru, a ne izrazito	v premem govoru, zelo izrazito (šepet)
poudarki	izraziti (nekateri)	izraziti (večina)
Naglas: normativni	tonemskost, <i>smo prêle, prècej, poškodovâl, gózd</i>	<i>smo préle, prècej, poškódoval, gózd</i>
Izgovor	razločen, <i>izprevrgli</i> → <i>sprevrgli, skoz</i> → <i>skozi</i> , napake: <i>jaz [jəs], bogvekam [bogvekam]</i>	razločen, podaljšani samoglasniki, spremenjen način izgovora v premem govoru, pridih (<i>taka</i>)
Tempo: celota	srednji	srednji
agogika	rahlo nakazana	pohitevanje, upočasnjevanje, ritmiziranje nekaterih navedkov

Drugo	veliki intervali v posameznih besedah; spreminjanje barve v premem govoru, a ne izrazito; pogled v občinstvo 6x, geste 11x (9x premiki glave, 2x dvig obeh ramen); 2x bralni zastoj (v <i>dolenjem</i> , mašilo [ə])	izrazito spreminjanje barve (skrivnostno, boječe, poetično), ponazarjanje različnih govorcev tudi z registrom (moški govor nižji); izpust besede (<i>da bi me bil rešil</i> → <i>da bi me rešil</i>), sprememba bes. reda (<i>ko prideva globoko dol v Hrvate</i> → <i>dol globoko</i>); pogled 27x, 2x grbančenje med obrvmi, geste 5x (odkimavanje, dvig ramen, prikimavanje, zmig z glavo)
--------------	--	---

Tabela 9. Primerjava prozodijskih sredstev (Volkodlak).

Sklep

1 Obe interpretaciji sta zelo živi, dinamični, z opazno dramaturško logiko, ki upošteva zunanjo in notranjo zgradbo besedila. V umetniški interpretaciji je opaziti izrazito težnjo k »osvobajanju od papirja«, bralko nekako moti, da ne more govoriti prosto, da mora brati, kar je tipičen sindrom igralcev. Gledanje v besedilo jo ovira. Opazno je bralkino zvočno barvanje različnih govorcev, kar se sliši v izraziti, intenzivni rabi prvin glasovnega sloja, zlasti registra, barve, tempa, tudi izgovora. Moški govorijo z nižjim tonom, oče z drugačno barvo kot Bukovčan, volkodlakov način pa se loči od vseh po nekakšni spevnosti. Igralka tudi z različno glasnostjo in ritmiziranjem nekaterih navedkov ponazarja vzdušje ali psihično stanje oseb (šepet - znak za strah, sekan ritem - znak za sovražnost).

2 Tudi bralka v šolski interpretaciji uporablja vsa prozodična sredstva, vendar v manjši meri, manj intenzivno, bolj zadržano. V šolski interpretaciji na nekaterih mestih izstopa tonemsko naglaševanje. – Obe interpretaciji v členjenju s premori (igralka jih naredi več) večkrat odstopata od skladenjske zgradbe in postavljata premore na nepričakovanih mestih. To je na eni strani znak, da se obe govorki zavedata, da je besedilo namenjeno prostemu govorjenju (v katerem so dovoljeni zastoji, ponovitve, nenavaden besedni red). Na drugi strani pa je takšno členjenje znamenje emocionalnega angažmaja interpretin. Znak velike čustvenosti je tudi uporabljanje končnih kadenčnih intonacij pri vejicah, kar izvajata obe interpretki. –

V obeh interpretacijah govorki uporabljata tudi neverbalno izražanje, vendar igralka bolj intenzivno in večkrat. V umetniški interpretaciji je zlasti opazno zmigovanje z glavo in dvigovanje ramen oz. kombinacija obojega.

Josip Jurčič: *Telečja pečenka* (odlomek)

Bitič je bil penzioniran »oficir«. Ker je bil že okoli petdeset let star in že jako dolgo v mestu, ne da se izvedeti, pod katerim slavnim generalom je služil in kako. Kdor je njegovo suho, malo postavo ogledal, imel bi ga pač prej za kakega starega advokatskega pisarja ali davkarskega uradnika, kajti njegov osebni videz ni bil nikakor marcialen. Ali kar je, to je, on je bil penzioniran oficir, in sicer že davno penzioniran. Njegovo dostojanstvo v slavni cesarski vojski gotovo ni bilo veliko, kajti pri kasi je potegoval prav malo več nego trideset forintov na mesec. Sploh se o njegovi prošlosti ni mnogo znalo.

S tem pičlim dohodkom je baje prejšnje čase dobro izhajal, ne da bi krajcarja dolga imel in ne da bi bila njegova večkrat okoli ovita zavratnica kdaj bolj ali manj bela kot v zadnjih časih, ko so ljudje pravili, da je nekje podedoval prilično veliko vsoto novcev, kar se je na tem poznalo, da si je kupil novo zimsko suknjo, da njegovi čevlji niso več tako brez šuma po mestnem tlaku stopali in da je hodil ne samo zvečer, nego tudi opoldne v krčmo k staremu Zeleniku, da, poznalo se je celo po tem, da je več večerjal in nekaj polmaseljcev več vina popival nego prej.

Pri starem Zeleniku je imel svoj stol. Bog varuj in joj kletarici ali krčmarju, ako bi se bil, preden je on prišel, kdo drug usedel zvečer tja, kjer je »havptman« Bitič posajal neimenljivi del svojega telesa.

Kadar je pozimi ura udarila šest – punktum šest! – odprla so se vrata in Bitič je počasi vstopil, ne pogledal ni na desno ni na levo, klobuka ne snel prej, nego je do svoje mize prišel, in nikogar pozdravil, tudi ako je bila vsa nizka, starokrčemska izba z ukajenim stropom dolbkom polna. Da pa vsak večer pride, v burji in nevihti kakor ob vedrem vremenu, na to se je smelo priseči.

Tu v krčmo prišedši, je obešal »stotnik« svojo vrhnjo suknjo na klin, potem nekaj v papirje zavitega iz žepa poiskal, to na mizo del, stol z žepnim robcem prahu otepel in počasno sel. Ali njegov obraz je bil še zmerom kisel, tudi še, ko mu je lepa kletarica, katere niti pogledal ni (kar ga bode pri sovražnikih žensk gotovo prikupilo), vina in vode prinesla. Pil je en požir, odstokal se, potem začel razvijati v papirje zavito stvar. Prišli so na dan rezki salame ali kak finajši sir. S tekom je to zaužil, časi pa časi primakoval si grlo; ali obraz se mu ni razvedril niti ni govoril z ljudmi, če so pri isti mizi sedeli.

Ko je bila ura sedem, prinesla mu je kletarica *telečje pečenke*! Lepa porcija, lepo opečena, rumena; in duh udarja prijetno v nos in golt. To je »stotniku« pogodu! Zdaj se mu obraz zasveti, oči zadovoljno gledajo ma krožnik, roke polagoma razvijajo servieto, katero zna Bitič tako obvezati okoli vratu, da dva uhlja gledata zadaj

na straneh kvišku, tako da se baš vidi, kakor da bi gospod stotnik imel štiri ušesa, in sicer dve daljši nego dve. Potem kadečo se, rumeno pečenko bliže pomakne in jo pogumno nasadi na vilice.

Nos gospoda stotnika se približa mizi, od mize pak se porcija na vilicah približa nosu, obadva prideta v sicer ne posebno estetičen dotik, a samo za hip, kajti z zadovoljstvom se vrne stotnikov obraz v prejšnji ravni položaj. Zdaj poje nož na krožniku. Zanimivo je gledati to lice, na katerem se pozna, da stotnikovi zobje in čeljusti že nimajo več zapriseženih osnovnih ustanov, a da z veseljem še službo opravljajo. Ali lice je vedro, malo oko bistro, zdaj je gospod Bitič srečen videti, kakor je srečen mladenič, čigar srce je čiste ljubezni polno, ko prvič poljublja nedolžno – trepetajočo nevesto.

Tako je bila telečja pečenka edino, kar je Bitiča na tem svetu veselilo, edina slabost njegovega življenja!

Filozofični slaninar in prodajalec klobas Jugec, kateri je vsak večer pri sosednji mizi sedel, razkladal je včas, kadar je Bitič ob udarcu desete ure napasen in zadovoljen krčmo zapustil, svojim poslušalcem prav psihologično, zakaj se »stotnik« tako veseli svoje telečje pečenke. »Prej, dokler je bil stotnik ubog in samo na svojo penzijo navezan,« govoril je Jugec, »ni mogel pošteno zajtrkovati niti obedovati. Jedel je samo zvečer, samo svojo telečjo pečenko, prinašal torej velik apetit s seboj. Kadar se pa človek navadi kaj ljubiti, ljubi to tudi kasneje, ko mu že ni treba tako. Tu pomaga domišljija, spomin.«

Tako je bilo z Bitičem dolgo, več let - - - ko naposled odurna roka neizprosljive usode stegne svoje neusmiljene prste in pretrga Bitiču vse to veselje z življenjem.

Govorni znaki v jezikovni organiziranosti zapisa

1 Telečja pečenka je Jurčičeva novela, nastala 1872 (objavljena v Slovenskem narodu). Razdeljena je na pet kratkih poglavij, zgornji odlomek je iz prvega poglavja. Jurčič je dal zgodbi podnaslov **Obraz iz našega mestnega življenja**, s čimer je nakazal, da gre za **karakterno novelo** (značajevko) oz. za psihološko študijo o značaju glavne osebe, upokojenega oficirja Bitiča, ki mu je telečja pečenka *edina slabost njegovega življenja*. – Odlomek ima **deset odstavkov**, 7 daljših (povprečno osem vrstic) in 3 krajše (povprečno 2 vrstici in pol). Odstavki kot vsebinsko zaokrožene enote nakazujejo zvočno členjenje s premori. Z vsebinskega stališča bi bilo mogoče nekatere odstavke povezati, torej jih ne ločiti s premorom. Na primer 6. in 7. odstavek, kjer avtor opisuje telečjo pečenko, Bitičeve priprave na jedenje, njegovo razpoloženje ob tem in nato jedenje.

1.1 Avtoritativni (avktorialni) pripovedovalec najprej v preteklem času opisuje zunanost in nejasno vojaško preteklost upokojenega oficirja Bitiča, njegove vsakodnevne obiske gostilne, v kateri ima svoj stalni stol, nato pa se avtorjev pogled zoži oz. osredotoči na »prihod« telečje pečenke. Sprememba prostorske perspektive je opazna tudi v prestopu iz preteklika v sedanjik. Opis

Bitičevega uživanja v pripravi na jedenje, v duhanju, rezanju in grizenju pečenke je nekakšen dramaturški vrh odlomka. Zanimivo je, da ga je Jurčič razstavil na dva odstavka kot bi hotel stopnjevati dogajanje: v prvem opiše pečenko in Bitičeve priprave na to, da lahko pečenko nasadi na vilice, v drugem pa njegovo uživanje v jedenju. Sledi kratek osmi odstavek, v katerem avtor spet z distanco v pretekliku ugotovi, da *je bila telečja pečenka edino, kar je Bitiča na tem svetu veselilo, edina slabost njegovega življenja!* V devetem odstavku sledi premi govor slaninarja in prodajalca klobas Jugca, ki »psihologično« razloži, zakaj se Bitič tako veseli svoje pečenke. Pripovedovalec ni več edini, ki kaj ve o Bitiču in njegovi zgodbi, postane »osebni, personalni, demokratični, udeleženi pripovedovalec: nekaj pove sam, nekaj drugi«. Lahko bi rekli, da gre za pripovedno sceno ali pripovedni prizor (Kmecl, 1976: 222). Kmecl na primer ugotavlja, da je Jurčič »zelo natančno ločeval avktorialno poročilo, ki ga je zmeraj zapisoval v pretekliku, ter bližnjo sceno, ki jo je oblikoval v sedanjiku« (Kmecl, 1976: 222). V kratkem desetem odstavku spet avktorialni pripovedovalec napove nenavadne dogodke, ki bodo prekinili Bitičevo uživanje ob pečenki.

1.2 »Literarna struktura« se vedno zrcali (oz. se mora zrcaliti) v govorni strukturi. Odlomek iz Jurčičeve novele ponuja govorcu precej sugestij za govorno interpretacijo. Opazen zapisani znak je npr. **premi govor** oz. prisotnost dveh pripovedovalcev: avtorja in Jugca, kar omogoča razlikovanje v načinu uzvočitve. Tudi prestop pripovedovalca **iz preteklega časa v sedanjik** je znak za spremembo govorne oblike. Avtor vizualno označi drugačen, bližji pogled na dogajanje **z ležečim tiskom** besedne zveze *telečja pečenka*, nato pa izvede prehod v sedanjik z elipso glagola: *Ko je bila ura sedem, prinesla mu je kletarica telečje pečenke! Lepa porcija, lepo opečena, rumena; in duh udarja prijetno v nos in golt. To je »stotniku« pogodu!* Oba klicaja seveda tudi nakazujeta čustveno obarvanost, kar je mogoče izraziti zlasti s prozodičnimi sredstvi iz glasovnega sloja. Klicaj je opazen tudi v sklepni ugotovitvi: *Tako je bila telečja pečenka edino, kar je Bitiča na tem svetu veselilo, edina slabost njegovega življenja!* Klicaj ne nakazuje vzkličnosti, pač pa zahteva od bralca emotiven odnos do branega. Čustvenost stopnjuje tudi ponovitev besede edini (edino, edina).

2 Ločila - Poleg klicaja je opazen narekovaj, ki podeljuje besedam dodatne pomenske nianse. Narekovaj pri besedah *oficir, havptman, stotnik* ponuja možnost vsebinskega dodajanja v glasovnem sloju. Vsi izrazi so dvomljivi, saj za Bitiča nihče ne ve, *pod katerim slavnim generalom je služil in kako*. Dvom je mogoče izraziti s spremenjeno barvo, s premorom pred besedo, z upočasnjeno izgovarjavo, pa tudi z neverbalnimi znaki. – Opazno ločilo so

pomišljaji. Najbolj so izstopajoči trije pomišljaji v zadnjem odstavku, ki nakazujejo trajanje: *Tako je bilo z Bitičem dolgo, več let - - - ko naposled odurna roka neizprosljive usode stegne svoje neusmiljene prste in pretrga Bitiču vse to veselje z življenjem*. Zdi se, kot da piscu niso dovolj besede, podkrepi jih še s potrojenim ločilom, kar je bralcu znak za daljši premor, ki bo onomatopejsko podaljševal čas. – V četrtem odstavku je opazen dvojni pomišljaj, ki razmejuje vzključni vrivek od ostalega besedila: *Kadar je pozimi ura udarila šest – punktum šest! – odprla so se vrata /.../*. Klicaj za vrivkom nakazuje zvišan register in večjo jakost, pomišljaj pa premore na obeh straneh. Vrivek želi funkcionirati kot poudarek, kar ni razvidno samo iz ločil, pač pa tudi iz ponovitve besede *šest*. – Enojni pomišljaj je na koncu sedmega odstavka, ko pisec primerja Bitičev videz ob jedenju pečenke z mladeničem, *čigar srce je čiste ljubezni polno, ko prvič poljublja nedolžno – trepetajočo nevesto*. Pomišljaj v tem primeru opozarja, da gre za inverzijo prislova (kako jo poljublja) in ne za priredno zvezo dveh pridevnikov (kakšno nevesto). Takšna skladenjska zgradba mora odsevat tudi v govorni strukturi, torej je pomišljaj seveda tudi govorni znak, ki nakazuje premor, intonacijo, morda tudi spremembo registra in barve glasu. – V petem odstavku je vrivek v oklepaju: *Ali njegov obraz je bil še zmerom kisel, tudi še, ko mu je lepa kletarica, katere niti pogledal ni (kar ga bode pri sovražnikih žensk gotovo prikupilo), vina in vode prinesla*. Oklepajni vrivek je nekakšen humoren medklic, pravzaprav je vrinjen v vrinjeni stavek. Uklepaj in zaklepaj ter vsebina vrivka nakazujejo nižji register in hitrejši tempo ter dvig registra za vrivkom. Bralec pa bo moral premisliti, kako bo realiziral intonaciji pred uklepajem in pred zaklepajem.

3 Nekatero besede so **arhaizmi**, zato bo moral bralec preveriti njihovo glasovno in naglasno podobo, npr.: *o njegovi prošlosti* (po SSKJ [prôšlost] zastar. preteklost), *marcialen* (po SSKJ [marciálen] knjiž. redko vojaški, bojevit), *nekaj polmaseljcev* (po SSKJ maseljč [masəlc] 1. nekdanja prostorninska mera, približno 3,5 decilitra 2. star. vrček), *kletarica* (po SSKJ kletaríca, zastar. natakara), *zavratnica* (po SSKJ star. kravata), *punktum* (točno), *dolbkom polna* (iz srbohrvaščine: dupkom puna – natlačena), *rezki salame* (besede ni v slovarjih, najbrž odrezek, rezina, zato sklepam, da bo naglas rézki). Starinske so nekatere glagolske oblike: *je /.../ to na mizo del /.../ in počasno sel*. (dal, sédel). Podobno: *S tekom je to zaužil, časi pa časi primakoval si grlo*. Zastarel je prislov *časi* (včasih) in glagol *primakovati si*. V SSKJ je zapisana samo oblika *primákati*. Označena je narečno in v 2. pomenu pomeni piti (alkoholno) pijačo. Zastareli so tudi vezniki *nego*, *ali* (kajti), *ako* (če), pridevnik *jako* (zelo), poudarni členek *baš* (prav, ravno), pomožnik *bode* (bo). Prav tako sta starinska pridevnik *penzioniran* (upokojen) in samostalnik *požir* (požirek). Nenavadna je zveza: *pri kasi je potegoval prav malo več nego trideset*

forintov na mesec. Poleg starinske patine ima stavek še pridih pogovornosti zaradi besede *kasa* (blagajna). Starinsko učinkujejo pridevniki v besedni zvezi: *starokrčemska izba z ukajenim obokanim stropom*. Sodobna beseda za *ukajen* je *okajen*, to je umazan od dima. – K živosti pripovedi pripomore tudi medmet v povedkovi vlogi, npr.: *Bog varuj in joj kletarici*. – V besedilu je vrsta večinoma humornih metafor in metonimij. Ko se Bitič naje, postane vesel: *Ali lice je vedro, malo oko bistro, zdaj je gospod Bitič srečen videti, kakor je srečen mladenič, čigar srce je čiste ljubezni polno, ko prvič poljublja nedolžno – trepetajočo nevesto*. Primerjanje sreče ob najedenosti in ljubezenske sreče učinkuje humorno. Govorec mora ustrezno razporediti zlasti premore, da postane komparacija očitna.

4 Bralec se bo moral odločiti pri nekaterih **naglasnih dvojnicah**: *obedovati* (obedováti oz. obédovati), *naposled* (napósled oz. napôsled), *vedro* (védro oz. vêdro), *je podedoval* (podedováł oz. podédoval), *prikupilo* (prikúpilo oz. prikupílo). Glede naglasa se bo treba odločiti tudi pri lastnih imenih, ki so v besedilu tri: Bitič, Zelenik, Jugec. Prvo ime najbrž ne povzroča dvomov glede mesta naglasa (Bítič), saj bi naglas na zadnjem zlogu zvenel prisiljeno. Drugo ime asociira na zeleníko (rastlino) in je zato morda primernejši naglas na i. SSKJ navaja v 2. pomenu: »trta z velikimi zelenimi grozdi, belo vino iz grozdja te trte«. Če pa se bo bralec odločil za drugačno naglasno mesto, bo vprašljiva kvaliteta samoglasnika: *Zelénik/Zelènik/Zélenik/Zêlenik*. Bolj sprejemljivi bi najbrž bili prvi dve obliki, ki nakazujeta zvezo z zeleno barvo. Pri govorni realizaciji je treba upoštevati tudi ritem stavka in sklonsko obliko. V Jurčičevem besedilu se to lastno ime pojavi dvakrat, in sicer v neimenovalniškem sklonu: *k staremu Zeleniku; Pri starem Zeleniku*. Priimek *Jugec* je uporabljen dvakrat, in to v imenovalniški obliki. Lahko bi se izgovarjal z naglasom na prvem ali na zadnjem zlogu (e je verjetno polglasnik). Sodobnejše se sliši *Júgec* [júgəc]. – V besedilu so še nekatere besede, ki so manj pogoste in je zato dobro preveriti naglas, npr. *prahu otepel* [otépəu], *roka neizprosljive usode* [nèizprosljíve].

5 Besedilo skriva kar nekaj pasti, kjer **izgovor** lahko postane nerazločen. Treba je paziti na medbesedne meje kot npr. *postavó ogledal* [postavó ogledal], *videz ní bil* [vides ní], *nekaj polmaseljcey več vina* [poumasəlcey več], pa tudi na jasno izreko nekaterih besednih zvez: *v krčmo prišedši, rezki salame, časi pa časi, po mestnem tlaku*. Bralec mora biti pozoren na obliko nekaterih besed, npr. *prav psihologično*. Morda bi pričakovali 'psihično', še posebej, ker je v zapisu beseda deljena (*psi-hologično*). Bralec mora s pogledom zajeti hkrati tudi drugo vrstico. Treba se je odločiti za izgovor l-ja v besedi *del*, ki se lahko izgovori [del] ali [deu]; *neimenljivi del svojega telesa*.

6 Skladnja je za govorno realizacijo precej zapletena, ker so pomenske enote, ki jih je treba povedati brez premora, precej dolge. Drugi odstavek je npr. dolg osem vrstic in je ena sama poved: *S tem pičlim dohodkom je baje prejšnje čase dobro izhajal, ne da bi krajcarja dolga imel in ne da bi bila njegova večkrat okoli ovita zavratnica kdaj bolj ali manj bela kot v zadnjih časih, ko so ljudje pravili, da je nekje podedoval prilično veliko vsoto novcev, kar se je na tem poznalo, da si je kupil novo zimsko suknjo, da njegovi čevlji niso več tako brez šuma po mestnem tlaku stopali in da je hodil ne samo zvečer, nego tudi opoldne v krčmo k staremu Zeleniku, da, poznalo se je celo po tem, da je več večerjal in nekaj polmaseljcev več vina popival nego prej.* Govorec bo moral poved pomensko razdeliti na več enot, ločenih s premori, uporabiti pa bo moral tudi padajoče intonacije (morda tudi končne), ne glede na same vejice, ki načelno nakazujejo rastočo polkadenco. Ponavljajoče se rastoče polkadence lahko učinkujejo monotono in poslušalcu otežujejo ustrezen sprejem sporočila. Zato dolge povedi zahtevajo rabo še drugih prozodičnih sredstev, zlasti ritma in tempa ter registra. Nekakšen vrh odstavka je v trdilnici *da*, ki lahko malo zaustavi govorni tok pred zadnjo trditvijo.

6.1 Za govorno uresničitev so težki **vrinjeni stavki**, ki so pogosto del dolge povedi: *Bog varuj in joj kletarici ali krčmarju, ako bi se bil, preden je on prišel, kdo drug usedel zvečer tja, kjer je »havptman« Bitič posajal neimenljivi del svojega telesa.* Ko avtor opisuje Bitičev prihod v krčmo, uporabi celo vrivek v vrivku: *Ali njegov obraz je bil še zmerom kisel, tudi še, ko mu je lepa kletarica, katere niti pogledal ni (kar ga bode pri sovražnikih žensk gotovo prikupilo), vina in vode prinesla.* Govorec mora natančno razporediti premore (ne sme jih biti preveč), se odločiti za govorne melodije v segmentih (ne preveč padajočih) in zlasti oklepajni vrivek označiti z registrom, tempom, glasnostjo.

6.2 Za govorno realizacijo so težji **zloženi prilastki**: *njegova večkrat okoli ovita zavratnica; ako je bila vsa nizka, starokrčemska izba z ukajenim obokanim stropom dolbkom polna.* Govorec si mora najprej razjasniti pomene in analizirati zgradbo takšnih besednih zvez, da jih lahko smiselno izgovori.

6.3 Na oblikovanje intonacij ter na stavčne poudarke bo vplival **nenavadni besedni red**, ki učinkuje arhaično in humorno. Na primer: *Ko je bila ura sedem, prinesla mu je kletarica telečje pečenke; Potem kadečo se, rumeno pečenko bliže pomakne; zdaj je gospod Bitič srečen videti; ker je bil že okoli petdeset let star; imel bi ga pač za kakega starega advokatskega pisarja; ne pogledal ni na desno ni na levo.* Opazno je zlasti postavljanje glagola na konec stavka, izstopajo pa tudi inverzije prilastkov in nenavadno mesto naslonk. – Posebno intonacije zahteva odvisnik pred glavnim stavkom, npr. *Da pa vsak*

večer pride, v burji in nevihti kakor ob vedrem vremenu, na to se je smelo priseči.

6.4 Ponavljanja imajo vlogo poudarjanja, npr.: *Ali kar je, to je, on je bil penzioniran oficir, in sicer že davno penzioniran*. Jakostno poudarjen bo sicer prislov *davno*, vendar bo zaradi ponovljenega pridevnika drugi *penzioniran* dobil še drugačne, skrivnostne konotacije, ki jih bo intenziviral npr. počasnejši tempo. V funkciji izpostavljanja je tudi beseda *edino* (*edina*) v povedi: *Tako je bila telečja pečenka edino, kar je Bitiča na tem svetu veselilo, edina slabost njegovega življenja!* Členek je obakrat v skladenjsko izpostavljenem položaju – pred vejico (premor, rastoča ali padajoča polkadenca) in po vejici na začetku zadnjega dela povedi (jakostni poudarek, upočasnen tempo).

7 Jezikovna oblikovanost besedila kaže avtorjevo ironično distanco, s katero pripoveduje zgodbo. **Ironija** je temeljni napotek za oblikovanje glasovne semantike. Besede imajo že glede na besedilne okoliščine ironične konotacije, vendar jih s prozodičnimi sredstvi lahko še intenziviramo ali pa dodamo novo pomensko nianso. Za ironijo je značilen upočasnen tempo in velike tonske spremembe (od zelo nizkega do zelo visokega registra) ter velike spremembe v glasnosti (povečano glasnost spremlja nizek ton, oslABLJENO pa visok ton) (Vuletić 1988: 20).

7.1 Dramaturško pripoved raste do trenutka, ko Bitič dobi svojo pečenko. Vrh pripovedi je opis njegovega prehranjevalnega obreda, ki mu bo moral govorec nameniti posebno pozornost v zvočnem oblikovanju. Jugčeva pripoved in avtorjeva napoved prihodnjih dogodkov sta z dramaturškega stališča le zaključek.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori – V šolski govorni interpretaciji je bralka naredila 163 relativno daljših ali krajših premorov. Že v prvi povedi je bralkino segmentiranje oz. melodično-ritmično členjenje nenavadno: *Bitič* [] [] je bil [] [] penzioniran [] [] oficir. [] Vsak segment (ritmični člen) je spremljan še s premikom glave navzdol, pri besedi *penzioniran* pa bralka pošlje v občinstvo nekakšen polpogled. Obilica prozodičnih sredstev v tako kratki povedi učinkuje poudarjalno. Premori dajejo vtis počasnega tempa. Zdi se, kot da želi bralka pritegniti pozornost poslušalcev in jih počasi vpeljati v pripoved. Krajše premore skupaj z rastočo intonacijo naredi pogosto pred poudarjeno besedo. Jakostni poudarek postane tako še izrazitejši, npr.: *Sploh se o njegovi prošlosti* [] [] *ni mnogo znalo*. Poudarni premori so še v naslednjih primerih: *on je bil penzioniran oficir, [] in sicer [] že davno penzioniran; razkladal je /.../ svojim poslušalcem [] prav psihologično; a da z*

veseljem [↑] še službo opravljajo. Pogosto bralka na podobnih mestih poleg obeh prozodičnih prvin uporabi še pogled v publiko in premik glave navzdol, tako da ima stavčni poudarek več govornih znakov, zvočne in vidne. – Kratki premori so v vlogi upočasnevanja v zadnjem odstavku: *Tako je bilo z Bitičem [↑] dolgo, [↓] več let [↓] - - ko naposled [↑] odurna roka [↑] neizprosljive usode [↑] stegne svoje neusmiljene prste [↑] in pretrga Bitiču [↑] vse to veselje z življenjem. ||* ↓ Kratek premor za prvim segmentom je spet v vlogi napovedi poudarka. Zanimivo je, da bralka ne upošteva trojnega pomišljaja, pač pa namesto dolge pavze naredi srednje dolgo. Zdi se, da se zavestno odloči za drugačno govorno izražanje konca, kot ga nakaže pisava. Oba segmenta pred trojnim pomišljajem izvede s padajočima polkadencama in s srednjedolgima premoroma. Nadaljevanje (dva stavka) razdeli na 6 fonetičnih enot. – Podobno kot bralka govorno ne uresniči trojnega pomišljaja, tudi ne realizira pomišljaja na koncu sedmega odstavka: *ko prvič poljublja nedolžno [↑] – trepetajočo [↑] nevesto*. Premor na mestu pomišljaja je celo zelo kratek, po dolžini je podoben premoru za *trepetajočo*. Takšna govorna uresničitvev invertirani prislov *nedolžno* spremeni v pridevnik, ki skupaj s *trepetajočo* natančneje določa samostalniki *nevesto*. Slušno napaka seveda sploh ni opazna, čeprav je pomen spremenjen. Gre namreč za to, da je nevesta trepetajoča, ko jo (on) prvič nedolžno poljublja, in ne, da je nevesta nedolžno trepetajoča, ko jo (on) prvič poljublja. – Razporejanje premorov po besedilu je zelo smiselno in sledi logiki govora in ne pisave, zato bralka dostikrat ne upošteva ločil. Na primer: *ne da se izvedeti, pod katerim slavnim generalom je služil [↑] in kako*. ↓ Med glavnim in odvisnim stavkom bralka ne naredi premora, segment je precej dolg, pomenska teža se prenese na *in kako*. Z izpostavljanjem (izolacijo) zadnjega člena bralka nakaže vprašljivost kakovosti oficirjevega služenja, kar se ji očitno zdi pomembnejše od tega, *pod katerim slavnim generalom je služil*. Prav tako bralka podeljuje ločilom večje slušne vrednosti, kot jih imajo, npr. vejico spremeni v piko: *Ali kar je, [↑] to je, [↓] on je bil penzioniran oficir, [↓] in sicer [↑] že davno penzioniran*. Prva vejica je uresničena z rastočo polkadenco ob srednjedolgi pavzi, druga in tretja vejica pa s kadenco ob srednjedolgi pavzi. Dejstvo, da je bil Bitič penzionirani oficir, je s takšno govorno uresničitvijo izrazito izpostavljeno. Zaradi ponavljanja začne učinkovati tudi humorno. – Premori sredi stavkov niso v šolski govorni interpretaciji nič nenavadnega, npr.: *Pri starem Zeleniku [↑] je imel svoj stol / ... / Ali njegov obraz [↑] je bil še zmerom kisel*. – Drugi odstavek, ki je ena sama zelo dolga poved, si bralka razdeli na 21 segmentov, od katerih je pet realiziranih s padajočo intonacijo (4 kadence, 1 polkadenco), rastočih intonacij pa je kar 16. Vse intonacije so izvedene skupaj s premori, ki jih je v odstavku 21. Zapisanih ločil je 11, torej je bralka

naredila 10 premorov po svoji členitvi: *S tem pičlim dohodkom* | ↑ je | baje prejšnje čase dobro izhajal, | ↑ ne da bi krajcarja dolga imel | ↓ in ne da bi bila njegova večkrat | ↑ okoli ovita zavrtnica kdaj bolj ali manj bela kot v zadnjih časih, | ↓ ko so ljudje pravili, | ↑ da je nekje podedoval prilično veliko vsoto novcev, | ↓ kar se je na tem poznalo, | ↑ da si je kupil | ↑ novo zimsko suknjo, | ↑ da njegovi čevlji niso več tako brez | ↑ šuma po mestnem tlaku stopali | ↑ in da je hodil | ↑ ne samo zvečer, | ↑ nego tudi opoldne | ↑ v krčmo k staremu Zeleniku, | ↓ da, | ↓ poznalo se je celo po tem, | ↑ da je več večerjal | ↑ in nekaj polmaseljcev več | ↑ vina popival nego prej. ||↓ – Glede na dolžino premorov bralka v šolski interpretaciji nikoli ne naredi dolgega premora sredi odstavka, ampak samo na koncu. Daljše premore bi pričakovali pri pomišljajih (v 4. in 7. odstavku, zlasti pa v zadnjem odstavku pri trojnem pomišljaju), vendar se bralka odloči za srednjedolge pavze, kot bi se bala, da bo branje preveč razvlečeno, če bi bil premor daljši.

1.1 Umetniška govorna interpretacija ima več premorov kot šolska, in sicer 184. Večinoma so kratki, najdaljši je pred trdilnico *da* v drugem odstavku: *k staremu Zeleniku*, || *da*, | *poznalo se je celo po tem*. Daljših premorov ni niti med odstavki. Relativno daljši je premor po tretjem odstavku, ko mora govorec obrniti list. Daljši premor je še v četrtem odstavku, med opisom Bitičevega vstopanja v krčmo: *odprla so se vrata* | *in Bitič* | *je počasi vstopil*, || *ne pogledal ni na desno* | *ni na levo*, | *klobuka ne snel prej*. Interpret bolj kot ločila upošteva vsebino besedila. Opazno daljša je pavza še pred zadnjim odstavkom, kar napoveduje sklep oz. zaključek pripovedi. Kratki premori so včasih komaj zaznavni, zarisujejo pa nekakšno zvočno ogrodje za logiko pripovedi ter olajšujejo poslušalčev sprejem. Kratke pavze pogosto oblikujejo predvsem ritmične enote, čeprav se največkrat ritmični sklopi ujemajo s sintaktično-logičnimi. V prvi povedi petega odstavka je na primer opazna kratka pavza za prvo besedo, kar se v isti povedi ponovi še dvakrat. Gre za ritem, ki ga govorec vzpostavlja za Bitičev prihod v krčmo. Ritem se zaključi z upočasnjениm tempom v zadnjem stavku povedi: *Tu* | *v krčmo prišedši*, | *je obešal »stotnik« svojo vrhnjo suknjo na klin*, | *potem nekaj v papirje zavitega iz žepa poiskal*, | *to* | *na mizo del*, | *stol* | *z žepnim robcem prahu otepel* | *in počasno sel*. Kot ritmični vzorec delujejo zlasti začetki: *tu* | ↑ *v krčmo*; *to* | ↑ *na mizo*; *stol* | ↑ *z žepnim*. Da poslušalec ritem zazna, pripomorejo tudi vedno rastoče intonacije ob premorih. – Zanimivo je, da govorec prvi stavek govorno uresniči zelo podobno kot govorka v šolski interpretaciji: *Bitič* | *je bil* | *penzioniran* | *»oficir«*. Stavek je s premori (v šolski interpretaciji so krajši) razbit na štiri zvočne sklope, kar učinkuje kot poudarjanje, premori pa vplivajo tudi na slušni občutek počasnega

tempa. Tako šolska kot umetniška interpretacija govorno uresniči prvi stavek kot izrazit uvod v pripovedovanje. Prva poved odpira vstop v besedilo, a je hkrati sama njegov del, ker vsebuje različne stopnje napovednosti. Tomo Korošec imenuje tak začetek, za razliko od uvoda, besedilni nastop (Korošec: 226), v govorni interpretaciji bi mu lahko rekli **govorni besedilni nastop ali govorni vstop v besedilo**. Zvočna oblikovanost prvega stavka nakazuje pomembnost teh prvih besed za nadaljnjo pripoved. Izpostavljeno je junakovo ime, njegov poklic, ki ga ne opravlja več (*penzioniran*) in čas dogajanja (*je bil*). Stavek se v malce spremenjeni obliki pojavi v istem odstavku še enkrat, in tudi tu ga govorec govorno uresniči enako: *on | je bil | penzioniran| oficir*. Ker je bil prvi stavek zvočno zelo izrazito opazno realiziran, poslušalec takoj prepozna isti zvočni vzorec tudi v drugem primeru. V stavku se v rahlo modificirani obliki vzorec ponovi še enkrat: *in sicer | že davno | penzioniran*. V prvem odstavku zvočno gotovo izstopata besedi *oficir* in *penzioniran*, tudi zato, ker se *oficir* ponovi dvakrat, *penzioniran* pa trikrat. Zvočna semantika omenjenih treh stavkov pove veliko o sumljivi slavi Bitičevega bivšega poklica. – Govorec le delno upošteva ločila, dostikrat dela premore, kjer ni ločil, najpogosteje zaradi poudarjanja, npr.: *zakaj se stotnik tako [] veseli [] svoje [] telečje [] pečenke*. Vsaka beseda dobi svoj poudarek, ki je okrepljen še s padajočo polkadenco. Takšna zvočna uresničitve ne prenese ugovora, Jugec stoji za vsako besedo. – Včasih interpret ne upošteva ločila kot znaka za premor. V predzadnjem odstavku npr. iz dveh stavkov naredi en zvočni sklop, ker ne realizira vejice kot kratek premor: *Kadar se pa človek navadi kaj ljubiti, ljubi to tudi kasneje, [] ko mu že ni treba tako*. [] Prehod med *ljubiti* in *ljubi* je precej hiter, nakazan le s povišanim tonom v naglašenem zlogu besede *ljúbi*. Zvočna semantika namiguje na Jugčevo značajsko potezo: verjame v svoj prav in v svojo vsevednost, zato nonšalantno deli nauke.

2 Intonacije – V šolski interpretaciji je 41 končnih padajočih intonacij (od tega 8 pri nekončnih ločilih, vejici in podpičju, ali pri odsotnosti ločila). Interpretinja na primer s kadenco zaključi frazem: *Ali kar je, [] to je, []* ne glede na to, da za njim stoji vejica. Tudi prvi stavek v nadaljevanju povedi zaključi s kadenco: *on je bil penzioniran oficir, [] in sicer že davno penzioniran*. [] Zvočni učinek treh zaključenih fonetičnih enot je poudarjal, padajoči konci treh povedi govorijo o neizpodbitnosti dejstev, hkrati pa takšna govorna oblikovanost vsebuje humorno nianso. – Drugi odstavek je ena sama zapleteno zložena poved. Bralka si govorno uresničitve olajša tako, da iz nje naredi štiri povedi, torej uporabi tri končne padajoče intonacije (1 pred *in*, 2 pri vejicah). S končno padajočo intonacijo po dveh stavkih zaključi poved, ki se sicer nadaljuje s prirednim veznikom: *S tem pičlim dohodkom [] je baje prejšnje čase dobro izhajal, [] ne da*

bi krajcarja dolga imel ↓ in ne da bi bila njegova. Olajšavo govorne interpretacije pomeni tudi padajoča polkadenca sredi odstavka: *ko so ljudje pravili, ↓ da je nekje podedoval prilično veliko vsoto novcev.* ↓

□ Pred trdilnico da je intonacija spet kadenčna, prav tako za trdilnico: *v krčmo k staremu Zeleniku, ↓ da, ↓ poznalo se je celo po tem.* Dve kadenci tako blizu skupaj učinkujeta kot sprememba ritma oz. kot rahla zaustavitev pripovedi, s čimer so trije zaključni stavki pomensko izpostavljeni. – S kadenco bralka realizira še dve povedi (v 5. in v 6. odstavku), ki se sicer zaključita s podpičjem: *S tekom je to zaužil, ↓ časi pa časi primakoval si grlo; ↓ ali obraz se mu ni zvedril.* Podpičje pomensko ločuje prehranjevanje od čustva. S takšno govorno realizacijo je meja izrazitejša. Podobno interpretka zvočno uresniči podpičje v naslednjem primeru: *Lepa porcija, □ lepo opečena, □ rumena; ↓ in duh udarja prijetno v nos □ in golt.* Velik občutek za pomenske nianse izraža način govornega oblikovanja prvih treh eliptičnih stavkov, saj prva dva povezuje le rastoča intonacija brez premora, a z upočasnjem tempom na prehodu, med drugim in tretjim pa je kratka pavza z rastočo intonacijo. Porcija je lepa, ker je lepo opečena, je ena misel, ki je oblikovana z delno ponovitvijo začetnih besed. Druga misel oz. opredelitev porcije pa je barva (rumena), zato kratek premor. Za rumena je kadenca s premorom, kar zaključi vidno senzacijo in jo loči od vohalne. Tudi v zadnjem stavku bralka čuti dvojnost nos – golt in zato za nos naredi kratko pavzo z rastočo intonacijo. – Padajoča končna intonacija pred trojnim pomišljajem v zadnjem odstavku se zdi kot nadomestek za daljši premor, ki ga načelno nakazujejo pomišljaji, a ga bralka ne realizira: *Tako je bilo z Bitičem □ dolgo, ↓ več let ↓ - - ko naposled odurna roka.* – Včasih bralka namesto premora ob intonaciji uporabi rahlo upočasnitev tempa, npr.: *kjer je »havgptman« Bitič posajal neimenljivi del □ svojega telesa.* Z rastočo intonacijo in počasnejšim izgovorom besed del in svojega doseže bralka zvočno izstopanje besede del. Podobna prozodijska sredstva namesto premora pri vejici, ki ločuje dva stavka, bralka uporabi tudi v primeru: *čigar srce je čiste ljubezni polno, □ ko prvič poljublja nedolžno.* Ker je poved, katere del sta navedena stavka, precej dolga, jo bralka s takšno govorno realizacijo (z združitvijo dveh stavkov v en segment) nekako skrajša, obenem pa z rastočo intonacijo na stavčni meji vendarle nakaže dvostavčnost. – Nekakšno olajšavo za govorno uresničitev predstavljajo tri rastoče intonacije v zapletenem stavku: *tudi ako je bila vsa nizka, □ starokrčemska izba □ z ukajenim obokanim stropom □ dolbkom polna.* Namesto s premori si bralka pri logičnem členjenju pomaga z intonacijo in z rahlo upočasnitvijo na meji iz visokega v nižji register. Takšnih členjenj samo z intonacijo brez premora je v šolski govorni interpretaciji 8.

2.1 V umetniški govorni interpretaciji je 46 končnih kadenčnih intonacij (15 pri nekončnem ločilu), 143 rastočih nekončnih in 28 padajočih nekončnih. Intonacijskih členjenj brez premora je 33. – Omenila sem že enako členjenje prvega stavka, ki ga oba govorca s premori razdelita na štiri zvočne enote. Tudi tonski poteki intonacij so podobni – tri rastoče polkadence in ena kadenca ob piki: *Bitič* | ↑ je bil | ↑ penzioniran | ↑ »oficir«. ↓ Ritem tega stavka je v obeh interpretacijah zelo podoben, v umetniški so premori malo daljši, izreka je bolj napeta, prehodi med glasovi so ostri, zato učinkuje bolj odsekano. Skoraj z identično zvočno podobo se ponovi v istem odstavku stavek: *on* | ↑ je bil | ↑ penzioniran | ↑ oficir. ↓ Premori so v primerjavi s prvim stavkom za spoznanje krajši, vendar je zvočni vzorec prepoznaven. Zaslutimo ga tudi v nadaljevanju iste povedi: *in sicer* | ↑ že davno | ↑ penzioniran. ↓ Zdi se, da ponavljanje leksike spodbudi ponavljanje zvočne realizacije. Zapisane besede z govorno uresničitvijo dobijo novo vsebino: Bitič je bil nekaj posebnega, njegov poklic je sumljiv, bolj pomembno kot to, da je bil oficir, je, da je že dolgo v pokoju, kar odvzema verodostojnost njegovemu poklicu. – Kratki premori z rastočimi polkadencami pogosto najavljajo poudarke, npr.: *Sploh se o njegovi* | ↑ prošlosti | ↑ ni mnogo znalo. Arhaizem prošlosti je s premoroma na obeh straneh izoliran in zato izpostavljen, prav tako pa dobi poudarek tudi beseda *ni* za zadnjim premorom. – Govorec v umetniški interpretaciji pogosto na meji dveh pomenskih enot izvede rastočo polkadenco z upočasnitvijo izgovora na prehodu iz dvignjenega registra v nižjega, npr.: *in ne da bi bila njegova* | ↑ večkrat okoli ovita zavrtnica kdaj bolj ali manj bela kot v zadnjih časih. Vrh intonacije (intonacijsko težišče) je v zlogu -gô-, rep -va se tonsko dvigne, oboje pa je izgovorjeno počasneje. Beseda *večkrat* se začne z nižjim tonom in spet z normalnim tempom, kakršnega je govorec imel pred polkadenco. Takšna govorna uresničitev izostri logiko misli in ustvari zelo dinamičen ritem, kaže pa tudi interpretovo govorno spretnost. – V umetniški govorni izvedbi je intonacija bistvena ritmotvorna prozodična prvina. To poslušalec začuti zlasti, kadar so intonacijski segmenti kratki oz. so rastoče polkadence nakopičene. Takole npr. govorec z glasom ilustrira prijetne dišave ob prihodu pečenke: *in duh* | ↑ udarja prijetno v nos | ↑ in golt. | ↑ To | ↑ je stotniku po godu! ↓ Izgovor besed *duh*, *nos*, *golt*, *to* je upočasnen, tako da ritem zavalovi kot prijetne vonjave, ki se razširijo še na začetek naslednjega stavka, saj se govorec ne zmeni za piko, ki zahteva končno padajočo intonacijo. Nakaže jo le s premorom, intonacija pa je rastoča. – Rastočo polkadenco govorec uporabi tudi pri podpičju: *časi pa časi* | ↑ primakoval si grlo; | ↑ ali obraz | ↑ se mu ni zvedril | ↓ niti ni govoril z ljudmi. Zdi se, kot da rastoča polkadenca nakazuje opazovalčevo perspektivo gledanja dogodka, v katerem se

počasno pitje in izraz na Bitičevem obrazu kažeta hkrati. Rastoča intonacija raztegne, podaljša dejanje pitja na naslednji stavek.

3 Glasnost - V šolski interpretaciji je glasnost celotnega branja primerna, izrazitega spreminjanja glasnosti ni slišati, nekateri poudarki so izraziti, čeprav bralka raje poudarja s premorom pred stavčnim poudarkom in z minimalno gesto (z glavo) ali pa z govorno modulacijo (staccato izgovor). Nekateri izraziti poudarki in upočasnjeno tempo (zlasti v 1. odstavku) izražajo malce ironičen odnos do branega besedila.

3.1 V umetniški interpretaciji menjavanje glasnosti ni najizrazitejše (najopaznejše) prozodično sredstvo. Tišji je govor pri opisu pečenke: *prinesla mu je kletarica telečje pečenke! Lepa porcija, lepo opečena, rumena*. Bralec že besedno zvezo *telečje pečenke* izreče nižje in tišje, s takšno zvočno obliko tudi nadaljuje. Zdi se, kot da onomatopejsko ponazarja okus, vonj, videz pečenke. Šele ko začne opisovati Bitičev obraz in njegovo zavezovanje serviete, preide v normalno glasnost.

4 Naglasi – Ime gostilničarja bralka v šolski interpretaciji naglašuje na predzadnjem zlogu: *k staremu Zeleníku*, medtem ko interpret v umetniški interpretaciji gostilničarja imenuje *Zelénik*. Priimek slaninarja in prodajalca klobas oba interpretata naglašujeta enako, in sicer: *Júgec*. Glede imen, ki niso splošno znana, seveda naglaševanja ne moremo pravorečno ovrednotiti, zato sta obe naglaševanja ustrezni, čeprav sprememba mesta naglasa ponuja različne asociacije. – V šolski interpretaciji bralka članek *baje* naglasi napačno z ožino: *S tem pičlim dohodkom je bajé prejšnje čase dobro izhajal*. Slišne so še dolžine v besedi *obraz*, kjer bi moral biti kratek à: *Ali njegov obráz je bil še zmerom kisel; stotnikov obráz*. Pri zastareli besedi *rezki* se odloči za široki ê: *Prišli so na dan rêzki salame*. Besede *rezki* sicer ni v SSKJ niti v SP niti v Besedišču slovenskega jezika, vendar je očitno, da je beseda tvorjena iz glagola *rezati* (odrezki). Morda se govorka opre na naglasno obliko besede *rezina*, v kateri je e sicer nenaglašen, je pa seveda (kot večina nenaglašenih e-jev in o-jev) širok. – Samostalni *kletarica* govorka v šolski govorni interpretaciji naglašuje na prvem zlogu: *Bog varuj in joj klétarici ali krčmarju; prinesla mu je klétarica telečje pečenke*. Najbrž je pomenska navezava na klet tako močna, da obvelja naglas na prvem zlogu, čeprav je po SSKJ in SP pravilno *kletaríca*. Bralec v umetniški interpretaciji pa besedo naglašuje v skladu s pravili, torej na predzadnjem zlogu: *Bog varuj in joj kletaríci*. – V šolski in v umetniški interpretaciji je slišen naglas na drugem zlogu glagola v naslednjem stavku: *kar ga bode pri sovražnikih žensk gotovo prikúpilo*. Običajnejša oblika bi bila: *prikupílo*. V SSKJ je takšna naglasna oblika na drugem mestu: *prikupíti* in *prikúpiti*, torej lahko

sklepamo, da je rahlo stilna. Preseneča, da oba govorca ne uporabita stilnega naglasa v besedi podedovati: *da je nekje podedoval prilično veliko vsoto novcev*. Morda ne želita že tako stilno obarvanega besedja in skladnje označevati še z neobičajnimi naglasi. – V šolski interpretaciji se je bralka v sedmem odstavku zmotila v naglaševanju. Najprej je napačno naglasila besedo *nož* [nóž], vendar se je takoj popravila: *Zdaj poje nòž na krožniku*.

5 Izgovor – V šolski interpretaciji je izgovor razločen, večinoma tudi pravorečno ustrezen. V besedni zvezi *bog varuj* bralka ne upošteva premene, saj na medbesedni meji izgovori [g], namesto [k]. V opisnih deležnikih na -el bralka ne izgovarja polglasnika, npr.: *preden je on prišel* [prišeu], kar nakazuje težnjo k čim bolj pravilni in čisti izreki. – Enkrat se bralki izgovor malce »zapaca«, vendar netočno izgovorjene besede ne popravi (*da dva uhlja gledata zadaj na straneh kviščku*). Nečist je izgovor besedne zveze *Bitič srečen* (sedmi odstavek), najbrž zaradi prehitrega prehoda med šumnikom in sičnikom. – Kot zasebno glasovno prozodijsko sredstvo je slušno in vidno opazen zelo odprt a. Šestkrat bralka v šolski interpretaciji izvede staccato izgovor besede, štirikrat v zaključku, dvakrat na začetku segmenta. Govorka z glasom »odreže« misel oz. skrajša čas izgovarjanja glasov v besedi: *da je nekje podedoval prilično veliko vsoto novcev*, | [] *kar se je; in duh udarja prijetno v nos*, | [] *in golt; že nimajo več zapriseženih osnovnih ustanov*, | [] *a da z veseljem še; in nekaj polmaseljcev več*, [] [] *vina popival nego prej; je imel svoj stol*, []; *kdo drug* *usedel zvečer tja*. Besede: *novcev*, *nos*, *ustanov*, *vina*, *stol* in *drug* so izgovorjene odsekano. Takšen slušni vtis nastane tudi zaradi izrazitega jakostnega in tonskega poudarka naglašene zloga. Naglašeni zlog je precej višji in glasnejši od nenaglašene. Prehod med zlogoma je hiter. Tudi prehod iz zvoka na tišino (premor) je hiter in oster. Bralka staccato izgovor uporabi za poudarjanje. – Spremenjen način izgovora (skupaj z nižanim registrom) je opaziti na začetku Jugčevega govora: *Prej, dokler je bil stotnik ubog*, vendar bralka ne izpelje celotnega citata v na začetku nastavljenem načinu izgovarjanja. Pravzaprav v govorni realizaciji besede *prej* zaslutimo težnjo po oponašanju moškega govora, vendar bralka ne vzdrži govorne imitacije. – Opazen je še podaljšan o v besedi *to*, ki začenja vzklični stavek: *Too je stotniku pogodilo!* Kazalni zaimke bralka skorajda zapoje na visokem tonu, potem pa se ostro tonsko spusti na *je*.

5.1 V umetniški interpretaciji je način izreke zavesten in pogost prozodijski znak. Poslušalca zvočno in vidno obvešča, kakšen je bralčev odnos do branega besedila in ga s tem usmerja v lastnem doživljanju glavnega junaka. Opazen je npr. izstopajoče precizen izgovor besed, ki so v narekovajih: »*oficir*«, »*havptman*«, »*stotnik*«,

pa tudi lastno ime (*Bitič*), na katerega se ti izrazi vežejo. Vse te besede izreka interpret odsekano, ponazarjajoč vojaško disciplino, trdost, nečustvenost, odločnost, tudi odljudnost. Z govorno realizacijo junakovega imena in njegovih službenih nazivov skuša oponašati Bitičev značaj in njegov odnos do življenja. Podobno natančno (tudi upočasnjeno) je izgovorjena tudi tujka *marcialen*. Preciznost izgovora z izrazito obustno mimiko nakazuje pomembnost besede, hkrati pa disharmonija med zvočno semantiko, ki je jasna (poudarjanje), in leksično semantiko, ki je manj jasna (po SSKJ redko rabljena beseda), namiguje na nedokazano pomembnost Bitičeve službene funkcije. – »Vojaški« način izgovora je slišen in viden še kar nekajkrat, pogosto v koncih segmentov ob kadenčni intonaciji, npr.: *da je neke podedoval prilično veliko vsoto novcev*, ↓ *kar se je na tem poznalo*, | ↑ *da si je kupil* ↑ *ново zimsko suknjo*, ↓ *da*; *Pri starem Zeleniku je imel svoj stol*. ↓ Besede *novcev*, *suknjo*, *stol* so izgovorjene hitreje kot ostale v segmentu, naglašeni zlog deluje kot nekakšen sunek. Glasovna semantika sporoča, da je misel nepreklicno zaključena, izgovorjena dejstva so nepreklicna, tako je in nič drugače. – Popolnoma nasproten način izgovarjanja uporabi interpret, ko opisuje ljudomrzen vstop Bitiča v krčmo: *ne pogledal ni na desno* ↑↑ *ni na levo*, ↑↑ *klobuka ne snel prej*, ↑↑ *nego je do svoje mize prišel*. | ↑ Besedi *desno*, *levo* govorec »zapoje«. Naglašena samoglasnika (é) namreč podaljša, da se glas iz govornega za kratek čas spremeni v pevskega, prehodi med glasovi so drseči, mehki. Slušni vtis popevanja ustvari še dvakrat ponovljen ritmični vzorec: dva nenaglašena zloga, en naglašen, en nenaglašen (UU-U UU-U). Interpret z glasom »pomete« od ene strani sobe do druge in tako zvočno ponazori Bitičev nezainteresiran odnos do vsega in vsakogar v starokrčemski izbi. – Potegnjeni samoglasniki, ki so skoraj pevski, se pojavljajo še večkrat, npr. v ugotovitvi, kaj je edini smisel Bitičevega življenja: *Tako* ↑↑ *je bila telečja pečenka edino*, | ↑ *kar je Bitiča na tem svetu veselilo*, | ↓ *edina* | ↑ *slabost* ↑↑ *njegovega življenja!* ↓ V besedah *tako*, *edino*, *edina*, *slabost* so naglašeni samoglasniki podaljšani. Ozki ó iz začetne besede (*takó*) odmeva v besedi *slabó*st, izpostavljen je še i (*edína*), tudi zato, ker se beseda *edina* ponovi. Klicaj, ki ga je Jurčič zapisal na koncu te povedi, bralec uresniči kot pridigarski sklep z rahlo pridvignjeno govorno obliko. – Podobno govorec z izpostavljanjem določenih glasov zvočno slika dogajanje, ki ga Jurčič ubeseduje z veristično natančnostjo. Na primer opis stotnikovega ovohavanja slastne pečenke, ko nos in pečenka *prideta v sicer* ↑↑ *ne posebno* ↑ *estetičen dotik*, ↑↑ *a samo za hip*. ↑↑ I-ja v besedah *dotik* in *hip* sta tonsko visoka, jakostno izpostavljena, izgovor sosednjih glasov je hiter, glasovna meja ostra, zvočni staccato naslika hipnost dotika. Nato se stotnikov obraz umiri, kar govorec nakaže z upočasnjanim tempom v zaključku povedi: *se vrne stotnikov obraz* ↑↑ *v prejšnji* ↑↑ *ravni* ↑↑

položaj. Sledi rezanje pečenke, kar je daljše opravilo, zato je tempo govora še počasnejši, hkrati je opazno glasovno slikanje s potegnjenimi, pojočimi, mehkiimi samoglasniki. Mehkobo ustvarjajo neizraziti prehodi med glasovi, počasen tempo, pa tudi kratki premori za vsako besedo: *Zdaj [↑] poje [↑] nož [↑] na krožniku*. – V istem odstavku je glasovno slikanje kot vibrato glasovno modulacijo govorec uporabil za zvočno podporo metafori, komparaciji Bitičeve sreče s srečo mladeniča, ki *prvič poljublja nedolžno l [↑] – trepetajočo nevesto*. V besedi *nedolžno* govorcu glas zadrhti, naglašeni samoglasnik se podaljša, vibrato se skozi naslednjo besedo (*trepetajočo*) počasi prevesi v normalen glas. Semantika vibrata je patetika, patos pa v našem primeru učinkuje humorno, saj je očitno, da ga je govorec namenoma uporabil v takšni funkciji, s čimer je izrazil svoje jasno stališče do govorjenega besedila (ironija). – Način izreke (skupaj z nekakšno hrapavo barvo glasu) je spremenjen tudi v premem govoru, ko Jugec razlaga, zakaj Bitič tako rad je pečenko: *Prej, l [↑] dokler je bil stotnik ubog [↑] in samo na svojo penzijo navezan*. Interpret oponaša tuj (Jugčev) način izgovora, kakor si ga pač zamišlja, in s tem karakterizira Jugca (rad je v središču pozornosti), njegovo govorno vlogo (nagovor gostilniškim gostom), razpoloženje (filozofično), morda tudi starost (starejši moški). Ker je govor vedno hkrati zvok in gib, zavestno spremenjen način izreke ni samo slišen, temveč je tudi viden, saj govorec spremeni mimiko zlasti v spodnjem delu obraza – ukrivi ustne koticke navzdol. – Izgovor je v umetniški interpretaciji pravorečno pravilen, govorec upošteva glasovne premene, opazen pa je napačen izgovor e-ja kot polglasnika: *po mestnem tlaku*. Govorec drugi e namreč izreče polglasniško, tako se skupaj znajdejo glasovi [-stnəm tl-] in ustvarijo nekak zadržek v zvočnem loku. – V sintagmi *neimenljivi del svojega telesa* oba interpreti izgovorita besedo *del* s končnim l-jem. Naglasno dvojnico *sícer/sicèr* v stavku *in sicer že davno penzioniran* pa izrečeta različno: igralec *sicèr*, učiteljica *sícer*. Različno mesto naglasa nima pomenske vloge, vpliva pa na ritem povedi.

6 Tempo – V šolski interpretaciji je govorna hitrost celotne govorne izvedbe bolj počasna. Zlasti počasen je začetek oz. prvi stavek, kjer vtis počasnosti ustvarjajo kratki premori z rastočimi intonacijami za vsako (fonetsko) besedo, pa tudi način izrekanja. Bralka tempa izrazito ne spreminja, morda rahlo pohiti v šestem odstavku, ko govori o tem, kako si je Bitič privezal servieto okrog vratu (zato se ji tudi »spacka« beseda *kvišku*). Nekoliko hitreje govori tudi Jugčevo besedilo. Zadnji odstavek je spet počasnejši, predvsem zaradi premorov (7). – Zdi se, da se bralka jasno zaveda javnosti svojega branja, zato se trudi biti čim bolj razumljiva. Od tod verjetno tudi težnja k počasnejšemu tempu in čim bolj razločni izreki.

6.1 V umetniški interpretaciji je tempo zelo razgiban, tako da celoto težko opredelimo z eno oznako za govorno hitrost. Morda se splošen vtis vendarle bolj nagiba k počasnemu govoru. Vsekakor je hitrost vedno primerna, ker je ne opazimo kot motnjo. Veliko je kratkotrajnih upočasnitev znotraj segmentov, zlasti na meji dveh besed, ki ju govorec loči s premorom in intonacijo ali pa (pogostejše) samo z intonacijo: *in nekaj polmaseljcev* [↑] *več* [↑] *vina popival*. Upočasnitev se začne v zadnjem delu besede *polmaseljcev* in se nadaljuje do besede *popival*. Tempo (in intonacija) je v funkciji poudarjanja. V omenjenem primeru gre za t. i. tempo artikulacije (Škarić, 1991: 298), se pravi, da se upočasnitev doseže s počasnejšim izgovarjanjem in ne s premori. – Počasnejši tempo artikulacije interpret kombinira s premori (tempo govora), ko Bitič vstopi v krčmo: *in Bitič* [↑] *je počasi vstopil*, [↑] *ne pogledal ni na desno* [↑] *ni na levo*, [↑] *klobuka ne snel prej*, *ne go je do svoje mize prišel*, [↑] *in nikogar pozdravil*. Govorec z govorom podkrepi in razpotegne, podaljša v prislovu (*počasi*) izražen način vstopanja. V besedah *počasi*, *desno*, *levo*, *prej*, *ne go* govorec uporabi počasnejši tempo artikulacije, kar onomatopejsko ilustrira vsebino povedi. – Ključni dogodek pripovedi o Bitiču je prihod pečenke na mizo. Govorec uporabi ob drugih prozodičnih sredstvih za opis pečenke tudi počasnejši tempo: *Lepa porcija*, [↓] *lepo opečena*, [↑] *rumena*; [↑] *in duh* [↑] *udarja prijetno v nos* [↑] *in golt*. [↑] *To* [↑] *je stotniku pogodu!* [↓] Trajanje uživanja ob pogledu na pečenko izraža govorec še s upočasnitvami ob rastočih polkadencah, od katerih je najbolj opazna tista pri končnem ločilu (*golt*. [↑]). – Ko se stotnik naužije pogleda in vonjav, se loti priprav na jedenje, kar govorec zvočno realizira s hitrejšim tempom. Govorna hitrost se dramatično stopnjuje do vrha, ko Bitič nasadi pečenko na vilice: *Zdaj se mu obraz zasveti*, [↑] *oči zadovoljno gledajo na krožnik*, [↑] *roke polagoma razvijajo servieto*, [↑] *katero zna Bitič tako obvezati okoli vratu*, [↑] *da dva uhlja gledata zadaj* [↑] *na straneh kvišku*, [↑] *tako da se baš vidi*, [↑] *kakor da bi gospod stotnik imel stiri ušesa*, [↑] *in sicer* [↑] *dve daljši* [↑] *ne go dve*. [↓] *Potem* [↑] *kadečo se*, [↑] *rumeno pečenko bliže pomakne* [↑] *in jo pogumno* [↑] *nasadi* [↑] *na vilice*. [↓] Upočasnitev v zadnji povedi napove že zadnji stavek prejšnje povedi, v katerem je prehod med besedama *daljši* in *ne go* upočasnjen in izpeljan z rastočo polkadenco. Zadnja poved stopnjuje svojo počasnost do zadnjega stavka, ki je razbit na tri segmente (*in jo pogumno* [↑] *nasadi* [↑] *na vilice*. [↓]) Kratki premori med segmenti upočasnjujejo tok govorjenja, hkrati pa tudi poudarjajo. V besedi *pogumno* bralec z načinom izgovora (staccato) ilustrira vsebino. – Upočasnjeni tempo je slišen tudi v zadnjem odstavku. Vtis počasnosti daje predvsem členjenje s premori, ki so proti koncu pripovedi vedno bolj pogosti: *in pretrga Bitiču* [↑] *vse to* [↑] *veselje* [↑] *z življenjem*.

Takšna govorna upočasnitev ni samo zvočno odslikavanje vsebine, temveč tudi napoved konca branja.

7 Drugo – Bralka v šolski interpretaciji naredi nekaj besedilnih napak. Tako namesto, da bi prebrala, da je Bitič *več vina popil nego prej*, prebere: *več vina popil nego prej*. Sprememba slušno sploh ni opazna, saj je bralka najbrž nezavedno nedovršnik spremenila v dovršnik, kar učinkuje bolj sodobno. Kot napaka pa se sliši sprememba besedila v naslednjem primeru. Bralka namreč pravi, da je Bitič *stol z žepnim robcam prah otepal*, namesto *stol z žepnim robcem prahu otepel*. Napaka je v končnicah treh besed: *robcam* (namesto *robcem*), *prah* (namesto *prahu*), *otepal* (namesto *otepel*). Zdi se, da bralka napake ni opazila, saj je ne popravi, pa tudi z nobenim drugim znakom (npr. mimično, s tempom, s premorom) ne nakaže, da se je zmotila. – V devetem odstavku govorka v spremnem stavku premega govora zamenja besedni vrstni red: namesto *govoril je Jugec* reče: *je govoril Jugec*. Najbrž gre spet za nezavedno spremembo besednega vrstnega reda iz stilno zaznamovanega v običajnega. – Opazna je sprememba barve glasu in rahlo znižan register v Jugčevem govoru. Bralkin glas in tudi način izreke želi posnemati moški govor, zato glas oblikuje bolj zadaj v grlu: »*Prej, dokler je bil stotnik ubog /.../*«. Vendar bralka ne vzdrži moškega barvanja ves navedek. Glasovna sprememba je slišna predvsem v prvi besedi navedka (*Prej*). – Z višjim registrom interpretka začenja četrti odstavek: *Kadar je pozimi ura udarila šest – punktum šest! – odprla so se vrata*. Višina glasu se še dvigne v vrivku, ki je ločen od ostalega besedila s premoroma. Glasovna prozodija vrivka nakazuje njegovo pomembnost. Tudi peti odstavek se začne s povišanim registrom: *Tu v krčmo prišedši*. Nato pa vrivek v oklepaju bralka prebere z rahlo znižanim registrom: *kletarica, katere niti pogledal ni (kar ga bode pri sovražnikih žensk gotovo prikupilo)*. Znižan register je znak za manj pomembno informacijo, v našem primeru tudi humorno. – Opazno visok ton s podaljšanim samoglasnikom je slišati v prvi besedi stavka: *To je »stotniku« pogodu!* Bralkin glas v kazalnem zaimku je skorajda pevski. Vrh intonacije je na začetni besedi, nato se melodijski lok spušča navzdol. Bralka govorno uresniči klicaj kot znak za čustveno obarvan stavek. – V šolski interpretaciji je opazen natančen začetek interpretativnega branja. Bralka počaka, da se učenci popolnoma umirijo, nato pa je vidna (mimika, rahel nasmeh) njena priprava na govorno aktivnost, ki se začne z branjem naslova in podnaslova. – Bralka se izrazito zaveda svoje govorne vloge: branje pred večosebim poslušalcem. Ves čas branja skuša vzdrževati stik z učenci, kar se vidno kaže v njenih pogledih v občinstvo. Bralka namreč 29-krat pogleda v razred, od tega 10-krat naredi nekakšen polpogled. Vidnih je 12 gest: 7-krat premakne glavo navzdol, si daje ritem oz. spremlja poudarke, 2-krat rahlo odkimava pri zanikanju (*ni*

bilo veliko; ni mnogo znalo), enkrat zmigne z ramo (*Ali kar je, to je*), pri vrivku v 4. odstavku (*punktum šest!*) dvigne levo roko in prst, na koncu devetega odstavka se rahlo premakne v desno. Mimika ni izrazita, vidna so odprta usta pred začetkom novih odstavkov (zasebna prozodija), pred zadnjim odstavkom je celo slišen vdih. Sicer je opazna nasmejana mimika, izrazitejši nasmeh pa v šestem odstavku, ko opisuje pečenko in Bitičevo zadovoljstvo ob jedenju. Med 7. in 8. odstavkom se govorka obližne, vendar zelo diskretno in nemoteče. Mimika in gestika učinkujeta živo in naravno, vendar zelo nadzorovano, disciplinirano.

7.1 Tudi interpret v umetniški interpretaciji se enkrat zmoti, vendar se zdi, da napake ne opazi. Namesto e-ja [ə] namreč izreče a v besedi *napasēn* (predzadnji odstavek), reče torej *napasān*. – V umetniški interpretaciji je mimika zelo izrazita, prav tako tudi gestika. Interpret ustvarja iluzijo interakcijskega partnerstva, v njegovo govorjenje (branje) je impliciran tudi poslušalec. Fiktivna interakcija je usmerjena na simetričen, ne hierarhičen odnos med govorcem in poslušalcem. Govorec gleda poslušalca (skozi oko kamere) in ga s tem označuje za sogovorca. Pravzaprav ni mogoče prešteti različno dolgih pogledov, ki jih interpret nameni publiki (kameri). Toliko jih je, da ima poslušalec/gledalec občutek, da govorec ne bere, pač pa prosto govori, in to konkretni, ne fiktivni publiki. Prvi stavek pove na pamet, tudi kasneje se večkrat za daljši čas odlepi od zapisa. – Govorec tudi ves čas z obrazom ilustrira, slika tisto, o čemer govori. Spreminjanje načina izreke, barve glasu, jakosti, registra, ritma se odlikava na mimiki in gestiki. Opazna je npr. obustna mimika, ko govorec oblikuje Jugčev govor. Ukrivljanje ustnih kotičkov navzdol je vidni podaljšek glasovne modulacije. Ko pa govorec opisuje slastno pečenko, se kotički zavijajo navzgor, glas je nasmejan. Ko pripoveduje o slaninarju in prodajalcu klobas Jugecu in o njegovih filozofajah glede Bitiča, skuša interpretov obraz prevzeti podobo sitnega človeka, ki o vsaki stvari vse ve. – Interpret kaže tudi zelo močno težnjo h »globalni telesni ekspresivnosti« (Pavelin 1994: 75). Ker sedi in z eno roko drži list z besedilom, nima na razpolago celotnega telesa. Ves čas so vidni minimalni premiki v zgornjem delu telesa, t. i. koverbalne geste (glava, roke), ki so povezane predvsem z govornim ritmom. Zlasti opazne so geste z roko, ki postanejo bolj očitne od tretjega odstavka naprej. Pri natančni opredelitvi ure Bitičevega vstopa v krčmo (*punktum šest!*), govorec dvigne roko, po pavzi (*odprla so se vrata*) pa z dlanjo ponazori odpiranje vrat (spaciografska gesta). Stavčne poudarke govorec pogosto podkrepi z roko, npr. v predzadnjem odstavku, ko govori o Jugčevem mnenju, pri besedi *stotnik* oblikuje tri prste v konico obrnjeno navzgor, gesta pa se podaljša v zvočno poudarjanje s premori in padajočimi polkadencami: *zakaj se stotnik tako [] veseli [] svoje [] telečje [] pečenke*. Na

koncu odstavka govorec ob pavzi s padajočo intonacijo dvigne ton glasu, hkrati pa tudi prst in z njim pokaže na glavo: *Tu* [↑] [↑] *pomaga domišljija*, [↓] *spomin*. [↓] Gre za t. i. deiktično gesto ali gesto kazanja (Pavelin 1994: 77), ki učinkuje zelo naravno in harmonično.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	163	184
Intonacije: končne	41 (8 pri nekončnem ločilu)	46 (15 pri nekončnem ločilu)
nekončne	130	171
rastoče	108	143
padajoče	22	28

Glasnost: celota	srednja	srednja
spreminjanje	neizrazito	izrazito
poudarki	nekateri izraziti, večina ne	izraziti
Naglas: normativni	napake: <i>klétarica</i> , <i>obráz</i> , <i>bajé</i> , <i>rêzki</i> , popravljena napaka: <i>nóž</i> → <i>nòž</i>	napaka: <i>zvedríl</i> , namesto <i>zvédril</i>
Izgovor	razločen; podaljšani samoglasniki; napake: del. -el [-eu], namesto [-au], <i>bog varuj</i> [-gv-], namesto [-kv-], <i>kvišku</i> → <i>kviščku</i> , <i>Bitič srečen</i> → <i>Bitić srečen</i>	poudarjeno natančna izreka, potegnjeni samoglasniki, »zapeti samoglasniki«; napaka: <i>mestnem</i> → [mestnəm]
Tempo: celota	počasen	počasen, zelo opazen govorni ritem, ritmični vzorci
agogika	1. poved, zadnji odstavek zelo počasi, 6., 9. odstavek rahlo hitreje	izrazita
Drugo	skrbno, natančno prebran naslov po premoru; 29 pogledov, 12 gest (7 glava, 1 roka, 1 premik telesa, 2	izrazita telesna ekspresivnost, opazna mimika (zlasti obustna), geste z roko (ves

	odkimavanje, 1 zmig z ramo), mimika (2 nasmeha, 1 obliz), 1 glasen vdih; govorne modulacije: 6-krat staccato; spremenjen register (vrivki); napake: bes. red (<i>govoril je</i> → <i>je govoril Jugec</i>), končnice (z <i>robce m prahu otepel</i> → <i>robce m prah otepal</i> , <i>popival</i> → <i>popil</i>	čas govora); barva glasu opazna, kadar se spremeni način izreke, glasovno slikanje, staccato, ostre meje med glasovi, vibrato; register (vrivek - višji, opis pečenke - nižji); napaka: <i>napasen</i> → <i>napasan</i>
--	--	---

Tabela 10. Primerjava prozodijskih sredstev (Jurčič: Telečja pečenka).

Sklep

1 Šolska govorna interpretacija je sicer dinamična in živa, govorka kaže svoj odnos do pripovedovanega (ironija), vendar je v uporabi vseh prozodičnih sredstev zadržana in disciplinirana. V primerjavi z umetniško interpretacijo je v šolski precej manj vidnih govornih znakov (mimika, geste), če pa so, so zelo minimalistični. Tudi razpon zvočnih govornih prvin je manjši, čeprav intonacijski loki in stavčni poudarki upoštevajo vsebino besedila. Prav tako je ustrezna členitev s premori. Bralka teži k uporabi načina izreke za zvočno slikanje, vendar si tega prozodičnega sredstva »ne upa« v polni meri izkoristiti. Najbrž tudi zato ne, ker bi pri tem morala intenzivirati vsaj mimiko, če že ne tudi geste. Tako le nekajkrat izreče besedo bolj odsekano ali pa začne z govorno modulacijo, a je ne izpelje do konca (Jugčev govor). Stik z učenci skuša vzdrževati s pogledi, vendar je to vizualno govorno sredstvo uporabljeno bolj formalno, kar se vidi v usmerjenosti pogleda. Zdi se, kot da se bralka boji z očmi zapustiti besedilo, da se ne bi v besedilu izgubila. Hkrati se boji tudi predolgh premorov. Bralka bere stoje, vendar je njena telesna izraznost neizrazita. Zreducirana je na rahle premike z glavo in rameni ter na zadržano mimiko. Bralka tudi ne skuša prikrivati dejstva, da bere, medtem ko bralec v umetniški interpretaciji ves čas teži k prostemu govoru.

2 V umetniški interpretaciji je govorec izrazit subjekt izrekanja in ni zgolj »lokatorni vršilec prenosa sporočila« (Pavelin 1994: 78), kar pomeni, da interpret ne izvaja samo procesa spreminjanja vidnih znakov v zvočne, temveč želi s svojo govorno interpretacijo vplivati (ilokucija) na poslušalce in predvideti učinek svojega govornega izvajanja na poslušalce (perlokucija). Pri uporabi prozodičnih sredstev je zelo suveren. Vse zvočne in vidne znake uresniči intenzivno. Stavčni poudarki so izraziti, raje jih realizira s premori, registrom in

načinom izreke kot z jakostjo. Opazno je oblikovanje melodijsko-ritmičnih vzorcev kot nadgradnja leksični vsebini. Prav tako je hoteno glasovno slikanje vsebine. Opazna je telesna ekspresivnost, kolikor fizični bralni položaj (sedenje, držanje lista z besedilom) to omogoča. – V umetniški govorni interpretaciji poslušalec lahko zazna govoročevo težnjo k dramatiziranju vsebine. Zvočni znaki, ki kažejo na to, so pogosti premori na neobičajnih mestih, veliko število padajočih polkadenc in tudi kadenc pri nekončnih ločilih, spreminjanje tempa in tvorjenje ritmičnih vzorcev ter spreminjanje načina izreke. Razpoznavna je govorna dramaturgija branega besedila. Prvih pet odstavkov je ekspozicija (opis glavne osebe, predvsem njegovih navad), šesti in sedmi sta vrh (opis telečje pečenke, Bitičevo obnašanje ob jedenju, njegov odnos do pečenke), ki mu sledi kratek navidezni zaključek (pečenka je bistvo Bitičevega življenja), sledi nekakšna zastranitev (Jugčevo mnenje o Bitičevi strasti) in pravi zaključek (napoved konca Bitičevega uživanja v svoji strasti). Govorni vrh prepoznamo po koncentraciji najrazličnejših prozodičnih sredstev, ki kulminirajo v vibratu, s katerim govorec izrazi erotičen odnos Bitiča do pečenke. Prozodični znak za začetek govornega vrha je sprememba glasnosti v besedni zvezi *telečje pečenke*. Interpret namreč ti dve besedi, ki sta tudi zapisani z drugačnim tiskom, izreče precej tišje in z nizkim registrom. V ekspoziciji se poudarjanje s »tiho glasnostjo« in znižani register ne pojavljata kot oblikovalsko sredstvo govornega izraza, zato sta na tem mestu toliko bolj izstopajoča. Tudi hitrejši tempo v daljšem delu besedila (v opisu Bitičevega zavezovanja serviete) govorec uporabi prvič. Različne načine izgovora je interpret sicer izvajal že v ekspoziciji, vendar se v dveh odstavkih, ki predstavljata vrh, staccato način izgovora pojavi kar petkrat, trikrat so podaljšani vokali, trikrat je izgovor mehčan, na koncu govornega vrha se sliši glasovni vibrato. Koncentracija govorne energije je zelo slišna, nakopičenje prozodičnih sredstev ustrezno intenzivira leksično vsebino.

3 Oba interpreta se zavedata humornosti pripovedi in jo skušata tudi uzvočiti, predvsem z glasovnim slojem, delno tudi z neverbalnimi znaki. Zaradi intenzivnejše izvedbe prozodijskih prvin učinkuje umetniška interpretacija bolj humorno in na nekaterih delih tudi ironično.

Fran Levstik: Popotovanje iz Litije do Čateža **(odlomek)⁸⁵**

Resda smo v veliki zadregi, kar se tiče snovi, ki naj bi jo izdelovali. Za *igre* nam ne manjka drugega nič kakor zgodovinske podlage, igrališča in jezika. Sam širokopleči kmet brez težave pripoveduje svoje proste misli v prosti besedi in slovenski dramatik bi le same kmečke značaje lahko obrazil po življenju in po naravi. Kaj ti bo gospôda, ki je vsa potujčena? Zato pa tudi nimamo lahkega izobraženega pogovora za omikane osebe. Zdelo nam bi se gotovo preomledno, ako bi mlade mestne šogice po slovenskih knjigah, s čašico kave pred sabo, v našem *novojeziku* čudile se Prešernovim *visokomislim* in govorile o *slavohramu slovutih Slavjanov*; smeh nam bi uhajal, ko bi se gospodičem prilizovale s čisto slovenščino *ljubomile, krasnozorne* ali *zornokrasne, nežnomlade* lepote, katerih *makordeča usteca* še ne znajo izrekati črke ž. Bilo bi neverjetno, ako bi uradnik v pisarnici kmeta vprašal: Kakšne so bile tiste vile? namesto: *Kako so tiste vile ven videle?* – ako bi klicarji po mestnih trgih ne vpili za bobnom: *Ferlovtpörung!* Na znanje bo dano itd. Kadar bi te reči pisali drugače, kakor v resnici, lahko vidi vsak, da bi obraževali čas, kakršnega ni med nami; ali vse to pa nam bi lahko dajalo krasne zabavljice in šale. Ni mi treba opominjati, da poezija naj bo idealna tudi v jeziku. – Vse ima svoje mejnike. Pevčevo delo mora biti zrcalo svojega časa, mora stati na vogelnem kamnu narodnega života, sicer nima veljave, ker je enako poslopju, na pajčino zidanemu. Ko bi gledišče imeli, morda bi se naredile kake *vesele igre* iz kmečkega življenja; pa samih oračev in mlatičev bi se tudi naveličali kmalu. Kotzebue v svoje igre ni jemal kmetov, ampak prapornike, tajnike itd. In vendar so mu očitali Nemci: Kaj se pa more velikega zgoditi le-téj siromačiji! Gotovo pa bi imel Slovenec dosti veselja do gledišča, ako bi vedel, kaj se govori, kaj se počenja. Igrali so pred tremi leti v Laščah učenci kratko burko v domačem jeziku in videl sem, kako so prosti ljudje na uho vlekli in kazali, da jim je všeč.

Govorni znaki v jezikovni organizaciji zapisa

1 Popotovanje od Litije do Čateža je Levstikovo najpomembnejše literarnoteoretsko in kritičsko delo. Avtor v obliki potopisnega eseja (objavljen 1858. leta v celovškem Slovenskem glasniku) opisuje svoje potovanje po dolenski pokrajini med Litijo in Čatežem 11. novembra 1857, na martinovo. Pripoved je prvoosebna. Avtor pohajkuje skupaj s prijateljem Radivojem in starko (*babuzo*)

⁸⁵ V Berilu 2 (Kolšek idr. 1999: 11) je daljši odlomek (tri strani), ki ga je učitelj interpretativno bral pred učenci z debatnimi premori med vsakim odstavkom. Ena šolska ura ni zadostovala za celoten odlomek (sedem daljših odstavkov), učitelj je moral zaključiti branje sredi petega odstavka. Za primerjalno analitično obdelavo sem izbrala četrti odstavek.

Taro od zidanice do zidanice, se pogovarja s kmeti o njihovem življenju in ob tem naniza vrsto pokrajinskih etnoloških in gospodarskih značilnosti. V pogovoru s kmeti ugotovi, da se ljudsko izročilo vedno bolj pozablja. Pripovedovalec začne razmišljati o okusu slovenskega kmečkega bralca, obenem pa oceni takratno slovensko književnost. V kramljajočem slogu poskuša ugotoviti, kakšno književnost Slovenci potrebujemo, nato pa predlaga, kaj, kako in za koga naj pisatelji pišejo. Poda načrt za pisanje proze, dramatike in poezije, pri čemer precej pozornosti namenja tudi estetskim vprašanjem in jeziku.

2 V analiziranem odlomku Levstik razpreda misli o možnostih za slovensko dramatiko. Po njegovem mnenju *nam ne manjka drugega nič kakor zgodovinske podlage, igrališča in jezika*. Slovenski dramatik naj prikazuje kmečke značaje, saj je gospoda vsa potujčena in zato *nimamo lahkega izobraženega pogovora za omikane osebe*. Levstik se nato pošali in navaja čudne izumetničene besede (spakedranščino) mestnih gospodičen, potem pa zaključi, da bi tak jezik lahko uporabljali le za *zabavljice in šale*. Poudari, da mora biti poezija idealna tudi v jeziku in pove, da mora pevčevo delo biti zrcalo svojega časa. Pomisli tudi, da bi se utegnili naveličati samih kmečkih veseloiger. Omeni Kotzebueja in svojega Junteza. Zadnjega kot zgled za primerno snov in domač jezik.⁸⁶

3 V besedilu, ki sta ga brala interpreta, je na prvi pogled opazen **drugačen tisk** nekaterih besed in besednih zvez, kar bralca opozarja na njihovo nevsakdanjost, npr.: *novojezik, slavohram slovutih Slavjanov, ljubomile, krasnozorne, zornokrasne, nežnomlade, makordeča (usteca), Kako so tiste vile ven videle*. Pojavi se tudi nemcizem: *Ferlovtpörung* (Na znanje bo dano). Gre za popačenko, v originalu se beseda glasi: *Verlautbarung* (razglas, oznanilo). Levstik zasmehuje tedanji izumetničeni jezik, ki je bil poln slovenskemu jeziku tujih tvorjenk. Grafično izpostavljeno besedje ponuja govorcu tudi izpostavljeno govorno podobo, ki bo z zvočno semantiko nakazovala kritičen oz. posmehljiv odnos do takšnega načina ubesedovanja predmetnosti. Govorni izraz ironije je upočasnjeno tempo, sprememba v registru in sprememba v jakosti (Vuletić 1988: 20). V našem besedilu sta s tiskom izpostavljeni še dve mesti: na začetku odstavka je drugače zapisana beseda *igre*, proti koncu

⁸⁶ Izbrani del odlomka je v Berilu 2 zapisan kot en sam odstavek (v Kondorju so štirje odstavki, v Branjih trije, s tem, da je začetek *Res, da smo v veliki zadregi* del drugega odstavka celotnega odlomka). – Uredniki šolskih knjig bi morali bolj paziti, katero izdajo določenega dela vzamejo za šolski primer.

odstavka pa besedna zveza *vesele igre*.⁸⁷ Izpostavljanje besede *igre* z drugačnim tiskom lahko nakazuje pomensko poudarjanje oziroma opozarjanje bralca, da gre za drugo temo kot v prejšnjem (o branju med ljudstvom) in naslednjem odstavku (o romanu). V drugem primeru (*vesele igre*) pa je mogoče sklepati, da nas drugačen tisk opozarja na termin veseloigra. V obeh primerih tisk sugerira tudi govorno poudarjanje omenjenih besed.

4 Od ločil sta najprej opazna dva pomišljaja: eden se pojavi sredi zapletene povedi, drugi med dvema povedma. Pomišljaj v naslednjem primeru nakazuje daljši premor, ki sporočilo navezuje na prvi odvisnik: *Bilo bi neverjetno, ako bi uradnik v pisarnici kmeta vprašal: Kakšne so bile tiste vile? namesto: Kako so tiste vile ven videle? – ako bi klicarji po mestnih trgih ne vpili za bobnom*. Ta pomišljaj je pravzaprav znak za zapleteno skladnjo in opozorilo govorcju za skladenjsko navezavo na glavni stavek (*Bilo bi neverjetno*). Premor za vprašalnim stavkom bo moral biti daljši ali pa bo spremenjen register, da bo poslušalec lahko ujel logiko povedi. Drugi pomišljaj nakazuje daljšo pavzo, ki ločuje razmišljanje o jeziku od premisleka o snovi in osebah: *Ni mi treba opominjati, da poezija naj bo idealna tudi v jeziku. – Vse ima svoje mejnike*. Namesto pomišljaja bi si zlahka predstavljali odstavek (kar je v Kondorju tudi realizirano). Pomišljaj nakazuje daljši premor kot zvočno ločilo med dvema temama. – Od ločil so opazni tudi vprašaji. Enkrat označuje vprašaj retorično vprašanje: *Kaj ti bo gospôda, ki je vsa potujčena?* Vprašanje namesto trditve je znamenje avtorjeve čustvene prizadetosti, prav tako čustveni dajalnik (*ti*), govorna oblikovanost lahko emotivnost retoričnega vprašanja še intenzivira. V besedilu sta še dve vprašanji: *Kakšne so bile tiste vile?* in *Kako so tiste vile ven videle?* Tokrat sicer ne gre za retorični vprašanji, saj naj bi ju izrekel uradnik, ki kmeta sprašuje po resničnih dejstvih, vendar oboje Levstik navaja samo kot primer tedanjega slovenskega jezika v praksi. Drugo vprašanje seveda ponuja možnost posmehljivega govornega izraza. Vsa vprašanja so dopolnjevalna in predvidevajo padajoče intonacije. Vprašanja v pripovednem besedilu kažejo avtorjevo težnjo k razgibanosti, dramatičnosti, tudi k pogovornosti in govorcju ponujajo dobro izhodišče za živo zvočno oblikovanje. – Opazna sta še dva klicaja. Eden nakazuje zgolj vzkličnost (*Ferlovtpörung!*), drugi pisateljev emotivni odnos do zapisanega: *in vendar so mu očitali Nemci: Kaj se pa more velikega zgoditi le-tej siromačiji!* Zadnji primer je pravzaprav retorično vprašanje, vendar Levstik vprašaj

⁸⁷ Nisem se ukvarjala z raziskovanjem, kako je zapis oblikoval Levstik, ker to za mojo govorno interpretacijo ni merodajno. V Kondorju (1964) so npr. navedene besede v narekovajih, *igre* in *vesele igre* pa ne.

zamenja s klicajem, s čimer obarva stavek še bolj čustveno. V isti povedi je opazno še dvopičje, ki nakazuje nepravi premi govor. Dvopičje najdemo v besedilu še dvakrat: *Bilo bi neverjetno, ako bi uradnik v pisarnici kmeta vprašal: Kakšne so bile tiste vile? namesto: Kako so tiste vile ven videle? – ako bi klicarji.* Dvopičje je v teh primerih za govorca znak za premor in ustrezno intonacijo pred navedkom. Poved je precej dolga in govorec jo bo moral pazljivo segmentirati, da mu ne bo razpadla pred pravim koncem in da jo bo poslušalec lahko sprejel kot smiselno celoto. V isti povedi je opazna še kratica, ki jo bo treba besedno razvezati ter za njo narediti premor, ki bo stopnjeval protivnost med deli povedi: *Kotzebue v svoje igre ni jemal kmetov, ampak prapornike, tajnike itd. in vendar so mu očitali Nemci.* Enaka kratica se v odlomku pojavi še enkrat: *Na znanje bo dano itd.* Tudi tu jo mora govorec spremeniti v besede. – Ko Levstik našteva primere izumetničene slovenščine, loči razmeroma samostojne zveze stavkov iste povedi s podpičjem: *Zdelo bi se nam gotovo preomledno, ako bi mlade mestne šogice po slovenskih knjigah, s čašico kave pred sabo, v našem novojeziku čudile se Prešernovim visokomislim in govorile o slavohramu slovityh Slavjanov; smeh nam bi uhajal, ko bi se gospodičem prilizovale s čisto slovenščino ljubomile, krasnozorne ali zornokrasne, nežnomlade lepote, katerih makordeča usteca še ne znajo izrekati črke ž.* Podpičje sugerira govorniku krajšo pavzo kot pika, ker se ista tema pač nadaljuje. Sicer pa ima podpičje v tem primeru bolj jezikovno (slovnično) vlogo kot govorno. Krajše zveze stavkov so ločene s podpičjem v naslednjem primeru: *Ko bi gledišče imeli, morda bi se naredile kake vesele igre iz kmečkega življenja; pa samih oračev in mlatičev bi se tudi naveličali kmalu.* Podpičje nakazuje premor, vendar mora, kljub morebitni padajoči intonaciji pred njim, nakazovati nadaljevanje misli. Podpičje tudi v naslednjem primeru nakazuje daljši premor kot pri vejici, a vendar krajšega in manj dokončnega kot pri piki: *Kadar bi te reči pisali drugače, kakor v resnici, lahko vidi vsak, da bi obraževali čas, kakršnega ni med nami; ali vse to pa nam bi lahko dajalo krasne zabavljice in šale.* Seveda ima govorec možnost, da podpičja govorno realizira kot pike, se pravi, da premore podaljša, ali pa jih spremeni v vejice, se pravi, da premore skrajša.

5 V izbranem odlomku so zapisani štirje **naglas**i: *gospôda, visokómíslim, ferlovtpórunġ, le-téj*. Popačenka ima zapisan samo en naglas, izgovoriti pa bo treba (glede na nemški izvor) dva: *ferlóvtpórunġ*. Govorec mora biti pozoren na naglaševanje arhaizmov in novotvorb: v *našem novojeziku* [*nôvojezíku*], *šogice* [*šógice*] (šóga je narečni izraz za šojo), *krasnozorne* [*krásnozórne*], *zornokrasne* [*zórnokrásne*] itd. Naglas je treba slovarsko preveriti za besedo *pajčina* (*na pajčino zidanemu*) (*pájčina* je narečni izraz za pajčevino). Ugotoviti mora, ali imajo tvorjenke dva naglasa, kakšna je kvaliteta

samoglasnikov, kje je naglas. Glede naglasa in izgovora mora govorec preveriti izgovor lastnega imena *Kotzebue* [kócebu] (nemški dramatik).⁸⁸

6 V odlomku je vrsta **arhaičnih besed**, ki si jih mora bralec najprej pomensko razjasniti, paziti pa mora tudi na izgovor. Starinske (nekatero tudi narečne) besede so npr.: *igrališče* > igrišče, *obraziti* > oblikovati, slikati, upodabljati, *šogice* (narečno) > šojice, *ako* > če, *pisarnica* > pisarna, *narodni život* > narodno telo, *siromačija* > siromaštvo, *pajčina* (narečno) > pajčevina, *gledišče* > gledališče. Tudi nekatere besedne zveze so starinske, npr.: *prosti ljudje* v pomenu preprosti ljudje, proste misli, prosta beseda, vse v pomenu preprost, *omikane osebe* v pomenu izobraženi ljudje, *mestne šogice* v pomenu mestne gospodične.

7 Zaradi številnih stilno zaznamovanih besed in starinske skladnje je treba biti še posebej pozoren na **izgovor**. »Nove« besede so nakopičene v devetih vrsticah sredi odstavka in za njihovo zvočno uresničitev je potrebna govorna kondicija. Izgovorne težave lahko predstavljajo npr. tudi besede in besedne zveze: *za omikane*, *preomledno*, *s čašico kave*, *da bi obraževali*, *burko v domačem*.

8 Levstikov jezik je za današnjega bralca zastarel, in to ne samo v besedju, pač pa tudi v **skladnji**. Za govorno interpretacijo je pomemben **neobičajen besedni red**, saj le-ta narekuje intonacije, stavčne poudarke in ritem. Na primer: *Ni mi treba opominjati, da poezija naj bo idealna tudi v jeziku*. Gre za inverzijo na začetku odvisnika (stilno nezaznamovano: da naj bo poezija), ki omogoča različne govorne uresničitve. Mogoče je npr. narediti premor za veznikom in ne upoštevati vejice kot znamenja za premor ter izreči nadaljevanje povedi kot glavni stavek (kot predpis). Večji poudarek sugerira osamosvojeni prilastek v primeru: *ker je enako poslopju, na pajčino zidanemu*. Izpostavljenost prilastka je mogoče doseči s premorom in rastočo intonacijo na koncu odnosnice.

9 Za oporo **govorni dramaturgiji** lahko služi vsebinska zgradba odlomka, ki ima tri enote: o snovi, o jeziku, o snovi in jeziku s primerjavo s Kotzebuejem in Juntezom. Med temami bi lahko bili daljši premori. Dramatičnost nakazujejo retorična vprašanja in premi govor. Vendar glede na vrsto besedila (pol umetniško, pol strokovno) ni potrebno, da so prozodijska sredstva pretirano intenzivna.

⁸⁸ Izgovor sem našla v Velikem splošnem leksikonu (Ljubljana: DZS 1997). Tudi Meyers grosses Taschenlexikon (2003, Mannheim: Bibliographisches institut.) navaja enak izgovor.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori – V šolski govorni interpretaciji je 70 premorov. Večinoma so zelo kratki. Zdi se, da je kratkost premorov povezana s hitrim tempom branja celotnega besedila. Tudi pri pomišljaju, ki vsebinsko ločuje dva dela istega odstavka, govorec ne naredi daljšega premora: *Ni mi treba opominjati, da poezija naj bo idealna tudi v jeziku.* | – *Vse ima svoje mejnike.* Členjenje s premori je najbolj opazno v tistem delu besedila, kjer avtor našteva različne jezikovne novotvorbe. Zelo kratki premori (z rastočo intonacijo) izpostavljajo besede in hkrati ustvarjajo sekan, oster ritem: *Zdelo bi se nam gotovo preomledno, ako bi mlade mestne šogice po slovenskih knjigah, s čašico kave pred sabo, v našem novojeziku čudile se Prešernovim visokomislim in govorile o slavohramu slovityh Slavjanov; smeš bi nam uhajal, ko bi se gospodičem prilizovale s čisto slovenščino ljubomile, krasnozorne ali zornokrasne, nežnomlade lepote, katerih makordeča usteca še ne znajo izrekati črke ž.* Malo daljši je premor pri podpičju (kjer je tudi intonacija padajoča) in za besedo *gospodičem*. V zadnjem primeru je premor nelogičen. Najbrž je nastal zaradi napačnega naglasa, ki ga bralec zasliši in se v premoru odloča, ali naj ga popravi ali ne: *ko bi se gospodíčem | prilizovale s čisto slovenščino.* Zaradi hotenja izpostaviti nenavadne besede bralec dela premore na neobičajnih (slovnično nepravilnih) mestih, saj ločuje prilastek od odnosnice, predlog od besede, na katero se le-ta nanaša: *nežnomlade lepote, katerih makordeča usteca še ne znajo /.../, in govorile o slavohramu.* Novotvorbe so sicer izpostavljene, vendar je ritem preveč sekajoč in razdrobi misel na premajhne segmente, da bi poslušalec lahko ujel misel samo s poslušanjem (učenci so gledali v knjige), še zlasti, ker je poved precej dolga. Bralec nakaže svoj govorni ritem že na začetku odstavka, v drugi povedi: *Za igre nam ne manjka drugega nič kakor zgodovinske podlage, igrališča in jezika.* Preseneča zlasti premor med *manjka* in *drugega*, saj bi pričakovali premor pred *kakor*. – Da bralec rad uporabi premor kot sredstvo poudarjanja, dokazuje tudi naslednji primer: *Kotzebue v svoje igre ni jemal kmetov.* Premor v tem primeru daje pomembnost predhodni besedi, torej imenu tujega avtorja. Stavek ima sicer še jakostni poudarek na nikalnici: *ni jemal.* – Nenavadno je s premoroma izolirati zaimek v primeru: *ali vse to (pa) nam bi lahko dajalo.* Bralec izpusti členek *pa* in morda zaradi bralne zadrege na tak način govorno uresniči nadaljevanje stavka.

1.1 V umetniški govorni interpretaciji je 60 premorov, torej manj kot v šolski. Opazne so tudi različne dolžine premorov: od zelo kratkih znotraj povedi do daljših, ko se zaključi ena tema. Prva daljša pavza je za povedjo: *Kaj ti bo gospoda, ki je vsa potujčena?*|| Poved

zaključuje Levstikovo misel, naj slovenska dramatika prikazuje kmete, ki tudi lepo slovensko govorijo. Potem sledijo primeri potujčene spakedranščine in spet daljši premor, ki je v zapisu nakazan s pomišljajem: *Ni mi treba opominjati, da poezija naj bo idealna tudi v jeziku.* || - *Vse ima svoje mejnike.* Za mislijo, da mora biti pevčevo delo zrcalo svojega časa in temelj narodovega življenja, interpret spet napravi daljšo pavzo. Zadnja vsebinska enota pa govori o gledališču in daljši premor je šele na koncu odstavka. Premori korespondirajo s tempom in ritmom. Kratki premori so vezani na potegnjene (upočasnjene) končni del besede, za katero stojijo, npr.: *Resda smo v veliki zadregi, kar se tiče snovi, ki naj bi jo izdelovali.* | *Za igre nam ne manjka drugega nič* || *kakor zgodovinske podlage.* Naštevanje nenavadnih tvorjenk je tako kot v šolski interpretaciji precej izpostavljeno s premori, vendar so prehodi iz govorjenja v premor veliko bolj položni, mehki kot v šolski, kjer so odsekani. – Preseneča členitev druge povedi, igralec namreč ne upošteva vejic, ko našteva, kaj Slovencem manjka za dramatiko: *Za igre nam ne manjka drugega nič* || *kakor zgodovinske podlage, igrališča in jezika.* S takšno segmentacijo interpret odvzame pomensko težo zgodovinski podlagi, igrališču in jeziku ter vse tri posameznosti poenoti v en problem. Podobno zvočno poenotenje interpret naredi, ko opisuje mladenke: *ljubomile, krasnozorne ali zornokrasne, nežnomlade lepote.*

2 Intonacije – V šolski interpretaciji je 24 končnih intonacij, od tega so 4 pri vejicah in 3 pri podpičjih. Nekonzčnih intonacij je 55, in sicer 47 rastočih in 8 padajočih. Intonacije nimajo velikih tonskih razponov, zato tudi stavčni poudarki večinoma jakostno niso izraziti, kar ustvarja zvočno monotonijo. – Končne padajoče intonacije so opazne zlasti pri vejicah: *Pevčevo delo mora biti zrcalo svojega časa,* |↓ *mora stati na vogelnem kamnu narodnega života,* |↓ *sicer nima veljave,* |↓ *ker je enako poslopju.* Intonacija je v vlogi poudarjanja, skupaj s premori vpliva na govorni ritem. Podpičja so realizirana s padajočo kadenco. – Nekajkrat so rastoče in padajoče polkadence izvedene brez premora z rahlo upočasnjениm tempom na meji višjega v nižji ton oziroma obratno, npr.: *Pevčevo delo mora biti zrcalo /.../ pa samih oračev* || *in mlatičev* || *bi se tudi naveličali kmalu.*

2.1 V umetniški govorni interpretaciji je 19 končnih kadenc, vedno pri piki, dvakrat pri podpičju. Rastočih polkadenc je 48, padajočih pa 10. Rastoče polkadence so večinoma pri vejicah ali kadar ni ločila in je pomensko mogoče razmejiti besedne enote, npr.: *Pevčevo delo mora biti zrcalo svojega časa,* |↓ *mora stati na vogelnem kamnu narodnega života,* *sicer nima veljave, ker je enako poslopju,* || *na pajčino zidanemu.* Takšno intonacijsko oblikovanje in segmentiranje s premori ustvarja poseben ritem, s katerim so

izpostavljeni deli za premori, prav tako pa dobita poetsko vlogo ponovitvi: *mora biti, mora stati*. Rastoče polkadence niso vedno v paru s premorom. Včasih se pojavijo skupaj z upočasnitvijo izgovora in imajo vlogo poudarjanja, npr.: *Ni mi treba opominjati, [↑] [↑] da poezija [↑] naj bo idealna [↑] tudi v jeziku*. Naglašeni zlogi v *poezija* in *idealna* so podaljšani, kar skupaj z dvignjenim tonom v naslednjem zlogu ustvari vtis upočasnitve in izpostavljanja pomena. Podobne zvočne uresnitve ima interpret še nekajkrat, vedno v vlogi poudarjanja: *vesele igre [↑] iz kmečkega življenja*. Tudi padajoče polkadence se pojavljajo brez premorov in imajo vlogo poudarjanja, npr.: *Zato pa tudi nimamo [↑] [↑] lahkega [↓] izobraženega [↓] pogovora [↓] za omikane [↓] osebe*. ↓ Intonacijski repi (-kega, -ženega, -vora, -kane) so upočasnjeni.

3 Glasnost – V šolski interpretaciji je glasnost celotnega govornega nastopa sicer še primerna, vendar je zaznati, da govorec raje govori tiho kot glasno. Zato tudi stavčni poudarki niso izraziti. Najbolj slišno interpretovo prozodijsko sredstvo za poudarjanje so premori. Ker jakostna členitev ni izrazita, tudi intonacije nimajo velikih razponov. Nekoliko jakostno izrazitejši so stavčni poudarki v zadnjih povedih, vendar k opaznosti pripomore tudi izbira mesta jakostnega (intonacijskega) težišča. Bralec npr. jakostno izpostavi naklonski glagol: *Kaj se pa more velikega zgoditi le-tej siromačiji?* Podobno je v predzadnji povedi izbira mesta poudarka tista, ki je opazna, ne toliko jakostna izrazitost: *Gotovo pa bi imel Slovenec dosti veselja do gledišča, ako bi vedel, kaj se govori, kaj se počénja*. Jakostni (in intonacijski) vrh je v zadnjih dveh stavkih na besedi (*kaj*). V drugem stavku sta celo dva poudarka, saj bralec z opazno tonsko višino naglašene zloga v glagolu (*počénja*) izpostavi celo besedo. – Moteče opazno je, da govorec izreče kratiko *itd.* na koncu dolge povedi, v kateri Levstik navaja primere novojezika, zelo tiho, skoraj sam zase.

3.1 V umetniški govorni interpretaciji je glasnost celotnega govornega nastopa primerna, stavčni poudarki so jakostno izraziti, vendar ne pretirano izstopajoči. Tudi igralec raje poudarja s premori in intonacijo, z upočasnitvijo tempa, s kretnjami kot pa s povečano glasnostjo v vsebinsko ali čustveno pomembnem delu besedila.

4 Naglasi – V šolski interpretaciji bralec dvakrat izreče pravorečno nepravilne naglase: *ko bi se gospodíčem prilizovale, krasne zabávljice in šale*. Morda se govorec v prvem primeru zave napačnega naglasa, saj takoj za to besedo naredi (nelogičen) premor z rastočo intonacijo: *ko bi se gospodíčem | [↑] prilizovale*. Opazen je naglas na prvem zlogu v besedi *uho*: *kako so prosti ljudje na úho vlekli*. Po pravopisu iz leta 1962 je tak naglas mogoč v frazemu »v úho

me piši«. Pravopis 2001 te možnosti nima. SSKJ sicer navaja frazem »piši me v uho«, vendar ne s stilnim naglasom. V našem primeru gre za frazo: vleči na uho. Morda je bralec želel s takšno naglasno obliko niansirati besedo starinsko. Opazna je še starinska ožina (SP 62), namesto sodobne širine (SP 2001) v besedi pogovor: *nimamo lahkega izobraženega pogóvora za omikane osebe*. Prav tako je stilno obarvan ozek naglas v besedi živót: *na vogelnem kamnu narodovega živóta*. Po SP 2001 je takšna naglašenost za mestnik ednine navedena na drugem mestu (»tudi živótu«), se pravi, da je manj pogosta, kolikor je beseda *život* v kakršni koli naglasni obliki sploh živa. Časovna odmaknjenost besedila vsekakor dopušča takšno izbiro naglaševanja. Tvorjenke učitelj izreka z enim naglasom: *ljubomíle, makordéča* itd.

4.1 V umetniški govorni interpretaciji je naglaševanje pravorečno ustrezno, preseneti le neprimerno mesto naglasa v besedi *pájčina*. Igralec namreč naglasi drugi zlog: *na pajčínó zidanemu*. V SSKJ je beseda označena kot narečna in z naglasom na prvem zlogu. V stilno zaznamovanih tvorjenkah igralec ponekod naredi dva naglasa (*něžnomláde, zórnokrásne, mákordéča*), drugod enega (*ljubomíle, krasnozórne*). Zdi se, kot da interpret z naglasno drugačnostjo med tvorjenkami naredi razliko v stopnji nenavadnosti. Besede z dvema naglasoma so tudi zvočno bolj izpostavljene, njihova nenavadnost in izumetničenost je potencirana. Igralec neustrezno naglasi tudi tuje lastno ime: *Kotzebue* [kocebúe], namesto [kócebu]. – Oba govorca v nemški popačenki izrečeta dva naglasa: *ferlóvtpórung*, čeprav zapis nakazuje en naglas: *ferlovtpórung*.

5 Izgovor – V šolski interpretaciji je izgovor zaradi precej hitrega tempa in ne dovolj napete artikulacije manj razločen. Dvakrat je slišen nečist izgovor. Bralcu se zaplete pri izgovarjanju šumnikov in sičnikov: *s čašico kave pred sabo*. Izgovarjanje se interpretu zatakne tudi v stavku: *ako bi mlade mestne šogice*. Pred prilastek *mlade* namreč vstavi nekakšen glas s (*ako bi š mlade*). Zdi se, da je govorec nameraval izreči prosti morfem *se* (čuditi se), potem pa je videl, da je zapis drugačen. Zato najbrž tudi premor za *ako bi*. Napako je posredno verjetno povzročil tudi stilno zaznamovani besedni red, ki glagol *čudile se* postavlja na neobičajno mesto: *ako bi mlade mestne šogice po slovenskih knjigah, s čašico kave pred sabo, v našem novojeziku čudile se Prešernovim visokomislim*.

5.1 V umetniški govorni interpretaciji je izgovor zelo precizen. Težji soglasniški sklopi, a tudi dva sosednja samoglasnika, so izgovorjeni čisto, npr.: *s čašico kave, preomledno*. Opazni so potegnjeni samoglasniki, pogosto v kombinaciji s premorom in intonacijo (*ali vse too pa nam bi lahko dajalo*) ali pa samo v kombinaciji z intonacijo (*paa samih oračev in mlatičev*). Slišna je tudi zvočno izpostavljena realizacija aliteracije: *o slavohramu slovutih*

Slavjanov. Ne gre samo za ponovitev istega glasu na začetku besed, tudi ostali začetni glasovi učinkujejo kot zvočni homofoni *slav-*, *slov-*, *slav-*, ki jih igralec izreče posebej pozorno, tudi z malo spremenjeno barvo glasu.

5.2 Oba interpreta narobe izgovorita priimek nemškega dramatika: učitelj [*Kócebue*], igralec [*Kocebúe*], pravilno pa je [*Kócebu*]. Prav tako oba napačno izgovorita nemško popačenko *ferlovtporung*. Govorca rečeta [*ferlóftpórung*], namesto [*ferlóutpórung*]. Črko *v* sta namreč izgovorila po nemškem pravorečju, torej kot [f].

6 Tempo – V šolski interpretaciji je govorni tempo precej hiter. Na nekaterih mestih, ki jih ima bralec za pomembna, hitrost govora upočasnjuje s premori. Tempo se nekoliko upočasni na medbesednih mejah, ki jih bralec izvede z rastočo polkadenco brez premora, npr.: *ne manjka drugega nič* ↑ *kakor zgodovinske podlage; so prosti ljudje na uho vlekli* ↑ *in kazali; ne znajo izrekati črke* ↑ *ž; Pevčevo delo* ↑ *mora biti zrcalo*. – Opazno je zelo hitro izrekanje »običajnih« besed med novojezikom: *krasnozorne ali zornokrasne, nežnomlade lepote*. Besedi *ali* in *lepote* sta izrečeni zelo hitro in z znižanim registrom ter odsekano. Tempo ima vlogo poudarjanja, saj je manj pomembno izrečeno hitreje, nove jezikovne tvorbe pa počasneje. Ritem je odsekan, oster, razlika med počasnim in hitrim je preočitna in nenaravna. – Hitrejši tempo je slišen v stavku, ki se nanaša na Kotzebueja: *in vendar so mu očitali Nemci*. Vtis je, kot da gre za manj pomembno informacijo.

6.1 V umetniški interpretaciji govorec teži k hitrejšemu tempu, vendar je hitrost govorjenja v vlogi združevanja sicer razdrobljenih misli. Malo je upočasnjeno tempo pri naštevanju novih jezikovnih tvorb, čeprav je znotraj pripovedi o novem jeziku opazno pohitevanje v naštevanju prilastkov: *ljubomile, krasnozorne ali zornokrasne*. S spremembo govorne hitrosti govorec poveže vse tri besede in jih s tem pomensko izenači. Govorni ritem na nekaterih mestih razgibavajo upočasnjeni (potegnjeni) konci besed pred premorom. Že začetna poved ima za prvo besedo premor, zadnji zlog pa je podaljšan in se tonsko dvigne: *Résdaa* ↑ *smo v veliki zadregi, kar se tiče snovi*. Za tako izpostavljenim prislovom govorec pohiti, nato pa se spet ustavi za besedo *igre* na začetku druge povedi. Začetek druge povedi je zvočno uresničen podobno kot začetek prve povedi (premor z rastočo polkadenco, podaljšan končni vokal *igree*). Tak ritmični vzorec interpret še nekajkrat ponovi, npr. predno začne naštevati novojezikovne tvorbe: *Zdeloo* ↑ *nam bi se gotovo preomledno,* ↑ *ko bi* ↑ *mlade mestne šogice*. Malenkostna zaustavitev tempa napoveduje pomembno informacijo v nadaljevanju. Podobno še: *lahko*

vidi vsak, da bii [↑] obraževali čas. Podoben je slušni vtis, kadar ni premora in je samo upočasnjeno tempo (ali podaljšan samoglasnik ob rastoči polkadenci): *Ko bii [↑] gledišče imeli*. Beseda za rastočo polkadenco je pomensko močnejša, kot bi bila, če začetne govorne figure ne bi bilo.

7 Drugo – V šolski interpretaciji preseneča precejšnje število »bralnih« napak (15 napak v besedilu, ki je dolgo 28 vrstic). Lahko bi jih razvrstili v take, ki jih govorec popravi, in take, ki jih ne popravi. Popravi tiste, ki se mu nekako zarečejo in jih začuti kot motnjo za poslušalčevo sprejemanje vsebine. Prva se bralcu zgodi v zadnjem stavku tretje povedi, in sicer predno izreče besedo *obrazil*: *in slovenski dramatik bi le same kmečke značaje lahko | obrazil po življenju in po naravi*. Beseda *lahko* je na koncu vrstice, tako da je morda premalo hiter očesni premik v naslednjo vrstico kriv za napako, ki se sliši kot napačen začetek (*opra-*), ki mu sledi popravek (*obrazil*). Na podoben način se bralec zmoti v premem govoru, ki ga najprej začne: *Kako se*, nato pa se v opazno upočasnjem tempu popravi: *Kako so tiste vile ven videle?* V povedi, v kateri Levstik omenja Kotzebueja, se bralcu govorni tok ustavi pri besedi *prapornike*, ki jo po začetnem zlogu še enkrat izreče: *Kotzebue v svoje igre ni jemal kmetov, ampak praprapornike, tajnike itd*. Morda je bralec spet prepočasi pogledal v naslednjo vrstico, glede na to, da je beseda *prapornike* v zapisu deljena. – Kar nekaj je napak, ki jih bralec ne popravi in za vsebino res niso moteče, posegajo pa v slog. Nekajkrat bralec po svoje obrne besedni red. Namesto: *Zdelo nam bi se gotovo preomledno*, bralec spremeni vrstni red zaimka, pogojnika pomožnika in prostega morfema: *Zdelo bi se nam gotovo preomledno*. Sodobnejši besedni red naredi bralec tudi v primeru: *smeh bi nam uhajal*, namesto *smeh nam bi uhajal*. V nadaljevanju iste povedi spremeni *ko* v *kako*: *smeh bi nam (nam bi) uhajal, kako (ko) bi se gospodičem prilizovale s čisto slovenščino*. S *kako* nadomesti bralec tudi oziralni časovni prislov *kadar*: *Kako (Kadar) bi te reči pisali drugače*. Zamenjavo besede *kako* v *tako* naredi bralec tudi v povedi, v kateri Levstik razmišlja o tematiki iger: *morda bi se naredile take (kake) vesele igre iz kmečkega življenja*. V zadnji povedi pa *kako* zamenja s *ko*: *in videl sem, ko (kako) so prosti ljudje na uho vlekli*. Glede na nespremenjeno mimiko in glasovni sloj se zdi, da bralec zamenjave besed in spreminjanja vrstnega reda najbrž ne opazi. – Interpret dvakrat izpusti členek *pa*: *ali vse to (pa) nam bi lahko dajalo krasne zabavljice /.../ /G/otovo (pa) bi imel Slovenec dosti veselja*, kar preseneča, saj bralci členek večkrat celo dodajo. – Enkrat govorec spremeni sklon besedne zveze. Namesto *Kotzebue v svoje igre ni jemal kmetov* bralec reče *Kotzebue v svojih igrah ni jemal kmetov*. – Napake so najbrž rezultat slabe bralne tehnike, zlasti prepočasnega gibanja oči pri prehajanju iz ene vrstice v drugo, delno pa slabe pripravljenosti na glasno branje. Napake niso

samo informacijski šum, ki moti poslušalčevo sprejemanje, pač pa zmotijo tudi bralca samega, ki se ponovno vključi v interpretacijo šele čez nekaj besed ali celo stavkov. – V šolski interpretaciji govorec sicer ne izkorišča prozodijskih sredstev zelo opazno (razen premorov), rahlo pa vendarle spremeni glasovno barvo, ko izgovarja nenavadne tvorjenke, zlasti besedno zvezo: *o slavohramu slovitih Slavjanov*. Neizraziti sta tudi mimika in gestika. Učitelj ima ves čas enak obrazni izraz. S stališča gibanja je opazna hoja v 1. in 2. povedi. Bralec začne poved z obrazom proti publikli, nato se obrne v profil in prvi dve povedi govori v hoji. Tretjo poved začne z obrazom proti razredu. Manjši premiki celega telesa (prestopi) so opazni še, ko začne govoriti o *novojeziku*. Vidnih znakov za stik s poslušalci ni opaziti, razen v začetnih dveh povedih, kjer bralec trikrat bežno pogleda v razred. Večinoma ima govorec značilno bralno držo (priklenjenost na zapis) oz. nima namena ustvarjati iluzije nebranega govora.

7.2 V umetniški govorni interpretaciji bralnih napak ni. Opazne so kretnje z rokami, ki spremljajo poudarke ali dajejo ritem govorjenju. Včasih se pridruži tudi kimanje z glavo ali rahel dvig ramen. Primer za poudarek z glavo: *ako bi klicarji po mestnih trgih ne vpili za bobnom: Ferlovtpörung!* Ko govorec izreče popačenko *Ferlovtpörung*, premakne glavo navzdol na naglašenem zlogu. Govorec dvigne ramena in naredi kretnjo z levo roko, ko izreka poved: *Kaj ti bo gospoda, ki je vsa potujčena?* Kinetični znaki intenzivirajo smisel retoričnega vprašanja, namreč: potujčene gospode ne potrebujemo. Na dveh mestih se igralec rahlo prestopi in s tem nakaže novo temo: *Vse ima svoje mejnike /.../ Igrali so pred tremi leti v Laščah*. Nekakšno ironijo izraža kretnja z roko in rahel dvig ramen ob povedi: *Kaj se pa more velikega zgoditi le-tej siromačiji!* Ko našteva nove tvorjenke, si govorec daje ritem z desno roko in z rahlim nihanjem glave desno in levo. – Znižan register je opazen v povedi: *Ni mi treba opominjati, da poezija naj bo idealna tudi v jeziku*. V povedi o *novojeziku* govorec rahlo upočasni tempo in spremeni barvo, kar daje vtis slovesnosti. – V kamero pogleda govorec samo na začetku odstavka oz. na začetku prve povedi.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	70	60
Intonacije: končne	24 (7 pri nekončnem ločilu)	19 (3 pri nekončnem ločilu)
nekončne	55	58

rastoče	47	48
padajoče	8	10
Glasnost: celota	tiha	srednja
poudarki	neizraziti	neizraziti
	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Naglasni: normativni	napake: <i>gospodíči</i> , <i>zabávljice</i> , <i>pogóvora</i> , <i>na úho</i> , <i>živóta</i> , namesto <i>gospódiči</i> , <i>zabavljíce</i> , <i>pogôvora</i> , <i>na uhó</i> , <i>živôta</i>	napake: <i>Kotzebúe</i> , <i>pajčína</i> namesto <i>Kótzebue</i> , <i>pájčina</i>
Izgovor	na nekaterih mestih nerazločno (<i>s čašico</i> , <i>ako bi sã mlade</i>), premalo odprta usta; napake: <i>Kotzebue</i> [<i>Kócebue</i>], <i>ferlovtporung</i> [<i>ferloftporung</i>], namesto [<i>Kócebu</i>], [<i>ferloutporung</i>]	razločen, potegnjeni samoglasniki, aliteracija; napaka: <i>ferlovtporung</i> [<i>ferloftporung</i>], <i>Kotzebue</i> [<i>Kocebúe</i>]
Tempo: celota	precej hiter	precej hiter
agogika	upočasnitve pri bralnih napakah	upočasneni začetki povedi v vlogi poudarjanja (ritmični vzorec)

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Drugo	besedilne napake: - jih popravi (<i>obrazil</i> , <i>kako so</i> , <i>praporniki</i>)	kretnje z roko v vlogi poudarjanja in ritma, rahel dvig

	- zamenjave (<i>ko</i> → <i>kako</i> , <i>kake</i> → <i>take</i> , <i>kako</i> → <i>ko</i> , <i>kadar</i> → <i>kako</i>) - izpusti (<i>pa</i> – 2x) - spremeni sklon (<i>v</i> <i>svoje igre</i> → <i>v svojih</i> <i>igrah</i>) - spremeni bes. red (<i>smeh nam bi</i> → <i>smeh bi nam</i> , <i>nam bi</i> <i>se</i> → <i>bi se nam</i>); slab stik s poslušalci (3x bežen pogled), neizrazita mimika, 1. in 2. poved v hoji, bralna drža	ramen, 1 pogled
--	--	-----------------

Tabela 11. Primerjava prozodijskih sredstev (Levstik: Popotovanje od Litije do Čateža).

Sklep

1 Splošen poslušalski vtis pri šolski govorni interpretaciji Levstikovega Popotovanja je, da se je govorec premalo pripravil, saj je v njegovem branju preveč napak, ki jih ni mogoče imeti za zgolj slučajne. Učenci so sicer besedilu sledili po knjigi, vendar je različno zatikanje, ponavljanje, izpuščanje pomenilo motnjo. Bralnim napakam se je pridružilo še napačno naglaševanje (*zabávljice*, *gospodíči*). V primerjavi s šolsko je umetniška interpretacija tekoča, ritmično dovolj živahna, zvočno razplastena. Pogosto neujemanje ločil in premorov kaže govorčevu sledenje misli, ne sintaksi. Igralec oblikuje tudi intonacijsko-ritmične vzorce, ki ustvarjajo vtis prostega govora, medtem ko je učiteljevo izvajanje (še posebej zaradi napak) izrazito bralno. Učiteljev govorni ritem je zlasti ob naštevanju neobičajnih tvorjenk razsekan, robovi premorov pred stilno besedo so ostri, v zapleteno zloženih povedih je poslušalcu težko slediti smislu. Učitelj je mimično neizrazit. Le pri naštevanju novojezikovnih tvorb se mu obustna mimika zelo rahlo spremeni, kar je opazno tudi v glasovni barvi. Kretenj ne uporablja, le na začetku branja (prvi dve povedi) se pred učenci sprehodi (z desne strani table na levo). Ob tem tudi bežno pogleda (3-krat) v razred.

2 Tudi igralčevo obgovorno izražanje je minimalistično, vendar je znakov toliko, da so opazni. Poslušalec/gledalec vidi in sliši, kako se govorne misli rojevajo v telesu, saj govorec ves čas rahlo premika glavo, ramena, roke. Igralec s kretnjami (z eno roko) pogosto podpira govorni ritem, tudi poudarke včasih podkrepi s premikom glave. S

prestopom nakazuje začetek druge teme. Tako kot učitelj tudi igralec samo na začetku branja pogleda (1-krat) v »publiko«.

Frane Puntar: Lov na rep

1 Puntarjevo besedilo odstopa od do zdaj analiziranih (proznih in pesniških) besedil po nekaterih posebnostih, ki jih pogojuje predvsem njegova knjižnozvrstna opredeljenost (pripadnost). Dramsko besedilo namreč predvideva več govorcev (dramski dialog), obenem pa v didaskalijah nakazuje vzporedno nebesedno dogajanje. Lov na rep je radijska igra, zato avtor v svojih opombah dramski dialog dopolnjuje z napotki za zvočno dogajanje. – Zaradi takšnih zahtev dramskega besedila šolske govorne interpretacije ni izvajal učitelj, temveč učenci (8. razred osnovne šole), umetniške govorne interpretacije pa ne en igralec, temveč več. Učiteljica je nekaj dni prej učencem razdelila vloge (branje vlog) in jim dala napotke za zvočno uresničevanje avtorjevih opomb. Sama pri govorni interpretaciji ni sodelovala.

2 Od običajnih izhodišč moje primerjave obeh govornih interpretacij odstopa tudi dejstvo, da umetniška govorna interpretacija ni bila izvedena za potrebe moje raziskave, marveč je bila že posneta in predvajana kot radijska igra za otroke na ljubljanskem radiu (1983) ter izdana na kaseti pri ljubljanski Založbi kaset in plošč (brez letnice). Pri izvedbi umetniške govorne interpretacije je sodelovalo 13 igralcev, režiserka (Rosanda Sajko), dramaturg (Ervin Fritz), glasbeni opremljevalec (Urban Koder), tonska mojstrica in montažerka (Metka Rojc). Interpreti so torej izvajali Puntarjev Lov na rep v avtentičnem okolju, se pravi v mediju, za katerega je besedilo napisano. Z drugimi besedami to pomeni, da so imeli »boljše« pogoje (zunanje okoliščine) kot izvajalci šolske govorne interpretacije (npr. možnost elektroakustičnega preoblikovanja glasov, zvočna montaža, glasba). V šolski govorni interpretaciji je nekaj komunikacijskih šumov: nemir v razredu, sošolkin popravek bralke, nekajkratni učiteljičin besedni poseg v branje glede izvajanja opomb in ena njena zunajbesedilna pripomba. Ker je posnetek umetniške govorne interpretacije samo zvočen, nisem primerjala vidnega nebesednega izražanja.

3 V obeh primerih so interpreti izvedli celo radijsko igro. Za mojo raziskavo sem primerjalno analizirala samo sledeči odlomek, v katerem nastopajo: Vila, Rep, Vzgoja, Repki (Skrivno življenje besed 1999: 53 – 54). V šolski izvedbi odlomek berejo dve učenki in dva učenca, v umetniški pa 7 igralk (Jožica Avbelj, Štefka Drolčeva, Vera Peer, Jana Osojnik, Mara Černe, Maja Šugman, Majda Potokar) in 1 igralec (Jurij Souček).

VILA: *(tiho, navdušeno)* Ššš, Rep bo govoril!

REP: *(ponovno pogrkne, počasi, mogočno, slovesno)* Slovesno razglašam, da je vrtec za repke odprt. *(navdušeno ploskanje)* Prav je ... *(ploskanje mu ne pusti nadaljevati, se počasi poleže)* Prav je, da se že majceni repki učijo mahati sem in tja, sem in tja s pravim občutkom za mahanje, da bodo zrasli v velike, pomembne repe, ki bodo mahali sem in tja, sem in tja, kot je treba. Mahanju sem in tja, sem in tja nasploh posvečamo premalo pozornosti, čeravno je prav to najvažnejše in edino opravilo vsakega poštenega repa, je tako rekoč – njegovo življenje. *(navdušeno ploskanje, on ga preglasi)* Naj nam zrasede čvrst rod sem in tja, sem in tja mahajočih repov! *(še burnejše ploskanje in vzklikanje »aaaaa«)*

VZGOJA: Dragi repki, dobrodošli v prvem vrtcu za repke na svetu. Kdor se hoče naučiti mahanja sem in tja, sem in tja, mora začeti z zamahom sem. Zakaj ravno sem? Zato, ker od nekdaj vsi repi mahnejo najprej sem in šele potem tja. Najprej seem...potem tjaa. Danes bomo torej vadili zamah seem. Ta-koo-le ... z vsem re-pom ... Seem ... Sseem ...

REPKI: Tjaa.

VZGOJA: Nee tjaa! Sem. Sseem.

REPKI: Tjaa.

VZGOJA: Sseem.

REPKI: Tjaa.

VZGOJA: Sseem.

REPKI: Tjaaa. *(premor)*

VZGOJA: *(z vzdihom)* Rekli smo sem. Kaj nismo rekli sem? Sseem! *(premor)* No ... *(premor)* No ...!

REPKI: *(tiho)* Tjaaa ... *(premor)*

VZGOJA: *(vdano)* Prav ... Pa za danes pozabimo na izročilo naših dedov in izjemoma začnimo z zamahom – tja. Z vsem repom tjaa. Oh, nisem vajena, zanaša me. – Tjaa ... Tjaa ... Z vsem re-pom tjaa. *(se ujame)* Oh ...

REPKI: Seem.

VZGOJA: Tjaa.

REPKI: Seem.

VZGOJA: Tjaa. REPKI: Seem.

VZGOJA: Kakšen sem, kakšen sem, tja, sem rekla, slišite – tjaaa! *(premor)*

REPKI: *(tiho)* Seeem ...

VZGOJA: *(vzdihne, premor)* Mahnite, kamor hočete. Dosti vas imam. Uuh ... malo počijem...*(premor, počasi)* Z repki je en sam velik križ. *(utrujeno puhne, premor)* Kaj se pobešate kot mokre cunjice. Živo! Živo! Dajmo, repki, dajmo dajmo! *(na vsak »dajmo« ploskne)* Kam bi rajši? – Sem? – Tja? – Kam, repki, kam? – Seem?

Govorni znaki v jezikovni organizaciji zapisa

1 Puntarjevo besedilo Lov na rep je posebna vrsta dramskega besedila, ki je namenjena radijski izvedbi oz. slušnemu sprejemanju. Iz zapisa je razviden avtorjev slušni estetski nazor, temelječ na bogati

zvočni domišljiji, ki zna izkoriščati **specifične izrazne možnosti radiofonskega medija**. Režiserka Rosanda Sajko imenuje Puntarjevo najslavnejšo radijsko igro za otroke z naslovom A iz leta 1968 »zvočno delo« oz. »radijskoigrska sodobna pravljica« (Sajko 1993: 102). Enaki poimenovanji bi lahko uporabili tudi za Lov na rep. Djurdja Flere opredeli Puntarja kot avtorja »partitur za glasbeno-zvočne slikanice«, kot radijska dramaturginja pa meni, da so Puntarjeve partiture služile za študij in odkrivanje novih razsežnosti radiofonskega medija (Flere 1993: 95). Puntarjeva besedila s svojo izrazito zvočno sporočilnostjo presegajo tradicionalno pojmovanje radijske igre.⁸⁹

1.1 Zapis ima dramsko strukturo: dve hkratni besedili – dramski dialog in didaskalije oz. (po Ingardnu) **glavno in stransko besedilo**. Stransko besedilo so podatki o tem, kdo govori, kaj trenutno dela, napotki o načinu izrekanja, o dejanjih, ki jih ne vidimo, o premorih itd. Vzporedno pa teče glavno besedilo, to je besedilo, ki ga osebe govorijo (Ingarden 1990: 252). Puntarjevi napotki bralcu so napisani z razvidnim namenom radijske realizacije, saj je vse avtorjeve opombe mogoče zvočno uresničiti, npr.: *malce privzdignjeno, zbadljivo, z vzdihom, glasno, zaničljivo, pomembno pogrne v mikrofon, lovci sedajo, tu in tam kdo potegne stol k mizi, navdušeno ploskanje, vzklikanje »aaaaa«, kašlja na vse pretege, jedilni pribor zazvenkeče na krožnikih, brnenje avta, v daljavi zapoje petelin, glasba* itd. Tudi v glavnem besedilu je opazna težnja k zvočnemu učinku, saj so posamezne replike polne evfoničnih prvin, ki jih avtor zapisuje s podvojenimi, pomnoženimi črkami, z razzlogovanjem, z ločili, npr.: *V garaži je avto, doolg kakor cesta /.../ Koončno je leto naokoli /.../ Rees /.../ Ta-koo-le /.../ Tjaa /.../ ze-llo pre-vii-dno /.../ Ššššš /.../ Ssessajte /.../ Ooooo /.../ Zzzz, zzzz /.../ Klik /.../ Se naježžim /.../ Au! Au! Aauu! Aaaaauu! /.../ Hehehe, hahaha, hehehe, hahaha /.../ zavijem še enkrat ... še enkrat ... in tedaj ... pred mano – rep!*« Zdi se, da si Puntar najprej »zamisli akustične drobce, ki jih potem asociativno variira in zveže v trdno zgodbo«, v katero »nevsiljivo vtke kakšno temeljno resnico o svetu in življenju, ki obkroža otroke« (Sajko 1993: 99). V Lovu na rep avtor v Vilini repliki razloži, kako nekaj, kar je vidno, spremeniš v slušno: *S prstom pritisneš sprožilo, ki ga ni, in rečeš »klik«. Tako napraviš sliko za uho. Jaz bom slušna časnikarka. Brž pojdiva!* Lahko bi rekli, da Puntar pravzaprav piše slike za uho. Viline besede pa so tudi nekakšen

⁸⁹ Besedilo Lov na rep je prejelo na natečaju RTV Ljubljana leta 1982 prvo nagrado v kategoriji radijskih iger za otroke in leta 1984 nagrado na Tednu radia JRT na Ohridu za najboljšo radijsko otroško igro in besedilo. Prevedeno je v angleščino, francoščino, srbsčino.

najdaljši od vsega, kar je, in še kakšen centimetrček zraven, da zaprejo vrata za njim šele čez teden dni, kadar odide in da je dobrodušen, vendar pobesni, če kdo pripre eno samo njegovo dlako. Po uvodnih replikah (11) nastopi Rep s slovesnim govorom ob odprtju vrtca za repke. Medtem ko Vzgoja uči mlade neposlušne repke mahati, Rep odide. Na domačem vrtu mu nadrepne vile pojoč razčesavajo dlačice. Na pojedini v lovski sobani Rep lovцем pripoveduje o svojem lovu na podivjano domačo muho. Rep spet odpira vrtec, tokrat za podrepne muhice. Vzgoja spet uči muhice, kako morajo biti sitne. Rep odide. Nadrepne vile mu spet pojoč razčesavajo dlačice, ko pride Lovec 1 z novico, da je v gozdu videl zelo dolg rep. Rep vzame puško in gre na lov. Vila in Škrat se spremenita v novinarko in fotografa. Rep pripoveduje, kako je lovil rep, za katerega se na koncu izkaže, da je njegov lastni. Zdaj kot lovska trofeja visi na žeblju nad kaminom in hvalisavo pripoveduje o lovu na samega sebe, Škrat pa ga slika. Besedilo se zaključi podobno kot se začne: *VILA: Nekoč je v deveti deželi na žeblju visel Rep.* Škrat ji spet nasprotuje, češ da se to dogaja danes. Oba se strinjata, da Rep visi v neki prazni sobani nad mrzlim kaminom. Besedilo se zaključi z neumnim Repovim smehom. – Škrat in Vila sta nekakšna pripovedovalca oz. vodnika po dramskem dogajanju. Vila se hitro prilagaja različnim situacijam (npr. občuduje Repa), Škrat pa dogajanje kritično opazuje in posmehljivo komentira. S kratkimi dialogi, v katerih Vila miri Škratovo zajedljivost, tudi povezujeta posamezne prizore. Škratove in Viline začetne in končne replike so vsebinsko podobne in nekako uokvirjajo dramsko dogajanje. Dramaturški vrh je v Repovi dramski pripovedi o lovljenju lastnega repa.

3.1 Avtorjev odnos do snovi je **satiričen**. Že samo poimenovanje nekaterih oseb namiguje na določene človeške lastnosti: nadrepne vile, podrepne muhice, repki. Puntar na humoren, a kritičen način razkriva razmerje med oblastjo (Rep) in njenimi podredljivimi podaniki (Vzgoja, lovci, muhice). Posmehuje se vsebinsko praznim, postavljaškim javnim govorom in občudovalcem takšnih govorov, posmehuje se vase zaverovanim oblastnikom, ki vidijo samo sami sebe in se slej ko prej ujamejo v lastno past.

4 Obravnavani odlomek (Repov govor ob odprtju vrtca za repke in vzgajanje neposlušnih repkov) ima **21 replik**, ki jih govorijo **štiri dramske osebe**: Vila, Rep, Vzgoja in Repki. Repki so večosebni govorec (zborni govorjenje). Imajo zelo kratke enobesedne replike, vendar bo treba kljub temu paziti na govorno usklajenost. Najdaljša replika je Repov govor - 11 vrstic, v katerih nekaj besedila pripada didaskalijam. Vzgojin nagovor Repkov je krajši (6 vrstic), na koncu odlomka Vzgoja obupa nad Repki v malo daljši repliki (5 vrstic z didaskalijami). – Puntar zelo dobro izkorišča medij, za katerega piše,

kar je vidno tudi v številnih **napotkih za govorno oblikovanje**: *tiho, navdušeno, ponovno pogrkne, počasi, mogočno, slovesno, vzdiklanje »aaaaa«, z vzdihom, vdano, vzdihne, utrujeno puhne*. V obravnavanem odlomku je tudi nekaj **napotkov za gestiko**, katere rezultat je zvočen: *navdušeno ploskanje, ploskanje mu ne pusti nadaljevati, se počasi poleže, še burnejše ploskanje, se ujame, na vsak »dajmo« ploskne*.

4.1 V zapisu glavnega besedila so opazne **podvojitve** oz. **pomnožitve črk** v nekaterih besedah, s čimer avtor nakazuje zvočno uresničitev (poudarjanje) določene besede, npr.: *seem, tjaa, /t/a-koo-le, /n/ee tjaa, /s/seem, /s/seeem*. Zlasti prislov *sem* zahteva od bralca posebno pozornost, saj se po pravopisu izgovarja s polglasnikom ali s kratkim è-jem [səm/sèm]. Izgovorna težava nastane, ko je treba podvojiti ali potrojiti kratek è, saj avtomatično nastane dolgi ê, kar učinkuje kot napaka. Zvočni učinek bo naravnejši, če bo podaljšan polglasnik: [səəm], čeprav je v slovenščini polglasnik vedno kratek. Kot znak afektivnosti ali poudarjanja avtor z zapisom sugerira podaljšan izgovor samoglasnikov (a, o, ə) in sičnika (s), vendar se mora za dolžino, pa tudi za tonski potek odločiti govorec. Z načinom uzvočitve obeh prislovov lahko govorec slušno ponazori fizično gibanje. – Opazen napotek za govorno uresničitev je **zapis** nekaterih besed **po zlogih**, npr.: *z vsem re-pom, /t/a-koo-le*, kar nakazuje zlasti počasnejši tempo oz. spremembo ritma, lahko pa tudi način izgovora (npr. odsekano).

4.2 Ločila - Glede na pogostnost sta opazni ločili pomišljaj (7) in tropičje (16), ki nakazujeta daljše premore z različnimi vlogami. Rep na primer v svojem govoru poudarja pomen mahanja za vsakega poštenega repa: *čeravno je prav to najvažnejše in edino opravilo vsakega poštenega repa, je tako rekoč – njegovo življenje*. Pomembnost tega opravila še podkrepi s pomišljajem nakazani premor pred zadnjo besedno zvezo. Tri pike včasih nakazujejo izsiljeni govorčev premor (pa tudi rastočo polkadenčno intonacijo) zaradi nekega drugega zvočnega dogajanja, ki preglasi govorjenje: *Prav je ... (ploskanje mu ne pusti nadaljevati, se počasi poleže) Prav je, da se /.../*. Govorec bo moral ujeti pravi trenutek za nadaljevanje govorjenja. Avtor v didaskalijah kar 8-krat zahteva premor, tudi za tremi pikami, ki tako ali tako nakazujejo pavzo: *No ... (premor) No ...! – Včasih tri pike podaljšujejo dogajanje in upočasnjujejo tempo: Najprej seem ... potem tjaa*. Vzgoja na primer takole čaka na reakcijo Repkov: *Seem ... Sseem ...* Repki bi morali ponoviti njen *sem*, vendar napačno rečejo: *Tjaa*. Vzgoja jih tokrat okara brez daljših premorov: *Nee tjaa! Sem. Sseem*. Poudarjanje je nakazano s podvojenimi črkami/glasovi in s klicajem ter pikami med ponovljenim prislovom. – V nagovoru repkov Vzgoja poživi svoje govorjenje z **retoričnim vprašanjem**

(*Zakaj ravno sem?*), na katerega pa si kar sama odgovori (*Zato, ker od nekdaj vsi repi mahnejo najprej sem in šele potem tja.*). Gre za nekakšno vzgojno retorično figuro, ki naj bi ozavestila repke. Število vzkličnih in vprašalnih stavkov se poveča v zadnji Vzgojini repliki, v kateri ji postane vseeno, kam repki mahajo: *Živo! Živo! Dajmo, repki, dajmo dajmo!* (na vsak »dajmo« ploskne) *Kam bi rajši? – Sem? – Tja? Kam, repki, kam? – Seem?* Opazna je **odsotnost ločila** (vejice) med ponovljenima besedama *dajmo dajmo*, kar lahko nakazuje zvočno spojenost obeh besed, spremembo registra ali glasnosti v prvi ali drugi besedi, hitrejši tempo. Kot piše v opombi, mora bralec na vsak *dajmo* zaploskati, kar pomeni, da bodo naglašeni zlogi s ploskom še bolj izpostavljeni in da bo poved tudi ritmično poudarjena. Vsa prozodijska izrazila morajo slediti namenu medmetne rabe glagola: spodbujanju. *Dajmo* je velelnica, ki Repke spodbuja k mahanju.

4.3 Glede naglasov se bo moral bralec odločiti pri besedah *mahati* in *mahanje*, ker imata po SP 2001 dve naglasni možnosti: *máhati/maháti*, *máhanjel/mahánje*. Izhodišče za odločitev je stavčni ritem ali pa pogostejša raba, kar nakazuje pravopis z zapisom *máhati*, *máhanje* na prvem mestu. Podobno se bo treba odločiti pri velelnikih *pozabimo*, *mahnimo*, ki ju je mogoče naglašati *pozábimo* ali *pozabímo*, *máhnimo* ali *mahnímo*. Tudi samostalnik *rep* ima po pravopisu dvojni naglas: *rèp* (*rêpa*) ali *rép* (*répa*), vendar je pogostejši prvi naglas. Govorec bo moral premisliti, na katerem zlogu je naglas v besedi *najvažnejše*. Po pravopisu ima beseda dva naglasa: *nàjvážnejši* (ne najvažnéjši).

4.4 Na razločnost izgovora je treba paziti v zvezah s težje izgovorljivimi glasovnimi sklopi, npr.: *zrase čvrst rod*, v *prvem vrtcu za repke*, *z zamahom*, *velik križ*. Način izgovora bo lahko onomatopejsko odlikaval dogajanje, npr. podaljšani samoglasniki bi lahko ustvarili vtis nihanja: *seeem in tjaaa*. Govorci lahko izrekajo tudi glasove, za katere nimamo črk. Zlasti medmete (*uuu*; *oh*; *no*) lahko govorno uresničijo na samosvoj način. Skupinski govorec (Repki) si lahko izmisli zvočno spremljavo Repovega govora – avtor mu svetuje *vzklikanje »aaaaa«*. Repov govor ima lahko slovesno glasovno barvo, morda govorec lahko uporabi celo vibrato.

4.5 V besedilu prepoznamo tudi nekatere frazeme, npr.: */s/lovesno razglašam /.../ da bodo zrasli v velike, pomembne repe /.../ posvečamo premalo pozornosti /.../ /n/aj nam zrase čvrst rod /.../ izročilo naših dedov /.../ /z/ repki je en sam velik križ /.../ /d/osti vas imam*. Nekatere besedne zveze učinkujejo klišejsko, druge pogovorno, kar je s prozodijskimi sredstvi mogoče uzvočiti. Morda govorec lahko najde za določene fraze tudi zvočne klišeje. Frazemi ponujajo govorniku še posebej veliko možnosti za izražanje lastnega odnosa do govorjenega. Opazna je še izvirna komparacija: *Kaj se pobešate kot*

mokre cunjice. Manjšalnica *cunjice* nakazuje Vzgojin spravljeni ton kljub jezi, ker je Repki ne ubogajo. *Cunjice* je mogoče s prozodijskimi sredstvi narediti za ljubkovalnico.

4.6 Skladnja ni zapletena, večina povedi je kratkih, nekoliko daljše so le v Repovem in Vzgojinem besedilu. Opazne so zlasti kratke replike Repkov, ki izrekajo samo prislova *tja* ali *sem* v podaljšani obliki: *tjaa, seem*. Tudi Vzgoja nekaj časa vztraja pri enobesednih prepričevanjih Repkov, naj vendar mahnejo v drugo smer: REPKI: *Tjaa*. VZGOJA: *Sseem*. REPKI: *Tjaa*. VZGOJA: *Sseem*. REPKI *Tjaaa*. (premor) Besedna zveza *sem in tjaa* se v odlomku v različnih oblikah največkrat ponovi. Rep jo v svojem govoru izreče 8-krat. Besedna zveza se vedno pojavi kot geminacija, npr.: *Mahanju sem in tjaa, sem in tjaa nasploh posvečamo premalo pozornosti /.../*. V govorni izvedbi bo frazem *sem in tjaa* lahko postal nosilec ritma. Obenem pa zaradi svoje notranje vsebinske nasprotnosti (*sem* : *tjaa*) ustvarja dinamiko, zlasti v dialogih med Repki in Vzgojo.

Primerjava govornih uresničitev

1 Premori – V šolski govorni interpretaciji je 92 premorov. Med replikami so vedno izvedeni premori, ki so zelo kratki, tudi tam, kjer didaskalije zahtevajo premor. Večinoma so premori ob ločilih, 10-krat pa jih bralci (učenci) naredijo ob odsotnosti ločila, npr.: *Naj nam zrase čvrst rod || sem in tjaa, || sem in tjaa || mahajočih repov! /.../ Danes bomo torej vadili zamah || seem*. Besedna zveza *sem in tjaa* učinkuje kot vidni ritmični znak, ker se tolikokrat ponovi, v govoru pa se s premori in intonacijo spremeni v zvočno-ritmični vzorec. To je razvidno tudi v členjenju zadnje povedi v Repovem govoru: *Naj nam zrase čvrst rod || sem in tjaa, || sem in tjaa || mahajočih repov!* Premora za zadnjim *sem in tjaa* ne pričakujemo in ker ga bralec naredi, zvočno-ritmična enota še bolj izstopi. Bralci skorajda ne upoštevajo različne slušne vrednosti ločil, saj pri treh pikah in pomišljaju delajo enako kratke premore kot pri vejici ali ob odsotnosti ločil. Tudi avtorjevih z besedo zapisanih premorov v didaskalijah učenci ne upoštevajo.

1.1 V umetniški govorni interpretaciji je več premorov kot v šolski, in sicer 112. Ta podatek vsebuje tudi premore (10) v dodanem besedilu (govorci namreč na nekaterih mestih sami dodajo nekaj besedila). Pogosto se pojavljajo na (pravopisno) nepričakovanih mestih in so tudi opazno različnih dolžin, kar ustvarja razgiban ritem. Že prva replika v odlomku ima tri segmente, čeprav je kratka: *Ššš, | Rep | bo govoril! || Poved je polna navdušenja, kar se kaže s postavitvijo osebkov med dva premora, pa tudi s povišanim registrom in nekakšno zadihanostjo. Prva Repova poved je členjena takole: Slovesno razglašam, da je vrtec | za repke | odprt. ||* Govorec se osredotoči na drugi del povedi in zato ignorira vejico. Zdi se, kot da se

zaveda klišejskosti začetnih besed, zato se ustavi šele pri »novi informaciji«. S takšno zvočno izvedbo doseže, da so zadnji trije segmenti poudarjeni, hkrati pa vzpostavi poseben ritem, ki ne izhaja iz sintaktične, pač pa iz čustvene osnove povedi. Premori, ki jih Rep napove z izrazito potegnjenim samoglasnikom in rastočo intonacijo, so precej dolgi: *Prav jeee* [↑] ... ||| *Prav jeee*, ||| [↑] *da se že majceni repki*. V vsaki pavzi se sliši ploskanje, čeprav je po didaskalijah ploskanje samo za prvim *prav je*. Rep samo enkrat s kratkim premorom loči ponovljeni frazi *sem in tja*, *sem in tja* (ko jo izreče prvič), sicer pa ju vedno poveže: *ki bodo mahali sem in tja*, [↑] *sem in tja*, [↑] *kot je treba*. Ko je njegov govor na vrhuncu, vsako besedo postavi med premore: *je tako rekoč* | - *njegovo* | *življenje*. ||| Premori besede poudarjajo in upočasnjujejo tempo, tako da celota zveni slovesno in pomembno. Tudi zadnja poved v Repovem govoru zveni pomembno, ker je razčlenjena na štiri člene: *Naj nam zrasede* [↑] *čvrst rod* [↑] *sem in tja*, *sem in tja* [↑] *mahajočih repov*! Ponovljeni frazem je izgovorjen brez premora in učinkuje kot vrivek, ker je izgovorjen zelo hitro in v znižanem registru, tako da je slušno izpostavljena misel: *Naj nam zrasede čvrst rod mahajočih repov*. – Tudi Vzgojin govor uporablja premore za slikanje pomembnosti govornega trenutka: *Dragi repki*, || *dobrodošli* | v prvem vrtcu /.../. Vzgojini premori so poleg počasnega tempa tudi znak poučnosti. 'Pedagoški' premori želijo, da bi poslušalci natančno razumeli govoreno: *Zato*, | *ker od nekdaj vsi repi mahnejo najprej sem* | in šele potem | *tja*. || *Najprej* [↑] *seem* | ... *potem* [↑] *tjaa*. || Pavze pomagajo opisati dogajanje bolj nazorno. Opazen je zelo kratek premor med repliko Repkov in Vzgojinim besedilom, kar izraža Vzgojino prestrašeno presenečenje, da si Repki upajo mahati po svoje: *REPKI: Tjaa*. [↑] *VZGOJA: Nee tjaa! Sem*. [↑] *Sseem*. || Vzgoja svoje besedilo govori zelo hitro, v prvih dveh besedah ne upošteva dvojnih samoglasnikov, podaljšane glasove realizira šele v zadnjem prislovu, s čimer skuša na novo pridobiti avtoriteto. Vsa »močnejša« ločila (pike, pomišljaji, tri pike) so uresničena kot premori, edino vejic govorci dostikrat ne upoštevajo. Je pa precej premorov ob odsotnosti ločil (25). Vzgoja npr. takole členi svoje navodilo: *Z vsem* [↑] [↑] *repom* [↑] [↑] *tjaa*. ||↓ *Zdi se*, kot da vsak segment ponazarja nihaj, k čemur pripomoreta rastoči intonaciji in zelo visoko intonacijsko težišče v prislovu. – Govorna uresničitve ponovljenega frazema *sem in tja*, *sem in tja* v šolski interpretaciji deluje kot nekakšen ritmični lajtmotiv, ki ga govorci izgovarjajo vedno približno enako, v umetniški pa ga izrekajo na najrazličnejše načine.

2 Intonacije – V šolski govorni interpretaciji je 41 končnih padajočih intonacij in 18 končnih rastočih. Končne padajoče intonacije so ob končnih ločilih, 2-krat pa ob vejici, 1-krat pred pomišljajem: *Oh*, [↑] [↑] *nisem vajena*, [↑] ↓ *zanaša me*. [↑] ↓ /.../ *tja*, [↑] *sem*

rekla, ↓ *slišite* [] ↓ - *tjaaa!* | ↓ in 1-krat ob odsotnosti ločila: *Z vsem repom* [] ↓ *tjaa*. | [] Takšno intonacijsko členjenje nakazuje čustveno obarvanost besedila. Tudi odsotnost premorov ob vejicah kaže na afektivnost. 5-krat se končne rastoče intonacije pojavijo ob vprašaju, in sicer 4-krat ob odločevalnem vprašanju (*Kaj nismo rekli?* ↑ */.../ Sem?* ↑ - *Tja?* ↑ */.../ Seem?* ↑), 1-krat ob dopolnjevalnem vprašanju (*Zakaj ravno sem?* ↑), kjer je rastoča melodija nepričakovana in zato še toliko bolj emotivna. Nenavadne so zlasti rastoče intonacije ob končnih ločilih, npr. pri piki: *Repki: Tjaa*. | ↓ *VZGOJA: Sseem*. | ↑ *REPKI: Tjaa*. | ↓ *VZGOJA: Sseeem*. | ↑ */.../ REPKI: Seem*. | ↓ *VZGOJA: Tjaa*. | ↑ *REPKI: Seem*. | ↓ *VZGOJA: Tjaa*. | ↑ *Vzgoja najprej vztraja*, da morajo repki mahati *sem*, zato bi pričakovali, da bo govorno to uresničila s padajočo intonacijo, ki je bolj dokončna, odločna, vendar Vzgoja govori rastoče intonacije. Ko popusti, da Repki lahko mahajo *tja*, se Repki premislijo in Vzgoja spet vztraja, da morajo Repki mahati *tja* in ne *sem*. Spet bi pričakovali padajočo intonacijo, s katero bi uveljavljala svojo voljo. Rastoča intonacija pa učinkuje kot sodelovanje z Repki, saj njihov nihaj *sem* Vzgoja samo dopolni s *tja*, tako da v govorni interpretaciji ni čutiti nasprotovanja. Zvočna oblikovanost tega dialoga deluje kot pragmatična napaka – interpretinja Vzgoje ni razumela govornega položaja. Zdi se, da je vizualni znak (podvojeni a) razbrala kot znak za rastočo intonacijo. Ob piki namreč še dvakrat naredi rastoč zaključek: *Z vsem repom* [] ↓ *tjaa*. | ↑ */.../ Z vsem* [] [] *re-pom* | ↓ *tjaa*. | ↑ – Nekonzistentnih rastočih intonacij je 31, padajočih pa 6. Opazne so padajoče polkadence ob poudarjanju vsake besede: *čeravno* [] [] *je prav to najvažnejše* [] [] *in edino opravilo vsakega* [] [] *poštenega* [] [] *repa*. | [] *je tako rekoč* | [] */.../*. Govorec skuša s takšno členitvijo poudariti pomembnost mahanja. Padajoče polkadence imajo afektivno vlogo v naslednjih povedih: *Kakšen sem*, [] *kakšen sem*, [] *tja /.../ Dajmo, repki*, [] *dajmo dajmo!* V navedenih primerih je opazna tudi odsotnost premorov, kar je znak za povečano čustvenost.

2.1 V umetniški govorni interpretaciji je 65 končnih padajočih intonacij, od teh jih je precej ob vejicah, kar kaže na čustveno angažiranost govorca. Rep v svojem govoru razdeli dolge povedi v več krajših segmentov, npr.: *Mahanju sem in tja*, [] *sem in tja* | [] *nasploh* [] [] *posvečamo* [] [] *premalo pozornosti*, | ↓ *čeravno je prav to* [] [] *najvažnejše* [] [] *in edino opravilo vsakega* [] [] *poštenega repa*, || ↓ *je tako rekoč* | [] – *njegovo* | [] *življenje*. ||| ↓ S padajočo končno intonacijo pri vejicah govorec osamosvaja vsako od obeh misli, ki sta bili po zapisu združeni v eni povedi. Na začetku in na koncu omenjene povedi je opazno še intonacijsko členjenje brez premora z rahlo upočasnitvijo: *Mahanju sem in tja*, [] *sem in tja* | [] */.../ je* [] *tako rekoč* | [] */.../*. – Končnih rastočih intonacij je 7 in so vedno odraz močne

čustvenosti, npr.: *Sseem!* ↑, nekončnih pa 41. Nekatere intonacije so izvedene na približno istem tonu: *Z vsem re-pom* [↑] *tjaa*. [↓] Samo zlog *pom* je rahlo zvišan, sledi še višji *tja*, ki tonsko pade v podaljšanem a-ju. *Tjaa* učinkuje, kot da je zapet. Pevsko uresničenje intonacije je slišno še nekajkrat. Vzgoja zvočno ilustrira mahanje *sem in tja*, [↑] *sem in tja*, [↑] z upočasnjanim tempom, s potegnjenimi samoglasniki in z nosnim prizvokom ter z majhnimi tonskimi intervali. – Padajočih polkadenc je več kot v šolski interpretaciji, in sicer 17. Največkrat so znak poudarjanja: */.../ v prvem* [↑] *vrstu* [↑] *za repke* [↑] *na svetu*. Včasih so znak čustvenosti. Vzgoja se takole razburja: *Kakšen sem*, [↑] *kakšen sem*, [↑] *tja*, [↑] *sem rekla*, [↑] *slišite*. Polkadencia ni vedno ob premoru: *da bodo zrasli v velike*, [↑] *pomembne* [↑] *repe*. Polkadence se kombinirajo s premori ali s stavčnimi poudarki in so vedno znamenje povečane čustvenosti. Zelo slišni sta padajoči polkadenci, ko se skuša Vzgoja prisiliti, da bi najprej mahnila *tja* in ne *sem*: *Tjaa ...* [↑] *Tjaa ...* [↑]. Oba prislova sta skoraj zapeta, saj govorka med prvim in drugim zlogom naredi velik interval.

3 Glasnost – V šolski govorni interpretaciji učenci niso zavestno pazili na glasnost, tako da so nekatere replike dovolj glasne, druge pa pretihe, vsekakor pa spreminjanja govorne glasnosti ne uporabljajo kot izrazno sredstvo. Tudi didaskalij niso dosledno upoštevali. Vila bi na primer morala glede na napotek v stranskem besedilu prvo repliko izgovoriti tiho: *VILA: (tiho, navdušeno) Ššš, Rep bo govoril!* Vendar jo izreče le malenkostno manj glasno. Tudi Rep premalo izrazito realizira opombe. V zadnjem stavku svojega govora sicer začne govoriti malo glasneje, da bi prevpil aplavz, kot je zahtevano v didaskalijah: *(navdušeno ploskanje, on ga preglasi) Naj nam zraste čvrst rod sem in tja, sem in tja mahajočih repov*, vendar je ploskanje premočno, da bi njegova povečana glasnost učinkovala. Edini, ki upošteva avtorjeve napotke, je učenec, ki bere Repke. Vendar je njegov *tjaaa* pretih, saj se ga skoraj ne sliši, prav tako je pretih kasnejši *seem*. – Poudarki niso izraziti. Opazno je poudarjanje prve besede v zvezi *sem in tja*, kar (skupaj z intonacijo in premori) vzpostavi poseben ritem v Repovem govoru: *Prav je, da se že majceni repki učijo mahati sem in tja, sem in tja /.../ ki bodo mahali sem in tja, sem in tja /.../ Mahanju sem in tja, sem in tja nasploh /.../ Naj nam zraste čvrst rod sem in tja, sem in tja mahajočih repov!* Repov način poudarjanja ključne fraze (*sem* je višji in glasnejši) prevzame Vzgoja: *Kdor se hoče naučiti mahanja sem in tja, sem in tja /.../*. Malo izrazitejši so stavčni poudarki v Vzgojini repliki: *Kakšen sem, kakšen sem, tja, sem rekla, slišite – tjaaa!* Poudarki skupaj s hitrejšim tempom in odsotnostjo premorov izražajo razburjenje Vzgoje ob neposlušnosti Repkov.

3.1 V umetniški govorni interpretaciji glasnost sicer ni zelo opazno prozodijsko sredstvo, ker ni nasprotja med različnimi stopnjami glasnosti. Repov in Vzgojin govor sta precej glasna, ravno tako odločno, skorajda ukazovalno učenje mahanja, malo tišje so replike, ko Vzgoja obupa nad Repki. So pa zato izraziti stavčni poudarki. Rep na primer že v svoji prvi povedi naredi tri poudarke, in sicer ne samo s povečano glasnostjo, pač pa tudi s premori za izpostavljenimi besedami: *Slovesno razglašam, da je vrtec | za repke | odprt.* || Jakostno je izpostavljen tudi dvakrat ponovljeni začetek druge povedi: *Prav jeee || ... (ploskanje mu ne pusti nadaljevati, se počasi poleže) Prav jeee, || da se že /.../.* Poudarjenost je še bolj slišna zaradi izrazito potegnjenega izgovora e-ja v pomožniku in rastoče intonacije. Opazno jakostno poudarjene so tudi besede v zvezi s pomembnostjo repov: *da bodo zrasli v velike, pomembne repe /.../.* Poudarjenost je intenzivirana še zaradi padajočih polkadenc. Podobno izpostavljanje besed izvaja Vzgoja v svojem nagovoru: *Dragi repki, ↓ || dobrodošli || v prvem vrtcu za repke na svetu.* ||↓ Tudi, ko razlaga, kako je treba začeti mahati, poudarja vsako besedo z jakostjo in padajočimi polkadencami: *mora začeti z zamahom sem.* ↓ Poudarjeno so izrečeni tudi vsi prislovi, saj hoče vsak govorec uveljaviti svojo smer: *REPKI: Tjaa.* ||↓ *VZGOJA: Sseem.* ||↓ Poudarjenost stopnjujejo podaljšani samoglasniki, ki jih nakaže tudi zapis.

4 Naglasi – V šolski interpretaciji je slišen le en neknjižni naglas, in sicer je v Repovem govoru opazno mesto naglasa v besedi *najvažnejše*: */.../ čeravno je prav to na najvažnejše in edino opravilo.* Po SP 2001 je knjižni naglas na drugem zlogu: *na jvažnejše*. Glagol *mahati*, ki je lahko naglašen na prvem ali drugem zlogu, je v Repovem govoru naglašen na drugem zlogu: *da se že majceni repki učijo maháti /.../ ki bodo maháli.* Vendar pa Rep glagolnik *mahanje* naglašuje na prvem zlogu: *Máhanju sem in tja, sem in tja nasploh posvečamo.* Tudi Vzgoja naglašuje prvi zlog: *Kdor se hoče naučiti máhanja.* Opazen je še velelnik z naglasom na prvem zlogu: *Máhnite, kamor hočete.* Naglas bi bil lahko tudi na i-ju. – V umetniški govorni interpretaciji ni odstopanja od knjižnih naglasov, glagol *mahati* je naglašen na prvem zlogu, v deležniški obliki pa na drugem (*bodo maháli*). Velelnik *mahnite* je naglašen na drugem zlogu (*Mahníte, kamor hočete*).

5 Izgovor – Bralci vlog v šolski interpretaciji niso ravno pozorni na razločno izreko. Rep se že v prvi povedi svojega govora zmoti pri besedi *vrtec*: *Slovesno razglašam, da je vrt vrtec za repke odprt.* Ko za ploskanjem ponovi začetek povedi, se jo komaj sliši, ker je izgovor premalo glasen in premalo napet: *Prav je... (ploskanje mu ne pusti nadaljevati, se počasi poleže) Prav je, da.* Bralec začne prehitro, ker ne počaka, da se aplavz pomiri. Nerazločen je Rep tudi v

izgovoru besede *nasploh* v povedi: *Mahanju sem in tja, sem in tja nasploh posvečamo*. Sliši se, kot da ne izreče prvega zloga (*na-*). Ne sliši se tudi veznika *in* v povedi: *červno je to najvažnejše in edino opravilo*. Tudi Vzgoji se zatakne pri glagolu *se hoče*: *Kdor se hoče naučiti mahanja*. Nato pa v povedi: *Zato, ker od nekdaj vsi repi mahnejo najprej sem* repe spremeni v repke. Vzgoja tudi v zadnji repliki nerazločno izgovori zvezo *je en* v stavku: *Z repki je en sam velik križ*. Napaka je tipična za govorno neozaveščenega bralca, ki namesto dveh e-jev izreče kar enega (premalo dolgega). – Kot napaka zazveni izgovor prislova *sem* z dolgim ozkim é-jem, namesto s kratkim širokim è-jem ali s polglasnikom. Rep pravilno uporablja v svojem govoru polglasniški izgovor, tudi Vzgoja izreče polglasnik, kadar gre za zvezo *sem in tja*, ko pa se pojavi samo *sem*, ga izreče z é-jem: *Kdor se hoče naučiti mahanja sem [səm] in tja, sem [səm] in tja, mora začeti z zamahom sem [sém]. Zakaj ravno sem [sém]?* Še bolj je moteč ozki é, ko je glas podaljšan: *VZGOJA: Seem [séém]*. – Pred drugo Vzgojino repliko sošolka prišepne bralki, da mora reči polglasnik v prislovu *sem*, kar govorka takoj upošteva. Vendar bralec Repkov prislov spet prebere narobe, tokrat s širokim è-jem: *Seem [sêém]*. Napako, ki je lahko rezultat slabega poslušanja sogovorke, ponovi še trikrat, zadnjo repliko pa izreče zelo tiho in s polglasnikom. Zdi se, da je zaslišal Vzgojo, ki je pred njegovo repliko dvakrat izrekla *sem* s polglasnikom: *REPKI: Seem [sêém] VZGOJA: Kakšen sem [səm], kakšen sem [səm]*. Nihanje v izbiri kvalitete e-ja kaže na vpliv pisnega jezika na govorjenega, pa tudi na vpliv sobesedila na izgovor. Kadar je prislov *sem* v stalni besedni zvezi (*sem in tja*), z izgovorom ni težav, ko pa se pojavi brez para, nastopi izgovorna dilema, ki se še stopnjuje s podvojenim zapisom e-ja (*seem*).

5.1 V umetniški govorni interpretaciji je izgovarjava razločna. Opazen je podaljšan izgovor samoglasnikov, tudi na mestih, kjer avtor tega ni zapisal. Rep na primer v svojem govoru približno za dva zloga podaljša e v pomožniku in za enega v prislovu: *Prav jeee ... (ploskanje mu ne pusti nadaljevati, se počasi poleže) Prav jeee, da se že majceni repki učijo mahati sem in tjaa, sem in tjaa*. Podaljšava pomožnika je še toliko bolj slišna, ker je izvedena z rastočo intonacijo in pred dolgim premorom, ki ga zapolnjuje ploskanje. S podaljševanjem vokalov tudi Vzgoja ponazarja gibanje: *Kdor se hoče naučiti mahanja seem in tjaa, seem in tjaa, mora*. Način izgovora obeh prislovov ustvari slušni vtis giba. – Nekajkrat je opazen odsekan izgovor, ki učinkuje ukazovalno. Vzgoja npr. pravi, da je treba *začeti z zamahom sem* ↓, pri čemer zelo kratko izreče *sem*. Nikakršnega ugovora ne dopušča njen uvod v vajo: *No, začnimo. Tri, štiri*. To besedilo je dodano (ga ni v zapisu) in je izgovorjeno staccato, kar primerno uvede ritmično izmenjavanje (tudi s pomočjo klavirja) replik med Repki in Vzgojo. – V umetniški interpretaciji je opazen poseben

način izgovora medmetov. Večinoma niso izvedeni z glasovi, ki bi jih bilo mogoče zapisati. Zapis medmetov (nekaj jih govorci dodajo tudi sami) je pravzaprav le namig za čustveno obarvanost določenega dela besedila. Odlomek se začne z velelnim medmetom ššš, ki zahteva tišino, ker bo Rep govoril. Pred zadnjo Repovo povedjo interpret doda nekakšen nizek, podaljšan polglasnik: əə *naj nam zrasede čvrst rod*. Dodani medmet skuša utišati ploskanje in napovedati nadaljevanje govora. Repki zaključijo svoje nagajanje Vzgoji s smehcem, ki ga ni v zapisu: *VZGOJA: Sseeem. REPKI: Tjaaa. smehec (premor)*. Smehec je izveden z nečistimi, visokimi *hihihi*, ki tonsko rahlo padejo. Nato Vzgoja začne repliko z nekakšnim *Oah*, kar je uresničenje avtorjeve opombe z *vzdihom*. V isti repliki Vzgoja z vibratom, rastočo intonacijo in podaljševanjem vokala izreka medmete spodbujanja: *No ... (premor) No ...!* V zadihanosti so izgovorjeni medmeti v Vzgojini repliki: *Oh, oh nisem vajena, zanaša me.- Tjaa ... Tjaa ... Z vsem rep-pom tjaa. Oh ...oh... Tja. Oh*. Trije *ohi* so dodani, prav tako zadnji *tja*. Dodan je tudi vprašalni *a* v Vzgojini repliki: *Kakšen sem, kakšen sem, tja, sem rekla, a slišite – tjaaa!* Vprašalni členek je pogovoren in repliko naredi bolj avtentično, pomaga pa tudi kot čustveno izrazilo. Kot nezapisljiv medmet je realiziran avtorjev *Uuh* v zadnji Vzgojini repliki. Interpretka celo izpusti dve besedi (*malo počijem*) in ju nadomesti z medmetnim oddihovanjem. Nato izreče del besedila: *Z repki je en sam velik križ* in si spet oddihuje z nekakšnimi nejasnimi *uhuhuh* in *noa, noa*. Preden Repke vpraša, kako bi pravzaprav radi mahali, spet izdihne nekakšen *noo*: *Noo, kam bi rajši?* Medmeta v zapisu ni.

6 Tempo – Šolska govorna interpretacija je precej hitra, in sicer predvsem zaradi zelo kratkih premorov med replikami, pa tudi znotraj njih. Izrazite agogike ni slišati, edino Vzgoja malce pohiti v izrekanju svojih replik proti koncu odlomka, ko se čustveno razgreje: *Kakšen sem, kakšen sem, tja, sem rekla, slišite – tjaaa! /.../ Dajmo, repki, dajmo dajmo!* – Bralci večinoma ne upoštevajo navodil glede tempa v didaskalijah. Ko na primer avtor v opombah Repu svetuje, kako naj zvočno oblikuje začetek svoje replike, navede tudi počasen tempo: *ponovno pogrknje, počasi, mogočno, slovesno*. Počasen tempo je lahko izhodišče za pridvignjen, svečan govor, vendar v izvedbi Repove vloge ni slišati počasnosti. Tudi ploskanje s težavo malce zaustavi Repovo govorjenje, vendar Rep ne zdrži dolgega premora, tako da reče svoje nadaljevanje (*Prav je*) kar v ploskanje, zaradi česar se ga komajda sliši. Tudi Vzgojino govorjenje je precej hitro, kar povzroči na nekaj mestih nečisto izreko. V Vzgojini prvi repliki tudi ločila nakazujejo premore in s tem upočasnitev, vendar jih bralka ne uresniči. V Vzgojini zadnji repliki je upočasnitev govorjenja nakazana s tremi pikami in z opombo: *Uuh ... malo počijem ... (premor, počasi)* *Z repki je en sam velik križ*. Bralka ne upošteva avtorjeve sugestije,

celo nasprotno – malce pohiti, tako da se ji zatakne na medbesedni meji *je en*. – Tempo se (nehoteno) malo upočasni ob izmenjavanju prislovov med Vzgojo in Repki, ko se bralec, ki predstavlja Repke zmoti in spregleda zadnjo besedo Vzgojine replike (*Sseem*), tako da oba hkrati izrečeta vsak svojo besedo.

6.1 Menjavanje tempa glede na govorni položaj je v umetniški govorni interpretaciji bolj opazno kot v šolski. Rep začne svoj govor počasi, kar je v skladu z avtorjevo opombo, naj bo govor slovesen in mogočen. Vzgoja sicer nima avtorjevega navodila, kako naj pove svojo prvo repliko, vendar ga govorka sama razbere iz govornega položaja. Svoj nagovor začne zelo počasi in s številnimi poudarki ter s potegovanjem samoglasnikov. Tako Rep kot Vzgoja svoji repliki ritmično razgibavata s premori, z odsekanim izgovorom posameznih besed, Vzgoja tudi s ploski (ki jih ni v didaskalijah). Repovo pohitevanje, ko drugič ponovi smeri mahanja, učinkuje kot izraz njegove sitnosti, morda celo naveličanosti: *da bodo zrasli v velike, pomembne repe, ki bodo mahali sem in tja, sem in tja, kot je treba*. Ponovitev *sem in tja*, *sem in tja* izgovori precej hitro brez premorov z rastočima intonacijama ob koncu fraze. Prav tako v zadnjem stavku svojega govora nekako mimogrede opravi s prislovi: *Naj nam zrasede čvrst rod sem in tja, sem in tja mahajočih repov!* Frazema *sem in tja, sem in tja* sta opazno hitrejša od ostalega besedila. Vzgoja se kar malce prestraši, ko Repki prvič mahnejo v napačno smer, zato pohiti s popravkom: *Ne(e) tja(a)! Sem. Sseem*. Prvi dve besedi skrajša za en samoglasnik, med stavkoma ne naredi premora, ustavi se šele pred zadnjim prislovom. Zelo hitro so izgovorjeni trije spodbujevalni medmeti *dajmo dajmo dajmo*, ki jih Vzgoja izreče ob ploskih, ko priganja Repke, naj že vendarle mahnejo v pravo smer. Medmeti in ploski so interpretativni dodatek, ki ga v zapisu ni. Zelo opazna je menjava tempa v zadnji Vzgojini repliki, ko interpretinja s tempom nakaže spremembo svojega razpoloženja: *Z repki je en sam velik križ. I (utrujeno puhne, premor) Kaj se pobešate kot mokre cunjice*. Prvi stavek reče počasi, potem doda nekaj medmetov (*uhuh no no*) in drugi stavek izreče hitro. S tempom pokaže, da ne bo odnehala in da bo še enkrat poskusila. Sledijo hitri *dajmo dajmo dajmo*, *repki*, *dajmo dajmo dajmo*, ki se razvijejo v razzložene s ploski pospremljene *daj-mo daj-mo daj-mo*. Gre za interpretativno variacijo zapisanega besedila. V zapisu so trije *dajmo*, govorka jih doda še šest.

7 Drugo – V šolski govorni interpretaciji bralci vlog malo ali skoraj nič ne upoštevajo didaskalij. Zdi se, da jih ne utegnejo prebrati ali pa si jih ne upajo izvesti oz. jih ne znajo izvesti. Rep naj bi pred svojim govorom pogrknil (*ponovno pogrknje*). Po SSKJ glagol pogrkniti pomeni »1. dati zamolkel, grgrajoč glas« ali »2. izgovoriti

glas r v zadnjem delu ustne votline«. V Repovem primeru gre za prvi pomen in mogoče je, da bralec (učenec) ni vedel za pomen ali pa ga ni znal izvesti. Vzgoja bi morala z *vzdihom* izreči stavek: *Rekli smo sem*. Prav tako ji opomba narekuje vzdih pred zadnjo repliko: (*vzdihne, premor*) *Mahnite, kamor hočete*. Za stavkom: *Z repki je en sam velik križ* bi morala upoštevati opombo *utrujeno puhne, premor*. Vendar govorka, ki interpretira Vzgojo, opomb ne realizira. Še najbolj dosledno in najbolj izrazito je uresničen napotek glede ploskanja. Poslušalci (vsi učenci negovorci) trikrat navdušeno ploskajo med Repovim govorom (vendar ne realizirajo *vzklikanj/a/ »aaaaa«*), tudi Vzgoja dvakrat ploskne, ko izgovarja: *Dajmo, repki, dajmo dajmo* in s tem uresniči avtorjevo opombo *na vsak »dajmo« ploskne*. V Vzgojini vlogi je opazna raba različnega registra v govorni interpretaciji medmetov. Ko se jezi, ker je Repki ne ubogajo, izsiljuje njihov odgovor z: *No ... (premor) No ...!* Premora sta sicer zelo kratka, vendar je intonacija rastoča, drugi medmet pa je precej višji od prvega in bolj odsekano izgovorjen, kar dobro ponazarja njeno nestrpnost. Precej velike intervale uporablja Vzgoja tudi pri izgovoru podvojenih ali potrojenih samoglasnikov: *Ta-koo-le*. Drugi zlog je tonsko opazno višji, kot da govorka preide v pevski glas. Podobno izgovarja tudi prislove: *Sseem /.../ Sseem /.../ Tjaa*. Začne v nizkem registru in se z glasom zapelje navzgor. je Opazen je še delno znižan register v Repovem govoru. – Slišati je nekaj bralnih nerodnosti. Bralec Repkov na primer enkrat spregleda zadnjo besedo v Vzgojini repliki in prehitro reče svojo, tako da se Vzgojinega *sseem* sploh ne sliši. Vendar se bralca nekako ujameta in nadaljujeta brez prekinitve do trenutka, ko bralec Repkov spet pozabi reči svojo repliko in nastane daljši premor: *VZGOJA: Sseem. Repki: Tjjaa*. Najbrž je kriva slaba tehnika branja – bralec se je »izgubil«, ker so si replike zelo podobne.

7.1 V umetniški govorni interpretaciji so najbolj opazni zvočni negovorni dodatki, predvsem glasba (klavir), odmev, kašljanje in elektroakustično obdelani glasovi Repkov. V šolski interpretaciji bere Repke en sam učenec,⁹¹ v umetniški je glasov več (po navedbi na ovitku kasete jih je pet). Repov govor je podložen z odmevom, kar ustvarja vtis velikega prostora, obenem pa dela Repovo govorjenje mogočno. Klavir spremlja dialog, kjer se Repki in Vzgoja prepirajo, na katero stran bodo mahali. Premori med replikami so zaradi vmesnega klavirskega dela daljši. Ploskanje je realizirano povsod, kjer ga zahtevajo didaskalijske, štirikrat pa kratke ploske doda Vzgoja, in sicer kadar priganja Repke. Prvič se dodani ploski pojavijo v Vzgojinem nagovoru Repkov, ko jim pove, kako morajo mahati:

⁹¹ Učiteljica je določila samo enega govorca in tako oljšala nalogo, vendar menim, da bi morali Repke brati vsaj trije učenci. To bi bila vaja za zborna govorjenje.

Najprej seem ... potem tjaa. (izvede nekaj kratkih ploskov) Danes bomo torej vadili zamah seem. Ploski imajo namen na novo vzbuditi pozornost Repkov. Ko Vzgoja zvočno pokaže, kako je treba mahati: *Ta-koo-le ...*, ob spremljavi klavirja doda dva prislova: **Sem, sem.** Sledi zapisano besedilo: *z vsem repom ... Seem ... (izvede nekaj ploskov).* Pred zadnjo besedo Vzgojinega nagovora igralka spet doda besedilo: **No, začnimo. Tri, štiri. Sseem ...** Ploskanje in besedilo je dodano tudi v naslednji malo daljši Vzgojini repliki: *Rekli smo sem. Kaj nismo rekli sem? Sseem! (premor) No ... (premor) No...! Dajmo dajmo dajmo (zaploska).* Podobno v zadnji repliki Vzgoja zaploska med ponovljenima prislovoma: *Živo! (ploska) Živo!* Na poseben način izvede avtorjevo didaskalijo na vsak »dajmo« ploskne. Stavek *Dajmo, repki, dajmo dajmo* spremeni v *Dajmo, dajmo, dajmo, repki, daj-mo daj-mo daj-mo* in ploskne na vsak zlog. Razzlogovane besede se slišijo kot skandiranje in dobro ponazarjajo disciplino in red, ki sta za Vzgojo bistveni. Besedilnih dodatkov (če štejemo tudi medmete) je kar 18, enkrat pa je del besedila spuščen. Vzgoja namreč v svoji zadnji repliki izpusti besedno zvezo *malo počijem*, vendar jo nadomesti z nekakšnim oddihovanjem, ki ponazarja počivanje. Dodatne besede pri izmenjavanju replik (prislovov) med Repki in Vzgojo so delno pogojene tudi s klavirsko spremljavo. – Za poslušalca, ki ne spremlja zapisanega besedila, je bralna napaka, ki jo naredi interpret Repa, neopazna. Namesto *čeravno* namreč prebere *čeprav: čeravno (čeprav) je prav to najvažnejše.* Avtor je najbrž uporabil *čeravno*, da se je izognil zvočni podobnost z nadaljevanjem besedila (*čeprav je prav*). – V umetniški interpretaciji je opazno glasovno barvanje besedila, delno v skladu z opombami, delno pa samoiniciativno. Glasovna barva je povezana s spreminjanjem registra. Vila na primer napove Repov govor s povišanim registrom in z nekakšnim pridihom, ki daje občutek navdušenja in občudovanja. Opomba glede Repovega pogrkovanja je realizirana kot odkašljevanje, s katerim Rep napoveduje svoj govor. Vzgoja precej menjava glasovno barvo: od prestrašene, jokave do nosne. V Vzgojinem govorjenju je nekajkrat slišati tudi glasovne modulacije, in sicer tremolo. Uporabi ga v trenutku, ko izgublja avtoriteto in je Repki ne ubogajo: *Rekli smo sem. Kaj nismo rekli sem? Sseem! (premor) No ... (premor) No ...!* Vzključni *Sseem* izreče z rastočo intonacijo in s potresavajočim glasom. Prav tako tudi sledeča medmeta. Posebne vrste jokavi tremolo izvaja Vzgoja v nadaljevanju, ko pristane na drugo smer mahanja, pa je Repki spet ne ubogajo. Svoj obup izreka z nekakšnimi prekinjanimi a-ji: **REPKI: Seem. VZGOJA: Tjaa-a-a-a. REPKI: Seem. VZGOJA: Tjaa-a-a-a-a.** Avtorjev zapis z dvema a-jema torej priredi po svoje. Na poslušalca takšna govorna izvedba učinkuje kot ponazarjanje vlečenja v določeno smer. Najbolj jokavi so Vzgojini zadnji stavki (en prislov je dodan): *Kam bi rajši? – Sem? – Tja? – Sem? – Kam, repki, kam? – Seem?* Jokavi barvi se

pridruži še visok register, tremolo in počasen tempo. Kombinacija vseh teh prozodijskih sredstev učinkuje kot popolna nemoč in obup. Spreminjanje registra za izražanje različnih čustev in občutij je v Vzgojinem besedilu pogosto. Njen zadnji *Sseeem* v dialogu, v katerem uvidi, da je Repki ne ubogajo, se začne zelo visoko (kot vzklík), nato pa tonsko precej pade. Ko se Vzgoja pomiri, začne z znižanim tonom: *Rekli smo sem*. Sprememba registra nakazuje tudi drugačno govorno situacijo. Nekakšno resigniranost v zadnji repliki Vzgoja spet izrazi z znižanim registrom: *Mahnite, kamor hočete*.

	Šolska gov. interpretacija	Umetniška gov. interpretacija
Premori	92 (10 ob odsotnosti ločil)	112 (10 ob dodanem besedilu, 25 ob odsotnosti ločil)
Intonacije: končne padajoče	41	65 (veliki tonski intervali, tudi znotraj besed – živ ^{lje} nje, ^{tja} a)
končne rastoče	18	7
nekončne rastoče	31	41
nekončne padajoče	6	17
Glasnost: celota	srednja	srednja
spreminjanje	delno	delno
poudarki	neizraziti	izraziti
Naglas: normativni	pravilni, napaka: <i>najvažnêjše</i>	pravilni
Izgovor	zatkanje, izpuščanje zlogov, glasov (<i>nasploh, in, se hoče, je en sam</i>); [<i>sém, sêm</i>], namesto [<i>səm</i>]; <i>prav je</i> (v aplavz), <i>naj nam zraste</i> (v aplavz); neupoštevanje razzlogovanja; prekrivanje dveh replik	podaljšani samoglasniki, »zapeti« samoglasniki, staccato izgovor, nosni izgovor, »natrgani« samoglasniki, opazen izgovor medmetov (nečisti glasovi)
Tempo: celota	hiter (kratki premori)	srednji
agogika	govorni ritem neopazen, malo hitrejši le nekateri	zelo opazna, razgiban govorni ritem, frazem <i>sem</i>

	deli Vzgojinih replik, frazem <i>sem in tja</i> ritmično vedno enak	<i>in tja</i> ritmično variira, ritem delno podpira klavirska spremljava
--	---	--

Drugo	bralna napaka: <i>repi</i> , namesto <i>repki</i> ; le delno upoštevanje didaskalij, izrazito ploskanje; register rahlo znižan v Repovem govoru; slišna učiteljičina pripomba brez povezave z branjem in učenkinu opozorilo sošolki glede izgovora polglasnika; bralni način podajanja	bralna napaka: <i>čeravno</i> , namesto <i>čeprav</i> ; 1x izpuščen del besedila; 18x besedilo dodano, 4x dodani ploski, 1x dodan smeh; zvočni efekti: pisk, odmev, ploskanje, vpitje množice, kašljanje, klavir; opazno spreminjanje registra; skandiranje, kjer je zapis razzlogovan; spreminjanje glasovne barve: jokava, zasopla, rezka; tremolo; interpreti dajejo vtis, kot da prosto govorijo
--------------	--	--

Tabela 12. Primerjava prozodijskih sredstev (Frane Puntar: Lov na rep).

Sklep

1 Prva razlika, ki jo poslušalec opazi med šolsko in umetniško govorno interpretacijo Puntarjevega Lova na rep, so zvočni efekti, ki v radijski izvedbi ustvarjajo vzdušje, opozarjajo na posebne govorne položaje in stopnjujejo ritem dogajanja. Glasba kot klavirska spremljava izmenjavanja kratkih replik med Vzgojo in Repki ustvarja

igrivo, tudi nagajivo atmosfero, obenem pa je ritmična osnova za dialog. Stransko besedilo je upoštevano in na nekaterih delih celo nadgrajeno: pogrskovanje je uresničeno kot odkašljevanje, ploskanja in posameznih ploskov je več kot jih zahteva avtor, premori so razporejeni po svoje, medmeti so dodani in uzvočeni z zvočno domišljijo. – V šolski interpretaciji so didaskalije izvedene premalo intenzivno (razen ploskanja), da bi bile učinkovite in da bi jih poslušalec sploh zaslišal. Zdi se, da bralci sproti (prepočasi) berejo didaskalije in jih zato ne realizirajo. Morda imajo tudi premalo govorne samozvesti in poguma, da bi to storili.

2 Glavno besedilo (dialog) je v umetniški govorni interpretaciji s stališča uporabe prozodijskih sredstev bogatejše, zvočne prvine so uporabljene bolj inventivno kot v šolski. Interpreti se vživljajo v vloge in oblikujejo govorno podobo svojih likov glede na položaje, v katerih se znajdejo. Menim, da je temeljno izhodišče govorne interpretacije v radijski izvedbi igra in ne zgolj interpretativno branje vlog. Interpreti izvajajo govorno transformacijo (identifikacijo).⁹² V šolski interpretaciji pa učenci vloge samo berejo, ne poskušajo se transformirati v like, ki v besedilu nastopajo. Učenci sicer pri tem poskušajo uporabljati prozodijska sredstva v skladu z njihovo predstavo lika, ki besedilo govori, vendar je njihova govorna domišljija skromna.

2.1 Členjenje s premori v šolski interpretaciji temelji zlasti na skladenjski organizaciji besedila, v umetniški interpretaciji pa bolj na smiselni in čustveni, iz česar sledi, da šolska interpretacija bolj upošteva ločila kot umetniška, vendar se v šolski izvedbi premori ne razlikujejo kaj dosti po dolžini. Premori v umetniški interpretaciji so ali zelo kratki ali zelo dolgi, srednjih (neopaznih) dolžin skoraj ni, tudi po številu jih je več (112) kot v šolski (92), kjer je večina premorov kratkih. Ritem izmenjavanja replik je v šolski izvedbi skoraj vedno enak (premori so približno enako kratki), v radijski izvedbi pa je različen, razen v izmenjavanju prislovov med Vzgojo in Repki, kar je pogojeno z zvočno kuliso oz. izrazito ritmično spremljavo klavirja. Enakomeren ritem, v katerem Vzgoja usmerja Repke v določeno smer, oni pa nagajivo vlečejo v drugo, ustvarja z razgibanimi, ritmično nepredvidljivimi daljšimi replikami dramatično napetost, ki doseže vrh v Vzgojini resigniranosti (*Mahnite, kamor hočete*) in poslednjem negotovem poskusu dogovora z Repki.

⁹² Trditev, da gre v radijski igri za igralčevo transformacijo (identifikacijo), je problematična in bi zahtevala natančnejši razmislek. O tem razpravljam v poglavju *Recitacija, deklamacija, umetniško pripovedovanje, branje vlog* (5.1).

2.2 V radijski igri so intonacije izstopajoče po velikih razponih in po vztrajanju na enem tonu, kar jih na nekaterih mestih približa petju. Stavčni poudarki so izraziti, ne samo jakostno, temveč tudi tonsko. Izgovor izkorišča najrazličnejše možnosti od odsekanega, nosnega do tremola na čustveno intenzivnih delih. Pohitevanje in upočasnjevanje govora je opazno in skladno z govornimi položaji (npr. slovesen govor je počasen). V šolski interpretaciji je izgovor na nekaterih delih nerazločen, pretih, v načinu izrekanja ves čas približno enak (bralni). Intonacije nimajo velikih razponov, edino bralka Vzgoje v čustveno napetih trenutkih poviša register in malce pohiti.

3 Govorna oblikovanost šolske izvedbe Puntarjevega besedila poslušalcu med drugim sporoča, da izvajalci berejo. Bralno fakturo govornega besedila poslušalec razbere zlasti iz (skladenjske) členjenosti s premori in iz majhne izrazitosti ostalih prozodijskih prvin.⁹³ Umetniška izvedba zaradi neobičajne (neskladenjske) razčlenjenosti s premori ter primerne izbire, kombinacije in intenzivne izvedbe prozodijskih prvin ustvarja vtis prostega govorjenja. Če odmislimo zvočne efekte, so dialogi v primerjavi s šolsko interpretacijo izvedeni bolj dinamično, zvočno razplasteno, iz česar je razvidna govorna ustvarjalnost, ki temelji na znanju in bogati govorni domišljiji. Pri umetniški govorni interpretaciji je treba upoštevati še dejstvo, da je na izvedbo vplivala režiserka (in najbrž tudi dramaturg).

⁹³ Branje vlog bi bilo najbrž bolj živo, če bi učiteljica vnaprej dala učencem več konkretnih napotkov za izvedbo, jih opozorila na govorno težavnejša mesta in skušala spodbuditi njihovo govorno domišljijo. Seveda pa bi se morala učiteljica za takšne napotke pripraviti.

3 Sklepne ugotovitve primerjalne slušne analize

1 Analiziranih je bilo 18 govornih interpretacij (9 šolskih in 9 umetniških), ki so imele za pisno predlogo 9 literarnih besedil (5 pesniških, 3 prozna in 1 dramsko).⁹⁴ 8 šolskih interpretacij so izvedli učitelji (7 žensk, 1 moški), 1 pa učenci. 8 umetniških interpretacij so govorno oblikovali profesionalni igralci (3 ženske, 3 moški) samostojno, 1 pa pod vodstvom režiserke in dramaturga (7 žensk, 1 moški). Vse šolske interpretacije so potekale v razredu kot del šolske ure. 8 umetniških interpretacij je bilo govorjenih v predavalnici na AGRFT, 1 v radijskem studiu (analiziran je bil posnetek na kaseti). – Pregled v govornih interpretacijah uporabljenih prozodijskih sredstev je delno podan v številkah (kar je mogoče šteti in kjer je količina za interpretacijo pomembna), delno pa opisno (česar ni mogoče šteti ali pa je pomembnejša kakovost kot količina).

2 Govorne interpretacije se najbolj razlikujejo:

- v količini posameznih prozodijskih sredstev,
- v intenzivnosti (kakovosti) izvedbe prozodijskih sredstev,
- v količini nebesednih znakov,
- v intenzivnosti izvedbe nebesednih znakov,
- v številu napak.

2.1 Najbolj podobne so si umetniške in šolske interpretacije v glasnosti. Večinoma so srednje glasne (razen 1 umetniške, ki je /ustrezno/ tiha, in 1 šolske, ki je /pre/tiha). Tudi stavčni poudarki pri obeh tipih interpretacij večinoma niso jakostno zelo izraziti.

3 Ko v govornih interpretacijah zasledujemo smiselnost členjenja besedilnega sloja, pravzaprav opazujemo količino, mesto in dolžino premorov. V 6 umetniških interpretacijah je več premorov kot v šolskih, v 6 pa manj. Največja je razlika v številu premorov pri interpretacijah Jurčičeve Telečje pečenke (v šolski je 163, v umetniški 184 premorov) in Puntarjevega Lova za repom (v šolski je 92, v umetniški 112 premorov). V šolskih interpretacijah prevladuje sintaktično-logično segmentiranje, v umetniških pa izvajalci pogosto kršijo sintaktična pravila in oblikujejo govorni tok na osnovi smisla ter emocionalne angažiranosti. Zlasti nekončne padajoče intonacije so indikativne za čustveno obarvano govorjenje. V 6 interpretacijah je padajočih polkadenc več v umetniški kot v šolski izvedbi. Največja je razlika v govornih interpretacijah Prešernovega Slovesa (6 jih je v šolski, 20 pa v umetniški) in Puntarjevaga Lova za repom (6 v šolski,

⁹⁴ Jenkove Obraze sem štela za 1 besedilo, čeprav sem analizirala 4 obraze.

17 v umetniški). – V umetniških interpretacijah govorci večkrat kot v šolskih izberejo za govorno izrazilo funkcionalno spreminjanje tempa (agogiko). Menjavanje hitrosti, ustvarjanje ritmičnih vzorcev, ki razgibajo govor, je zaslediti v 11 umetniških interpretacijah in v 6 šolskih. Celotna šolska interpretacija je največkrat v srednjem tempu (5), manjkrat v hitrem (4), še manjkrat v počasnem (3). Umetniške interpretacije pa so največkrat počasne (8), manjkrat srednje hitre (3), ena pa je hitra. Igralci tudi večkrat kot učitelji izberejo spremenjen način izgovora za govorno izrazno sredstvo. V 9 umetniških izvedbah interpreti uporabijo podaljševanje glasov, staccato ali legato izgovor, tudi tremolo, vibrato in nosni izgovor, samo 2 šolski interpretaciji pa izkoristita za izražanje odnosa do besedila podaljševanje samoglasnikov in legato izgovor.

4 Vsa prozodijska sredstva so v umetniških interpretacijah bolj opazna kot v šolskih, ker so izvedena bolj zavestno in zato bolj precizno ter bolj intenzivno. Intonacije imajo ostreje začrtano linijo, intervali so večji, padajoče polkadence se pogosto spremenijo v kadence (kršenje skladnje). Dolžine premorov so zelo spremenljive in so odvisne od vsebine in ne od ločil. Tempo je raje počasnejši kot nevtralen (srednji), prisotna je zavest, da se mora v govorni interpretaciji »slišati otekanje časa« (po Škariću). Zlasti je opazna izraba različnih načinov izreke, registra in barve, kar kaže na veliko govorno domišljijo. V šolskih interpretacijah so neverbalni znaki skorajda neopazni, razen pogledov v publiko. V umetniških izvedbah so nebesedni znaki izraziti, opaziti je zlasti težnjo k telesnemu izražanju.

5 Nebesednih (perilaličnih) znakov je v umetniških interpretacijah več, pa tudi bolj intenzivni so kot v šolskih. Z načinom izgovora in s tempom igralci pogosto kombinirajo mimiko (premiki obrvi, krivljenje ustnic, mrščenje, spreminjanje napetosti obustnih mišic), predvsem pa je pri igralskih interpretacijah opazna telesna ekspresivnost, kolikor jim pač položaj (sedenje, stanje na mestu) to dopušča. V šolski govorni interpretaciji je vzdrževanje stika s poslušalci veliko opaznejše kot v umetniški. Razen 1 interpreta (ki skorajda ne odmakne oči od knjige) vsi učitelji med branjem velikokrat pogledajo v razred (med branjem Jurčičeve Telečje pečenke kar 29-krat), igralci pa pošljejo pogled v kamero samo v 5 interpretacijah, v 11 pa ne.⁹⁵ V dveh interpretacijah (Pesem o zvezdah, Volkodlak) interpretki kar 17-krat oz. 27-krat pogledata v »občinstvo«, zlasti preseneča število pogledov v pesmi.

⁹⁵ Igralcem je manjkalo 'živo' občinstvo. Moja krivda je, da jim ga nisem preskrbela. Žal sem se svoje napake zavedela prepozno.

6 V govornih interpretacijah je zaslediti več vrst napak: naglasne (*mórski*, *s kôra*, *kômaj*, *zabávljice*, *gospodíči*), neustrezna izbira naglasa glede na metrum (*mórje* – *morjé*, *zíbeli* – *zibéli*, *kógar* – *kogàr*), zamenjava besednega reda (*govoril je* – *je govoril*), zamenjava besed z drugimi (*ko* – *kako*, *kadar* – *kako*, *popival* – *popil*, *čeravno* – *čeprav*, *repi* – *repki*), zamenjava sklona (*v svoje igre* – *v svojih igrah*), nerazločnost (*s čašico* – *ščašičo*, *kvišku* – *kviščku*), neupoštevanje glasovne premene (*bog varuj*), neupoštevanje polglasnika (*prišel*, *usedel*, *slavec*), bralni zastoji, ki jih eni govorci popravijo (*prapraporniki*), drugi ignorirajo. Napak je več v šolskih interpretacijah (samo 1 interpretacija je brez napak) kot v umetniških (5 besedil je brez napak).

7 Obe vrsti govornih interpretacij sta upoštevali govorne znake iz zapisa besedil, vendar se razlikujeta po njihovi govorni konkretizaciji. Šolske interpretacije težijo h gramatičnosti, logičnosti, usklajenost prozodijskih sredstev in vsebine je slabša, afektivnost se ne prelije v poetskost (po Škariću). Šolska izvedba gradi interpretacijo na jezikovnih (slovničnih) pravilih, umetniška pa na govornih zakonitostih. Umetniške interpretacije so bolj čustveno angažirane, bolj sugestivne, zlasti pesemske so bolj ponotranjene, izbira in kombinacija ter izvedba prozodijskih sredstev se ujema z vsebino besedil, afektivnost se spreminja v poetskost. Večina igralcev tudi izrazi svojo lastno govorno poetiko. Umetniške govorne interpretacije želijo ustvarjati iluzijo prostega govora, medtem ko nekatere šolske interpretacije celo (nezavedno) poudarjajo bralni način govorjenja. V umetniških izvedbah je tudi večkrat zaslediti zavestno govorno dramaturško gradnjo, ki ustrezno vsebini usmerja govorno energijo.

7.1 Takšen rezultat primerjave obeh tipov govornih interpretacij je pričakovan, saj ima šolska interpretacija, poleg spodbujanja estetskega doživljanja pri učencih, še druge učne cilje (npr. ilustriranje literarnozgodovinskih in literarnoteoretskih dejstev). Poglavitni učiteljev namen ni ustvariti umetniško govorno interpretacijo, iskati nove govorne izrazne oblike, eksperimentirati z lastnimi glasovnimi zmožnostmi, oblikovati svojo lastno govorno poetiko, začarati publiko z mimiko in gestami, pač pa semantično ustrezno in čustveno izrazno glasno in razločno prebrati literarno besedilo. Na razlike med obema vrstama govornih interpretacij vpliva tudi dejstvo, da imajo igralci več znanja o govornem interpretiranju kot učitelji in, ne nazadnje, tudi drugačen (najbrž bolj domišljen) estetski (govorni) okus. – Primerjava ni pokazala samo razlik in podobnosti med šolsko in umetniško govorno interpretacijo, temveč tudi pomanjkljivosti obeh ter nakazala pot priprave na govorno interpretiranje.

Petrarca		Jenko: 1.		Jenko: 5.		Jenko: 6.		Jenko: 10.	
šgi ⁹⁶	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
19	24	18	14	13	17	17	15	15	11

Lermontov		Pavček		Prešeren	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
16	14	16	20	56	52

Volkodlak		Jurčič		Levstik		Puntar	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
92	108	163	184	70	60	92	112

Tabela 13. Število premorov.

	Jenko: 1.		Jenko: 5.		Jenko: 6.		Jenko: 10.	
	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
s pavzo	4	2	1	2	3	2	5	2
brez pavze	0	2	1	0	1	2	0	3

	Lermontov		Pavček		Prešeren	
	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
s pavzo	1	1	1	3	1	1
brez pavze	0	0	5	3	7	7

Tabela 14. Verzni prestopi.

	Petrarca		Jenko: 1.		Jenko: 5.	
	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
končne	6	6	4	4	4	4
nekončne	13	17	14	10	10	13
rastoče	11	12	10	6	1	7
padajoče	2	5	4	4	9	6

	Jenko: 6.		Jenko: 10.		Lermontov	
	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
končne	4	4	4	5	7	10
nekončne	13	11	11	7	9	4
rastoče	5	8	8	5	7	0
padajoče	8	3	3	2	2	4

Tabela 15a. Intonacije.

⁹⁶ Šgi – šolska govorna interpretacija, ugi – umetniška govorna interpretacija.

	Pavček		Prešeren		Volkodlak	
	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
končne	12	15	20	23	51	41
nekončne	4	5	41	31	50	78
rastoče	3	4	35	11	29	67
padajoče	1	1	6	20	21	11

	Jurčič		Levstik			Puntar	
	šgi	ugi	šgi	ugi		šgi	ugi
končne	41	46	24	19	končne pad.	41	65
nekončne	130	171	55	58	končne rast.	18	7
rastoče	108	143	47	48	nekončne rast.	31	41
padajoče	22	28	8	10	nekončne pad.	6	17

Tabela 15b. Intonacije.

Petrarca		Jenko: 1.		Jenko: 5.		Jenko: 6.		Jenko: 10.	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
5	1	10	0	9	0	11	0	9	0

Lermontov		Pavček		Prešeren	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
3	9	6	17	2	0

Volkodlak		Jurčič		Levstik	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
6	27	29	0	3	1

Tabela 16. Število pogledov v občinstvo.

Petrarca		Jenko: 1.		Jenko: 5.		Jenko: 6.	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
3	0	0	3	0	3	0	3

Jenko: 10.		Lermontov		Pavček	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
0	2	0	3	0	1

Prešeren		Volkodlak		Jurčič		Levstik	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
0	3	11	7	14	veliko	1	veliko ⁹⁷

Tabela 17. Število nebesednih znakov.

⁹⁷ Nebesednih znakov ni bilo mogoče izločiti iz enovite telesne ekspresivnosti.

Petrarca		Jenko: 1.		Jenko: 5.		Jenko: 6.	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
2	0	1	0	0	0	2	1

Jenko: 10.		Lermontov		Pavček		Prešeren	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
2	0	2	2	1	0	1	4

Volkodlak		Jurčič		Levstik		Puntar	
šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi	šgi	ugi
7	2	11	3	21	4	12	1

Tabela 18. Število napak.

III. del: Model priprave na govorno interpretacijo literarnih besedil

1 V skladu s spreminjanjem estetskega okusa sodobnega poslušalca in njegove vloge pri poslušanju se spreminja tudi vloga govornih interpretov in način govornih interpretacij umetnostnih (in neumetnostnih) besedil. Za dobro govorno interpretiranje ne zadoščajo zgolj interpretova domišljija ter intuitivno čutenje in čustvovanje ob literarnem besedilu, temveč mora biti govorna interpretacija tudi rezultat znanja. Učitelj pouka književnosti in igralec morata biti *kvalificirana bralca* (Krakar Vogel, 1993/94), kar pomeni, da imata s študijem pridobljeno literarnovedno znanje in da znata svoje branje javno predstaviti. Ker je govor v učiteljskem in igralskem poklicu temeljno izrazilo,⁹⁸ morata biti učitelj in igralec tudi *kvalificirana govorca*, torej si morata s študijem pridobiti znanje o govoru in govornem interpretiranju. Igralčev študij govornega interpretiranja je dolgotrajnejši in bolj poglobljen, saj je govorno izražanje (poleg telesnega) bistvena dejavnost igralskega poklica. Za učitelja je govorno interpretiranje le ena od pedagoških dejavnosti, zato mu načelno zadošča poznavanje temeljnih zakonitosti. Poleg znanja so za oblikovanje govorne podobe literarnega besedila pomembne še interpretove psihofizične danosti, estetski okus in ne nazadnje njegove sposobnosti poglobljenega doživljanja ter razumevanja literarnega besedila.⁹⁹ Samoumevno je, da ima učitelj tudi književnodidaktično in pedagoško znanje, igralec pa specifična znanja o odrski in igralski umetnosti. Igralec mora poznati posebnosti različnih medijev (npr. razliko med radijsko igro in govornim interpretiranjem neposredno pred občinstvom, mikrofonski govor, govor pred kamero). – Govorna

⁹⁸ V nekonvencionalnem, konceptualnem gledališču je lahko primarno igralčevo izrazno sredstvo telo, npr. različne oblike performansov, fizično gledališče, plesno gledališče.

⁹⁹ Strinjam se z Božo Krakar Vogel, da bi bilo treba v okviru literarnostrokovnega usposabljanja učiteljev gojiti in razvijati tudi doživljajsko stran branja literarnih besedil ter sposobnost za njegovo refleksijo (Krakar Vogel: 1993/94). Študenti igralci so v času izobraževanja (pa tudi kasneje) nenehno znotraj procesa raziskovanja sebe, svojega odnosa do sveta, pri čemer imajo dovolj priložnosti za razvijanje in izražanje lastnega doživljanja umetnostnih besedil.

interpretacija umetnostnega besedila torej ni enostavna dejavnost, ki bi jo bilo mogoče improvizirati, pač pa je kompleksen govorni dogodek, ki ima zlasti v pedagoški komunikaciji za poslušalce lahko dolgoročne posledice.¹⁰⁰ Zato vsaka javna govorna interpretacija literarnega besedila (šolska ali umetniška) zahteva predhodno pripravo.

1. 1 Na osnovi primerjalne slušne analize šolskih in umetniških govornih interpretacij ter ob preizkušanju različnih poti k dobri govorni interpretaciji v praksi na AGRFT in na številnih seminarjih za učitelje (osnovnih in srednjih šol, za študente sloveniste) sem izoblikovala *model priprave na govorno interpretacijo*. Model je nastajal ob spremljanju predvsem pesniških in proznih govornih interpretacij, vendar ga je mogoče uporabljati tudi za prekodiranje dramskih besedil v govor (branje vlog). Zavedam se, da konotativna narava umetnostnega besedila in raznolike psihofizične lastnosti govorcev ne dopuščajo ukalupljenosti in formalizacije procesa nastajanja govorne podobe besedila, saj je ustvarjanje govorne interpretacije vselej izrazito osebno, individualno in enkratno dejanje. Model poskuša postaviti zgolj teoretično oporo za ustvarjalni proces govornega oblikovanja, ki ga z znanstvenim instrumentarijem ni mogoče v celoti opisati.¹⁰¹

2 Pred začetkom priprave na govorno interpretiranje mora biti izpolnjen bistveni pogoj, in sicer *natančno poznavanje vsebine besedila*. Vsak interpret mora opraviti idejno-vsebinsko analizo, preden se loti priprave na govorno interpretiranje. Izjemno pomembno je, da je glavna misel besedila interpretu popolnoma jasna, saj je od tega bistveno odvisna govorna podoba interpretacije. Vsebinska analiza besedila, literarnozgodovinska umestitev, literarno(z)vrstne, literarnoteoretske določitve itd. so del učiteljeve metodične priprave. Zunajbesedilne informacije učitelj posreduje učencem običajno pred govorno interpretacijo literarnega besedila (najava in lokalizacija besedila), vsebinsko analizo pa po interpretativnem branju in čustvenem premoru.

¹⁰⁰ Primerno izvedene šolske govorne interpretacije literarnih besedil lahko v učencih za vselej vzbudijo pozitiven odnos do književnosti in obratno.

¹⁰¹ *Branko Vuletić* ugotavlja, da umetnosti ni mogoče znanstveno definirati. V umetniškem delu se lahko znanstveno prouči samo tiste elemente in odnose, ki niso bistveni za umetniško vrednost dela (1976: 8). Tudi *Tomo Virk* meni, da presežnosti (umetniškosti) literarne umetnine znanost (literarna veda) ne more objektivizirati. »Kar je presežno, ni dostopno urejajočemu spoznanju; pač pa umetniškemu čutu«. Virk se zavzema, da bi ta čut legitimizirali tudi v literarni vedi (1999b: 90).

2.1 Tudi igralec mora (včasih bolj, včasih manj podrobno) raziskati literarnovedne okoliščine, v katere je umeščeno besedilo, ki ga bo govorno interpretiral, čeprav mu ti podatki služijo le kot nekakšno miselno ozadje pri oblikovanju interpretacije. Podatke lahko izbira zelo selektivno, marsikaj, kar mora učitelj vedeti in znati ubesediti, lahko igralec izpusti. Faktografski podatki mu služijo predvsem za spletnje asociativne mreže, v katero umesti svojo govorno interpretacijo. Osrednje mesto v igralčevi predpripravi ima vsebinska analiza besedila, ki se ji igralec načelno posveča drugače, bolj poglobljeno in podrobno kot učitelj. Zlasti dolgo se ukvarja z besedilno mikrostrukturo – s pomenskimi razmerji med besedami, s konotacijami, z zvočnostjo besed in večjih besedilnih enot itd., predvsem pa z lastnim odnosom do besedila. Igralcu je besedilo vedno nekakšna spodbuda za raziskovanje lastnega nezavednega, iz katerega se rojeva govorna interpretacija kot spontano in iskreno govorno dejanje.¹⁰² Pri tem mu lahko pomagata zlasti režiser in dramaturg, vendar igralec velikokrat te predpriprave opravi sam. Tudi od vrste igralčevega nastopa (npr. recitiranje na proslavi, branje poezije na radiu, samostojen recital, branje vlog v radijski igri) je odvisno, ali se bo z besedilom ukvarjal sam ali s sodelavci. Igralčeva predpriprava na govorno interpretiranje je torej samostojno ali delno samostojno igralčevo opravilo, priprava pa je načelno individualno delo. Igralcem pri nekaterih prvinah priprave včasih svetuje lektor (npr. odločanje pri naglasnih dvojnicah, izgovor neobičajnih besed). Zlasti kadar igralec nima sodelavcev, lahko predpripravo in pripravo združi.

3 Model priprave na govorno interpretacijo temelji na natančnem branju in ima tri faze:

- **upočasnjeno tiho branje,**
- **izdelava govornega zapisa,**
- **poskusno glasno branje.**

3.1 V prvi fazi bralec evidentira govorne znake na podlagi jezikovne strukture besedila, v drugi fazi besedilo opremi z grafičnimi znaki za govorno uresničitev (označi premore, intonacije, poudarke, glasnost, naglase, tempo itd.), v tretji fazi glasno preizkusi (in popravi) govorni zapis, ozavešča zvočno sliko celotnega besedila ter kontrolira

¹⁰² Igralec, pesnik, dramatik, esejist in pedagog igre *Kristijan Muck* natančno opisuje zapleteni proces igralčevega vstopanja v notranjo strukturo besedila in posamezne izjave (Muck 1997: 316). Zanima ga predvsem dramski dialog in fenomen igre, vendar marsikatera ugotovitev glede igralčevega izjavljanja velja tudi za govorno interpretiranje nedramskih besedil. Njegovi razmisleki o načinu, kako »se iz pojmovnega blodnjaka izostri tisto, v čemer je bistvo govornega dogodka« (Muck 2000: 4), so gotovo med najbolj poglobljenimi in natančnimi premisleki igralčevega odnosa do besedila na Slovenskem.

svoje individualne govorne posebnosti. Model je odprt za ustvarjalno spreminjanje ob konkretnem besedilu. Namenjen je zlasti učiteljem, učencem in igralcem.

1. faza: Upočasnjeno tiho branje

1 Prva faza je posvečena predvsem procesu pretvarjanja zapisanega jezika v govorjenega, tj. iskanju govornih znakov v jezikovni organiziranosti besedila.¹⁰³ Pozornost bralca torej ni več usmerjena na idejno-vsebinske sestavine besedila oz. na to, kaj avtor besedila sporoča, temveč na to, kako to sporočilo ustrezno besedilnim in zunajbesedilnim okoliščinam prekoderati v govor. Tiho branje jeupočasnjeno branje, saj se bralec zaustavlja ob manjših delih besedila, se vrača na začetek, preleti besedilo do konca, se vrne na sredino itd. Tako jezikovna kot govorna struktura zapisa zaradi konotativne narave literarnega besedila dopuščata več interpretacij. V šolski govorni interpretaciji je bolje, da se učitelj ne odloča za nenavadne govorne uresničitve, temveč da izbira tiste, ki se najmanj razhajajo z jezikovno oblikovanostjo besedila in ki podpirajo literarnoteoretske danosti. Še zlasti, če učenci med učiteljevo govorno interpretacijo spremljajo zapisano besedilo. Učencem naj tudi pojasni odprtost literarnega besedila za različne govorne interpretacije in argumentira svoj izbor prozodijskih sredstev. V naravi umetniške interpretacije pa je iskanje in preizkušanje novih, drznejših, manj običajnih govornih uresničitvev, zato se igralec lahko zavestno odmakne od pričakovanih govornih načinov, vendar ne na račun slabše ali neustrezne sporočilnosti. Zvočna semantika se ne sme pretirano oddaljiti od jezikovne, igralec ne sme dopustiti, da poslušalec sledi samo glasovnemu sloju govora.¹⁰⁴ Ko igralec izvaja govorno interpretacijo,

¹⁰³ Termina jezikovna in govorna organiziranost opredeljuje *Branko Vuletić* v uvodu knjige *Sintaksa krika* (1986: 9). – S stališča govorne organizacije analiziram dve pesmi, Jesihov sonet in Muckovo Hojo, v članku *Govorna organiziranost umetnostnega besedila* (Podbevšek 1992/93: 69).

¹⁰⁴ Obstajajo tudi izjeme, ko je sporočilna vrednost besedila samo v zvočnosti. Npr. *letrizem* oz. *fonizem*, literarna smer, ki je (okrog leta 1950) gojila *zvočno* (*fonično*) *poezijo*, v kateri je bil glasovni govorni sloj, obogaten z negovornimi zvoki, kot so kašelj, smrkanje, vdih, izdih, poljub, plosk itd., izključni nosilec pomena. Podobno je skušala preseči jezik in pomene besed *zaumna poezija* v ruski literaturi, pri nas pa v šestdesetih letih 20. stol. »*katalogovci*«, npr. Franci Zagoričnik. Takšna poezija razstavlja besede na zloge, glasove, jih združuje v brezpomenske sklope, ki učinkujejo samo s svojo zvočnostjo. Glej B. Vuletić: *Između krika i slike* (Gramatika govora 1980: 142) in D. Poniž: *Konkretna poezija* (1984).

zavestno ustvarja svojo lastno *poetiko govornega interpretiranja*.¹⁰⁵ Ta poetika ima svojo kvaliteto in kvantiteto in jo je mogoče meriti. Poetike je lahko več ali manj, razberljiva je v načinu kombiniranja in izvedbeni intenzivnosti prozodijskih sredstev. Avtor poetike govornega interpretiranja je govorni interpret, zato se v njej zrcali celotna govorčeva osebnost, saj govorec besedilo tako rekoč »pretaka skozi sebe«, skozi svoj nezavedni in zavedni svet (Muck 2000: 3). Igralec si prizadeva, da bi bilo njegovo govorno izvajanje čim bolj osebno in spontano, kar pa je med drugim odvisno tudi od njegove sposobnosti uvida v bistvo posameznih delov besedila in njegove celote. Igralčeva lastna, izvirna poetika govornega interpretiranja je bistvena lastnost umetniške govorne interpretacije in ena od ločevalnih lastnosti v primerjavi s šolsko govorno interpretacijo. Načelno lahko svojo govorno poetiko ustvari tudi učitelj, vendar oblikovanje samosvoje izvirne poetike ni učiteljeva primarna naloga.¹⁰⁶ V tej fazi pripravljanja bralec že razmišlja tudi o zunanjih okoliščinah, v katerih bo izvajal govorno interpretacijo. Učitelj namreč svojo interpretacijo vedno posreduje v razredu neposredno pred učenci, igralec pa nima zmeraj pred seboj »žive« publike, saj lahko govorno interpretira na radiu, na televiziji, v različnih studiih, kar vpliva na izbiro in izvedbo prozodijskih sredstev.

1.1 Med tihim branjem interpret v mislih (lahko tudi polglasno ali glasno) preizkuša različne govorne uresničitve in pozorno razbira semantiko glasovnega govornega sloja. Ko zvočno oblikuje manjše dele besedila, mora vedno misliti na vlogo detajla v celoti. Govorna podoba posamezne izjave se mora prilegati govorni podobi celotnega besedila. V tej fazi se bralec odloča, kako bo intoniral celo besedilo, da bo čim bolj adekvatno ujel njegovo miselno in čustveno vzdušje. Bralec govorne znake, ki sicer temeljijo na jezikovnih, razvršča in harmonizira v celotno govorno strukturo. V dramskem besedilu bralec razbira tudi odnose med replikami različnih oseb, razmišlja o okoliščinah izrekanja in zasleduje razvoj svoje vloge. – Če bo interpret besedilo govorno interpretiral na pamet, si že v tej fazi skuša zapomniti ključne besede in najti miselne oporne točke, ki mu bodo služile kot spominsko ogrodje.

2 Vsako zapisano besedilo je implicitno določeno z osnovnimi zvočnimi (govornimi) oblikovalci. V jezikovno strukturo vgrajeni

¹⁰⁵ Škaričev (2000: 30) poimenovanje *poetika recitiranja* razširjam na poetiko govornega interpretiranja, ker ima tudi govorno interpretiranje proze in branje vlog svojo poetiko.

¹⁰⁶ Tudi primerjalna slušna analiza je pokazala, da je poetika v umetniških govornih interpretacijah bolj opazna kot v šolskih.

govorni znaki (pravorečne in besedilnofonetske prvine – prozodijska sredstva),¹⁰⁷ ki poleg interpretovih individualnih govornih (in osebnostnih) danosti določajo zvočno obliko interpretaciji, so naslednji:

- grafična oblikovanost besedila kot celote (naslovje, odstavčnost, kitičnost, dolžina verzov, premi govor, različen tisk, dolžina replik, monolog, didaskalije itd.),
- ločila (tudi odsotnost ločil),
- skladenjska zgradba (besedni vrstni red, vrivki, nedokončane povedi, elipse, kratke povedi, zelo dolge povedi, razmerja med odvisniki, združene povedi, pastavki, premi govor, verzni prestopi, vskok v tujo repliko itd.),
- stilno zaznamovane jezikovne prvine (tujejezične in jezikovnozvrstne, čustveno in časovno obarvane),
- naglaševanje (stilni/avtorski naglasi, naglasne dvojnice, »metrični« naglas, večnaglasnice itd.),
- glasovje (težji glasovni sklopi, polglasnik, glasovne premene, izgovor tujih glasov, krajšav, števil, glasovno slikanje, aliteracije, asonance, rima itd.),
- ponavljanja (ponavljanje glasov, zlogov, besed, skladenjskih vzorcev, refren itd.),
- nasprotja in stopnjevanje (besedna, miselna, čustvena itd.),
- medmeti,
- drugo.

2.1 Eden od vizualnih znakov, ki lahko sugerira način uzvočenja je **grafična oblikovanost besedila kot celote**. Na primer: v poeziji kitičnost, dolžina verza, v prozi odstavčnost, premi govor, delitev na poglavja, tudi naslovje (naslov, podnaslov, mednaslovi), v dramatikah razdeljenost na dejanja, prizore, dolžina posameznih replik, didaskalije. Bralec se mora npr. odločiti, ali bo govorno povezal dve kitici ali ju bo ločil s premorom, ali bo prebral ime avtorja in naslov, ali bo bral podnaslove, ali bo delal premore med odstavki, ali bo bral didaskalije itd. Tudi različen tisk je lahko govorni znak, npr. razprta (spacionirana) pisava,¹⁰⁸ krepki tisk, same velike črke so lahko znamenje za poudarjanje, za upočasnen govor, za višji register, poševni (kurzivni) tisk lahko nakazuje stilno vrednost besede, kar je mogoče uzvočiti s spremembo v barvi, registru, izreki, na zloge z vezaji razdeljena beseda nakazuje spremembo v izreki, spremembo

¹⁰⁷ Pravorečne prvine dopuščajo manj interpretativne svobode, besedilnofonetične (prozodijske) pa več.

¹⁰⁸ Izraz *spacionirana pisava* uporablja Branko Vuletić v analizi Krleževe vojne lirike (1986: 75).

ritma itd. Kako npr. govorno uresničiti vizualno »razmetane« verze koroškega pesnika Janija Oswalda v pesmi *Moja sekira* (Branja 4: 109)? Ostrina sekanja in razkosavanja besed se lahko odraža v načinu izreke (napetost, staccato), v izpostavljanju nekaterih glasov ([s] – onomatopejsko ponazarjanje sekanja), v nepredvidljivem ritmu, ki ga narekujejo verzni prestopi na nepričakovanih mestih, v premorih za vsakim verzom, morda v prevladovanju padajočih intonacij:

Moja
sekira je usekala po
domači
besedi
jo razkosala
moja
beseda je usekala po
domači
sekiri
jo razkosala
jaz
sem usekal po
sebi
se razkosal
veselijo se mesarji.

2.1.1 V dramskem besedilu posebno pozornost zahteva monolog, pa tudi izmenjavanje zelo kratkih replik, govor vstran (aparté), obgovorno zvočno dogajanje (smrkanje, kašljanje, kihanje, trkanje, ploskanje itd.). Posebej zahtevno je govorno interpretiranje dramskih besedil v verzih, saj mora govorec najti pravo razmerje med naravnim dialoškim govorom in poezijo. Skladnja v verzu je tudi fonetski pojav, ne le stavčni, saj ima intonacija, uresničena v skladnji, v verzu prav tako pomembno vlogo kot ritem. Za govorno oblikovanje dramskega verza je bistvena pomensko-skladenjska struktura, ki ji je metrum samo opora. V dramskem besedilu je treba upoštevati didaskalijska navodila za uzvočenje replik. Kako bo na primer govorec izrekel Dacarjev stavek (*Zdaj pa k ženski!*), ki ga je Cankar v *Pohujšanju* opremil z napotkom *zacmoká* (Branja 3: 72)? Govorec mora preizkusiti različne načine zvočne konkretizacije »cmokajočega« govora in paziti na razločnost. Tudi književna zvrst in vrsta bralcu

nakazujeta način uzvočevanja – lirski pesem zahteva drugačno govorno atmosfero kot epska, prozni odlomek drugačno od dramskega.¹⁰⁹

2.1.2 V nekaterih prozih besedilih se sredi pripovedi pojavi pesem. Na primer v Kosmačevem Tantadruju: *Prepeval je vztrajno in enakomerno s svetlim, toplim glasom, ki so mu stare ženice rekla angelski glas: »Na-a nebu je-e sonce, / na zemljici mraz. / Na-a-biram ja-az zvonce / in vsi so za vas«* (Branja 4: 149). Predvsem učitelj mora premisliti, ali bo pesmico res odpel (in si izmislil melodijo), ali jo bo morda samo bolj spevno prebral, ali jo bo izvedel v parlandu.¹¹⁰ – Ob iskanju sugestij za govorno oblikovanje v grafičnem videzu besedila se interpretu že poraja »dramaturška« govorna zasnova oz. zvočna slika celega besedila. Evidentiranje omenjenih govornih znakov je neločljivo povezano s stalnim motrenjem vsebinske strukture besedila in ne sme biti le formalno dejanje.

2.1.3 V nekaterih umetnostnih besedilih vizualna podoba besedila prinaša lastno sporočilo. Mislim na t. i. likovne pesmi (carmina figurata, figurativna pesem, vizualna, vidna poezija, konkretna poezija), kjer pisec z različno dolžino in razporeditvijo verzov ustvari likovni znak, povezan z vsebino pesmi (npr. S. Gregorčič: Kupa življenja, J. Menart: Croquis, Boris A. Novak: Krog). Primerno je, da učitelj v takih primerih učencem priporoči gledanje besedila med interpretacijo, medtem ko igralci vizualno sporočilnost lahko posredujejo na bolj gledališke načine, npr. z gibanjem po prostoru, z gestiko ali pa ta del pesemskega sporočila izpustijo.¹¹¹ Besedila, v katerih je vizualni učinek izstopajoči ali edini sporočilni znak, so seveda namenjena gledanju in ne govornemu interpretiranju (npr. Apollinairovi kaligrami). Tudi besedila, v katerih se črkovno zapisane besede mešajo s simboli iz matematike, logike, z izrezki iz časopisov itd. načelno niso namenjena glasni izvedbi (npr. Kosovel, F. Zagoričnik).

2.1.4 V starejših pesemskih besedilih se vsak verz začne z veliko začetnico (Vodnik, Prešeren), kar ni skladenjski znak, pač pa pesniška konvencija, ki smo jo Slovenci prevzeli od drugih jezikov. Na

¹⁰⁹ Zmotno je mnenje, da je prozo lažje interpretirati kot poezijo. Prepletanje opisov, razmišljanj, dialogov, notranjih monologov v pripovednem besedilu lahko pri nepravilni interpretaciji hitro povzroči razbitje kompaktne umetniške resničnosti, zato je priprava enako pomembna kot pri poeziji (Novaković 1980: 200).

¹¹⁰ Način petja, ki je podoben govoru.

¹¹¹ Študentka dramske igre je npr. pri predmetu umetniška beseda izvedla Kosovelovo pesem Človek pred zrcalom tako, da je odsev – odzadnje besedilo govorila s profilom proti publiki, pravo besedilo pa en face v publiko.

govorno izvedbo takšen vidni znak ne vpliva. Nekateri sodobni pesniki ne uporabljajo velikih začetnic (zgodnejši T. Šalamun, M. Jesih, M. Haderlap, U. Zupan), velikokrat v kombinaciji z odsotnostjo ločil. Za govorno izvedbo to pomeni predvsem pozornejšo pomensko razčlenjevanje (zlasti s premori in intonacijami), ki včasih dopušča variantnost.

2.2 Poleg grafične podobe celotnega besedila so vidno najbolj očitni znaki za govorno uresničitev zapisanega **ločila**. Ker so grafični znak za različna prozodijska sredstva (premore, delno tudi za njihovo trajanje, intonacijo, povečano stopnjo čustvenosti, spremembo registra in jakosti itd.), jih mora bralec natančno pregledati in določiti njihovo slušno vrednost. Upoštevati mora dejstvo, da ločil včasih ni treba govorno uresničiti, ker so samo skladenjski znak; prav tako si lahko dovoli interpretativno svobodo glede zamenjave in črtanja ločil (npr. vejice v piko, črtanje vejice), če s tem podeli izjavi nov smisel, ki je v skladu z vsebino besedila. Govorno lahko realizira premor tudi na mestih, kjer avtor ločila ni zapisal. Seveda mora pri tem pomensko členjenje besedila ostati logično – z razumskega ali čustvenega stališča. Interpret se mora zavedati, da govorna logika ne temelji vedno na razumu (skladenjska razmerja), pač pa tudi na emocijah (kršenje skladenjske logike).

2.2.1 Izziv za govornega interpreta so npr. **oklepaji**. Kako govorno uresničiti dva verza v oklepaju v Lorcovem Slovesu? (Branja 3: 161) *Ko umrem, / pustite balkon odprt. // Deček pomaranče je. / (Z balkona ga vidim.) // Kosec žito kosi. / (Z balkona ga slišim.) // Ko umrem, / pustite balkon odprt.* Govorna podoba obeh oklepajnih verzov je lahko podobna, tako da nastane nekakšno nasprotje z neoklepajnimi verzi (morda življenje – smrt). Oklepaj je mogoče nakazati tudi z nebesednimi znaki (npr. z rahlim premikom glave v namišljeno smer poslušanja).

2.2.2 **Klicaji** so znak emocionalne vsebine, zato so tonski razponi intonacij izrazitejši, register je povišan ali znižan. Govorec se mora zavedati, da klicaj ni vedno znak samo za povečano glasnost, pač pa za intenziviranje govorne energije v celoti. Intenzivnost prozodijskih sredstev se še poveča, če se klicaj podvoji, potroji ali če se mu pridruži vprašaj. Bralec mora biti pozoren na kombinacije ločil, npr. Kajetan Kovič ima opazno oblikovan naslov pesmi *Je ...?* Ker manjka osebek, učinkuje vprašanje eliptično. Kako uzvočiti elipso? Tri pike so že v prvem verzu zapolnjene z besedami: *Je kaj? Je nič? Je vse?* (Branja 4: 37). Uzvočitev naslova mora pokazati, da ne gre samo za vprašanje, pač pa za izražanje dvoma. Morda je primerno podaljšati e v naslovu in ga izpeljati v izrazito antikadenco z daljšim premorom za sabo.

2.2.3 Tudi ločila v neskladenjski rabi imajo lahko slišno obliko, npr. opuščaj lahko povzroči glasovno spremeno (*ak' bi imel gigantov* < [agbi-]), narekovaji (ne v premem govoru) lahko sugerirajo spremembo v glasovni barvi, tonu, vezaj med zlogi ene besede lahko nakazuje skandiranje ali upočasnen izgovor, klicaj sredi povedi kaže na čustvenost (*Zato mladost! po tvoji temni zarji*).

2.2.4 V slovenski književnosti je s stališča interpunkcije zanimiv Cankar, za katerega vemo, da je bil posebej občutljiv za zvočnost svojega pisanja. Govorno interpretiranje njegovih del zato zahteva prefinjen občutek za ritmično muzikalno ubranost, kar je Cankar deloma označil tudi z ločili. Opazna je npr. **raba treh pik** na koncu in sredi povedi ter **pomišljaja** sredi in na koncu povedi: *Ali Lojzetova glava se je zibala ... zibala in je izginila ...; Toda niso čakali – voz je drdral dalje; prišla se je z obema rokama – toda voz je sunil; čakala je do noči in ni ga bilo ...; v mirno belo svetlobo, ki je sijala iz oči ...; vesela domovina, pozdravljena iz veselega srca!* – (Branja 3: 38). Pomišljaji nakazujejo daljši premor, ki izostri kontraste, tri pike podaljšujejo trajanje in sugerirajo upočasnitev, pomišljaj za klicajem nakazuje dolgo pavzo za čustveno obarvano povedjo. Včasih je pomišljaj tudi podvojen ali celo potrojen. Potreben je bralčev razmislek, kako govorno uresničiti natrganost povedi, zamolčane, a slutene misli, miselne zatike, kako podaljšati govorno energijo v dolge premore itd. Več pomišljajev sredi povedi lahko nakazuje natrganost govora, zastajanje v govoru, psihično odsotnost, npr. Hana iz Goge: *Oče – vzel me je v naročje – božal – me ne izpustil do sedaj* (Branja 3: 405). Ko Hana noče izreči svojega dejanja, čeprav bi rada, Grum to označi z dvema pomišljajema: *Vendar sem ga – – vendar – –*. Pomišljaji niso samo znak za premor, pač pa nakazujejo tudi drugačno barvo in register ter upočasnjeno tempo. O uzvočitvi ločil je vedno treba razmišljati v luči besedilnih okoliščin.¹¹²

2.2.5 Dokaz, da so ločila pomemben grafični znak za govorno uresničitev zapisanega, so **umetnostna besedila brez ločil**. Ukinitvev interpunkcijske razčlenjenosti besedila omogoča individualno druženje besed, besednih zvez, povedi, s čimer se vzpostavljajo novi (neobičajni) pomenski odnosi. Odsotnost ločil pomeni za govornega interpreta samo navidezno svobodo, saj si mora v mislih vendarle določiti premore (intonacije) oz. postaviti ločila, pa četudi jih postavi na neobičajnih mestih. Odsotnost ločil sicer omogoča večjo variantnost členjenja, vendar bo govorec lahko uresničil samo eno členitev,

¹¹² Vlogo pomišljaja v Krleževi vojni liriki analizira Branko Vuletić (1986: 77, 150). O pomenu ločil v Cankarjevi prozi, zlasti podpičja in pomišljajev, razmišlja Joža Mahnič (1956/57: 97).

zato se mora pred govorno interpretacijo odločiti za eno varianto. Včasih odločitev za določeno obliko členitve vpliva na nadaljnje členjenje ali na druge prozodijske prvine. Obstajajo tudi brezločilna besedila, kjer ne gre samo za možnost različnega združevanja besed, temveč pisec z brezločilnostjo bralca opozarja na posebno pripovedno tehniko, ki želi posnemati nastajanje misli v človeški zavesti. Druženje besed po običajni pomenski ali skladijski logiki je v takih besedilih manj primerno, saj želi avtor z odsotnostjo ločil (in še z drugimi sredstvi, npr. z neobičajnim besednim redom, zamolki, preskoki iz enega skladijskega vzorca v drugega) ubesediti tok zavesti kakšne osebe. Joyce npr. v Ulikseu tako ubeseduje Mollyjin notranji samogovor, kar govornemu interpretu omogoča »nelogično« členjenje s premori, pa tudi manj pričakovano rabo ostalih prozodijskih sredstev: */.../ četrť čez kakšna nepravdanska ura najbrž na Kitajskem zdaj ravno vstajajo in si češejo kite kmalu bodo nune zazvonile jutranjico one nimajo nikogar da bi jih prihajal motit v spanju razen enega ali dveh duhovnikov za nočno službo božjo /.../* (Branja 3: 190).¹¹³ – Ob evidentiranju ločil in njihove slušne vrednosti bralec razmišlja tudi o intenzivnosti uzvočitve ločila, npr. kako dolgi bodo premori, kakšni bodo tonski razponi v različnih intonacijah, s kakšnim registrom in tempom bodo realizirani vrivki, kakšna bo glasovna barva v premem govoru. Intenzivnost prozodijskih sredstev mora vedno izhajati iz vsebine celotnega besedila.

2.3 Govorno logiko oblikuje v precejšnji meri tudi pozorno analiziranje (zapletene) **skladijske zgradbe** (ob hkratnem razbiranju ločil). V slovenski literaturi so sintaktično zahtevni na primer nekateri Prešernovi verzi,¹¹⁴ ki jih je dobro najprej razvezati v prozo, spremeniti stilno zaznamovani besedni in stavčni red v navadnega ter tako najti smisel. Na primer: *Komur je sreče dar bila kľofuta, / kdor je prišel ko jaz pri nji v zameri, / ak' bi imel gigantov rok stotero, / ne spravi vkup darov potrebnih Pluta.* < Komur je sreča podarila kľofuto, kdor se ji je zameril, ne bo spravil skupaj darov, ki jih potrebuje Plut, četudi bi imel sto rok gigantov. < Kdor nima sreče, ne bo nikoli bogat.

¹¹³ Na AGRFT se je pri govornem interpretiranju Ulikseu pokazalo, da je za poslušalčevu recepcijo primernejše prepletanje skladijske logike členjenja z asociativno. – N. Novakovič meni, da Ulikseu ni mogoče govorno interpretirati enako kot vsebine s kronološko kontinuiteto. Govorec mora paziti, da ne razbije toka zavesti, in sicer tako, da neurejene misli, preskakovanje s predmeta na predmet sicer izreka s hitrejšim tempom, da ustvari vtis hkratnega dogajanja, vendar so premori le nasluteni, prehodi mehki in intonacije le rahlo nakazane (1980: 203).

¹¹⁴ Raziskava med osnovnošolci, gimnazijci in študenti slovenistike je pokazala, da smiselna parafraza Prešernovih verzov povzroča težave vsem skupinam, kar pomeni, da je treba branju z razumevanjem tudi na tej ravni v šoli posvečati več pozornosti (Krakar Vogel 2000/01: 130).

– Ko je govorcu misel jasna, lažje najde ustrezno intonacijo, poudarek, mesta za premore, količino in dolžino pavz itd.¹¹⁵

2.3.1 Premislek od bralca zahtevajo tudi **vrivki**: bodo izrečeni z višjim ali nižjim registrom, hitreje ali počasneje, z daljšima ali krajšima pavzama na obeh straneh, bodo ilustrirani z izrazitejšo mimiko, morda z gesto. Vrivki s pomembno informacijo običajno dosežejo namen z višjim registrom, počasnejšim tempom in večjo glasnostjo, manj pomembni pa z nižjim registrom, hitrejšim tempom in manjšo glasnostjo. Posebej občutljivi za smiselno členjenje so večstavčni vrivki. Takšni se npr. najdejo v Jesihovih sonetih: *mislim čedni, postarani obraz / (vivat brezsrarni patos, ki v njem čas / uživa, ko gre v svojo skrivno smer!) - / podoba krhko, ki se razcvetena / gosti mi v prsih žejen netopir* (Jesih 1990: 13).¹¹⁶ Oklepajni vrivek je mogoče zvočno realizirati s hitrejšim tempom, nižjim registrom in zelo kratkimi premori ob vejicah.

2.3.2 Eliptični (izpustni) stavki so bistveno vezani na sobesedilo in so znak velike čustvene angažiranosti pisca. Na primer V Kosovelovi Slutnji je kar osem neglagolskih stavkov in en sam glagolski: *Polja. / Podrtija ob cesti. / Tema. / Tišina bolesi. // V dalji / okno svetlo. / Kdo? / Senca na njem. // Nekdo gleda / za menoj, / z menoj / nepokoj / in slutnja / smrti*. Govorna podoba nadomesti manjkajoče jezikovne prvine in naredi iz stavka celoto, seveda pa morajo biti proizvodjska sredstva izrazita. Pesem bi npr. izgubila pomembno vsebinsko razsežnost, če bi govorec bral verze naštevalno, z rastočimi intonacijami brez premorov.

2.3.3 Skladenjski govorni znak so tudi nakopičeni **kratki stavki**; lahko ponujajo pohitevanje v tempu, morda upočasnjeni tempo z daljšimi premori. Marko Sosič npr. v Balerini, Balerini s preprosto sintakso označi govor duševno zaostale ženske: *Zdaj je večer. V kuhinji sem. Sedim in gledam sliko Grete Garbo na sliki*. (Branja 4: 308). Enoličnost pripovedovalkega življenja in zaporedno, ne hkratno, celostno dožemanje dogodkov je mogoče izraziti tudi s padajočimi intonacijami ob pikah (premorih). V dramskih besedilih zaporedne kratke replike vzpostavljajo poseben ritem. V Jesihovih Grenkih sadežih pravice (Branja 4: 378) se npr. Gobavec in Jemavec takole pogovarjata: Jemavec: *In vi ste ta vdova?* Gobavec: *Jaz*. Jemavec: *Jaz vas vzamem*. Gobavec: *Jaz tudi vas*. Jemavec: *Danes je zelo težko dobiti ženo*. Gobavec: *O*. Jemavec: *Tako da je kar sreča, če*

¹¹⁵ Zoran Božič v prispevku Problem prvega branja Krsta pri Savici (empirična raziskava) ugotavlja, da je razumevanje bistveno boljše, če imajo dijaki ob posamezni kitici tudi prestavitev verzov v prozo (predavanje na simpoziju Obdobja 25, 2006).

¹¹⁶ Jesih, Milan, 1990: Soneti. Celovec: Založba Wieser.

kakšna ovdovi. Gobavec: O. Jemavec: Samo jih zelo malo ovdovi. Gobavec: H. Jemavec: Otroka sta zdrava? Gobavec: Zdrava. V Jesihovem primeru gre tudi za humorno vlogo takšne oblike dialoga. Replike lahko tečejo brez premorov, precej hitro, kot nekakšno zasliševanje, ali pa so med njimi daljši premori, ki kažejo na zadrego obeh oseb. Za govorno konkretizacijo sta zanimiva medmeta oz. razstavljeni medmet ooh. Govorec mora premisliti, kakšno zvočno obliko bo imel prvi o, kakšno drugi, kako bo izgovoril h, ki je zelo slabo šlišen glas.

2.3.4 Zelo dolge povedi z več odvisniki je mogoče z različnimi prozodijskimi prvinami razdeliti na več govornih enot (npr. s premori, z intonacijo). Pri tem ne gre samo za lažjo govorno uresničitev, temveč tudi za lažje sprejemanje slišane. Interpret, zlasti učitelj, mora namreč med pripravo misliti tudi na recepcijske sposobnosti svojih poslušalcev. V slovenski prozi so, predvsem zaradi številnih odvisnikov, ki so nanizani v eno poved, govorno zahtevna nekatera Lipuševa besedila, na primer roman *Zmote dijaka Tjaža* (Branja 4: 248): *Mi, ki smo Tjaža več kot poznali, ki smo mu videli v dno duše, čeprav smo si bili blizu le kratko časa, mi, ki smo v tem kratkem času njegovo življenje sooblikovali, si domišljamo celo, da smo ga hitreje spregledali in globlje dojeli kot vsi tisti, ki so bili z njim skupaj od detinstva naprej, mi se temu ne čudimo, skoraj bi rekli, da je tu opaziti miganje božjega palca, prsta, ki miga iz pravičnosti, kadar koli miga in ki drugačnega miganja ne prenese.* Govorec mora razmisliti, kje je primerno spustiti intonacijo v kadenco in kje je nujno vztrajati v nekončnih intonacijah, pa morda s tempom regulirati miselni tok (Lipuš posnema nepretrgan tok zavesti). Pomembno je izluščiti glavne stavke in hierarhično razvrstiti misli (odvisnike po stopnjah), saj jih na osnovi stavčnih razmerij lahko govorno povezujemo (pri vejicah npr. ni premorov), izpostavljam (glavni stavek npr. izrečemo glasneje, počasneje) itd. Dokler bralec ne najde smisla povedi, je ne more ustrezno govorno uresničiti. Treba je najti miselna težišča posameznih stavkov, pa tudi večjih enot. Govorno izvajanje besedila mora imeti določeno zvočno perspektivo, ki olajšuje ne samo izvajanje, ampak tudi poslušanje. V navedeni povedi je lahko oporna točka ponavljajoči se zaimek *mi* in *miganje božjega palca*. Interpret mora vedeti, kateri del besedila in zakaj bo jakostno izpostavljen (stavčni poudarki, naraščanje, zelo tih govor), kje bo in kako visok bo vrh intonacije itd.

2.3.5 Verzni prestopi so znak ritmične organiziranosti besedila, zato se govorno ne uresničujejo vedno samo po skladenjskem načelu (brez pavze na prehodu iz verza v verz), temveč s zatikom (zelo kratka pavza) s skoraj ravno intonacijo ali kratko pavzo z rastočo intonacijo

pred prehodom v nov verz.¹¹⁷ Premor na verzni meji je seveda lahko tudi daljši, če interpret želi začetek naslednjega verza izrecno poudariti. Primer iz Deklevovega soneta (Branja 4: 95): *Ljuba, postrgal te bom v pesem, v ostanek / življenja*. Med *ostanek* in *življenja* je vidna zareza, ki se mora odraziti tudi v govoru (premor). Ker je za *življenja* pika, je beseda še bolj izpostavljena. Glede na zvočno oblikovanost je verzni prestop podoben vrivku: oba sledita premoru in rastoči intonaciji. Oba sta tudi sredstvo za razbijanje govorne monotonije. Tako verzni prestop kot vrivek nakazujeta tok misli in sta zato tudi izrazit znak za večjo govorno energijo.¹¹⁸

2.3.6 Nedokončane povedi s tremi pikami ali pomišljajem na koncu zahtevajo premislek o namenu nedokončanosti in o končnem delu intonacije, tempa. Povedi lahko ostajajo odprte zaradi zamolka ali zaradi podaljševanja trajanja dogajanja, občutja, stanja (*Mete mete sneg ...* Matej Bor; *odeja sveta, ki spi, spi, spi ...* Boris A. Novak), lahko pa tudi zaradi »nepričakovanega« vskoka sogovorca (npr. v dramskih besedilih).

2.3.7 Premi govor sugerira zvočno razliko med navedkom in spremnim stavkom. Bralec mora paziti, da se mu govorna podoba navedka ne podaljša v spremni stavek. Sicer pa se pri uzvočevanju premega govora lahko uporabljajo druga prozodijska sredstva, zlasti premori pred in za navedkom. V nekaterih besedilih spremni stavki napovejo način govorne izvedbe navedka. V Pregljevi Matkovi Tini npr. pisatelj takole opiše način Matkovega petja: *je vzrohnal v strašni jezi in zatulil zadnje besede svoje pesmi /.../ je pel sam zase in rohnel vse ostreje in temneje* (Branja 3: 378). Interpret mora razmisliti, kako intenzivna bodo prozodijska sredstva, ki jih bo uporabil. Učitelj, ki bi v razredu zares tulil verze uporniške pesmi (*Vsem galjotom vile v vamp*), bi najbrž dosegel pri učencih nasproten učinek, kot ga besedilo želi. Tuljenje interpret lahko nakaže npr. z napetejšo izreko in podaljševanjem samoglasnikov (prozodijska mimika). Igralci so pri glasovnem barvanju lahko bolj izraziti kot učitelji, vendar morajo tudi oni paziti, da ne prestopijo meje naravnega govora in da ne zaidejo v patos.

2.3.8 Bralec mora biti pozoren na razdružene povedi, ki jih načelno ne sme govorno združevati, saj potem izgubijo svojo vlogo (čustveni, miselni poudarki), spremeni pa se tudi ritem. Npr. Gobavec

¹¹⁷ Jože Faganel meni, da se »intonacijski lok, ki teče normalno po stavčni logiki, /.../ na verzni meji prekine s premorom, ne da bi ta premor povzročil intonacijski dvig ali spust, antikadenco ali kadenco, /.../ ne da bi se na verzni meji zaslišala vejica ali pika« (2000: 18).

¹¹⁸ Glej Faganel (2000: 17) in Podbevšek (1992/93: 76).

v Jesihovih Grenkih sadežih takole opiše nesrečo: *Ponoči sta se ubila. Z alfo. Sto štirideset. Grozno.* (Branja 4: 379). Eliptičnost in razdruženost stavkov daje vtis dramatičnosti, ki jo govorna izvedba lahko še intenzivira.

2.3.9 Med tihim branjem naj bralec posveti pozornost tudi **neobičajnemu (stilno zaznamovanemu) besednemu redu**. Invertirana stava besed ima vedno kakšno funkcijo, največkrat gre za čustveno poudarjanje, v govornem smislu pa inverzije vplivajo zlasti na intonacijo, poudarek in ritem. Npr. Cankarjev Hlapec Jernej: *Ne govorim o usmiljenju, o odpuščanju nič – o pravici govorim!* (Branja 3: 49).

2.3.10 Pomemben skladenjski znak za oblikovanje ritma so tudi **brezvezja in mnogovezja**. Govorec mora ob takšnih figurah premisliti o dolžini in mestu premorov, tempu, izreki, seveda v odnosu do vsebine. Asindeton lahko izraža odločnost, hladnost, trdost ali močno žalost, jezo, pa tudi silno srečo. Polisindeton lahko narekuje vzvišeni govor, lahko pa tudi govor v zadregi. Obe figuri se povezuje še s kakšnim stilnih sredstvom, npr. s paralelizmom, z anaforo itd. 81. sura iz Korana je npr. takole jezikovno oblikovna: *Kadar umre sonce, / in ko padejo zvezde, / in ko se gore premaknejo, / in ko čuvaji breje kamele zapusté, / in ko se zberejo divje zveri, / in ko vsa morja zavró, / in ko se duše povrnejo v svoja telesa, / in ko deklico, živo zakopano, vprašajo, / kaj je grešila, da je zaslužila takšno smrt, / in ko se razgrnejo strani človeških del, / in ko se nebo razpara, / in ko se razplamti pekel, / in ko se raj približa, / takrat bo vsakdo izvedel, kaj si je zaslužil* (Branja 1: 32). Skladenjski paralelizmi že vizualno vzpostavljajo pridvignjen slog, ki ga je mogoče z govorom še oplemenititi. Vsako verzno enoto govorec lahko izreče na drug način (tempo, premor za veznikom), obenem pa govorno energijo stopnjuje s tempom in jakostjo do zadnjega verza, ki je smiselni (govorni) vrh. V mnogovezjih lahko postanejo izpostavljeni (jakostno, z višjim tonom, s premori) tudi ponavljajoči se enaki vezniki.

2.3.11 Govorni znak je tudi **retorično vprašanje**, ki nakazuje navidezni dialog s poslušalstvom. Čeprav govorec izrečenega odgovora ne pričakuje, običajno za vprašanjem naredi malo daljšo pavzo, ki pušča poslušalcu čas za razmislek.¹¹⁹

2.4 Evidentirati je treba **slogovno (stilno) obarvano besedje**, npr. tujejezična lastna in zemljepisna imena, citate, slengizme, dialektizme, neologizmi itd. Govorec mora vedeti, da **prevzete besede**

¹¹⁹ Glej Toporišičev članek Stilistika skladenjskih pojavov (1982: 189).

izgovorno podomačimo. Neslovenske glasove torej zamenjujemo z najbližjimi slovenskimi, opuščamo nosnost pri samoglasnikih, mehčanost pri soglasnikih, zaokroženost pri nekaterih samoglasnikih, ne izgovarjamo medzobnih pripornikov, ne dolgih soglasnikov itd. Pravilno govorno izvedbo je treba poiskati v slovarjih, pravopisu, slovnici, drugih jezikovnih priročnikih, včasih tudi v govorjeni rabi. Sklicevanje na interpretativno svobodo ni vedno primerno, še zlasti ne, če govorec ne pozna pravorečne norme. Kršenje pravorečnih pravil je izjema, ki mora biti funkcionalna oz. besedilno argumentirana (npr. [Münhən], namesto [mínhən], on je bil [bíl], namesto [bíu]). Za šolsko govorno interpretacijo se zdijo takšni eksperimenti načelno manj primerni. Tudi v umetniški interpretaciji je izgovarjanje prevzetih besed po izrekovalnih načelih tujega jezika lahko hitro spakljivo, nenaravno, izumetničeno, razen če nima tuja izreka iz besedilnih okoliščin razvidne stilne vloge.¹²⁰ **Jezikovnozvrstno** (npr. slengizmi, dialektizmi, žargonizmi, publicizmi, termini) **ali kako drugače stilno obarvane besede** (npr. zastarele, nove, slabšalne, ironične, ljubkovalne, kletvice, tudi polcitatna in citatna poimenovanja) bralec lahko izpostavi z načinom izreke, z glasovno barvo, s spremenjenim registrom, s pavzo, morda z jakostjo ali tempom, lahko tudi z diskretno mimiko, gesto. Zlasti učitelj mora paziti, da ne pretirava v zvočnem in vidnem ponazarjanju čustveno obarvanih besed (vpitje, pretiravanje s smehom, pretirana mimika, geste).

2.4.1 Posebno zahtevno je prekodiranje zapisa v govor, kadar je **celotno besedilo v neknjižni zvrsti**. Proces razbiranja zapisa je daljši kot običajno, saj mora interpret razvozljati neobičajne črkovne sklope, ki povzročajo v govorni izvedbi nepričakovane premene, vrivanje polglasnika, skratka izgovorne težave (npr. *a mislš, kse je pelu prot nam; jest se morm spravi; ko b pršla nazaj, b bil že preveč zadet; a me navte zapisu, moru b plačvat zamudnino*).¹²¹ Pretvarjanje takšnega zapisa v govor lahko povzroča bralne težave. Tudi zato, ker zapis neknjižnih zvrsti ni kodiran in pisci na različne načine rešujejo pisne

¹²⁰ Po pravopisu je treba o-je in e-je v prevzetih besedah izgovarjati ozko. Govorni interpret se včasih znajde pred dilemo, ali upoštevati normo ali rabo (npr. kěš, lóngplějplōšča, frénd, Verlén, bódibflder). Učitelj, ki osnovnošolcem ali srednješolcem (izvornim govorcem slenga) prebere odlomek iz slengovskega besedila, po mojem mnenju lahko prekrši pravopisna pravila, saj bodo sicer njegovi ozki é-ji in ó-ji zveneli umetno. Nasploh menim, da Slovenci veliko prevzetih besed sprejememo iz govornih medijev, pa tudi vedno več Slovencev pozna izvorni izgovor, zato je predpis o sprejemanju tujih e-jev in o-jev z ožino nenaraven, saj ne upošteva rabe.

¹²¹ Primeri so iz *Trainspottinga* Irvina Welsha v prevodu Andreja Skubica (1997. Ljubljana: DZS).

težave.¹²² Govorec se mora tudi zavedati, da nižja jezikovna zvrst ne pomeni malomarnije izreke, pa tudi ne privatnega govora.

2.4.2 Kadar je **celotno besedilo v narečju** (npr. nekatera besedila iz ljudskega slovstva, Pastirjevi rajmi Andreja Kokota, Souze in smeh Marije Mijot), se mora interpret še posebej pripraviti, morda tudi povprašati o podrobnostih kakega izvirnega govorca narečja. Pri govornem interpretiranju narečnega besedila običajno največ težav povzroča stavčna intonacija. Učitelj lahko uporabi posnetke, igralcu pa pomaga lektor oz. jezikovni svetovalec za določeno narečje.¹²³

2.4.3 Včasih so **krajši ali daljši deli besedila v tujem jeziku** (npr. nekatera besedila A. T. Linharta, L. Kovačiča, M. Krleže – nemščina, U. Eca – latinščina, D. Jančarja – poljščina, M. Rožanca – italijanščina, A. Skubica – hrvaščina). Če ga interpret ne zna, mora za pomoč prositi strokovnjaka, čeprav včasih zadošča slovar. Na primer naslov enega od repatih sonetov Borisa A. Novaka je *A mon seul Désir* (*Branja 4*: 108). Če interpret naslov izpusti (ker ne zna francosko), govorna interpretacija izgubi pomembno konotacijo (asociacija na tapiserijo iz 15. stol., ki jo hrani pariški muzej), obenem pa francoščina vpelje v sonet posebno trubadursko atmosfero (prefinjeno, idealizirano ljubezensko občutje).

2.4.4 Posebno pozornost glede pomenskosti in izgovora zahtevajo avtorske besede oz. **neologizmi**, na primer Gradnikov *šumnopeni vir* (Moje življenje), Podbevškov *mrežopletalet* (Električna žoga), Smoletov *lepohlači Haimon* (Antigona), Sovretov *tresošlemi Hektor* (Homer: Iliada), Jesihovi *trilčkasti vriski*, *fantomalna neznanka*, *adamček jabolček*, *petiti se* (Jesih: Ljubiti). Prav tako je treba razjasniti pomene in izgovor **arhaizmov**, npr.: *serec* – starec (Aškerc), *jesenov oščep* – kopje (Homer – Sovre), *lêš* – semkaj (Vodnik), *prešestnica* – prešuštnica, *zaduhla noč* – zatohla (Cankar). Včasih je treba poslušalca z izpostavljenostjo uzvočitvijo (zatic pred besedo, preciznejši izgovor, povišan register ipd.) opozoriti na takšne besede.

2.4.5 V tistem branju naj bo bralec pozoren tudi na **neobičajne oblike besed**, razjasni naj si njihov pomen, pa tudi vzrok za takšno obliko: *z valmi*, *grji*, *kmalo*, *z ležami* (Prešeren), *srce se ni zgenilo*, *spremenarejal si se*, *vsevdilj* (Jesih), *z vodoj* (Kette), *med svojój /.../ in tvojój lastjój* (Aškerc), *črna slutnja gre z menó* (Murn). Nenavadne

¹²² *Velemir Gjurin* v Besedi avtorju v knjigi B. Gradišnika *Nekdo drug* opiše glasovno-črkovni sistem ljubljansčine (1990. Ljubljana: samozaložba).

¹²³ V zbirki folklornih besedil *Glasovi*, ki izhaja pri Kmečkem glasu od 80. let 20. stol. naprej, je nekaterim knjigam priložena tudi zgoščenka.

oblike so avtorji ustvarili zaradi rime, zaradi zvočnosti, zaradi jezikovnih pravil v njihovem času, zaradi iskanja preciznosti pomena, zaradi humornega učinka itd. Igralci včasih kakšno besedo (zlasti v dramskih besedilih) posodobijo, če menijo, da bistveno ne vpliva na slog, vsebino itd. V Cankarjevem kralju na Betajnovi je mogoče npr. popraviti nekatere arhaizme (hrvatizme): Kantor: *Če pojdete zdaj vsi stran od mene in me ostavite samega, čisto samega /.../ ne ostavite me samega*. Delavka: *Boljši priberačen nego ukraden kruh!* Besedi *ostavite* in *nego* se lahko zamenja s *pustite* in *kakor*. Takšni popravki največkrat niso odvisni samo od igralca, ampak predvsem od režijskega koncepta, delno tudi od lektorjevega jezikovno-govornega nazora.

2.5 V tistem branju se mora bralec posvečati tudi **naglaševanju**, zlasti mestu naglasa in kakovosti e-ja in o-ja. Glede na kodifikacijo zborne izreke je treba ločevati tudi trajanje samoglasnikov (kračine, dolžine), vendar je napaka v kolikosti s poslušalskega stališča manj opazna. Moteče je edino, kadar je kratkost prekratka in kratki samoglasnik preide v polglasnik (*jáz* [jəs], *zdāj* [zdəj]) ali v e (*končāj* [končej]). Poseben govorni (pravorečni) znak so **avtorski naglasi**, torej naglasi, ki niso običajni in so stilno zaznamovani. Večinoma so zapisani, včasih jih je treba uganiti iz besedilnih okoliščin (Župančič, Duma: *pada trdó na njeno glavó*; Prešeren, Soneti nesreče: *Komur je sreče dar bila klofuta*). Z neustrezno govorno realizacijo takšnih naglasov se lahko poruši celotna govorna struktura branega besedila, zlasti če sta od naglasa odvisna rima ali ritem (metrum). Napaka je npr., če interpret v Jenkovi pesmi Naš maček v drugem verzú izreče besedo *vasóvat* kot *vasovàt*, saj je metrum amfibraški (*Naš maček je ljub'co imel, / vasóvat noč vsako je šel*). Avtorski naglas ima lahko tudi druge vloge, npr. humorno, narečno, posmehljivo itd. Med tihim branjem je treba premisliti, kako govorno realizirati določeno vlogo naglasa, da bo njegova funkcija poslušalcu jasna. V Murnovih Vlahih mora na primer ponavljanje ozkega ó-ja v govorni realizaciji pričarati poslušalcu tudi zvočno sliko, se pravi žalobno piskanje na piščali. Ker na nekaterih za zvočni vtis ključnih besedah naglas (*gredo, z desno roko, z levo roko*) ni zapisan, mora govorec paziti, da izbere ustrezno kvaliteto vokala (ne: *gredò*) in mesto naglasa (ne: *z desno rôko*). Ker je ó večinoma na izpostavljenih mestih (končna rima), govorcu ni treba pretiravati z zvočnim izpostavljanjem.

2.5.1 Ustaviti se je treba tudi ob besedah, ki imajo **dvojnični ali trojnični naglas** (*tr̂dno/trdnó, rêbra/rébra, níkdar/nikdàr, poslúšajte/poslušájte, doklèr/dókler/dòkler*), in premisliti, katera naglasna varianta je ustrežnejša glede na besedilne okoliščine. Dostikrat je odločitev odvisna od ritma povedi. Na izbiro naglasa

lahko vpliva tudi slog celotnega besedila, npr. končniški naglas *sinú* je primeren v arhaičnem besedilnem okolju, *krasnà, temnà* v poetičnem.

2.5.2 Učitelji in igralci, ki v govorjenem knjižnem jeziku zaradi narečnega izvora niso najbolj zanesljivi, morajo v priročnikih preveriti mesto naglasa ter kvaliteto in kvantiteto samoglasnikov. Paziti je treba tudi na pred - in ponaglasne e-je in o-je, ki so v nekaterih narečjih ozki, v zborni izreki pa morajo biti široki. Tudi bralec, ki nima težav z naglaševanjem, mora biti pozoren na **pomenskorazločevalne naglase**, ki so odvisni od besedilnih okoliščin (Prešeren, Sonetni venec, 3.: *strah razžaliti te mi jezik veže* – v nepozornem branju lahko osebni zaimek zamenjamo s kazalnim. Podobno lahko v Iliadi pri površnem branju samostalnik *grôba* zamenjamo s pridevnikom *grôba*: *Raje pokosi me smrt, zagrní me groba temina*).

2.5.3 V slovenščini povzročajo težave tudi **večnaglasnice**, ki imajo dva ali tri naglase. Večinoma so to tvorjenke, vendar ima marsikatera tvorjenka en naglas (*brezpogójen, dobeséden*). Ker pravorečno ni določeno, kakšno je intenzitetno razmerje med naglasi v isti besedi, mora govorec o tem odločiti sam.¹²⁴ Med tihim branjem je treba takšne naglasno dvomljive besede evidentirati, če je potrebno, pa njihovo naglaševanje tudi preveriti v strokovni literaturi. Govorci z vzhodnih pokrajin Slovenije morajo paziti, da ne govorijo dvojnega naglasa v eni besedi (npr. *právoréčje*), kjer to ni zborna. – Tudi govorci, ki načelno nimajo težav z naglaševanjem, naj bodo pozorni na nekatere besede, ki jih v vsakdanjem govoru drugače naglašujemo kot v zborni izreki, npr. opisni deležniki predponskih glagolov imajo naglas premaknjen v levo (*razdélil*, pogovorno: *razdelíl, umóril*, pogovorno: *umoríl*), deležnik *mógel* ima v ženski obliki široki ô (*môgla*), nekatere pridevniške besede imajo zborni naglas drugačen od pogovornega (*rdèč*, pogovorno: *rdécč, zméden*, pogovorno: *zmêden, petéro*, pogovorno: *petêro*).¹²⁵

2.5.4 Paziti je treba tudi na **naglasne premene** kot so *pomèn, poména, vzhòd, vzhóda, dêbel, debéla*, saj v zasebnem govoru le redko govorimo ožine v 2. sklonu samostalnika oz. v ženskem spolu pridevnika.¹²⁶

¹²⁴ Iz lastne lektorske prakse ugotavljam, da je običajno močnejši tisti naglas, ki je v informativno pomembnejšem delu besede, npr.: *nèpotrèbno*.

¹²⁵ V gledališču je že najmanj dve desetletji uveljavljeno naglaševanje *spômniti, bólj*, SP 2001 pa še vedno zapoveduje *spómniiti, bòlj*.

¹²⁶ Predvidljivost naglasov v knjižni izreki na jedrnat način prikažeta Cvetka Šeruga Prek in Emica Antončič v priročniku z vajami za javne govorce *Slovenska zborna izreka* (2003). Knjiga ima priložen tudi CD.

2.5.5 Posebej pazljivo in s premislekom je treba pregledati **naglaševanje v starejših slovenskih besedilih** (npr. Vodnik, Prešeren), v katerih naglasna znamenja pomenijo predvsem mesto naglasa, manj zanesljiva pa so glede samoglasniške kvalitete in kvantitete. Govorjeni (zborni) slovenski jezik se je začel normirati šele konec 19. in v začetku 20. stol. (Levec, Škrabec). Vprašanje je tudi, kdo je besedilo onaglasil – pesnik, prepisovalci, uredniki, itd.¹²⁷ V prvem verzu Vodnikove Pesme na moje rojake je npr. napisan ostrivec, kjer bi po današnji izreki pričakovali strešico: *Krajnc! toja zémla je zdráva*. V zadnji vrstici pa je zapisan kratki à, kjer bi pričakovali dolgega: *Prazni bokàl*.¹²⁸ V takšnih primerih se je načelno najbolje ravnati po sodobnem naglaševanju, če seveda poseben naglas ne opravlja kakšne druge vloge (npr. rima).

2.5.6 Posebno pozornost je treba nameniti **naglaševanju lastnih in zemljepisnih imen**. Zelo razširjeno je npr. naglaševanje *Ójdip, Áhil, Válatin, Kêrsnik, Váršava, Pórtugalska*, namesto *Ojdíp, Áhil, Valentín, Kersník, Varšáva, Portugálska*.

2.5.7 V zvezi z naglaševanjem naj omenim še **tonemsko naglaševanje**, ki je že od Škrabca naprej poleg jakostnega del knjižne izreke. Po Slovenskem pravopisu iz leta 2001 sta obe vrsti naglaševanja enakovredni. Interpret naj se torej ne obremenjuje z iskanjem ustreznih tonemov, če njegov govor ni tonemski. Padajoči in rastoči toni res naredijo govor bolj dinamičen, vendar lahko z drugimi prozodijskimi sredstvi govorec doseže podoben učinek.¹²⁹

2.6 Osnovni pogoji vsakega glasnega govorjenja so razločna izreka, primerna glasnost in ustrezen tempo. Bralec evidentira **glasovje**, ki mu utegne povzročati izgovorne težave. Tiho branje naj bo (ponoven) premislek o lastnih govornih pomanjkljivostih (prehiter, prehit govor, požiranje zlogov, narečni glasovi), pa tudi o kvalitetah (močen, sonoren glas, prijetna glasovna barva). Ob tem bralec

¹²⁷ V zvezi z razvojem izgovorne norme glej članek Otvorena pitanja standardnoga slovenskog izgovora (Tivadar, Šuštaršič 2001: 113).

¹²⁸ Primer je iz Berila 1 (Kolšek idr., 1998). V Branjih 1 (Ambrož idr., 2000) je ista pesem objavljena brez naglasnih znamenj.

¹²⁹ Toporišičeva *Slovenska slovnica* (2000: 65) daje prednost tonemskemu naglaševanju, vendar se strinjam z mnenjem H. Tivadarja (2001: 118), da se niti tonemski govorci pogosto ne zavedajo te svoje govorne značilnosti in da je nemogoče pričakovati, da se bodo netonemski govorci naučili tonemskega naglasa. Tudi fonetičarke v Interni radijski šoli za govor na Radiu Slovenija ne poučujejo tonemskosti, ker menijo, da ni naučljiva. Tivadarjevo mnenje podpira tudi moja pedagoška izkušnja na AGRFT, kjer sem v začetni poklicni zagretosti poskušala netonemce (neuspešno) učiti tonemščino.

evidentira črkovne zveze, ki bodo v govoru postale **težje izgovorljivi glasovni sklopi** (*dedščina*, *trl v veži*, *poglej me v oči*, *tisoč ščitov visi*), **glasovne premene** (*mož visok* [-šv-], *obraz ima* [-si-], *okrog vrat straža* [-kwr-]), uzavesti **izgovor predloga v** (v *decembru* [wdecêmbɾu] ali [udecêmbɾu]), **besed s polglasnikom** (*têma* [təma], *prišel* [prišəl], *mŕzel* [mərzəu]). Zlasti mlajši govorci raje govorijo široke e-je kot polglasnike, npr.: *têma*, *stêza*, *mêgla*, *pêkel*, *stêber*, *predvsêm*, členek *seveda* [sevêda] pa izgovarjajo s polglasnikoma [səvəda], prav tako pridevnik *težek* [têžək] večkrat izgovarjajo [təžək]. Tudi s stališča onomatopejske izraznosti je treba paziti na izgovor polglasnika, npr.: *Svetloba je bela*, *tenka svila* (B. A. Novak: Zima. *Branja* 4: 105). Polglasnik v prilastku [tənka] zvočno naslika tankost svile. Pri piscih, ki jim »zven pomeni in pomen zveni« (B. A. Novak v pismu F. Pičniku, 1. 2. 1980, *Branja* 4: 107), je treba biti na takšne zvočne nianse še posebej pozoren. Na izgovor polglasnika je treba paziti v starejših besedilih (npr. Vodnik), kjer je zapisan z e-jem: *de*, *per*, *čverst*, *se verti*. Bralec bo takšne e-je izgovarjal kot polglasnik.

2.6.1 Med tihim branjem naj bo bralec pozoren na besede, ki so si zvočno precej podobne (**podobnozvočnice**), vendar je njihov pomen različen in je odvisen le od enega glasu, npr.: *Glej, sonca morejo zaiti in spet vziti* (Katul: Blagoslov ljubezni. Berilo 1: 80). V malomarni izreki se e hitro zamenja z a-jem, kar bistveno spremeni pomen (moči – morati). Vzrok za takšne zamenjave je lahko površno branje, saj so si takšne besede tudi v pisavi podobne: *trenirka* – *trenierka*, *vročica* – *vročina*, *afekt* – *efekt*, *preskrbeti* – *priskrbeti*, *prestati* – *pristati*, *planinka* – *planika*, *cona* – *zona* itd.

2.6.2 Tuje črke (ö, ü, th, w, ss, sch) izgovarjamo po slovensko, z glasom, ki je najbližji zapisani črki. Paziti je treba zlasti pri pregibanju nekaterih tujih lastnih imen, ki imajo lahko dvojni zapis, izgovor pa le en, npr. z *Maratem/Maratom* [zmarájem]. V zapletenejših primerih je treba izgovorno rešitev najti v pravopisu, včasih tudi v specialnih priročnikih (npr. Bronislava Aubelj: Antična imena po slovensko, Modrijan 1997). Izjemoma, če želi govorec doseči poseben efekt, ki je utemeljen z vsebino besedila, lahko uporabi tuje glasove.

2.6.3 Govorni interpret se mora zavedati, da so **nekateri glasovi slabše slišni**, npr. [j] in [h], ter da so za izgovor posebej občutljivi naslonski nizi (*se ji je še zahvalil*) in dvočrkji <lj>, <nj>, kar v zasebnem govoru običajno izrekamo malomarno (brez j-ja). Posebno končni in predsoglasniški <nj> v neknjižnem govoru pogosto izrekamo kot [jn] (*manj* [majn], *manjši* [majnši]).

2.6.4 Izgovor črke <v> pogosto povzroča govorcem težave, saj ima fonem /v/ več pozicijskih variant. Zlasti moteč je izgovor predolgega u pred jezičnikom [r] in [l] (*vlak* [ulak], *vrag* [urak]).¹³⁰

2.6.5 Posebej naj bo govorec pozoren na izreko predloga <v> na začetku verza, saj večinoma ne sme postati samostojen zlog, npr.: *v mrtvaškem prtu nam pred koncem dneva* [wmərtváškem]/[umərtváškem]. Takšen izgovor je seveda splošno pravorečno pravilo, vendar je v tem primeru potreben tudi zaradi jamskega metruma, torej je prvi zlog nenaglašen [wmər-tvá-škem]/[umər-tvá-škem]. Izjemoma je <v> samostojen zlog, če tako zahteva metrum, npr. v *nograde laške* (Vodnik: Zadovolni Krajnc. *Branja 1*: 342). Zaradi amfibraha predstavlja predlog <v> en (nenaglašen) zlog.

2.6.6 Prav tako povzroča težave izgovor l-ja v nekaterih okoliščinah, npr. *bralci, popravljalci* [brauci, popravljauci]. Včasih govorniki v želji po izgovorni čistosti in pravilnosti začnejo elkati. Lahko pa zavestno, namerno elkanje služi kot izrazno sredstvo, s katerim govorec označuje neko lastnost določene osebe (npr. pretirana pedantnost).

2.6.7 Bralec naj tudi razmisli, kako bo govorno uresničil **glasovno slikanje**, da ne bo preveč zvočno vsiljivo ali premalo izrazito. Interpret si mora pridobiti občutek za onomatopejsko vsebino glasov, npr. [ó, u] velikokrat izražata žalost, grozo, glas [i] učinkuje ostro, rezko, zato pogosto izraža bolečino itd. Kadar so v besedilu nakopičeni šumevci, sičniki in r-ji (npr. Prešernovo glasovno slikanje viharja v Povodnem možu), naj govorec pomisli tudi na svoje morebitne izgovorne pomanjkljivosti. Če npr. preveč napeto izgovarja sičnike, jih ni treba v glasovnem slikanju še intenzivirati. Podobno velja za **aliteracije**. V **asonancah** je treba še posebej paziti, da so samoglasniki pravorečno pravilni (in ne morda narečno obarvani). Pregledati je treba tudi **rime**. Predvsem izrekanje končnih rim se v govorni praksi rado spremeni v monotono »prepevanje«. Temu se je mogoče izogniti zlasti z ustreznim stavčnim poudarkom oz. z razbiranjem pravega smisla.

2.6.8 Včasih se tudi v umetnostnih besedilih pojavijo **krajšave in številke**. Treba je določiti govorno obliko kratic, simbolov, okrajšav in števil (MGL, H₂O, cm, itd., t. i., 0, leto 1915). Za slušni

¹³⁰ Pri delu s študenti na AGRFT opažam, da pred <l> in <r> lažje izrekajo zobnoustnični [v], pa tudi s stališča odrske govorne estetike je tak izgovor bolj sprejemljiv. Da je zobnoustnični [v] pogostejši tudi pri radijskih govornikih, ugotavlja H. Tivadar (1998: 71). Strinjam se z njegovim mnenjem, da bi pravopis lahko dopuščal pred <r> in <l> vsaj dvojnico, torej [w] ali [v].

vtis ni vseeno, ali npr. govorec Kosovelov verz: $0 = \infty$ prebere *nič je neskončno* ali *ničla je neskončno* ali celo *nula je neskončno* ali *nič je neskončnost* (Kons 5). Ponavadi kratice v govoru razvežemo, razen če ima črkovanje posebno vlogo. Pri letnicah sta dve možnosti: devetnajsto petnajst ali tisoč devetsto petnajst.¹³¹ Tudi krajšave lahko izgovorimo na dva načina. V Kovičevem romanu *Pot v Trento* npr. imajo osebe imena, priimki pa so skrajšani: *Anton K. je pojasnilo upošteval*; *Francu M. nikakor ne bi mogel pripisati nepoštenosti*. Bralec se mora odločiti, ali bo govoril [kə, mə] ali [ka, em]. Odločitev je odvisna od občutka za zvočnost celotne povedi, v kateri se krajšava pojavi.

2.6.9 Bralec naj bo pozoren tudi na morebitne **tiskarske napake**. V Berilu 1 se je v Prešernovem 2. sonetu nesreče zapisalo: *naključje zadnjih dni* namesto: *naključje zdanjih dni* (Kolšek idr. 1998: 35), kar pomensko spremeni verz, saj *zdanjih* pomeni sedanjih. Kot verz s slovnično napako zveni vrstica iz 4. soneta nesreče: *šele v pokoju tihem hladnem hiše* (na isti strani v Berilu 1). Bralec mora preveriti svoje pomisleke v drugih izdajah ali se posvetovati s strokovnjakom. Glede na to, da se Prešernova poezija zelo pogosto javno govorno interpretira, naj opozorim na problem t. i. originala. Prešernova poezija je namreč doživela več redakcij, ki se (vsaj nekatere) precej razlikujejo. Igralci se pogosto sprašujejo, katero besedilo je najbolj avtentično in katero je najbolj primerno za govorno uresničitev. Lektor ponavadi svetuje redakcijo Janka Kosa (F. Prešeren: *Zbrano delo*, 1965), ki pri popravkih upošteva sodobno estetskost oz. nemotečnost (Faganel 2002: 323). Učitelj načelno nima možnosti izbire, saj bo govorno interpretiral Prešernovo besedilo, ki je v učbeniku, vendar lahko učence obvesti o različnih redakcijah.

2.6.10 Nekaterne besede imajo **dvojnični izgovor**, npr. [tal/tau, del/deu, bokal/bokau]. Merilo za odločitev je najpogostejše zvočna podoba stavka ali rima. V Vodnikovi *Pesmi na moje rojake* (Berilo 1: 24) se v tretji kitici rimata besedi *rokal* in *bokal* (*Leniga čaka / stergan rokal, palca beraška, / prazen bokal*), dvojnični izgovor ima *bokal* ([bokau/bokal]), vendar se je treba odločiti za [bokau] zaradi rime z [rokau]. Izgovor končnega l-ja je treba preveriti po priročnikih, zlasti v manj pogostih ali zastarelih besedah (npr.: *nizdol, zibel, zal* – [nizdou, zibeu, zal]).

2.6.11 Bralec naj pazi tudi na ustrezno dolžino **podvojenih soglasnikov**: *s sabo, izziv, oddam, jaz z Zalo*. Predloge je treba

¹³¹ Kljub SP 2001, ki zahteva samo [petnájst], se večina govorcev – vsaj igralcev in profesionalnih govorcev na radiu – ravna po starem pravopisu (1962) in SSKJ, ki sta dovoljevala tudi [pétnajst], saj raba potrjuje obe varianti.

izgovarjati nezložno, torej brez polglasnika. Podaljšani soglasniki ne smejo biti predolgi. Če je treba izreči tri enake soglasnike, je – zlasti v počasnejšem tempu – bolje narediti zelo kratek premor: *jaz* [] z *Zalo*.

2.6.12 V verzni besedilih je treba opaziti **siniceze**, se pravi zlitje dveh zlogov v enega: *in kes čuvaj, ki se nikdar ne utru**di* (Prešeren, 5. sonet nesreče). Zaradi sinicez ali neobičajnih naglasov je dobro besedilo skandirati, da najdemo metrumu ustrezno zvočno obliko verza.

2.6.13 Nekakšno nasprotje siniceze je **hiat ali zev**. Dva enaka samoglasnika drug ob drugem (sredi besede ali na medbesedni meji) se ne zlivata v enega, npr.: *pootročil se je, vseenost, Navzikaa, vsakooko*. Poleg napetjše izreke izurjeni govorci mejo med glasovoma uravnavajo tudi s tonom (en glas je višji od drugega) ali z majhno jakostno razliko.

2.7 Ponavljanje glasov, zlogov, besed ali večjih jezikovnih enot ne sme biti avtomatično, pač pa je treba najti zvočno različnost, ki bo stopnjevala, izpostavljala, se poigravala ali morda le pletla zvočno mrežo celotnemu besedilu. Pravo zvočnost najdemo z natančnim razbiranjem sporočila. Friderik npr. v Župančičevi Veroniki Deseniški v eni od svojih replik petkrat ponovi vprašanje *Je res?* (*Branja* 3: 99), kar od govorca zahteva premislek o različnih smislih vsakega ponovljenega stavka ali o stopnjevanju istega smisla. Stopnjevanje se lahko izraža z večanjem ali manjšanjem glasovne intenzivnosti, različne smisle npr. lahko nakaže različna glasovna barva ali intonacija. Kako na primer govorno uresničiti ponavljanja v Kosovelovih Borih? V prvi kitici (tri vrstice) se beseda *bori* ponovi osemkrat. Uzvočitev mora nakazati temno, težko vzdušje, slutnjo smrti. Najbrž bo primeren počasnejši tempo, nižji register, mehki prehodi med glasovi itd.

2.7.1 V Župančičevem Slapu (*Branja* 3: 86) je ponavljanje verza *slap pada, pada, pada* na koncu vsake kitice (5-krat) pravzaprav **refren**, ki (tudi) zvočno simbolizira vpetost posameznikovega bivanja v nepretrgan življenjski krog. Govorec se mora truditi tudi z zvočnim oblikovanjem besednega materiala slediti temu sporočilu. Verz *slap pada, pada, pada* ima lahko za izhodišče svoje uzvočitve občutek padanja v globino, kar bi lahko ponazoril znižan register ob vsaki besedi. Vendar je v izhodišču lahko tudi občutje nenehnega ponavljanja istega, kar je mogoče ponazoriti s tempom in intonacijo.

2.7.2 V Kosovelovih Borih se v tretji in četrti kitici pojavijo **vzporedja** (ali *umirajo mi bratje, / ali umira moja mati, / ali kliče me moj oče? /.../ ko da umira moja mati, / ko da kliče me moj oče, / ko da so mi bolni bratje*). Ob takšnih ponovitvah je primerno razmisliti o spreminjanju tempa ali o kratkih premorih znotraj verza, skratka o

prozodiji, ki bo primerno izpostavila razlike v ponovitvah in hkrati vlogo ponovitve (čustvena prizadetost). Tudi ponavljanje istega veznika (mnogovezja) je mogoče učinkovito govorno uresničiti. Ponovitve večjih delov besedila imajo lahko vlogo rezimiranja ali komentiranja (Vuletić 1986: 60).

2.7.3 Kakršna koli ponavljanja so vedno podlaga za **ritem** govorne interpretacije. Ritem izhaja tudi iz vsebine govornega besedila, zato mora biti potek vsebinskega dogajanja bralcu ves čas v zavesti. Med branjem se ritem spreminja, monotonost je lahko le poseben govorni znak, vezan na vsebino. Bolj ali manj izrazito pohitevanje in upočasnjevanje tempa (agogika) razgiba govorno interpretiranje in mu da potrebno dinamiko. Tega se govorni interpreti pogosto premalo zavedajo.

2.7.4 V verzni besedilih je včasih treba določiti **metrično shemo**, ki predvsem s kršenjem lastnega vzorca ustvarja ritem. Govorec ne sme pretirano zvočno izpostavljati metričnega vzorca, govoriti mora misel, ki jo je pesnik ujel v določeno pesemsko obliko, vendar metruma ne sme popolnoma zanemariti.

2.8 V besedilu naj bralec poišče morebitna **nasprotja** (besedna, miselna, čustvena), ki bodo še izostrila govorno dinamiko. Pri govorni uresnitvi naj interpret upošteva načelno simetrijo govornih znakov za izražanje čustev (Vuletić 1988). Veselje namreč izražamo z nasprotnimi govornimi znaki kot žalost. V kontrastiranju govorec ne sme pretiravati, vendar njegova izraba govornih sredstev ne sme biti preveč neizrazita, ker bodo sicer poslušalci kontrast težje zaznali. V Molièrovem Tartuffu npr. lahko Dorina vsebinsko dvojnost svojih odgovorov Orgonu izrabi za zvočno kontrastiranje. En odgovor opisuje slabo počutje gospe, drugi pa dobro počutje Tartuffa: *DORINA: Ves dan ni ji nič dišalo, / večerje se še dotaknila ni, / tako ji je po glavi razbijalo. / ORGON: Kaj pa Tartuffe? / DORINA: On jedel je za tri, / pospravil kakor nič dve jerebici, / s koštrunom se nadeval na vso moč* (Berilo 1: 103).

2.8.1 Tudi pri **stopnjevanju** se mora bralec odločiti, katero zvočno obliko mu bo dal: jakostno naraščanje ali upadanje, pohitevanje ali upočasnjevanje, podaljšano trajanje pavz, kombinacijo različnih prozodičnih sredstev ipd. Pri vseh govornih sredstvih se bralec vedno odloča tudi za njihovo intenzivnost (npr. katero jakostno stopnjo bo doseglo naraščanje). Interpret mora paziti na usklajenost prozodijskih sredstev in na natančnost izvedbe. Zaradi pohitevanja ne sme govoriti manj razločno, zaradi zelo tihega govora ne sme trpeti slišnost, zaradi velike glasnosti ne sme preiti v vpitje. Tipičen primer, kjer je mogoče izvesti govorno stopnjevanje, je odlomek iz Prešernovega Povodnega moža (*So brž pridrvili se črni oblaki, /*

zasliši na nebu se strašno gromenje, / zasliši vetrov se sovražno vršenje, / zasliši potokov derečih šumenje, / prič'jočim pokoncu so vstali lasje, – / oh, Uršika zala, zdaj tebi gorje!.) Govorec si lahko zamisli različne oblike stopnjevanja: klimaks je lahko v zadnjem verzu, ki je tako najglasnejši, lahko pa je zadnji verz zelo tih, se pravi, da je jakostni vrh v predzadnjem verzu, smiselni vrh pa v zadnjem. Pogosto je takšen nenadni jakostni preobrat bolj dramatičen in učinkovit. Jakostno stopnjevanje je mogoče izvesti tudi v obratni smeri (*decrecendo*), če besedilne okoliščine to dopuščajo. Namesto glasnosti se lahko stopnjuje tempo, npr. vedno hitrejši govor, ki ponazarja hitro vremensko spremembo, v zadnjem verzu pa upočasnitev. Gradacija s tempom zahteva povečano skrb za preciznejšo izreko, saj so v tem delu balade nakopičeni glasovni sklopi s šumniki, sičniki, r-ji, ki onomatopejsko slikajo vzdušje. Seveda je mogoče dramatičnost stopnjevati tudi s počasnim tempom, z nižjim registrom itd. Govorec si mora izbrati takšna prozodijska sredstva, ki jih bo sposoben v govorni interpretaciji izvesti.

2.9 Načelno sme govorni interpret zvočno uresničiti samo v besedilu zapisane **medmete**. Zlasti to velja za poezijo. V prozi, še pogosteje pa v dramskem besedilu, so besedilne okoliščine včasih takšne, da govorec lahko doda kakšen medmet. Seveda pa ni ustrezno (niti estetsko), če samo zaradi želje po sproščnem govornem podajanju, ali ker želi vzbuditi pozornost poslušalcev, ali morda celo iz zadrege dodaja zvočna mašila. Zapis medmetov je včasih le približen, zato bralec lahko izkoristi tudi neartikulirane glasove (izgovor z vdihom, tleski), morda skupaj z mimiko. Posebej naj premisli, kako bo izvedel smeh, jok, kašljanje, smrkanje, vzdihovanje ipd., da ne bo dosegel nasprotnega učinka kot ga želi. Predvsem v šolski interpretaciji pretirano realistično izvajanje omenjenih dejanj gotovo ni na mestu.

2.9.1 Premisliti je treba tudi ločevanje (premor) ali povezovanje medmetov z ostalim leksičnim materialom (*O, človek brat, ki si preživel nas* – F. Villon: Balada o obešencih. *Branja 1*: 172), kar ni vedno odvisno samo od ločila. Bralec mora zaznati razliko med: *O moji mladi dnevi* (S. Kosovel: Pesem št. X. *Branja 3*: 352), in *O – in bil sem sredi vetra belih perutnic* (A. Vodnik: Okna zagrnil sem z rožami. *Branja 3*: 339), in *O, jaz sem bogat* (O. Župančič: Ti skrivnostni moj cvet. *Branja 3*: 81). Pomišljaj in vejica gotovo bolj poudarjata čustvenost in temu primerna mora biti tudi uzvočitev. Razlika je lahko v dolžini premora, v dolžini samoglasnika, v intonaciji samoglasnika, v kvaliteti robov (ostri, mehki) pred pavzo itd. Seveda vse to ni odvisno le od ločila, pač pa tudi od bralčevega

dojemanja smisla, atmosfere itd.¹³² – Govorec mora paziti, da ustrezno zvočno realizira zastarele medmete tipa: *béži, bēži* (daj daj); *bàli, bàli* (pridi sem). Najlažje je, če si na njihovem mestu predstavlja kakšen sodoben (pogovorni) medmet, npr. dej, dej, pejt, pejt.¹³³

2.10 Če je interpret dovolj senzibilen in ustvarjalen, lahko model priprave dopolnjuje v skladu z zunanjo in notranjo obliko določenega besedila, zato puščam prostor za takšne dopolnitve (**drugo**). Tudi sicer je model prilagodljiv, saj je v njem mogoče marsikaj izpustiti ali pa hkrati opazovati različne prvine (npr. skladnjo in ločila). Stalno je predvsem zaporedje treh faz, od katerih je mogoče prvi dve združiti.

2. faza: Izdelava govornega zapisa

1 V drugi fazi pripravljanja na glasno interpretativno branje ali govorjenje na pamet govorec v besedilu grafično označi prozodijska sredstva, ki jih namerava uporabiti v govornem interpretiranju.¹³⁴ Pri tem uporablja že ustaljena fonetska in druga znamenja, lahko pa si izmisli tudi svoja. Z grafičnimi znamenji opremljeno besedilo imenujemo govorni zapis (kar pa ni fonetski zapis).¹³⁵ Premore si interpret označi s prekinjeno navpičnico za zelo kratko pavzo (zatic), z eno navpičnico za kratko, z dvema navpičnicama za daljšo, s tremi, če je pavza še daljša. Zelo dolg premor označi s korono – z navzdol obrnjenim polkrožcem s piko (∩ ∪ ∩ ∪ ∩). Kadenčne, antikadenčne in ravne intonacije¹³⁶ zapiše ob koncu segmenta s puščicami (↓ ↑ →) ali si nariše intonacijsko ogrodje z rastočo, padajočo ali ravno črto. Stavčne poudarke oz. poudarjene besede podčrta. Naglase označi nad črkami z ustaljenimi naglasnimi znaki: strešico, ostrivcem, krativcem (^ ´ `). Govorcu ni treba onaglasiti vseh besed, pomembno je, da zapiše naglas tam, kjer gre za kakršno koli posebnost (stilni naglas, za

¹³² Toporišič v *Slovenski slovnici* daje tudi nekaj napotkov za zvočno uresničitev medmetov (2000: 450).

¹³³ Toporišič jih prišteva med glagolske okrnjence (2000: 461).

¹³⁴ Če je oznak veliko, naj jih interpret ne piše v »original«, temveč v preslikano besedilo, ki je po možnosti tudi povečano.

¹³⁵ Tonko Lonza, pedagog na Akademiji kazališne i filmske umjetnosti v Zagrebu predlaga svoj grafični sistem (Antoš, Bukša: 1978: 277), ki ga predstavljam v poglavju Šolska govorna interpretacija (15).

¹³⁶ Ravno intonacijo imajo čustveno močno obarvani segmenti. Njihovo ogrodje (naglašeni zlogi) je približno na enaki višini, prav tako zložje (nenaglašeni zlogi). Slušni vtis je ravna, intervalsko nerazgibana melodija. Podobno ravno intonacijo opredeli Toporišič (1992: 242).

bralca neobičajni naglas, metrični naglas) ali pa je govorcju določena naglasna oblika tuja. Težje glasovne sklope podčrta, obkroži ali barvno označi (*s ščitom, tnalo*), polglasnik zapiše nad črko z ustaljenim narobe obrnjenim e-jem (ə), lahko pa e tudi prečrta ali izgovor cele besede na novo zapiše. Glasovne premene podčrta (*možve – [móšvé]*), prav tako izgovor predloga v (*v bolečini – [wbolečini/ubolečini]*), obkroži, barvno označi ali nad črkami zapiše ustrezne glasove. Za označitev spremembe v glasovni jakosti lahko govorni interpret uporabi oznake iz glasbe: pp (pianissimo – zelo tiho), p (piano – tiho), mf (mezzoforte – srednje glasno), f (forte – glasno), ff (fortissimo – zelo glasno), crescendo < (postopno naraščanje) in decrescendo > (postopno upadanje). Počasen tempo (ritem) označi s položno valovito črto, hitrega z ostro valovito pod besedilno vrstico, lahko pa si ob rob zapiše, npr.: pohiti, počasneje, zelo hitro ipd. ali krajšave: H – hitro, S^T – srednje hitro, P – počasi). Če je potrebno, govorec nariše metrično shemo (– ∪∪), da ugotovi ustrezen naglas na določeni besedi. Metrum določamo s skandiranjem (izgovarjanje besedila po zlogih s shematičnimi poudarki). S polkrožnim vezajem označi odsotnost premora v verzem prestopu ali morebitno sinicezo (*v naraslem hudourniku obstane/samo drevo; in kes čuvaj, ki se nikdar ne utrudi*). Ob rob besedila si lahko napiše še oznake za glasovno barvo (npr. mehko, z nasmehom, hripavo), register (npr. z nizkim glasom, z vreščječim glasom ali krajšave: N – nizek, S^R – srednji, V – visok), govorne modulacije in način izgovora (staccato, legato, vibrato, podaljšani glasovi, ostri glasovi), skratka vse, kar je mogoče zapisati. Iznajdljivejši interpreti si lahko izmislijo svoje znake, uporabljajo lahko tudi barvno označevanje.

2 Primer govornega zapisa – V Prešernovem satiričnem Sonetu o kaši za govorca predstavlja težavo ločevanje *kaue* in *kashe*, ker sta besedi različni samo vizualno. Predlagam ločevanje s tonemskim naglasom: *kaua* naj se izreče z akutom, torej rastoče, *kasha* pa s cirkumfleksom, torej padajoče. Če se besedi še jakostno izpostavi, je mogoče doseči vtis različnosti in črkovno igro predstaviti zvočno. *Kaša* je ključna beseda, ponovi se 6-krat, interpret mora paziti, da je naglasno ločevanje natančno.

2.1 Popraviti je treba naglaševanje tvorjenke *nóvočrkjarjov*, ki ima v zapisu dva naglasa, v sodobnejšem izgovoru pa enega (*novočrkjarjov*), kar pomeni, da je prvi o širok. Prav tako je treba popraviti naglas v 2. vrstici 3. kitice: *zavòlj* v *zavólj*, in v zadnji vrstici 4. kitice *oslóve* v *oslóve*. V zadnjem verzu 1. kitice je naglasna dvojnica *trdi* (*trdí/trđi*). Metrum narekuje naglas na r-ju. Arhaizem *znabíti* je naglašen na prvem i. V zadnjem verzu predlog *v* ne sme biti zložen.

3. faza: Poskusno glasno branje

1 Tretja faza priprave na govorno interpretacijo – poskusno glasno branje – je zelo pomembna in je govorni interpret nikakor ne sme izpustiti. Pomeni preverjanje ustreznosti govornega zapisa in preizkušanje govorcevih spretnosti v konkretni rabi prozodijskih sredstev: premorov, intonacij, glasnosti in poudarkov, naglaševanja, tempa, registra, barve glasu, načina izgovora, tudi neverbalnih oz. obgovornih (perilaličnih) znakov – mimike, gest, neartikuliranih zvočnih znakov. **Preverjanje govornega zapisa** je vaja v glasnem branju, pri čemer ima pomembno vlogo *sposobnost kritičnega samoposlušanja*. V tej fazi se lahko razkrijejo izvajalčeve govorne pomanjkljivosti, npr. nerazložna izreka, nenatančno ločevanje samoglasnikov po kvaliteti in kvantiteti, prehitro tempo, zaletav ritem, pretih govor, težave pri obvladovanju diha, težave s požiranjem slin itd. Bralci pogosto z začudenjem ugotovijo, da jim prenos iz grafične vidne slike v slušne znake povzroča težave. Z vajo (in z znanjem) je pomanjkljivosti mogoče vsaj omiliti, če že ne popolnoma odpraviti. Predvsem za začetnike je primerno, da svoje izvajanje snemajo in posnetek analizirajo. Poslušanje lastne glasovne izvedbe izostri marsikatero podrobnost, zato je glasno branje vedno tudi pobuda za interpretativne popravke in uskladitve.

2 V tej fazi govorni interpret oblikuje zvočno sliko besedila kot celote oz. govorno dramaturgijo branja, tj. potek govornega dogajanja od začetka do konca branja.¹³⁷ **Govorna dramaturgija** pomeni ustrezno razporejanje in usmerjanje govorne energije od začetka do konca govorne interpretacije. Glede na temeljno miselno in čustveno vzdušje v besedilu bralec določi ustrezno **začetno glasnost in začetni register (ton)**, ki mu bosta omogočala primeren razpon v toku interpretacije, ter ustrezno zaključno glasnost in zaključni register (ton) (Novaković 1980: 135). Če v besedilu ni argumenta za zelo glasen ali zelo tih govorni začetek in za zelo nizek ali zelo visok ton, je najprimerneje začeti srednje glasno v srednjem registru. S tega nevtralnega izhodišča se glas lahko giblje brez večjega napora navzdol ali navzgor, v večjo ali manjšo glasnost. Slabo izbrana izhodiščni register in glasnost lahko povzročita govorcu, zlasti pri interpretaciji poezije, težave pri nadaljnjem glasovnem oblikovanju. Preglasen in previsok začetek npr. prehitro izčrpa govorca, pa tudi poslušalcem upade zanimanje. Izbira začetnega tona in začetne glasnosti mora

¹³⁷ Izraz dramaturgija prevzemam iz gledališkega okolja, v katerem t. i. *praktična dramaturgija* pomeni tudi pripravo dramskega besedila za uprizoritev. Načelno je v gledališki predstavi dramaturgija tesno povezana z režijo. Milan Dolgan na primer imenuje učiteljevo zamisel izvajanja književnega besedila režija (1975/76: 159).

izhajati iz specifičnega značaja besedila. Murnovo pesem *Sneg* (*Branja* 3: 22) npr. ni ustrezno začeti pretirano glasno, saj prva kitica podaja impresijo tihe zimske pokrajine (*Brez konca padaš, drobni sneg, / na tihi gozd in na poljano*). Govorec mora najti ustrezno stopnjo tihosti ne samo glede na vsebino, pač pa tudi glede na poslušalce, ki morajo verze slišati, četudi so še tako intimni. Pri govorni interpretaciji proze govorec lahko »popravi« morebitni neustrezni tonski in jakostni začetek s postopnim spreminjanjem obojega do želene jakosti in tonske višine. Pri dramskem besedilu mora v dialogu upoštevati tudi sogovorčevo tonsko in jakostno izhodišče. Če besedilne okoliščine izrecno ne zahtevajo velike tonske in jakostne razlike med govorcji, je primerno, da vsi govorijo približno enako glasno. Izbira glasnosti in registra je seveda odvisna še od zunajbesedilnih okoliščin, npr. od velikosti in zaprtosti ali odprtosti prostora, v katerem bo interpret izvajal govorno interpretacijo, od števila poslušalcev, od različnih motenj, od medija (radio, televizija).

3 Med glasnim branjem govorec ozavešči tudi vmesne zvočne točke, kjer so govorne prvine najbolj intenzivne (**govorni vrh**). Govornih vrhov je lahko tudi več, zlasti v daljših proznih ali dramskih besedilih, dobro pa je, če se po intenzivnosti razlikujejo. V Murnovi pesmi *Sneg* je npr. v 1. kitici govorna energija intenzivnejša v 3. verz: *nekje kraguljčki, hitri beg, / spet molk za mano in pred mano*. Enolično, mirno uvodno impresijo padanja snega za hip razgiba bežni zvok kraguljčkov, kar govorec lahko ponazori s hitrejšim tempom, z večjo glasnostjo, s povišanim registrom in s premorem pred in za verzom, morda tudi sredi. V krajših besedilih ni dobro, da je takšnih koncentracij govorne energije preveč. Govorec mora v skladu z vsebino besedila ustrezno razporediti različne intenzivnosti prozodijskih sredstev. Če je intenzivnost prozodijskih sredstev za določeno besedilo pretirana, poslušalec to zazna kot patos. Prav tako ni dobro, če je intenziteta prozodijskih prvin premalo izrazita. »Anemična« govorna izvedba ne doseže poslušalcev in pravzaprav sploh ni interpretacija. Govorna dramaturgija mora ustvariti v interpretaciji zvočno razgibanost, ki postane osnova za ustrezen ritem celotnega govornega izvajanja. Govorec v tej fazi še enkrat preverja, če ustvarjena dinamika podpira vsebinsko dogajanje ali vzdusje besedila. Govorna izrazna sredstva ne smejo postati sama sebi namen (npr. govorec uživa v svoji žametni barvi glasu), pač pa morajo biti spojena z vsebino besedila.

4 V poskusnem branju interpret osmisli tudi svoje **nebesedno izražanje**, npr. geste ob poudarkih, premike telesa ob daljših premorih, hojo, sedenje, izmenjevanje obojega, itd. Zlasti mora ozavešči izražanje z očmi. S pogledovanjem v občinstvo govorec kaže željo po komuniciranju in hkrati preverja odziv svojega

izvajanja. Če interpret bere, se mora naučiti s pogledom zapustiti besedilo in se hitro spet vrniti vanj. Zamišljati si mora svoj govorni položaj pred občinstvom in s tem v zvezi premisliti t. i. proksemične znake (oddaljenost od poslušalstva, razpored ostalih interpretov, usmerjanje govora). Ni npr. dobro, če učitelj stoji sredi razreda, tako da ga učenci v prvih klopih ne morejo videti. Igralci v tej fazi lahko razmišljajo tudi o načinu svojega prihoda na oder in odhoda z njega, o ravnanju z rekviziti, o govornih vstopih v glasbeno spremljavo in o izstopih iz nje, o upoštevanju odrske luči, scenografije, morda tudi o kostumu itd., čeprav načeloma pri tej obliki interpretacije uporabljajo zelo malo gledaliških izrazil. Če bodo govorili v mikrofoni, je treba interpretacijo temu prilagoditi (npr. ne pretiravati v glasnosti), če jih bodo (filmsko, televizijsko) snemali, je treba bolj premisliti mimiko in geste (za zunanji videz poskrbijo strokovnjaki). Tudi učitelj v tej fazi priprave lahko razmisli o svojih rekvizitih v razredu, npr. kako bo držal knjigo, iz katere bo bral (ne tako, da si bo z njo zakrival obraz, ne tako, da bo razredu kazal teme glave).

5 Ob koncu te pripravljalne faze bi morala biti učiteljeva oz. igralčeva govorna interpretacija dokaj ustaljena (fiksirana), v interpretovi zavesti bi morala biti **govorna struktura celote**. V konkretnih nastopih, zlasti neposredno pred publiko, se podoba govorne interpretacije še vedno rahlo spreminja, na kar vplivajo različne okoliščine (trema, nemir med poslušalci, slaba akustika itd.) in odziv občinstva (med interpretacijo). Igralci si lahko pustijo več improvizacijskega prostora, učitelji manj. – Če bo interpret besedilo govorno interpretiral na pamet, je dobro, da svoje interpretativno branje večkrat glasno ponovi, saj si mora skupaj z jezikovnim delom besedila zapomniti tudi njegovo zvočno oblikovanje.¹³⁸

5.1 Kadar učitelj bere eno od vlog v **dramskem besedilu** (ostale berejo učenci), naj premisli tudi, kako bo vodil govorno oblikovanost celotnega besedila in kako bo usklajeval svojo govorno interpretacijo z branjem učencev (ki jim je predhodno dal napotke za branje). Učiteljevo branje naj bo za učence vzorec govorne uresničitve, intonira naj vzdušje, zvočno izostri razpoloženja, stanja, spodbuja dogajalni ritem, uravnava dolžine premorov med replikami itd. Načelno se didaskalije glasno ne berejo, v posameznih primerih pa so literarno oblikovani opisi govorne dinamike, prostorskih okoliščin, dramskega dogajanja in so za razumevanje sporočila nujne (npr. S. Grum: *Dogodek v mestu Gogi*, M. Krleža: *Gospoda Glembajevi*).

¹³⁸ Jože Tiran v knjigi *Umetniško pripovedovanje* piše o mnemotehničnih pomagilih, ki so zelo individualna (prepisovanje teksta, poslušanje drugega govornika, grafično označevanje določenih mest v tekstu itd.). Avtor priporoča, da pred nastopom ne ponavljamo celotnega besedila, temveč se koncentriramo le na prvo misel (1965: 78).

Didaskalije mora brati poseben bralec (ne eden od bralcev vlog), zvočna oblikovanost pa je lahko manj izrazita kot branje vlog. Če je dramskih oseb malo in če prostorske razmere v razredu dopuščajo, učitelj in učenci lahko stojijo (pred ostalimi učenci), saj stoje lažje nakazujejo premike, geste, skratka uporabljajo kot izrazilo tudi telo. Učitelj mora govorno in negovorno dogajanje organizirati in voditi.

5.2 Če gre za **radijsko igro**, se 3. faza priprave dogaja kot vaje v studiu, kjer režiser (dramaturg, lektor, zvočni mojster, montažer) izostri ali omili, včasih tudi zelo spremeni igralčevo govorno izvajanje glede na svojo zamisel. Govorna interpretacija se fiksira šele v studiu.

5.3 Prav tako se 3. faza običajno dogaja kot skupne (bralne) vaje, če igralci pripravljajo **koncertno izvedbo dramskega besedila**. Na vajah se uskladijo priprave prvih dveh faz posameznih interpretov (npr. poenotenje naglaševanja, izgovora tujih imen, krajšav itd.), pa tudi govorne podobe posameznih vlog. V tej fazi (lahko tudi že prej) sodelujejo še drugi ustvarjalci, npr. režiser, dramaturg, lektor.

6 Model je odprt za sprotno prilagajanje konkretnim besedilom in izvajalskim okoliščinam. Interpreti z več znanja in prakse lahko prvi dve fazi združijo, v govornem zapisu pa si označijo le najbolj bistveno. Preveč oznak lahko pri interpretativnem branju celo moti.

1. FAZA	2. FAZA	3. FAZA
Upočasnjeno tiho branje	Govorni zapis	Poskusno glasno branje
<i>Evidentiranje govornih znakov:</i>	<i>Odločanje za določen govorni znak, zapis z grafičnimi znaki:</i>	<i>Preizkušanje (popravki) govornega zapisa in kontrola lastnega govora:</i>
grafična blikovanost	(premor) (verzni prestop) ∪	govorna dramaturgija
ločila	(intonacije) ↑ ↓ →	začetni ton, glasnost
skladnja	(glasnost) < > pp p mf f ff <u>poudarek</u>	govorni vrh(ovi)
stilno zaznamovane besede	(register) V, S ^R , N	zaključni ton, glasnost
naglas	(naglas) ´ ˆ ˘	ritem (dinamika) celote
glasovje	(težji glasovni sklopi, polglasnik, podvojeni glasovi, premene, siniceze) s ščitom, <u>te</u> nek, <u>s</u> sabo, mo <u>ž</u>	mimika, pogled, geste, drža in premiki telesa

	<u>visok, ne utrudi</u>	
ponavljanje	(tempo) H, S ^T , P, poh., upoč.	proksemika (oddal- jenost od občinstva, sogovorcev)
nasprotje, stopnjevanje	(barva, modulacije, način izreke) mehko, veselo, žalostno, nas- mejano, sikajoče, stacc., leg. itd.	fiksiranje govorne oblikovanosti besedila
medmeti		(luč, scena, kostum, rekviziti, glasba)

Model priprave na govorno interpretacijo.

V – visok register, S^R – srednji register, N – nizek register, H – hiter tempo, S^T – srednji tempo, P – počasen tempo, poh. – pohitevanje, upoč. – upočasnjevanje, stacc. – staccato, leg. – legato, pp (pianissimo) – zelo tiho, p (piano) – tiho, mf (mezzoforte) – srednje glasno, f (forte) – glasno, ff (fortissimo) – zelo glasno, < jakostno naraščanje (crescendo), > jakostno upadanje (decrescendo).

Zaključek

1 Raziskava sodi na področje didaktike književnosti in na področje igralske umetnosti ter se teoretično in praktično ukvarja z govorno interpretacijo literarnih besedil v pedagoški in umetniški komunikaciji v slovenskem jezikovnem okolju. Raziskuje torej dve dejavnosti, ki ju opravljata učitelj in igralec, prvi v šoli kot del pouka književnosti, drugi v gledališču ali drugih prostorih kot umetniški dogodek. Obe vrsti govornih interpretacij imata, kljub nekaterim razlikam, temeljne značilnosti enake, zato ju je bilo mogoče primerjati in oblikovati enotno izhodišče za njuno izvedbo.

2 V teoretičnem delu razprave sem poskušala natančneje opredeliti predmet raziskave in terminološko določiti oba tipa govorne interpretacije. **Govorno interpretacijo literarnega besedila** definiram kot dobesečno govorjenje (branje ali govorjenje na pamet) literarnega besedila, v katerem interpret po predhodni literarni interpretaciji ustvarjalno uresničuje besedilo z govornimi sredstvi, ki jih usklajuje z besedilnimi posebnostmi, ter tako izraža svoje doživetje besedila. Pri pregledu različnih spoznanj in ugotovitev o govornem interpretiranju literarnih besedil se je pokazalo, da ima didaktika književnosti več teoretičnih razmislekov o tej govorni dejavnosti kot igralska umetnost. Teoretiki, ki se ukvarjajo s fenomenom (gledališke) igre, se večinoma posvečajo dramski igri (in s tem tudi govorni interpretaciji) v gledališki predstavi. Lahko bi celo rekli, da v igralski umetnosti velja govorno (negledališko) interpretiranje literarnih besedil za manj zanimivo, manj priljubljeno, manj pogosto dejavnost, ki ji igralci tudi sami večinoma ne posvečajo toliko pozornosti kot dramski igri.

2.1 V šolski komunikaciji govorno interpretacijo literarnih besedil najpogosteje imenujejo **interpretativno branje** (poezije, proze) in **branje vlog** (dramatika), v umetniški komunikaciji pa sta v rabi izraza **umetniška beseda** (poezija, proza) in **koncertna izvedba** (dramatika). Ob teh izrazih se pojavljajo še drugi (estetsko, doživeto, izrazno, ekspresivno branje, recitacija, deklamacija, umetniško pripovedovanje), terminološko sporni pa so **recitacija**, **deklamacija** in **umetniško pripovedovanje**. Nekateri strokovnjaki (Trdina, Tiran, Toporišič, Valič) namreč ločujejo recitacijo in deklamacijo, drugi pa

izraza uporabljajo sinonimno (Škarić, Rosandić). Prvi trdijo, da se deklamira v celoti na pamet, recitira pa le delno na pamet, saj si pri recitaciji interpret lahko pomaga z zapisom. Drugi menijo, da sta pomena recitacije in deklamacije enaka, le da raba izraza deklamacija peša ali ima slabšalen pomen. Recitacija (deklamacija) pomeni največkrat branje, lahko tudi govorjenje na pamet. Večina strokovnjakov navezuje recitacijo in deklamacijo na izvajanje poezije, nekateri pa tudi na prozo. Umetniško pripovedovanje (skupno ime za recitacijo in deklamacijo, ki ga je leta 1965 uvedel igralec J. Tiran) se ni ustalilo. Tudi umetniško pripovedovanje (poezije, proze) je bilo lahko brano ali govorjeno na pamet. Ker je dosedanja raba obravnavanih izrazov precej poljubna in ker se ne ujema z dejanskim stanjem v govorni praksi, v razpravi predlagam, da se izraz deklamacija opusti, recitacija pa naj pomeni interpretativno govorjenje poezije na pamet. Za govorjenje proze na pamet predlagam izraz umetniško pripovedovanje.

2.1.1 Ob razmišljanju o natančnejših opredelitvah in o razvrstitvi omenjenih pojmov se mi je kot problematično pokazalo še definiranje radijske igre kot oblike branja vlog. Tako kot umetniška beseda in koncertna izvedba dramskega besedila je tudi radijska igra negledališko (neuprizoritveno) govorno interpretiranje, pa vendar se od obojega loči po radiofonski obdelavi. Kakšne so podobnosti in razlike ter kakšna so razmerja med govornimi interpretacijami v gledališki predstavi, v umetniški besedi, v radijski igri (pa tudi v filmu) bo treba še natančneje raziskati.

2.2 Šolsko govorno interpretacijo literarnega besedila opredelim kot govorno interpretacijo, ki jo izvaja učitelj (učenec) med poukom književnosti, da bi v učencih spodbudil estetsko doživljanje besedila. Šolska govorna interpretacija zajema interpretativno branje proze in poezije, recitacijo in pripovedovanje proze na pamet ter branje vlog.

2.2.1 Umetniška govorna interpretacija literarnega besedila je govorna interpretacija, ki jo izvaja igralec kot javni nastop pred neposredno ali posredno prisotnim občinstvom z namenom, da bi v poslušalcih spodbudil estetsko doživljanje in predstavil svoje doživetje besedila na čim bolj izviren način. V umetniško govorno interpretacijo uvrščam interpretativno branje poezije in proze, interpretativno govorjenje proze na pamet ali umetniško pripovedovanje in recitacijo ter branje vlog ali koncertno izvedbo dramskega besedila.

2.3 Ob koncu razmišljanja o terminologiji primerjam šolsko in umetniško govorno interpretacijo, dramsko igro in umetniško govorno interpretacijo ter zunanje okoliščine izvajanja obeh govornih interpretacij. **Šolska in umetniška govorna interpretacija** imata skupne naslednje značilnosti: obe sta javni, obe govorno (branje ali

govorjenje na pamet) uresničujeta literarno besedilo in spodbujata pri poslušalcih estetsko doživljanje, obe izražata subjektiven (čustven) odnos do besedila, obe potreujeta pripravo. Bistvena razlika pa je (poleg zunanjih okoliščin, kot so občinstvo, prostor nastopanja, način odzivanja poslušalcev itd.) v tem, da igralec želi predstaviti svoje doživetje besedila na čim bolj nov, izviren način ter zato zavestno ustvarja lastno poetiko govorne interpretacije, medtem ko učitelj načelno tega ne dela. Učitelju je govorna interpretacija samo sredstvo za posredovanje besedila učencem (vzgajanje), igralcu pa sredstvo za predstavljanje njegove igralske govorne umetnosti skozi besedilo. Učenci sprejmejo (doživijo) besedilo, posredno pa tudi učiteljevo govorno interpretacijo. Poslušalci sprejmejo igralčevo govorno interpretacijo, posredno pa tudi besedilo.

2.3.1 Med (dramsko) igro in umetniško govorno interpretacijo je vrsta razlik v zunanjih okoliščinah (npr. pri igri igralec uporablja vsa gledališka izrazila: gib, masko, kostume, sceno, luč, rekvizite, glasbo itd.), bistvena pa je ta, da se igralec v procesu igranja preobrazi v dramski lik (identifikacija, transformacija), v umetniški govorni (negledališki) interpretaciji pa ne. Igra(nje) je dogajanje samo, govorno interpretiranje pa je z interpretativnim doživljanjem osvetljeno poročanje o tem dogajanju.

2.4 Ker je govor (edino) skupno izrazno sredstvo obeh tipov interpretacij, začnem vsebinska izhodišča za obe interpretaciji z njegovo opredelitvijo. Opiram se na Škaričevo definicijo (govor je optimalna zvočna človeška komunikacija, oblikovana z ritmom stavkov, besed in zlogov) in na njegovo delitev govora na glas (nejezikovni znaki) in besedilo (jezikovni znaki). Glasovni sloj je univerzalen in ni odvisen od jezika. V glasovnem sloju sta dva podsloja: govorna izraznost in govorni krik. Prvega oblikujemo zavestno, drugega nehote (trema, strah). Istočasno z glasovnim slojem teče besedilni sloj, v katerem so trije podsloji: nizi fonemov, prozodija (govornih) besed in prozodija stavkov (segmentov). Ta sloj sledi glasoslovnim in pravorečnim načelom določenega jezika. Prozodijska sredstva (intonacija, tempo, glasnost, register, premori, barva glasu itd.) pripadajo tako glasovnemu kot besedilnemu sloju. Prozodija, ki je značilna za posamezne jezike, pripada besedilu, prozodija, ki je univerzalna (npr. izražanje čustev), pripada glasu. Ker se razprava ukvarja tudi z govorno prakso, navajam motnje v obeh slojih (disfonije v glasu, dislalije v besedilnem sloju) ter psihološke in fiziološke osnove govora.

2.4.1 Govorjenje je zapletena psihofizična dejavnost, v kateri sodeluje celo telo, najpomembnejši organ so možgani, ki upravljajo govorne organe (govorila). Na možganski skorji (leva polovica možganov) sta za govor pomembni zlasti Brocovo in Wernickovo

središče, ki skrbita za proizvodnjo in razumevanje govora. V govorjenju sodelujejo še dihalna (prepona, pljuča), ki porinejo izdišni zrak skozi organe za tvorbo glasu (grlo z glasilkami) do izgovornih organov (žrelna, ustna, nosna votlina). Govorni glas nastane v grlu, izgovorni organi pa ga oblikujejo v glasove (samoglasnike, zvočnike, nezvočnike).

2.4.2 Govorna interpretacija je namenjena poslušanju. **Poslušanje** je psihološki proces, ki temelji na slišanju (fiziološki proces) in se ga je treba naučiti. Govorna interpretacija literarnega besedila spodbuja t. i. doživljajsko poslušanje, pri katerem se poslušalec osredotoči na način in izrazno moč govornega izvajanja besedila, na ujemanje uzvočitve in vsebine, na primernost izvedbe glede na okoliščine. Merilo učinkovitosti govorne interpretacije je poslušalčev odziv (med poslušanjem in na koncu). Po koncu šolske govorne interpretacije učitelj pričakuje in spodbuja besedni odziv učencev. Po umetniški govorni interpretaciji pa poslušalci bolj ali manj navdušeno zaploskajo (konvencija), besedni odziv je redek in je omejen na vzklike (odziva ni, če govorna interpretacija ne poteka neposredno pred poslušalci – radio, televizija, avdio-/videoposnetki). Med izvajanjem govorne interpretacije poteka tudi proces **samoposlušanja**, saj zaradi egocentričnosti govornega zvoka interpret vedno govori tudi samemu sebi. Kritično samoposlušanje je posebej pomembno v pripravi na govorno interpretacijo.

2.4.3 Priprava na govorno interpretacijo literarnega besedila se začne s tihim (literarnoestetskim) branjem zapisanega besedila. S fenomenom **branja** (bralca, bralne pismenosti) se različne vede intenzivneje ukvarjajo zlasti od zadnjih treh desetletij 20. stol. naprej. Književna veda se, ko se sprašuje o obstoju književnega dela, osredotoči na bralca in njegovo aktivno vlogo pri branju. Didaktika književnosti ima za izhodišče razmišljanje o branju recepcijsko estetiko (Jauss), ki poudarja bralčevo duhovno stanje pred branjem, tj. že pridobljene estetske in življenjske izkušnje, ki oblikujejo t. i. horizont pričakovanj. Pomen literarnega besedila nastaja ob vsakokratnem branju znova kot rezultat vzajemnega delovanja besedila in bralčeve recepcije le-tega.

2.4.3.1 Ena od oblik govorne interpretacije je interpretativno branje, ki je **glasno branje**. Opredelitve bralne pismenosti po mojem mnenju premalo poudarjajo, da je glasno branje spretnost, ki jo je treba kontinuirano vaditi in jo nadgrajevati. Interpretativno branje pa zahteva še specialna znanja o prozodijskih sredstvih, njihovi rabi, izbiri in kombinaciji glede na besedilne in nebesedilne okoliščine.

3 V osrednjem delu razprave **primerjalno slušno analiziram** 9 šolskih in 9 umetniških govornih interpretacij literarnih besedil (5

pesniških, 3 prozna, 1 dramsko), ki so jih izvedli učitelji (1 učenci) in igralci, prvi kot del šolske ure, drugi kot umetniški dogodek brez občinstva. Vsi interpreti so besedila (interpretativno) brali. Primerjala sem načine oblikovanja glasovnega govornega sloja, njihovo usklajenost z vsebino besedil, napake v besedilnem govornem sloju in ustreznost nebesednih sporočil. Primerjalno poslušanje prozodijskih sredstev (premorov, intonacij, glasnosti, naglasov, izgovora, tempa, registra, barve) in opazovanje nebesednih znakov (mimike, pogledov, gestike, obnašanja telesa) je pokazalo, da so najizrazitejše razlike med obema tipoma govornih interpretacij v količini in intenzivnosti izvedbe prozodijskih sredstev, v količini in intenzivnosti izvedbe nebesednih znakov ter v številu napak (pravorečnih, naglasnih, bralnih). Najbolj podobne so si govorne interpretacije v glasnosti: večinoma so srednje glasne, razen 1 umetniške, ki je primerno tiha, in 1 šolske, ki je pretiha.

3.1 V šolskih interpretacijah prevladuje sintaktična logika členjenja s premori in intonacijami, v umetniških pa izvajalci pogosto kršijo sintaktična pravila in oblikujejo govorni ritem na osnovi smisla in emocionalne angažiranosti, zato je premorov več. V umetniških interpretacijah je več tudi padajočih polkadenc (znak čustvenosti). V umetniških izvedbah govorci večkrat kot v šolskih uporabljajo agogiko (pohitevanje, upočasnjevanje) in različne načine izgovora in barve (staccato, legato, vibrato, tremolo, podaljševanje glasov). Tudi nebesednih znakov je v umetniški interpretaciji več kot v šolski, edino pogledov v občinstvo je v šolski interpretaciji več kot v umetniški.

3.2 Vsa prozodijska sredstva so v umetniških interpretacijah bolj slušno opazna kot v šolskih, ker so izvedena bolj intenzivno in natančno, z razvidnim govornim načrtom (dramaturgijo) in z govorno domišljijo. Intonacije imajo ostreje začrtano melodijsko linijo, intervali so večji, padajoče polkadence se spremenijo v kadence, dolžine premorov so zelo različne, tempo je večkrat počasnejši kot srednji, zlasti so izraziti različni načini izreke in barva (celo vibrato in tremolo), nebesedni znaki (tudi težnja k telesni izraznosti) so bolj intenzivni kot v šolski interpretaciji, pa tudi bolj raznoliki so (mrščenje, dvig obrvi, nasmeh, krivenčenje ust, geste z roko, s prsti, telesna ekspresivnost).

3.3 V obeh vrstah interpretacij je nekaj napak (naglas, zamenjave besed, besednega reda, sklona, nerazločnost, neupoštevanje premen, polglasnika, bralni zastoji), več jih je v šolskih govornih interpretacijah kot v umetniških.

3.4 Šolske govorne interpretacije težijo h gramatičnosti, logičnosti, zvočno oblikovanje temelji na jezikovnih (slovničnih) pravilih, afektivnost se ne preljuje v poetskost (po Škariću), govorna

dramaturgija je slabše razvidna, učitelji ne izražajo svoje lastne govorne poetike. Umetniške interpretacije so bolj čustveno angažirane, bolj sugestivne, zlasti pesemske so bolj ponotranjene, izbira, kombinacija in izvedba prozodijskih sredstev ustvarja novo semantiko, a usklajeno z besedilom, afektivnost se spreminja v poetskost. Umetniške interpretacije učinkujejo bolj sugestivno, težijo k ustvarjanju iluzije prostega govora (ne branja), v šolskih pa je slišen bralni način govora.

3.5 Rezultat primerjave obeh vrst govornih interpretacij je potrdil predvidevanja, da se šolska in umetniška interpretacija razlikujeta predvsem v intenziteti prozodijskih sredstev, pokazal pa je še, da sta različni tudi po količini posameznega govornega sredstva. Večja količina in intenzivnost v umetniški interpretaciji kažeta na prisotnost poetike govornega interpretiranja.

4 Tretji del razprave predstavlja **model priprave na govorno interpretacijo**, v katerem sem skušala strniti teoretična izhodišča za praktično rabo v šolski in umetniški komunikaciji. Model ima tri faze (upočasnjeno tiho branje, izdelava govornega zapisa, poskusno glasno branje), ki jih je mogoče izvesti le po predhodni idejno-vsebinski analizi besedila. **V prvi fazi bralec evidentira govorne znake v jezikovni strukturi besedila:** grafično oblikovanost (naslovje, odstavnost, kitičnost, dolžino verzov, premi govor, različen tisk, dolžino replik, monolog, didaskalije itd.), ločila (tudi odsotnost ločil), skladnjo (besedni red, vrvke, nedokončane povedi, elipse, zelo kratke/zelo dolge povedi, razmerja med odvisniki, razdružene povedi, pastavke, premi govor, verzne prestop, vskoje v tujo repliko itd.), stilno zaznamovane jezikovne prvine (tujejezične, jezikovnozvrstne, čustveno, časovno obarvane itd.), naglaševanje (stilne, dvojnične, »metrične« naglase, večnaglasnice itd.), glasovje (težje sklope, polglasnik, premene, tuje glasove, krajšave, številke, glasovno slikanje, aliteracije, rime itd.), ponavljanja (glasov, zlogov, besed, skladijskih vzorcev, refren itd.), nasprotja in stopnjevanja (besedna, miselna, čustvena itd.), medmete in drugo (posebnosti, ki se lahko pojavijo v nekaterih besedilih).

4.1 V drugi fazi interpret izdelava **govorni zapis**, tj. besedilo opremi z grafičnimi znaki za uzvočitev. Uporablja bolj ali manj ustaljene znake (; | || ||| ∩ – premori, ↓ ↑ → – intonacije, ^ ^ ^ – naglasi, _____ – poudarek, ə – polglasnik, s sč^{et}ko – težji sklopi, mlad Ahil – premena, p, pp, mf, f, ff, cresc., decresc. – glasnost, ∪ – verzni prestop, siniceza), če je potrebno, nariše metrično shemo (– UU), opisno ali s krajšavami označi tempo (H – hiter, S^T – srednji, P – počasen), agogiko (pohitevanje, upočasnjevanje), register (N – nizek, S^R – srednji, V – visok), barvo, mimiko, geste, premike itd.

4.2 Tretja faza priprave je namenjena **poskusnemu glasnemu branju**, v katerem interpret preskuša ustreznost svojega govornega zapisa in svoje govorne spretnosti. Pri tem ima pomembno vlogo kritično samoposlušanje (kontrolira razločnost, glasnost, ritem, dihanje, držo itd.). Hkrati interpret oblikuje govorno dramaturgijo (potek govornega dogajanja od začetka do konca branja), v skladu z vsebino besedila določi začetno glasnost in register, govorni(e) vrh(ove), zaključno glasnost in register. Ozavešči tudi neverbalne znake (mimiko, pogled, geste, položaj in premike telesa, proksemične odnose – oddaljenost od občinstva, od sogovorca, scenografijo, luč, rekvizite, glasbo itd.). Na koncu te faze mora biti govorna interpretacija fiksirana (jasna govorna struktura celote v izvajalčevi zavesti), kar pa ne pomeni, da v njej ni prostora za improvizacijo, ki jo lahko povzročijo tudi zunajbesedilne okoliščine (trema, nemirno občinstvo, odziv itd.). Če bo interpret besedilo govoril na pamet, je primerno poskusno branje večkrat ponoviti, saj si je treba zapomniti tudi govorno oblikovanost.

4.3 Predlagani model ni dokončen, mogoče ga je dopolnjevati ali krčiti glede na posebnosti konkretnega besedila, pušča pa tudi prostor za interpretovo ustvarjalnost. Model ni namenjen samo učiteljem in igralcem, temveč lahko pomaga tudi pripravljanju učencev na govorno interpretiranje (v osnovni in srednji šoli), prav tako pa tudi študentom slovenistike (bodočim učiteljem) ter študentom igre.

Literatura

Roland Barthes. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.

Roland Barthes. Književnost i značenje. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1979.

Émile Benveniste. *Igra kot struktura*. Ljubljana: Hyperion, 2001.

Cicely Berry. *Your Voice and How to Use it Successfully*. London: Virgin Books, 1990.

Cicely Berry. *Igralec in glas*. Ljubljana: Pravljično gledališče, 1998.

Marja Bešter Turk. Sodobno pojmovanje pismenosti in pouk slovenskega jezika v šolah v Republiki Sloveniji. *39. seminar slovenskega jezika, literature in kulture: Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2003: 57–81.

Janko Bezjak. *Posebno ukoslovje slovenskega učnega jezika v ljudski šoli*. Ljubljana: Slovenska Šolska Matica, 1906.

Pavao Brajša. *Pedagoška komunikologija*. Ljubljana: Glotta Nova, 1993.

Pavao Brajša. *Sedem skrivnosti uspešne šole*. Maribor: DOBA, 1995.

Majda Degan - Kapus (ur.). *Branja 1–4: Berilo in učbenik za gimnazije in štiriletno strokovno šole*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2000, 2001, 2002, 2003.

Juraj Bukša, Antica Antoš. *Dječak u sjeni vrbe: Knjiga za nastavnika*. Zagreb: Školska knjiga, 1978.

Tea Štoka. *Spremna beseda: Mnogo vstopov, neskončnost jezikov. Če neke zimske noči popotnik*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1993.

Herbert Newton Casson. *Umetnost govora*. Ljubljana: Pravljično gledališče, 1995.

Coblenzer, Horst, Muhar, Franz. *Dih in glas (Navodila za dober govor)*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, 2003.

David Crystal. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: University Press, 2000.

Janko Čar. Razvrstitev stavčnofonetičnih prvin v umetnostnem besedilu glede na teorijo in interpretacijo. *Jezik in slovstvo* 7/8 (1988/89): 192.

Čar, Janko, Dular, Janez, Zrimšek, Ivo. *Slovenski jezik in stilistika*. Ljubljana: DDU Univerzum, 1978.

Mihail Čehov. Igralska umetnost. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 129 (1999).

Almasa Defterdarević-Muradbegović. Kako umjetnički tekst odkriva govor. *Govor* 2 (1986): 51–68.

Mladen Dolar. *O glasu*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo Analecta, 2003.

Milan Dolgan. Metodni postopki izvajanja besedil. *Jezik in slovstvo* 5 (1975/76).

Darko Dolinar. Hermenevtika in interpretacija. Terminološki vidiki. *Primerjalna književnost* 1 (1985): 1–19.

Darko Dolinar. *Hermenevtika in literarna veda: Literarni leksikon* 37. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1991.

Darko Dolinar. Literarna veda in kritika. *Slovenska književnost III*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2000: 509–569.

Oswald Ducrot. *Izrekanje in izrečeno*. Ljubljana: Škuc, Filozofska fakulteta, 1988.

Umberto Eco. Model bralca. *Republika* 9/10 (1988).

Umberto Eco. *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Labirinti, 1999.

Jože Faganel. Izhodišča za estetiko govorne uresničitve ritmičnih in evfoničnih prvin s stališča normativnosti danes. *Kolokvij o umetniškem govoru. Zbornik*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000: 17–21.

Jože Faganel. *Posegi v Prešerna (Razvoj izdajateljske prakse na primeru Gazel). F. Prešeren – Kultura – Evropa*. Ljubljana: Založba ZRC, 2002.

Silvo Fatur. Poskus šolske interpretacije Kettejeve ljubezenske pesmi. *Jezik in slovstvo* 8 (1976/77).

Djurdja Flere. *Leta s Franetom Puntarjem na ljubljanskem radiu: Hojladrija in druge radijske igre za otroke*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993: 95.

Michael Gamble, Teri Gamble. *Literature Alive! The Art of Oral Interpretation*. Chicago: NTC Publishing Group, 1995.

Branko Gavella. Igralec in gledališče. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 42 (1968).

Dušan Tomše (ur.). Gledališki besednjak. Slovensko strokovno izrazje v gledališču, filmu in televiziji. *Mestno gledališče ljubljansko* 84 (1981).

Thomas Gordon. *Trening večje učinkovitosti za učitelje*. Ljubljana: Svetovalni center, 1983.

Herbert Grabes. Staging Plays in the Theatre of the Mind. *Reading Plays, Interpretation and Reception*. Cambridge University Press, 1991.

Meta Grosman. *Bralec in književnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1989.

Brane Grubar. Igralec skozi čas ustvarja celostno umetnino: Pogovor s Kristijanom Muckom. *Gledališki list SNG Drama* 3 (1999/2000).

Petar Guberina. *Zvuk i pokret u jeziku*. Zagreb: Matica hrvatska, 1952.

Miran Hladnik. *Praktični spisovnik ali šola strokovnega ubesedovanja*. Ljubljana: Samozaložba, 1991.

Damir Horga. *Obrada fonetskih obavijesti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1996.

Horga, Damir, Mukić, Igor. Neki vremenski parametri govora u dnevnicima HTV-a. *Govor* 2 (2000): 105–127.

Rebecca Hughes. *Teaching and Researching Speaking*. London: Longman, Pearson Education, 2002.

Pavle Ilić. *Lirska poezija u savremenoj nastavi*. Novi Sad: Radnički univerzitet Radivoj Čirpanov, 1980.

Pavle Ilić. *Učenik, književno delo, nastava*. Zagreb: Školska knjiga, 1983.

Roman Ingarden. *Literarna umetnina*. Ljubljana: ŠKUC; Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Studia humanitatis), 1990.

Andrej Inkret. *Drama in gledališče*. Literarni leksikon 29. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1986.

A. V. Isačenko. *Slovenski verz*. Ljubljana: Partizanska knjiga, Znanstveni tisk, 1975.

Roman Jakobson. *Lingvistični in drugi spisi*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1989.

Aleš Jan. V korak s časom. *Sodobna slovenska radijska igra*. Ljubljana: Radio Slovenija, Uredništvo igranega programa, 1995.

Aleš Jan. Ni vse, kar je lepo napisano, tudi lepo slišano in obratno. *Kolokvij o umetniškem govoru*. Zbornik. Ljubljana: Akademija za

gledališče, radio, film in televizijo. Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000: 63–68.

Hans Robert Jauss. *Estetika recepcij. Izbor studija*. Beograd: Nolit, 1978.

Jezik na odru, jezik v filmu: Referati in razprava na simpoziju ob Borstnikovem srečanju v Mariboru in ob 10. tednu domačega filma v Celju 1982. *Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega* 92 (1983).

Ludvik Kaluža. Govor na radiu Ljubljana. *Jezik in slovstvo* 1/2 (1977/78).

Matjaž Kmecl. *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, Založba Borec, 1976.

Smiljana Komar. The Fall-Rise: A New Tone in the Slovene Sentence Intonation. *Govor* 2 (1999): 139.

Metka Kordigel. Komunikacijski model književne vzgoje – poskus strukturiranosti recepcijske sposobnosti. *Jezik in slovstvo* 5 (1998/99): 151.

Metka Kordigel. O oblikovanju kurikula namesto učnega načrta za šolsko srečevanje s književnostjo ali Problem literarnega scientizma. *Jezik in slovstvo* 1/2 (1995/96).

Metka Kordigel. *Mladinska literatura, otroci in učitelji*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 2000.

Tomo Korošec. *Stilistika slovenskega poročevalstva*. Ljubljana: Kmečki glas, 1998.

Mile Korun. O poučevanju gledališke režije. *Zbornik ob 50-letnici Akademije za igralsko umetnost/Akademije za gledališče, radio, film in televizijo v Ljubljani*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 1996: 141–150.

Janko Kos. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1994.

Asja Nina Kovačev. *Govorica telesa: Izraznost roke med naravo in kulturo*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1997

Boža Krakar Vogel. Smotri, vsebine in metode pouka slovenske književnosti. *Jezik in slovstvo* 3, 4/5 (1988/89).

Boža Krakar Vogel. Metodični sistem šolske interpretacije umetnostnega besedila. *Jezik in slovstvo* 4/5 (1989/90).

Boža Krakar Vogel. *Skice za književno didaktiko*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 1991.

Boža Krakar Vogel. *Novejši slovenski pogledi na pouk književnosti kot dejavnik sooblikovanja njegovih smotrov, metod in vsebin. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1992.

Boža Krakar Vogel. Razsežnosti učiteljeve usposobljenosti za poučevanje književnosti. *Jezik in slovstvo* 5 (1993/94).

Boža Krakar Vogel. Pouk književnosti v srednji šoli. *Jezik in slovstvo* 1/2 (1995/96).

Boža Krakar Vogel. Literarna teorija kot sestavina metodičnega sistema šolske interpretacije pri vzgoji kultiviranega bralca. *Jezik in slovstvo* 7/8 (1995/96).

Boža Krakar Vogel. Celovita šolska interpretacija Sofoklesove Antigone ob glasnem branju v razredu. *Slovenščina v šoli* 3 (1996): 38–45.

Boža Krakar Vogel. Obravnavanje literarne klasike v sodobni šoli – na primeru Prešerna. *Jezik in slovstvo* 4 (2000/2001): 125–136.

Boža Krakar Vogel. *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2004.

Simona Kranjc. *Razvoj govora predšolskih otrok*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999.

Zoran Kravar. *Tema »stih«*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.

Križaj Ortar, Martina, Bešter, Marja. Prenova jezikovnega pouka pri predmetu slovenski jezik. *Jezik in slovstvo* 1/2 (1995/96): 5.

Vlado Krušič. Recitiranje (ni) je gluma. *Govor* 2 (2002): 157–170.

Ivanka Kunić. *Kultura dječjeg govornog i scenskog stvaralaštva*. Zagreb: Školska knjiga, 1990.

Olga Kunst Gnamuš. *Govorno dejanje – družbeno dejanje*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, 1984.

Olga Kunst Gnamuš. *Teorija sporazumevanja*. Ljubljana: Pedagoški inštitut, Center za diskurzivne študije, 1995.

Tone Kuntner. Umetniška beseda. *Kolokvij o umetniškem govoru: Zbornik*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000: 26–30.

Chris Kyriacou. *Vse učiteljeve spretnosti*. Radovljica: Regionalni izobraževalni center, 1997.

Ksenija Dolinar. *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1977.

Maryanne Lenning. *The Art of Oral Interpretation: Literature Alive*. Chicago: NTC Publishing Group. USA, 1996.

Ruth Lerche. *Veščine javnega nastopanja*. Radovljica: Skriptorij KA, 1996.

Kristin Linklater. *Freeing the Natural Voice*. New York: Drama Book Publishers, 1976.

Jože Lipnik. Kako preiti od interpretacijskega branja proznega besedila k interpretaciji. *Jezik in slovstvo* 7/8 (1977/78).

Blaž Lukan. Dramaturške replike. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 112 (1991).

Blaž Lukan. *Gledališki pojmovnik za mlade*. Šentilj: Aristej, 1996.

Joža Mahnič. Slog in ritem Cankarjeve proze. *Jezik in slovstvo* (1956/57).

Mirko Mahnič. Živa slovenščina. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 5 (1959).

Mirko Mahnič. Zapiski z govornega in igralskega tečaja SG. *Primorski dnevnik* od 17. 11. do 29. 12. 1968.

Alan Maley, Alan Duff. *The Inward Ear: Speaking Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Vida Medved Udovič. *Igra videza (Teoretična izhodišča branja dramskih besedil v osnovni šoli)*. Ljubljana: Rokus, 2000.

Vesna Mildner. *Govor između lijeve i desne hemisfere*. Zagreb: IPC grupa, 2003.

Kristijan Muck. O igrilstvu kot celostnem pojavu. *Sodobnost* 3/4/5 (1997).

Kristijan Muck. Nekaj besed. *Gledališki list SNG Drama* 3 (1999/2000).

Kristijan Muck. Antigonino zrcalo. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 105 (1988).

Kristijan Muck. *Blodnjak in tehcnica: Kolokvij o umetniškem govoru. Zbornik*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo. Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000: 3–9.

Boris Novak A. *Oblike sveta*. Ljubljana: Mladika, 1991.

Novak Novaković. *Govorna interpretacija umjetničkoga teksta*. Zagreb: Školska knjiga, 1980.

Zdravko Omerza. *Govorne napake*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1972.

Cene Omerzel. Ob novih videokasetah o slovenskih pesnikih in pisateljih. *Jezik in slovstvo* 7–8 (1995/96).

Boris Paternu. *France Prešeren in njegovo pesniško delo I*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1976.

Boris Paternu. Kaj hočemo s poukom književnosti. *Jezik in slovstvo* 5 (1983/84): 159.

Bogdanka Pavelin. Sinergija zvuka i pokreta u jezičkoj pragmatici – Uz kratki osvrt na TV prikaz vremenske prognoze. *Govor* 1 (1994).

Bogdanka Pavelin. Vizualnost i zvuk u nastavi jezika – Uz osvrt na suvremene video tečajeve za početnike. *Suvag, časopis za teoriju i primjenu verbotonalnog sistema* 8/2 (1995)

Patrice Pavis. Gledališki slovar. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 124 (1997).

Vlatko Pavletić. *Kako čitati poeziju*. Zagreb: Školska knjiga, 1988.

Octavio Paz. *Branje in zrenje*. Ljubljana: Študentska založba, 2002.

Sonja Pečjak, Ana Gradišar. *Bralne učne strategije*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 2002.

Sonja Pečjak. *Osnove psihologije branja. Spiralni model kot oblika razvijanja bralnih sposobnosti učencev*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1999.

Sonja Pečjak. Koncept prenove bralnega pouka v osnovni in srednji šoli. *Pouk branja z vidika prenove*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 1997.

Sonja Pečjak. *Kako do boljšega branja (Tehnike in metode za izboljšanje bralne učinkovitosti)*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 1996.

Mateja Pezdirc Bartol. Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja. *Jezik in slovstvo* 5, 6 (1999/2000).

Dušan Pirjevec. *Strukturalna poetika (Kibernetika, komunikacija, informacija)*. Literarni leksikon 12. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981.

Jaromír Plch. O vlogi besedne umetnosti v vzgojnem procesu. *Jezik in slovstvo* 4 (1974/75).

Leopoldina Pregelj Plut. *Učenje ob poslušanju*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1990.

Leopoldina Plut Pregelj. *Poslušajte sebe – poslušajte študente!, Skripta 1, Zbornik za učitelje slovenščine kot drugega/tujega jezika*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1997: 7–8.

Katja Podbevšek. Govorna organiziranost umetnostnega besedila (Poskus zvočnega razbiranja zapisanega besedila). *Jezik in slovstvo* 3 (1992/93): 69–83.

Katja Podbevšek. Interpretativno branje kot del učiteljevega govornega nastopa. *Jezik in slovstvo* 3/4 (1994/95): 103–111.

Katja Podbevšek. Od dramskog teksta do scenskog govora. *Govor* 2 (1994): 75 – 83.

Katja Podbevšek. Glasno interpretativno branje Kettejeve pesmi Na trgu (učiteljeva priprava). *Jezik in slovstvo* 1/2 (1998/99): 19–9.

Katja Podbevšek. *Semiotika glasa u kazališnoj predstavi. Zbornik radova 1. znanstvenoga skupa s međunarodnim sudjelovanjem Glas/Voice, 2001, Opatija*. Zagreb: Odsjek za fonetiku Filozofskog fakulteta, Hrvatsko filološko društvo, 2003.

Katja Podbevšek. Primerjava šolske in umetniške govorne interpretacije. *Govor* 1–2 (2003): 347–360.

Denis Poniž. *Konkretna poezija*. Literarni leksikon 23. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1984.

Pouk branja z vidika prenove: Strokovno posvetovanje Bralnega društva Slovenije 12. in 13. septembra 1996. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 1997.

Vasja Predan. Sinočnje premiere. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 62 (1974).

Peter Rabinowitz J. Izhodišča za teorijo branja. *Republika* 9/10 (1988): 268.

Nena Radmelič, Aleš Valič, Vida Medved Udovič. *Na šolskem odru. Delovni zvezek za izbirni predmet gledališki klub za 7., 8. in 9. razred devetletne osnovne šole*. Ljubljana: Založba Rokus, 1999.

Breda Rant. Novi pogledi na vzgojo z besedno umetnostjo. *Jezik in slovstvo* 5 (1975/76).

Vera Remic Jager. Literarna vzgoja v šoli. *Jezik in slovstvo* 7/8 (1977/78)

Midhat Ridžanović. *Jezik i njegova struktura: savremeno lingvističko osvjetljenje*. Sarajevo: Šahinpašić, 1998.

Dragutin Rosandić. Interpretativno branje literarnega besedila. *Vzgoja in izobraževanje* 2 (1987a): 13–18.

Rosandić, Dragutin, 1987b: Tipi bralcev literarnega besedila. Vzgoja in izobraževanje 3: 13–17.

Dragutin Rosandić. *Metodika književne vzgoje*. Maribor: Obzorje, 1991.

Dragutin Rosandić. *Novi metodički obzori*. Zagreb: Školske novine, 1993.

Michael Rost. *Introducing Listening*. London: Penguin English, 1994.

Mirko Rupel. *Slovensko pravorečje. Navodila za zborni ali knjižno izreko*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1946.

Rosanda Sajko. *Frane Puntar – pisatelj nestereotipnih radijskih iger za otroke. Hojladrija in druge radijske igre za otroke*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993: 98–106.

Rosanda Sajko. *Poetičnost zvoka. Ustvarjalne možnosti radijske igre za otroke*. Maribor: Mariborska knjižnica, revija Otrok in knjiga, 2006.

Igor Saksida. *Izhodišča in modeli šolske interpretacije mladinske književnosti (Priročnik za književno vzgojo)*. Trzin: Založba Different, d.o.o., 1994.

Igor Saksida. Mladinska književnost v prvih dveh triletnih osnovne šole. *Jezik in slovstvo* 1–2 (1995/96).

Jean Paul Sartre. Kaj je literatura. *Filozofija – estetika – politika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981: 73–113.

Slovar slovenskega knjižnega jezika I–V. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1970, 1975, 1979, 1985, 1991.

Slovenski pravopis. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2001.

Tatjana Srebot Rejec. Ali je današnja knjižna slovenščina še tonematična? *Razprave XVII*. Ljubljana: SAZU, Razred za filološke in literarne vede, 2000: 51–67.

Tatjana Stanič. Verz na odru. *Kolokvij o umetniškem govoru. Zbornik*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000: 12–17.

Konstantin Sergejevič Stanislavski. Sistem III. Igralec in njegovo delo. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 89 (1982).

Marko Snoj. *Slovenski etimološki slovar*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1997.

Mihaela Šaričeva. O umetniški besedi. *Gledališki list Akademije za igralsko umetnost* 11 (1955).

Cvetka Šeruga Prek, , Emica Antončič. *Slovenska zborna izreka. Priročnik z vajami za javne govorce. Knjiga in zvočna zgoščanka*. Maribor: Aristej, 2003.

Ivo Škarić, Pero Čimbur. *Govorne poteškoče i njihovo uklanjanje. Svladao sam mucanje*. Zagreb: Mladost, 1988.

Ivo Škarić. Fonetika hrvatskoga književnog jezika. *Povijesni pregled, glasovi i oblici hrvatskoga književnog jezika*. Zagreb: HAZU Globus, 1991: 61–381.

Ivo Škarić. *V iskanju izgubljenega govora*. Ljubljana: Šola retorike, 1999.

Ivo Škarić. *Temeljci suvremenoga govorništva*. Zagreb: Školska knjiga, 2000a.

Ivo Škarić. Poetika recitiranja. *Kolokvij o umetniškom govoru. Zbornik*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000b: 30–38.

Ivo Škarić, Gordana Varošane - Škarić. Vježbe za glas i izgovor. *Ustvarjalnost v logopediji*. Nova Gorica: Aktiv logopedov Severno primorske regije, Vipava: Center za usposabljanje invalidnih otrok Janka Premrla Vojka, 1999: 197–200.

Đurđa Škavić. *Hrvatsko kazališno nazivlje*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-Unesco, 1999.

Marjan Štrancar idr. *Šolska ura z Grumovim Dogodkom v mestu Gogi*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 1998.

Marjan Štrancar. *Od drame h gledališču v učilnici*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 2000.

Jože Tiran. Umetniško pripovedovanje. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 30 (1965).

Hotimir Tivadar. *Govorjeni knjižni jezik – njegovo normiranje in uresničevanje (Ob akustični analizi fonema /v/ na primerih iz radijskih besedil)*. *Diplomska naloga*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1998.

Hotimir Tivadar, Rastislav Šuštaršič. Otvorena pitanja standardnoga slovenskog izgovora. *Govor* 2 (2001): 113–121.

Hotimir Tivadar. *Govorjena podoba slovenskega knjižnega jezika – pravorečni vidik*. *Magistrsko delo*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2003.

Hotimir Tivadar. Kaj je prav in kaj resnično (prav) v slovenskem govoru? *40. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004: 172–178.

Jože Toporišič. *Slovenski jezik, izgovor i intonacija s recitacijama na pločama*. Zagreb: Institut za fonetiku Filozofskog fakulteta, Naklada knjiga i produkcija ploča Jugoton, 1961.

Jože Toporišič. Stavčna intonacija. *Nova slovenska skladnja*. Ljubljana: Državna založba slovenije, 1982: 183.

Jože Toporišič. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1992.

Jože Toporišič. *Slovenski jezik in sporočanje* 1. Maribor: Obzorja, 1997.

Jože Toporišič. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 2000.

Silva Trdina. *Besedna umetnost* 2. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1965.

Borut Trekman. *Theatrum imaginationis Pavla Lužana. Pavel Lužan: Igre iz naših dni*. Maribor: Obzorja, 1978.

Anne Ubersfeld. Brati gledališče. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 135 (2002).

Aleš Valič. Raba besede pri igri in interpretaciji besedil. *Kolokvij o umetniškem govoru. Zbornik*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, Katedra za odrski govor in umetniško besedo, 2000: 21–26.

Gordana Varošane - Škarić. Recitacija kao rubna vrsta. *Govor* 2 (2002): 171–177.

Gordana Varošavec - Škarec. *Timbar*. Zagreb: FF press, 2005.

Veliki slovar tujk. Ljubljana: Cankarjeva založba, 2002.

Ivo Verovnik. *Uporaba računalnika pri obravnavi zvočnih pojavov. Modeli poučevanja in učenja. Fizika*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, 2001.

Lav Vigotski. *Mišljenje i govor*. Beograd: Nolit, 1977.

Tomo Virk. Blišč in beda fikcije. *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarnoumetniško društvo literatura Labirinti (1999a): 139–148.

Tomo Virk. Perspektive leposlovja in vede o njem ob koncu tisočletja. *35. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj* (1999b): 83–91.

Primož Vitez. Od idealnih jezikovnih struktur k strategiji realnega govora. *Slavistična revija* 1 (1999): 23–48.

Jerica Vogel. Poslušanje pri pouku književnosti. *Jezik in slovstvo* 4 (1998/99): 129.

Vogel, Jerica, 2000/01: Poslušanje kot učni cilj, vsebina in metoda v učbenikih za štiriletno srednje šole. *Jezik in slovstvo* 6. 273 – 286.

Jerica Vogel. *Neposredno razvijanje poslušanja z razumevanjem in vrednotenjem pri pouku slovenskega jezika v prvem letniku gimnazije. Doktorska disertacija*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2002.

Branko Vuletić. *Fonetika književnosti*. Zagreb: Liber, 1976.

Branko Vuletić. *Jezički znak, govorni znak, pjesnički znak*. Osijek: Izdavački centar Revija, 1988.

Branko Vuletić. *Fonetika pjesme*. Zagreb: FF press, 2005.

Duška Vuletić. *Govorni poremećaji. Izgovor*. Zagreb: Školska knjiga, 1987.

France Vurnik. Odmevi iz parterja. *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega* 95 (1984).

Renata Zadravec Pešec. *Pragmatično jezikoslovje: temeljni pojmi*. Ljubljana: Center za diskurzivne študije, Pedagoški inštitut, 1994.

Nataša Zupančič. *Dih in govor. Mala šola diha in glasu za veliko govorno šolo*. Ljubljana: Pravljično gledališče, 1995.

France Žagar. Starejše šolske obravnave leposlovnih del. *Jezik in slovstvo* 6 (1976/77).

France Žagar. Sodobna šolska interpretacija literarnega dela. *Didaktika slovenskega jezika v osnovni šoli*. Maribor: Obzorja. 117, 1996a.

France Žagar. Glasno branje. *Didaktika slovenskega jezika v osnovni šoli*. Maribor: Obzorja, 1996b: 59.

Viri

Petrarca. Sonet. *Berilo 1*. Maribor: Obzorja, 1998: 88.

Simon Jenko. Obrazi. *Berilo 2*. Maribor: Obzorja.

Simon Jenko. Obrazi. *Velika antologija slovenske poezije*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1970.

Mihail Lermontov. Jadro. *Berilo 1*. Maribor: Obzorja, 1998: 116.

Tone Pavček. Pesem o zvezdah. *Skrivno življenje besed. Berilo za 8. razred osnovne šole*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999: 16.

France Prešeren. Slovo od mladosti. *Berilo 1*. Maribor: Obzorja, 1998: 32.

Ljudska: Volkodlak. *Sreča se mi v pesmi smeje. Berilo za 6. razred osemletne in za 7. razred devetletne osnovne šole*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2002: 164.

Josip Jurčič,: Telečja pečenka. *Berilo 2*. Maribor: Obzorja, 1999: 25.

Fran Levstik. Popotovanje od Litije do Čateža. *Berilo 2*. Maribor: Obzorja, 1999: 11.

Frane Puntar. Lov na rep. *Skrivno življenje besed. Berilo za 8. razred osnovne šole*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999: 52.

Frane Puntar. Lov na rep. Radijska igra za otroke. Ljubljana: RTV, TOZD Založba kaset in plošč, 1986.

Summary

The dissertation entitled *Speech interpretation of literary texts in pedagogical and artistic communications* covers two fields, namely that of (a) literary didactics and (b) the art of acting. Being limited to the Slovene language environment, it deals with the theoretical and practical approaches to speech interpretation of literary texts. It sheds light on two activities, namely that of a teacher and that of an actor, the former engaged in his literature class, the latter in an artistic event in a theatre or elsewhere. In spite of differences, there are certain characteristics that both types of speech interpretation have in common, enough to establish a good basis for their comparison, which enabled us to develop a uniform standard connected with their performance.

Theoretical part is an attempt to solve *terminological issues*, it also reveals principles behind school speech interpretation and the artistic one. It must be mentioned that in the sphere of literary didactics more room is given to theoretical approaches dealing with this activity than in the art of acting where speech interpretation is treated mostly as an integral part of a theatre performance. Certain termini, such as recitation and artistic narration, have been redefined. Thus *recitation* is defined as delivering poetry by heart, and *artistic narration* refers to delivering prose by heart. *Speech interpretation of literary texts* is defined as a verbatim delivery (either reading or reproducing by heart) of a literary text whereby the interpreter, on the basis of a previous literary interpretation, creatively exploits prosodic elements making adjustments to specific features found in the text in order to demonstrate his experience of the text. *School speech interpretation*, however, is rendered by a teacher (a student) in a literature class in order to stimulate the students' aesthetic reception of the text. It includes interpretative reading of prose and poetry, narration of prose by heart, recitation, and role reading. *Artistic speech interpretation* is carried out by an actor in a public delivery directly or indirectly in front of the audience, in order to impart his own experience of a text as innovatively as possible (in accordance with his personal poetics of speech), thus enhancing the aesthetic experience of the audience. This speech interpretation comprises interpretative read-

ing of poetry or prose, recitation and interpretative delivery of prose by heart or artistic narration, role reading, and a concert interpretation of a dramatic text.

Due to the fact that speaking/speech is a means of expression common to both types of speech interpretation, I choose to depart from the definition of speech, whereupon I also examine physiology of speech, listening (experiential listening, feed-back) and reading (the active role of the reader) skills, and finally deal with some frequently encountered problems related to voice and articulation.

The central part of the dissertation is *a comparative audio-analysis* of 9 school interpretations vs. 9 artistic interpretations (interpretative readings of poetry, prose, drama). The analysis of prosodic elements (pause, intonation, loudness, stress, articulation, tempo, register, timbre) and non-verbal signs (such as mimic, look, gesture, body language) has revealed that most explicit differences between the two types of interpretation exist in the quantity and intensity of prosodic elements and non-verbal signs exploited, as well as in the number of mistakes made (in the sphere of orthoepy, stress, and reading). School speech interpretations base their speech dynamics above all on syntactical logic, they make use of reading diction, affectivity is not explicit. On the other hand, artistic speech interpretations often violate syntactical logic, they create the illusion of free speech, and affectivity is explicit.

The third part of the thesis presents *a three-step model for preparing a speech interpretation*. In the first step, the reader observes speech signs in a written text (i.e. he identifies its graphic structure, punctuation, syntax, stylistic characteristics, placement of stresses, sounds, repetitions, contrasts, gradations, interjections, etc.). In the second step the reader makes a speech record (i.e. provides the text with graphic symbols indicating speech realization). The third step is reading aloud (the reader tests not only the adequateness of his speech record, but also of his speech skills, he sets up his speech dramaturgy, chooses the initial and the final loudness, the register, he defines speech culmination(s), he concentrates on non-verbal signs, and reinforces speech structure of the entire text).

The proposed model is both, open to complementary ideas and to reduction. It is intended to be helpful to teachers and actors, to students of Slovene and students of acting.

O avtorici

Katarina Podbevšek je diplomirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani iz slovenskega jezika s književnostjo in primerjalne književnosti. Magistrirala je z nalogo *Menjavanje izraznih prvin v sodobni slovenski dramatiki* (1979). Po nekajletnem poučevanju slovenskega jezika na Srednji ekonomski šoli v Ljubljani se je zaposlila na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo kot predavateljica za slovenski jezik in lektorica. Leta 2005 je doktorirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani z nalogo *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški komunikaciji*. Predmet njenega strokovnega zanimanja je predvsem govorjeni jezik v različnih okoliščinah, zlasti v umetnosti in pedagoškem procesu. Ukvarja se tudi z gledališko terminologijo (priprava gledališkega terminološkega slovarja na SAZU), kot predstojnica katedre za govor na AGRFT pa organizira srečanja strokovnjakov za govor z različnih področij (Kolokvij o umetniškem govoru, 2000, 2006).

V Slavistični knjižnici je doslej izšlo

Slovenska slovnica za tretji in četrti razred srednjih in sorodnih šol. Sestavili: dr. Anton Breznik, dr. Anton Bajec, dr. Rudolf Kolarič, dr. Mirko Rupel, Anton Sovre, Jakob Šolar. Ljubljana: Slavistično društvo v Ljubljani, 1940. [Izven zbirke.]

Silva Trdina. *Besedna umetnost, 2: Literarna teorija.* Ljubljana: MK, 1958, 1961, 1965 (Slavistična knjižnica: učbeniki, 1).

Janko Jurančič. *Južnoslovanski jeziki.* Ljubljana: DZS, 1957 (Slavistična knjižnica). 118 str.

Vera Brnčič. *N. A. Dobroljubov.* Ljubljana: DZS, 1956 (Slavistična knjižnica). 96 str.

France Dobrovoljc, Zvone Verstovšek. *Dve imenski kazali* [Imensko kazalo k Cankarjevim Zbranim spisom od I. do XXI. zvezka. Imensko kazalo k Prijateljevi monografiji Janko Kersnik, njegovo delo in doba]. Ljubljana: DZS, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska dela, 1). 79 str.

Marja Boršnik. *Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva.* Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska dela, 2). 101 str.

Alenka Gložančev. *Imena podjetij kot jezikovnokulturno vprašanje.* Ljubljana: Rokus, 2000 (Slavistična knjižnica, 3). 167 str.

Zoltan Jan. *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945.* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična knjižnica, 4). 269 str. ISBN 961-209-235-4

Zoltan Jan. *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih / Bibliografski dodatek:* [slovenska književnost pri Italijanih po drugi svetovni vojni]. Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična knjižnica, 5). 153 str. ISBN 961-209-232-X

Marija Mercina. *Proza Cirila Kosmača: uvod v lingvostilistično analizo.* Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 6). 175 str. ISBN 961-209-348-2

Drago Unuk. *Zlog v slovenskem jeziku*. Ljubljana: Rokus, Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 7). 324 str. ISBN 961-209-357-1

Peter Jurgec. *Samoglasniški nizi v slovenščini: fonološko-fonetična analiza*. Ljubljana: Rokus, 2005 (Slavistična knjižnica, 8). 224 str. ISBN 961-209-543-4

Kozma Ahačič. *Izvirne slovenske pesmi Jovana Vesela Koseskegga: Vsebinski opis, okoliščine nastanka, pregled ocen, jezik, tekstnokritični aparat ter diplomatični in kritični prepis pesmi 1818–1852*. Ljubljana: SDS, 2006 (Slavistična knjižnica, 9). 195 str. ISBN 13 978-961-91015-6-8

Martina Ožbot. *Prevajalske strategije in vprašanje koherence ob slovenskih prevodih Machiavellijevega Vladarja*. Ljubljana: SDS, 2007 (Slavistična knjižnica, 10). 164 str. ISBN 13 978-961-91015-7-5