UNIVERZA V LJUBLJANI
AKADEMIJA ZA GLEDALIŠČE, RADIO, FILM IN TELEVIZIJO

OBLIKE GOVORA
OBLIKOVANJE GOVORJENIH BESEDIL

ZALA REICH

Oblikovalec_ka govora kot stalni_a sodelavec_ka pri ustvarjanju slovenskega filma

Magistrsko delo

Ljubljana, 2026

UNIVERZA V LJUBLJANI
AGRFT
Akademija za gledališče, radio, film in televizijo

OBLIKE GOVORA
OBLIKOVANJE GOVORJENIH BESEDIL

ZALA REICH

Oblikovalec_ka govora kot stalni_a sodelavec_ka pri ustvarjanju slovenskega filma

Magistrsko delo

Mentorica: doc. dr. Nina Žavbi

Ljubljana, 2026

Ime in priimek: Zala Reich

Naslov magistrskega dela: Oblikovalec_ka govora kot stalni_a sodelavec_ka pri ustvarjanju slovenskega filma

Kraj: Ljubljana

Leto: 2026

Število strani: 80

Naziv visokošolske ustanove: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani

Program in smer študija: Drugostopenjski magistrski študijski program Oblike govora, smer Oblikovanje govorjenih besedil

Mentorica: doc. dr. Nina Žavbi

Jezikovni pregled: Davorin Juhart, dipl. slov. (UN)

Zahvala

Končno je napočil trenutek, ko lahko napišem še to stran magistrske naloge. In ker brez ljudi, ki so me spremljali na tej poti, tudi te strani ne bi bilo, je prav, da nekaj prostora namenim njim.

Najprej bi se rada zahvalila svoji mentorici, doc. dr. Nini Žavbi, za vso podporo in strokovno vodenje, predvsem pa za prijaznost in toplino, zaradi česar je bilo to sodelovanje še posebej prijetno.

Hvala izr. prof. dr. Katarini Podbevšek in red. prof. Tomažu Gubenšku ter ostalim profesoricam in profesorjem za ustvarjalen in razgiban študij. Prav tako se zahvaljujem sošolkama Katji in Kaji ter sošolcem Mateju, Matiji in Maticu. Kljub mojemu nekoliko oddaljenemu mestu v abecedi sem se med vami vedno počutila na pravem mestu.

Posebna zahvala gre Marku Naberšniku in Dominiku Menceju, ki sta si vzela čas za pogovor in z mano delila svoje izkušnje, ki so pomembno prispevale k tej nalogi.

Hvala Sari za prevod povzetka in Davorinu za jezikovni pregled naloge.

Hvala bratu Marku, ki mi je bil vedno največji vzornik. Očitno tudi pri tempu zaključevanja študija.

Največja zahvala gre mojima staršema za vso ljubezen, podporo in predvsem za to, da sta vedno verjela vame. Hvala, da sta moje varno zatočišče.

In nenazadnje hvala osebi, ki je o tej magistrski nalogi nehote slišala največ. Martin, hvala, ker si potrpežljivo poslušal vse moje monologe, razmišljanja in dvome ter me ob tem vedno podpiral in spodbujal.

Povzetek

Magistrsko delo z naslovom *Oblikovalec_ka govora kot stalni_a sodelavec_ka pri ustvarjanju slovenskega filma* obravnava problematiko slovenskega filmskega govora, ki je pogosto prepoznan kot ena izmed šibkejših plati domače filmske produkcije. Slovenska kinematografija se je v svojih začetkih močno opirala na gledališko umetnost, zato raziskava izhaja iz primerjave med položajem oblikovalca govora v sodobnem dramskem gledališču, kjer je njegova vloga že uveljavljena, in strokovnim sodelavcem za govor v slovenski filmski produkciji. Delo tako imenovanega filmskega lektorja se je sprva razvilo iz dela gledališkega lektorja, vendar se način dela ni prilagodil posebnostim filmskega medija, zato se njegovo mesto v filmski ekipi ni ohranilo. Kljub temu so se produkcijski procesi skozi čas spreminjali. V sodobnem slovenskem filmu se ponovno pojavljajo različni strokovnjaki za govor, govorni svetovalci in inštruktorji dialektov, ki sodelujejo v različnih fazah ustvarjalnega procesa. Med pogosto izpostavljenimi možnostmi za izboljšanje filmskega govora se pojavlja predlog, da bi oblikovalec govora postal stalni član filmske ekipe.

S pomočjo strokovne in znanstvene literature o oblikovanju govora v gledališču in pri filmu je bil oblikovan začetni model dela oblikovalca govora. Ta je služil kot osnova za nadaljnje raziskovanje v obliki intervjujev z dvema filmskima režiserjema, ki sta se pri svojih filmih podrobno ukvarjala z govorom ter sodelovala z različnimi strokovnjaki s področja jezika in govora. Analiza njunih odgovorov je omogočila združitev teoretičnih ugotovitev z ustvarjalno prakso ter nadgradnjo začetnega modela v razširjen model oblikovanja filmskega govora s pomočjo oblikovalca govora, ki obravnava oblikovanje filmskega govora skozi celoten proces nastajanja filma, pri čemer je ključno delo oblikovalca govora. Model predstavlja osrednji izvirni prispevek magistrskega dela, sistematično opredeljuje možnosti vključevanja oblikovalca govora v proces nastajanja filma. V prihodnje bi lahko služil kot načrt za bolj premišljeno in dosledno obravnavo filmskega govora ter prispeval k bolj kakovostni govorni podobi slovenskih filmov.

Ključne besede

oblikovalec govora, gledališki govor, filmski govor, slovenski celovečerni film, pogovorni jezik

Abstract

The master's thesis titled *Speech Designer as a Permanent Collaborator in the Creation of Slovenian Film* addresses the issue of Slovenian spoken language in films, which is often recognized as one of the weaker aspects of domestic film production. As Slovenian cinema relied heavily on theatre in its early development, the research is based on a comparison between the position of the speech designer in contemporary drama theatre, where the role is already established, and that of a speech professional in Slovenian film production. The profession of the so-called film proofreader initially developed from that of the theatre proofreader, but the working method did not adapt to the specific characteristics of the film medium, and the role was therefore not retained within the film crew. Nevertheless, production processes have changed over time. In contemporary Slovenian film, various speech experts, speech consultants and dialect instructors are once again appearing and participating in different stages of the creative process. One of the frequently proposed solutions for improving spoken language in films is to make the speech designer a permanent member of the film crew.

Using relevant scholarly literature on speech formation in theatre and film, an initial model of the work of a speech designer was developed. This model served as the basis for further research in the form of interviews with two film directors who had explored speech in their films in detail and collaborated with various experts in the field of language and speech. The analysis of their answers made it possible to combine theoretical findings with creative practice and to expand the initial model into an extended model of film speech design with the help of a speech designer. The model encompasses the design of film speech throughout the entire process of film creation, with the speech designer playing a key role. The model constitutes the main original contribution of the master's thesis and systematically defines the possibilities for involving the speech designer in the filmmaking process. In the future, it could serve as a framework for a more thoughtful and consistent treatment of spoken language in films and contribute to a higher quality speech presence in Slovenian films.

Key words

speech designer, spoken language in films, spoken language in theatre, Slovenian feature film, colloquial language

Kazalo vsebine

1 Uvod 8

2 Oblikovanje govorjenih besedil 10

3 Oblikovalec_ka govora kot gledališki_a ustvarjalec_ka 12

3.1 Potek dela oblikovalca_ke govora v sodobnem dramskem gledališču 13

3.1.1 Pred začetkom vaj s celotno ustvarjalno ekipo 14

3.1.2 Bralne vaje oz. »vaje za mizo« 15

3.1.3 Odrske vaje 16

3.1.4 Model dela oblikovalca_ke govora v sodobnem dramskem gledališču 18

3.2 Problematika termina *(gledališki_a) lektor_ica* 19

4 Oblikovalec_ka govora kot filmski_a ustvarjalec_ka 21

4.1 O filmskem govoru 21

4.2 Govor v slovenskem filmu do danes 22

4.3 Nekdanji_a filmski_a lektor_ica 27

4.3.1 Model dela nekdanje_ga filmske_ga lektorice_ja 30

4.4 Zadrege filmske slovenščine 32

4.4.1 Filmski govor : gledališki govor 33

4.4.2 Izbira jezikovne zvrsti 35

4.4.3 (Ne)posvečanje pozornosti filmskemu govoru 37

4.5 Zakaj »splošni pogovorni jezik« ni rešitev 38

4.6 Kaj pa je rešitev? 41

4.6.1 Oblikovanje scenarija 41

4.6.1.1 Spontani govor 42

4.6.1.2 Preizkušanje scenarija 46

4.6.2 Izbira igralske zasedbe 46

4.6.3 Priprava govornega koncepta 47

4.6.4 Uresničenje govornega koncepta 49

4.7 Oblikovalec_ka filmskega govora 49

4.7.1 Model dela sodobnega_e oblikovalca_ke filmskega govora 51

5 Oblikovanje slovenskega filmskega govora z vidika filmskih režiserjev .. 53

5.1 Intervju s filmskim režiserjem Dominikom Mencejem 54

5.1.1 Jezdeca (2022) *55*

5.2 Intervju s filmskim režiserjem Markom Naberšnikom 56

5.2.1 Petelinji zajtrk (2007) *58*

5.2.2 Šanghaj (2012) *59*

5.2.3 Slovenija, Avstralija in jutri ves svet (2017) *60*

5.2.4 Belo se pere na devetdeset (2025) *61*

5.3 Primerjava spoznanj iz strokovne literature in praktičnih izkušenj 62

6 Zaključek 68

6.1 Model oblikovanja filmskega govora s pomočjo oblikovalca_ke govora 69

6.2 Refleksija raziskave 71

6.3 Nadaljnje raziskovanje 71

7 Seznam literature in virov 73

1 Uvod

Govor predstavlja eno temeljnih izraznih sredstev filmske umetnosti. Poleg posredovanja informacij pomembno prispeva h karakterizaciji likov, vzpostavljanju odnosov med njimi ter ustvarjanju verodostojnega filmskega sveta. Kljub temu je filmski govor v slovenskem prostoru že vrsto let predmet razprav med ustvarjalci, kritiki in gledalci. Očitki o nenaravnosti, pretirani knjižnosti ali neprepričljivosti filmskih dialogov se ponavljajo v različnih obdobjih slovenske kinematografije in nakazujejo, da gre za vprašanje, ki presega posamezne filme ter odpira širši premislek o nastajanju govorne podobe slovenskega filma.

Pri tem se zastavlja vprašanje, kdo je odgovoren za oblikovanje filmskega govora in kakšno mesto ima govor v ustvarjalnem procesu. Medtem ko je v gledališču vloga oblikovalca govora že dolgo prepoznana kot pomemben del umetniškega ustvarjanja, je njegova prisotnost v slovenski filmski produkciji precej manj samoumevna. Čeprav so v različnih obdobjih nastajanja slovenskega filma sodelovali lektorji, govorni svetovalci in drugi strokovnjaki za govor, njihovo delo ni preraslo v stalno in jasno opredeljeno funkcijo v filmski ekipi.

Magistrsko delo izhaja iz zanimanja za možnosti izboljšanja slovenskega filmskega govora ter iz prepričanja, da bi lahko oblikovalec govora pri tem odigral pomembnejšo vlogo, kot mu je trenutno namenjena. Raziskava zato primerja položaj oblikovalca govora v sodobnem dramskem gledališču in slovenski filmski produkciji, preučuje zgodovinski razvoj njegovega dela ter analizira sodobne prakse vključevanja govornih strokovnjakov v proces nastajanja filma.

Teoretični del naloge predstavlja izhodišče za raziskovalni del, v katerem sta skozi intervjuje z dvema filmskima režiserjema prepletena teoretični pogled in ustvarjalna praksa. Na podlagi ugotovitev raziskave je oblikovan razširjen model oblikovanja filmskega govora s pomočjo oblikovalca govora. Prav ta model predstavlja osrednji izvirni prispevek magistrskega dela, saj poskuša na enem mestu povezati različne možnosti sodelovanja oblikovalca govora v procesu

nastajanja filma ter ponuditi izhodišče za nadaljnji razmislek o njegovem mestu v slovenski filmski produkciji.

Namen naloge ni ponuditi dokončnih rešitev za vprašanja filmskega govora, temveč odpreti prostor za razpravo o njegovi vlogi v slovenskem filmu in o možnostih bolj premišljenega vključevanja govornih strokovnjakov v filmski ustvarjalni proces, s čimer bi lahko močno pripomogli h končni govorjeni podobi filmov.

2 Oblikovanje govorjenih besedil[1]

Razumevanje gledališkega in filmskega govora najprej zahteva premislek o značilnostih govorjenega jezika in procesih oblikovanja govorjenih besedil, iz katerih izhajajo različne oblike umetniškega govornega izraza.

Strokovnjake na področju govora,[2] ki se ukvarjajo z oblikovanjem govorjenih besedil, lahko srečamo tako v gledališču, na radiu, televiziji ali pri pripravi na druge govorne dogodke. Njihova naloga je, da javnim govorcem pomagajo govorno uresničiti zapisano besedilo. Delo zahteva veliko znanja in izkušenj na področju jezika (govora) in umetnosti, poleg tega pa tudi komunikacijske veščine, pomembne pri vsakem delu z ljudmi.

Prva naloga oblikovalca govora je pregled zapisanega besedila, na katerem bo temeljil končni govor. Pri tem mora imeti v mislih, da bo to besedilo govorjeno, zato ga mora na ta način tudi prirediti, da ga bo lahko govorec čim bolje govorno uresničil. Pozoren mora biti na to, kje bo besedilo govorjeno in kdo so govorci, s katerimi sodeluje, predvsem če so izobraženi ali izkušeni na področju govora (šolani govorci) ali ne (priložnostni govorci). Oblikovalec govora »mora vedeti, katera jezikovna sredstva so primernejša za pisni jezik in katera za govorjenega, npr. katera skladnja je bolj govorljiva, kakšne slušne ustreznike imajo določena ločila, katere jezikovne prvine učinkovito zvočno izražajo določeno čustvo, kateri glasovni sklopi so težko izgovorljivi, kateri glasovi so slabše slišni ipd.« (Podbevšek, *Lektoriranje* 80−81). Največkrat pisno uredi besedilo pred t. i. lektorskimi vajami, včasih pa to dela hkrati z oblikovanjem govora (prav tam).

Za oblikovalca govora je torej bistveno »poznavanje zakonitosti govorjenega jezika in pretvarjanje pisnega v govorjeni kod« (Podbevšek, *Lektoriranje* 80), obenem pa tudi

[1] V magistrski nalogi namesto pogostejšega, pa vendar ne najbolj ustreznega termina *lektor* – v smislu sodobnega strokovnjaka, ki se ukvarja z govorom v sklopu priprave na govorni dogodek – uporabljam izraz *oblikovalec govora*, namesto *lektoriranja govorjenega besedila* pa *oblikovanje govorjenega besedila* oz. *oblikovanje govora* (več o neustreznosti termina *lektor* v poglavju 3.2).

[2] Spolno nevtralne oblike s podčrtajem (npr. *oblikovalec_ka*) so uporabljene v naslovih in podnaslovih naloge. V osrednjem besedilu je zaradi večje preglednosti in tekočnosti izražanja uporabljena moška slovnična oblika kot nevtralna oblika, pri čemer se nanaša na vse spole.

sposobnost slišanja različnih zvočnih nians in zmožnost uresničenja le-teh oz. *govorni posluh* (prav tam).

Poleg tega je zanj pomembna zmožnost hitrega odločanja; v gledališču ali na snemanju filma se sooča z izbiranjem najustreznejših zvočnih oblik, spreminjanjem besednega vrstnega reda, intonacije, zamenjave besed s sopomenkami in prilagoditvami govora glede na dane okoliščine. Prav tako se mora pogosto odločiti, katero napako popraviti in katere ne. Vse te odločitve pa mora sprejeti zelo hitro (Podbevšek, *Lektoriranje* 81).

Pomembno je tudi zavedanje, da gre pri oblikovanju govora za delo z ljudmi:

> Govor vsakega človeka je nekaj posebnega, je človekov prepoznavni znak. V govoru se zrcali človekov socialni in zemljepisni izvor, značaj, čustva, intelekt in še marsikaj. Z govorom se identificiramo. Zato pomeni poseganje v človekov govor vdiranje v človekovo intimo. Lektor mora biti dober psiholog, imeti mora precejšnjo mero socialne inteligence, da zna najti primeren trenutek in način za svoje kritične pripombe, da ve, kdaj je treba komu isto povedati desetkrat, kdaj komu napako omeniti le mimogrede ali na samem, kdaj jo je treba celo napisati. Poleg moralnega kodeksa si mora lektor izdelati nekakšen strateški načrt, kako za govorca neboleče razkrivati govorne pomanjkljivosti. Lektor mora govorcu pomagati udomačiti določene besede, povedi, jih narediti take, da se zlijejo z govorcem in z okoliščinami v harmonično celoto. (Podbevšek, *Lektoriranje* 81)

3 Oblikovalec_ka govora kot gledališki_a ustvarjalec_ka

> Lektorjeva vloga v gledališču je daleč od nepomembne sitnobe jezikoslovnega purista, ki je nesrečen, da ne more nastopati na odru. Lektor ustvarja jezik, ki je artefakt, kot ga poimenuje Lado Kralj […] Torej, gledališki lektor je soustvarjalec prajezika, nekakšnega muzikaličnega orkestra v podobi odrskega dogodka. (Šerbinek 8)

Oblikovalec govora v gledališču (ali gledališki lektor) je v Sloveniji uveljavljen sodelavec pri ustvarjanju gledaliških predstav že od 20. stoletja, natančneje od Otona Župančiča, ki velja za »začetnika modernega odnosa do jezika in govora na slovenskem odru« ter »utemeljitelja lektorskega poklica« (Antončič, *Lektor v današnjem* 62−63), ki se je sicer tedaj prepletal še s takratno vlogo današnjega dramaturga (prav tam).

Slovenščina je bila v začetku 20. stoletja še zmeraj ogrožena zaradi vsakodnevnega vpliva nemščine v slovenskem prostoru, zato se je v gledališču pojavila potreba po strokovnjaku, ki bi skrbel za zaščito slovenščine in za njeno čistost (Antončič, *Lektor v današnjem* 63).

Oton Župančič je v takratnem osrednjem slovenskem gledališču (Deželno gledališče v Ljubljani) začel delovati leta 1912. Tam je bil zaposlen kot dramaturg, hkrati pa je bil tudi tisti, ki je prevzel skrb za jezik oziroma govor v najširšem pomenu besede. Med svoje naloge v gledališču je poleg drugih dramaturških zapisal naslednje: »prirejanje in popravljanje slovenskih tekstov, bralne vaje, nadzorovanje skušenj po potrebi, zlasti glede na jezik, izgovorjavo in pravilne miselne poudarke.« Te dolžnosti so pri ustvarjanju gledaliških predstav prisotne še danes, opravlja pa jih t. i. gledališki lektor oziroma oblikovalec govora (Faganel 545−547).

Vloga gledališkega lektorja se je v gledališču tako kot pri marsikaterem drugem gledališkem poklicu do danes močno razvila. V samem začetku je bila pri procesu ustvarjanja gledališke predstave njegova najpomembnejša vloga torej skrb za pravorečno normo. Vloga sodobnega oblikovalca govora pa je oblikovanje odrskega govora, ki ni nujno v skladu s slovenskim pravorečjem, ampak raziskuje najrazličnejše jezikovno-stilne oblike. Lektor ni več samo

jezikoslovec, temveč je tudi umetnik – sodeluje pri ustvarjalnem procesu in sodeluje z drugimi gledališkimi ustvarjalci (Vrtačnik, *Gledališki lektor* 101−103).

Emica Antončič je že leta 1987 (*Lektor v današnjem* 63) poudarjala dve funkciji gledališkega lektorja – jezikoslovno in poetsko (ki bi jo danes lahko opredelili tudi kot umetniško). Jezikoslovno funkcijo zajema »poznavanje spektra narodovega jezika«, poetsko pa »povečan delež ustvarjalnega pristopa k delu« (prav tam).

Oblikovalec govora v gledališču si mora najprej pridobiti zaupanje, nato pa znati pristopiti (Šerbinek 99), saj gre za delo z ljudmi. Treba je poudariti, da ga ne bi smelo biti strah korektno in temeljito opravljati svojega dela, tudi če kdaj naleti na kakšnega trmastega igralca, saj »zgolj lektorjevo podrejanje umetniškemu egu ne prinaša napredka ne njemu ne režijsko-scenski inscenaciji« (prav tam 20).

Antončič poudarja (*Lektor v današnjem* 64–65), da se govorna podoba predstave ne oblikuje vnaprej, temveč nastaja postopoma skozi ustvarjalni proces vaj. Čeprav oblikovalec govora na začetku pripravi besedilo z jezikovnega in stilističnega vidika, se njegovo delo nadaljuje tudi med samim nastajanjem predstave, ko se govor prilagaja interpretacijam igralcev in značilnostim posameznih likov. Oblikovalec gledališkega govora zato ne deluje zgolj kot jezikovni strokovnjak, temveč kot ustvarjalni sodelavec, ki povezuje jezikoslovno znanje z razumevanjem gledališke prakse (prav tam). Šerbinek (99) pa njegovo vlogo povzame tako: »Lektor je brezzračen prostor med rampo in režijskim stolčkom. Njegovo delo naj bo neopazno, a hkrati nepogrešljivo. Krasiti ga mora skromnost in pokončna drža […]«.

3.1 Potek dela oblikovalca_ke govora v sodobnem dramskem gledališču

V sodobnem dramskem gledališču predstave pogosto v celoti več ne temeljijo na podlagi že zapisanega dramskega besedila, včasih besedilo nastaja sproti (na podlagi improvizacij) ali se med procesom odkriva in dodaja novo gradivo. V tem poglavju obravnavam potek dela

oblikovalca govora pri nastajanju gledališke predstave na »klasičen« način, torej po že vnaprej pripravljeni besedilni predlogi, saj se v nasprotnem primeru njegovo delo v dani situaciji sproti prilagaja.

3.1.1 Pred začetkom vaj s celotno ustvarjalno ekipo

Preden se začnejo vaje s celotno ekipo, gledališki lektor besedilo za uprizoritev prebere in oblikuje tako, da je »odrsko ubesedljivo«, torej z zavedanjem, da bo »treba v uprizoritvenem procesu pisno predlogo pretvoriti v govor« (Vrtačnik v Uršič). V tem kontekstu je torej pomembno, da je dramsko besedilo govorljivo. To lastnost podrobneje obravnava Živa Čebulj v članku *Govorljivost in gledališki prevod*, kjer jo definira kot »značilnost besedila, ki se bere tekoče, brez nepotrebnega truda« (nav. po Čebulj, *Govorljivost* 21). Hkrati poudarja, da govorljivosti ni mogoče opredeliti z univerzalnimi pravili, saj se ta dokončno oblikuje v konkretnem uprizoritvenem procesu, kjer k njeni vzpostavitvi prispevajo tudi režiser, oblikovalec govora in igralci (prav tam 23–24).

Ko je besedilo pisno pripravljeno, gledališki lektor stopi v vlogo oblikovalca govora. Na razčlembni vaji, ki je namenjena režiserjevi in dramaturgovi predstavitvi uprizoritvenega koncepta, je oblikovalec govora »pozoren na dramaturško razčlembo (predstavitev širšega literarnovednega konteksta, povezanega z besedilom) in analizo danih okoliščin (kraj, čas, razredna struktura, značaj in prepričanja posameznega lika …)« (Vrtačnik v Uršič).

Če so npr. osebe v dramskem besedilu iz različnih socialnih okolij, se lahko oblikovalec govora odloči, da se to odraža tudi v njihovem govoru, še posebej če to izpostavljajo tudi kostumi in scena. V vsakem primeru pa je treba biti pri tem zelo pazljiv, da ni pretirano in da ne izpade patetično (Podbevšek, *Lektoriranje* 83).

Vrtačnik in Tivadar (69) izpostavljata pomembnost dramaturške analize besedila pred oblikovanjem odrskega govora; zagovarjata, da se lahko, še posebej pri realistični igri,

optimalni odrski govor ustvari samo na podlagi dramaturške razčlembe in kognitivnega jezikoslovja.

Na podlagi uprizoritvenega koncepta oblikovalec govora torej oblikuje odrskogovorni koncept. Izbere obliko govorjenega besedila, ki bo uporabljen v odrski uprizoritvi – zvrst jezika (zborna, knjižna, pogovorna, narečna …), oblika nedoločnikov (kratki ali dolgi), samoglasniki reducirani ali ne, spremenjen besedni vrstni red itn. (Vrtačnik v Uršič).

Pri tem ne smemo zanemariti vloge sodobne jezikovne zavesti oblikovalca govora, ki temelji predvsem na njegovem jezikovnem čutu, »tj. podzavestno obvladanje prave norme (socialne) zvrsti določenega jezika v različnih funkcijskih, prenosniških, mernostnih ali časovnozvrstnih besedilih« (nav. po Vrtačnik, *Kognitivni pristop* 539) in slušni fonetiki (Vrtačnik, *Kognitivni pristop* 539).

3.1.2 Bralne vaje oz. »vaje za mizo«

Sledijo vaje s celotno ekipo, in sicer najprej bralne vaje, na katerih se z besedilom spoznajo tudi igralci. Te potekajo za mizo in trajajo približno dva ali tri tedne (Vrtačnik v Uršič).

Na prvih bralnih vajah gre za »jezikovno raziskavo dramskega dela, ki zajame vse jezikovne prvine« (Podbevšek, *Lektoriranje* 83). Pri prebiranju besedila se z vidika glasoslovja posebej označijo npr. polglasniki, težje izgovorljivi glasovni sklopi, kvalitete in kvantitete samoglasnikov itn. Do neke mere se na bralnih vajah ustvarjalci ukvarjajo tudi s stavčno fonetiko, ampak se ji bolj posvetijo na odrskih vajah, saj lahko odrske okoliščine spremenijo pomensko členitev replik. Zvočne prvine se sorazmerno ustalijo šele po odrskem oblikovanju govora oziroma »s pragmatično določitvijo izrekanja v konkretnem govornem položaju v prostoru« (Podbevšek, *Lektoriranje* 83).

Oblikovalec govora si lahko predvsem v tej fazi pomaga z različnimi priročniki, npr. s Slovenskim pravopisom, Slovarjem slovenskega knjižnega jezika ali Slovensko slovnico, zato

so njegova navodila ostalim ustvarjalcem precej natančna in dokazljiva (če odrskogovorni koncept seveda ne zahteva katere od t. i. neknjižnih zvrsti jezika, ki niso normirane). V vsakem primeru pa mora oblikovalec govora upoštevati tudi živo rabo jezika in normo kdaj prekršiti (npr. spômniti, bólj) (Podbevšek, *Lektoriranje* 83).

Na bralnih vajah oblikovalec govora že ugotavlja, kako se bo odrskogovorni koncept izražal v govoru posameznih igralcev. Prepoznati mora tudi njihove individualne govorne posebnosti ter jih upoštevati pri svetovanju ali preoblikovanju replik. Lahko na primer spremeni besedni vrsti red, skrajša repliko, zamenja besedo za sopomenko … Pogosto mora besedilo prilagajati tudi zaradi dramaturških črt – dramaturg in režiser včasih črtata, krajšata ali preoblikujeta besedilo, tako da izločita za uprizoritev nepotrebne dele, naloga oblikovalca govora pa je, da »del besedila pred in za črto skladenjsko (vsebinsko) poveže« (Podbevšek, *Lektoriranje* 84).

Naloga oblikovalca govora na bralnih vajah je tudi to, da pojasni manj znane besede, arhaizme, prevzete citate, frazeologeme, zapletenejše metafore in podobno – ukvarja se torej tudi s pomenskim nivojem jezika. Če gre za prevod originalnega besedila, pri morebitnih nejasnostih ali vsebinskih netočnostih sodeluje še s prevajalcem (Podbevšek, *Lektoriranje* 84).

> V jezikovnem pretresu besedila na bralnih vajah večinoma aktivno sodelujejo tako igralci kot tudi režiserji in dramaturgi − seveda ne vsi z enako dobrim jezikovnim čutom. Lektor je nekakšen koordinator, ki različna mnenja strokovno usmerja. Z zavestjo, da sta jezik in govor ustvarjalni sestavini predstave in da ju je treba za vsako predstavo iznajti na novo, si vsi prizadevajo oblikovati jezikovno-govorno podobo, ki bo enkratna in neponovljiva ter odrsko učinkovita. Če je sodelovanje dobro, je lahko lektorjevo delo zelo ustvarjalno. (Podbevšek, *Lektoriranje* 84)

3.1.3 Odrske vaje

Nato je čas za odrske vaje, ki potekajo pet ali šest tednov. Igralci najpogosteje že znajo besedilo na pamet, oblikovalec govora pa je pozoren predvsem na stavčno fonetiko (Vrtačnik v Uršič),

včasih pa tudi na ujemanje zapisanega in govorjenega besedila, saj se zgodi, da si igralci kdaj narobe zapomnijo besedilo, ga pozabijo, zamenjajo kakšno ime … Poleg tega preverja tudi zvočno uresničenje predpisane jezikovne norme z bralnih vaj. Zgodi se, da nekatere replike v prostoru nimajo več pravega smisla in so odveč, čeprav so bile na bralnih vajah smiselne. Take replike igralci in oblikovalec govora skupaj ponovno osmislijo – »včasih […] z drugačno uzvočitvijo, včasih s spremenjeno kretnjo, hojo, z novim odnosom do predmetov ipd., spet drugič s ponovnim premislekom pragmatičnih okoliščin« (Podbevšek, *Lektoriranje* 86−87).

V tej fazi ustvarjanja se oblikovalec govora ukvarja s »celostn[o] podob[o] govora v uprizoritvi, govorn[o] dinamik[o] celotnega odrskega dogajanja, z zvočn[o] razgibanost[jo] manjših vsebinskih delov (dejanj, prizorov, monologov) in umestitv[ijo] govorov posameznih likov v celoto« oziroma kritično opazuje »govorn[o] režij[o], ki mora slediti določenim dramaturškim zakonitostim« (Podbevšek, *Lektoriranje* 86).

Oblikovalec govora se mora do neke mere ukvarjati tudi z interpretacijo besedila. Če se replika zdi umetna in neprepričljiva, igralcu pomaga najti pravo čustvo ali občutje oziroma mu pomaga, da si o njej izoblikuje svoje stališče, ki mu nato pomaga pri interpretaciji. Oblikovalec govora opozarja še na morebitno pretirano čustvenost, preočitno mimično, gestično ilustriranje govora, na neusklajenost določenih zvočnih in vidnih izraznih sredstev oziroma na »neusklajenost afektivnega in razumskega sporočila«. Prav tako je pomembno medsebojno poslušanje igralcev in usmerjenost igralčevega govora (Podbevšek, *Lektoriranje* 85−86).

Za oblikovanje govora uprizoritve je ključna dobra komunikacija med oblikovalcem govora in dramskim igralcem. Pogosto se oblikovalec govora odloči za individualno jezikovno svetovanje določenim igralcem, saj je govor intimno področje, poseg vanj pa je lahko zelo občutljiv (Vrtačnik v Uršič).

Vaje na odru se zaključijo z generalko, ki je načeloma zadnja vaja pred premiero. Oblikovalec govora ima možnost še za zadnje napotke in popravke, »od premiere dalje pa predstava živi svoje življenje« (Podbevšek, *Lektoriranje* 87).

> Sploh pa igralci radi rečejo: vaje so režiserjeve, predstave pa igralčeve, ali vaje so lektorjeve, predstave pa igralčeve. Tako smo lektorji na premierah včasih počaščeni s kakšnim še nikoli prej izrečenim naglasom ali z na novo izumljeno besedo. Ampak predstava od premiere naprej živi svoje življenje, dokler na zadnji ponovitvi skozi zadnji aplavz ne izpuhti v spomin (ali v pozabo). In z njo vred tudi lektorjevo delo. (Podbevšek, *Lektoriranje*: 87)

3.1.4 Model dela oblikovalca_ke govora v sodobnem dramskem gledališču

Živa Čebulj (*Recepcija* 76) je po Martinu Vrtačniku iz intervjuja s Katjo Osterc povzela model dela sodobnega gledališkega lektorja kot oblikovalca govora:

1. lektorjeva seznanitev z besedilom in pripravo le-tega za tisk,
2. oblikovanje odrskogovornega koncepta glede na dramaturško razčlembo,
3. dogovor o uresničitvi omenjenega koncepta z igralci,
4. opazovanje stavčne fonetike in pomoč pri oblikovanju le-te,
5. preverjanje učinkovanja oz. delovanje uprizoritve kot celote in vloge govora v njej ob upoštevanju ugotovitev nevroznanosti.

Model prikazuje celoten proces dela oblikovalca govora v sodobnem gledališkem kontekstu, od prvega stika z besedilom do spremljanja njegovega učinkovanja v končni uprizoritvi. Iz njega je razvidno, da je oblikovalec govora vključen v različne faze nastajanja predstave ter pri svojem delu sodeluje tako z režiserjem kot z igralci. Njegove naloge obsegajo jezikovne, govorne in umetniške vidike uprizoritve, pri čemer govor obravnava kot pomemben del celostnega odrskega izraza.

3.2 Problematika termina *(gledališki_a) lektor_ica*

Ko se je z Župančičem pojavil nov gledališki poklic, in sicer »posebni dramaturg za govor«, je ta po drugi svetovni vojni dobil ime *lektor*, ki se je ohranilo vse do danes (Vrtačnik, *Gledališki lektor* 102).

Beseda *lektor* izhaja iz latinske besede *lector*, v dobesednem prevodu *bralec*. Izraz hkrati pomeni tudi pripravnika za duhovniški poklic, učitelja tujih jezikov na fakulteti, še najbolj pa se povezuje s »popravljalcem slovničnih in pravopisnih napak v zapisanih besedilih« (Podbevšek, *Lektoriranje* 79).

> Lektor je v neterminološki rabi načeloma tisti, ki se pri svojem delu opira na normativne priročnike (ne pa npr. tudi na jezikovni čut ali posluh), na podlagi katerih posreduje popravke in napotke v zvezi z jezikom/govorom (pretvarjanje iz narobe v prav glede na smernice normativnih priročnikov). (Vrtačnik, *Gledališki lektor* 104)

Ponovno poudarjam, da gledališki *lektor* danes ni več samo jezikoslovec, ki popravlja pravorečne napake, ampak je »prevzel vlogo slogovnega oblikovanja odrskega govora z upoštevanjem sodobne jezikovne zavesti« (Vrtačnik, *Gledališki lektor* 112).

Na podlagi člankov različnih jezikoslovcev (prim. Nabergoj, Podbevšek, Vrtačnik, Žavbi), ki se ukvarjajo z gledališkim govorom in dobro poznajo vlogo in funkcije tega poklica v sodobnem dramskem gledališču, je dvom o ustrezni rabi termina *gledališki lektor* upravičen.

Gledališki ustvarjalci težijo k temu, da bi se zastareli termin *gledališki lektor* nadomestil z boljšo ustreznico, npr. *jezikovni svetovalec, govorni svetovalec* ali *oblikovalec govora*. To bi zagotovo pripomoglo k ločevanju poklica od termina *lektor*, ki sicer brez pridevnika *gledališki* asociira na druge že prej omenjene poklice oziroma besedne zveze, hkrati pa bi se novo poimenovanje lahko uporabilo še za druge umetniške poklice, ki skrbijo za govor, npr. oblikovalec govora pri filmu. Vrtačnik (*Gledališki lektor* 111) predlagani neologizem

oblikovalec govora utemeljuje s tem, da je tvorjen na enak način kot nekateri drugi termini za poimenovanje poklicev v gledališču, npr. *oblikovalec luči, oblikovalec maske, oblikovalec zvoka* ipd., »obenem pa je primeren tudi za tvorjenje ženske oblike (*oblikovalka govora*)«. Poimenovanje *oblikovalec govora* bi lahko ta gledališki poklic »natančneje predstavljal in hkrati bogatil strokovno izrazje« (prav tam 112).

4 Oblikovalec_ka govora kot filmski_a ustvarjalec_ka

Z začetkom slovenske kinematografije je v procesu ustvarjanja slovenskega filma svoje mesto dobil tudi filmski lektor. Slovenski film se je predvsem v svojem začetku precej opiral na gledališče, zato je delo filmskega lektorja nastalo po vzoru gledališkega lektorja oziroma je delo filmskega lektorja opravljal kar gledališki lektor. Ker se proces dela enega in drugega medija precej razlikuje, žal njegovo delo pogosto ni bilo ustrezno zastavljeno in je zato tudi kmalu zamrlo. Čeprav se v sodobnem slovenskem filmu oblikovalci govora ali svetovalci za govor pri ustvarjanju slovenskih filmov ponekod vseeno pojavijo, še zdaleč niso uveljavljeni kot stalni sodelavci. Do danes pa se v slovenskem filmu še zmeraj pojavlja vprašanje, kakšen oziroma kateri slovenski jezik bi bil primeren za slovenski film, da bi bil razumljiv, pristen, hkrati pa domač in sprejet s strani celotnega ali vsaj večine slovenskega občinstva.

Če je institucionalno gledališče v svoji zgodovini lahko uspešno vzpostavilo vlogo gledališkega lektorja in jo pripeljalo do sodobnega oblikovalca govora, ki gledališki produkciji prinaša »sistematičen, strokoven in ozaveščen pristop k oblikovanju odrskega govora, ki ne pristaja na potrjevanje stereotipov, temveč za vsakokratno uprizoritev ustvarja svoj govorni artefakt« (Čebulj, *Recepcija* 80), bi bilo smiselno, da takega sodelavca končno pridobi tudi slovenski film, o pomembnosti tega pa je treba ozavestiti predvsem filmske režiserje in producente (prav tam).

4.1 O filmskem govoru

Na začetku je treba izpostaviti razliko med poimenovanjema filmski jezik in filmski govor. Pri filmskem jeziku »[g]re za specifična izrazna sredstva filma oziroma za posebno tehniko (prizori, detajli, plani, perspektiva, montaža itd.). Z izrazom filmski govor pa mislimo na dialoški del filma, na govorjeno besedo na platnu, na slušno realizacijo dialoškega dela scenarija v nasprotju z vizualno realizacijo« (Podbevšek, *Filmski govor* 294).

> Filmski jezik je, ko govorimo o splošno sprejeti konvenciji, jezik realizma. Če je lahko na odru dogajanje predstavljeno tako, da je nakazano, in v knjigi tako, da je opisano s prispodobami, od filma gledalec pričakuje, da bo dogajanje prikazano tako, kot da se je zgodilo resnično in pred njegovimi očmi. Pri tem je treba podobo podpreti še s prepričljivim zvokom in zvočnimi efekti, sicer je režiserjev namen, da prepriča gledalca, spodletel. (Naberšnik, *Narečje* 77)

Govorjeni jezik, filmski govor ali »jezik, ki ga v filmu govorijo igralci«, predstavlja polovico ustvarjalnega izraza filmske umetnosti, drugo polovico pa zajema filmski jezik, »ki ga 'govori' slika sama po sebi« (Naberšnik, *Narečje* 77).

Tudi filmski govor se deli na dve plasti, in sicer na kinetično izražanje, kar pomeni mimiko in gestikulacijo, ter na govorno manifestacijo – akustično uresničitev glasov, glasovnih zvez, besed, besednih zvez, stavkov, povedi (Podbevšek, *Filmski govor* 294).

Filmski govor je torej govorna oziroma slušna uresničitev scenarija, »spreminjanje napisanega besedila v zvočno gibanje oziroma za spremembo t. i. prenosnika ali kanala«, pri čemer je mišljen zgolj dialog in ne drugi zvočni učinki, kot so glasbena kulisa, šumi, hrup in podobno (Podbevšek, *Filmski govor* 294).

4.2 Govor v slovenskem filmu do danes

Slovenščina je narečno zelo razčlenjen jezik, celo najbolj med vsemi slovanskimi jeziki. Kljub temu pa lahko do poznih šestdesetih let prejšnjega stoletja v slovenskih filmih slišimo pretežno zborno izreko (Koletnik 214). Scenarije so namreč večinoma pisali pisatelji po literarnih predlogah, največkrat po svojih knjigah, na primer Kosmač, Bevk, Potrč, Ingolič, ali pa so bili filmi posneti po Cankarjevih, Jurčičevih, Tavčarjevih povestih in romanih (Partljič 231). Med jezikom v romanu in v filmu pa je precejšnja razlika, saj je roman namenjen branju, filmski govor pa poslušanju (Čuk 314). Filmski govor je bil takrat »nenaravni, izumetničeni, tradicionalni knjižni jezik brez slenga ali narečja« (Koletnik 214).

Slovenski celovečerni igrani film se je začel s filmom *Na svoji zemlji* (1948), ki je hkrati tudi prvi slovenski zvočni film: »Nihče mu ni zameril literarnega jezika in gledališke igre, realizma od tega filma najbrž sploh nihče ni pričakoval« (Pevec, *Kateri jezik* 277).

Kasneje je film začel stremeti k resničnemu, živemu jeziku, ki pa v vseslovenskem obsegu ni obstajal, zato so se slovenski filmski ustvarjalci začeli zatekati k lokalnemu govoru oziroma narečju. Tako je nastal film *Kekec* (1951), ki je prav s pomočjo narečja uspel v govoru doseči »še za današnje razmere izjemno živost in realistično prepričljivost« (Pevec, *Kateri jezik* 277). Leta 1953 je režiser František Čap posnel film *Vesna*, pri katerem sta se skupaj z lektorjem Matijo Sovretom odločila za pogovorno ljubljanščino. S tem sta tudi odprla in potrdila »vprašanje pogovornega jezika v medijih, čemur se potem niso mogli upreti ne jezikoslovci ne gledališki privrženci arhaične zborne izreke« (nav. po Šerbinek 20). Gre za eno izmed prvih slovenskih popularnih filmskih komedij, ki je še zmerom živa morda prav zaradi odločitve za pogovorni jezik (Partljič 231).

Slovenski filmski ustvarjalci so nato nadaljevali z izbiro narečja kot filmskim govorom in tako je nastalo še nekaj uspešnih filmov, na primer *Tistega lepega dne* (1962), *Ne joči Peter* (1964), *Cvetje v jeseni* (1973), *Vdovstvo Karoline Žašler* (1976), *To so gadi* (1977) (Pevec, *Kateri jezik* 277) …

Narečja so filmom pogosto določala »žanrsko obarvanost in ljudsko dostopnost« (Pevec 2015: 278), zato jih filmski ustvarjalci niso uporabljali v čisto vseh filmih. Pogosto so se odločali tudi za »dvigovanje govora v literarne oziroma poetične višine« (prav tam). Take filme Metod Pevec (prav tam) poimenuje »visoki slovenski filmi«, in sicer med njih uvršča na primer *Ples v dežju* (1961), *Balado o trobenti in oblaku* (1961), *Na papirnatih avionih* (1967), doda pa, da »pri ogledu teh filmov ni mogoče prezreti zadrege slovenskega jezika oziroma govora« (Pevec, *Kateri jezik* 278).

V tem času so še zmeraj nastajali filmi po literarnih predlogah, eden izmed teh je tudi *Deseti brat* (1982), nastal po istoimenskem Jurčičevem romanu. Čuk (313) trdi, da v njem filmski govor ni prilagojen celoti, kar zagovarja s tem, da »obstaja sam zase, mimo zgodovinske

zgodbe, scene, kostumov«, da se v njem »meša zborna izreka s splošnim pogovornim jezikom, včasih s sledjo narečja, brez občutka za eno, drugo ali tretje«, prav tako pa »igralci v njem izgovarjajo težke, okorne, skorajda neizgovorljive stavke«. To pa ne prinese občutka arhaičnosti, niti pogovornosti, ampak bolj smešnosti (prav tam). Izpostavlja, da mora biti jezik prilagojen filmu in ne obratno, kar je stvar režiserjevega koncepta, ne pisateljevega (prav tam 315).

S kritiko filma *Deseti brat* se strinja tudi Dular (334), doda pa, da tonemskega in netonemskega naglaševanja kljub njuni enakovrednosti v knjižnem jeziku »ne moremo poljubno mešati« ali da je »njuna raba za umetnost oblikovanja nepomembna«.

Mlakar (331) ugotavlja, da so se nekateri režiserji filmov, ki so se premierno predvajali leta 1982, bolje znašli pri ustvarjanju vizualnih elementov filma, se pravi pokrajine, interierja, barvne kompozicije, kadriranju, kot pa pri delu z igralci. To podkrepi z razmišljanjem, da je v teh filmih videti, kot da igralci preveč samostojno gradijo svoje vloge pred kamero, in ker po njenem prepričanju igralski doprinos temelji na besedilu, se v filmu premalo čuti lektorjev in režiserjev prispevek pri delu z igralci (prav tam 331−332).

Gledalcem slovenskih filmov, predvsem starejših filmov, se zdijo dialogi v njih neživljenjski, za igralce pa pravijo, da so »gledališki«, mišljeno slabšalno. Goran Vojnović (13) ugotavlja, da se je slabšalni pridevnik »gledališki« v kritikah slovenskega filma pojavil zato, ker so gledalci gledaliških predstav »bolj vajeni različnih stilizacij igre in na odru lažje sprejemajo namerno pretiravanje in karikiranost«.

> Medtem pa filmski gledalci od igralcev pričakujejo, če ne že kar zahtevajo, predvsem prepričljivost in naravnost. Film pač radi primerjajo z življenjem in že vsak najmanjši igralčev odmik od verizma lahko občutijo kot popačenost, kot napako. Stilizacija je zato za marsikoga nedopustna in v njej namesto avtorskega pečata mnogi vidijo režiserjevo in igralčevo neznanje. (Vojnović 13)

V slovenskih filmih nas pri poslušanju dialogov pogosto zmoti tudi nihanje med »gladkimi«, naravnimi replikami in zelo okornimi. Razloge za to lahko iščemo v nerazčiščenem odnosu do substandardnih socialnih jezikovnih zvrsti, ki se od gledališkega odra razlikujejo v tem, da so v filmu nujne (Šumi, *Cilji* 262).

Zaradi težav z iskanjem ustrezne filmske slovenščine je slovenski film segel tudi po skrajni možnosti, in sicer odsotnosti govora. Že v starejših filmih lahko opazimo »tehtne tišine« in poglede, ki nadomeščajo govor, kasneje pa je nastalo celo nekaj nemih filmov oziroma filmov brez besed, ki so namesto govora raje uporabili ritem, gibanje in glasbo (*Ekspres, Ekspres* – 1997), metaforični jezik (*Cirkus Fantasticus* – 2011) ali filmsko kontemplacijo (*Arheo* – 2011) (Pevec, *Kateri jezik* 278).

V sedemdesetih in osemdesetih letih je bil član filmske ustvarjalne ekipe tudi lektor oziroma fonetik, a se je njegovo mesto zaradi neustrezno zastavljenega dela, ki je bilo na snemanju filmov moteče, do devetdesetih let umaknilo. Takrat je »zaradi produkcijske reforme padel tudi edini državni filmski producent«, s tem pa je »izginila uradna skrb za korektno uporabo jezika« v filmu (Pevec, *Kateri jezik* 278−279).

Takratna mlajša generacija filmskih ustvarjalcev je gojila ravnodušen odnos do svojega jezika, zato se z njim ni preveč ukvarjala (Pevec, *Kateri jezik* 279). Zaradi pomanjkanja sredstev so za lokacijo snemanja velikokrat izbrali kar Ljubljano in temu prilagodili tudi govor, največkrat je bilo torej slišati ljubljanščino. Kasneje se je izkazalo, da to seveda ni vseslovenska rešitev, saj se je le malokateri Slovenec, ki ne živi v Ljubljani ali v njeni okolici, z njo lahko poistovetil (prav tam).

Poleg iskanja primerne filmske slovenščine je k prepričljivosti govora v slovenskem filmu pripomogel tudi razvoj filmske igre in procesa dela filmskega snemanja. Včasih so igralci prihajali na snemanje filma zgolj z gledališko izkušnjo in brez posebnih priprav na določeno snemanje, saj so mnogi režiserji zagovarjali, da »mora biti ustvarjalni trenutek pred kamero intakten, živ, spontan in podobno« (Pevec, *Kateri jezik* 280). V devetdesetih letih se je proces

ustvarjanja filmov spremenil, režiserji so z vajami začeli že pred snemanjem in tako dobili več časa za celostno pripravo (prav tam).

Za to sta bila zaslužna predvsem Janez Burger in Janez Lapajne, ki sta v slovenski filmski prostor prinesla »zavedanje pomembnosti intenzivnih, večmesečnih priprav na snemanje, med katerimi se igralci in režiser pripravijo na snemanje filma podobno, kot se v gledališču pripravijo na predstavo« (Vojnović 14). Te priprave omogočajo temeljito obravnavo scenaristične zasnove, oblikovanje filmskih likov in prizorov, včasih celo napišejo dialoge (prav tam).

> Te priprave so prinesle neprimerno boljši ustvarjalni sporazum, preciznejšo interpretacijo in nenazadnje prilagoditev in profiliranje samega govora. Vaje pred snemanjem so ustvarjalni proces, ki pripomore igralski prepričljivosti in s tem bistveno ublaži tudi nedorečene probleme govora. (Pevec, *Kateri jezik* 280)

Problem, ki ga slovenski filmski ustvarjalci večkrat izpostavljajo, je primanjkovanje sredstev za ustvarjanje filmov. Manj namenjenega denarja za določen film pa ne pomeni, da dobijo nižje honorarje, ampak na račun tega dobijo manj časa za snemanje oziroma imajo na voljo manj snemalnih dni. Režiser filma tako dobi manj časa za posamezni prizor in manj časa za delo s posameznimi igralci (Vojnović 18), kar pa zagotovo pomeni tudi manj pozornosti namenjene govoru.

Petek (86) ugotavlja, da je sodobna slovenska filmska produkcija »v tretjem desetletju obstoja samostojne države kljub gospodarskim, političnim in širše družbenim krizam lokalne in globalne narave doživela pomembne transformacije, lahko rečemo celo razcvet.« Snema se več filmov, hkrati pa so tudi tematsko in žanrsko raznoliki. Spodbudni so podatki, ki nakazujejo na spremembo zastopanosti poklicev glede na spol, in sicer je na vodilnih mestih v vlogah režiserk in scenaristk vse več žensk (prav tam).

Skupna lastnost mednarodno najuspešnejših sodobnih slovenskih filmskih projektov pa je prav njihov »izviren odnos do filmskega dialoga« (Petek 86). Veliko je namreč takih, ki ga iz zvočne podobe zelo zaznavno izločajo, ob tem pa se zagotovo poraja vprašanje, zakaj (prav tam 86).

> Vsiljuje se misel, da gre morda za pobeg od jezika, ki je v svojih mestnih, pokrajinskih in narečnih variantah tako raznolik, da sleherni filmski različici, ki skuša zveneti »vseslovensko«, hitro pripišemo, da je toga in neživljenjska, lokalno obarvanih različic pa se filmski (in televizijski) ustvarjalci pogosto lotevajo brez profesionalne pomoči lektorjev in so zato ravno tako neprepričljive. (Petek 89)

Kljub temu je treba poudariti, da se Petek v svojem prispevku loteva analize slovenskih brezbesednih filmov z drugega vidika, »izzivalno redkobesednost« namreč razume kot »zgovorno svetovljansko gesto«, s katero želijo ustvarjalci »nagovoriti globalna občinstva« (Petek 93−94).

Slovenski film še do danes poskuša rešiti pereče vprašanje filmske slovenščine. Vsem filmskim ustvarjalcem, jezikoslovcem in tudi laičnim gledalcem pa je skupno to, da si v filmu želijo slišati živo slovenščino, ki bo komunikativna, razumljiva in sprejemljiva za vse gledalce po celotni Sloveniji.

4.3 Nekdanji_a filmski_a lektor_ica

Nada Šumi (*Cilji* 261) poudarja, da

> je prav, da se zavedamo, da nobenega jezika – ne v knjigi, ne v časopisu, ne v gledališču, pa tudi v filmu ne – ne more rešiti lektor. Nasprotno, lektor, ki bi se specializiral, da bi dan za dnem ždel v filmski ekipi za repliko, dve ali kolikor je predvidenih za snemalni dan, bi se v najboljšem primeru prelevil v rutiniranega popravljalca napak. Pri načinu snemanja, ki daje prednost vizualni prvini, je tudi tako sodelovanje lahko brez pravega učinka.

V obdobju slovenskega filma, v katerem so filmski lektorji še sodelovali v ustvarjalnem procesu, se je zgodilo prav to. Med snemanjem so neposredno po vsakem posnetku dajali napotke igralcu, recimo naj »'popravi polglasnik', da naj 'ohrani nedoločnik', včasih tudi vse skupaj« (Pevec, *Kateri jezik* 278). Tak način dela je bil za igralce naporen, obremenjujoč, hkrati pa tudi nedonosen in je zatiral njihovo pristnost (prav tam). Izkazalo se je, da tak način sodelovanja ni dober, zato so se morali filmski lektorji posledično posloviti od filmskih ekip (Pevec, *Pogovorni jezik*). Režiserji in igralci so tako ostali sami, s tem pa prevzeli »odgovornost za jezik, za njegovo avtentičnost in seveda za njegovo koherentnost« brez strokovnega sodelovanja ali pomoči (prav tam).

Nekateri režiserji so sodelovanje lektorja v filmski ekipi označili kot dvorezen meč, saj da je bilo »preozko puristično, premalo prilagodljivo v izboru fraz in besedja iz vsakdanjega jezika« oziroma da »lektorji niso sledili filmskemu mišljenju in iskanju režiserjev« (Šumi, *Povzetek* 343).

Kržišnik (308) je na seminarju leta 1983, na katerem so večinoma jezikoslovci razglabljali o težavah filmskega govora, ko so bili filmski lektorji pri filmih prisotni, izpostavila, da je prebrala predlogo besedila za enega od filmov, pri katerem je sodeloval filmski lektor, in da so bili zapisani dialogi »strahotni«. Poudarila je, da bi moral lektor »popraviti, urediti, pač glede na svojo zamisel in morda tudi po dogovoru z ostalimi poklicanimi, dialoge, še preden jih igralec dobi v roke« (prav tam), in se spraševala, kako ali koliko je lahko sploh lektor vplival na govorno podobo v filmu, če tega ni naredil, saj je ureditev besedila zelo pomembna (prav tam). Morda je bil to osamljen primer delovanja lektorja v filmski ekipi, če pa ne, se je težava dela filmskega lektorja najbrž začela že v začetni fazi njegovega dela – pri urejanju scenarija.

Razloge za neustrezno sodelovanje lektorjev v filmskih ekipah lahko najdemo predvsem v tem, da so pri svojem delu uporabljali enake principe kot v gledališču. Oblikovalci govora v gledališču imajo namreč »popolnoma druga izhodišča, druge poglede na to, kakšen naj bo jezik na odru ali pa v neki uprizoritvi« (Podbevšek v Pevec, *Pogovorni jezik*).

V tistih časih so se igralci posameznih dialogov učili sproti, neposredno pred posameznimi kadri, zato je bilo delo filmskih lektorjev dodatno oteženo. Nekatere težave pa so bile tudi tehnične narave. Če je bil kader s tehničnega in igralskega vidika uspešno posnet, je bilo po navadi škoda časa in traku, da bi ga ponavljali samo zaradi govorjenega besedila, ki ni bil uresničen v skladu z govornim načrtom (Podbevšek, *Filmski govor* 299). Podbevšek je tako že leta 1983 v svojem članku razmišljala o tem, kako izboljšati pogoje lektorskega dela pri filmu, npr. z uvedbo bralnih vaj, na katerih se doreče govorna podoba filma, in optimistično dodala: »Če bo lektor postal stalen filmski sodelavec, se bodo najbrž spremenili tudi delovni pogoji in hkrati odnos do njegovega dela« (prav tam).

Nasprotno pa je Antončič (*Lektor – na poti* 27) v tistih časih lektorja videla kot prehoden poklic, ki se pojavi v določenem obdobju razvoja filma in gledališča, ko še ustvarjalci nimajo izoblikovane ustrezne uporabe govora v teh umetnostih:

> Ko bomo Slovenci premogli zadosti talentiranih in šolanih scenaristov, ki bodo obvladali vse zakonitosti pisanja za film in zakonitosti »naravnega« jezika v filmu, in bomo imeli zadosti profesionalno usposobljenih igralcev, ki bodo stalno obvladali določene konstituirane zvrsti govorjene slovenščine, lektorji ne bodo več potrebni. (Antončič, *Lektor – na poti* 27)

Partljič (229−230) je v svojem prispevku povzel izkušnjo Emice Antončič v vlogi filmske lektorice in zapisal, da je bil režiser v pogovoru pri ustvarjanju govornega koncepta za film zelo skop, kasneje pa je lahko imela lektorske vaje samo s tistimi igralci, ki so bili takrat na voljo, nekateri vaj sploh niso imeli, na snemanju pa ni bila več zaželena. Kasneje v reviji *Ekran* v kolofonu filma sploh ni bila omenjena (prav tam).

Zelo zgovorno je tudi dejstvo, da so v Bazi slovenskih filmov lektorji, ki so sodelovali pri filmih, navedeni šele čisto na koncu, v zavihku Drugo.

Toporišič (*O lektorstvu* 302) je zapisal, da lektorji niti takrat, ko so še bili del filmske ekipe, niso bili dovolj udeleženi pri nastanjanju filma, in sicer pri izbiri socialne zvrsti jezika. Poleg tega bi morali predelati scenarij in dialoge »sistematsko prepisati v značilnosti določene zvrsti,

pri čemer pa bi se morali zavedati, kaj pravzaprav delajo« (prav tam). Težavo je videl tudi pri slovenskih igralcih, ki so bili izobraženi samo v zbornem govorjenju in od njega niso mogli pobegniti, pred snemanjem filma so jim manjkale tudi lektorske vaje, na katerih bi lahko z lektorjem vadili zvrst oziroma tip jezika, ki je bil predviden za določen film (prav tam 302−303).

Tako tudi Mlakar (328) za negativne kritike govora v filmih, v katerih so sodelovali filmski lektorji, pravi, da krivde ni pravično zvaliti samo na filmske delavce:

> Govorim o stanju danes, ko lektor ali mogoče, bolje rečeno, sooblikovalec govornega dela v filmu, še nima svojega trdnega, stalnega mesta v ekipi in zaradi pomanjkanja časa za delo z igralci, delno pa tudi zaradi tekstovnih sprememb pri samem snemanju, ne more odločilno prispevati h končni podobi govornega deleža v filmu. Tako tudi ne more odgovarjati za svoje delo in krivca ni. Dokler pa bo tako, se bomo lahko vsako leto znova spraševali, kaj je vendar z našim jezikom v filmu? Ali je res nemogoče napraviti korak naprej? (Mlakar 328)

Do danes tega koraka nismo uspeli narediti. Filmski lektor ali oblikovalec govora še vedno ni stalni sodelavec pri ustvarjanju slovenskih filmov, za njegovo pomoč se filmske ekipe velikokrat sploh ne odločijo.

4.3.1 Model dela nekdanje_ga filmske_ga lektorice_ja

Majda Križaj (284) je na primeru filma *Razseljena oseba*, pri snemanju katerega je sodelovala kot filmska lektorica, opisala štirifazno delo filmskega lektorja, ki ga je kasneje v svojem prispevku povzela Živa Čebulj (*Recepcija* 75), in sicer:

> (1) lektorjevo branje scenarija,
>
> (2) dopolnitev lektorjevega branja z režiserjevim in dramaturgovim hotenjem,

(3) posredovanje jezikovnega koncepta igralcem in korigiranje tudi samega koncepta glede na govorni način posameznega igralca,

(4) »bdenje« nad govorno realizacijo med snemanjem.

Predstavljeni model kaže, da delo filmskega lektorja vsaj v primeru Majde Križaj ni bilo razumljeno zgolj kot odpravljanje jezikovnih napak med snemanjem. Že prva faza predvideva temeljito seznanitev s scenarijem, druga usklajevanje jezikovnega koncepta z režijskimi in dramaturškimi izhodišči, tretja pa njegovo prilagajanje konkretnim igralcem. Takšno razumevanje oblikovanja govora je v skladu s stališči številnih avtorjev, predstavljenimi v prejšnjem poglavju, ki poudarjajo pomen zgodnje vključenosti strokovnjaka za govor v proces nastajanja filma.

Model sicer vključuje prisotnost lektorja na snemanju, vendar ta ni predstavljena kot osrednja ali edina naloga njegovega dela. Spremljanje govorne realizacije je šele zadnja faza širšega procesa, ki se začne že pri scenariju in oblikovanju govornega koncepta filma. V tem pogledu se model približuje razumevanju govornega sodelavca kot soustvarjalca govorne podobe filma in ne zgolj kot nadzornika jezikovne pravilnosti oziroma uresničevanja govornega koncepta.

Ob tem se pojavi vprašanje, v kolikšni meri se je tak model dejansko uresničeval v praksi. Iz pričevanj in razprav, predstavljenih v prejšnjem poglavju, je namreč razvidno, da filmski lektorji pogosto niso bili dovolj zgodaj vključeni v ustvarjalni proces, da so imeli omejene možnosti dela z igralci ter da njihova vloga v filmski ekipi ni bila jasno opredeljena. Čeprav je bil model dela torej zastavljen celovito in premišljeno, ga produkcijske razmere in tedanji odnos do oblikovanja govora v filmu očitno niso vedno omogočili uresničevanja v predvidenem obsegu.

4.4 Zadrege filmske slovenščine

Filmska slovenščina je trn v peti slovenskega občinstva, pa tudi nekaterih filmskih ustvarjalcev, že od začetkov slovenske kinematografije. Pripombe in kritike, ki se nanašajo na govor v filmih, niso redke. Te so najpogosteje povezane z izbiro jezikovne zvrsti, čeprav velikokrat sploh ne gre za izbiro, ker se filmski ustvarjalci z govorom na žalost premalo ukvarjajo ali pa se sploh ne. Razloge za to lahko iščemo v pomanjkanju časa, denarja in znanja, nekaterim filmskim ustvarjalcem pa se skrb za govor niti ne zdi tako zelo pomembna in se zato bolj posvečajo drugim elementom v filmu, predvsem vizualni podobni.

V slovenskem prostoru se je skozi desetletja utrdilo prepričanje, da je govor v domačih filmih praviloma umeten, neavtentičen in nenaraven. Takšna predstava je postala že skoraj splošno sprejeto dejstvo, čeprav govor v vseh slovenskih filmih ni enoznačen: obstaja več filmov, v katerih je govor prepričljiv, naraven in ustrezno prilagojen likom ter njihovemu družbenemu in jezikovnemu okolju. Stereotip o »slabi filmski slovenščini« se pojavlja celo med ljudmi, ki slovenski film spremljajo redkeje ali z njim niso v tesnejšem stiku. Kritik filmskega govora zato ni mogoče razumeti kot splošne ocene slovenskega filma. Prav tako razprave o ustreznosti filmske slovenščine potekajo že od začetkov slovenske kinematografije in so zato povezane z različnimi ustvarjalnimi, produkcijskimi in družbenimi okoliščinami. Pomembno je torej, da jih razumemo tudi z vidika časovne komponente.

Križaj (284) poudarja, da je govor eden ključnih nosilcev pomena v filmu in da pomembno soustvarja gledalčevo izkušnjo. Ker slovenski gledalci dialoge v domačih filmih spremljajo brez podnapisov, postanejo kakovost, prepričljivost in ustreznost govorne podobe še posebej pomembni. Govor tako ni zgolj spremljevalec vizualne podobe filma, temveč eden od elementov, ki bistveno vplivajo na njegov sprejem pri občinstvu (prav tam).

Podbevšek (*Filmski govor* 295) izpostavlja:

> Mislim, da ni upravičeno trditi, da je film predvsem vizualna umetnost. Navdušenje nad »gibljivimi slikami«, ki so učinkovale samo z gibanjem, je že zdavnaj splahnelo. Gledalec danes od filma zahteva veliko več in gotovo je tudi govor eden od elementov, ki poleg slike, igre,

> zvočne opreme, scene, kostumov itd. šele daje filmu njegovo celovito podobo. Če ne bi bilo tako, verjetno ne bi tolikokrat slišali pripomb ob slovenskih filmih, češ da igralci govorijo v nenaravnem, izumetničenem, neživljenjskem, literarnem jeziku.

Nekateri režiserji so omenjali tudi prilagoditev igralcev novemu mediju, ki je za nekatere predstavljala velik izziv, posledično pa je to negativno vplivalo tudi na oblikovanje ustreznega govora v filmu (Šumi, *Povzetek* 343).

Da sploh lahko govorimo o neustreznem filmskem govoru, njegovih pomanjkljivostih in težavah v slovenski filmski produkciji, je nujno, da opredelimo, kakšen filmski govor je dober oziroma ustrezen. »Najkrajši odgovor je: takrat, kadar jezik sploh ni opazen kot poseben element filma« (Šumi, *Cilji* 262). To pa pomeni, da mora biti »avtentičen, naraven, dejanski, skladen s prikazanim prizorom« (Koletnik 213). In kot pravi Koršič (62): »dobrega govora v filmu ne opazimo, prisili pa nas predvsem videti z ušesi in slišati z očmi.«

> Film v resnici ljubi realizem, vendar se moramo vprašati, kakšen oziroma kateri pa je tisti slovenski jezik, ki bi deloval realistično za vse slovensko občinstvo? Ali sploh obstaja? Je to jezik radijskih napovedovalcev in televizijskih voditeljev? Ni. Je to jezik centralno slovenskih izobražencev? Ni. Je jezik osnovnošolskih učiteljic slovenščine? Tudi ne. Lahko ugibamo v neskončnost, kajti govorjene slovenščine, ki bi vsem Slovencem zvenela domače in realistično, preprosto (še) ni. Vsem skupna slovenščina obstaja samo v negovorjeni obliki, na papirju. Literaturi to zadostuje. V gledališču se ob pomoči kulturne tolerance zdi sprejemljiva celo knjižna ali visoko pogovorna slovenščina, film pa še vedno išče svoj jezik oziroma govor. (Pevec, *Kateri jezik* 276−277)

4.4.1 Filmski govor : gledališki govor

Gledališka predstava z »mojstrsko izdelanim govorom« nastane takrat, ko »je jezik pojmovan kot posebej za posamezno predstavo izumljen artificialni izdelek« (nav. po Šumi, *Cilji* 262). Gledališki govor ima svojo tradicijo in je zato tudi utrjen, čeprav se kdaj pojavijo kakšne težave,

za filmski govor v slovenskih filmih pa zelo redko ugotavljamo, da je primeren ali celo dober, zato je pomembno ugotoviti, kako ustvariti dober govor tudi tam (Čuk 312). In čeprav ne more biti enak gledališkemu govoru zaradi samih lastnosti teh dveh na videz podobnih, sicer pa zelo različnih medijev, se pogosto zgodi, da mu je zelo podoben (prav tam).

Igralci, ki igrajo v slovenskih filmih, so praviloma isti igralci, ki jih lahko vidimo na slovenskih gledaliških odrih. In čeprav gre za iste ljudi, katerih govor v gledališču dobro opravlja svojo funkcijo, med Slovenci še vedno velja prepričanje, da v filmih deluje izumetničeno, neprepričljivo, nenaravno.

V gledališču gre namreč za umetnost, v filmu pa za posnemanje resničnosti, za življenje (Pevec, *Kateri jezik* 276). V film se gledalci tudi bolj vživljajo kot v gledališko predstavo in ga jemljejo bolj zares (Čuk 312). Prav tako imata jezik in govor v filmu drugačno vlogo kot v gledališču (prav tam).

Kljub temu nekateri težko razumejo, da se filmski in gledališki govor razlikujeta. Do težav prihaja tudi zato, ker se nekateri igralci ne morejo sprostiti v pogovornem jeziku, druge hitro ponese v pokrajinski pogovorni jezik ali celo v narečje, tretjim je prenizko izreči kak izraz v slengu (Podbevšek, *Filmski govor* 298).

V slovenskem prostoru velja manjvrednostna označba, da gledališki igralci v filmu in televiziji niso nikoli tako dobri, pri čemer gre za eno izmed »pavšalnih sodb, ki niso oprte na kakršnokoli raziskavo« (Jordan v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Tudi delitev slovenskih igralcev na gledališke in filmske pri nas ne more zares obstajati, saj je slovenski prostor tako majhen, da igralci zgolj z igro v filmih žal ne bi imeli dovolj dela in prihodkov. Velika večina igralcev, ki se pojavijo v slovenskih filmih, so primarno sicer gledališki igralci.

Slovensko gledališče je v preteklosti že našlo ustrezen način za uporabo govora na odrskih deskah in lahko rečemo, da slovenski gledališki govor dobro opravlja svojo funkcijo ter je tudi ustrezen. Tudi Jordan (v Pevec, *Pogovorni jezik*) kot igralec pojasni, da imajo gledališki ustvarjalci pri ustvarjanju gledališke predstave veliko manj težav z govorom. Z vsako predstavo se namreč postavi nov jezikovni koncept in igralci lažje prehajajo med različnimi oblikami jezika. Prav tako meni, da z vidika govora gledališče dela veliko uslugo filmu, saj se z govorom in jezikom ukvarjajo odprto in dinamično, s čimer se ga ohranja živega. Pojavljajo se tudi težnje po spontanosti, »improvizacijskih legah«, k mešanju zvrsti pri samem liku in znotraj iste predstave. Bistveno pa je, da se to zgodi z odločitvijo in z zavedanjem. Pojavljajo se tendence po bolj pogovornem jeziku na odrskih deskah, kar lahko koristno vpliva tudi na film (prav tam).

Na vajah za film se igralci z besedilom in posledično z govorom tudi neprimerljivo manj ukvarjajo. Na vajah za gledališko predstavo se o besedilu dosti več pogovarjajo in ga izgovarjajo ter oblikujejo na različne načine, kar pripomore k temu, da to besedilo tudi uspešno ponotranjijo in kasneje govorno realizirajo (Jordan v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Gledalci na odrske deske še zmeraj gledamo kot na zelo kulturen prostor, kjer se goji »elitna slovenščina«, zato nismo občutljivi, če tam slišimo zelo visoko ali celo zborno slovenščino. Tak govor bi bil na filmu brez pomislekov označen kot ponarejen in neprepričljiv (Pevec, *Kateri jezik* 276).

> V gledališču situacijo ustvarjajo besede; v filmu morajo besede izhajati iz situacije. Kar pomeni, da se film z vključitvijo govora ne približuje gledališču; film ostaja od gledališča prav tako oddaljen kot poprej; predstavlja drugačno umetnost, vendar razširjeno, osvobojeno. (nav. po Koršič 62)

4.4.2 Izbira jezikovne zvrsti

Izbira jezikovne oziroma govorne zvrsti za uporabo v filmu je v celoti prepuščena umetniški ekipi. Govorjena podoba filma spada med filmska izrazna sredstva, ki »ne marajo predolgih

monologov, dolgih povedi, ki nizajo podredja in priredja, pogoste uporabe tujk in seveda najbolj od vsega – niso naklonjena knjižnemu zbornemu jeziku« (Naberšnik, *Narečje* 81).

Mnogi filmski ustvarjalci se pri izbiri govora zatečejo k narečju, vendar to ni zmeraj recept za uspeh, še posebej takrat, ko se ta odločitev sprejme samo zaradi uporabe pristnega lokalnega jezika, ne pa zaradi zgodbe same. Vsaka zgodba namreč ne spada v jezikovno definirano okolje. Pogosto se to izkaže kot »neutemeljeno in neučinkovito lokaliziranje, ki ne prenese niti komunikativnosti, hkrati pa odpira vrata za omejevanje ali celo banaliziranje, da ne govorimo o neokusnih persiflažnih rabah narečja« (Pevec, *Kateri jezik* 277).

Odločitev za narečje v filmu s sabo prinaša tudi težjo izbiro igralcev. Tisti, ki niso naravni govorci narečja ali govorice, ki naj bi jo govorili v filmu, se lahko takemu govoru približajo le do določene mere, kar pa za najbolj izostrena ušesa gledalcev domačinov pogosto ni dovolj. Poleg tega igralcu tuje narečje predstavlja posebno prepreko, ki lahko ovira pristnost njegove igre (Pevec, *Kateri jezik* 277−278).

Snemanje filmov v ljubljanski govorici mnogi prebivalci Slovenije, ki ne živijo v središču države, doživljajo kot poskus vsiljevanja ljubljanščine, kolonizacije oziroma potujčevanja. Tako lahko govor v filmu zelo hitro postane notranjepolitično vprašanje (Pevec, *Kateri jezik* 279).

Jezikovne zvrsti danes ni več težko določiti, veliko težje je slediti zadanemu konceptu in ga uresničiti. Igralci prihajajo iz različnih koncev Slovenije in so rojeni v najrazličnejša narečja, včasih pa so bili šolani samo za zborno izreko. To pomeni, da so se morali za film, ki predvideva govorni koncept, ki ni bilo njihovo narečje ali zborna izreka, naučiti nove zvrsti jezika ob pomoči jezikoslovcev ali lektorjev, če so to pomoč dobili (Koletnik 215).

Ker se odrski govor v zadnjih desetletjih pogosto oddaljuje od zbornega jezika in ga zamenjujejo različne pogovorne različice, temu sledi tudi sodobno izobraževanje igralcev. Že v študijskih uprizoritvah se vse pogosteje uporablja bolj sproščene in pogovorne jezikovne

zvrsti, ki niso več strogo normirane, temveč so odprte za ustvarjalno raziskovanje govora. To pomeni, da se igralci že v tem obdobju srečujejo z večjo govorno raznolikostjo, kar omogoča bolj naravno prehajanje med različnimi jezikovnimi plastmi tudi v filmskem kontekstu.

4.4.3 (Ne)posvečanje pozornosti filmskemu govoru

Filmski govor je eden izmed znakov, ki sestavljajo celotno strukturo določenega filma. Tako kot morata v celotno filmsko strukturo pristajati izbira okolja ali kostumografija, bi moral pristajati tudi filmski govor. Do težav prihaja zato, ker se govoru sploh ne posveča pozornosti. O njem bi se v resnici moralo razmišljati že od začetka, se pravi od scenarija naprej (Podbevšek v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Žal pa izkušnje kažejo, da filmski govor v večini primerov ni obravnavan kot poseben element filma ali kot nekaj, čemur bi večina filmskih ustvarjalcev posvečalo pozornost (Partljič 231).

Pevec (v Pevec, *Pogovorni jezik*) izpostavlja, da v sodobni slovenski filmski produkciji ni nikogar, ki bi bil sistematično pozoren na govor v določenem filmu, in tako prihaja do tega, da igralci govorijo »poljubno, vsak svoj jezik, čeprav so v resnici v nekih zavezujočih kontekstih, odnosih, kar je najbrž moteče«.

Da bi lahko tudi v filmu govor pojmovali kot posebej za določen film izumljen artificialni izdelek, bi to zahtevalo teoretsko in praktično podkovano ekipo, ki tako kot vizualni tehniki snemanja enako pozornosti nameni dramaturški funkciji jezika v filmu, uporabnosti standardnih in substandardnih socialnih jezikovnih zvrsti, nenazadnje pa še (mikrofonskemu) govoru in zakonitostim njegove izreke (Šumi, *Cilji* 262). Sodelovati bi morali dramaturgi, scenaristi, lektorji, igralci (prav tam).

Skrb za filmski govor je v umetniško politiko vključena »zmeraj povsem poljubno, po zmožnostih, po naključju, po (samo)volji« (Šumi, *Cilji* 263). Če bi želeli usposobiti

strokovnjake in raziskovalce, ki bi lahko pripomogli k izboljšanju filmskih dialogov in govora nasploh, bi morali organizirati institucionalizirano skrb za filmski govor (prav tam). To bi lahko bil stalni lektor ali oblikovalec govora v filmu, ki bi vodil jasno jezikovno politiko, kar pa Šumi (*Cilji* 262) označi za utopijo.

Nekateri režiserji filmskemu govoru ne posvečajo veliko pozornosti, saj lahko film za namen predvajanja na svetovnem filmskem tržišču presinhronizirajo oziroma ga podnaslovijo in s tem spremenijo v pisno obliko (Podbevšek, *Filmski govor* 295). Zapostavljanje filmskega govora v slovenskih filmih pomeni tudi zanemarjanje slovenščine in podcenjevanje slovenskega gledalca (prav tam 296).

Tudi Antončič (*Lektor – na poti* 26−27) opozarja, da je zelo pomembno, da govorna podoba filma opravi svojo funkcijo, hkrati pa jo »zelo žalosti, da pri nas še zmeraj lahko vidimo filme, katerih ustvarjalci in producenti se tega ne zavedajo« (prav tam).

4.5 Zakaj »splošni pogovorni jezik« ni rešitev

Pri poskusu izboljševanja ali kar reševanja filmske slovenščine mnogi vidijo odgovor v tako imenovanem splošnem pogovornem jeziku. V teoriji se to tudi sliši kot odlična rešitev – uporaba govora, ki je »splošen«, torej neobremenjen z narečnimi sestavinami, hkrati pa »pogovorni«, kar pomeni, da je v živi in avtentični govorjeni obliki. Zatakne se v praksi – kako točno oblikovati tak jezik, v katerih elementih se naj razlikuje od zbornega jezika (razen tega, da ima kratke nedoločnike), da bodo hkrati tudi skupni vsem govorcem slovenskega jezika, in ali je takih elementov sploh dovolj, da lahko tvorimo pogovorni jezik, ki bo tudi splošen, enoten vsem Slovencem?

Jože Toporišič (*Slovenska* 13) je jezikovne zvrsti slovenskega jezika razdelil na socialne, funkcijske, prenosniške ter časovne ali zgodovinske. Socialne zvrsti je razdelil na knjižni jezik, pod katerega spadata zborni in splošni ali knjižni pogovorni jezik, narečja (vaška ali mestna) in

pokrajinske pogovorne jezike. Knjižni jezik je namenjen sporazumevanju na celotnem slovenskem ozemlju, ima pa tudi narodnoreprezentativno vlogo (prav tam 15). Tako imenovani splošni pogovorni jezik je govorjen in je manj stroga oblika govorjenega knjižnega jezika. Šlo naj bi za pogovorno varianto, ki se uporablja predvsem takrat, ko gre za nepripravljen, spontan govor (prav tam 16−17).

Toporišič (*Slovenska* 16) je zapisal, da je splošni pogovorni jezik »nekaka manj popolna uresničitev stroge zborne norme, ker se bolj kakor zborni opira na navadno vsakdanjo občevalno govorico nenarečno govorečih ljudi na celotnem slovenskem ozemlju, posebno pa v njegovem osredju, tj. Ljubljani in njenem bolj ali manj urbaniziranem okolju.«

Podobno kot Toporišič se je delitve jezika lotil tudi Boris Urbančič v delu *O jezikovni kulturi,* vendar se je ta odločil za jezikovne plasti in ne zvrsti. Zelo je bil pozoren tudi na delitev pisnega in govorjenega oziroma govornega jezika, ki jo sicer Toporišič omeni, vendar se delitev skriva le pri prenosniških zvrsteh in pri na primer socialnih ni omenjena. Urbančič pa v svojo delitev jezikovnih plasti združi vse. Govorni jezik se deli na narečje, pogovorni jezik, knjižno govorico in, sicer v oklepaju, govorjeni knjižni jezik, pri katerem gre za glasno brano ali na pamet naučeno realizacijo knjižnega jezika (Urbančič 107).

Pogovorni jezik Urbančič definira kot rezultat zbliževanja narečja in knjižnega jezika s prevladovanjem neknjižnih elementov, medtem ko je knjižna govorica sporočilo, ki je podano v kultivirani izreki in v sferi knjižnosti v pogojih govornosti (Urbančič 105).

Urbančič je kritično komentiral Toporišičevo delitev, in sicer je naprej izpostavil, da ta govorjenega jezika ni ločil od pisnega. Veliko slabost ima tudi tako imenovani splošni pogovorni jezik, ki je del knjižnega jezika, čeprav pogovornost pomeni nasprotje knjižnemu. Uvajal je tudi pokrajinske pogovorne jezike, pri čemer je prišlo do težave, saj je v prvem terminu *pogovorni* označil knjižni jezik, v drugem pa neknjižnega, razlika med njima pa naj bi bila v tem, da imajo pokrajinski pogovorni jeziki več neknjižnih oziroma narečnih elementov, splošni pogovorni jezik pa naj bi bil enoten za ves slovenski prostor, čeprav je to jezik Ljubljane − ljubljanščina. To pomeni, da bi se morali vsi Slovenci, ki niso iz Ljubljane ali njene okolice,

učiti dveh slovenskih jezikov, enega pisnega in drugega za medsebojne govorne stike, kar bi bilo nepotrebno in tudi neuresničljivo. Prav tako se del Slovenije nagiba proti Mariboru, ki je bil že takrat močno kulturno središče, povprečni Slovenec pa se poleg svojega narečja komaj za silo nauči enega slovenskega jezika – slovenskega knjižnega jezika (Urbančič 107−109).

Mnogi sodobni slovenski jezikoslovci se strinjajo, da enotni slovenski splošni pogovorni jezik ne obstaja in najverjetneje tudi nikoli ne bo obstajal. Tako piše na primer Zemljarič Miklavčič (94): »[…] enotnega pogovornega jezika slovenščina ne pozna.« Katarina Podbevšek (v Pevec, *Pogovorni jezik*) pojasnjuje, da na pogovorni jezik vplivajo regionalna pripadnost, starost, izobrazba, različne okoliščine, na primer če gre za formalni ali neformalni govor. Edini jezik, ki nam je Slovencem skupen, je zborni knjižni jezik, ki je tudi kodificiran, normiran, njegova pravila so jasno zapisana in tako ga razumemo vsi Slovenci, ne glede na to, če ga znamo govoriti. Čeprav so zvrsti slovenskega jezika v *Slovenski slovnici* sistematizirane, je jezik zelo živa struktura, ki se spreminja in je zato nemogoče določiti enotni splošni pogovorni jezik, saj bi to pomenilo, da se mora tudi ta kodificirati in da bi morala obstajati pravila, kako ta jezik govoriti. Doda, da se s tem strinjajo tudi študenti, ki so najmlajša generacija, ki se ukvarja z jezikom. Boris Kern (v Pevec, *Pogovorni*) vzpostavitev enotnega pogovornega jezika poimenuje »misija nemogoče«, saj je jezik preveč zaznamovan s prostorom, časom in drugimi parametri. Ob tem dodaja, da je pogovornost v veliki meri zaznamovana tudi s formalnostjo položaja.

> In ko mi vstopamo v neformalne položaje, je praktično nemogoče pričakovati, da bomo imeli neko normiranost oziroma neko poenotenost. Jaz razumem, da bi taka potreba bila, da bi bilo to zelo ugodno, če bi kaj takega obstajalo, ne vem pa, če je to zelo realno. (Kern v Pevec, *Pogovorni jezik*)

Prav tako se je treba zavedati, da vsaka oseba ne govori zgolj enega jezika, ampak se posameznikov govor spreminja glede na različne okoliščine (Kern v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Pri ustvarjanju slovenskih filmov torej ni dovolj napotek, da naj bo govorna podobna filma v splošnem pogovornem jeziku, saj je ta termin preveč ohlapen, nedorečen ter pri igralcih vzbuja

zmedenost in negotovost. Kljub temu da se zdi odgovor na vprašanje slovenščine v filmu preprost, se pravi doreči splošni pogovorni jezik, ta rešitev ni izvedljiva zaradi pretirane narečne razvejanosti slovenskega prostora.

4.6 Kaj pa je rešitev?

Ko se številni strokovnjaki ukvarjajo z govorno podobo v slovenskih filmih, pogosto iščejo tudi druge rešitve, kako bi se to področje lahko izboljšalo. Veliko je takih, ki se strinjajo, da bi moral pri ustvarjanju sodelovati strokovnjak na področju govora, med drugim bi moral o govoru razmišljati že scenarist pri pisanju scenarija, pomembna je izbira igralcev, v vsakem primeru pa bi se za ustrezni govor morali truditi vsi ustvarjalci in ga obravnavati enakovredno kot druge elemente v filmu, npr. kuliso, glasbo, kostume …

> Film je umetniško delo in izbira oblike govorjenega jezika je avtonomna odločitev ustvarjalcev. Končni razsodniki pa so gledalci in kritiki. Oboji skupaj ocenijo, ali je govorjeni jezik v filmu uspel prepričati ali ne. (Naberšnik, *Narečje* 81)

4.6.1 Oblikovanje scenarija

Idealen filmski scenarij bi bil tak, ki bi bil v svoji obliki čim bolj živ, in igralcu, ki ga prvič prebere, kot govorjeno besedilo blizu. Žal pa se je v večini filmskih ekip razvila tendenca, da se scenarij obravnava kot delovno predlogo in je celo zaželeno, da igralci vanjo posegajo (Jordan v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Pri scenariju je zelo dobrodošlo, če ima svoj kontekst in podtekst, saj igralcem olajša branje in razumevanje njihovih likov. Če je samo besedilo enodimenzionalno, tudi interpretacija nima dobrih možnosti (Pevec v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Koletnik (215) zapiše, da je najpomembnejša funkcija dialoga v filmu predstavljanje karakterja in da bi moral biti scenarist tisti, ki prvi začne razmišljati o govorni podobi filma in jo v scenariju vsaj nakazati, če ne že natančno določiti.

Ko se v scenariju oblikujejo liki, bi se jim poleg karakterističnih lastnosti lahko določilo ali vsaj nakazalo tudi njihovo govorico. Če želimo v filmu doseči vtis resničnosti, avtentičnosti, je torej pomembno, da se govor likov profilira (Kern v Pevec, *Pogovorni jezik*). Če je likov karakter izdelan do potankosti, potem mu naj ne bi bilo težko določiti, kako govori (Pevec v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Treba je misliti tudi na razliko med govorjenim in pisnim jezikom, kar se premalo upošteva, zato bi morali biti že v scenariju znaki, ki bi opozarjali na to, da gre za posebnost govorjenega jezika (Podbevšek v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Pri pisanju scenarija bi si scenaristi lahko pomagali z zakonitostmi spontanega govora, saj je prav spontani govor tisti, ki daje občutek živosti in pristnosti. Prav tako je zelo priporočljivo, da scenaristi svoj scenarij med delom preverjajo – z glasnim branjem ali scenarij prebere še kdo drug, ki ni bil vpleten v samo pisanje.

4.6.1.1 Spontani govor

Če sledimo temu, da film posnema resničnost in da bi bil ustrezen filmski govor tak, ki je živ, avtentičen, skladen z dejanskim govorom resničnih ljudi, bi morali filmski ustvarjalci v prvi vrsti razmišljati o spontanem govoru, ki ga prav v zvezi s pisanjem scenarija izpostavi Podbevšek (v Pevec, *Pogovorni jezik*). Pri oblikovanju filmskih dialogov je torej ključno izhodišče spontani govor, saj scenarij ne deluje zgolj kot zapis besed, temveč kot načrt govornega dogajanja v posameznem filmskem prizoru.

Poznavanje zakonitosti takega govora bi kasneje prišlo prav tudi igralcem, ki scenarije ubesedujejo, kar bi zagotovo pripomoglo k avtentičnosti filmskega govora, saj igralec z govorom v kadru neposredno oblikuje vtis realnosti pri gledalcu (Podbevšek v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Spontani govor je »akustični interakcijski dogodek, je večinoma vnaprej nepripravljen, zgodi pa se v realnem času in ga nikoli ni mogoče ločiti od okoliščin, v katerih poteka oz. nastane« (Zemljarič Miklavčič 93). Seveda pa spontani govor tudi ni splošen ali enak pri vseh govorcih slovenščine. Do razlik prihaja »zaradi demografskih značilnosti govorcev (npr. regijske pripadnosti, starosti, izobrazbe), zaradi odnosov med govorci (formalni, neformalni govor), zaradi okoliščin (zasebno, javno), zaradi prenosnika (sporazumevanje v neposrednem stiku, preko prenosnika – telefon, v medijih) in drugo« (prav tam 94). V filmu to pomeni, da mora scenarist te razlike upoštevati pri oblikovanju posameznih likov, saj je verodostojnost dialoga pogosto odvisna od socialne in situacijske umeščenosti lika v filmski zgodbi.

Če si želimo pri filmskem govoru pomagati s spontanim govorom, nas bo najbolj zanimalo tisto, kar je vsem oblikam spontanega govora (v slovenščini) skupno. Zemljarič Miklavčič (94) postavlja hipotezo, da se razlike v spontanem govoru pojavljajo v dveh smereh, in sicer na vertikalni in horizontalni ravni, pri čemer »na vertikalni ravni nastajajo razlike med govorci različnih regij (na glasovni, besedni in deloma skladenjski ravni), na horizontalni ravni pa zaradi okoliščin, v katerih govorjeni jezik poteka (višja ali nižja stopnja formalnosti)« (prav tam).

Na horizontalni ravni lahko govorjeni jezik pavšalno ločimo na tri oblike, in sicer na visoko, nižjo in narečno obliko,[3] med njimi pa ni strogo določenih mej. Govorci med oblikami prehajajo glede na okoliščine, nižja oblika je tista, ki naj bi jo govorci uporabljali v vsakdanjem življenju

[3]Visoko raven jezika razumemo kot zborni jezik, z nižanjem te ravni pa naj bi se povečevalo odstopanje od zbornega jezika. V sodobnem jezikoslovju teh različic ne pojmujemo več kot višja ali nižja, ampak kot bolj ali manj ustrezno za določene okoliščine.

(Zemljarič Miklavčič 94). Zemljarič Miklavčič (prav tam) se v svoji raziskavi posveča samo t. i. višji in nižji obliki, ki ju v izogib hierarhičnemu razmerju imenuje formalna in bolj sproščena oblika govorjenega jezika.

Nekatere najpogostejše specifične lastnosti spontanega govora so besedilni aktualizatorji, diskurzni označevalci, napačni začetki, ponavljanja, popravljanja, premori in prekrivni govor (Zemljarič Miklavčič 104). Prav te prvine prispevajo k temu, da dialog ne učinkuje kot zapisano besedilo, temveč kot naravna govorjena interakcija med filmskimi liki.

Med značilnimi elementi spontanega govora so besedilni aktualizatorji, katerih raba v knjižnem jeziku ni predvidena, tam bi bila opazna in zaznamovana, v spontano tvorjenih besedilih pa je povsem običajna. Gre za »tista leksikalna sredstva, ki pretvarjajo/spreminjajo slovarsko vrednost leksema, pred katerim stojijo, v konkretno referenco« (Smolej 279). Njihovo funkcijo največkrat prevzemajo določni in nedoločni členi, ki sami po sebi niso semantični (prav tam), to so na primer *ta, nek, tisti, tale, tak.*

Pomembno vlogo pri oblikovanju naravnega govora imajo tudi diskurzni označevalci, v literaturi imenovani tudi metabesedilni elementi ali govorni signali. Gre za izraze, strukture, »ki v besedilu ne izražajo propozicijske vrednosti in ne prispevajo k vsebini besedila, pač pa sprejemniku pomagajo vsebino organizirati in razumeti« (Smolej 280). Opravljajo medosebno funkcijo (vzdrževanje stika s sogovorcem) in besedilno funkcijo (organizacija besedila oziroma njegova povezanost v celoto) (prav tam).

Za spontani govor so značilni tudi različni pojavi oklevanja, med katere Zuljan Kumar (34) poleg napačnih začetkov uvrsti še slovnično nepopolne izreke, ki se pojavijo takrat, ko govorec začne izrek, ampak ga ne dokonča. Napačen začetek v govoru pomeni, da govorec začne govoriti, se ustavi in nato začne govoriti od začetka z novo strukturo ali z drugimi besedami (nav. po Zuljan Kumar 34). V razširjeno kategorijo napačnih začetkov spada še popravljanje. S tem terminom poimenujemo pojav, ko so besede in besedne zveze do konca izgovorjene,

»vendar jih govorec zaradi določenega razloga popravi oz. ponovno izreče − v drugačni obliki, drugačnem zaporedju, z drugo besedo itd.« (Zemljarič Miklavčič 100). Prav tako je za spontani govor značilno ponavljanje. Lahko opravlja vlogo vzpostavljanja besedilne koherence ali vlogo kohezivnega sredstva (prav tam 97−98). Nenačrtovanega ponavljanja se govorci v spontanem govoru pogosto poslužujejo zaradi pridobivanja časa (prav tam). Funkcije ponavljanj v spontanem govoru so lahko tudi naslednje: ponovitev po prekinitvi, poudarek pomena leksema, poudarjanje trajanja dogodka, odprava nejasnosti, potrditev pravilnosti izjave, čustvena angažiranost govorca in druge (nav. po Zemljarič Miklavčič 98). Takšni pojavi so značilni za spontani govor in lahko v filmskem scenariju ustvarijo vtis, da lik razmišlja sproti, okleva ali spreminja svojo misel, kar prispeva k večji psihološki prepričljivosti dialoga.

K naravnosti govora prispevajo tudi premori in prekrivni govor. V spontanem govoru premori opravljajo funkcijo poudarjanja ali pridobivanja časa za načrtovanje govora, sicer pa spadajo med manj raziskana prozodična sredstva. Gre za sredstvo, ki je bolj prisotno v neformalnem govoru, običajno spodbujeno z zunanjimi dejavniki (Zemljarič Miklavčič 102−104), v formalnih okoliščinah pa so premori pogosto »posledica govorčevega oklevanja pri procesiranju govora« (prav tam 104). Prekrivni govor, hkratni, simultani ali sočasni govor je pojav, pri katerem pride do hkratnega govora več govorcev, ki pogosto povzroči nerazumljivost. V teh primerih si mora eden od govorcev izboriti besedo, ostali pa morajo obmolkniti in ga poslušati (Zuljan Kumar 39−40). Pojav je značilen za vsak spontan pogovor, »ne glede na okoliščine ali stopnjo formalnosti, čeprav se količina prekrivnega govora v bolj formalnih okoliščinah predvidoma znižuje« (Zemljarič Miklavčič 100).

Spontani govor odraža način sporazumevanja v vsakdanjem življenju, zato bi njegova vključitev v filmske dialoge prispevala k večji avtentičnosti in prepričljivosti likov. Četudi pri prekrivnem govoru ni vedno vse izrečeno razumljivo, daje to filmskemu govoru privlačnost, avtentičnost in se približa govoru resničnega življenja, zato bi bilo smiselno, da bi scenaristi v scenarij poskušali vpeljati omenjene lastnosti spontanega govora (Podbevšek v Pevec, *Pogovorni jezik*).

Pri tem pa je treba poudariti, da vseh teh značilnosti spontanega govora ni mogoče vnaprej natančno zapisati na papir ali jih strogo predpisati že v fazi scenarija, saj se njihov dejanski učinek pogosto vzpostavi šele med vajami ali snemanjem. Pogosto se namreč pojavijo šele na vajah ali na samem snemanju, ko se igralci vživijo v situacije, odnose med liki in konkretno govorno situacijo, kar dodatno prispeva k naravnosti in avtentičnosti filmskega dialoga.

4.6.1.2 Preizkušanje scenarija

Večkrat je bilo že poudarjeno, da se pisna in govorjena oblika jezika med seboj razlikujeta. Pri tem morajo biti pozorni tudi scenaristi, ko pišejo scenarij. Marsikaj, kar na papirju ne pritegne posebne pozornosti, je lahko v izgovorjeni obliki zelo okorno in prisiljeno (Dular 333). Ena od možnosti, ki se jih lahko poslužijo scenaristi, da preverijo, če je njihov scenarij govorljiv, je, da ga enostavno preizkusijo.

Najboljši način, kako lahko to storijo, je, da ga glasno preberejo ali ga dajo prebrati komu drugemu. Ni treba, da so ti ljudje jezikoslovci, jezikovni svetovalci, lahko so poljudni strokovnjaki, prijatelji (Jordan v Pevec, *Pogovorni jezik*).

4.6.2 Izbira igralske zasedbe

Pri izbiri igralske zasedbe se filmski ustvarjalci praviloma ne opirajo le na en kriterij, temveč upoštevajo različne dejavnike, kot so igralske sposobnosti, ustreznost igralca za določen lik, medsebojna dinamika igralske zasedbe ter zahteve samega filma. Eden izmed dejavnikov je lahko tudi govor igralca, zlasti kadar ima jezik pomembno vlogo pri oblikovanju filmskih likov ali avtentičnosti okolja, v katerem se zgodba odvija.

To vprašanje postane še posebej izrazito pri filmih, v katerih imajo dialogi pomembno narečno komponento. Takrat se pogosto pojavi dilema, ali je za večjo prepričljivost bolj smiselno izbrati

igralce, ki izhajajo iz izbranega narečnega okolja, ali pa lahko ustrezno govorno podobo lika z ustrezno pripravo doseže tudi igralec, ki mu to narečje ni materni jezik.

Če bi pri izbiri igralcev za film, posnetem v narečju, v izbor uvrstili samo igralce, ki prihajajo iz okolja tega narečja, bi pri tem zanemarili še druge kriterije, ki so prav tako zelo pomembni za posamezno vlogo, hkrati pa bi imeli tudi zelo omejene možnosti našega kulturnega prostora (Šumi, *Povzetek* 342).

Pomembno je torej, da se govor sklada z likom, hkrati pa je govorno dosegljiv tudi igralcu, ki ta lik igra. To pomeni, da narečna pripadnost igralca sama po sebi ne bi smela biti odločilni kriterij pri izboru, ampak zgolj kot eden izmed dejavnikov, ki jih je smiselno upoštevati skupaj z drugimi umetniškimi in produkcijskimi vidiki.

4.6.3 Priprava govornega koncepta

Govor v filmu naj bi bil v teoriji »odraz izdelane osnovne zamisli« (Kržišnik 308), ki se začne pri določanju jezikovnega ali govornega koncepta. Gre za odločitev, ki izhaja iz dorečenega filmskega jezika in posledično vizualne podobe samega filma. Večkrat je bilo že poudarjeno, da se v filmu zmeraj pričakuje realizem, torej mora biti govorjena podoba filma takšna, kot da v danih okoliščinah govorijo resnični ljudje (Naberšnik, *Narečje* 77).

Resnični ljudje pa so si med seboj prav tako različni. Tudi če prihajajo iz istega okolja, se njihova govorica lahko razlikuje zaradi drugih dejavnikov. Poleg tega na govor močno vplivajo tudi okoliščine, v katerih se oseba znajde, zato ista oseba uporablja tudi več različic svoje govorice. Pri izdelavi dobrega govornega koncepta je torej potrebno upoštevati vse te dejavnike. Prav tako je smiselno govorno podobo določati za vsak lik posebej. Najpomembnejše vodilo pri tem je socialno okolje, iz katerega filmske osebe izhajajo (Naberšnik, *Narečje* 81). Treba se je torej vprašati, »od kod filmske osebe prihajajo, kaj so po izobrazbi, kakšen je njihov

življenjski nazor, kakšen je njihov značaj, so vzkipljive ali mirne, so radostne ali žalostne« (prav tam).

Naberšnik (*Narečje* 81) zapiše, da je nemogoče zapisati enotno pravilo, po katerem bi se lahko ravnali vsi filmski ustvarjalci, ki se ukvarjajo s filmskim govorom in iščejo ustrezno filmsko slovenščino, saj je za večplastnost govorjenega jezika v filmu »odvisna od mnogo dejavnikov in je ni mogoče formalizirati s pravili« (prav tam 80).

> To je tudi edino trdno vodilo, ki ga kot režiser lahko podam. Izbrati tak jezik, ki ustreza socialnemu okolju in družbenemu statusu posamezne filmske vloge. Vse ostalo je prepuščeno umetniški presoji avtorske ekipe, ki se pri filmu začne s scenaristom, nadaljuje z režiserjem in konča z igralci, ki so v tej verigi najbolj izpostavljeni, saj morajo govorjeni jezik tudi interpretirati. (Naberšnik, *Narečje* 82)

Čeprav ta pravila ne obstajajo in jih tudi ne moremo postaviti, raziskovalci, ustvarjalci in gledalci vsakič znova prihajajo do zaključka, da je »predpogoj za uspešen film […] živ jezik, ki navdih išče v resničnem življenju in ne v slovnicah in slovarjih« (Naberšnik, *Narečje* 81).

Osnova za govorjeno podobo filma bi moral biti pogovorni jezik v svojih najrazličnejših oblikah, ki se med različnimi liki razlikuje in se jim prilagaja glede na njihov značaj in socialno ozadje (Naberšnik, *Narečje* 81).

Jezikovna zvrstnost slovenščine že dolgo več ni nič novega, zato je za film ne bi smelo biti tako težko določiti v teoriji, precej težje pa je to uresničiti v praksi (Kržišnik 308−309).

4.6.4 Uresničenje govornega koncepta

Če je govorni koncept filma dobro zastavljen, prilagojen izbranim igralcem in hkrati ustrezno upoštevan že pri zapisanem scenariju, na vajah za film, vsaj v teoriji ne bi smelo prihajati do večjih težav.

Seveda je govorna uresničitev močno odvisna od samih igralcev in njihovih govornih zmožnosti in zvočnih sredstev, ki jih imajo na razpolago. Ne gre samo za izgovor replike, ampak tudi za to, kaj bo igralec poudaril, katero intonacijo bo uporabil in s kakšnim ritmom bo to repliko izgovoril (Podbevšek v Pevec, *Pogovorni jezik*). Tukaj se tudi kaže igralska individualnost, ki se vidi v tem, kako dobro zna uskladiti zvočne elemente z mimičnimi oziroma vidnimi (prav tam).

Filmski govor bi moral biti ob zaključku vaj za snemanje dokončno izdelan, na snemanju pa uspešno uresničen.

4.7 Oblikovalec_ka filmskega govora

Po pregledu literature, ki se navezuje na govor v slovenskem filmu, se kot ugodna rešitev v vseh obdobjih slovenskega filma večkrat pojavlja želja po tem, da bi v filmski ekipi dobil stalno mesto nekdo, ki bi se sistematično ukvarjal s filmskim govorom. Zaželeno je, da bi bil prisoten pri vseh fazah dela do samega snemanja, kjer bi lahko bil prisoten kot svetovalec ali še to ne.

Ker smo že poudarili neustreznost izraza lektor v smislu strokovnjaka, ki skrbi za govorno podobo jezika, bi se ta strokovnjak lahko imenoval *oblikovalec filmskega govora*. Gjurin (316) že leta 1983 za strokovnjake, ki bi skrbeli za govor pri filmu, oziroma za »delo cele te verige ljudi, ki dajejo podobo govorici v filmu«, predlaga poimenovanje »oblikovalci govorice« ali »režija govorice«, kar kaže na to, da je že takrat razmišljal o neustreznosti izraza lektor.

Toporišič (*O lektorstvu* 306) zapiše, da bi moral, če želimo zares končati z zanemarjanjem govora v slovenskem filmu, obstajati nekdo, ki bi bil za filmski govor odgovoren, »nekdo, ki bi mu bila življenjska naloga, proučevati zadeve govorice na slovenskem filmu«. Zato bi morali zanj ustvariti delovno mesto, se pravi, da bi od tega lahko živel (prav tam).

To delovno mesto ne bi zajemalo samo oblikovanja govora pri konkretnih filmih, ampak tudi usklajevanje jezika za vse filme in raziskovanje govora na splošno (Šumi, *Povzetek* 343), v tem primeru bi najbrž moralo biti teh delovnih mest več. V gledališču se je stalni sodelavec, ki je lahko tudi vsakdanji svetovalec in je ves čas v stiku z drugimi ustvarjalci, izkazal za zelo učinkovitega, kar se kaže v boljšem stanju govorjenega jezika v gledališču kot v filmu (Šumi, *Povzetek* 343). V preteklosti so prizadevanja za uveljavitev takega delovnega mesta pri filmu že bili, a se niso uresničili zaradi pomanjkanja finančnih sredstev (prav tam).

Podbevšek (v Pevec, *Pogovorni jezik*) ugotavlja, da bi bilo dobro, če bi začeli več pozornosti namenjati tudi osebi, ki bi tako delovno mesto lahko zasedla. Ta oseba bi morala biti sposobna dojeti filmski medij, način dela pri filmu in njegove specifike ter temu prilagoditi svoje jezikovno-govorno znanje (prav tam). Na tem mestu pa se pojavlja pomislek, ali lahko res ista oseba prevzame vlogo oblikovalca govora pri vseh filmih, saj je zelo pomembno tudi to, od kod ta oseba prihaja oziroma kateri govor ji je najbližje, npr. nekdo, ki je Prekmurec, zagotovo ne bo mogel oblikovati govora za film, ki se dogaja na Primorskem.

Podobno kot pri poklicu oblikovalca gledališkega govora je pomembno predvsem to, da ima tudi oblikovalec filmskega govora občutek in posluh za živ jezik, in sicer je »potreben posebne vrste talent« (Antončič, *Lektor – na poti* 27).

Pevec (v Pevec, *Pogovorni jezik*) izpostavlja, da četudi gre za strokovno sodelovanje, ni nujno, »da pride nekdo, ki je zveličaven in ultimativen in normativen in tako naprej, ampak nekdo, ki več ve, že samo to, da bi bil nekdo, ki je pozoren na to že od samega začetka pa do konca, je nekaj«.

4.7.1 Model dela sodobnega_e oblikovalca_ke filmskega govora

Na podlagi teoretičnih izsledkov je nastala osnova modela dela sodobnega oblikovalca filmskega govora, ki bi lahko sodeloval že s scenaristom pri pisanju scenarija. Pomagal bi mu pri specifiki govorjenega jezika in pomagal vključiti značilnosti spontanega govora. Na podlagi karakteristike likov bi skupaj s scenaristom in režiserjem pripravil govorni koncept, ki bi ga nato vnesel v dialoge.

Govorni koncept bi moral biti stiliziran – »vedno gre za izbor določenih stilemov – nikoli za prenašanje npr. narečja v vseh konkretnih razsežnostih« (Antončič, *Lektor – na poti* 26). Tudi Šumi (*Povzetek* 342) zapiše, da uporaba čistih narečij v filmu za vsako ceno ni dobra izbira. Prav tako zagovarja stilizacijo, četudi film išče avtentičnost oziroma že celo dokumentarnost jezika. Kljub temu pa mora biti govor stiliziran do te mere, da je še vedno verjeten in realističen (Antončič, *Lektor – na poti* 26)), ujeti mora pravo mejo »med spontanim in nadzorovanim govorom, ki umetniški celoti filma daje vtis spontanosti, pristnosti, včasih dokumentarne verjetnosti« (Šumi, *Cilji* 262). Gre torej za stilizirani govor in nikoli za ekstremno narečje, zaradi česar bi bilo oteženo razumevanje. Če pa bi se to vendarle zgodilo zaradi kakšnih posebnih izrazov, bi moral biti govor podprt z govorno situacijo ali okoliščino (Toporišič, *O lektorstvu* 305).

Na vajah za snemanje bi bila naloga oblikovalca govora, da govorni koncept preda igralcem in jim pomaga, da govor, ki je zahtevan v filmu, tudi usvojijo.

Pri delu z igralcem lahko izkušen strokovnjak že predvidi, na katerih mestih bo besedilo igralcu povzročalo težave. Znati ga mora dobro poslušati, upoštevati in presoditi, kateri predlogi lahko izboljšajo govor, saj nekateri na vaje prinesejo veliko upoštevanja vrednih zamisli, »predvsem pa svoje poglede na lik, svoj temperament, svojo barvo glasu, ritem, melodijo« (Antončič, *Lektor na poti* 27). Tiste zamisli ali predloge, za katere oblikovalec govora meni, da ne ustrezajo ali so moteče, mora znati prilagoditi, izboljšati ali odstraniti. Pomembno je, da zna biti »odprt in kritičen hkrati« (prav tam).

V fazi snemanja filma je oblikovalec govora lahko prisoten, vendar pa ne more več veliko vplivati na govorno podobo. Delno lahko opozarja na upoštevanje posebnosti mikrofonskega govora in razumljivost, velikokrat pa ne more niti tega, saj ne more vedno biti v ustrezni bližini (Antončič, *Lektor – na poti* 27). Prav tako se je v zgodovini slovenskega filma izkazalo, da je spreminjanje govora na snemanju prepozno in celo moteče, zato je morda celo bolje, da oblikovalec govora na snemanju ni prisoten.

S takim pristopom bi se lahko filmski govor v slovenskih filmih izboljšal. Ker pa bi to vplivalo na vse filmske sodelavce in na njihovo delo, bi morali biti vsi za to spremembo odprti in se potruditi, da korektno opravijo svoje naloge ter delujejo kot ekipa, ki drži skupaj in stremi k čim boljšemu rezultatu.

V kolikšni meri bi se predstavljeni model lahko vključil v dejansko filmsko prakso, je predstavljeno v drugem delu naloge. Ta temelji na intervjujih z dvema slovenskima filmskima režiserjema, ki jima govor predstavlja pomemben filmski element, kar se odraža tudi v njunih filmih.

5 Oblikovanje slovenskega filmskega govora z vidika filmskih režiserjev

Čeprav oblikovalci govora niso stalni sodelavci pri ustvarjanju sodobnih slovenskih filmov, imajo nekateri režiserji z njimi dobre izkušnje ter z njimi pogosto sodelujejo. V nadaljevanju raziskovanja sem se želela pozanimati, kako takšna sodelovanja potekajo. Opravila sem intervjuja z dvema slovenskima filmskima režiserjema, ki sta pri svojem ustvarjanju sodelovala s sodelavci za govor, njuni filmi pa so bili zelo uspešni in dobro sprejeti pri slovenskem občinstvu, k čemur je pripomogel tudi ustrezen filmski govor. Oba režiserja sta pri svojih filmih sodelovala še kot scenarista ali soscenarista, kar je pripomoglo k uvidu v celoten proces nastajanja filmskega govora.

V intervjujih me je zanimalo, če o govorni podobi filma razmišljata že v fazi pisanja scenarija, na kakšen način določita govorni koncept filma ter koliko ta vpliva na izbiro igralske zasedbe, zakaj se sploh odločiti za sodelovanje s strokovnjakom za govor in kakšne izkušnje imata z njim, koliko pozornosti namenjata dialogu v primerjavi z drugimi elementi filma ter kako se je tekom ustvarjanja njunih posameznih filmov oblikoval filmski govor. Prav tako me je zanimalo njuno mnenje o sodobni filmski slovenščini in o tem, ali bi bilo smiselno oblikovalca govora uveljaviti kot stalnega sodelavca pri slovenskem filmu, podobno kot je pri ustvarjanju gledališke predstave vključen oblikovalec gledališkega govora. Na koncu sem jima predstavila še model dela oblikovalca filmskega govora, nastalega po analizirani literaturi in razpravah, ki sem ga s pomočjo njunih uvidov in izkušenj dopolnila.

5.1 Intervju s filmskim režiserjem Dominikom Mencejem

Prvi intervju je bil opravljen z Dominikom Mencejem, scenaristom in režiserjem, ki je nase opozoril že na Festivalu slovenskega filma leta 2014 s filmom *Prespana pomlad*, za katerega so z ekipo prejeli vesno za najboljšo režijo, scenarij, za glavno žensko vlogo, scenografijo in nenazadnje tudi vesno za najboljši kratki film (Jurc). Trenutno kot eden izmed režiserjev sodeluje pri aktualni televizijski seriji *Takšno je življenje* v produkciji RTV Slovenija (*Takšno je življenje, BSF*).

V intervjuju sva se najbolj posvetila njegovemu prvemu celovečernemu filmu *Jezdeca*, pri katerem je uspešno sodeloval tudi sodelavec za govor oziroma, kot je podpisan, inštruktor dialekta.

Dominik Mencej pravi (v Reich 2026), da so mu v filmih simpatični resnični dialekti in sleng, česar se kot avtor tudi sam poslužuje, saj meni, da to likom doda globino. Pomembno mu je, da v njihovem govoru začuti, da dejansko od nekod prihajajo in jih lahko umesti, zato jim tudi bolj verjame. Če pa se njihov govor ne sklada z drugimi okoliščinami, se lahko za gledalca zgodi potujitev. Poudarja, da je pri ogledu filmov vedno želja po realizmu, vsaka stvar, ki se s tem ne sklada, pa zmoti gledalčev tok. Tudi v primeru, da je zgodba izmišljena, si gledalec v tem izmišljenem svetu želi realistične okoliščine. Pravi, da se sam rad poigra z različnimi niansami v govoru. To pojasnjuje s tem, da ljudje v resničnosti govorimo več različic svojega jezika, ki jih nato prilagajamo glede na okoliščine, v katerih se znajdemo (Mencej v Reich).

Na vprašanje, zakaj se včasih pri govoru v slovenskem filmu malo zatakne, odgovarja, da zaradi pomanjkanja časa in nenazadnje tudi denarja. Težavo vidi tudi v tem, da liki preveč podrobno ubesedujejo, kar si mislijo, in zato v dialogih ne nastane nobena napetost. Za dober filmski govor bi bilo treba čim več informacij pustiti v podtekstu in čim manj stvari izgovoriti. Pravi, da se o tem pri nas premalo razmišlja, in prizna, da tudi njemu ni enostavno napisati takšnega dialoga (Mencej v Reich).

Odločitev avtorjev za narečje v filmu s sabo prinese pomembno tveganje, saj lahko nekatera narečja po njegovem mnenju zelo resno dramo spremenijo v komedijo že zaradi samega karakterja (Mencej v Reich).

5.1.1 Jezdeca (2022)

Film *Jezdeca* se dogaja v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in spremlja prijatelja Antona in Tomaža iz Prlekije, ki se odpravita na pot čez Slovenijo na hrvaško obalo s svojima predelanima mopedoma. Po poti v Ljubljani spoznata Ano, ki se jima nato pridruži, ter starejšega motorista Petra.

Režiser Dominik Mencej si je želel, da glavna lika filma prihajata s Prlekije prav zaradi govora, saj mu je bil prleški naglas zanimiv, Prleki pa simpatični ljudje. Že v fazi pisanja scenarija si je želel, da bi v filmu igrala Petja Labović in Timon Šturbej, ki sicer prihajata iz Maribora in jima je zato prleški govor dokaj blizu. Narečja sta se sprva učila pri sorodnikih iz Male Nedelje, zato so se avtorji filma odločili, da bo njuno narečje takšno, kot ga govorijo tam. V kasnejši fazi sta si želela, da se ekipi kot inštruktor dialekta pridruži še Gašper Lovrec, sicer igralec, ki prihaja iz Ormoža in dobro pozna tudi narečje Male Nedelje. Vse njune dialoge je prepisal v narečje, na vajah z režiserjem, igralci in dramaturginjo pa je predstavil še različne možnosti, kako se lahko v tem narečju kaj pove. Na podlagi tega so skupaj določili zadnjo verzijo dialogov. Besede, ki so bile same po sebi zaradi narečne rabe nerazumljive za splošno publiko (ki ne pozna narečja), so raje zamenjali z nenarečnimi besedami, ohranili pa so prleško melodijo in prleški naglas besede. Inštruktor dialekta je igralcema replike tudi sam posnel. Prav tako so bili dogovorjeni, da ga lahko v času snemanja v primeru vprašanj ali dilem kadarkoli pokličeta po telefonu (Mencej v Reich).

Ano, ki jo prijatelja v filmu srečata v Ljubljani in se jima kasneje pridruži na poti, igra Anja Novak. Njen govor so ustvarjalci definirali kot ljubljanščino poznih devetdesetih. Igralka je v fazi priprav na snemanje poiskala nekaj rejverk iz devetdesetih let ter se naučila njihovega slenga, ki ga je nato govorila v filmu (Mencej v Reich).

Motorista Petra igra Nikola Kojo, ki sicer prihaja iz Srbije, v filmu pa je upodobljen kot svetovljan, ki govori polomljeno slovenščino (Mencej v Reich).

Filmski ustvarjalci so bili tudi z vidika govora pozorni na različne situacije, v katerih se liki znajdejo, in s tem v mislih prilagoditi govor. Tako se Anton in Tomaž v Ljubljani z drugimi ljudmi pogovarjata nekoliko drugače kot med sabo (Mencej v Reich).

Govor v *Jezdecih* je bil prepoznan kot ustrezen in dober element filma. Žiga Špile ga v svoji recenziji obravnava tako:

> Junaka izvirata iz Prlekije, zato govorita v pristnem narečju. Ta izpade zelo naravno in zelo zelo posrečeno. Deluje kot humoristični vložek, ki 'trofi' žebljico na glavico ravno takrat, ko film zaradi intimnega in počasnega tempa potrebuje malce zanimivejšega dogajanja. (Špile)

5.2 Intervju s filmskim režiserjem Markom Naberšnikom

Drugi intervju je bil opravljen s filmskim režiserjem, scenaristom in profesorjem televizijske režije na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, Markom Naberšnikom. V svojem opusu se lahko pohvali z režijo več uspešnih celovečernih filmov. Pri vseh (*Petelinji zajtrk, Gozdovi so še vedno zeleni, Šanghaj, Slovenija, Avstralija in jutri ves svet* ter *Belo se pere na devetdeset*) je sodeloval tudi kot scenarist ali soscenarist.

V intervjuju sva se pogovarjala o oblikovanju govora v njegovih filmih, o delu s sodelavcem za govor v filmih *Petelinji zajtrk*, *Šanghaj* in *Belo se pere na devetdeset*, pa tudi o tem, zakaj takšnega sodelavca pri filmu *Slovenija, Avstralija in jutri ves svet* ni bilo v ekipi.

Sam pravi (v Reich), da je o govoru pri vsakem filmu razmišljal že od začetka, in zagovarja, da mora film posnemati življenje tako v drugih elementih kot tudi v govoru. Pri svojem ustvarjanju temu daje velik poudarek, saj po njegovem mnenju gledalci, čeprav so nestrokovnjaki,

prepoznajo avtentičnost. Pravi, da lektor v klasičnem pomenu besede pri njegovih filmih sicer ni nikoli sodeloval, so pa bili prisotni jezikovni svetovalci. Za te vloge je zmeraj iskal ljudi iz avtentičnega okolja, kjer se filmi dogajajo, saj je bilo ključno to, da jim je bil ta jezik blizu. Hkrati so bili po navadi to ljudje iz radijskega, televizijskega ali filmskega medija in večina se jih je tudi sicer profesionalno ukvarjala z jezikom oziroma govorom. Ti sodelavci so bili prisotni na vseh vajah za film, naredili so fonetični zapis dialogov za vsako vlogo posebej. Tako je vsak igralec dobil zvočni zapis svojih replik. Oblikovalec govora je bil prisoten tudi na snemanju, kjer je imel svoje slušalke in je sproti poslušal replike in kaj pripomnil. Če se je zgodila kakšna napaka, si je to tajnik režije zapisal in kasneje se je lahko popravilo v postprodukciji. Kot pravi, je danes tehnika že toliko napredovala, da se sploh več ne opazi, če se nekaj replik sinhronizira (Naberšnik v Reich).

Razlike med filmskim in gledališkim govorom pojasnjuje s tem, da se v gledališču išče pravilnost izgovorjave in razumljivost zaradi načina podajanja besedila, film pa posnema resničnost, zato se tudi govor praviloma poskuša približati resničnemu govoru, ki je tako kot preostale stvari v resničnem življenju nepravilen ali »zamazan« (Naberšnik v Reich).

Režiserju Marku Naberšniku sodelovanje z oblikovalcem govora prinese razbremenitev in pravi, da ga enako nujno potrebuje kot vse ostale filmske sodelavce. Pri snemanju filma je vsak pozoren na svoj del in je zanj tudi odgovoren. Tako je oblikovalec govora pozoren na govor in po njegovi zaslugi se ohranja govorna avtentičnost (Naberšnik v Reich).

Na splošno se mu zdi sodobna filmska slovenščina vedno boljša, saj pravi, da posnema govor, ki ga slišimo okoli nas. Prizna pa, da včasih pri katerem filmu govor ni ustrezen, da je igra »lesena« in ve, da niso krivi igralci, saj jih pozna in ve, da zmorejo več. Razloge za te napake vidi v morebitnem hitenju, premalo pripravah ali v tem, da na setu ni bilo dovolj sodelavcev. Razmišlja, da se nekateri režiserji morda obdajo z manjšo ekipo in posledično s premalo sodelavci zaradi strahu pred tem, da bi nekdo nekaj vzel od njihove ideje. Večkrat poudarja, da je pri izbiri ekipe ključno zaupanje med vsemi sodelujočimi. Kot režiserju se mu zdi pomembno ravno to, da se sodeluje z dovolj sodelavci, saj je na snemanju vedno zmešnjava, v kateri je

ključno, da vsak sodelavec skrbi za svoj del, in da se samo tako lahko ohrani želen nivo (Naberšnik v Reich).

Kot moteč element v nekaterih slovenskih filmskih dialogih izpostavlja tudi občutek, da določeni liki govorijo svoje replike s fokusom zgolj na besedilo, kar se v resničnem življenju ne dogaja. Tam lahko na ljudi vpliva veliko drugih okoliščin in te se poznajo tudi pri njihovem govornem izražanju. Filmski govor je treba zato dobro umestiti v dogajanje in na tej točki se po njegovem loči dobro in slabo interpretiran dialog (Naberšnik v Reich).

5.2.1 Petelinji zajtrk (2007)

Scenarij za film *Petelinji zajtrk* je priredba istoimenskega romana Ferija Lainščka. V romanu se zgodba dogaja v Murski Soboti, filmsko dogajanje pa je postavljeno v Gornjo Radgono. Tam ima Pišti Gajaš (Vlado Novak) svojo avtomehanično delavnico, kamor pride kot vajenec delat Djuro (Primož Bezjak), ki se kasneje zaplete v ljubezensko razmerje z Bronjo (Pia Zemljič), sicer poročeno z lokalno barabo in zvodnikom Lepcem (Dario Varga).

Režiser in scenarist Marko Naberšnik pravi (v Reich), da je govor zelo vplival na izbiro lokacije filmskega dogajanja. Za premik iz originalnega kraja dogajanja romana, Murske Sobote, v Gornjo Radgono se je odločil prav zato, ker ta lokacija leži na stičišču narečnih skupin in je omogočila mešanico različnih narečnih govorov. Prav tako sam prihaja s Štajerske in mu je to okolje bližje tudi z osebnega govornega vidika. K menjavi lokacije je sicer prispeval še logistični razlog – del filma so snemali v Ljubljani, ki ni obdana z ravnino, kar bi se opazilo tudi v filmu. Ker se je zavedal, da mora film slediti avtentičnosti v vseh pogledih, so snemali v okolju, kjer so gorice. Enako je gledal tudi na narečje. Želel je upravičiti štajerski govor lika Primoža Bezjaka, zato se je film začel dogajati v Mariboru. V govoru Janeza Škofa, ki je sicer Gorenjec, se je ponekod slišalo, da ne spada v Gornjo Radgono, zato je govoril s cigareto ustih, da to ni bilo tako očitno. Vlado Novak je za svoje prizore želel, da je imel ves čas nekaj na mizi. Ti predmeti so mu pomagali pri interpretaciji in umeščanju replik v akcijo – včasih je jedel slive, trebil fižol, čistil drobtine z mize ali kaj podobnega (Naberšnik v Reich).

V filmski ekipi *Petelinjega zajtrka* je vlogo sodelavca za govor prevzel Ivan Mauko. Naberšnik (v Reich) o njem pove, da ga je poznal že od prej in da izrazito govori svoje narečje, ne glede na okolje, v katerem se znajde. Sicer ne prihaja iz področja medijev ali jezikoslovja, svojo nalogo pri filmu pa je opravil odlično (prav tam).

Igralec Dario Varga prihaja z okolice območja Slovenije, kjer se film dogaja, prav tako ima Vlado Novak dober posluh za narečja, zato jima govor v filmu ni delal težav. Igralca Pia Zemljič in Janez Škof pa sta se morala gornjeradgonščine učiti, in sicer iz zvočnih posnetkov, ki jih je pripravil Ivan Mauko. Že pri pripravah na film so ustvarjalci stremeli tudi k temu, da so bili stavki prekinjeni in da so namenoma uporabljali napačne sklanjatve (Naberšnik v Reich), kar pomeni, da so v dialoge zavedno vnašali značilnosti spontanega govora.

Film je bil s strani gledalcev zelo dobro sprejet, je tudi tretji najbolj gledan slovenski film vseh časov (*Petelinji, SFC*). K temu pa je zagotovo pripomogel govor v filmu, ki ga kot primer dobre prakse vidi tudi gledališka lektorica Živa Čebulj (*Recepcija* 76).

5.2.2 Šanghaj (2012)

Scenarij za film *Šanghaj* je Marko Naberšnik napisal na podlagi romana Ferija Lainščka z naslovom *Nedotakljivi.* Zgodba se dogaja v bivši Jugoslaviji in spremlja štiri generacije romske družine Mirga z vidika Lutvije Belmonda Mirga. Družina se ukvarja z uvažanjem različnega blaga iz Italije in s tem zaslužijo dovolj denarja, da se preselijo v Prekmurje, kjer Lutvija ustanovi svojo romsko vas, poimenovano Šanghaj.

V filmu gre za preplet različnih jezikov, večina dialogov pa je v romščini. V filmu lahko slišimo prekmursko romščino in romščino iz držav bivše Jugoslavije, kar je več različnih jezikov, hkrati pa se je zgodba dogajala v velikem časovnem razponu, kar pomeni, da so morali biti v govoru dosledni tudi s časovnega vidika (Naberšnik v Reich). Posledično je v ekipi sodelovalo kar pet sodelavcev za romski jezik; Ingrid Pojbič, Darko Rudaš, Jožek Horvat Muc, Fetahi Mirzian in

Sandra Rudaš (*Šanghaj, BSF*). Vsi so bili v ekipi prisotni že od začetka procesa in vedelo se je, kdo je zadolžen za kateri romski jezik (Naberšnik v Reich).

Sodelovali so še sodelavka za italijanščino (Petra Škrinjar), sodelavka za prekmurščino (Nina Kožar), sodelavki za bosanščino (Ruža Mlać in Saša Mlać) in sodelavka za angleščino (Vita Žnidarič Štader) (*Šanghaj, BSF*).

V filmskih recenzijah je romščina kot večinski jezik filma dobro sprejeta, saj naj bi filmu dodala avtentičen čar (J. S.), hkrati pa pripomore k eksotičnosti filma (Černe).

5.2.3 Slovenija, Avstralija in jutri ves svet (2017)

Marko Naberšnik (v Reich) film *Slovenija, Avstralija in jutri ves svet* označi kot generacijsko pripoved, s katero se je želel pokloniti svojemu mestu Mariboru. Vsebuje avtobiografske elemente in v ospredju je režiserjeva generacija (prav tam). Zgodba se vrti okoli Borisa, vzdrževalca strojev v tovarni, pripadnika generacije srednjih let, ki se poskuša po svoje znajti v kapitalističnem svetu.

Naberšnik (v Reich) je o govoru razmišljal že od začetka, zanj je napisal tudi scenarij. Ker se zgodba dogaja v Mariboru, liki govorijo mariborščino, pri čemer je lahko tudi sam režiser pripomogel k avtentičnosti v govoru, saj gre za njegov rojstni kraj. Ker je Maribor večje mesto, v katerem se je rodilo in živelo veliko igralcev in igralk (veliko jih je tudi iz okolice Maribora), mu je to v veliki meri pomagalo sestaviti zasedbo – Aljoša Trnovšek, Minca Lorenci, Mojca Simonič, Jure Ivanušič, Vlado Novak, Milada Kalezić, Bojan Emeršič, Simon Šerbinek, Tadej Toš, doda pa: »Saj če bi prihajali iz katerega drugega kraja, si tega mogoče ne bi mogli privoščiti, ampak v Mariboru so preprosto odlični igralci« (prav tam). Posledično so lahko tudi v filmu govorili točno tako, kot govorijo sicer v zasebnem življenju, in so bili avtentični brez posebnega truda. Na vajah so se kljub temu pogovarjali o govorni izvedbi in določili, kako bodo izgovorjene posamezne replike ter jih tudi posneli. Prav tako so skupaj pomagali tistim

igralcem, ki ne prihajajo iz Maribora. Zaradi vseh teh okoliščin je to edini film, pri katerem režiser Marko Naberšnik v ekipi ni imel posebnega sodelavca za govor, saj so lahko igralci in režiser popazili drug na drugega (prav tam).

V pregledanih recenzijah filma *Slovenija, Avstralija in jutri ves svet* posebne omembe govora sicer ni, je pa izpostavljen prepričljiv prikaz likov in njihovega odnosa do Maribora, k čemur filmski govor zagotovo prispeva:

> Drugo največje mesto je redko v ospredju slovenskih filmov, njegovi prebivalci pa so običajno delegirani za karikature, kratke pameti in z ljubeznijo do rujne kapljice, medtem ko tukaj gledalec dobi občutek, da jih lahko sreča v sosednji ulici. (V ponedeljek, Delo)

5.2.4 Belo se pere na devetdeset (2025)

Film *Belo se pere na devetdeset* je nastal po istoimenskem avtobiografskem romanu Bronje Žakelj. Zgodba spremlja odraščajočo Bronjo (Mei Rabič in Lea Cok), ki v otroštvu zaradi raka izgubi mamo, kasneje pa se z njim bori še sama. Njena pot je polna preizkušenj, a kljub temu ne izgubi upanja in volje do življenja.

V ekipi je vlogo sodelavke za govor prevzela Edita Žugelj, ki se z govorom ukvarja profesionalno – med drugim je delala kot radijska napovedovalka, sinhronizira tudi risanke. Film se dogaja v osemdesetih letih prejšnjega stoletja v Ljubljani, zato so ustvarjalci s pomočjo sodelavke za govor vanj vnesli ljubljanščino. Govora tistega časa niso posebej iskali, saj bi to bilo pretežko, so pa imeli v mislih, da to ne bi bila ista ljubljanščina, kot jo slišimo danes. Posebej so bili pozorni, da v filmu ne bi bilo slišati anglicizmov, vpeljali pa so izraze, izhajajoče iz jezikov bivše Jugoslavije oziroma takratne srbohrvaške izraze. Elemente preteklega časa so iskali predvsem v kostumografiji, scenografiji in rekvizitih (Naberšnik v Reich).

Olajševalna okoliščina pri snemanju filma v ljubljanščini je, da je naša prestolnica tudi mesto šolanja večine igralcev, zato jim je govor blizu in ga imajo v ušesu. Poseben izziv pri snemanju filma *Belo se pere na devetdeset*, kar se tiče govora, pa je bilo delo z igralko Anico Dobra, ki prihaja iz Srbije in je morala usvojiti slovenski jezik oziroma ljubljanščino (Naberšnik v Reich).

Filmski kritiki sicer govora v *Belo se pere na devetdeset* večinoma ne komentirajo, v eni od njih pa najdemo zapis, da se ta ne sklada s časom, v katerem se dogaja, in sicer:

> Liki v filmu do neke mere govorijo tako, kot bi govorili danes, zato je jezik malce *pre*poln anglosaških stavčnih struktur in anglizmov. (Miočić in Napotnik)

5.3 Primerjava spoznanj iz strokovne literature in praktičnih izkušenj

Na podlagi pregleda literature in analiz o govoru v slovenskem filmu se kot ena izmed možnih rešitev pogosto omenja vključitev strokovnjaka za govor kot stalnega člana filmske ekipe. Tak strokovnjak bi lahko deloval kot oblikovalec filmskega govora, čigar naloga bi bilo sistematično oblikovanje govorne podobe filma skozi celotni ustvarjalni proces – od nastajanja scenarija do priprav na snemanje.

V drugem delu intervjujev sem režiserjema predstavila predlagan model dela oblikovalca govora pri filmu. Z obema sem se pogovorila o tem, če je ta smiselno zastavljen, če bi bil tak način dela izvedljiv in ali je sploh zaželen. Vsako predvideno fazo dela sta pokomentirala, opozorila na določene posebnosti medija kot filma, ki jih iz prebiranja teorije in razprav ne moreš poznati, izpostavila pomanjkljivosti v modelu ter ga dopolnila s svojega vidika. V večini pogledov sta si bila režiserja enotna, nekaj njunih mnenj pa se je tudi razlikovalo. Oba sicer poudarjata pomen dobre ekipe na vseh nivojih, saj gre pri filmskem ustvarjanju predvsem za ekipno delo. Pomembno je, da sodeluje dovolj sodelavcev, saj je samo tako lahko vsaki filmski komponenti namenjeno dovolj pozornosti.

Predstavljeni model predvidi delovanje oblikovalca govora kot strokovnjaka, ki razume tako zakonitosti jezika kot tudi specifike filmskega medija. Njegova vloga ni normativna, temveč predvsem sodelovalna in ustvarjalna in je zastavljena v štirih fazah – pri oblikovanju scenarija, pripravi govornega koncepta za film, delu z igralci v fazi priprav in v fazi snemanja.

Oblikovanje scenarija

Oblikovalec filmskega govora bi po prvotnem modelu lahko sodeloval že v zgodnji fazi nastajanja scenarija skupaj s scenaristom in režiserjem.

Njegove naloge bi bile opozarjanje na razlike med pisnim in govorjenim jezikom, pomoč pri oblikovanju govorljivih dialogov, vključevanje značilnosti spontanega govora in preverjanje govorljivosti dialoga z glasnim branjem ali drugimi oblikami preizkušanja. Pomemben je tudi razmislek o govornih značilnostih posameznih likov, ki naj bi izhajale iz njihovega socialnega okolja, značaja, izobrazbe in življenjskih okoliščin.

Obema sogovornikoma (Mencej v Reich in Naberšnik v Reich) se zdi pomoč oblikovalca govora v fazi scenarija prezgodaj.

Ko scenarij nastaja, se še sploh ne ve, ali bo na razpisu dobil sredstva in posledično, ali bo sploh kadarkoli uresničen kot film. V Sloveniji velja prepričanje, da je scenarij načrt, ki mora biti napisan po določenih pravilih. Po navadi je zapisan v knjižnem jeziku, saj lahko v nasprotnem primeru osebe, ki odločajo o tem, ali bo scenarij dobil sredstva za snemanje ali ne, to zmoti (Mencej v Reich). Naberšnik (v Reich) poudarja, da je v fazi razvoja scenarija pomembna zgodba in ne toliko govor – tudi sam ga napiše v knjižnem jeziku in se z govornim konceptom še ne ukvarja.

Dominik Mencej (v Reich) razmišlja, da je sicer lahko koristno, če ima scenarist že pri pisanju na voljo strokovnjaka, ki ga lahko vpraša za mnenje, vendar samo za nekoga, ki to potrebuje. Veliko je namreč takšnih scenaristov, ki ta poklic opravljajo prav zaradi tega, ker imajo zelo dober občutek za govor in pisanje dialogov. Njemu osebno govor v fazi scenarija še ni toliko

pomemben oziroma mu je pomemben samo za osebni občutek, v katero smer bo šel film. Faza, v kateri mu postane pomemben, je takrat, ko se začnejo vaje in ima na voljo igralce, torej resnične osebe, ki lahko te besede izgovarjajo in preizkušajo, sam pa tako najbolje sliši, kaj je v dialogu v redu in kaj ne (prav tam).

Pomoč oblikovalca govora pri nastajanju scenarija torej ni potrebna, saj se filmski sodelavci pridružijo šele po tem, ko je scenarij potrjen in so bila na razpisu pridobljena sredstva za snemanje. Scenarij kot celota se po tem več ne spreminja, tisto, kar se spreminja in s čimer se kasneje ukvarja oblikovalec govora, so dialogi, zato Naberšnik (v Reich) predlaga poimenovanje faze oblikovanje dialogov in to je tudi prva faza, v kateri oblikovalec govora sodeluje.

Prav tako je v tej fazi še prezgodaj za vključevanje značilnosti spontanega govora. Do tega pride šele na vajah, ko se ustvarjalci o tem najprej pogovorijo, kasneje pa začne govor razpadati z akcijo (Naberšnik v Reich).

Priprava govornega koncepta

V naslednjem koraku bi oblikovalec govora skupaj z režiserjem in scenaristom pripravil govorni koncept filma. Ta vključuje določitev jezikovne zvrsti (knjižni, pogovorni jezik, narečje ipd.), stopnjo stilizacije govora, razlike v govoru med posameznimi liki ter usklajenost govora z vizualnim in estetskim konceptom filma. Cilj govornega koncepta je ustvariti prepričljivo in realistično govorno podobo filma, ki temelji na živem jeziku, vendar je hkrati umetniško stilizirana.

Naberšnik za omenjeno fazo pravi (v Reich), da jo vidi kot prvo fazo, za tem pa fazo oblikovanja dialogov. To utemelji s tem, da mora režiser že zelo zgodaj vedeti, koliko sodelavcev bo potreboval, saj to za produkcijo pomeni dodatna finančna sredstva za honorarje. Govorni koncept torej določita režiser in scenarist, oblikovalec govora takrat še ni prisoten, saj je od tega koncepta odvisno, kdo bo ta sodelavec oziroma če je več različic govora, to pomeni več sodelavcev (tako kot na primer pri filmu *Šanghaj*) in koliko se bo te sodelavce potrebovalo (Naberšnik v Reich).

Podobno razmišlja tudi Mencej (v Reich), ki doda, da si govorni koncept lahko zamisli scenarist že pri pisanju scenarija, lahko pa ga kasneje oblikuje režiser – če sta to dve ločeni osebi.

Vaje za snemanje

V fazi vaj za snemanje bi oblikovalec govora igralcem predstavil govorni koncept in jim pomagal pri njegovi uresničitvi. Njegove naloge bi vključevale pomoč pri usvajanju govornih značilnosti likov, prilagajanje dialoga igralčevim govornim zmožnostim, opozarjanje na ritmične, intonacijske in artikulacijske značilnosti govora, sodelovanje pri morebitnih spremembah dialoga. Pri tem je pomembno tudi sodelovanje z igralci, saj ti pogosto prinašajo lastne interpretacije likov in govora, ki lahko pomembno prispevajo h končni govorni podobi.

Sogovornik Dominik Mencej izpostavi (v Reich), da so vaje tista faza, v kateri oblikovalec govora najbolj aktivno sodeluje. Zaradi takšnega sodelavca se lahko igralci počutijo bolj suvereni, režiser pa sliši govorno podobo zapisanih dialogov. Vaje so z vidika govora pomembne tudi zato, ker je to čas, ko se obravnavajo in raziskujejo vsi predlogi. Govor se lahko v tem procesu tudi zelo spremeni (Mencej v Reich).

Pri Naberšnikovem delu v fazi oblikovanja dialogov režiser, scenarist in oblikovalec govora pripravijo fonetični zapis dialogov in jih tudi posnamejo. Na vajah se pridružijo igralci in spoznajo oblikovalca govora, ki jim predstavi lik z vidika govora in jim preda vse pripravljeno gradivo. Nato določijo, kdaj se bodo naslednjič srečali, medtem pa igralci pregledajo in poslušajo svoje replike in dialoge. Na naslednjih vajah se pogovorijo o morebitnih nejasnostih (Naberšnik v Reich).

Snemanje

Sogovornik Dominik Mencej pojasni, da imajo filmski ustvarjalci vedno občutek, da je »vsaka minuta, ki jo porabiš za nekaj, kar ni snemanje, stran vržen denar« (Mencej v Reich), zato takrat več ni časa za raziskovanje. Predpostavlja se, da takrat že vsi vedo, kaj se dela in je čas samo še za izvedbo (prav tam). Marko Naberšnik (v Reich) pa snemanje označi za kaos, saj se vedno hiti in kadri nastajajo v kvaziurejenem okolju znotraj tehničnega kaosa.

V modelu je bilo predvideno, da je govorni koncept takrat pripravljen in posledično uresničen že v fazi vaj, zato naj v času snemanja večjih posegov v govor praviloma ne bi bilo več. Oblikovalec govora je lahko v fazi snemanja ali prisoten kot svetovalec ali pa njegova prisotnost ni nujna, saj so ključne odločitve že sprejete. Izkušnje iz zgodovine so namreč pokazale, da je spreminjanje govora na samem snemanju pogosto prepozno in lahko moti proces dela.

Pogled na to fazo se je pri sogovornikih najbolj razlikoval. Dominik Mencej namreč meni, da oblikovalcu govora ni treba biti prisoten na snemanju in da je dovolj, da je samo dosegljiv na telefon (Mencej v Reich), medtem ko Marko Naberšnik strogo zagovarja, da mora biti omenjeni sodelavec zmeraj tam (Naberšnik v Reich).

Mencej svoje stališče pojasnjuje s tem, da je na setu veliko časa, ko oblikovalec govora ne bi imel kaj početi, saj se ga po navadi potrebuje samo takrat, ko pride do zmede glede tega, katere replike so vključene v končni verziji, ali zaradi kakšne nejasnosti glede izgovora. Poudarja, da je danes veliko lažje, saj imamo vsi telefone vedno ob sebi, zato je zanj dovolj, če se oblikovalca govora sproti obvešča, kdaj se snema katere prizore, in da je pripravljen ter v tem času na voljo, če ga pokliče tajnik režije ali kateri od igralcev. Sicer je prav tajnik režije tisti, ki ima vse pod nadzorom, tudi dialoge in govor igralcev (Mencej v Reich).

Podobno tudi Naberšnik poudarja vlogo tajnika režije, a z vidika, da je ta v fazi snemanja najbližji sodelavec oblikovalca govora. Zagovarja namreč, da mora biti sodelavec za govor prisoten tudi na snemanju, in zato sam ni imel niti enega snemalnega dne brez njega. Na snemanju se pogosto pojavijo vprašanja in dileme, ki morajo biti čim prej razrešene. Poleg tega ima sodelavec za govor svoje slušalke in sproti posluša govor igralcev. Če pride do napake, to sporoči režiserju, ki se odloči, ali je bila napaka takšna, da je treba popravljati kader ali je rešljiva v postprodukciji. Če je rešljiva, jo tajnik režije zabeleži in kasneje napiše še poročilo za vsak kader, kaj je bilo v redu in kaj ne, in k temu spada tudi govor (Naberšnik v Reich). Naberšnik (prav tam) še dodaja, da se v fazi snemanja filma stremi k čim večji avtentičnosti, popolnost pa se dosega v naslednji fazi, in sicer v postprodukciji.

Postprodukcija

Pomembna faza za filmski govor, ki v predvidenem modelu ni bila obravnavana, je faza postprodukcije, ki v praktičnem delu omogoča reševanje tudi nekaterih napak v govoru.

Režiser Dominik Mencej sicer pravi, da oblikovalec govora na snemanju ni potreben, v nadaljevanju pogovora pa doda, da v fazi montaže lahko pogleda in posluša material, če si to želijo režiser, producent ali montažer. Čeprav ne more več veliko vplivati, se lahko kakšne replike v postprodukciji zamenja. To je najlažje izvedljivo v tistih kadrih, kjer se igralca ne snema direktno v usta, lahko pa se replika celo ponovno posname in se jo položi na igralčeva usta (Mencej v Reich).

Marko Naberšnik pove, da se da celo sinhronizirati cel film, vendar se to ne počne, ker je drago. Poudarja, da so igralci dovolj pripravljeni, da ne naredijo ogromnih napak, sinhroniziranje nekaj replik pa sploh ne predstavlja nobenih težav. Lahko se zgodi, da se mora sinhronizirati kakšen stavek že samo zaradi slišnosti. Ni niti nujno, da se morajo replike ponovno posneti. Če so slišne in ustrezne v katerem od drugih posnetkov, jih lahko izrežejo tudi od tam. V postprodukciji torej pregledajo zapiske in poročila tajnika režije in se lotijo popravkov, sodobna tehnologija pa je dovolj napredovala, da se ti popravki več ne opazijo (Naberšnik v Reich).

V fazi postprodukcije se lahko torej rešujejo nekatere napake, ki so nastale na snemanju in niso bile usodne, kar ustvarjalce zagotovo razbremeni v sami fazi snemanja, ki je lahko zelo kaotična. Pomembno je le, da se te napake sproti in dosledno beležijo.

6 Zaključek

V sklopu magistrske naloge je bila izvedena raziskava razumevanja govora kot elementa slovenskega filma ter razumevanja pristopov, ki vodijo k nastanku konkretnega filmskega govora. Teoretična izhodišča so bila postavljena s pomočjo domače strokovne in znanstvene literature, tako z vidika jezikoslovcev kot tudi gledaliških in filmskih ustvarjalcev. Najprej je bil obravnavan gledališki govor ter delo oblikovalca gledališkega govora, saj je to uveljavljen stalni sodelavec v gledališki ekipi, ki pomembno prispeva h kvalitetnemu govoru na slovenskih odrskih deskah. Poznavanje gledališkega govora je pomembno pri razumevanju slovenskega filmskega ustvarjanja, saj se je to v svojih začetkih kar precej opiralo na gledališko sfero. Ugotovitve kažejo, da je prav to razlog za mnoge kritike govora v slovenskih filmih. Morda gre na prvi pogled za podobna medija, v resnici pa se precej razlikujeta, zato se je tudi ukvarjanja z govorom v filmu treba lotiti z drugačnimi izhodišči. Pri raziskovanju slovenskega filma pa žal ne moremo mimo finančnih sredstev, ki so za film namenjena. Še vedno se velikokrat poudarja, da jih je premalo, zaradi česar zagotovo trpi kvaliteta, pogosto je lahko tudi to razlog, zakaj za določene elemente filma ni posebnih sodelavcev.

Na podlagi teoretičnih dognanj je nastal model dela oblikovalca govora pri filmu, ki je bil kasneje v praktičnem delu naloge predstavljen dvema filmskima režiserjema, Dominiku Menceju in Marku Naberšniku, ki sta pri svojih filmih sodelovala tudi kot scenarista. Opravljena sta bila intervjuja, v katerih sta podrobno obrazložila svoje videnje slovenskega filmskega govora, predstavila faze filmskega ustvarjanja in pojasnila potek dela pri nastajanju svojih filmov. Njune izkušnje pri ustvarjanju konkretnih filmov, pri katerih sta sodelovala tudi s sodelavci za govor, so pomembno pripomogle k boljšemu razumevanju filmskih okoliščin ter posledično nadgradnji začetnega modela.

Kot izvirni prispevek naloge je predstavljen model oblikovanja filmskega govora, ki je bil glavni cilj raziskave. Ta se od prvotnega razlikuje v tem, da vključuje spoznanja iz prakse, ki omogočajo natančnejše razumevanje nalog oblikovalca govora ter njegovega vključevanja v posamezne faze filmske produkcije. Zastavljeni model bi lahko v prihodnje služil kot osnova za delo tako sodelavcev za govor kot tudi drugih filmskih ustvarjalcev.

6.1 Model oblikovanja filmskega govora s pomočjo oblikovalca_ke govora

Model oblikovanja filmskega govora je zasnovan v petih fazah, ki sledijo običajnemu poteku nastajanja filma. Oblikovalec govora se v proces vključi v drugi fazi in aktivno sodeluje vse do konca četrte faze. Čeprav v prvi in peti fazi neposredno ne sodeluje, sta obe pomembni za končno podobo govora v filmu. V prvi so namreč sprejete ključne ustvarjalne odločitve, nenazadnje tudi izbor ustrezne osebe za opravljanje dela oblikovalca govora pri konkretnem filmu, v zadnji pa se z montažo in zvočno obdelavo oblikuje končna oblika filma.

1. Priprava govornega koncepta

Prva faza je priprava govornega koncepta filma, pri čemer sodelujeta režiser in scenarist. Določita jezikovno zvrst, ki se bo skladala z vizualnim in estetskim konceptom filma. Glede na določen koncept ekipa najde primerno osebo, ki bo prevzela vlogo oblikovalca govora. Gre za osebo, ki ji je govorica, določena v govornem konceptu, blizu oziroma je tudi naravni govorec tega govora. Obenem je pomembno, da ima posluh za govor in jezik in se z njima tudi sicer ukvarja profesionalno, razume razliko med govornim in pisnim prenosnikom ter zakonitosti spontanega govora. Pomembno prednost predstavlja tudi jezikovno-govorna izobrazba. Hkrati mora biti to nekdo, ki mu umetniški svet ni tuj in se dobro znajde v medosebnih odnosih. Če je predvidenih več različnih govoric, se poišče več primernih sodelavcev.

2. Oblikovanje dialogov

V naslednjem koraku se sestanejo režiser, scenarist in oblikovalec govora ter se pogovorijo o govornem konceptu filma. Določijo stopnjo stilizacije govora in razlike v govorici med posameznimi liki. Oblikovalec govora nato pripravi fonetične zapise dialogov za vsak lik posebej, prav tako tudi zvočne posnetke dialogov.

3. Vaje

Na prvih vajah oblikovalec govora igralcem predstavi govorni koncept ter jim preda pripravljeno gradivo, torej fonetični zapis ter zvočne posnetke. Na vseh naslednjih dialoških vajah jim pomaga razrešiti morebitne zadrege in pomisleke glede govora, pomaga jim pri

usvajanju govornih značilnosti likov, prilagajanju dialoga igralčevim govornim zmožnostim, opozarja tudi na ritmične, intonacijske in artikulacijske značilnosti govora ter sodeluje pri morebitnih spremembah dialoga. Prav tako je pomembno sodelovanje, saj igralci pogosto prinašajo lastne interpretacije likov in govora, ki lahko pomembno prispevajo h končni govorni podobi.

4. Snemanje

Za fazo snemanja prihaja do največjega razhajanja mnenj obeh intervjuvancev. Ker pa model temelji na podlagi predpostavke čim bolj celostnega spremljanja razvoja govorne podobe filma, predlagamo, da je oblikovalec govora prisoten tudi na snemanju. Tam je pozoren na govorno podobo tako posameznih kadrov kot tudi filma kot celote. Če pride do razhajanja med zastavljenim govornim konceptom in izvedbo, napake zabeleži in jih sporoči režiserju, ki presodi, ali gre za napako, zaradi katere je treba kader ponoviti. V nasprotnem primeru si jo zabeleži tajnik režije, zapiski pa nato služijo kot načrt za popravke v postprodukciji.

5. Postprodukcija

Pomembna faza, ki v prvotnem modelu ni omenjena, je še faza postprodukcije, v kateri se odpravlja napake s snemanja s pomočjo poročila tajnika režije. Pregledajo se vsi kadri istega prizora ter se določi najboljši. Če je v najboljšem kadru kakšna napaka v govoru, se jo lahko popravi s pomočjo drugega posnetka ali s sinhronizacijo.

6.2 Refleksija raziskave

Raziskava v magistrskem delu se je osredotočala na vprašanja o mestu in vlogi oblikovalca govora v slovenski filmski produkciji ter o možnostih njegovega vključevanja v posamezne faze nastajanja filma. Hkrati je uresničila zastavljen cilj, ki je bil na podlagi teoretičnih spoznanj in izkušenj filmskih ustvarjalcev oblikovati predlog modela oblikovanja filmskega govora.

Izvedba intervjujev z dvema filmskima režiserjema je omogočila pridobitev relevantnih podatkov za obravnavano problematike, ki je sicer iz literature ni bilo mogoče v celoti razumeti. Kljub temu je treba opozoriti na določene omejitve raziskave, predvsem na omejen vzorec intervjuvanih filmskih režiserjev, kar lahko vpliva na posplošljivost ugotovitev. Prav tako se je pojavil pomislek pri oblikovanju četrte faze modela razvoja filmskega govora, saj sta bili mnenji intervjuvancev različni. Pomembna dodana vrednost raziskave je obravnava tako jezikoslovne teorije kot tudi umetniške prakse, ki sta pogosto na videz nezdružljivi. Izvedba raziskave je prispevala k poglobljenemu razumevanju obravnavanega področja ter omogočila razvoj modela, po katerem bi se lahko ravnali filmski ustvarjalci, da bi ustvarili čim kvalitetnejši govor v slovenskem filmu.

6.3 Nadaljnje raziskovanje

Ker raziskava temelji na omejenem vzorcu sogovornikov, bi bilo v prihodnje smiselno vključiti več intervjuvancev in bolj raznolike, kar bi omogočilo širši vpogled v različne poglede na vlogo oblikovalca govora v filmski produkciji. Raziskavo bi bilo koristno razširiti tudi na oblikovalce govora, ki so pri slovenskih filmih že sodelovali, morda celo pri filmih, obravnavanih v tej nalogi. Njihove izkušnje bi lahko pomembno prispevale k nadaljnjemu preverjanju in nadgrajevanju predstavljenega modela. Poleg njih bi bilo smiselno vključiti še igralce, scenariste, montažerje in druge člane filmske ekipe, saj se filmski govor oblikuje v sodelovanju različnih ustvarjalcev, prav vsak od njih pa je pomemben člen te verige.

Posebej zanimiva možnost za nadaljnje raziskovanje bi bila izvedba študije primera, v kateri bi oblikovalec govora sodeloval pri nastajanju filma skozi celoten ustvarjalni proces, pri čemer bi neposredno preverjal predlagani model v praksi. S tem bi ponudil podrobnejši vpogled v konkretne naloge, izzive in učinke dela oblikovalca govora na končno govorno podobo filma.

7 Seznam literature in virov

Antončič, Emica. »Lektor v današnjem gledališču.« *Jezik in slovstvo* letn. 33, št. 3, 1987, str. 62–65. https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-6OT3LUMA/88116445-6d09-40c2-83dd-c7ca8a347c0e/PDF. Dostop 5. maj 2024.

Antončič, Emica. »Lektor – na poti k filmski slovenščini.« *Ekran: revija za film in televizijo* letn. 25, št. 9/10, 1988, str. 26−27.

Antončič, Emica. »Jezikovni zdrs *Primerov inšpektorja Vrenka* ali o prešpricanih lekcijah.« *Dialogi: revija za kulturo in družbo* letn. 57, št. 3−4, 2021, str. 113−118. https://backend.aristej.si/uploads/dialogi_3_4_2021_jezikovni_kot_a507a3e3bd.pdf?updated_at=2022-12-13T14:11:02.431Z. Dostop 15. sep. 2024.

Čebulj, Živa. »Govorljivost in gledališki prevod.« *Vestnik za tuje jezike/Journal for Foreign Languages* letn. 17, št. 1, Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2025, str. 19−34. https://journals.uni-lj.si/Vestnik/issue/view/1691/1397. Dostop 30. jun. 2026.

Čebulj, Živa. »Recepcija govora v kriminalni TV-seriji Primeri inšpektorja Vrenka.« *Govor in prostor*. Ur. Nina Žavbi in Katarina Podbevšek. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2022, str. 71−83.

Černe, Klemen. »OCENA FILMA: Šanghaj.« *Siol.net*, 2012. https://siol.net/trendi/glasba-in-film/ocena-filma-sanghaj-209412. Dostop 7. jun. 2026.

Čuk, Metka. »Jezik Desetega brata, Pustote in Boja na požiralniku.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 312–315.

Dular, Janez. »Jezik Desetega brata.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 333–335.

Faganel, Jože. »Oton Župančič – začetnik gledališkega lektorstva.« *Sodobnost* letn. 46, št. 6/7, 1998, str. 544−547. https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-E4RQ2HGB/09cc489c-377e-4d06-8487-458be5ab3c03/PDF. Dostop 21. apr. 2024.

Gjurin, Velemir. »Medzvrstno (ne)omahovanje v Razseljeni osebi in Učnih letih izumitelja Polža.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 316–327.

Jurc, Ana. »Dominik Mencej: 'Iskal sem ranljivejšo obliko moškosti, kot jo poznamo iz klasičnih filmov ceste'.« *MMC RTV SLO,* 2023. https://www.rtvslo.si/kultura/intervju/dominik-mencej-iskal-sem-ranljivejso-obliko-moskosti-kot-jo-poznamo-iz-klasicnih-filmov-ceste/663681. Dostop 17. jul. 2026.

K., M. »V ponedeljek, 11. decembra, ne zamudite ...« *Delo*, 8. december 2017. https://old.delo.si/kultura/film-tv/v-ponedeljek-11-decembra-ne-zamudite.html. Dostop 7. jun. 2026.

Koletnik, Mihaela. »Film *Oča* Vlada Škafarja.« *Slovenski film v sliki, glasbi in besedi*. Ur. Marko Jesenšek. Ljutomer: Gimnazija Franca Miklošiča, 2015, str. 213−225.

Koršič, Igor. »Govor v teoriji filma: govoriti ali ne govoriti ...« *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ur. Katja Podbevšek in Tomaž Gubenšek. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2000, str. 57−62.

Križaj, Majda. »Jezikovni koncept v cif ‚Razseljena oseba'.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 284–287.

Kržišnik, Erika. »Jezik v Razseljeni osebi in Pustoti.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 308–311.

Miočić, Marko, in Jan Napotnik. »Osemdeseta se perejo na devetdeset.« *Radio Študent,* 2025. https://radiostudent.si/kultura/kinobar/osemdeseta-se-perejo-na-devetdeset. Dostop 7. jun. 2026.

Mlakar, Ana. »Govor v Učnih letih izumitelja Polža, Desetem bratu, Pustoti in Razseljeni osebi.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 328–332.

Mencej, Dominik, režiser. *Jezdeca*. TV SLO 1, RTV Slovenija, 8. feb. 2025. Televizija.

Naberšnik, Marko, režiser. *Belo se pere na devetdeset*. Kino Velenje. Projekcija filma, 28. mar. 2026.

Naberšnik, Marko, režiser. *Petelinji zajtrk*. Baza slovenskih filmov, https://bsf.si/sl/film/petelinji-zajtrk/. Dostop 11. apr. 2026.

Naberšnik, Marko, režiser. *Slovenija, Avstralija in jutri ves svet.* TV SLO 1, RTV Slovenija, 12. sep. 2022. Televizija.

Naberšnik, Marko, režiser. *Šanghaj.* Baza slovenskih filmov, https://bsf.si/sl/film/sanghaj/. Dostop 18. apr. 2026.

Naberšnik, Marko. »Narečje kot filmski govor.« *Govor med znanostjo in umetnostjo.* Ur. Katarina Podbevšek in Nina Žavbi. Maribor: Aristej, 2013, str. 77−82.

Partljič, Tone. »O jeziku v filmu Moj ata, socialistični kulak.« *Slovenski film v sliki, glasbi in besedi*. Ur. Marko Jesenšek. Ljutomer: Gimnazija Franca Miklošiča, 2015, str. 227−235.

Petek, Polona. »Redkobesednost kot svetovljanska gesta sodobnega slovenskega filma.« *Govor in prostor*. Ur. Nina Žavbi in Katarina Podbevšek. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, 2022, str. 85−95.

»Petelinji zajtrk že tretji najbolj gledan slovenski film vseh časov.« *Slovenski filmski center, javna agencija RS*, 2007. https://www.film-center.si/sl/novice/6585/petelinji-zajtrk-ze-tretji-najbolj-gledan-slovenski-film-vseh-casov/. Dostop 7. jun. 2026.

Pevec, Metod. »Kateri jezik govori slovenski film.« *Slovenski film v sliki, glasbi in besedi*. Ur. Marko Jesenšek. Ljutomer: Gimnazija Franca Miklošiča, 2015, str. 275−280.

Pevec, Metod. »Pogovorni jezik v slovenskih filmih.« podkast *Filmarija #034.* Društvo slovenskih režiserjev in režiserk, 2022. https://www.dsr.si/podcast/filmarija-034-pogovorni-jezik-v-slovenskem-filmu. Dostop 27. jan. 2025.

Podbevšek, Katarina. »Lektoriranje govorjenega (gledališkega) besedila.« *Jezik in slovstvo* letn. 43, št. 3, 1998, str. 79−88. https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:docEFW4PQFD/2e1caa-19-b72e-4b27-b149-44e7b44f55f7/PDF. Dostop 5. maj 2024.

Podbevšek, Katja. »Filmski govor in film Učna leta izumitelja Polža.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 294–299.

Reich, Zala. »*Intervju z režiserjem Dominikom Mencejem.*« Google Meet, 18. mar. 2026. Digitalni zvočni zapis pri avtorici.

Reich, Zala. »*Intervju z režiserjem Markom Naberšnikom.*« Ljubljana, 20. apr. 2026. Digitalni zvočni zapis pri avtorici.

S., J. »Šanghaj. Zgodba o štirih generacijah romske družine.« *MMC RTV SLO*, 2012. https://www.rtvslo.si/kultura/gledamo/sanghaj/293083. Dostop 7. jun. 2026.

Smolej, Mojca. »Prvine govorjenega jezika kot temeljni stilemi v sodobni slovenski prozi.« *Sodobna slovenska književnost: (1980−2010).* Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2010, str. 275−282. https://centerslo.si/wp-content/uploads-/2015/10/29-37_Smolej.pdf. Dostop 21. apr. 2025.

»Šanghaj«. Baza slovenskih filmov, 2012. https://bsf.si/sl/film/sanghaj/. Dostop 1. jun. 2026.

Šerbinek, Simon. »Govorjena ravnina v komediji Toneta Partljiča *Moj ata, socialistični kulak* (Korelacija med dramsko predlogo in odrsko oziroma filmski izvedbo).« Filozofska fakulteta, Univerza v Mariboru, 2011. Diplomsko delo. https://dk.um.si/Dokument.php?id=20097-&lang=eng. Dostop 3. jul. 2024.

Špile, Žiga. »Recenzija: Jezdeca.« *Filmologija*, 2023. https://www.filmologija.si/recenzija-jez-deca/. Dostop 7. jun. 2026.

Šumi, Nada. »Cilji okrogle mize o jeziku letošnje filmske proizvodnje.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983a, str. 259–263.

Šumi, Nada. »Povzetek razprave.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983b, str. 342−343.

»Takšno je življenje«. Baza slovenskih filmov, 2025. https://bsf.si/sl/film/taksno-je-zivljenje/. Dostop 17. jul. 2026.

Toporišič, Jože. »*Slovenska slovnica*.« Maribor: Obzorja, 2000.

Toporišič, Jože. »O lektorstvu pri filmu.« *Jezik na odru, jezik v filmu*. Ur. Nada Šumi. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983, str. 300–307.

Urbančič, Boris. »*O jezikovni kulturi*.« Ljubljana: Cankarjeva založba, 1973.

Uršič, Manca. »Od prvega branja do premiernega aplavza.« *Jezikovni poklici*, 2020. https://jezikovni-poklici.si/poklic/od-prvega-branja-do-premiernega-aplavza/. Dostop 3. jul. 2024.

Vojnović, Goran. »Igralec, zaveznik in sovražnik slovenskega filma.« *Slovenski film v sliki, glasbi in besedi*. Ur. Marko Jesenšek. Ljutomer: Gimnazija Franca Miklošiča, 2015, str. 11−21.

Vrtačnik, Martin. »Gledališki lektor – njegova funkcija in namen v sodobnosti.« *Jezik in slovstvo* letn. 57, št. 3/4, 2012, str. 101−114. https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-8XJAQWTA/8e1b7c90-5dda-4ab7-9ab0-1c4c7065030b/PDF. Dostop 3. jul. 2024.

Vrtačnik, Martin. »Kognitivni pristop k oblikovanju odrskega govora (Ivo Prijatelj: Totenbird).« *Recepcija slovenske književnosti*. Ur. Alenka Žbogar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2014, str. 537−544. https://centerslo.si/wp-content/uploads/2015/10/33-Vrtacnik.pdf. Dostop 25. jun. 2024.

Vrtačnik, Martin, in Hotimir Tivadar. »Sodobni pristop k jezikovnemu svetovanju v gledališču na Slovenskem.« *Slavia Centralis* letn. 10, št. 1, 2017, str. 61−75. https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-4CU4IS6G/29cc88f1-2729-45d2-be3060f76-bd4af7e/PDF. Dostop 5. maj 2024.

Zemljarič Miklavčič, Jana. »Iskanje odgovorov na vprašanja govorjenega jezika.« *Jezik in slovstvo* letn. 53, št. 2, 2008, str. 89−106. https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-MDHHJ0YO/55de556d-5443-4ec6-8e70-3dede8f30169/PDF. Dostop 12. mar. 2025.

Zuljan Kumar, Danila. »*Narečni diskurz: diskurzivna analiza briških pogovorov.*« Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2007. https://books.google.si/books?id=8yYNEAAAQBAJ-&lpg=PP1&hl=sl&pg=PP1#v=onepage&q&f=false. Dostop 21. apr. 2025.

IZJAVA O AVTORSTVU

magistrskega dela

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je magistrsko delo *Oblikovalec_ka govora kot stalni_a sodelavec_ka pri ustvarjanju slovenskega filma* rezultat samostojnega dela,
- je tiskani izvod identičen z elektronskim,
- na Univerzo v Ljubljani neodplačno, ne izključno, prostorsko in časovno neomejeno prenašam pravico shranitve avtorskega dela v elektronski obliki in reproduciranja ter pravico omogočanja javnega dostopa do avtorskega dela na svetovnem spletu preko Repozitorija Univerze v Ljubljani.

Datum: Podpis: