

Sodobni pristop k jezikovnemu svetovanju v gledališču na Slovenskem

MARTIN VRTAČNIK, HOTIMIR TIVADAR

*Mestno gledališče ljubljansko, Čopova ulica 14,
SI – 1000 Ljubljana, martin.vrtacnik@mgl.si;
Oddelek za slovenistiko, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani,
Aškerčeva 2, SI – 1000 Ljubljana, hotimir.tivadar@ff.uni-lj.si*

SCN X/1 [2017], 61–75

Članek predstavi različne pristope glede jezikovnega svetovanja v dramskem gledališču. V okviru zgodovine gledališkega lektorstva izpostavi pomen modernega dramaturškega koncepta pri oblikovanju sodobnega odrskega govora. Na podlagi uprizoritve besedila *Generacije* (1977) Dušana Jovanovića prikaže jezikovni nazor dramaturga in lektorja Marka Slodnjaka, ki je presegel takratno konservativnost v odrskem govoru. Slodnjakov jezikovni nazor in kritiški odzivi na *Generacije* so izhodišče za oblikovanje novega modela jezikovnega svetovanja v okviru odrskega govora, temelječega na kognitivizmu.

The article brings an elaboration of contemporary approaches to language consulting in drama theatre. In the framework of the history of theatrical language consulting, the article emphasises the importance of modern dramaturgic concepts when shaping contemporary stage speech. Based on Dušan Jovanović's staging of the text *Generacije (Generations)* (1977), the article demonstrates the linguistic viewpoint of the dramaturge and language consultant, Marko Slodnjak, who overcame the conservatism ingrained in stage speech at the time. Slodnjak's linguistic viewpoint and critical responses to *Generacije* serve as a starting point for the formation of a new, cognitivism-based model of language consulting in the framework of stage speech.

Ključne besede: odrski govor, normativnost, kognitivno jezikoslovje, dramsko gledališče, jezikovno svetovanje

Key words: stage speech, normativity, cognitive linguistics, drama theatre, language consulting

1 Kognitivizem lahko utrdi intuitivne zamisli

V zadnjem času je bilo objavljenih več interdisciplinarnih študij, ki preko kognitivnega pristopa povezujejo različne znanosti – tudi humanistiko in

naravoslovje. V 80. letih 20. stol. je področje humanistike s pomočjo nevroznanosti med prvimi raziskoval John Emigh, zaslužni profesor ameriške univerze Brown (Blair, Cook 2016: 182–190). Pristopi kognitivne znanosti so ga navdihovali in mu pomagali razjasniti različne načine razmišljanja. John Emigh pravi: »Zame je kognitivna znanost le še en način poskusa razpustitve in preizpraševanja domnev. Lahko utrdi določene zamisli, ki so bile že intuitivno prisotne, in lahko me pripravi do tega, da se sprašujem o nekaterih rečeh, o katerih intuitivno čutim, da ne bodo delovale ali da bi lahko bolje delovale na drug način« (Blair, Cook 2016: 182). Zato se je pri poučevanju igre ali režije naslanjal na raziskave iz kognitivne znanosti.

Del kognitivne znanosti je tudi kognitivno jezikoslovje: »Kognitivna lingvistika jezik obravnava kot družbeni pojav simbolno-kulturnega značaja, ki zrcali kognitivne (spoznavne) procese, ki potekajo v človekovem umu in so inherenten del človeškega spoznavanja« (Będkowska Kopczyk 2004: 7). Ta smer jezikoslovja se je v ZDA pojavila v 70. letih 20. stol., njegove korenine pa zasledimo v 18. stol. pri Alexandru von Humboldt, nekatere vzporednice najdemo tudi pri Aristotelu (Będkowska Kopczyk 2004: 16–17). Nastop kognitivistov v sodobni znanosti je bil odgovor na pomanjkljivosti t. i. formalnega pristopa k jeziku – delitev jezika na bolj ali manj ločene, med seboj neodvisne ravnine, jezik je bil pojmovan kot neodvisen od človekovih miselnih procesov in izkušenj. Kognitivisti pa menijo, da je naravni jezik »ujet v širši psihološki, sociološki in kulturni *kontekst* ter da je njegovo zgradbo, zlasti semantično, treba preučevati v okviru tega« (Będkowska Kopczyk 2004: 18).¹

Slovenistično jezikoslovje je od izida še danes osrednje, vodilne in normative *Slovenske slovnice* (1976) Jožeta Toporišiča izrazito strukturalistično: Jože Toporišič je želel vzpostaviti »podobo knjižne slovenščine, zato neknjižne prvine omenja le mestoma in jih jasno ločuje od knjižnih prvin« (Marušič, Žaucer 2015),² prav zato jo npr. lektorji »često navajajo kot vir za normativne odločitve« (prav tam). Ker je bil slovenski knjižni jezik popisane le v slovnici, manjkalo pa je samostojni pravorečni priročnik, je bila vloga slovenskega jezika »odvisna predvsem od avtoritete jezikoslovcev (in učiteljev ter profesorjev)« (Tivadar 2012: 207). Preliminarne raziskave (Vrtačnik 2014, op. 18) pa kažejo, da naslonitev le na strukturalistično jezikoslovje ne zadošča pri interdisciplinarnem povezovanju slovenistike in teatrologije, ki se kot znanstveni disciplini dopolnjujeta na področju odrskega govora: če naj bo ta »uskladen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami« (*Gledališki terminološki slovar*, v nadaljevanju *GTS*), naj se gledališki lektor oz. »oblikovalec govora« (Vrtačnik 2012) ne naslanja le na normativne priročnike (npr. *Slovenski pravopis*, 2001, in *Slovar slovenskega knjižnega jezika*), temveč uporablja tudi kognitivni pristop, če želi zadostiti gledališki estetiki in uresničiti uprizoritveni koncept (Vrtačnik 2014).

¹ O ključnih izhodiščih kognitivistične teorije več Będkowska Kopczyk (2004: 19–26).

² Jože Toporišič je pisal tudi o pogovornem jeziku in pri tem omenjal odrski govor (Toporišič 1970); podobno je o pogovornem jeziku in odrski izreki pred tem pisala Breda Pogorelec (1965), pred njo še Anton Bajec (1955).

V slovenističnem jezikoslovju se že pojavljajo poskusi uveljaviti kognitivistično metodologijo (prim. Będkowska Kopczyk 2004), očitneje pa je zagovarjanje te metodologije zaznati v gledaliških in uprizoritvenih teorijah, in sicer zlasti v tujini. Bruce McConachie (2007: 554–555) ugotavlja, da se ideje in pristopi nekaterih vodilnih teoretikov (Roland Barthes, Jean Baudrillard, Bertolt Brecht, Marco De Marinis, Umberto Eco, Michel Foucault, Jacques Lacan, Karl Marx, Maurice Merleau-Ponty, Ferdinand de Saussure ...) ne skladajo v skupno, splošno teorijo, ki bi bila epistemološko konsistentna; prav sodobni kognitivni znanstveniki, tudi jezikoslovci (Gilles Fauconnier, Mark Turner, Pierre Jacob, Marc Jeannerod (prav tam: 558–566)), pa bi lahko veliko prispevali k raziskovanju percepcije, spomina, empatije, čustev in kulture.

1.1 Teatrolologija in jezikovno svetovanje

V okviru teatrolologije je sprva treba upoštevati, da je igralčev izrazni inštrument telo s telesno in duhovno odrsko navzočnostjo, njegovo izrazno sredstvo pa je govorjena beseda (Ahačič, Pignarre 1985: 22). To dejstvo lahko povežemo s spoznanjem, da sta »um in telo prepletena in neločljiva v empatičnem in čustvenem delovanju ter konceptualnem združevanju; vse troje zadeva utelešen um in telo, ki mu lahko rečemo ‘polno misli’«³ (McConachie 2013: 30). Na Slovenskem je že bilo predlagano, da se v teatrologijo vpelje »nekatera spoznanja kognitivnega jezikoslovja pri uresničevanju vizije posamezne uprizoritve, da bi z vidika odrskega govora lahko zadostili gledališki estetiki v sodobnem dramskem gledališču« (Vrtačnik 2014), oz. da se poveže kognitivno jezikoslovje s praktično dramaturgijo in tako oblikuje »optimalen odrski govor, temelječ na sodobni jezikovni zavesti« (Vrtačnik, Tivadar 2015). Da igralec skozi ustvarjalni proces oblikuje svojo vlogo, se od njega zahteva »združevanje jasnih namenov z na tisoče podrobnostmi v vseh domenah nastopa – gibanje, govor, kretnje, čustvene spremembe, upravljanje z rekviziti, fizično delo z drugimi igralci« (McConachie 2013: 47).

1.2 Praktična dramaturgija in kognitivizem

George Lakoff poudarja, da je treba znotraj kognitivnega jezikoslovja upoštevati tudi ugotovitve drugih znanstvenih disciplin, saj jezik ni avtonomen sistem (Będkowska Kopczyk 2004: 26). To je ključno pri uprizoritvenem procesu, ki ga občutno sooblikuje praktična/uprizoritvena dramaturgija (Turner, Behrndt 2011: 235–267); ta poudarja pomen zasnove in raziskovalnih procesov ter kritične presoje glede specifičnosti posamezne uprizoritve, ukvarja pa se tudi z

³ Izvirnik se glasi: *the mind and the body are intertwined and inseparable in the operations of empathy, emotion, and conceptual blending; all three involve an embodied mind and a body that could be called »mind-full«.*

načinom, kako se detajl povezuje s celoto, z razmišljanjem z različnih perspektiv pa utrjuje konceptualni okvir. Institut lektorja je v času profesionalizacije slovenskega gledališča (prva desetletja 20. stol.) deloval pod okriljem dramaturgije (Lukan 2001), sredi 20. stol. se je funkcija lektorja osamosvojila in v zadnjih desetletjih spreminjala (Podbevšek 2010). V tretjem tisočletju pa se na podlagi zgodovinskih izkušenj obravnavanega področja ponuja hipoteza, da lahko le z naslonitvijo na praktično dramaturgijo, upoštevajoč besedilne okoliščine, to so »okoliščine dogajanja dramskega besedila, npr. kraj, čas, družbeni položaj oseb, čustvena razmerja med njimi« (GTS), in kognitivizem, ki »je zrasel iz spoznanja, da jezik neposredno odslikava človekove kognitivne procese in da ga je zato treba obravnavati kot integralni vidik splošne strukture človeškega mišljenja« (Będkowska Kopczyk 2004: 18), gledališki lektor oblikuje odrski govor, usklajen z uprizoritvenim konceptom.

2 Kognitivizem kot metoda: človek – spoznavanje – kognitivizem

O kognitivnem pristopu v teatrologiji se intenzivneje razmišlja šele v tretjem tisočletju (prim. McConachie 2013 in tam navedeno literaturo), smo pa že omenili, da lahko vzporednice z omenjenim pristopom najdemo že pri Aristotelu, lahko pa ga najdevamo tudi pri jezikovnem konceptu dramatike Antona Tomaža Linharta in Frana Levstika (Vrtačnik, Tivadar 2015: 838–839). Prav zato bi lahko kognitivni pristop pri povezovanju teatrologije in jezikoslovja že v 20. stol. ponudil smernice za oblikovanje odrskega govora.

2.1 Dramaturgija modernizira odrski govor

Toda v začetku 20. stol. je slovenski (knjižni) jezik »igral tudi simbolno narodnostno vlogo« (Podbevšek 2010: 232), za kar je skrbel dramaturg Oton Župančič. To je bil čas utrjevanja javne vloge in podobe slovenščine, saj le-ta ni imela daljše gledališke tradicije. Prav Oton Župančič je s tradicionalnim pogledom na jezik daljnosežno vplival na odrsko slovenščino (Vrtačnik, Tivadar 2015). Ker v nadaljevanju poudarjamo pomen kognitivnega pristopa k obravnavi odrskega govora, se osredotočimo na 2. pol. 20. stol. Kmalu po 2. svetovni vojni je gledališki lektor Mirko Mahnič z jezikovnim nazorom, ki ne izpostavlja le pravorečja, nakazal, da mora biti na odru izrečena beseda umetnina »z izrazitimi etično-estetskimi vrednotami« (Mahnič 1949/50: 181), pri čemer mora »igravec besedilo podoživljati, ob njem mora estetsko uživati, občutiti duhovno substanco glasu in besede« (Mahnič 1949/50: 182), da se izogne lažnemu patosu in afektaciji.⁴ Mirko Mahnič omeni posluš za jezik,

⁴ Pri tem je bistveno, kako pojmovati estetskost jezika, npr. od izumetničenosti (elkanje) do neizumetničenosti (govoru približan knjižni jezik) (prim. Pogorelec 2008: 82). Skozi različne stopnje pojmovanja estetskosti je šel tudi odrski govor 20. stol.: razlika med

ki je tesno navezan na živo govorico, mimo katere igralec, če noče biti »lažniv igralec« (Mahnič 1949/50: 183), ne more. Izpostavi še, da odrski govor v dramskem gledališču nastaja na podlagi zapisanega besedila, zato za mestoma manj ustrezen odrski govor razlog vidi v delu pisateljev, »ki pišejo papirnate stavke« (Mahnič 1949/50: 184).

Na neustreznost tradicionalnega pojmovanja odrskega govora so v obdobju od 50. do vključno 70. let, ko se je v slovenskem gledališču konstituiral moderni dramaturški koncept (Jesenko 2008: 271), opozarjali dramaturgi in režiserji: Herbert Grün, Lojze Filipič in Bojan Štih⁵ so pri svojem dramaturško zasnovanem delu izpostavljali tudi lastne poglede na odrski jezik in ga na ta način sooblikovali. Šele čez leta so jim pritrdili jezikoslovci, npr. z zvezami »duhovna ostalina« in »Župančičev sindrom« (Šumi 1986/87: 74).

Prvi je nazor Otona Župančiča problematiziral dramaturg Herbert Grün (Podbevšek 2010: 210). Leta 1954 je zapisal, da je bil v okviru evropeizacije slovenske kulture »rigorozni purizem«⁶ potreben za oblikovanje knjižnega jezika in da je zdaj čas, da si privoščimo »korak dlje« (Grün 2012: 257–260). Herbert Grün na podlagi tujejezičnih izkušenj (angleščina, nemščina) piše o uvajanju in kanonizaciji pogovornega jezika v prakso, saj oblikovanost govora po njegovem vpliva na ves igralčev psihofizični aparat. Problem vidi v regionalni diferenciranosti slovenščine in v vprašanju stopnje, do katere bi jezik prilagajali sproščenim variantam⁷ (raven fonetike, besednega reda, leksike, frazeologije). Odgovor najde v upoštevanju literarnega in gledališkega posluha, kar lahko označimo z leksemom jezikovni čut, z omenjanjem slovenskega prapovisa pa ne zanemari niti vidika kodifikacije oz. že izoblikovanega knjižnega jezika. Izpostavlja angažiranost pisateljev in prevajalcev (pred jezikoslovci). Pri prevajanju je zagovarjal približanje »pisanega/knjižnega jezika govorjenemu/

preteklim (*Tugomer*, 1947) in sodobnim (*Fužinski bluz*, 2005) odrskogovornim oblikovanjem je posledica različnega pojmovanja estetskega, kar se pri omenjenih primerih igralčevega govora kaže kot estetizacija v prvem in banalizacija v drugem primeru (Podbevšek 2012: 255).

⁵ Slovensko gledališče v okviru odrskega govora tudi na podlagi odnosa do jezikovnih vprašanj dramaturga Lojzeta Filipiča »obračuna z zgodovinsko zaostalostjo« (Jesenko 2008: 196). Dramaturg Bojan Štih pa v 60. letih prelomi s tradicijo literarnega gledališča: besedilo je le še izhodišče, ključnega pomena je uprizoritvena kreacija (Jesenko 2008: 267).

⁶ Rigoroznost je pri Otonu Župančiču moč utemeljiti z izkušnjo igralca Frana Lipaha: »En sam ubog napačen vokal in dramaturg te popade kakor ris. Vsaka vloga gre po gobe zaradi enega napačnega akcenta. /.../ Župančiču je slovenska beseda dragocenost in svetost« (Antončič, Šeruga Prek 2007: 9). Takšna »pretirana skrb za jezik /.../ je prisotna tudi še danes« in kaže na »pretiran purizem brez ustrezne jezikoslovne presoje, ki je večinoma posledica pretirano čustvenega odnosa do jezika« (Tivadar 2004: 286–287). Oton Župančič namreč ni bil jezikoslovec.

⁷ »Tolerantnost oz. netolerantnost je pogosto prav glasoslovno pogojena, nikakor pa ne absolutna, kot tudi ne more biti absolutna pravorečna norma, ki mora biti še posebej v regionalno tradicionalno fonetično zelo raznoliki slovenščini predvsem tolerantna, variantna, pa naj to v smislu kodifikacije deluje še tako kontradiktorno« (Tivadar 2016: 115).

pogovornemu«, saj mu »ne zadoščajo več nedomišljeno posplošene predstave o absolutno lepem, pravilnem jeziku«, »/z/avzame se za posluš za živo govornico« in »/u/stvarjalno rabo jezika« (Jesenko 2008: 83). Leta 1956 pa je Herbert Grün napovedal estetiko novega načina igre (kakršnega so razvili na Odru 57), ki se je kazala tudi v govoru (Jesenko 2008: 91).

Pogovorni jezik so v dramsko gledališče legitimno uvedli dramatik, ne jezikoslovci. Gledališka lektorica Tatjana Stanič (1996: 52) primerja prevod drame *Ozri se v gnevu* Johna Osborna iz leta 1958, ki se je soočal z vpeljavo slenga v dramatik, kar je rešil na ravni leksike, manj z vidika skladnje in besednega reda; prevod iz leta 1996 pa se že lahko nasloni na zvrstno razčlenjeni in teoretično ozavešeni moderni jezik, v katerem tujke tipa *fuck off* poudarjajo čustveno prizadetost dramske osebe. Sicer pa prelom, ki ga povzroči t. i. literarno gledališče (1969), spodbudi nastajanje dramskih besedil, ki s spremenjenim odnosom do knjižne normativnosti vplivajo tudi na odrskogovorno estetiko (Podbevšek 2011: 212).

2.2 Od konservativizma h kognitivizmu

K jezikoslovni in poetski funkciji dela gledališkega lektorja se intenzivneje obrača gledališka lektorica Emica Antončič. V 80. letih 20. stol. ugotavlja, da so v odrski govor prodrle »nižje socialne zvrsti«, pri tem pa zborni jezik predstavlja le še eno »izmed možnosti izbire pri pripravi gledališke predstave« (Antončič 1987: 63). Lektorjevo vlogo pojmuje v smislu »nevsiljivega vodnika, ki mu pomaga znotraj zastavljenega koncepta vloge in predstave odkrivati številne možnosti govornega oblikovanja in izbirati tiste, ki najbolj ustrezajo optimalnemu učinku« (Antončič 1987: 64); torej je gledališki lektor »dvoživka, ki z levo nogo stoji v jezikoslovju, z desno pa trdno stopa v gledališko prakso« (Antončič 1987: 65).⁸

V istem obdobju se z odrskim govorom ukvarja tudi Jože Faganel, ki v gledališču izpoveduje »isto vero v gledališko besedo kakor Župančič« (Faganel 1998: 547); torej bi lahko njegov pristop k obravnavi odrskega govora označili za precej tradicionalnega (upoštevanje nacionalnega vidika). Jože Faganel sicer vsaj deklarativno dopušča neknjižne zvrsti v odrskem govoru: pravi, da »gledališče pričakuje kreativno delo lektorja« (Ihan 1996: 821), lektorja imenuje celo »dramaturg govora« (Ihan 1996). Čeprav v nekaterih sodobnih uprizoritvah sam vztraja pri jezikovnem nazoru Otona Župančiča in posledično ohranja odrski govor v precej konservativni obliki,⁹ ob izidu *Slovenskega pravopisa*,

⁸ Emica Antončič z ugotovitvami iz prakse pritrjuje Nadi Šumi (v: Pogorelec 1983: 121–122), ki meni, da bi moral gledališki lektor (slovenist) svoje znanje nadgraditi s poznavanjem gledališča kot stroke (zlasti o zgodovini drame in dramaturgije). Tako bi slovenistično znanje učinkoviteje podajal igralcem, dramaturgom, režiserjem ...

⁹ Prim. odrski govor v uprizoritvi besedila *Burundanga* (SSG Trst, sezona 2012/13) (Vrtačnik 2014: 540).

2001, za trdnjavo konservativizma označi nacionalni radio¹⁰ – in to kljub temu da je Radio Slovenija naredil premik proti živosti govornega jezika že v 70. letih 20. stol., zlasti z oddajo Val 202 (Tivadar 2012a: 590).

Bolj utemeljena, a ne povsem upravičena (gl. študijo primera v nadaljevanju), je v 70. letih 20. stol. konservativnost, očitana gledališkim lektorjem (Toporišič 1978: 331–332). Dejstvo je, da pri slovenskem knjižnem jeziku v glasoslovju »ni idealne skladnosti med predpisom in živo prakso« (prav tam: 325), pravorečne spremembe pa so težje sledljive in preverljive (Dobrovoljc, Jakop 2012: 41–42). To dokazuje *Slovenska zborna izreka* (Šeruga Prek, Antončič ²2007), ki se opira na *Slovensko slovnico* (1976), *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (1970–1991) ter pravopisa 1962 in 2001, a prinaša tudi več »izgovornih variant, ki so se ustalile v slovenskem gledališču in ki soustvarjajo normo govornega knjižnega jezika« (Tivadar, Vrtačnik 2013: 455). To dokazuje, da je prav odrski govor v 2. pol. 20. stol. izoblikoval aktiven in kritičen odnos do knjižnojezikovne norme in omenjenih kodifikacijskih priročnikov. Norma je namreč vedno pred kodifikacijo (Toporišič 1978: 330), tako je v tem primeru norma tudi odrski govor: »Zadnja desetletja 20. stoletja so v boju proti pretiranemu purizmu prinesla novo pojmovanje jezikovne pravilnosti, ki je nadrejen pojmu slovnične pravilnosti: s stilističnega vidika je lahko vsaka beseda v primernem sobesedilu rabljena ustrezno glede na sporočevalni namen in položaj« (Dobrovoljc, Jakop 2012: 45). Pri tem pa se je treba zavedati, da gre lahko za večjo ali manjšo jezikovno sproščenost, ki pa je ne smemo enačiti z jezikovno nevednostjo.¹¹

Postavlja se vprašanje, ali je poudarjanje normativnosti v jezikoslovju, posledično pa tudi v gledališču (prim. nazor Otona Župančiča), v 1. pol. 20. stol.¹² vplivalo na to, da odrski govor šele od 80. let 20. stol. pojmuje kot

¹⁰ Na nacionalnem radiu so se v posameznih primerih »ravnavali po pravopisu, tj. po črki, ne po duhu« (Toporišič 1978: 326), Val 202 pa dokazuje, da nacionalnemu radiu jezikovno konservativnost težko očitamo.

¹¹ Npr. uprizoritveni koncept besedila *Svetovalec* (2015) Mileta Koruna (MGL, sezona 2016/17, režiserka Nina Rajič Kranjac, dramaturginja Petra Pogorevc, lektor Martin Vrtačnik) je glede na podnaslov (*Katalog burlesknih dialogov*) utemeljen na burlesknosti, ki je bila na vajah dosežena z improvizacijo: igralci so po spominu obnavljali še ne naučeno besedilo in se pri tem naslanjali na t. i. »prosti govor« (prim. Tivadar 2012: 209). Nekatere privatne jezikovne rabe smo v odrskem govoru ohranili (narečnost, elkanje, neknjižna akcentuacija in sklanjanje). V »resnem gledališču« smo pričakovani »kulturni jezik« zavestno zamenjali z »nekulturnim jezikom«, ki je bil v 18. in 19. stol. prisoten »le v ljudskih burkah in verskih igrah za preprosto ljudstvo« (Skubic 2005: 48), in tako burlesko 21. stol. oživili tudi na ravni odrskega govora. – Sicer pa so tudi nekateri drugi gledališki lektorji uspešno oblikovali neknjižni odrski govor: Lidija Simonič (*Čaj za dve*), Janez Bostič (*Plemeniti meščan*), Simon Šerbinek (*Moj ata, socialistični kulak*) ...

¹² Od 1899 do 1950 je izšlo šest pravopisov: Levčev (1899) izrecno opozarja na napake; Breznikov (1920) je prepovedovalno-purističen; Breznik-Ramovšev (1935; popravljena različica 1937; ponatis 1938) sprošča normo, a ohranja prepovedovalne oznake; skupinski oz. Župančičev (1950) znova uvaja izrecno normativnost na podlagi črno-belega ocenjevanja in literarnih meril pravilnosti. Od 1950 do 2001 pa sta (poleg Pravil 1990) izšla le dva pravopisa: skupinski (1962) in skupinski oz. Toporišičev (2001) (Ahačič 2015).

umetniški izdelek (prim. Podbevšek 2010: 232). Predpostavljamo, da je poudarjena vloga pravorečja odrskemu govoru preprečevala, da bi se skladno s pojavom evropeizacije slovenskega gledališča¹³ razvijal kot specifičen *gledališki znak*,¹⁴ posledice pa je še danes moč zaznati v kakovosti oblikovanja raznolikega odrskega govora – zlasti v neuskkljenosti oblike odrskega govora z besedilnimi okoliščinami uprizarjanega besedila (Vrtačnik 2014: 540). Danes je odrski govor v slovenskem jeziku razvejan in ima skoraj 100-letno tradicijo, redkeje pa se poudarja, da je kognitivizem teatrologiji imanenten: dandanes ga v uprizoritvenem procesu namreč zaznavamo v »napotkih posameznega režiserja oz. dramaturško-režijskem konceptu, ki mu mora slediti tudi oblikovalec govora« (Vrtačnik 2014: 543).¹⁵

3 Jovanovićevo rahljanje norm

Estetika odrskega govora se je v 60. in 70. letih najbolj spremenila z dramskim in režijskim delovanjem Dušana Jovanovića, ki sodi med najpomembnejše sodobne slovenske dramatike (Borovnik 2005: 139), saj je jezik njegovih dram »izstopajoč izrazni element, s katerim je mogoče ustvarjalno eksperimentirati« (Podbevšek 2010: 212). S to ustvarjalnostjo ciljamo na uporabo različnih jezikovnih zvrsti, ki jih gledališki lektor kot oblikovalec govora v konkretni uprizoritvi lahko prilagaja uprizoritvenemu konceptu. Drame Dušana Jovanovića so namreč »napisane nekako nedokončano oz. tako, kakor da jih je mogoče dopisati oz. spreminjati še med uprizarjanjem samim« (Borovnik 2005: 139).

Če od leta 1945 do začetka 50. let v slovenski dramatiki prevladujejo »oblikovalna izhodišča socialnega realizma« (Koruza 1997: 220) in se okoli 1960 oblikuje nova dramaturgija oz. »ontološki nadrealizem« (Koruza 1997), pa je v le-to prvi podvomil prav Dušan Jovanović, ki je z igro *Predstave ne bo* (1963) »dokončno očistil slovensko dramaturgijo tradicionalističnih oblikovalnih prijemov in ideološke vezanosti oziroma obveznosti« (Koruza 1997: 222), dramski govor pa približal pogovornemu (Borovnik 2005: 123). Z oblikovanjem nove dramaturgije je potekalo »oblikovanje novega odnosa do jezika. Knjižni jezik ni več univerzalno in obvezno izrazilo dramatike« (Koruza 1997: 227), temveč »je ponižan na raven različnih govorjenih plasti jezika, s katerimi se izmenično pojavlja kot ena izmed njih« (Koruza 1997: 228). Dušan Jovanović je

¹³ Evropeizacija v slovenskem gledališču »nastopa v dvojni vlogi: najprej kot čas ali doba profesionalizacije in institucionalizacije slovenskega gledališča, nato pa kot pojav oz. estetski proces modernizacije, ki evropeizacijo dokončno omogoči oz. vzpostavi kot dejstvo« (Lukan 2010: 93).

¹⁴ Gre za »vsako odrsko in igralsko izrazilo, ki gledalcu kaj sporoča« (GTS).

¹⁵ Različna poimenovanja odgovornega za odrski govor se pojavljajo zaradi naslednjih razlogov: oblikovalec govora (prim. Vrtačnik 2012) je svetovalec režiserju in igralcu, mediator pri oblikovanju predstave; gledališki lektor je jezikovni popravljavec (prim. Podbevšek 2011); dramaturg govora pa je urejevalec jezika s širšega aspekta, tudi dramaturškega (prim. Faganel 1998).

z dramskim govorom »sproščal vsakršno normativnost tako, da je zapisoval tudi neknjižni jezik, nabit s pogovornimi, z narečnimi ali s slengovskimi prvinami, pa tudi z občasno angleščino« (Borovnik 2005: 140); jezik namreč »obvlada v najrazličnejših socialnih in nacionalnih legah, v vseh možnih zvrsteh knjižnega in pogovornega jezika, kar mu vedno znova omogoča prepričljiv, naraven in neprisiljeno govornjiv dialog ali tudi monolog« (Schmidt Snoj 2010: 624).

3.1 Študija primera: Dušan Jovanović, *Generacije* (1977)

Namen nadaljnjega razpravljanja ni natančna jezikovna analiza dramskega besedila (Jovanović 1981) oz. realizacije odrskega govora. Zagovarjamo tezo, da optimalni odrski govor lahko predvidimo na podlagi dramaturške razčlenbe in kognitivnega jezikoslovja (zlasti pri realistični igri). Pred oblikovanjem odrskega govora je treba najprej opraviti dramaturško analizo; tako upoštevamo mnenje Georga Lakoffa, da je znotraj kognitivnega jezikoslovja treba upoštevati ugotovitve drugih znanstvenih disciplin, saj jezik ni avtonomen sistem. Na primer gledališka lektorica Majda Križaj (1996/97: 11) najprej določi kraj in čas dramskega dogajanja ter izobrazbeno stopnjo, čustveni svet in individualni temperament dramskih oseb, predvsem pa glavne teme dramskega besedila. Šele nato sledi oblikovanje odrskega govora, toda na podlagi kognitivnega izhodišča, da je naravni jezik ujet v širši psihološki, sociološki in kulturni kontekst. Poleg tega govor pojmuje kot »prostor igre /.../, zato mora imeti gledališki lektor dober občutek za to, kdaj in kako pove igralcu, kaj govori/igra narobe« (Križaj 1992/93: 22).

Generacije Dušana Jovanovića so z vidika dramskega govora v strokovni literaturi sicer spregledane (prim. Koruza 1997, Borovnik 2005, Schmidt Snoj 2010, Podbevšek 2010),¹⁶ niso pa bile spregledane v kritiških zapisih. *Generacije*¹⁷ izpostavljamo zato, ker je bil lektor in dramaturg uprizoritve Marko Slodnjak,¹⁸ ki v razvoju slovenske dramaturgije predstavlja poseben mejnik, in sicer »kot zgled radikalno pojmovane dramaturgije uprizoritve (z virom v prelomnem delovanju Odra 57)« (Lukan 2001: 247). Glede na kritiške odzive se je to posledično kazalo v specifičnem, za tisti čas naprednejšem pojmovanju odrskega govora.

Marko Slodnjak izpostavlja, da so v *Generacijah* prisotne različne jezikovne plasti (medzvrstno preklapljanje od zborne izreke navzdol); Dušan Jovanović

¹⁶ Katarina Podbevšek (2010: 212) izpostavlja Jovanovićeve besedili *Žrtve mode bum bum* (1975), z vidika političnih frazemov, in *Osvoboditev Skopja* (1979), z vidika vpeljave tujejezičnosti, ter uprizoritev *Pupilija, papa Pupilo pa Pupilčki* (1969), v kateri zaznava dekonstrukcijo, ukinitve jezika.

¹⁷ Uprizorjeno v MGL, režiser Žarko Petan, dramaturg in lektor Marko Slodnjak; sezona 1977/78. Gre za potrebe gledališča razširjeno TV-igro *Sobota popoldan* (1975), ki je prerasla v nadaljevanko *Konec tedna* (1978) (Schmidt Snoj 2010: 628).

¹⁸ O delu Marka Slodnjaka več Lukan (2001: 197–206).

»jezikovno diferencira svoje junake, da tudi tu poudari generacijsko oziroma miselno razslojenost in individualnost« (Slodnjak 1990: 282). Nadaljuje, da udejanjanje sodobnega govora na odru vsako gledališče rešuje po svoje – odvisno od režiserjevega posluha in lektorjevega poguma, zato bistveno pozornost posveti »jeziku, ki bi služil režiji, dramaturgiji, sporočilu« (prav tam). Zaveda se, da se pri uporabi pogovornega jezika lahko zgodi, da igralca »potegne iz zborne izreke v tisto, kar je domače, del tvoje individualnosti, privatnosti« (Slodnjak 1990: 283), del odnosov v družinah med različnimi generacijami (Schmidt Snoj 2010: 628–629).

3.2 Kritiški odzivi na Generacije

V 60. letih so torej jezik osvobodili spon norme in umetniškemu jeziku podelili avtonomijo (Podbevšek 2010: 232), kljub temu pa je bila gledališkemu lektorjem očitana konservativnost (Toporišič 1978: 331). Uprizoritev *Generacij* dokazuje, da je znotraj odrskega govora prišlo do sproščanja norme in da vsaj v tem primeru gledališkemu lektorju ne moremo očitati konservativnosti. Lahko pa to očitamo uradni oz. prevladujoči gledališki kritiki:

- Jože Javoršek¹⁹ meni, da taka večplastnost jezika predstavlja namensko razvrednotenje slovenščine, da predstava pomeni popolno ponižanje slovenščine v jezik pocestnic, barab in primitivcev, namesto da bi gledališče govorico šolalo in dvigovalo više in više;
- Majda Knap²⁰ zapiše, da je odrski govor razgrnil pahljačo »šprah«, ki se dejansko uporabljajo, upa pa, da se bodo gledalci »zgrozili nad *jezikovno kulturo*« in izboljšali lasten govor, češ da smo z jezikom že »tako na psu« in da je skrajni čas za ukrepanje.

Jože Javoršek torej poda izrazito odklonilno kritiko, ki temelji zlasti na pojmovanju odrskega govora iz 1. pol. 20. stol., kar je glede na razvitost jezikoslovja in teatrologije konec 70. let precej anahronistično; zlasti med svetovnimi vojnami je gledališče namreč »prispevalo tudi k jezikovni kulturi Slovencev« (Podbevšek 2010: 204). Majda Knap pa zazna, da je odrski govor približan dejanski, vsakdanji rabi, vendar moralizatorsko poda svoj jezikovni nazor, ki temelji na čaščenju jezika. Marko Slodnjak (1990: 282) sicer izpostavlja, da so se pri uprizoritvenem procesu srečevali z jezikom, ki »skuša reševati bistvene probleme sodobnega govora na odruc«, ki pa takrat še ni bil povsem izdelan niti v zavesti gledaliških ustvarjalcev in očitno niti pri (kritiški) javnosti. To potrjuje dejstvo, da nas nepoznavanje zakonitosti nestandardnih jezikovnih zvrsti »sili v položaj, da standardnega jezika in njegovih pojavnih oblik ne preučujemo objektivno, temveč naše presojanje jezikovnih zakonitosti še vedno sloni na

¹⁹ Jože Javoršek: Naj živi Gertrude! *Delo*, 17. 12. 1977 (arhiv MGL).

²⁰ Majda Knap: Oder ni ekran. *Komunist*, 9. 1. 1978 (arhiv MGL).

preživetih merilih: dobro in slabo, lepo in grdo ter prav in narobe« (Dobrovoljc, Jakop 2012: 17), kar je bilo prevladujoče mnenje do konca 20. stol.²¹

Na drugi strani lahko beremo tudi bolj konstruktivne kritike:

- Borut Trekman²² ugotavlja, da se Dušan Jovanović uklanja normam (ki smo jih v gledališki umetnosti sicer vajeni), saj na oder uvaja jezik, ki ustvarja avtentičnost (srbohrvatizme, kletvice, žargonske izmisleke mladine, specifično skladnjo); kritik meni, da je Jovanović s tako jezikovno podobo dosegel svoj namen;
- S. V.²³ zapiše, da dialog ni papirnat, narejen, temveč izrazito živo prisoten, izzivalno grob, tak, ki prihaja iz srca in samega drobovja; meni, da Dušan Jovanović z večplastnostjo jezika poudarja nezmožnost komunikacije med generacijami.

Borut Trekman in S. V. odrski govor pojmujeta kot gledališki znak v sodobnem smislu: k besedilu pristopata na analitičen, interpretativen, dramaturško-razčlemben način, saj govorno podobo ocenjujeta kot ustrezno in pričakovano. Vendar pa ne ocenjujeta same izvedbe odrskega govora. To poda Bojan Štih,²⁴ ki sprva podobno kot Majda Knap jezik označi za »angloilirščino«, ki jo namesto knjižne ali vsaj ljudske slovenščine govori večji del populacije, zato meni, da je dolžnost literature in gledališča pokazati na to razdejanje jezika. Sklene, da so *Generacije* pokazale življenjsko in jezikovno stisko časa.

4 Sklep

Teoretično-analitični zaključki v tem članku so sistematičen prikaz obdobja med tradicionalnim in sodobnim pojmovanjem in oblikovanjem odrskega govora. Prav v sodobnosti bi se v okviru oblikovanja odrskega govora lahko večkrat upoštevalo živo govorico in ustvarjalno rabo jezika, na kar je že pred 62 leti opozoril dramaturg Herbert Grün, v tej smeri razmišlja tudi dramaturg Bojan Štih, ki pravi, da je besedilo izhodišče, ključna pa je uprizoritvena kreacija. Grünovo zavračanje predstav o lepem in pravilnem jeziku je preseganje jezikovnega purizma in stroge normativnosti dramaturga Otona Župančiča.

Če je jezikovni nazor Otona Župančiča človeka kot živega govorca prezrl, pa ga je Herbert Grün (podobno kot že 100 let prej Fran Levstik) z zagovarjanjem žive govorice znotraj odrskega govora znova postavil v ospredje. Tem praktičnim dramaturškim ugotovitvam je blizu prav kognitivno jezikoslovje, ki jezik obravnava v okviru psihološkega, sociološkega in kulturnega konteksta ter na začetku tretjega tisočletja tudi na Slovenskem ponuja smernice za oblikovanje

²¹ Več o smiselnem zavzemanju za variantnost v normativnosti več Tivadar (1999).

²² Borut Trekman: Dušan Jovanović: *Generacije. Naši razgledi*, 10. 3. 1978 (arhiv MGL).

²³ S. V.: »Generacije« Dušana Jovanovića o družini kot bivši instituciji. *Primorski dnevnik*, 27. 12. 1977 (arhiv MGL).

²⁴ Bojan Štih: Kje naj igram? *Dnevnik*, 1. 1. 1978 (arhiv MGL).

sodobnega odrskega govora. Sodobni gledališki lektor naj torej pri oblikovanju odrskega govora prednostno misli na človeka kot takega, saj se kognitivni procesi vršijo v človekovem umu in so neločljiv del človeškega spoznavanja. Pri tem pa ne gre spregledati niti predkognitivne tradicije gledališkega lektorstva: če bi delo gledališkega lektorja na način dramaturga in lektorja Marka Slodnjaka v 70. letih, v 80. letih 20. stol. pa še Nade Šumi, Emice Antončič in Majde Križaj, pojmovali že od začetka 20. stol., bi se kognitivna moč slovenščine znotraj odrskega govora lahko izrazila že več desetletij prej.

LITERATURA

- Draga AHAČIČ, Robert PIGNARRE, 1985: *Dramsko gledališče*. Ljubljana: 97. zvezek Knjižnice MGL.
- Kozma AHAČIČ (ur.), 2015: *Slovenske slovnice in pravopisi: spletišče slovenskih slovnice in pravopisov od 1584 do danes*. Različica 1.0. [Http://www.fran.si/slovnice-in-pravopisi/](http://www.fran.si/slovnice-in-pravopisi/). Zadnja sprememba 10. 6. 2015.
- Emica ANTONČIČ, 1987: Lektor v današnjem gledališču. *Jezik in slovstvo* 33/3, 62–65.
- Anton BAJEC, 1955: O pogovornem jeziku. *Jezik in slovstvo* 1/6–7, 161–165.
- Agnieszka BĘDKOWSKA KOPCZYK, 2004: *Jezikovna podoba negativnih čustev v slovenskem jeziku: kognitivni pristop*. Ljubljana: Študentska založba.
- Rhonda BLAIR, Amy COOK (ur.), 2016: *Theatre, Performance and Cognition: Languages, Bodies and Ecologies*. London: Bloomsbury.
- Silvija BOROVNIK, 2005: *Slovenska dramatika v drugi polovici 20. stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Helena DOBROVOLJC, Nataša JAKOP, 2012: *Sodobni pravopisni priročnik med normo in predpisom*. Ljubljana: ZRC.
- Jože FAGANEL, 1998: Oton Župančič – začetnik gledališkega lektorstva. *Sodobnost* 46/6–7, 544–547.
- Gledališki terminološki slovar*. <http://bos.zrc-sazu.si/c/term/gledaliski/index.html>
- Herbert GRÜN, 2012: Pripis iz prakse: K debati o pogovornem jeziku v dramatičnem dialogu. *Svobodne roke: Antologija teoretske misli o slovenskem gledališču (1899–1979)*. Ur. Blaž Lukan in Primož Jesenko. Ljubljana: Maska. 257–260.
- Alojz IHAN, 1996: Intervju: Jože Faganel. *Sodobnost* 44/10, 814–822.
- Primož JESENKO, 2008: *Dramaturški koncepti v slovenskem gledališču 1950–1970: Herbert Grün, Lojze Filipič, Bojan Štih*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, AGRFT.
- Dušan JOVANOVIĆ, 1981: *Osvoboditev Skopja in druge gledališke igre*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Jože KORUZA, 1997: Slovenska dramatika po letu 1965. *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ur. Gregor Kocijan s sodelovanjem M. Kmecla in A. Skaze. Ljubljana: Mihelač. 220–229.

Majda KRIŽAJ, 1992/93: Pogovor z lektorico Majdo Križajevo. *Ariel Dorfman: Deklica in smrt*. Gledališki list MGL, št. 7, 21–22.

—, 1996/97: Indiskretni šarm perverzije. *David Mamet: Seksualna perverzija v Chicagu*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, št. 3, 11–12.

Blaž LUKAN, 2001: *Slovenska dramaturgija: dramaturgija kot gledališka praksa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

—, 2010: Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli. Ljubljana: AGRFT, Maska. 89–125.

Mirko MAHNIČ, 1949/50: *O odrskem jeziku in izreki*. Gledališki list SNG Drama Ljubljana, št. 8, 181–184.

Franc MARUŠIČ, Rok ŽAUCER, 2015: Jože Toporišič. Slovenska slovnica. *Slovenske slovnice in pravopisi: spletišče slovenskih slovnice in pravopisov od 1584 do danes*. Ur. Kozma Ahačič. Različica 1.0. [Http://www.fran.si/slovnice-in-pravopisi/46/1976-toporisc](http://www.fran.si/slovnice-in-pravopisi/46/1976-toporisc). Zadnja sprememba 10. 6. 2015.

Bruce McCONACHIE, 2007: Falsifiable Theories for Theatre and Performance Studies. *Theatre Journal* 59/4, 553–577.

—, 2013: *Theatre and Mind*. Houndmills [etc.]: Palgrave Macmillan.

Katarina PODBEVŠEK, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli. Ljubljana: AGRFT, Maska. 195–238.

—, 2011: Resničnostni govor v uprizoritvi Zupančičevega *Hodnika* (sodobna gledališko-školatorska izhodišča). *Sodobna slovenska književnost (1980–2010)*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Obdobja 29). 211–217.

—, 2012: Jezikovni hibridi v sodobnih slovenskih uprizoritvenih praksah. *Hibridni prostori umetnosti*. Ur. Barbara Orel, Maja Šorli, Gašper Troha. Ljubljana: AGRFT, Maska. 15–36.

Breda POGORELEC, 1965: Vprašanja govornega jezika. *Jezikovni pogovori 1*. Ur. France Vurnik. Ljubljana: Cankarjeva založba. 132–156.

— (ur.), 1983: *Slovenščina v javnosti*. Ljubljana: Republiška konferenca SZDLS, Slavistično društvo Slovenije.

—, 2008: Jezikovno načrtovanje govornega jezika pri Slovencih. *Spisi o govoru*. Ur. Primož Vitez. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete. 75–85.

Malina SCHMIDT SNOJ, 2010: *Tokovi slovenske dramatike: od začetkov k sodobnosti*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.

Andrej E. SKUBIC, 2005: *Obrazi jezika*. Ljubljana: Študentska založba.

Marko SLODNJAK, 1990: *Bolečina in moč*. Ur. Janez Pipan, Ivo Svetina. Ljubljana: 109. zvezek Knjižnice MGL.

Tatjana STANIČ, 1996/97: Konverzacija brez komunikacije. *John Osborne: Ozri se v gnevu. Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, št. 1, 51–52.

Cvetka ŠERUGA PREK, Emica ANTONČIČ, ²2007: *Slovenska zborna izreka: priročnik z vajami za javne govorce*. Maribor: Založba Aristej.

Nada ŠUMI, 1986/87: Prostor jezikovne ustvarjalnosti pri prevajanju za gledališče. *Jezik in slovstvo* 32/2–3, 73–77.

Hotimir TIVADAR, 1999: Fonem /v/ v slovenskem govorjenem knjižnem jeziku. *Slavistična revija* 47/3, 341–361.

– –, 2003: Aktualna vprašanja slovenskega pravorečja. *Współczesna polska i słoweńska sytuacja językowa. Sodobni jezikovni položaj na Poljskem in v Sloveniji*. Ur. Stanisław Gajda, Ada Vidovič Muha. Opole: Uniwersytet Opolski, Instytut Filologii Polskiej; Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta. 281–299.

– –, 2012: Nevarna razmerja med pisnim in govorjenim jezikom. *Pravopisna stikanja: Razprave o pravopisnih vprašanjih*. Ur. Helena Dobrovoljc, Nataša Jakop. Ljubljana: ZRC. 203–211.

– –, 2012a: Nove usmeritve pri raziskavah govora s pogledom v preteklost. *Slavistična revija* 60/4, 587–601.

– –, 2016: Slovenska fonetika za tuje študentke in študente. *Drugačnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi. SSJLK*. Ur. Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 111–116.

– –, Martin VRTAČNIK, 2013: Vloga govora v sodobnem dramskem gledališču. *Družbena funkcija jezika (vidiki, merila, opredelitve)*. Ur. Andreja Žele. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Obdobja 32). 451–456.

Jože TOPORIŠIČ, 1978: *Glasovna in naglasna podoba slovenskega jezika*. Maribor: Obzorja.

– –, ⁴2000: *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.

Cathy TURNER, Synne BEHRNDT, 2011: *Dramaturgija in predstava*. Ljubljana: 155. zvezek Knjižnice MGL.

Martin VRTAČNIK, 2012: Gledališki lektor – njegova funkcija in namen v sodobnosti. *Jezik in slovstvo* 57/3–4, 101–114.

– –, 2014: Kognitivni pristop k oblikovanju odrskega govora (Ivo Prijatelj: Totenbirt). *Recepcija slovenske književnosti*. Ur. Alenka Žbogar. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. (Obdobja 33). 537–544.

– –, Hotimir TIVADAR, 2015: Odrski govor na Slovenskem z vidika pravorečja. *Slovnica in slovar – aktualni jezikovni opis*. Ur. Mojca Smolej. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete. 837–845.

CONTEMPORARY APPROACHES TO LANGUAGE CONSULTING IN SLOVENE THEATRE

The cognitive approach connected humanities and natural sciences as early as the 1980s. At the time, professor John Emigh found out that cognitive science can reinforce certain ideas that are present at the intuitive level, simultaneously preparing one to question things one intuitively feels might not work, or could work better another way. Cognitive linguistics is part of cognitive science dealing with language within psychological, sociological and cultural contexts. In Slovene linguistics – where Jože Toporišič's *Slovenska slovnica (Slovene grammar)* (1976) is still considered the central piece of work – structuralism is predominant, at least in principle, even though it does not suffice as a means of shaping stage speech in drama theatre. Recently, it has been proposed that practical dramaturgy and cognitive linguistics be connected in an interdisciplinary way. The development of theatre language consulting is not limited to the 20th century, as Oton Zupančič's touches and opinions can still be felt in the third millennium as well. In the 1950s, its principles started to loosen due to modern dramaturgic concepts (although the linguistic viewpoints in the plays of A. T. Linhart at the end of 18th century and the works of F. Levstik in the mid-19th century are in certain extents close to cognitivism). In the mid-20th century, the dramaturge Herbert Grün warned of the loosening of normativity in the framework of stage speech, which was enacted in *The Stage 57*. Even in the 1970s, theatre language consultants were being reproached for conservatism, as experts on Slovene language were late adopters of Grün's. Nonetheless, conservatism of that kind was often not justifiable: dramaturge and language consultant Marko Slodnjak, in the staging of Dušan Jovanović's text *Generacije* (1977), implemented stage speech based on radical normativity of practical dramaturgy of *The Stage 57*, which – as mentioned before – loosened linguistic normativity (however, linguistic easiness cannot be equated with linguistic ignorance). Critical responses to the stage speech of *Generacije* were ambivalent: (1) anachronistically moralising views point to the traditional conceptualisation of language, which does not stress contemporary linguistic consciousness and complementarity with textual circumstances; (2) dramaturgic analysis and critique, meanwhile, conceptualise stage speech as a theatrical sign in the contemporary sense. Theoretical-analytical conclusions emphasise that when shaping stage speech, it is imperative to keep in mind, first and foremost, the human as a whole, since cognitive processes happen our minds and are an inseparable part of human perception. Only by joining practical dramaturgy and cognitive linguistics can a theatrical language consultant working in drama theatre design the optimal stage speech, consistent with the concept of the play.