

# Branje dramskega besedila: primer empirične raziskave

Mateja Pezdirc Bartol

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Slovenija  
mateja.pezdirc-bartol@guest.arnes.si

*Recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva sta tisti dve smeri literarne vede, ki sta izpostavili bralčevo aktivno vlogo v bralnem procesu in izdelali različne konstrukte bralcev, hkrati pa sta z novim raziskovalnim poljem dali spodbude tudi gledališkemu teoretikom, ki so se začeli intenzivneje zanimati za procese branja in razumevanja dramskega besedila ter zlasti v postmodernejši multimedijiški civilizaciji postali pozorni tudi na zaznave gledalcev. Članek prikazuje rezultate empirične raziskave, ki na različnih ravneh bralčevega odziva preučuje konkretni stik bralcev z dramskim besedilom, hkrati pa njihove recepcijske odzive primerja z zaznavami gledalcev uprizoritve in njihovim dožemanjem, kako je besedilo brala režija.*

Ključne besede: dramatika / recepcijska estetika / dramska besedila / bralci / gledališko občinstvo / empirične raziskave

UDK 028:82.09-2

## Uvod

Branje je ena najkompleksnejših človekovih dejavnosti, kar dokazujejo številne študije – ki so se odmevneje začele pojavljati od sedemdesetih let 20. stoletja naprej, ko je bila bralcu vrnjena aktivna vloga pri tvorbi pomena –, ki kažejo, da je bralca možno opisati na vsaj tri načine. Prvi pristop je teoretičnega značaja in razmerje med bralcem in besedilom prikazuje s pomočjo različnih modelov hipotetičnih bralcev, med katerimi so implicitni bralec Wolfganga Iserja, modelni bralec Umberta Eca, informirani bralec Stanleya Fisha, idealni bralec Jonathana Cullerja idr.<sup>1</sup> Raziskovalci postavljajo bralca v širši družbeno-kulturni kontekst in raziskujejo mehanizme produkcije in recepcije, ki usmerjajo bralčevo tvorbo pomena. Bralca prikažejo tudi z vidika posameznika, njegovega dela in užitka pri branju, pri čemer se naslanjajo na spoznanja psihoanalize. Druga možnost je opis bralca iz zgodovinske perspektive – gre za analizo bralcev, njihovih bralnih navad in okusa skozi zgodovino oziroma v določenem zgodovin-

skem obdobju, in sicer v odvisnosti od družbene strukture, kulturnih in psiholoških navad, političnih in ekonomskih vplivov ipd., pri čemer raziskovalci izhajajo iz različnih arhivskih virov. Tretji, eksperimentalni pristop izhaja iz teoretičnih spoznanj, ki jih raziskovalci aplicirajo na analizo konkretnega občinstva. Zbiranje gradiva najpogosteje poteka s pomočjo različnih vprašalnikov, intervjujev in meritev bioloških funkcij bralcev, za analizo zbranega gradiva pa pogosto uporabljajo empirično metodo. Tretji pristop je torej tisti, ki daje prednost konkretnemu, vsakdanjemu, neprofesionalnemu bralcu, ki ga lahko opišemo s kvantitativno natančnostjo, ugotovljene znanstvene sodbe pa niso abstraktne, temveč se nanašajo na določeno občinstvo (in ne na bralca, ki bi bil model sofisticiranega učenjaka ali ahistorični konstrukt), zato Peter Dixon zanj uvede izraz »statistični bralec« (Dixon idr. 10). Primer takšne empirične raziskave, ki na različnih ravneh bračevega odziva preučuje konkretni stik bralcev z besedilom, bomo prikazali v tem prispevku, in sicer se bomo osredotočili na branje dramskega besedila.

Recepcijska estetika in teorija bračevega odziva sta tisti dve smeri literarne vede, ki sta izpostavili aktivno vlogo bralca v bralnem procesu in izdelali različne konstrukte bralcev. Pri svojih analizah sta se ukvarjali zlasti s prozo in liriko, medtem ko je bralec/gledalec drame redko predmet njihovih raziskav.<sup>2</sup> Kljub številnim očitkom in pomanjkljivostim sta bili obe disciplini zelo vplivni tako z novim raziskovalnim področjem (tretjo metodološko paradigmo) kot z uvedbo novih pojmov, ki so se izkazali za uporabne tudi v teoriji drame in so jih izrazito gledališko usmerjeni teoretiki vključili v svoja razmišljanja. Tako se pojmi, kakršni so konkretizacija, zapolnjevanje praznih mest, horizont pričakovanja, interpretativne skupnosti, modelni bralec, vsakodnevne fantazije, užitek idr., pojavljajo tudi pri semiotikih gledališča (med njimi so Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Marco de Marinis, Marvin Carlson idr.).<sup>3</sup>

Glavna razlika izhaja iz samega predmeta raziskovanja, saj je literarna komunikacija pri drami drugačna kot pri proznih ali lirskih besedilih: drama zaradi svojega dvojnega eksistenčnega statusa predvideva več vrst naslovnikov. Tako bralec bere dramatikovo besedilo, gledalec pa gleda uprizoritev, katere sestavni del je dramsko besedilo, a prebrano skozi oči režiserja in igralcev ter aktualizirano glede na pričakovanja in navade gledalcev. Iz tega izhaja, da je sprejemnik drame trojen: sestavljajo ga bralci drame, režiser in igralci (oziroma celotna gledališka skupina) ter gledalci uprizoritve.<sup>4</sup> Tako bračeve kot gledalčeve recepcijske zmožnosti upošteva dramatik že pri pisanju drame. Patrice Pavis (»Teze« 119) zapiše: »[D]ramska besedila so vedno samo sled določene uprizoritvene prakse. Problem je v tem, da jih je treba brati tako, da si predstavljamo, kako so jih

med nastajanjem oblikovale omejitve igre in uprizoritve.« V postmoderni multimedijški civilizaciji pa je gledalec tisti element gledališke komunikacije, ki je postal predmet zanimanja najrazličnejših znanstvenih disciplin.

Tako smo si tudi sami zastavili cilj, da z raziskavo osvetlimo konkreten stik med bralcem in dramskim besedilom ter gledalcem in gledališko uprizoritvijo pa tudi prikažemo razlike in podobnosti med besedilom in uprizoritvijo, kot se kažejo na različnih ravneh bralčevega/gledalčevega odziva. Bistvo raziskave torej ni usmerjeno v analizo dramskega besedila in gledališke uprizoritve oziroma v primerjavo in vrednotenje teh dveh, saj gre za dva avtonomna medija z njima lastnimi zakonitostmi. Zanimata nas odziv sprejemnikov in razlike v njihovih predstavah, nastalih na podlagi branja dramskega besedila (tj. razlike v besedilnih svetovih bralcev) oziroma ogleda gledališke uprizoritve in branja uprizoritvenega teksta, tj. režije celotnih odrskih sistemov, med katere prištevamo dramsko besedilo: branje uprizoritvenega teksta implicira, da dojamemo način, kako je besedilo brala režija, kajti branje besedila je potekalo pred režijo, ki je tako odrska realizacija tega branja (Pavis, »Od besedila« 152). Raziskava se torej loteva vprašanja, kako dobi besedilo oziroma uprizoritev pomen za sprejemnika oziroma katere jezikovne znake besedila dekodirajo bralci in katere jezikovne ter nejezikovne znake uprizoritve zaznavajo gledalci. Z empirično raziskavo pa smo preverili tudi praktično uporabnost nekaterih teoretičnih pojmov.

## **Problem in metoda**

V skladu s cilji raziskave smo izdelali vprašalnik s kvantitativnimi in kvalitativnimi vprašanji (odgovori DA/NE, obkrožanje na petstopenjski lestvici, razvrščanje elementov, izbiranje med ponujenimi možnostmi, samostojno tvorjenje odgovorov tipa: razloži, opiši, naštej, ovrednoti, utemelji). Vprašanja so se nanašala na različne ravni bralčevega/gledalčevega odziva, in sicer:

- zaznavanje različnih elementov drame, kot se kažejo skozi besedilo in/ali uprizoritev: dramska oseba (značaj, zunanja podoba, mimika in kretnje, kostum, odnosi med osebami), dramski govor (zaznavanje jezikovnih posebnosti dramskega govora, idiolekt in sociolekt, način govora, jezikovne ponovitve ...), prostor in čas (čas in kraj dogajanja, prizorišča, scenski elementi, materiali in barve, predmeti in rekviziti, zvoki, šumi in glasba);
- razumevanje in interpretacijo (zahtevnost drame za razumevanje, manj razumljivi prizori, temeljna ideja, sporočilnost drame ...);
- vrednotenje in všečnost (splošna ocena všečnosti besedila/uprizoritve, najljubši prizor, dramaturško šibek prizor ...);

– primerjavo besedila in uprizoritve (v kolikšni meri se uprizoritev ravna po besedilu drame, razlike v predstavah, nastalih ob individualnem branju in konkretno odrsko realizacijo ...).

Raziskava je bila sestavljena iz dveh delov: prva skupina anketirancev je prebrala dramsko besedilo in si nato ogledala gledališko uprizoritev, druga skupina pa si je najprej ogledala uprizoritev in nato prebrala dramsko besedilo; tako smo primerjalno preučevali, v kolikšni meri je na zaznavanje elementov uprizoritve vplivalo predhodno branje in obratno. V raziskavi je sodelovalo 60 študentov 1. letnika slovenistike s končano gimnazijsko izobrazbo, starih med 19 in 20 leti, večinoma ženskega spola in iz različnih delov Slovenije, kar je predstavljalo starostno, izobrazbeno in interesno homogen vzorec. Kot gradivo je služila drama Dušana Jovanovića *Ekshibicionist*, za katero smo predvidevali, da bo tematsko in idejno zanimiva za izbrani vzorec anketirancev,<sup>5</sup> hkrati pa je bilo to igro v času izvedbe raziskave možno prebrati in videti uprizorjeno na odru. Drama je bila krstno uprizorjena v sezoni 2001–2002 v SNG Mala Drama Ljubljana v režiji Dušana Jovanovića in istega leta je bila objavljena v pripadajočem gledališkem listu, v knjižni izdaji pa je izšla leta 2004.

## **Rezultati raziskave<sup>6</sup>**

### **Zaznavanje sestavnih delov drame**

Zaznavanje različnih elementov, povezanih z dramsko osebo, jezikovnimi značilnostmi in časovno-prostorskimi dimenzijami drame, je z odgovori pokazalo, da so se anketiranci v našem primeru osredotočali predvsem na dramsko osebo (oznaka, značajske lastnosti, mimika in kretnje, kostum, problemskost ...), saj so bili ti odgovori najštevilčnejši. Odgovori tistih, ki so predhodno brali dramsko besedilo, so bili pri naštetih kategorijah na občutek izčrpnější, natančnejši in bolj poglobljeni, vendar vprašanja niso bila zastavljena dovolj odločevalno, da bi to lahko z vso gotovostjo trdili, nakazujejo pa razmišljanje, da so bili ti anketiranci manj zaposleni s samo zgodbo, tako da so lahko več pozornosti posvečali navedenim uprizoritvenim elementom. To pa ne velja za zaznavanje jezikovnih posebnosti in predmetov, rekvizitov in drugih scenskih elementov, kakršni so materiali in barve, ter glasbe; ti elementi so bili na splošno slabše zaznavani in niti predhodno branje in s tem poznavanje zgodbe ni povečalo pozornosti tem segmentom uprizoritve. Najopaznejši so bili vulgarni izrazi paznika Jimmyja in pogosta raba strokovnih terminov v govoru psihiatrinje Eve. Večino preostalih jezikovnih značilnosti je opazila manj kot polovica ozi-

roma manj kot tretjina anketirancev, rezultat za preostale osebe je še nižji, četrtnina anketirancev pa je zapisala, da odgovora ne pozne, se ne spomni, ni bila pozorna na jezikovne značilnosti, ali pa odgovora sploh ni bilo. Zato so imeli bralci/gledalci tudi težave pri določanju pomenskih funkcij naštetih elementov in njihove soodvisnosti znotraj uprizoritve, tako da se pri teh vprašanih večkrat pojavi odgovor *ne vem* oziroma odgovor ni bil zapisan. Glede usmerjanja gledalčeve pozornosti se v našem primeru potrjujeta obe osnovni predpostavki, ki ju navaja Marco de Marinis v študiji »Dramaturgija gledalca« (189–204), enem redkih prispevkov, ki se ukvarjajo s tako temeljnim problemom, kot je ta, kako gledalec iz raznolikih in razpršenih elementov sestavi uprizoritev, ki je skladna in nosi pomen, torej s problemom percepcije. Ker je gledališka umetnost tista, ki sprejemnikove čutne sposobnosti najbolj zaseda, je gledalec prisiljen zavreči ali celo izrazito izničiti del množice dražljajev, ki jim je simultano in sukcesivno izpostavljen. In kot ugotavlja de Marinis, gledalec tako avtomatično in nezavedno uporablja dva modela – pozorno fokusiranje in selektivno pozornost –, pri čemer si zastavi temeljno vprašanje, kaj privablja gledalčevo pozornost k neki stvari in kaj jo hkrati odvrača od druge. Najprej navedimo primer pozornega fokusiranja in selektivne pozornosti: dobra polovica gledalcev je kot sestavni del kostuma Daniela Parkerja navedla natikače; ti so pritegnili gledalčevo pozornost, saj jih Daniel obuva in sezuva, nosi po prostoru ipd., hkrati pa so natikači odvrnili pozornost od drugih elementov kostuma, denimo od čepice, ki jo je navedel en sam gledalec, četudi jo ima Daniel ves čas uprizoritve na glavi. Druga misel je, da mora predstava najprej gledalca presenetiti, vzbuditi njegovo zanimanje, začudenje, če hoče pritegniti njegovo pozornost. To se je pri nas pokazalo na več ravneh. Navedimo dva zgleda. Na seznamu predmetov, ki so si jih gledalci zapomnili, prva mesta zasedajo tisti predmeti, ki so nenavadni, presenetljivi in s tem fascinirajo gledalca (na primer predmet z bučikami, pisoar, drog z lučjo, žival); podobno se je pokazalo tudi pri prizorih, ki so gledalcem ostali v spominu, tj. pri prizorih, ki so pritegnili njihovo pozornost s šokantnostjo, smešnostjo, čustveno nabitostjo ali izjemno igralsko prepričljivostjo.

### **Razumevanje in interpretacija**

Anketiranci po lastnih ocenah na splošno niso imeli težav z razumevanjem dramskega besedila in gledališke uprizoritve. Med manj razumljive prizore je več kot polovica bralcev uvrstila konec 23. prizora, ko je treba hkrati sestavljati dva vzporedna pogovora, nekateri pa so imeli težave tudi

pri Dorothyjinih dolgih monologih. Pri uprizoritvi se je za glavni problem izkazalo to, da so zaradi hitrega dogajanja gledalci prezrli določene informacije – v našem primeru je bilo tako denimo s Fredovim otroštvom in Evino preteklostjo –, torej tisti deli, ki imajo epsko dimenzijo. Potem ko so si bralci ogledali predstavo in ko so gledalci prebrali besedilo, so poročali, da dramo v celoti bolje razumejo in da so jim posamezna nejasna mesta zdaj jasnejša, kar nas nedvomno napeljuje na misel, da je za celovito razumevanje drame potrebno tako branje kot tudi ogled odrske uprizoritve, če je ta le možen.

Bralci in gledalci niso imeli težav z razbiranjem sporočila drame, res pa je, da so odgovori nekaterih zelo enostavni in sporočilo drame nekoliko poenostavljajo; vendar se v »pravilnost« interpretacije nismo spuščali. Bralci so najpogosteje pristopali k besedilu iz perspektive ene od dramskih oseb in njenih težav, zato je zanje sporočilo vezano na spoznanje, da ima vsak človek težave ne glede na svoj socialni status, izobrazbo, razlika je le v tem, da si nekateri pred težavami zatiskajo oči in si jih ne priznajo, tako da se navzven kažejo popolne, navznoter pa so polni konfliktov. Gledalci so k tej perspektivi dodali tudi širši pomen drame, torej njeno osnovno idejno sporočilo, ki kaže na osamljenost in odtujenost v sodobnem svetu. Besedilo je sicer pomensko odprto in omogoča različne pomenske poudarke, vendar se odgovori izbranega vzorca v večini primerov gibljejo znotraj navedenih dveh pomenskih polj.

### **Vrednotenje in všečnost**

Tako besedilo kot uprizoritev so anketiranci na lestvici všečnosti ocenili izjemno visoko (na petstopenjski lestvici je predstava dobila oceno 4,67, dramsko besedilo pa 3,97). Gledalci so zlasti pohvalili igralsko zasedbo, prikaz resnih problemov na komičen način in aktualnost same tematike oziroma prikaz realnosti sodobne družbe, bralci pa tudi odlične dialoge, kompozicijo, nekateri tudi rabo različnih ravni jezika. Kot dolgočasne so najpogosteje označili Dorothyjine monologe na začetku drame in nekatere pogovore med Dorothy in Evo. Gledališka uprizoritev omogoča tudi več različnih vrst komike, kar se je pokazalo tudi v našem primeru, saj so gledalci komičnost uprizoritve ocenili z višjo oceno kot bralci komičnost besedila (za predstavo 3,83, za besedilo 2,87). Pogosta raba kletvic in vulgarnih izrazov je anketirance presenetila, a se jim je zdela v kontekstu tega besedila/uprizoritve smiselna in učinkovita.

## **Primerjava besedilnih svetov bralcev z odrsko realizacijo**

Primerjava dramskega besedila in gledališke uprizoritve v naši raziskavi temelji na podobnostih in razlikah med besedilom in uprizoritvijo, kot jih zaznavajo in interpretirajo sprejemniki. Gre torej predvsem za primerjavo tega, v kolikšni meri se ujemata dramsko besedilo in verbalna komponenta uprizoritve ter v kolikšni meri se ujemajo besedilni svetovi, nastali na podlagi branja bralcev in ustvarjalcev uprizoritve. Uprizoritev se razen redkih izjem, ko je izpuščena kakšna vrstica in dodan stavek, v celoti ravna po besedilu drame in vanj ne posega. Predstave anketirancev, nastale na podlagi branja, se v marsičem razlikujejo od odrske realizacije. Bralci so dramo doživljali bolj problemsko in resno, medtem ko je bila perspektiva uprizoritve lahkotnejša in bolj komična. Različno so si predstavljali tudi dogajalne prostore: bralci poročajo, da so si zamišljali zapor in rešetke, medtem ko je bila scena na odru minimalistična, prizorišča pa so se hitro menjavala, tako da jih je običajno zaznamoval samo kakšen značilen predmet. Iz odgovorov anketirancev je razbrati, da besedilo večjo pozornost odmerja Dorothy, medtem ko se uprizoritev bolj osredotoča na naslovnega junaka. Največ razlik med predstavami bralcev in ustvarjalcev gledališke uprizoritve se je pokazalo prav na ravni predstav o vseh nastopajočih oseb. Natančno smo primerjali značajske lastnosti Freda Millerja in kostum Daniela Parkerja.

Izkazalo se je, da sta podoba naslovnega junaka na podlagi branja besedila in podoba junaka na podlagi branja režije presenetljivo podobni, saj sta med ponujenimi pomenskimi dvojicami na petstopenjski lestvici obe skupini obkrožali naslednje značilnosti: Fred je inteligenčen, zavrt, osamljen, čustveno zapleten, resen, ranljiv, poklicno uspešen fant, urejene zunanosti, nenasilen in srednje privlačen. Razlike pa se pojavijo pri tistih lastnostih, ki zadevajo zunanost osebe. Gledalci so zunanost osebe označili glede na igralčev fizični videz, zato je zanj Fred nizek in svetlolas, medtem ko je za bralce Fred visok in temnolas. Enoten odgovor bralcev je presenetljiv, kajti v besedilu ni nobenega podatka o zunanosti oseb. Drugi primer pa je povezan s kostumom dramske osebe: to vprašanje smo osredotočili na osebo psihiatra Daniela Parkerja, ki ima edini skozi celotno uprizoritev nespremenjena oblačila. Bralci si na podlagi branja Daniela zamišljajo v elegantnih, dragih, uglajenih oblačilih (nekaj primerov odgovorov: brezhlebná obleka po zadnji modi, hlače na rob in bela srajca, elegantna obleka temne barve s kričečo kravato, strog, uraden videz, obleka drage blagovne znamke, čevlji denimo znamke Hugo Boss, črni lakirani čevlji, moderna očala ipd.). Spet je presenetljiva enotnost odgovora, saj je takšen odgovor zapisalo kar 87 odstotkov vprašanih, medtem ko le 13 odstotkov

vidi Daniela v vsakdanjih oblačilih, tj. v kavbojkah ali drugih navadnih hlačah in srajci oziroma puloverju, dodaja pa še neuskklajene barve, športne copate in očala. Drugače so si Danielov kostum zamislili ustvarjalci predstave: gledalci so najpogosteje naštel natikače, oranžno srajco in rdeče hlače, med pridevniki pa pisana oblačila, hipijevska, žive barve, neuskklajena, ohlapna, sproščena, neformalna, preprosta, razvlečena oblačila.

Ker v besedilu ni konkretnih podatkov o zunanosti oseb, predvidevamo, da so v opisanih dveh primerih izjemno enotni odgovori posledica splošne družbeno-kulturne vednosti, iz katere izhajajo nekakšne vnaprejšnje predstave o ekshibicionistu oziroma borznem posredniku in psihiatru (podoba uglajenega newyorškega psihiatra je lahko recimo posledica številnih podobnih nastopajočih likov v ameriških televizijskih nanizankah). Hkrati pa smo s temi vprašanji nakazali, da je duševnost oseb v besedilu natančno zarisana, medtem ko ostaja njihova zunanost primer praznega mesta (Iser) oziroma vrzeli (Ubersfeld), ki jo v našem primeru bralci zapolnjujejo drugače kot odrski ustvarjalci in za njimi gledalci, pri čemer pa sta obe možnosti legitimni in nista v nasprotju z besedilom. Lastnosti, ki zadevajo čustveni odnos sprejemnikov do družbeno zaznamovane osebe (anketiranci so na petstopenjski lestvici obkrožali vrednosti med *odvraten* – *simpatičen* ter *moja čustva ob osebi so negativna* – *moja čustva ob osebi so pozitivna*), so pokazale visoke vrednosti in pozitivno naravnost sprejemnikov: ta je pri gledalcih še višja kot pri bralcih. Tako lahko tvegamo in za Jausson, Iserjem, Brechtom in drugimi ponovimo, da srečanje z literaturo in potemtakem tujo izkušnjo prispeva k širitvi bralčevega/gledalčevega spoznavnega horizonta in tako spreminja tudi bralca/gledalca ter njegove poglede na svet.

## Sklep

Primerjava lastnih predstav, nastalih na podlagi branja besedila, z branjem režije in nastalo konkretno realizacijo odrskih ustvarjalcev je eden od temeljnih virov užitka. Če beremo dramo po ogledu uprizoritve, ta dimenzija odpade, saj odgovori anketirancev kažejo, da v tem primeru beremo dramo v skladu z videnim na odru. Zato se nagibamo k odločitvi za branje dramskih besedil pred ogledom uprizoritve. Seveda pa je pri tem treba upoštevati tudi sam namen oziroma cilje branja, zato je v določenih primerih smiselno tudi obratno zaporedje.

Študentje so v našem primeru poročali, da se jim je zdel vprašalnik koristen, saj jim je pomagal oblikovati vtise, zato so v predavalnici lažje in pogumneje sodelovali v diskusiji: pokazal jim je določene elemente, na ka-

tere niso bili pozorni oziroma so jih prezrli, in njihovo funkcijo, ob njem so opazovali avtonomnost in hkrati medsebojno prepletenost dramskega besedila in gledališke uprizoritve ter spoznavali tudi različne mehanizme, ki sodelujejo pri opomenjanju in recepciji dela. Največja prednost vprašalnika je, da se nanaša na analizo konkretnega dramskega besedila/uprizoritve in tako dopolnjuje znanje s predavanj o teoriji drame oziroma šolske obravnave teoretičnih pojmov, ki so ponavadi abstraktne, splošno povzemajoče različne teorije in metodološke prijeme, vezane na izolirane dramske prvine in konkretizirane z očitnimi primeri iz različnih besedil. Takšen vprašalnik in diskusija ob njem vključuje nadgradnjo bralnih in drugih strategij, ki so specifične za branje dramskih besedil, ter spoznavanje teoretičnega aparata za analizo drame. Vprašalniki spodbujajo verbalizacijo estetske izkušnje vsakega posameznika, saj ta pri sebi ponovno podoživi in premisli o predstavi oziroma besedilu ter na podlagi zapisanega lažje primerja svoje ugotovitve in zaznave z drugimi. Analiza drame s pomočjo vprašalnika ni nova metoda: Anne Ubersfeld, André Helbo pa tudi Patrice Pavis so izdelali različne vprašalnike, ki pa so splošni in niso osredotočeni na točno določeno dramo, hkrati pa se v večji meri nanašajo na analizo gledališke uprizoritve.<sup>7</sup>

Pričujoča raziskava ne ponuja dokončnih odgovorov, omogoča pa pogled v procese branja in razumevanja večje skupine bralcev in pokaže, kaj bralci opazijo ob prvem, spontanem branju nekega besedila in ogledu gledališke uprizoritve, kakšna so njihova doživetja ob branju, iz katere perspektive pristopajo k besedilu, na kakšen način vključujejo informacije besedila v svoje že obstoječe miselne sheme ipd. Rezultati kažejo na pestrost besedilnih svetov, ki nastanejo na podlagi branja istega besedila, in dokazujejo, da branje in razumevanje literarnih besedil ni odvisno samo od stopnje šolanja in književnega znanja, temveč tudi od subjektivnih lastnosti posameznega bralca. V odgovorih anketirancev se tako kažejo tudi individualna, subjektivna vrednostna merila vsakega posameznika, zato so odgovori pri vprašanih odprtega tipa razpršeni. Tudi kadar več anketirancev navede podoben odgovor, zazna isti element ali opiše isti prizor, je njihova interpretacija lahko različna in je posledica subjektivnega doživljanja oziroma sestavljanja gledaliških znakov v samo njim lastno celoto.

Prav zato takšne raziskave vsakič znova preverjajo tudi uporabnost same metodologije. Raziskave različnih vrst občinstva s pomočjo vprašalnika sodijo med najbolj razširjene oblike, njihov temeljni problem pa je zagotoviti pravo razmerje med kvalitativnimi in kvantitativnimi tipi vprašanj. Pri kvalitativnih vprašanjih, pri katerih anketiranci pišejo odgovore samostojno, so namreč odgovori razpršeni, zato jih je težko razvrstiti in ovrednotiti, so pa jasen pokazatelj spontanega odziva. Pri zaprtih vpraša-

njih, pri katerih so odgovori dani vnaprej, je te lažje prešteti in statistično obdelati, a po drugi strani izgubimo določene informacije. Posamezni raziskovalci iščejo ravnotežje med obema možnostma gleda na predmet raziskovanja in cilje. Po drugi strani pa vidimo eno poglavitnih težav tudi v sami metodologiji raziskovanja, saj je težavno raziskovati branje, ne da bi pri tem s svojim načinom raziskovanja in izbranim instrumentarijem posegali v bralčev spontani bralni proces, mu z zastavljenimi vprašanji sugerirali razumevanje, pritegnili njegovo pozornost na določen element ali ga kako drugače usmerjali. Vse naštetu pa je tudi razlog, da je tovrstnih raziskav v slovenskem prostoru še vedno zelo malo.

#### OPOMBE

<sup>1</sup> Seznam takšnih hipotetičnih bralcev je obsežen, saj je vsak raziskovalec osnoval svoj model; o tem gl. uvodno študijo Andrewa Bennetta k zborniku *Readers & Reading* (Bennett 3).

<sup>2</sup> Seveda pa dramska besedila niso popolnoma izvzeta; tako je npr. N. Holland preučeval, na kakšen način Brecht preoblikuje različne fantazije v družbeno sprejemljive pomene, W. Iser je poskušal razložiti vrste in funkcijo smeha pri Beckettu, H. R. Jauss je razlagal mit Ifigenije pri Racinu in Goetheju, iz bralčeve/gledalčeve perspektive pa je napisan tudi njegov spis *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, v katerem poskuša tragično in komično razložiti kot nekaj relativnega, odvisnega od občinstva in njegovih subjektivnih zaznav.

<sup>3</sup> Da so navedeni pojmi uporabni pri konkretnih analizah, dokazujejo različne študije. Marvin Carlson se na primer v poglavju »Theatre Audiences and the Reading of Performance«, ki je izšlo v knjigi *Theatre Semiotics: Signs of Life* (1990), opre na teoretična izhodišča W. Iserja, H. R. Jaussa, U. Eca, M. de Marinisa in S. Fisha in jih aplicira na štiri konkretne primere. Tako najprej ugotavlja vpliv žanrskih zakonitosti na razumevanje pri različnih tipih drame skozi zgodovino. Potem razpravlja o vlogi in razvoju gledališkega lista, predvsem o tem, kako ta s svojimi informacijami usmerja recepcijo. Sledi konkreten primer drame in vpliv oglaševanja: Carlson vzame za zgled dramo *Čakajoč na Godota* in prikaže, kako oglas predvidi modelnega gledalca oziroma ga zgreši. Zadnji primer pa kaže vpliv časopisne kritike, in sicer gre za oceno uprizoritve *Češnjevi vrta*. Na podlagi navedenih primerov Carlson ugotavlja, da se gledališke študije v glavnem ukvarjajo z odzivi in občutki gledalcev po koncu predstave, premalo poudarka pa je na tem, kar oblikuje gledalčev horizont pričakovanja, torej tisto, kar gledalci že prinesejo v gledališče: pričakovanja, domneve, strategije in drugo, kar bo kreativno sodelovalo s stimuli predstave.

<sup>4</sup> Do podobnih sklepov pride tudi Una Chaudhuri v članku »The Spectator in Drama/Drama in the Spectator« (1984), kjer navedeno trojico naslovnikov še dodatno časovno ločuje, tako da jo najprej postavlja v čas nastanka drame, nato pa ločuje še vsa kasnejša branja.

<sup>5</sup> *Ekshibicionist* je zgodba o Fredu Millerju, uspešnem borznem mešetarju, ki kaže čustva na družbeno nesprejemljiv način. Razkazovanje ga že tretjič pripelje v zapor, kjer se seznanja s socialno delavko Dorothy Jackson, ki v njem ne vidi le spolnega iztirjenca, temveč ranljivega in nezaupljivega fanta, in med njima se postopoma splete čustvena vez. Njeno nasprotje je psihiatrinja Eva Stempowsky, zanjo je Miller pacient in izmeček, za katerega

je edina prava ozdravitev šok terapija. Igra, ki je postavljena v New York, v treh dejanjih in skupno štirindvajsetih prizorih prikaže pet oseb (poleg naštetih sta tu še paznik Jimmy in psihiater Daniel) in njihovih intimnih usod, pri čemer vsakdo doživi novo epizodo, a se vendar gledano v celoti nič ne zgodi. Tako je *Eksbibicionist* zgodba, ki poteka predvsem na ravni jezika, zgodba, ki temelji na poznavanju sodobnega diskurza in novodobnih ritualov komunikacije, ob katerih Jovanović izpostavlja nekaj problemskih težišč sodobnega človeka: osamljenost, krhkost, ranljivost, razmerje med poklicno uspešnostjo in zasebno izpraznjenostjo, iskanje družbeno sprejemljive samopodobe ipd.

<sup>6</sup> Rezultati raziskave so z vsem pripadajočim znanstvenim aparatom (statistična obdelava podatkov, tabele, preglednice, priloge z odgovori anketirancev) objavljeni v avtoričini knjigi *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*, v nadaljevanju pa povzemamo ključne ugotovitve.

<sup>7</sup> Med njimi je zagotovo najbolj znan Pavisov vprašalnik, ki ga je avtor izvajal s svojimi študenti in je usmerjen v semiolško analizo uprizoritve. Pavisov vprašalnik je najpogosteje citiran in ga najdemo v številnih knjigah, v slovenskem prevodu v Pavisovem *Gledališkem slovarju* (1997) ali v reviji *Maske* (1988–1989).

## LITERATURA IN VIRI

- Bennett, Andrew. »Introduction«. *Readers & Reading*. Ur. Andrew Bennett. New York: Longman Publishing, 1995. 1–19.
- Carlson, Marvin. »Theatre Audiences and the Reading of Performance«. Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington: Indiana UP, 1990. 10–25.
- Chaudhuri, Una. »The Spectator in Drama/Drama in the Spectator.« *Modern Drama* 17.3 (1984): 281–297.
- De Marinis, Marco. »Dramaturgija gledalca«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvat. Ljubljana: Maska, 1996. 189–204.
- Dixon, Peter, idr. »Literary Processing and Interpretation: Toward Empirical Foundations«. *Poetics* 5 (1993): 5–33.
- Jovanović, Dušan. *Karajan C, Klinika Kozarčevy, Eksbibicionist*. Ljubljana: Študentska založba, 2004.
- Pavis, Patrice. »Od besedila do odra: Težaven porod«. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ur. Emil Hrvat. Ljubljana: Maska, 1996. 141–158.
- — —. »Teze za analizo dramskega teksta«. *Drama, tekst, pisava*. Ur. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008. 117–148.
- Pezdirc Bartol, Mateja. *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2010.