

**Mateja
Pezdirč
Bartol**

NAJDENI POMENI

Empirične raziskave
receptije literarnega dela



Slavistična knjižnica

Mateja Pezdirc Bartol

NAJDENI POMENI

Empirične raziskave recepcije literarnega dela

Zveza društev
Slavistično društvo Slovenije
Ljubljana 2010

Mateja Pezdirc Bartol

NAJDENI POMENI

Empirične raziskave recepcije literarnega dela

Recenziji: red. prof. dr. Miran Hladnik, red. prof. dr. Marko Juvan

Prevod povzetka: Don Reindl

Zbirka Slavistična knjižnica, 15

Urednik zbirke: Zoltan Jan

Tehnični urednik: Matjaž Zaplotnik

Oblikovanje ovitka: Pšenica Kovačič

Izdala Zveza društev Slavistično društvo Slovenije,

<http://www.ff.uni-lj.si/slovjez/sds/sds.html>

Zanjo Irena Novak Popov

Ljubljana, januar 2010

Računalniški prelom: Kazimir Rapoša

Tisk: Tiskarna Pleško, d.o.o., Ljubljana

Naklada: 250 izvodov



Imetnik pravic na tem delu je Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, razen moralnih avtorskih pravic, ki pripadajo avtorici. Imetnik pravic dovoljuje uporabo tega dela pod licenco Creative Commons 2.5 (priznanje avtorstva, nekomercialno, brez predelav). Skladno s to licenco lahko uporabnik ob priznanju avtorstva delo razmnožuje, distribuira, javno priobčuje ali daje v najem, vendar samo v nekomercialne namene. Uporabnik mora pri uporabi navesti izvirnega avtorja. Dela ni dovoljeno predelovati.

JAK Monografija je izšla s podporo Javne agencije za knjigo Republike Slovenije.

CIP – Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.09:028

028

82.02 "19"

PEZDIRC-Bartol, Mateja

Najdeni pomeni : empirične raziskave recepcije literarnega dela / Mateja Pezdirc Bartol ; [prevod povzetka Don Reindl]. - Ljubljana : Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2010. - (Slavistična knjižnica / Slavistično društvo Slovenije ; 15)

ISBN 978-961-6715-05-8

249899264

VSEBINA

PREDGOVOR	9
PRVI DEL: BRANJE PROZNEGA BESEDILA	13
TEORETIČNA IZHODIŠČA	15
Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh	
20. stoletja	15
Angleška literarna kritika v 20. in 30. letih	17
Ameriška nova kritika	19
Formalizem	20
Strukturalizem	22
Psihoanaliza	25
Receptijska estetika	27
Teorija bralčevega odziva	39
Poststrukturalizem in dekonstrukcija	44
Feminizem	48
Interdisciplinarno raziskovanje branja	51
Novejši pogledi na raziskovanje branja	53
Razumevanje besedila	53
Čustveno-motivacijski dejavniki branja	64
Razvoj bralne sposobnosti v času šolanja	68
Kdo je bralec leposlovja v Sloveniji	72
EMPIRIČNA RAZISKAVA: RECEPCIJA TREH KRATKIH	
ZGODB MED BRALCI Z RAZLIČNIH RAVNI ŠOLANJA ...	79
Problem in metoda	79
Vzorec	79
Izbira gradiva	81
Izvedba	85
Cilji raziskave	86
Rezultati raziskave	87
Ugotavljanje književnih interesov in poznavanja sodobne	
proze	87
Ugotavljanje čustveno-motivacijskih dejavnikov za branje	
zgodb <i>Nič takega</i> , <i>Rai</i> , <i>Ob oknu</i>	97

Sestavine pripovedi, ki privlačijo mladega bralca	100
Razumevanje in interpretacija	107
Nekaj izhodišč za šolsko prakso	115
DRUGI DEL: BRANJE DRAMSKEGA BESEDILA	125
TEORETIČNA IZHODIŠČA	127
Specifičnost branja dramskih besedil	127
Razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo	134
Sprejemnik v teoriji drame	142
Semiotika gledališča	142
Patrice Pavis in analiza gledalca	146
Anne Ubersfeld in užitek gledalca	149
Marco de Marinis in dramaturgija gledalca	152
Procesi gledanja in gledališki prostor	156
Kaj vidimo, ko gledamo	156
Gledalčevo razmerje do prostora – pogled v zgodovino ..	158
Alternativne oblike razmerja med uprizoritvijo in gledalcem	160
Pojem distance	162
Nekaj primerov konkretnih raziskav gledališke publike	166
Vprašanje metodologije	166
Sociološka analiza publike	167
Etogenetski pristop	169
Vpliv ideologije	170
Kdo so bralci dramskih besedil	172
EMPIRIČNA RAZISKAVA: RECEPCIJA DRAMSKEGA BESEDILA IN NJEGOVE GLEDALIŠKE UPRIZORITVE ...	176
Problem in metoda	176
Izbira gradiva	177
Izvedba	189
Vzorec	190
Cilji raziskave	191
Rezultati raziskave	192
Oseba	192
Jezik	201
Prostor in čas	203
Razumevanje in interpretacija	208
Vrednotenje in vsečnost	212
Primerjava branja dramskega besedila s spremljanjem gledališke uprizoritve	220
Nekaj izhodišč za šolsko prakso	226
ZAKLJUČEK	237

LITERATURA IN VIRI	243
PRILOGE	253
<i>Priloga 1: Vprašalnik: Recepcija treh kratkih zgodb</i> med bralci z različnih ravni šolanja	253
<i>Priloga 2: Vprašalniki: Recepcija dramskega besedila</i> in njegove gledališke uprizoritve	255
<i>Priloga 3: Rezultati v številkah</i>	262
SUMMARY	265
IMENSKO KAZALO	269
O AVTORICI	273
IZ RECENZIJ	275
DOSLEJ IZŠLO	279

PREDGOVOR

Osnovna misel na knjigo sega v zgodnja bralska leta, saj vsak med nami kmalu opazi, da imamo bralci različen odnos do določene knjige, da smo pozorni na različne prvine in da je tudi naše razumevanje enakih črk na papirju različno. Prav zato se o knjigah in bralnih doživetjih radi pogovarjamo, si pri tem izmenjujemo mnenja in širimo bralski horizont. Želja, pogledati v bralne procese večje skupine bralcev, je bila tako vzpodbuda za teoretski razmislek o bralnih procesih in dejavnikih, ki vplivajo na naše razumevanje literarnih besedil, kot tudi vzpodbuda za izvedbo empirične raziskave, v kateri bi opazovali bralske odzive različnih skupin bralcev. Temeljni raziskovalni predmet pričujoče knjige je torej bralec oziroma sprejemnik, če uporabim širši pojem, s katerim zaobjamemo različne oblike recepcije literarnega dela. Za razliko od študij, ki se ukvarjajo z odmevom, sprejemom in vplivom določenega avtorja znotraj nacionalne književnosti ali v svetovnem merilu, pri čemer najpogosteje sledijo izjavam literarnih kritikov, literarnih zgodovinarjev ali pisateljev samih, bo v središču našega zanimanja običajni, vsakdanji, neprofesionalni bralec.

Fenomen branja zaposluje številne raziskovalce po vsem svetu, in ker je branje ena najbolj zapletenih in kompleksnih človeških dejavnosti, zahteva obravnavo z najrazličnejših vidikov, zato je iluzorno pričakovati, da bi pričujoča monografija ponudila nekakšne dokončne odgovore. Čeprav je v zadnjem desetletju tudi v Sloveniji opaziti porast zanimanja za bralno problematiko, še vedno pogrešamo večje število raziskav, ki bi se ukvarjale s konkretnim stikom med bralcem in besedilom, zato je bil prikaz tovrstnih raziskav eden od ciljev pričujoče monografije.

Knjiga je vsebinsko razdeljena na dva dela: prvi del je osredotočen na prikaz vloge bralca v temeljnih literarno-vednih smereh 20. stoletja ter specifičnosti branja proznih besedil, medtem ko se drugi del ukvarja z branjem dramskih besedil, saj drama zaradi dvojnega eksistenčnega statusa zahteva tudi več vrst naslovnikov. Vsaka literarna zvrst je torej prikazana skozi pregled glavnih teoretskih del o njeni recepciji ter v nadaljevanju skozi empirično raziskavo. Raziskovanje sprejemnika sem pričela z recepcijo kratkih zgodb, saj te zaradi kratkosti, a hkrati sklenjene pripovedi, sodijo med najbolj primerne literarne vrste za empirične raziskave branja. Odločitev za izbiro dramskega besedila je nastala zaradi drugačnega razloga. Dramska besedila sodijo med manj priljubljene zvrsti branja, bralci imajo z razbi-ranjem njenih različnih pomenskih plasti pogosto težave, zato je bil eden od ciljev prav osvetliti bralne specifike dramskih besedil. Hkrati pa se z dramskim besedilom srečuje več vrst sprejemnikov (bralec, gledalec, režiser/igralci), zato je bila druga raziskava osredotočena na analizo procesov, ki oblikujejo odnose avtor – dramsko besedilo – bralec ter režiser – uprizoritev – gledalec, vendar ves čas znotraj dramskega gledališča.

Z raziskavo, predstavljeno v prvem delu, sem želela ugotoviti razlike in podobnosti v recepciji treh sodobnih kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja in z različnim književnim znanjem. Cilj raziskave je bil torej preučevanje dejanskega stika različnih bralcev z istimi besedili, in sicer na različnih ravneh bralčevega odziva. V skladu z namenom raziskave je bilo potrebno izbrati ustrezno metodologijo: odločila sem se za uporabo vprašalnika s kvantitativnimi in kvalitativnimi vprašanji, s katerimi sem ugotavljala podobnosti in razlike v književnih interesih in poznavanju sodobne proze ter podobnosti in razlike v recepciji treh kratkih postmodernističnih zgodb. V raziskavo je bilo vključenih 180 anketirancev.

Drugi del je posvečen dramskemu besedilu, pri katerem sem želela raziskati naslednje: kakšna je vloga bralca pri procesih opomenjanja dramskega besedila, kako razbira jezikovne znake, kakšen smisel podeljuje besedilu; kakšna je vloga gledalca v procesu gledališke komunikacije, katere gledališke znake zaznava oziroma se nanje osredotoča,

kakšna je njegova produkcija smisla; ter v čem se kažejo podobnosti in razlike med branjem bralcev ter branjem režije in njene realizacije skozi zaznave gledalcev. V ta namen sem najprej v teoretičnem delu prikazala specifičnosti branja dramskih besedil, kako se je spreminjalo razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo, vlogo sprejemnika v teoriji drame, dotaknila pa sem se tudi procesov gledanja in s tem odnosa med odrom in avditorijem. V empirični raziskavi je sodelovalo 60 anketirancev, prva skupina je najprej brala dramsko besedilo in si nato ogledala uprizoritev, druga skupina pa ravno obratno, vsakič so izpolnili za to priložnost posebej sestavljen vprašalnik.

Prikazani rezultati imajo aplikativno vrednost za šolsko prakso, zato raziskavo dopolnjuje poglavje, ki ponuja nekaj pedagoško uporabnih izhodišč oziroma predlogov. Čeprav rezultati, predstavljeni v knjigi, v celoti veljajo za izbrani vzorec bralcev, za izbrano gradivo in za zgodovinski trenutek, v katerem je bila raziskava izvedena, sem na ustreznih mestih izpeljala tudi kakšno daljnosežnejšo tezo.

Monografija s prikazanimi teoretičnimi izhodišči, metodološko zasnovo in ugotovitvami raziskav bo v pomoč študentom književnosti pri poglobljanju znanja o literarni recepciji in metodologiji empiričnega raziskovanja, učiteljem v osnovnih in srednjih šolah, ki literarno védenje posredujejo učencem, kot tudi raziskovalcem s področja literarnih ved in teatrologije, predvsem tistim med njimi, ki se intenzivneje ukvarjajo s procesi branja in razumevanja literarnih del. Namenjena pa je tudi vsem radovednim bralcem, ki se ob svojem ljubiteljskem branju srečujejo z razmišljanji, kaj berem, kako berem in kaj vpliva na vsakokratno razumevanje besedila. Skozi knjigo ves čas proseva želja po razumljivosti, preglednosti in zgoščenosti, zato je bila včasih potrebna tudi kakšna poenostavitev strokovnih spoznanj in teoretičnih pojmov. Ker raziskovanje branja zahteva poznavanje najrazličnejših strokovnih področij, gre torej za izrazit interdisciplinarni pristop, sem poglede različnih strok na kratko predstavila oziroma nakazala temeljne ugotovitve ter se tako določenih vprašanj zgolj dotaknila. V takšnih primerih v opombah bralcu pogosto svetujem dodatno strokovno literaturo, kjer bo našel natančnejša pojasnila o določenem področju, če bi ga posamezna tema intenzivneje zanimala.

Določena poglavja pričujoče knjige so objavljena prvič, nekatera poglavja pa so bila že predhodno objavljena v obliki znanstvenih člankov v *Slavistični reviji*, *Jeziku in slovstvu*, *Primerjalni književnosti* ter zbornikih *Obdobja 23* in *Obdobja 25*, vendar so bila zdaj na novo pregledana, ponekod dopolnjena, predvsem pa preurejena glede na potrebe nove knjižne celote.

Zahvaljujem se recenzentoma prof. dr. Miranu Hladniku in prof. dr. Marku Juvanu za premišljene strokovne nasvete, uredniku Slavistične knjižnice prof. dr. Zoltanu Janu, da je knjigo sprejel v založniški program, ter predsednici Slavističnega društva Slovenije prof. dr. Ireni Novak Popov za prijazne pogovore in vzpodbude ob nastajanju knjige. Zahvala pa velja tudi vsem študentom in dijakom, ki so omogočili raziskavi z zavzetim poglobljanjem v izbrana literarna dela in natančnim izpolnjevanjem vprašalnikov.

Prvi del

BRANJE PROZNEGA BESEDILA

TEORETIČNA IZHODIŠČA

VLOGA BRALCA V POGLAVITNIH LITERARNOTEORETIČNIH SMEREH 20. STOLETJA

Učinka umetnostnih besedil na bralce se je zavedal že Platon, zato je pesnike izgnal iz svoje idealne države, saj se je bal škodljivega vpliva, ki bi ga imela poezija na poslušalce. Tudi Aristotel v svoji znameniti definiciji tragedije navede kot njen učinek na gledalce katarzo. Zanimanje za sprejemnika je bilo torej prisotno že na samem začetku evropske literarne vede. Preko retorike se je kategorija sprejemnika ohranjela še vse do 18. stoletja, pri čemer se je spraševala o učinkovanju posameznih figur na poslušalce. V 19. stoletju je kult genialnega avtorja zasenčil ostale kategorije in bralec je postal samo še opazovalec, čigar funkcija je bila odkriti izjemno moč in talent avtorja in se čim bolj približati njegovemu sporočilu. V prvi polovici 20. stoletja pa se je literarna veda posvečala predvsem samemu besedilu, ki ga razume kot avtonomno in celovito tvorbo. Ta že sama po sebi vsebuje sporočilo, ki je neodvisno od avtorjeve namere.

Vpliva literarnih del na bralce in posledično krhkega razmerja med fikcijo in dejansko resničnostjo so se zavedali tudi pisatelji sami, zato zlahka najdemo primere, ko so literarni junaki motivacijsko oblikovani prav iz usodnega vpliva, ki ga je nanje imelo branje literarnih del. Navedimo dva znana primera iz svetovne literature: pod vplivom branja viteških romanov se je don Kihot odpravil junaškim dejanjem naproti, Ema Bovary pa je sanjerala ob branju romantičnih ljubezenskih zgodb in bila v življenju vedno znova razočarana.

Kljub stalni zavesti o pomenu bralca tako pri samih piscih kot tudi pri literarnih teoretikih je bil bralec skozi zgodovino malo preučevan, kar je nenavadno, saj je literatura po svoji primarni funkciji namenjena sprejemnikom. Če je predmet literarne vede trojen (Kos 1988: 8), in sicer ga sestavljajo avtor, literarno delo in bralec, potem lahko ugotovimo, da literarne teorije upoštevajo vse tri elemente, vendar pa je pri posameznih smereh in njim ustreznih metodah v središču preučevanja le ena od treh kategorij: z avtorjem kot svojim osrednjim predmetom se ukvarjajo pozitivistična, duhovnozgodovinska, psihološka, psihoanalitična, biografska, marksistična, sociološka metoda; pri formalistih, novi kritiki, fenomenologiji, strukturalizmu, semiotiki, tekstni kritiki itd. je v središču samo besedilo, ki je avtonomno; bralec kot aktivna kategorija pa se pojavi šele konec 60. let, in sicer neodvisno na dveh koncih sveta: v Nemčiji ga za svojo poglavitno kategorijo preučevanja izbere recepcijska estetika, v Ameriki pa se je z bralcem istočasno ukvarjala teorija bralčevega odziva.¹ Obe smeri sta želeli osvoboditi bralca iz njegove molčečnosti in anonimnosti ter sta postavili pod vprašaj avtonomnost in samozadostnost literarnega dela. Na bralca osredotočena teorija pa ni enotno in sistematično polje raziskovanja, ampak gre za različne poglede in metodološke pristope, ki so si včasih tudi nasprotni, vendar vsi skušajo odgovoriti na ista vprašanja, in sicer, če naštejemo le najpogostejša: ali obstaja objektivni pomen literarnega besedila, kdo je bralec, zakaj beremo, kako in pod katerimi pogoji dobi literarno besedilo pomen za bralca, ali je razumevanje dela pogojeno z zgodovinsko situacijo, v kateri se nahajamo, kako lahko določimo, kateri pomeni so lastni samemu besedilu in kaj nastane v bralčevi

- 1 Tomo Virk v delu *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove* (1999) razporedi metode v tri skupine, in sicer prvo paradigmo sestavljajo tiste, ki se posvečajo predvsem momentu proizvodnje literarnega dela, drugo paradigmo metode, ki so osredotočene na samo literarno delo, tretjo paradigmo pa tiste, ki se osredotočajo na moment sprejema oziroma recepcije literarnega dela, pri čemer pa tretja paradigma že sodi v polje metodološkega pluralizma, torej spoznanja, da literature ni možno zajeti zgolj z eno metode, temveč je potrebno pozornost posvečati vsem trem momentom literature, to je produkciji, delu, recepciji (8).

glavi med procesom branja, koliko je za pomen besedila važna piščeva namera ipd.

Namen poglavja je prikazati odgovore na zgornja vprašanja, kot so jih oblikovali glavni predstavniki recepcijske estetike in teorije bralčevega odziva, zato bo tema dvema smerema namenjene tudi največ pozornosti. Ker pa sta obe smeri nastali kot reakcija na predhodne smeri, hkrati pa sta močno zaznamovali kasnejše literarnovedne smeri, bodo predstavljene tudi te, pri čemer nas bo poleg glavnih značilnosti in predstavnikov vendarle najbolj zanimalo, kako v svoj metodološki pristop vključujejo bralca, kakšno funkcijo mu pripisujejo, katere vrste branja predvidevajo ter kako opredeljujejo status literarnega dela.

ANGLEŠKA LITERARNA KRITIKA V 20. IN 30. LETIH

V Angliji je bilo precej razširjeno spoznanje o pomembnosti bralca, saj je imel ta pomemben vpliv na oblikovanje literature.² Kritiki so po eni strani skušali opisati elemente odnosa med bralcem in literarnim besedilom, po drugi strani pa so v bralčevem doživetju besedila iskali objektivnejše temelje za vrednotenje.

Med vsemi angleškimi kritiki se je z odnosom med bralcem in besedilom najbolj intenzivno in sistematično ukvarjal Ivory Armstrong Richards. Njegova osrednja kategorija je bralčevo doživetje, ki je tudi edini možni temelj literarnega vrednotenja. Richards v *Principles of Literary Criticism* (1924) ločuje med dvema povsem različnima rabama jezika: prva je referenčna/znanstvena in sporoča informacije, njena vrednost je znanstvena resnica, druga pa je emocionalna, pri kateri ne gre za komunikacijo z dejstvi in idejami, ampak želi zbujati čustva in odnose. Pri analizi procesa doživljanja pesmi loči 6 elementov: vizualna zaznava natisnjenih besed, podobe, ki so tesno povezane s to zaznavo, podobe, ki so relativno proste, misli o raznih stvareh, emo-

2 Natančneje je o tem pisala Meta Grosman v svoji doktorski disertaciji, na njen izvleček *Odnos med bralcem in besedno umetnino v luči angleške literarne kritike (1921–1961)* se deloma naslanja tudi naše pisanje v tem podpoglavju.

cije, afektivni in hoteni odnosi, pesem pa definira le kot bralčevo doživetje. V knjigi *Practical Criticism* (1929) opiše svoj znameniti poizkus, ko je študentom na fakulteti razdelil pesmi iz različnih obdobj brez avtorjevih imen in jih prosil, naj napišejo svojo interpretacijo. Ugotovil je, da so študentje kljub svojim sposobnostim in elitni izobrazbi pesmi razumeli narobe, odgovornost za to pa vidi v pomanjkljivi pedagogiki. Na podlagi poskusa je Richards določil 10 značilnih napak v razumevanju, vrednotenju in interpretaciji ter razvil veliko bolj natančno in senzitivno branje literarnega besedila, v literarno vedo je prinesel semantiko in s tem pomagal spodbuditi pazljivo analizo posameznih pesmi. Način branja, ki je osredotočen na podrobno analitično interpretacijo samega teksta, besed v knjigi in ne elementov konteksta, imenujemo podrobno branje (close reading), metodološki način analize pa praktična kritika (practical criticism). Čeprav je Richards empirično zbrano gradivo pogosto neustrezno tolmačil in knjiga *Practical Criticism*, namesto da bi pokazala delovanje njegove teorije, razkriva le njeno neuporabnost, je imel Richards velik vpliv na ameriško novo kritiko.

Njegov učenec William Empson že poudarja aktivno vlogo bralca pri ustvarjanju pomenov literarnega dela in opozarja na dvoumnosti, ki jih mora bralec razrešiti, pri čemer se sprašuje, ali je dvoumnost stvar teksta ali odziva. Učinek literarnega teksta na izviren način razlaga tudi Clive Staples Lewis, saj ga določa glede na to, h kakšnemu načinu branja navaja bralca. Bralce deli na dobre bralce, ki berejo pozorno, in na slabe bralce, ki berejo nepozorno. Dobro branje pa je zanj takšno, pri katerem bralec bere v istem duhu, kot je delo napisal avtor. Na podlagi tega zaključí, da je dobra umetnina tista, ki spodbuja dobro branje.

Večina angleških kritikov je bralca obravnavala psihološko, kar je bila posledica razcveta behaviorizma, vplivov Freuda in Junga, hkrati pa je bralčevo doživetje najlažje opisati prav s stališča psihologije. Pri tem so zanemarili socialne determinante bralca in ga s tem omejili na ahistorične komponente.

AMERIŠKA NOVA KRITIKA (New Criticism)

Vez med angleško in ameriško kritiko predstavljajo zlasti dela I. A. Richardsa. Namen nove kritike je bil rešiti literarno delo pred biografijo in zgodovino ter ukiniti romantični kult velikega pesnika. Pri tem so se oprli na delo Tomasa Stearnsa Eliota, ki je že leta 1917 v eseju *Tradition and the Individual Talent* pisal, da pesnik ne izraža osebnosti, ampak je sam le medij, skozi katerega na nenavaden način izraža vtise in doživetja, pred pesnikove emocionalne učinke na bralca pa je postavil spretnost in tehniko samega pisanja. Nova kritika je tako v središče svojega zanimanja postavila sam literarni tekst, ki ga razume kot samozadostno, objektivno in organsko celoto, ki ni izraz avtorjeve osebnosti in je neodvisna od subjektivnih bralčevih občutkov, zato jih ni zanimal zgodovinski kontekst posameznega literarnega dela, pa tudi ne vrednotenje in vpliv avtorjevega življenja na njegovo ustvarjanje, kot je bilo značilno za tradicionalno literarno vedo.

Nova kritika je cvetela v Ameriki med leti 1930–1950, svoj vrh pa je doživela nekje okoli leta 1940. Njeni glavni predstavniki so bili John Crowe Ransom, ki je smeri dal ime, Richard Palmer Blackmur, René Wellek, Robert Penn Warren, Cleanth Brooks, William Kurtz Wimsatt idr. Njihova metodologija sledi predpostavki, da je pomen dela objektivni in vsakomur dostopen, saj je zapisan v samem jeziku literarnega dela. Interpretacija torej temelji na objektivni znanstveni analizi literarnega dela, omogoča pa jo struktura pesmi, saj so pesmi grajene po principu integracije in koherence. Prepričani so bili, da sta oblika in vsebina pesmi nerazdružljivi. David Daiches piše (1995: 8), da sta glavni vprašanji, s katerima se je ukvarjala nova kritika, naslednji: kaj je tisto, kar loči literarno rabo jezika, še posebej pesniškega, od drugih rab jezika, in kaj pomeni to, da je pesem enkratna. Pri tem so se naslanjali na Richardsovo delitev na referenčne pomene, ki pripadajo informativnemu pisanju, in emocionalne pomene, ki pripadajo poeziji in sporočajo čustva in odnose. Ransom podobno razlikuje različne rabe jezika s pomočjo izrazov tekstura in struktura, pri čemer je tekstura kakovost izraza, ki jo lahko preverimo, struktura pa je argument, ki ga je mogoče le parafrazirati. Jezik

znanosti je tako struktura brez teksture, poezija pa ima strukturo in teksturo. C. Brooks je trdil, da sta za pesniški jezik bistvena ironija in paradoks, znanstveni jezik pa je očiščen vseh paradoksov. Raziskovanje jezika poezije je vodilo v preučevanje napetosti med denotativnimi in konotativnimi pomeni ter študij metafore in mita.

Čeprav se novi kritiki upravičeno očita, da je reducirala vso poezijo v formulo (npr. paradoks, struktura in tekstura), da je zaradi želje po znanstvenosti in statusu akademske discipline zgolj strogo analitično opisovala posamezna literarna dela in tako ignorirala odnos literature do življenja in do vsakršnega historičnega preučevanja, je imela z vidika branja tudi pozitivne zasluge. Nova kritika je s svojim pristopom silila študente k natančnemu branju samih literarnih besedil in ne več zgolj k učenju o literaturi iz povzetkov in zgodovinskih pregledov. Elizabeth Freund poroča (1987: 52), da sta bili deli *Understanding Poetry* (1938) in *Understanding Fiction* (1943) avtorjev C. Brooksa in R. P. Warrena v veliki meri zaslužni za širjenje metode podrobnega branja in sta s tem cele generacije učili brati. Ker so bili mnjenja, da je bistvo poezije v paradoksu, ironiji, pomen-skih napetostih, dvoumnosti in zapletenih semantičnih ugankah, česar pa ne moremo zaznati ob prvem branju, je metoda podrobnega branja spodbujala usmerjanje pozornost na zaznavanje bogate kompleksnosti tekstnih pomenov. Tako je zahtevala skoraj idealnega, skrajno skrbnega bralca, ki pa je bil po drugi strani izključen iz avtonomne, zaprte strukture teksta in s tem postavljen v vlogo pasivnega, spretnega analitika.

FORMALIZEM

Z vprašanji o bistvu pesniškega jezika se je že pred vzponom nove kritike ukvarjal formalizem, ki je deloval v dveh krožkih: v Petrogradu so ga sestavljali Viktor Šklovski, Boris Ejhenbaum, Jurij Tinjanov idr., osrednja osebnost moskovskega krožka pa je bil Roman Jakobson. Formalizem je nastal iz opozicije do pozitivističnega preučevanja književnosti in je najmočnejše zaznamoval čas od leta 1915 do 1930. Formalisti so med prvimi opozarjali na avtonomnost literarnega dela,

ki je ustvarjeno iz jezika in ne iz predmetov ali občutkov, zato ga je nesmiselno opazovati kot izraz piščeve zavesti.

Za manifest formalizma je obveljal spis Viktorja Šklovskega *Umetnost kot postopek* iz leta 1917, kjer je za umetniška dela razglasil tista dela, ki so nastala s posebnim postopkom, ki našim vsakodnevnim, avtomatiziranim zaznavam vrne občutek živosti in nam omogoča, da stvari vidimo zunaj njihovega običajnega konteksta. V povezavi z avantgardnimi gibanji, zlasti futuristi, so tako poudarjali pomen samega postopka pisanja, ki je zanje važnejši kot končni produkt. Čudenje in koncept potujitve sta postala temeljni vrednoti literarnega besedila, ki se tako od drugih besedil loči prav po posebnem načinu organizacije jezika, kar je Jakobson poimenoval s terminom literarnost, druge kritike pa je to razmišljanje pripeljalo do spoznanja o avtoreferencialni funkciji jezika v literaturi. Formalistov ni zanimala vsebina dela, temveč le oblika oziroma zven besed pred njihovim pomenom. Analizirali so ritem, rime, metrične sheme, sintakso, pripovedne tehnike ipd. Tako so formalisti v svoji drugi fazi, potem ko so opredelili značilnosti pesniškega jezika, skušali rekonstruirati načine, kako so posamezna dela napisana. V pripovedništvu je Šklovski uvedel razlikovanje med fabulo in sižejem, pri čemer se fabula nanaša na kronološko zaporedje dogodkov, siže pa na njihovo edinstveno umetniško oblikovanje, zgradba romana je glede na formo lahko stopničasta, verižna, prstanasta, vzporedna ... Med najodmevnejšimi pa je bila študija Vladimirja Proppa *Morfologija pravljice* (1928), v kateri je glede na strukturo preučil 350 ruskih pravljic in dokazal, da v njih liki zasedajo 7 vlog in 31 funkcij.

V tretji fazi se je formalizem oddaljil od svojih prejšnjih predpostavk in začel literaturo približevati drugim sistemom. Največ zaslug za premike ima spis J. Tinjanova *O literarni evoluciji* (1927),³ kjer v 15 točkah opozarja na zvezo med literaturo, družbo in zgodovino.

Elementi v literarnem delu po njegovem prepričanju niso enakovredni, ampak so v nenehnem boju za nadvlado – tisti,

3 Spisi *Umetnost kot postopek*, *O literarni evoluciji* kot tudi v nadaljevanju omenjeni *Problemi preučevanja literature in jezika* so objavljeni v slovenskem prevodu v zborniku *Ruski formalisti* (1984).

ki zmagajo, postanejo dominantni. Tako lahko razvoj literarne zgodovine opazujemo kot neprestano menjavanje ene skupine dominant z drugimi, ki pa ne gredo popolnoma iz sistema, ampak se umaknejo v ozadje in se ponovno pojavijo v kasnejših obdobjih na nov način. Evolucija torej pomeni spremembo odnosa med elementi v sistemu, in sicer spremembo funkcij in formalnih elementov. Študija je imela velik vpliv na predstavnike teorije recepcije, saj pojasnjuje spremembe v literarnem kanonu in tudi premike v sodbah o velikih tekstih skozi različna obdobja, kajti spremembe dominat vodijo v prepoznavanje in vrednotenje doslej neopaženih značilnosti dela. Tinjanov zaključuje, da je preučevanje evolucije književnosti možno le, če književnost razumemo kot sistem, povezan z drugimi sistemi. S to tezo, ki se še prodorneje ponovi v spisu *Problemi preučevanja literature in jezika* (1928), ki sta ga skupaj napisala Jakobson in Tinjanov, se formalizem zaključuje in preveša v kasnejši strukturalizem.

STRUKTURALIZEM

Strukturalizem je smer, ki izhaja iz modernega jezikoslovja, katerega osnove je že na začetku 20. stoletja postavil Ferdinand de Saussure v *Predavanjih iz splošnega jezikoslovja* (1916). Njegove temeljne ugotovitve so, da je jezik sistem znakov, ki ga je treba preučevati sinhrono in ne v njegovem zgodovinskem razvoju. Vsak znak je sestavljen iz dveh delov: označevalca, ki je zvočna ali pisna slika znaka, in označenca, ki je njegov pomen, vez med njima pa je poljubna, je le posledica družbenega dogovora. Vsak znak v sistemu ima pomen samo zato, ker se razlikuje od vseh ostalih znakov, torej je jezik sistem čistih razlik. Temeljna načina za povezovanje znakov sta sintagma (zaporedje besed v stavku) in paradigma (izbiranje besed). De Saussura pa ne zanima konkretni govor (parole), temveč se ukvarja z objektivno strukturo znakov in sistemom pravil, ki nam omogočajo, da govorimo, kar opredeli kot jezik (langue); zanj je torej pomembnejše razmerje med samimi znaki kot pa med znaki in stvarnostjo.

Strukturalizem je bil zelo širok pojav, saj je skušal najrazličnejše družbene pojave, od jedilnikov, mode, mitov, slikarstva do plemenskih odnosov ipd., opisati kot sistem znakov, v literarno vedo pa je prišel z deli Romana Jakobsona in Clauda Lévi-Straussa. Bistvo strukturalističnega pristopa je v odkrivanju globinske strukture literarnega dela in v raziskovanju odnosov med posameznimi elementi, ki so največkrat v binarnih nasprotjih, ne pa v razlaganju vsebine ali vrednotenju, zato se zabriše meja med visoko in nizko literaturo, pa tudi med literarnimi in neliterarnimi teksti. Gre za metodo, ki je že od svojega začetka želela biti znanstvena, objektivna in nezgodovinska. Na področju preučevanja pripovedne proze je povzročila vznik nove znanosti, imenovane naratologija, katere glavni predstavniki so bili Algirdas Julien Greimas, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes idr., strukturalistično metodo pa je za svoje delovanje uporabljala tudi semiotika.

Strukturalizem, ki je izhajal iz formalizma in de Saussurove lingvistike, se ni spraševal niti o nastanku dela niti o recepciji, saj je tudi bralčeva najbolj osebna izkustva razlagal kot posledico določene strukture. Zanj je pomen dela konstrukt, je proizvod splošno človeških sistemov in ne osebnih doživetij. Za strukturalistični pristop je torej značilno, da je bralec funkcija teksta (Eagleton 1987: 139–140). Strukturalistični bralec je transcendentni bralec, ki je rešen družbenih determinant, hkrati pa opremljen z vsem tehničnim znanjem, je idealni bralec, ki pozna vsa pravila, potrebna za popolno razumevanje dela. To pa v praksi ni izvedljivo, saj se že sprejemanje in razumevanje pravil razlikuje od posameznika do posameznika in je stvar interpretacije.

Za kasnejši razvoj teorij, ki se ukvarjajo z bralcem, je bilo plodovito delovanje praškega lingvističnega krožka, nastalega leta 1926, potem ko je v Prago emigriral Jakobson, ki pomeni tudi temeljno vez med formalizmom in strukturalizmom. V spisu *Lingvistika in poetika* Jakobson opredeli vse tekste kot obliko komunikacije, ki vključuje šest elementov: govorec/pisec (1) najprej svoje predstave spreminja v jezikovne znake (kodiranje), ki tvorijo sporočilo (2), poslušalec/bralec (3) pa te znake spreminja nazaj v predstave (dekodiranje), to pa je možno le, če uporabljata oba isti kod (4) in sta medsebojno povezana preko kanala (5), vse to pa se

dogaja v nekem širšem kontekstu (6). Vsakega od elementov opredeljuje drugačna jezikovna funkcija, in glede na to, katera od funkcij je dominantna, je odvisna struktura teksta. Na govorca je osredotočena emotivna funkcija, ki izraža njegov odnos do predmeta govora, na bralca pa konativna funkcija, ki kaže na učinke teksta. Referencialna funkcija ima svoj fokus na kontekstu in govori o dogajanju, ki je zunaj jezika, fatična funkcija je usmerjena na preverjanje kanala, metajezikovna pa na skupni kod. Na samo strukturo sporočila je usmerjena poetična funkcija, ki jo je Jakobson definiral kot tisto funkcijo, ki prenese princip ekvivalence z osi selekcije na os kombinacije in je temeljna za konstituiranje teksta kot literarnega sporočila. Takšnih komunikacijskih modelov literature je bilo več, vendar pa je Jakobsonov obveljal za najbolj dognanega.

Druga dva člana praškega krožka Jan Mukařovský in Felix Vodička sta opozorila na dinamično razumevanje pomenov literarnih del. J. Mukařovský je mnenja, da umetniško delo opazimo kot umetniško, le če ga opazujemo na ozadju širših družbenih pomenov, kot sistemsko odstopanje od norme. Tako kot se menjajo okoliščine, tako se spreminja tudi razumevanje in vrednotenje dela, in včasih se lahko zgodi, da neko delo prenehamo sprejemati kot umetniško. V svojem delu *Estetska funkcija, norma in vrednost kot družbeno dejstvo* (1936) trdi, da ne obstaja nobeno delo, ki bi lahko imelo estetsko funkcijo samo po sebi, ne glede na čas, prostor in osebo, ki ga vrednoti, zato Mukařovský razlikuje materialni artefakt (to je stvarna knjiga, slika, kip) od estetskega predmeta, ki obstaja samo v naši interpretaciji stvarnosti (Eagleton 1987: 114). Torej lahko zaključimo, da Mukařovský razume artistske norme kot dinamične, spremenljive in odvisne od vsakokratnega bralca, Vodička pa celo jasno zapiše, da je ena od osnovnih nalog literarne zgodovine tudi reševanje problemov, ki so povezani z recepcijo, saj struktura celotnega dela spremeni svoj značaj, kadar se spremenijo okoliščine, ki obsegajo čas, prostor in družbene pogoje (Holub 1984: 35), s tem pa smo že blizu razmišljanju predstavnikov teorije recepcije.

PSIHOANALIZA

Za očeta moderne psihoanalize velja Sigmund Freud, ki je že na začetku 20. stoletja želel pokazati, kaj so najgloblji vzvodi, ki usmerjajo delovanje človeške zavesti. Njegov osrednji pojem so želje posameznika po užitku in zadovoljstvu, vendar pa so te želje večinoma družbeno nesprejemljive, zato jih mora posameznik potlačiti v podzavest. Kadar je ta pritisk premočen, se pojavijo nevroze. Začetek potlačitve želja se začne že v otrokovi zgodnji razvojni fazi, ko se zave razlike med spoloma. Deček opazi, da so deklice kastrirane, in ker se boji, da bi se enako pripetilo tudi njemu, potlači željo po materini ljubezni in se začne identificirati z očetom. Če je identifikacija uspešna, deček premaga ojdipovski kompleks in prevzame svojo vlogo v družbi. Deklica pa spozna, da je zaradi kastracije manjvredna in prevzame vlogo ženske. S tem ko otrok prevzame odrejeno vlogo v strukturi odnosov, razvije svojo identiteto, kar je temeljni paradoks, saj postanemo to, kar smo, tako, da potlačimo elemente, iz katerih smo ustvarjeni. Seveda pa nezavedne želje ostanejo in se manifestirajo v sanjah, šalah, besednih zmotah in tudi literarnih delih, kjer se preoblikujejo, da postanejo družbeno sprejemljive: v sanjah se želje kažejo v obliki simbolov, v šalah, ki so pogosto libidinozne, agresivne ali tesnobne,⁴ in literarnih delih pa družbeno sprejemljivost določa njihova forma.

V 60. letih je Jacques Lacan preinterpretiral Freudovo teorijo na podlagi strukturalistične teorije diskurza in jezikoslovnih spoznanj de Saussura, zlasti njegove opredelitve jezika kot sistema razlik. Lacanova temeljna ugotovitev je, da je nezavedno strukturirano kot jezik. Tudi zanj je ključnega pomena v otrokovem razvoju pojav očeta, ki razdre njegov odnos simbioze z materjo ter določi otrokovo prvo soočanje z razliko med spoloma, ki po Lacanovem mnenju sovпада z njegovim odkritjem jezika. Otrok se zave svoje identitete, ki nastaja kot posledica različnosti, saj se konstituira kot subjekt samo zato, ker izključuje vse druge. Željo po materi skuša zapolniti z jezikom, ki funkcionira po principu odsotnosti nečesa, kar želimo nadomestiti: znak

4 O tem je pisal Freud v svojem delu *Šale in njihov odnos do nezavednega* (1905).

predpostavlja odsotnost predmeta, ki ga označuje, pomen pa ima le zaradi odsotnosti drugih znakov. Jezik je tako samo neskončna veriga označevalcev, saj lahko isti označevalec večemo na različne označence, hkrati pa vsak označevalec nosi v sebi sledi drugih označevalcev, nikoli pa ne bomo našli tistega, ki je bil prvotni. Zato je za Lacana jezik nekaj, kar nas razdvaja, in ne sredstvo, ki ga suvereno obvladujemo.

Terry Eagleton razdeli psihoanalizo znotraj literarne vede glede na področje delovanja na štiri podskupine: lahko se ukvarja z avtorjem, vsebino, formalnim ustrojem dela ali bralcem (1987: 192). V začetku je psihoanalizo zanimal predvsem avtor. S preučevanjem biografskih podatkov je skušala razložiti avtorjevo osebnost ter na podlagi njegovih notranjih in zunanjih konfliktov razložiti literarna dela, nekoliko kasneje pa je na podoben način razlagala še nezavedne motivacije za dejanja posameznih literarnih oseb. Za Freuda je umetnik enak nevrotiku, saj je pod stalnim pritiskom instinktivnih potreb, ki ga silijo, da se od stvarnosti obrne v domišljijo. Vendar pa umetnik ve, da mora želje preoblikovati s posebnimi tehnikami, ki jih imenujemo književne oblike, da bodo družbeno sprejemljive. Zato se je psihoanaliza začela ukvarjati ne samo z branjem tekstov, ampak tudi z odkrivanjem procesa tvorbe. Tako kot je Freud v svojem temeljnem delu *Razlaga sanj* (1900) pokazal na tista mesta v sanjah, ki so nejasna, popačena, odsotna, podobno tudi literarna veda usmerja pozornost na mesta v tekstu, ki so ambivalentna, pretrgana, kjer se pomen izmika, kajti le tako lahko odkrije ključ za razlago literarnega dela, saj je to, o čemer delo molči, enako pomembno kot to, o čemer govori. Freud vidi terapevtsko vrednost umetnosti pri avtorjih in pri bralcih, ki se identificirajo z literarnimi osebami ter tako iz varne razdalje v imaginarnih usodah junaka najdejo tisto, kar jim je življenje odreklo, to pa Freud poetično imenuje estetska identifikacija dnevnega sanjača (Jauss 1998: 27). Bralec ali gledalec se torej lahko prepusti potlačenim željam zaradi varnosti, saj ve, da tisti, ki trpi na odru ali v knjigi, ni on sam, temveč nekdo drug (Jauss 1998: 55). Od tod izvira užitek, ki je po Freudu temeljna motivacija za branje. Ker pa bralec poustvari literarno osebo na podlagi lastnih izkušenj in znanja, je, kot bomo videli kasneje, del psihoanalitične literarne kritike postal pozoren tudi na bralca.

Nič manj odmevna ni bila v literarni vedi Lacanova teorija. S tem ko je opazil zdrs označevalca in posledično večpomenskost znaka, je tudi literarno delo izgubilo svojo trdno strukturo in jasen pomen. To pa je povzročilo premike v literarni vedi in pomeni začetek poststrukturalizma. Če je za klasična dela veljalo, da se bo na koncu zgodbe vse dobro končalo, da se bo izgubljeno ali odsotno, ki je gibalo vsake pripovedi, vrnilo in s tem bralcu zagotovilo užitek, nam moderni teksti kažejo neizbežnost izgube, odsotno je za nas za vedno nedosegljivo. Branje modernih tekstov nas sooča s temi resnicami in nam daje možnost, da se osvobodimo izkrivljene slike lastne identitete.

RECEPCIJSKA ESTETIKA (Rezeptionsästhetik)

Vloga bralca v književnosti je postala bistvena za novo metodološko smer, ki se je razvila na nemški univerzi v Konstanzu konec 60. let. Leta 1967 je imel nemški romanist Hans Robert Jauss provokativno nastopno predavanje *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, v katerem je v sedmih tezah podal naloge nove literarne zgodovine, ki bo predvsem zgodovina bralcev, in s tem postavil enega od temeljev recepcijske estetike. Drugi pomembni temelj pa je bilo predavanje nemškega anglista Wolfganga Iserja *Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, v katerem je proces branja definiral kot tisti ustvarjalni akt, v katerem bralec v dialoškem odnosu z besedilom tvori pomen. Čeprav je bil bralec, kot smo videli v predhodnem pisanju, prisoten v literarni vedi že od vsega začetka, mu šele z razvojem recepcijske estetike pripada aktivna vloga v tvorbi literarnega pomena in namesto pasivnega konzumenta postane ustvarjalni proizvajalec teksta.

Recepcijska estetika je nastala iz odpora do pozitivizma in duhovne zgodovine, ki pomen dela razlagata iz avtorjevih namer, kot tudi iz odpora do vseh tistih teorij, ki se ukvarjajo samo s teksti. Poudarila je, da literarno delo ni statična tvorba, ampak neizčrpen pomenski potencial, ki je odvisen od vsakokratnega bralca in zgodovinskega trenutka. S tem se odprejo možnosti za razumevanje dela v njegovem stvarnem življenju skozi zgodovino in ne kot katalog nespre-

menljivih sodb o njegovi vrednosti in veličini. Bliskovit vzpon in razvoj recepcijske estetike je povezan tudi s sočasnim dogajanjem na družbenem in kulturnem področju, saj je bil to čas, ko je bil že viden konec ekonomskega čudeža in začetek recesije, pojavljala so se revolucionarna študentska gibanja, poskusi liberalizacije, nastajalo je vse več literarnih tekstov in gledaliških predstav, ki so zahtevali bralčevo/gledalčevo sodelovanje, potreben pa je bil tudi premislek o literarnem kanonu, in sicer je bilo treba vanj vključiti avtorje, ki so bili izključeni iz političnih ali drugih razlogov, in ga posodobiti z modernimi teksti.

Sam termin recepcija (lat. *receptio* – sprejemanje) se je najprej uporabljal na področju prava, ko je v dobi renesanse označeval sprejemanje in uporabo rimskega civilnega in kazenskega prava v evropskih državah. Potem so izraz prenesli v humanistične vede, kjer je pomenil različne oblike sprejemanja in posnemanja antičnih vzorov. Raziskovanje sprejemanja in učinkovanja torej ni bila popolnoma nova metoda v književnosti. Kot zgodovina slavnih ustvarjalcev, kot raziskovanje književnih vplivov, kot prikaz razvoja posameznih književnih oblik in zvrsti je imela teorija recepcije določeno vlogo tudi v preteklosti, a je bila vedno bolj pomožna disciplina. 20. stoletje je odkrilo besedilo, vendar pa niti formalizem niti strukturalizem nista mogla zaobiti bralca. Formalistični koncept literarne forme je kljub vsemu usmerjen tudi v učinke, saj vsebuje estetsko zaznavanje – bralce sili, da vidijo vsakodnevne stvari na nov način, Tinjanov pa je z uvedbo pojma sprememba dominant premaknil formalizem s sinhronega proti diahronemu, zgodovinskemu razumevanju. Tudi strukturalizem s komunikacijsko funkcijo besedila predvideva učinke na bralca, praški strukturalisti, zlasti Mukařovský in Vodička, pa besedilo že postavljajo v širši družbeno-zgodovinski prostor, ki ni brez pomena za interpretacijo besedil.

Tretji moment v odkrivanju bralca predstavlja sociologija literature, ki se je razvila že v predvojni Nemčiji, omeniti pa moramo vsaj troje imen (Holub 1984: 45–52). Leo Löwenthal meni, da je literarno delo determinirano z načinom naše izkušnje, ki pa je vnaprej pogojena, zato mora analiza del nekega avtorja vključevati tudi razumevanje življenjskih procesov družbe – študije o sprejemu in potrošnji literature niso samo analiza bistvenih literarnih problemov, temveč

tudi prispevek k družbeni analizi. Julian Hirsch je raziskoval genezo slave, in sicer, zakaj in kako postane neki avtor slaven skozi obdobja. Glavne zasluge pripisuje tisku in institucijam, ki neko individualno sodbo razširijo v širši družbeni prostor ter tako določijo naše razmišljanje o nekem avtorju. Hirsch zato predlaga, naj bo študij biografij zamenjan s študijem posameznika kot fenomena. Levin Schücking pa se od sociologije avtorja že preseli k sociologiji bralca, in sicer se sprašuje, kaj se je bralo v določenem časovnem obdobju v različnih slojih in zakaj. Bralčeve preference povezuje s širšim pojmom okusa, ki ni univerzalen, ampak odvisen od splošnega duha dobe. Podobno kot Hirsch poudarja pomen šol, univerz, literarnih klubov, knjigarn ... pri razširjanju okusa, ki ga določajo posamezniki z družbeno močjo. Seveda sociologija literature ni imela direktnega vpliva na recepcijsko estetiko, je pa prispevala k ustvarjanju atmosfere, v kateri je bila recepcijska teorija možna.

Odločilnejšega pomena za formiranje recepcijske estetike so hermenevtična izhodišča Hansa Georga Gadamerja in fenomenologija Romana Ingardna, iz katerih sta Jauss in Iser prevzela svoje osrednje teoretične kategorije.

Hans Georg Gadamer⁵ se v svojem delu *Resnica in metoda* (1960) sprašuje, ali je možno objektivno razumevanje umetnosti ali pa je vsako razumevanje pogojeno z zgodovinsko situacijo, v kateri se nahajamo. Gadamer v osrednje hermenevtično načelo povzdigne zgodovinskost razumevanja, saj interpret v razlaganje dela vključuje tudi svoje vnaprejšnje sodbe, mnenja, predsodke, ki so del zgodovinske realnosti. »Časovna razdalja med tekstom in interpretom torej ni prepad, ki bi ga bilo treba premagati, temveč je nekaj nosilnega in plodnega za razumevanje. /.../ Interpreti v vedno novih zgodovinskih situacijah razumejo vedno drugače od avtorja in prvotnih bralcev. Identiteta smisla s tem ni prizadeta. To, kar razumejo, je še vedno isti smisel, ki je zajet v tekstu, toda njegovo črpanje in dopolnjevanje je neskončen proces. Zato je razumevanje vedno produktivno.« (Dolinar 1989: 3). Vsaka interpretacija dela iz preteklosti je

5 O vplivih Gadamerja na Jaussa je pri nas podrobno pisal Darko Dolinar v članku *Recepcijske teorije in hermenevtika* (1989) ter v literarnem leksikonu *Hermenevtika in literarna veda* (1991).

dialog med preteklostjo in sedanjostjo, saj se smisla umetnine ne da omejiti z zgodovinskim horizontom njenega nastanka. Kaj nam bo delo povedalo, je odvisno tudi od tega, s kakšnimi vprašanji se bomo nanj obrnili. Ker je delo dialog tudi z lastno zgodovino, mora biti interpret sposoben rekonstruirati vprašanja, na katera delo odgovarja. Do razumevanja pride, ko se zgodovinski horizont teksta zlije s horizontom mnenj in predpostavk bralca, zato je po Gadamerju naloga hermenevtike v premoščanju razdalje med deli in njihovimi sprejemniki.

Roman Ingarden v knjigi *Literarna umetnina* (1931) razločuje med literarnim delom in estetskim predmetom. Literarno delo je po njegovem prepričanju sestavljeno iz različnih plasti, to so zvočno-jezikovna plast, pomenska plast, plast prikazane predmetnosti in plast shematiziranih aspektov. V literarnem delu prikazana predmetnost ni nikoli popolna, tudi če je opis še tako natančen, bo vedno zajel samo nekaj vidikov dejanskega predmeta, ostalo pa so praznine (Ingarden 1990: 325). Te praznine ali mesta nedoločenosti bralec zapolni in s tem shematično grajeno literarno delo, ki je neizčrpen pomenski potencial, konkretizira v estetski predmet. Konkretizacija dela nastaja iz bralčevih subjektivnih doživljajev pri branju, zato tudi dve konkretizaciji nista enaki, so pa vse omejene z notranjo strukturo dela in niso poljubne.

Jauss je od Gadamerja prevzel princip zgodovinskega razumevanja, dialektično metodo vprašanja in odgovora ter horizont pričakovanja, ki je njegov temeljni pojem, na Iserja pa je vplivala Ingardnova razlaga literarnega dela kot shematizirane tvorbe, ki jo bralec konkretizira.

V Nemčiji dolgo ni bilo nobeno delo tako odmevno kot prav nastopno predavanje **Hansa Roberta Jausssa** *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*,⁶ v katerem je izpostavil

6 Prvotni naslov Jaussovega predavanja je bil *Kaj pomeni literarna zgodovina in s kakšnim namenom jo preučujemo*, ki je, kot piše Tomo Virk v spremni besedi k Jaussovi knjigi *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*, aludiralo na nastopno predavanje F. Schillerja. Obe predavanji sta nastali v podobnih okoliščinah, spodbodla pa ju je kriza zgodovinske zavesti. Predavanje je v poznejši objavi dobilo naslov *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*, pod katerim se tudi največkrat navaja.

problem povezovanja estetike in zgodovinske dimenzije književnosti. Če življenje književnega dela poteka v trikotniku avtor – delo – bralec, potem je nujno, da se tudi ta tretji, doslej zanemarjeni člen vključi v zgodovino književnosti. »Zgodovina sprejemanja dela se kaže s prvo recepcijo dela in z vsemi kasnejšimi aktualizacijami, omogoča pa današnjemu bralcu, ki se tako zave svojega položaja v zgodovinskem nizu recipientov, da s stališča svoje epohe vzpostavi kontakt z izkustvom epohe, v kateri je delo nastalo. Takšna zgodovina književnosti se kaže kot proces estetike recepcije in razumevanja, ki se vrši skozi aktualizacijo književnih tekstov s strani bralca, ki jih sprejema, kritika, ki o njih sodi, in avtorjev, ki na podlagi prebranega ustvarijo nova dela.« (Maricki 1978: 8). Jausso poudarja, da so tako kritiki, literarni zgodovinarji kot tudi avtorji najprej in predvsem bralci, zato je interakcija med produkcijo – recepcijo – novo produkcijo osnovni koncept njegove zgodovine književnosti. Njene naloge poda v sedmih tezah:

1. Zgodovina književnosti izhaja iz bralčevih doživetij literarnega dela in ne iz znanstvenih dejstev interpretata. Književno delo ni predmet, ki obstaja sam zase in vsem raziskovalcem nudi enako podobo, ni monološki spomenik, ampak je prej podoben partituri, ki se realizira v dialoškem odnosu med bralcem in delom.

2. Analiza bralčevega izkustva se mora izogibati psihologizmu ter sprejem in učinkovanje nekega dela opisovati v okviru preverljivega horizonta pričakovanja (Erwartungshorizont), ki se za vsako delo oblikuje glede na predhodno razumevanje književnih zvrsti, oblik in tematike že poznanih del ter nasprotja med praktičnim, vsakdanjim jezikom in poetičnim jezikom dela. Nov tekst v bralcih evocira horizont pričakovanja, ki je nastal na podlagi prejšnjih del, in tako določa estetsko izkustvo in sprejem novega teksta.

3. Rekonstrukcija horizonta pričakovanja omogoča določitev razlike med predhodnim horizontom in delom (estetska distanca), ki lahko s svojimi kreativnimi postopki zahteva spremembo prvotnega horizonta pričakovanja. Način, kako književno delo v trenutku svoje zgodovinske pojavitve uresničuje pričakovanja sočasne publike, je merilo za določanje njegovega umetniškega značaja in vrednosti. Tisto delo, ki zahteva korigiranje, variiranje in s tem spre-

membo prvotnega horizonta, ima značaj umetniškega dela, tisto delo pa, ki od recipientove zavesti ne zahteva spremembe proti horizontu še neznanega izkustva in zgolj izpolnjuje njegova pričakovanje, se približuje trivialni literaturi. Kot primer navede Flaubertov roman *Gospa Bovary* in Feydeaujevo *Fanny*. Obe deli sta nastali leta 1857, imata podobno vsebino in pripadata novi šoli realizma, vendar pa je v tistem času *Fanny*, ki je danes skoraj nepoznana, doživela svetovno slavo in 30 ponatisov v enem letu ter popolnoma zasenčila *Gospo Bovary*. Jauss meni, da je bila za publiko tistega časa nesprejemljiva Flaubertova tehnika impersonalnega pisanja, ki je do takšne mere presežala horizont pričakovanja, da knjiga ni mogla vzpostaviti vezi z bralci. V takšnih primerih je potrebno počakati na novo publiko z drugačnim horizontom, ki je – v našem primeru – kmalu opazila slabosti Feydeaujevega pisanja in *Gospo Bovary* povzdignila v mojstrovino.

4. S pomočjo rekonstrukcije primarnega horizonta pričakovanja odkrijemo tista vprašanja, na katera je delo takrat odgovarjalo, in tako spoznamo, kako je prvotni bralec videl in razumel delo. Hermenevitična razlika med nekdanjim in današnjim razumevanjem dela ukinja privid, da je smisel dela objektivni, večno enak in neposredno dostopen interpretu.

5. Teorija recepcije omogoča, da se določi pomen in oblika nekega književnega dela v zgodovinskem razvoju njegovega razumevanja. Novo delo lahko reši formalne in moralne probleme, ki jih je pustilo prejšnje delo, in ponovno zada nove. Vendar pa umetniški značaj dela ni vedno opazen že v času nastanka, marsikateri pomenski potenciali ostanejo neodkriti, dokler književna evolucija z aktualizacijo kakšne nove oblike ne doseže obzorja, ki omogoča, da se najde pot k razumevanju narobe razumljenega starega dela. Za primer, kako lahko nova književna oblika pripomore k ponovnemu odkritju pozabljenega avtorja, Jauss navaja baročnega pesnika Góngoro, ki je doživel svoj preporod s pojavitvijo Mallarméjeve lirike.

6. Literarna zgodovina mora temeljiti na sinhronem in diahronem proučevanju. Sinhroni presek skozi književno produkcijo nekega zgodovinskega trenutka nujno implicira nadaljnje preseke v diahroniji.

7. Naloga književne zgodovine je zaključena, ko ta poleg sinhrono-diahronega preučevnja lastnih sistemov najde tudi mesto v obči zgodovini. Družbena funkcija književnosti se kaže v tem, da bralčevo književno izkustvo vstopi v horizont pričakovanja njegove življenjske prakse, preoblikuje njegovo razumevanje sveta in s tem deluje povratno na njegovo družbeno obnašanje.

Literarna zgodovina kot izziv literarne vede je postala programski tekst recepcijske estetike, Jauss pa je svoje teoretične predpostavke v nadaljnjih študijah prenesel na konkretna literarna besedila. Med znanimi je študija o Racinovi in Goethejevi Ifigeniji (Jauss 1998: 423–442), kjer skuša z novo interpretacijo preveriti, ali lahko izvirni smisel Ifigenije tudi našemu času kaj pomeni. Tako prikazuje modifikacijo Evripidove tragedije kot rezultat spremembe horizonta pričakovanja v Racinovem in Goethejevem času. Pri Racinu se npr. politeizem grškega mita pretvori v monoteizem, mitski dogovor med ljudmi in bogovi nadomesti božja samovolja in človeška nemoč, v Goethejevem delu, katerega cilj ni več prikaz herojske dobe starih Grkov, temveč lepše humanosti, pa se ustvari nov mit čiste, osvobajajoče ženstvenosti, ki ga pooseblja Ifigenija. Jauss zaključi, da ima mit presenetljivo moč, saj pradačna rešitev vsakemu obdobju človeštva zastavlja nova vprašanja.

V nadaljnjem delu je Jauss močno modificiral svoje zgodnje teze in že leta 1972 odstranil horizont pričakovanja iz centra svoje estetike. Za literarno vedo je pomemben *Dodatek k teoretski razpravi* (1973) o Ifigeniji, v katerem sam prizna parcialnost recepcijske metode. Če je Jauss ob nastopnem predavanju menil, da bo recepcijska estetika zamenjala celotno paradigmo literarne vede, na tem mestu priznava: »Recepcijska estetika ni avtonomna disciplina, ki bi edina zadoščala za rešitev svojih problemov, temveč parcialna, v svoje lastno delovanje usmerjena in zato metodična refleksija, ki jo je moč dograjevati in je naravnana na sodelovanje.« (1998: 442). S tem prvi jasno zapiše, da je za raziskovanje književnega dela potreben pluralizem metod. V delu *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika* (1982), ki je njegovo temeljno delo in vključuje tudi zgodnejše študije, premakne svoje zanimanje v smer obče estetike. Središčni pojem mu zdaj predstavlja estetsko izkustvo, ki je sestavljeno iz treh kate-

gorij: poiesis – produktivna plat estetskega izkustva, aisthe-sis – receptivna plat, katharsis – komunikativna zmožnost estetskega izkustva, na podlagi katerih želi prikazati njegovo zgodovino. Prav tako se ukvarja s hermenevtiko vprašanja in odgovora, kjer izhaja iz Gadamerja, a se v nekaterih pogledih z njim ne strinja več. Njegova misel pa v tem času ni več tako prodorna in odmevna in ne more doseči moči konstanškega nastopnega predavanja.

Za razliko od Jaussa, ki se ukvarja s širokim spektrom literarne zgodovine, **Wolfganga Iserja** zanimajo posamezna literarna dela, čeprav ne izključuje zgodovinskih in družbenih faktorjev. Sprašuje se, kako in pod kakšnimi pogoji dobijo besedila pomen za bralca, ter tako prenese poudarek raziskovanja na sam akt branja. Če Jaussa zanima predvsem sprejem del pri bralcih, potem se Iser osredotoči na njihovo učinkovanje in s tega vidika na dopolni Jaussovo teorijo.

Spis *Pozivna struktura besedil. Nedoločenost kot pogoj učinkovanja literarne proze* (1970) ima v Iserjevem opusu enak pomen kot za Jaussa *Literarna zgodovina kot izziv literarne vede*. V njem je postavil temelje svoje teorije učinkovanja, ki se je nadaljevala v delih *Implicitni bralec* (1972) in *Bralno dejanje* (1976). Navedeni spis skuša odgovoriti na tri temeljna vprašanja, ki si jih Iser zastavi že v uvodu, in sicer: katere so posebnosti literarnega besedila v razmerju do drugih besedil, kaj so predpogoji teksta, da lahko učinkuje, ter kako narašča število mest nedoločenosti od 17. stoletja naprej. Posebnosti literarnih besedil vidi v tem, da besedila sama konstituirajo svojo stvarnost kot reakcijo na obstoječo realnost. Njihova realnost ne temelji na prikazovanju obstoječe realnosti, ampak nudijo uvide vanjo. Literarna besedila niso realna, temveč funkcionalna, zato se morajo utemeljiti v procesu branja in ne v realnem svetu. Ker se stvarnost književnega teksta ne prekriva niti z objektivno stvarnostjo niti z bralčevim izkustvom, se pojavljajo v književnem delu mesta nedoločenosti (Unbestimmtheitsstellen) – ta omogočajo prilagajanje dela individualnim nagnjenjem bralca (Iser 1978: 94–115). Za proces prilagajanja teksta izkustvu posameznega bralca pa je po Iserju bistvena funkcija praznih mest v njegovi strukturi. Iser se navezuje na Ingardna, ko pravi, da se predmet književnega dela konstituira na podlagi shematiziranih aspektov. Vsak posamezni aspekt osvetljuje

predmet iz enega vidika, zato književni predmet nikoli ne more biti do konca določen. Na tistih mestih, kjer se dva aspekta stakneta, se pojavi zarez v strukturi teksta, to so prazna mesta (Leerstellen), ki omogočajo bralcu različne razlage. Prazna mesta niso primanjkljaj, bralec jih praviloma sploh ne opazi. O tem nas prepriča dejstvo, da ob ponovnem branju isto besedilo naredi drugačen vtis kot ob prvem branju, kar je posledica različne realizacije praznih mest, ki so v tekstu. Pri drugem branju razpolagamo z več informacijami, zato lahko intenzivneje izkoriščamo neformulirane odnose med posameznimi situacijami teksta in različne možnosti povezovanja, ki se nam s tem odpirajo. To pa ne bi bilo mogoče, če tekst ne bi vseboval določene količine praznih mest, ki omogočajo prilagajanje in nudijo bralcu prostor za sodelovanje. Prazna mesta so zato elementarni predpogoj za sodelovanje bralca, v njih se kaže pozivna struktura teksta ali povedano drugače: mesta nedoločenosti so del strukture teksta, v kateri je bralec že vnaprej predviden. Za razliko od tekstov, katerih cilj je posredovanje resnice, literarna besedila svoje namere nikoli ne formulirajo do konca, njihovi najvažnejši elementi ostanejo neizrečeni in se realizirajo v bralčevi domišljiji ter s tem omogočajo bralcu, da postane izkustvo teksta individualno. Z branjem pa ne dobimo le izkustva o tekstu, ampak tudi o sebi: bralec lahko zapusti svoj svet, lahko doživi katastrofe, a pri tem ne bo vpleten v posledice, v čemer se kaže neposledičnost fikcijskih tekstov.

Literatura je skozi zgodovino ustvarila celo vrsto sredstev, s katerimi ustvarja nedoločenosti: nasprotja med deli pripovedi, med zgodbo in avtorjevimi komentarji, roman v nadaljevanjih, montaža ... Ko se Iser ozre na zgodovino romana, ugotovi, da so mesta nedoločenosti vse številčnejša in pomembnejša, kakor se je roman razvijal od svojih začetkov v 18. stoletju. Če se je moral bralec npr. v Fieldingovem *Josephu Andrews* odločiti med dvema možnostma, eno mu je ponudil avtorjev komentar, drugo pa je izpeljal sam, se število nedoločenosti bistveno poveča že v Thackerayevem *Semnju ničevosti*, saj tu vedno več pomembnih stvari ostane neizrečenih, s čimer se več bralčeva odgovornost v proizvodnji smisla. Pravi triumf nedoločenosti pa se pokaže v Joyceovem *Ulikse*, kjer so brezštevilni vidiki vsakdana v

nenehnem spopadu, avtor pa se umakne v ozadje in tako bralcu še oteži orientacijo. Moderni teksti s svojimi tehnikami na vse načine zavajajo bralca, spodnašajo njegova pričakovanja, kljub vsemu pa predpostavljajo, da je bralec sposoben dešifrirati sporočilo. O tem piše Iser v delu *Implicitni bralec*, kjer prikaže vzorce komunikacije od Bunyana do Becketta. Knjiga je tako poskus literarne teorije učinkovanja na primeru romana. Čeprav se ta ukvarja z družbenimi in zgodovinskimi normami nekega časa, to ne pomeni, da jih preprosto reproducira, temveč jih postavlja v nov kontekst, ki spremeni njihovo funkcijo, jih negira ter tako prisili bralca, da sprejme aktivno vlogo v sestavljanju literarnega pomena. To interakcijo med delom in bralcem Iser opisuje s pojmom implicitni bralec (impliziter Leser). Izraz označuje aktivno udeležbo bralca v bralnem procesu, a izraz ne pripada ne tekstu ne bralcu, temveč obema, saj vključuje predstrukturo teksta in bralčeve aktualizacije možnega pomena.

Iserjevo osrednje, najbolj odmevno teoretično delo pa je *Bralno dejanje*, v katerem povzame svoje predhodne ugotovitve in se naprej sprašuje, kaj se dogaja v bralcu v procesu branja. Bralec na podlagi danih informacij neprestano ugiba in dela zaključke, tako da povezuje in dopolnjuje prazna mesta. Pri branju neprestano predvidevamo, ker nam shematizirani aspekti ponujajo samo osnovne predpostavke. Pod vplivom novih informacij se naša pričakovanja v procesu branja spreminjajo. Iz prvotnih ugibanj tvorimo okvir odnosov in vezi, s pomočjo katerega razlagamo dogajanje v tekstu. Med branjem zavržemo predpostavke, do katerih smo sprva prišli, zamenjamo sodbe, ustvarjamo nove zaključke in napovedi. Beremo tako, da se isti hip gibamo nazaj (retenzija) in naprej (protenzija), da se spominjamo in predvidevamo (2001: 167–182). Tako postane tekst živ dogodek. Da pa lahko beremo, moramo poznati književne tehnike in konvencije, ki jih delo uporablja, poznati moramo kode, to pomeni pravila, po katerih delo proizvaja pomen. Če pa želi književno delo doseči svoje učinke, mora rušiti in spreminjati običajne bralčeve kode – v tem se kaže moč književnosti. Proces branja je dvosmeren: s strategijami branja mi spreminjamo tekst, a tekst spreminja nas, saj se ob branju srečamo s tujo izkušnjo. Branje učinkuje na naše

samozavedanje, saj tuja izkušnja postane del naše doslej nepoznane zavesti (2001: 203–211). Ko se prebijamo skozi knjigo, v tem, kar beremo, beremo sebe. Tako na koncu tudi Iser podobno kot Jausss verjame, da proces branja doprinese k širitvi bralčevega spoznavnega horizonta.

Njegov raziskovalni interes pa se je nato preusmeril in v knjigi *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991) je načrtoval temelje literarne antropologije, katere naloga je dvojna: najprej skuša odgovoriti na vprašanja, ki jih je recepcijska teorija pustila odprta, to so zakaj beremo in zakaj smo nad tem očarani, nato pa skuša tudi dognati, koliko nam literatura, čeprav samo izmišljena, pripoveduje o naši človeški ustrojenosti (Iser 2002: 79), in prav ta razsežnost literature, ki je ni mogoče opredeliti z racionalnimi in semantičnimi razlagami, je imaginarno, torej poleg realnega in fiktivnega še tretja razsežnost literarnih besedil.

Jaussov model zgodovine književnosti je doživel največ kritik na račun dokazljivosti primarnega horizonta pričakovanja. Že sodelavec Karl Robert Mandelkow se je spraševal, kako je mogoče rekonstruirati primarni horizont pričakovanja za bralca iz preteklosti, ko pa je ta že na sinhroni ravni težko določljiv, saj moramo upoštevati vsaj tri ravni pričakovanja (Maricki 1978: 20). Mandelkow opozarja (1) na bralčevo pričakovanje glede avtorja in dobe, v kateri je delo nastalo, (2) na t. i. efekt povratnega povezovanja recepcijskoestetskih procesov, to je posrednega sprejemanja dela skozi že obstoječe sodbe o njem, (3) na problem odnosa avtorja do recepcije lastnega dela, ki vpliva na njegovo novo produkcijo. Prav tako je vprašljivo, kako lahko merimo stopnjo učinka dela na primarni horizont pričakovanja, kaj šele vrednost spremembe horizonta, ki je vsekakor pomanjkljiv in nezadosten kriterij za določitev umetniške vrednosti besedila (Holub 1984: 62). Poleg tega Jausss zanemara dejstvo, da npr. Goetheja niso brali samo Nemci, ampak tudi Angleži in Italijani, ki pa so imeli drugačne recepcijske predispozicije in drugačen horizont pričakovanja. Susan Suleiman opozarja na pomanjkljivost Jaussove predstave o publiki in njenih pričakovanjih. Za Jausssa je vsa publika enotna glede na pričakovanja, kar pa ni res. Upoštevati bi morali njeno raznolikost in s tem tudi različnost hori-

zontov pričakovanja, ki sobivajo v družbi v istem času, zato S. Suleiman predlaga pomnožitev horizonta pričakovanja (1980: 37).

Recepcijska estetika je doživela kritike tudi s strani sočasne nemške marksistično usmerjene teorije,⁷ za katero je produkcija še vedno nadrejen pojem, zato poseben pomen pripisuje avtorju. Manfred Naumann avtorja določa glede na njegov odnos do stvarnosti, bralca in književnega procesa. Zgodovina učinkovanja književnega dela se kaže v trodelnem odnosu produkcija – književno delo – sprejemnik, ta proces pa mora biti po njegovem prepričanju nujno vključen v širše zgodovinsko dogajanje, saj je odnos književnega dela do družbe enak odnosu dela do celote. Ker med književnim delom in družbo obstaja vzajemna determiniranost, je Naumann proti izoliranemu preučevanju posameznih sestavin. Roberta Weimanna pa zanima problem sodobne recepcije dela iz preteklosti, pri čemer rekonstrukcijo zgodovine nastanka dela poveže z rekonstrukcijo celotne zgodovine njenega učinkovanja. Enotnost sedanjosti in preteklosti (citira Marxa) omogoča, da estetsko vrednost dela iz preteklosti zagledamo glede na njeno funkcijo in možnosti učinkovanja v sedanjosti. Za sedanjost so živa predvsem tista dela, v katerih ta prepozna svoje korenine in izvore svojega spoznanja. Ta dela so lahko časovno oddaljena, a imajo nadčasovno vrednost resnične umetnine.

Do Iserja je zavzel kritično stališče zlasti Stanley Fish, predstavnik ameriške teorije bralčevega odziva. Pri določanju pomena literarnega dela obstajata dve skrajni možnosti: pomen dela je določen z avtorjevo namero ali pa je v celoti produkt posameznega bralca. Iser je želel najti srednjo pot: pomen tvori bralec, a je usmerjan z navodili teksta. Razlikovanje med mesti nedoločenosti in na drugi stani določenosti se zdi Fishu protislovno. Predstava, da smo svobodni pri dopolnjevanju teksta, je v skladu s Fishovo teorijo iluzija, saj tekste vedno beremo znotraj dogovorov, ki so določeni z interpretativno skupnostjo, ki ji pripadamo. Tudi sam Iser ni bil čisto dosleden pri rabi pojma mesta nedoločenosti: v

7 O tem piše D. Maricki v uvodu k zborniku *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (1978), ki vsebuje tudi članka M. Naumanna in R. Weimanna.

nekaterih primerih jih lahko bralec poljubno zapolnjuje, v drugih primerih pa so zamejene s strani teksta, kako struktura zamejuje bralčevo aktivnost, ni bilo nikoli jasno (Suleiman 1980: 23–24).

Recepcijska teorija ni bila dovolj metodološko razdelana, da bi bila v celoti praktično uporabna, tudi cilj, postati nova zgodovina književnosti, ni bil dosežen, omogoča pa parcialno sliko, dopolnjuje druge teorije in metode ter s tem vstopa v polje metodološkega pluralizma in odpira številna nova polja raziskovanja.

TEORIJA BRALČVEGA ODZIVA (Reader-response criticism)

Sočasno z razvojem recepcijske estetike se je v Ameriki pojavila nova smer, t. i. teorija bralčevega odziva,⁸ ki se je prav tako ukvarjala z bralcem in njegovo vlogo pri interpretaciji teksta. Če je za recepcijsko teorijo značilno, da je imela svoje središče na univerzi v Konstanzu, da so njeni predstavniki vsako leto prirejali simpozij in izdajali znameniti zbornik *Hermenevtika in poetika*, pa teorija bralčevega odziva ne združuje avtorjev neke šole ali usmeritve, njeni predstavniki so raztreseni po vsem svetu in nimajo skupne baze. Gre za zelo široko in heterogeno oznako, ki ni konceptualno zamejena, ampak je prej kritična pozicija, ki združuje teoretike najrazličnejših usmeritev, od nove kritike, strukturalizma, fenomenologije do psihoanalize in dekonstrukcije, na podlagi katerih oblikujejo svoje definicije bralca, besedila in interpretacije. Čeprav sta skupini delovali istočasno, med njima, z izjemo Iserja, ni bilo stikov. Kljub pluralizmu metod, teorij in ideoloških orientacij imajo predstavniki teorije bralčevega odziva skupno prepričanje, da literarna dela nimajo ne pomena ne eksistence brez svojih učinkov. Smer je nastala iz odpora do prepričanj nove kritike, da je besedilo avtonomna tvorba, ki jo je možno objektivno analizirati.

8 Reader-response criticism pri nas največkrat prevajamo kot teorija bralčevega odziva, obstaja pa še prevoda literarna veda bralčevega odgovora, ki ga uporablja Aleš Pogačnik (spremna beseda k zborniku, 1995), in raziskovanje bralčevega odziva, kakor smer poimenuje Darko Dolinar (članek iz leta 1989).

Prav zato, da bi popravila neravnovesje v odnosu bralec – besedilo, je teorija bralčevega odziva v svoji zgodnji fazi poudarjala pomen bralca pred tekstom, kasneje pa je pod vplivom poststrukturalistične kritike binarnih nasprotij med subjektom in objektom, na kateri temelji privilegij bralca, svoje raziskovanje preusmerila in interpretovo dejavnost opisuje kot proces komunikacije. S tem do neke mere zabriše razlikovanje med bralcem in besedilom, saj branje in pisanje postaneta dve oznaki za isto dejavnost.

Za predhodnika teorije bralčevega odziva veljata Ivory Armstrong Richards in Louise Rosenblatt. Richards je že konec 20. let postal pozoren na bralni proces, še zlasti po svojem znamenitem poizkusu, ko je opazil, da študentje kljub dobri izobrazbi pesmi interpretirajo narobe. Spoznal je, da bralec bere pod vtisom predhodnih izkušenj in prepričanj in ni zgolj pasivni sprejemnik. V 30. letih je Louise Rosenblatt dodatno razvila Richardsovo teorijo z upoštevanjem konteksta v bralnem procesu. Menila je, da bralni proces zajema bralca in besedilo, ki sta med seboj v interakcijskem razmerju, in šele tako nastane nova tvorba, to je umetnostno besedilo. L. Rosenblatt razlikuje dve vrsti branja: pri nepoglobljenem branju nas zanimajo informacije, pri estetskem branju pa postane pomembna literarna izkušnja.

Večina pomembnejših študij predstavnikov teorije bralčevega odziva je zbranih v zbornikih: *The Reader in the Text* (1980, ur. Susan Suleiman in Inge Crosman), *Reader-Response Criticism* (1980, ur. Jane P. Tompkins), *Readers and Reading* (1995, ur. Andrew Bennett). Zborniki nam omogočajo podroben vpogled v teorijo bralčevega odziva, hkrati pa dokazujejo disparatnost usmeritev posameznih avtorjev. Najbolj sistematičen je uvodni esej Susan Suleiman (1980: 3–45), ki med metodološko raznorodnimi avtorji, ki pa so del svojih zanimanj namenili tudi bralcu, poišče skupne temelje, na podlagi katerih oblikuje šest podvrst teorije bralčevega odziva:

1. Retorični pristop raziskuje etične in ideološke učinke besedila na bralca ter želi odkriti vrednote in prepričanja, ki te učinke omogočajo. Za reprezentativnega predstavnik te smeri označi Wayne Booth.

2. Semantični in strukturalistični pristop združuje avtorje, kot so Michael Riffaterre, Gérard Genette, Roland

Barthes, Algirdas Julien Greimas, Umberto Eco, Jonathan Culler, Stanley Fish idr. Zanje je značilno, da se ne ukvarjajo toliko s samo interpretacijo ali iskanjem pomenov, temveč analizirajo vse tiste kode in konvencije, ki omogočajo, da je tekst berljiv in razumljiv.

3. Fenomenološki pristop predstavlja delo Wolfgang Iserja.

4. Subjektivni in psihoanalitični pristop uporabljata Norman Holland in David Bleich, ki želita raziskati vpliv osebnosti in osebne zgodovine na interpretacijo dela, zato dajeta prednost posameznemu pred univerzalnim.

5. Sociološki in zgodovinski pristop obravnava branje kot kolektivni fenomen in se sprašuje, kako pripadnost določenemu socialnemu razredu v nekem časovnem trenutku vpliva ali celo določa bralčeve navade in okus. Kot predstavnika te smeri navaja Luciena Goldmanna in Hansa Roberta Jaussa.

6. Hermenevtični pristop uporabljajo teoretiki yaleske šole dekonstrukcije.

Kljub velikemu številu avtorjev z najrazličnejših raziskovalnih področij so za najpomembnejše predstavnike teorije bralčevega odziva obveljali S. Fish, J. Culler, N. Holland, D. Bleich in W. Iser.⁹

Stanley Fish se podobno kot Iser ukvarja z bralnim procesom in tvorbo pomena, svoje teorije je predstavil v spisih *Literature in the Reader: Affective Stylistics* (1970) in v *Interpreting the Variorum* (1976).¹⁰ Pomen dela po njegovem prepričanju ni utemeljen ali celo vkodiran v tekst, tudi ni vsebina pesmi ali zgodbe, temveč izkustvo, pridobljeno v času branja. Literarno besedilo zato ni nespremenljiv predmet opazovanja, ampak sled dogodkov, ki so se odvijali v bralčevi zavesti. Iz tega sledi, da je naloga teoretika opisati dejavnosti branja, nova definicija književnosti pa predvideva raziskovanje strukture bralčevega izkustva, s čimer je zbrisana meja med bralcem in tekstom. Vendar Fish ne trdi,

9 Te avtorje našteva večina enciklopedij, leksikonov in zbornikov sodobne literarne teorije, zato jih bomo podrobneje predstavili v nadaljevanju, čeprav razen S. Fisha in N. Hollanda ostali sami sebe ne prištevajo k predstavnikom teorije bralčevega odziva.

10 Oba spisa sta objavljena v zborniku *Reader-Response Criticism*.

da so bralčeve reakcije svobodne. Nasprotno, meni, da so izkustva, do katerih pridemo v procesu branja, pogojena z jezikovnim in književnim znanjem bralca. Bralec reagira na stvari v tekstu na določen način, ker deluje pri branju po istih pravilih in dogovorih, kot jih je uporabljal avtor, ko je pisal tekst. Bralčevo izkustvo je torej uresničenje avtorja, kajti bralec igra vlogo, ki mu jo je določil avtor. Fish imenuje svojega bralca informirani bralec (informed reader), saj ne verjame v možnost nezainteresiranega branja. Informirani bralec je jezikovno in literarno kompetenten in se že ob začetku branja na podlagi zvrsti, avtorja, obdobja ... odloči za temu ustrezen izbor interpretativnih strategij (interpretive strategies), to je pravil in napotkov za interpretiranje. Interpretativne strategije so oblika branja, ki podeljuje tekstu njegovo obliko, s tem da ga proizvaja. To pojasnjuje, zakaj se isti bralec drugače obnaša ob branju dveh različnih tekstov oziroma zakaj se različni bralci obnašajo podobno, ko berejo isti tekst. Bralci pa pri izboru interpretativnih strategij niso čisto svobodni, saj so te naučene in nastanejo na podlagi interpretativne skupnosti (interpretive community), ki ji pripadajo. Po Fishovem modelu torej pomenov ne iščemo v tekstu, temveč jih proizvajamo, in to ne po vnaprej vkodiranih oblikah, ampak po interpretativnih strategijah, ki obliko proizvedejo.

Jonathan Culler želi kot predstavnik strukturalističnega pristopa ugotoviti, kako bralci tvorijo pomen. V knjigi *Structuralist Poetics* (1975) uvede pojem literarne kompetence (literary competence), ki je podaljšek jezikovne kompetence, o kateri je prvi govoril na področju jezikoslovja Noam Chomsky. Literarna kompetenca je niz dogovorov, ki usmerjajo bralce, da razumejo smisel posameznih elementov dela. Pomen literarnega dela torej ni rezultat bralčevega odziva na avtorjevo namero, tudi ni določen s tekstom samim, ampak je posledica institucionaliziranih dogovorov, ki jih upoštevajo avtorji pri pisanju in bralci pri branju. Njegov bralec je tako ahistorični idealni bralec (ideal reader), ki je sposoben uporabljati po dogovoru nastale znakovne sisteme.

Norman Holland je predstavnik psihoanalize in subjektivne kritike, zato posameznika in njegovo samozavedanje postavi v središče svojih teorij. Sprašuje se, kakšno je raz-

merje med strukturami, ki jih najdemo objektivno v tekstu, in bralčevo subjektivno izkušnjo teksta. Njegova teorija je nastala pod močnim vplivom Freuda, od katerega je prevzel izraze fantazija/želja, obramba in transformacija, ki jim je dodal še pojem pričakovanja. Psihoanaliza mu je tako dala orodje za razumevanje vloge nezavednega kot določujočega faktorja v načinu, kako beremo tekste in kaj v njih najdemo. V knjigi *The Dynamics of Literary Response* (1968) opisuje poglobitno privlačnost vsakega teksta v tem, da v bralcu sproži vzajemno igro nezavednih fantazij in zavestne obrambe pred njimi. V literarnem delu uživamo, ker to s formalnimi sredstvi preoblikuje naše najgloblje fantazije v družbeno sprejemljive pomene. Fantazije so v literarnem delu transformirane na tak način, da ob branju izginejo občutki strahu in tesnobe, ki bi te fantazije spremljali v resničnem življenju. Nobeno delo torej ne nudi zadovoljstva bralcu, če mu ne omogoča uresničitve neke prikrita, nezavedne fantazije. Holland je svoje teorije dokazoval tudi na eksperimentalni način. Knjiga *5 Readers Reading* (1975) je nastala kot rezultat preučevanja odzivov petih bralcev na Faulknerjevo zgodbo *Roža za Emilijo*. Bralci so poznali naslov in avtorja, kljub temu pa so zgodbo razlagali zelo različno. To je Hollanda navdalo s prepričanjem, da bralci poustvarijo besedilo glede na lastno osebnost, zato je po njegovem modelu interpretacija funkcija identitete. Čeprav so Hollandovo teorijo kritizirali, je ta opozorila, da branje ni samo institucionalno, ampak je tudi zasebno izkustvo, ki vsebuje naše vsakodnevne sanje in fantazije.

David Bleich je predstavnik subjektivne kritike, to je smeri, ki ji je sam dal tudi ime. Po njegovem prepričanju odrasli ljudje razlikujejo tri vrste biti, to so predmet, simbol in človek. Literatura sodi v območje simbolov, ker je miselna kreacija. Za besedilo je značilno, da je predmet, dokler ima fizično eksistenco, med branjem pa poteka proces simbolizacije v bralčevi glavi, ki predmet spremeni v simbol. Če želimo razumeti odziv bralca na besedilo, moramo izvesti proces resimbolizacije, ki ga imenujemo interpretacija. Bleich razlikuje individualni odziv na literaturo, ki je popolnoma subjektiven, in proces, ta je določen s skupnostjo interpretov, ki jim bralec pripada, v katerem postane ta odziv oblika znanja. Bleich definira znanje kot produkt pogajanj med člani

interpretativnih skupin in na tem temelju predlaga spremembo izobraževanja. Namesto poučevanja se zavzema za paradigmo razvijajočega se znanja, kjer ni učenca in učitelja, ampak so vsi udeleženci enakovredni in ne obstaja avtoriteta učitelja, teksta ali institucije. Svoje ideje je razvijal v knjigah *Readings and Feelings* (1975) in *Subjective Criticism* (1978).

Ker gre za tako raznorodni pojav brez trdnjega skupnega jedra, je tudi neka splošna skupna kritika praktično nemogoča. Največja pomanjkljivost teorije bralčevega odziva je tako prav njeno široko polje raziskovanja, brez precizne terminologije. Prav tako so bili posamezni teoretiki bralčevega odziva medsebojno zapleteni v polemike (takšna je bila npr. polemika med Fishom in Iserjem, pa Cullerjeva kritika Hollandovega modela ipd.), ki so pripomogle, da se je teorija bralčevega odziva po svojih uspehih konec 60. let in v 70. letih razcepila ali v dekonstrukcijo ali pa v teorijo diskurza.

POSTSTRUKTURALIZEM IN DEKONSTRUKCIJA

Prehod iz strukturalizma v poststrukturalizem je zaznamovan s preходом od razumevanja literarnega besedila kot zaprte celote s točno določenim pomenom k odprtemu literarnemu delu, ki vsebuje množico pomenov. Če je strukturalizem ločil znak od predmetnosti, je šel poststrukturalizem še korak naprej in je ločil označevalca od označenca. Ker lahko znake reproduciramo v različnih kontekstih, jim s tem spreminjamo tudi pomen, nikoli pa ne moremo prodreti v njihov izvorni kontekst. Zato so tudi literarna dela le neskončna igra označevalcev, saj je vsak znak v verigi pomenov pretkan z vsemi ostalimi znaki. Receptijska estetika in teorija bralčevega odziva sta že del poststrukturalističnega pristopa, kajti v njunih razlagah literarnih del ni več enotnega, nedvoumnega smisla, temveč razumejo literarna besedila kot izvir najrazličnejših pomenov, ki jih določa bralec. Poststrukturalizem je nudil filozofske temelje za razmišljanja skupine literarnih teoretikov, ki so delovali na univerzi Yale, to so Paul de Man, Geoffrey Hartman, Jay Hillis Miller, najvplivnejša pa sta bila psihoanalitik Jacques Lacan in filozof Jacques Derrida, ki je želel razgraditi

logocentrizem evropske metafizike. V zahodni filozofiji je od Platona do Edmunda Husserla veljalo prepričanje o stalnosti in nespremenljivosti pojmov, Derrida pa trdi, sklicujoč se na Friedricha Nietzscheja in Martina Heideggerja, da ne obstaja čista zavest, ki bi nam zagotavljala resnico ali trden temelj. Vsak pojem, znak, pomen je možno ponovno razgraditi, vsak označevalec nas napoti k naslednjemu, zato obstaja le neprestana igra jezika, ki je neulovljiva, ne vodi nas do ničesar končnega ali začetnega, vse je le sled nečesa, kar izginja. Dekonstruktivistični literarni teoretik je natančen bralec, saj kaže na tista mesta v besedilu, kjer se pomeni prelivajo, izključujejo, so dvoumni, celo protislovni ali pa razpršeni in neizrečeni ter se tako na vse možne načine izmikajo zanesljivi interpretaciji. Takšna mesta poimenujejo aporije, hiatni pomeni, simptomatična mesta ipd. »Dekonstrukcija razkriva, da literatura nikakor ni zmeraj nedolžna, 'čista', enosmiselna stvar, ampak pogosto sama v sebi razcepljena, ambivalentna ali celo sprevržena, kar pa ni nujno njena pomanjkljivost, ampak prav narobe jamstvo za polnost, komplicirano večrazsežnost in s tem resničnost njenega sveta.« (Kos 1993: 8).

Za naše ukvarjanje z bralcem in literaturo sta pomembna predvsem dva kritika, ki sta s svojim obsežnim in raznovrstnim delom opazno zaznamovala 20. stoletje, to sta Umberto Eco in Roland Barthes.

Umberto Eco je v svoji znameniti knjigi *Odprto delo* (1962) postavil tezo, da literarno ali drugo umetniško delo ni pomensko statično, temveč je odprto, v nenehnem gibanju, kajti avtor nudi bralcu, izvajalcu, interpretu možnosti za najrazličnejša branja umetniškega dela. Vendar to ne pomeni, da delo, pa naj bo še tako odprto, omogoča kakršne koli interpretacije. Avtor ne ve, na kakšen način bo bralec interpretiral delo, vendar je prepričan, da bo prebrano delo še vedno njegovo lastno delo. To je možno, ker avtor pri pisanju že vnaprej predvidi oziroma skuša ustvariti svojega možnega bralca, ki ga Eco imenuje modelni bralec,¹¹ o njem

11 V delu uporabljamo izraz modelni bralec, ki ga uporablja Vera Troha v prevodu Ecove knjige *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Zasledili pa smo tudi prevod vzorčni bralec, npr. v Hrvatinovem zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*.

pa piše v knjigah *Lector in fabula* (1979) ter v esejistični zbirki predavanj *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (1994). Modelni bralec je natančno določen s pomočjo leksične in sintaktične organizacije besedila in je zato ena od tekstnih strategij, ki jih avtor predvidi med pisanjem. Takšen bralec ne obstaja samo za visoko literaturo, ampak tudi npr. za železniški vozni red, saj besedilo od vsakega od njiju pričakuje drugačen tip sodelovanja. Čeprav Eco sam zapiše, da je njegov bralec podoben Iserjevemu implicitnemu bralcu (1999: 21), je prav v razumevanju bralnega procesa med njima tudi bistvena razlika. Oba sta primera idealnih bralcev, vendar Iserjev bralec nastane kot rezultat interakcije med besedilom in bralcem, Ecov bralec pa je že vnaprej predviden s strani avtorja in je vsebovan v samem besedilu. Eco meni, da je besedilo len stroj, ki od bralca zahteva sodelovanje, saj avtor o fikcijskem svetu nikoli ne more povedati vsega, zato stvari nakazuje, bralec pa naj zapolni niz praznin (1999: 9). Modelni bralec je tisti, ki sprejme pravila igre in se jih drži – upošteva posebna znamenja v obliki pripovednih strategij, s katerimi mu avtor daje napotila za branje. Če se bralec dogovora ne drži, temveč bere popolnoma svobodno in v skladu s svojimi lastnimi trenutnimi čustvi, potem besedila ne interpretira, temveč ga izrablja in takšnega bralca imenuje Eco empirični bralec (1999: 14–15). Vendar avtor s tekstno strukturo modelnega bralca ne predvidi le oblik sodelovanja, temveč tudi mesta, kjer je bralec načrtno svoboden, da se povrne v svoj lastni domišljjski svet, v svojo življenjsko izkušnjo ali v svojo izkušnjo ob drugih zgodbah, ter na podlagi tega vedenja predvidi razvoj zgodbe. Takšne odmike iz besedilnega sveta imenuje Eco inferencialni sprehodi in prav ti vnašajo subjektivnost v interpretacijo ter s tem omogočajo pluralnost odprtega dela.

V obsežnem opusu **Rolanda Barthesa**, ki se začne še pod vplivom strukturalizma in se kasneje, podobno kot pri Ecu, preko semiotike prevesi v poststrukturalizem, se z aktualnimi problemi bralca in statusom literarnega besedila ukvarjajo spisi *Smrt avtorja* (1968), *S/Z* (1970), *Od umetniškega dela do teksta* (1971) in *Zadovoljstvo v tekstu* (1973). Sočasno s pojavitvijo recepcijske estetike je tudi Barthes opozoril na problem avtorja in bralca ter uvedel novo kategorijo pisarja, ki nasledi avtorja. Če je za avtorja značilno, da obstaja pred

svojo knjigo, se pisar rodi hkrati s svojim tekstom, v sebi ne nosi strasti, čustev, razpoloženj, temveč slovar, iz katerega črpa pisanje, ki se ne sme nikoli ustaviti, saj je knjiga tkivo znakov. Tekst sestavljajo mnogotera pisanja, ki izhajajo iz številnih kultur in vstopajo v medsebojni dialog, parodijo, oporekanje. Mesto, na katerem se ta mnogoterost združi, pa ni avtor, temveč bralec: človek brez zgodovine, brez biografije, brez psihologije, je samo tisti nekdo, ki v sebi združuje vse sledi, ki tvorijo pisano delo. Rojstvo bralca je treba plačati s smrtjo Avtorja (1995: 23). V knjigi *S/Z*, kjer analizira Balzacovo zgodbo *Sarrasine*, piše, da za kritika niso najzanimivejši teksti, ki jih lahko beremo, temveč tisti, ki nas navedejo na pisanje. Berljivi teksti (readable texts, les textes lisibles) imajo trdno strukturo in jasen pomen, zato je takšno branje pasivno, pisljivi teksti (writable texts, les textes scriptibles) pa so difuzni, pluralni, tvorjenje pomena je v nenehnem gibanju, saj so ti teksti galaksija označevalcev in ne struktura označencev, kar pa že vodi k intertekstualnosti, o kateri Barthes jasneje spregovori v spisu *Od umetniškega dela do teksta*. Barthes v sedmih točkah predstavi razliko med delom, ki negibno živi v knjigarnah in knjižnicah, ter tekstom, ki se dogaja na meji razumljivosti, je zmeraj paradokсно, je igra označevalcev, ki ga tkejo. Tekst je pretkan s citati, referencami, odmevi, ki so anonimni, nespoznavni, a vendarle že brani. Tekst je intertekstualen, ker je vanj ujet vsak tekst, ker je med-tekst (1972: 77). Tekst zahteva ukinitvev razlikovanja med branjem in pisanjem, kajti oboje se poveže v skupno označevalno prakso, ki vodi k užitku. Na podlagi spisov, ki so napisani v značilnem slogu med leposlovjem in teorijo, lahko zaključimo, da je Barthesov bralec sestavljen iz neskončnega števila tekstovnih kodov, bralec ni enotni center, iz katerega izhajata pomen in interpretacija (kar je značilno za recepcijsko estetiko), ampak je prej konstrukt, za katerega je značilna disparatnost in pluralnost.

FEMINIZEM

Čeprav je bil feminizem kot družbeno gibanje za osvoboditev oziroma enakopravnost žensk prisoten že vse od 17. stoletja dalje, se je v literarni vedi pojavil šele po letu 1960. »Feministična literarna veda se je začela, ko so ženske, ki so bile študentke, učiteljice, pisateljice, urednice ali preprosto bralke, začele opazovati omejene ali drugorazredne vloge, namenjene literarnim junakinjam, pisateljicam ali kritičarkam, in se začele resno spraševati o lastnem razmerju do študija literature.« (Showalter 1995: 177). Feminizem v literarni vedi se je pojavil na različnih koncih sveta, njegovi najodmevnejši centri pa so v Združenih državah Amerike, v Angliji in Franciji. Za ameriški feminizem je značilno, da najpogosteje temelji na analizi konkretnih besedil in njihovih struktur, v Angliji je bolj usmerjen v pospeševanje družbenih in ideoloških sprememb, raziskovanje razmerja med spolom in razredom ter popularne kulture, francoski feminizem pa temelji na analizi jezika in je nastajal pod močnim vplivom semiotične teorije, lacanovske psihoanalize in derridajevske dekonstrukcije. Najodmevnejše avtorice so Kate Millett, Elaine Showalter, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Josephine Donovan, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva idr.

Feministično usmerjene teoretičarke so začele na novo prebirati tekste, ki so jih napisali moški avtorji, ter v njih opazovale vloge žensk. Opazile so, da ženske v tekstih nastopajo v podrejenih vlogah, kot objekti, ki služijo ciljem in namenom moških protagonistov. Ženske so največkrat prikazane skozi moške stereotipne predstave o ženski kot milem angelu, pokorni ženi, ostareli gospodinji, natakariči, materi, vlačugi in femme fatal.¹² Tako moški ustvarjajo neresnične ženske like in s tem odrekajo ženskam pravico do lastnega bstva. Podobne stereotipe so feministične kritičarke opazile tudi pri kategorijah, s katerimi moški

12 Toril Moi poroča (1999: 46–47), da je Mary Ellman v svoji knjigi *Thinking About Women* (1968) zbrala najpoglavitejše stereotipe ženstvenosti, kot jih prikazujejo moški, to so: brezobličnost, pasivnost, nestabilnost, omejenost, pobožnost, telesnost, duhovnost, iracionalnost, voljnost ter lika Čarovnice in Furije.

kritiki presojaajo dela pisateljic. Tudi če so kritiki avtorici naklonjeni, njeno delo označijo kot očarljivo in sladko, ne pa resno in pomembno, kar je odlika moških piscev (Moi 1999: 48), največkrat se ženskemu pisanju celo očita, da je brez umetniške vrednosti ali pa se ga preprosto ignorira.¹³ Tako se je razvilo izredno plodovito področje raziskovanja, za katerega se je uveljavila oznaka študije ženskih podob, ki je doživelo vzpon v 60. in 70. letih. Vendar iz preučevanja moških avtorjev in njihovih stereotipnih predstav o ženskah ne izvemo nič o ženskih občutkih in izkušnjah, zato se je sredi 70. let znanstveni interes preselil na raziskovanje žensk kot pisateljic. Takšno raziskovanje predpostavlja, da spol zaznamuje pisanje, da je žensko pisanje nekaj edinstvenega ter da obstaja neka skupna kolektivna izkušnja, ki povezuje ženske med seboj ne glede na čas in prostor.¹⁴ Študije, ki se ukvarjajo z analizo tem, žanrov, struktur, medtekstovnih odnosov, specifičnih strategij v literaturi, ki jo pišejo ženske, je Elaine Showalter leta 1978 poimenovala ginokritike. Začele so nastajati izčrpne študije o ženski književni tradiciji od srednjega veka pa do danes, pri čemer so najpogosteje obravnavane avtorice Mary Shelley, Jane Austen, sestre Brontë, Emily Dickinson, Virginija Woolf, Doris Lessing, Edith Wharton idr.¹⁵ Študije kažejo psihodinamiko ženske ustvarjalnosti, ki je »v odnosu do glavnega literarnega toka

- 13 Sodobne študije skušajo s pomočjo računalniških analiz besedila ugotoviti, v kolikšni meri so takšne stereotipne sodbe moških kritikov upravičene. Mary P. Hiatt npr. v zanimivi študiji *Response to a woman or to their writing* (1992) analizira v ženskih in moških tekstih rabo čustvenih prislovov, paralelizmov, komparacij, dolžino stavkov ipd. ter na podlagi dobljenih rezultatov zaključí, da na naše sodbe in način branja vpliva tudi podatek o tem, ali je delo napisal pisatelj ali pisateljica.
- 14 Ob vprašanju, ali obstajajo specifični slogovni vzorci, značilni samo za žensko pisavo, se razhajajo mnenja tako med feminističnimi kritičarkami kot med samimi pisateljicami, ki pogosto ne odobravajo oznake ženska pisava.
- 15 Poskus pregleda ustvarjanja pisateljic na Slovenskem predstavljajo npr. knjiga Silvije Borovnik *Ali pišejo ženske drugače*, ki se posveča predvsem sodobnim romanopiskam, *Antologija slovenskih pesnic* v treh knjigah, ki jo je uredila Irena Novak Popov, primer analize in umestitve prezrte avtorice v kanon pa *Drzno drugačna: Zofka Kveder in podobe ženskosti* Katje Mihurko Poniž.

prešla več razvojnih faz podrejenosti, protesta in samostojnosti, vendar so te stopnje skozi celotno zgodovino in prav pri vseh narodnostih povezane s ponavljajočimi se podobami, metaforami, temami in zgodbami, ki izhajajo iz družbene, psihične in literarne skušnje ženske kot tudi iz branja njihovih predhodnic in predhodnikov.« (Showalter 1995: 190). Z razvojem ginokritike se je začel oblikovati alternativni kanon ženskih tekstov, zato so feministične teoretičarke pričele opozarjati na družbeno in zgodovinsko relativnost estetskih norm ter na potrebo po ponovnem prevrednotenju kanona, ki so ga večinoma oblikovali moški. Zavzemajo se za ponovno branje moških del z vidika bralke ter razširitev kanona s prezrtimi ali pozabljenimi ženskimi teksti ter ženskimi zvrstmi pisave.

Feminizem v literarni vedi ne pomeni posebne nove metode, saj se poslužuje različnih raziskovalnih postopkov, od usmeritve na samo vsebino del brez izrazitih teoretskih opredelitev do novokritiške analize besedila, poststrukturalizma, psihoanalize ipd., vključuje pa se tudi v širše vidike raziskovanja, kot so npr. kulturne študije. Tudi s stališča branja ne prinaša novih teoretičnih modelov bralca ali bralnega procesa. Prispevek feminizma je predvsem v razširitvi tematskega znanstvenega interesa, saj je prinesel v razprave tista področja, ki so bila zaradi zgodovinske zapostavljenosti žensk odrinjena oziroma zamolčana. Feministične teoretičarke so izpostavile dve pomembni kategoriji, to sta kategoriji pisateljice in bralke. Prva potrebuje kritiško obravnavo in branje brez vnaprejšnjih stereotipnih predsodkov ter ustrezno mesto v kanonu, druga pa ima pravico, da zavzame svoje lastno gledišče do teksta in s tem izziva pisateljevo avtoriteto ter tako zavrne podedovano hierarhijo teksta in bralca. S tem je literarna veda dobila možnost novega, ponovnega, drugačnega branja že prebranih in interpretiranih besedil oziroma možnost, da si tudi najslavnejša dela ogleda v novi luči, v čemer se kaže tudi bistvo feministične interpretacije literature. Z vidika recepcije je feminizem odprl nova vprašanja o problemu razlikovanja med odzivom bralca in bralke, njunih različnih žanrskih in tematskih interesih, predvsem pa razmišljanje, v kolikšni meri beremo, ocenjujemo, dojemamo besedilo glede na spol avtorja.

INTERDISCIPLINARNO RAZISKOVANJE BRANJA

Da je branje ena najbolj kompleksnih človeških dejavnosti, kažejo številne študije, ki so se odmevneje začele pojavljati v 70. letih, ko je bila bralcu vrnjena njegova aktivna vloga pri tvorbi pomena. Prebiranje najrazličnejših študij, ki se ukvarjajo s problemom bralca in bralnih procesov, nas privede do ugotovitve, da je možno bralca opisati na tri načine. (1) Prvi pristop je teoretičnega značaja. Razmerje med bralcem in besedilom lahko prikažemo s pomočjo različnih modelov hipotetičnih bralcev, kot je implicitni bralec Wolfganga Iserja, modelni bralec Umberta Eca, informirani bralec Stanleya Fisha, idealni bralec Jonathana Cullerja idr.¹⁶ Raziskovalci postavljajo bralca v širši družbeno-kulturni kontekst ter raziskujejo mehanizme produkcije in recepcije, ki usmerjajo bralčevo tvorbo pomena. Bralca pa prikažejo tudi z vidika posameznika, njegovega dela in užitka pri branju, pri čemer so ključnega pomena spoznanja psihoanalize. (2) Bralca je možno opisati iz zgodovinske perspektive – gre za analizo bralcev, njihovih bralnih navad in okusa skozi zgodovino oziroma v določenem zgodovinskem obdobju, v odvisnosti od družbene sestave, kulturnih in psiholoških navad, političnih in ekonomskih vplivov ipd., pri čemer si pomagamo z različnimi arhivskimi viri in dokumentacijo za posamezno zgodovinsko obdobje. (3) Eksperimentalni pristop izhaja iz teoretičnih spoznanj, ki jih raziskovalci aplicirajo na analizo konkretne publike. Za potrebe svojih raziskav pogosto uporabljajo empirično metodo, ki jim omogoča analizo zbranega gradiva. Zbiranje gradiva najpogosteje poteka s pomočjo različnih vprašalnikov, intervjujev in meritev bioloških funkcij bralcev. Tretji pristop je torej tisti, ki daje prednost konkretnemu, vsakdanjemu, naivnemu bralcu in ne bralcu, ki bi bil model sofisticiranega učenjaka ali pa ahistorični konstrukt. Takšne raziskave recepcije so torej usmerjene v analizo konkretnega bralčevega odziva, ki ga skušajo ujeti z empiričnimi meto-

16 Seznam takšnih hipotetičnih bralcev je obsežen, saj je vsak raziskovalec osnoval svoj model in ga glede na vlogo in značilnosti bralca v njem različno poimenoval, natančneje o tipih hipotetičnih bralcev piše Andrew Bennett v uvodniku k zborniku *Readers and Reading* (1995: 3).

dami. Zastavljajo si vprašanja, kako npr. sodobni bralci sprejemajo klasična dela, kaj so motivi za branje pri sodobni publiki, ali ljudje na različnih koncih sveta različno berejo, katere so zakonitosti masovnega konzumiranja, kako množični mediji s svojo šokantnostjo, številnimi dražljaji in manipulativnostjo vplivajo na oblikovanje estetskega izkustva, kakšna je vloga predznanja za razumevanje, ali res lahko govorimo o identifikaciji z določenim literarnim junakom, katere elemente v tekstu si bralci najbolj zapomnijo, v čem je razlika med izkušenimi in manj izkušenimi bralci ipd.

Ker bralni procesi posegajo na različna polja človekovega delovanja, je večina sodobnih raziskav interdisciplinarnih, saj vključujejo spoznanja najrazličnejših znanstvenih disciplin: psihologija branja skuša izoblikovati čim popolnejše bralne modele, ki prikazujejo bralne procese in njihove medsebojne povezave, besediloslovje in naratologija z analizo tekstov ugotavljata njihovo strukturo, pri čemer so jima v veliko pomoč razne računalniške simulacije, pedagogika, didaktika in andragogika se ukvarjajo s problemom opismenjevanja ter nato razvojem bralne sposobnosti v različnih fazah šolanja, sociologi se sprašujejo, kakšna je socialna sestava bralcev, katere knjige kupujejo, koliko denarja zanje zapravijo ipd.

S problemom branja se ukvarjajo številne institucije in posebej za to ustanovljeni inštituti, letna bibliografija na tem področju pa presega petdeset tisoč objav (Grosman 1997a: 16). To dokazuje, da je branje izredno široko polje raziskovanja, v katerega je literarna teorija prispevala marsikatero pomembno odkritje, vendar pa je nujno potrebno upoštevati tudi spoznanja drugih disciplin.

V naslednjem poglavju bomo zato skušali prikazati še druge raziskave branja, ki pa so zgolj izhodišča in oporne točke, saj pri tako obsežnem področju vseh spoznanj ni možno vključiti. Za namen naše raziskave so pomembna zlasti spoznanja o kognitivnih in afektivnih dejavnikih branja, pri tem mislimo na teorije razumevanja in na preučevanje odnosa in motivacije za branje, ter spoznanja o razvoju bralnih sposobnosti v času šolanja. Zanimala pa nas bo tudi socialna sestava in interesi bralcev za branje leposlovja.

NOVEJŠI POGLEDI NA RAZISKOVANJE BRANJA

RAZUMEVANJE BESEDILA

Psihološki modeli branja in razumevanja

Novejše raziskave branja vztrajno opozarjajo na dejstvo, da sta branje in razumevanje besedil procesa dejavnega tvorjenja pomena oz. opomenjanja samega po sebi mrtvega besedila (Grosman 1997a: 15). Preučevalce branja vedno znova zanima, kaj se dogaja v bralčevi glavi med procesom branja, na kakšen način razumejo, si zapomnijo in reproducirajo besedila, saj je znano, da spomin ne le reproducira, ampak tudi rekonstruira prebrano besedilo. Tako so nastali bralni modeli, ki želijo prikazati potek bralnih procesov v človeških možganih, njihovo zaporedje in medsebojne povezave.¹⁷

Vsak model vključuje določena splošna načela, ki pa jih posameznik uporablja na njemu lasten, specifičen način, zato je nemogoče z enim modelom pojasniti procese branja pri vseh ljudeh. Največ modelov razlaga bralni proces s kognitivnega vidika, to je kot sistem procesiranja informacij. Čeprav so ti modeli zapleteni in upoštevajo različne faze, je osnova vseh sistemov procesiranje informacij iz kratkoročnega, delovnega spomina v dolgoročni spomin. Ta je sestavljen iz epizodičnega pomnjenja, to je pomnjenja zaporedja dogodkov v življenju posameznika, in pomenskega, semantičnega pomnjenja, ki vključuje posameznikovo sploš-

17 Natančnejšo predstavitev najpomembnejših bralnih modelov in teorij razumevanja najdemo v knjigi Sonje Pečjak *Osnove psihologije branja* (1999), ki je služila tudi kot primarni vir za to podpoglavje.

no znanje: za preučevanje branja je najpomembnejši tisti njegov del, ki se imenuje besednjak, saj šele poznavanje besed omogoča razumevanje. Razumevanje besedila je mešanica procesiranja od »zgoraj navzdol«, to je od najpomembnejših trditev proti širšemu razumevanju, in od »spodaj navzgor«, to je od širšega razumevanja proti bistvu. Ta interaktivni model je dandanes najširše sprejeti model branja (Kneepkens, Zwaan 1994: 127).

Branje je visoko organizirana spretnost in sposobnost, ki vključuje številne dejavnike, kot jih prikazujejo bralni modeli, za nas pa sta najpomembnejša kognitivna dejavnika dekodiranja in razumevanja. »Dekodiranje je pretvarjanje grafičnega koda (informacije), ki je dan(a) v pisni obliki, v glasovni oziroma fonetski kod.« (Pečjak 1999: 26). To je ključna sposobnost pri učenju branja, saj mora otrok na podlagi vodoravne, navpične in poševne ravne črte ter zaprte ali odprte krivulje prepoznati različne črke, ki jih nato poveže v besede, te pa išče v dolgoročnem spominu, pri čemer sproža procese pomenskega kodiranja. Natančnost in hitrost prepoznavanja sta odvisna od zaznavnih sposobnosti bralca, vzorca gibanja oči pri branju, tipografskih značilnosti besedila ter od tega, ali je beseda bralcu znana ali neznana. Vseh teh procesov se zelo dobro zavedajo strokovnjaki, ki se ukvarjajo z opismenjevanjem, nas pa zanimajo predvsem modeli razumevanja pri branju.

V sodobni literaturi o branju sta največkrat citirana dva modela. Prvega sta leta 1978 oblikovala Kintsch in van Dijk, ki sta model kasneje še nekoliko dopolnila in ga leta 1983 predstavila v knjigi; avtorja drugega modela iz leta 1987 pa sta Just in Carpenterjeva.¹⁸ Kintsch in van Dijk sta z empiričnimi poskusi ugotovila, da je za razumevanje besedila zelo pomembno število in zgradba trditev v njem. Najpomembnejše trditve v besedilu, to so trditve višjega nivoja, ki predstavljajo semantično jedro celotnega besedila, sta poimenovala makrostrukture, trditve na nižjem nivoju, to je na ravni stavkov in besed, pa mikrostrukture (Pečjak 1999:

18 Oba modela sta opisana in predstavljena v obliki sheme v knjigi Sonje Pečjak, citira ali vsaj omenja pa ju tudi večina tuje strokovne literature s tega področja, ki je bila pregledana in je navedena v seznamu literature.

38–41).¹⁹ Mikrostrukture povezujemo v makrostrukture s pomočjo pravil: z izpustitvijo nepotrebnih informacij, s selekcijo informacij, z generalizacijo posameznih trditev v neko posplošeno trditev ter z integracijo posameznih posplošenih trditev v eno splošnejšo trditev. Na proces razumevanja vplivajo na vseh stopnjah informacije iz dolgoročnega spomina, in sicer poznavanje zakonitosti jezika, besedišče, bralčevo predznanje, pričakovanja, cilji ... Čeprav je bil ta model široko sprejet, pa raziskovalci, med njimi pri nas Sonja Pečjak, opozarjajo na nekatere pomanjkljivosti: predvsem ostaja nejasno, na podlagi česa se bralci odločijo, katere trditve bodo obdržali v delovnem spominu.

V modelu Justa in Carpenterjeve predstavlja začetek v procesu razumevanja dekodiranje besed. Naslednjo stopnjo sta poimenovala leksični dostop, to je proces odkrivanja pomena posamezne besede v bralčevem besedišču, kjer so besede zaradi lažjega iskanja razvrščene glede na določene značilnosti in med seboj povezane v pomenske mreže. Na hitrost iskanja pomena besede vpliva obseg bralčevega besednjaka,²⁰ pogostnost besede in sobesedilo, saj bralec besedi lažje in hitreje določi pomen, če se ta nahaja v kontekstu, kar je zlasti pomembno pri večpomenskih besedah. Sledi skladiščno-pomenska analiza: bralec razčleni stavek na posamezne stavčne člene in določi njihova medsebojna razmerja (na podlagi besednega reda, ločil, vrste stavčnih členov ...) in funkcije (na podlagi vrste dejanja ali stanja, vloge osebka in okoliščin v povedi). Zadnja faza v razumevanju je referenčni prikaz besedila, skozi katerega se po mnenju Justa in Carpenterjeve odraža bralčevo celotno vedenje o svetu.²¹ Pri branju in razumevanju ne gre le za

19 Mikrostrukture in makrostrukture so ključni pojmi njunega modela, ki pa ga tukaj ne bomo natančneje predstavljali, zato za natančnejšo razlago glej Pečjak 1999, str. 38–41.

20 Tudi v modelu Kintscha in van Dijkja igra pomembno vlogo pri razumevanju bralčevo besedišče. Če bralec ne prepozna pomena besed na ravni mikrostruktur, je zaradi nepopolnosti informacij otežena integracija trditev v makrostrukture. Sami pa se o pomenu besedišča za razumevanje najlažje prepričamo ob primeru učenja tujega jezika, saj pogosto zaradi premajhnega besednega zaklada ne razumemo besedila.

21 Just in Carpenterjeva sta ta proces poimenovala referenčni prikaz besedila, vendar pa lahko v strokovni literaturi zasledimo še druga

proces dekodiranja napisanega besedila, saj dokončen pomen besedila ni vsota posameznih pomenov, ampak k dokončnemu pomenu prispevajo tudi informacije, ki ne izhajajo direktno iz prepoznavanja besed v besedilu, temveč jih prispevajo bralci na podlagi svojega individualnega srečanja z besedilom. Pri tem ima veliko vlogo bralčevo jezikovno znanje, njegovo splošno vedenje o svetu ter njemu lastna zanimanja, pričakovanja, cilji, želje. Zato avtorja razlikujeta referenčne pomene, to so pomeni, ki izhajajo neposredno iz besedila, in koreferenčne pomene, ti so nastali kot rezultat delovanja besedila na bralčevo kognitivno shemo;²² referenčni prikaz besedila je odvisen od obeh vrst pomenov.

Na vprašanje, kakšen je medsebojni vpliv vedenja, ki ga posreduje besedilo, in vedenja o svetu, ki ga imajo bralci, skuša odgovoriti t. i. teorija sheme. Med branjem skuša bralec povezati nove informacije s tistimi, ki jih že ima. Shema pri tem predstavlja organizirano zgradbo znanja posameznika, je mreža pojmov ali pojmovnih kategorij, ki so hierarhično urejene. Shema predstavlja nekakšno ogrodje, na katerega nanašamo pomen besedila. Če se besedilo povsem prilega shemi, potem se nove informacije lahko enostavno vnesejo v shemo, tisti deli besedila, ki se ne vklaplajo v obstoječo shemo, pa zahtevajo dodatno pozornost in obdelavo, kar je tudi razlog, da si jih potem bolje zapomnimo. Shema ima torej funkcijo asimiliranja prejšnjega znanja na podlagi novega, vendar pa shema ni popolna, vsaka nova informacija jo lahko prestrukturira in dopolni. Ali z besedami Randa J. Spira: »Kar bralec že ve, vpliva na to, kar bo izvedel.« (1980: 313).

Čeprav podrobnosti o delovanju shem še niso dokončno pojasnjene, jim večina avtorjev pripisuje vsaj dve funkciji: selektivno posredovanje pri uskladiščenju pomena v dolgotrajni spomin in učinkovitejšo organizacijo pomena v obliki, v kateri ga bralec lahko prikliče (Grosman 1989: 19). Doka-

poimenovanja: pogosto citirani Charles Perfetti govori o modeliranju besedila, zaslediti pa je tudi oznako shematsko procesiranje celotnega besedila.

22 Sonja Pečjak kognitivno shemo definira kot celoto obstoječega znanja pri posamezniku, pri čemer je to znanje hierarhično organizirano, a na način, ki je specifičen za vsakega posameznika.

zato je, da si bralec ne zapomni vseh prebranih besed, ampak pod vplivom znanja, lastnih izkušenj in interesa oblikuje njemu lastne bistvene pomene, ki pa niso na ravni posameznih besed, temveč bralec na podlagi besedila tvori mentalne predstave o besedilu. Te predstave niso statične, saj se neprestano spreminjajo pod vplivom novih informacij v besedilu. Končni pomen teksta zato ne vsebuje dogodkov, kot so se zgodili na neki strani, ampak kasnejši deli zgodbe povzročijo novo razumevanje prejšnjih delov, oziroma starejše razumevanje na podlagi novih informacij popravimo, preoblikujemo oziroma nadomestimo. Kar beremo, si ne zapomnimo, kot smo originalno, prvotno razumeli, temveč si zapomnimo pomen, ki je nastal kasneje pod vplivom novih dogodkov.²³ Res je, da v veliki meri vpliva na to, kaj si bomo zapomnili, struktura besedila – bolje si zapomnimo dogodke, ki so pomembni za nadaljevanje zgodbe in jih pisec besedila s pripovednimi tehnikami še posebej izpostavi, ni pa to edini kriterij, saj besedilo ne podaja vseh informacij, ampak prepušča bralcu, da zapolni prazna mesta na podlagi poznavanja zunajbesedilnega sveta, se pravi lastnih izkušenj in znanja o svetu, kot tudi na podlagi dotedaj prebranih knjig, ki oblikujejo njegove medbesedilne izkušnje. Veliko vlogo imata tudi interes za branje in namen branja, saj si zaradi različnega zanimanja in pozornosti zapomnimo besedilo drugače, če ga npr. beremo za razvedrilo ali če iščemo v njem določene informacije. Nenazadnje pa igra pomembno vlogo tudi bralčevo razpoloženje, ki vpliva na način, kako bomo razumeli besedilo in kako bomo občutili emocionalne dogodke v njem.²⁴ Vse to so pomembni razlo-

23 Rand J. Spiro (1980: 315) navaja primer zgodbe iz svojih raziskav: fant in dekle se zaročita, a nekega dne ugotovita, da so njuni pogledi in želje glede otrok različni – na tej točki branja bralec na podlagi znanih podatkov predvideva, da bo to negativno vplivalo na razvoj njune zveze, vendar pa kasneje odkrije, da par živi srečno, zato bralec predstave o neuspeli zvezi nadomesti z novo podobo srečnega para. Ko bere zgodbo naprej, ugotovi, da se nista nikoli poročila in da se nista videla že več let. Ta podatek pri bralcu znova prikliče v spomin začetno stanje prepiranja glede otrok. Bralčeva shema se tako pod vplivom novih informacij oziroma novih dogodkov neprestano spreminja.

24 Leonore Kneepkens in Rolf Zwaan (1994: 130) poročata, da so z eksperimenti ugotovili, da bralčevo razpoloženje vpliva na to, kaj si

gi, zaradi katerih bralci na podlagi enakega zapisa na papirju tvorijo različne pomene besedila.

Družbena determiniranost bralcev

Sodobne raziskave branja kažejo, da se nobene knjige ne lotimo brati kot nevtralni osebek, marveč vedno kot družbeno-kulturno določeni bralec, s kulturno pogojenimi poimenovanji in pričakovanji (Grosman 1989: 21). Raziskave postavljajo branje leposlovja v širši družbeno-kulturni kontekst, primerjajo branje knjig z drugimi mediji, predvsem s filmom, ter se sprašujejo, ali beremo literarne tekste enako kot neliterarne, ali izbira besedila vpliva na način, kako ga beremo, ali je branje popularne, trivialne literature drugačno od branja kanoniziranih del ipd. Ta vprašanja so pomembna zlasti za tiste študije, ki izhajajo iz stališč empirične literarne vede, kot jo je opredelil njen ustanovitelj Siegfried J. Schmidt. Po njegovem mnenju literarno delo bistveno opredeljujejo okoliščine sprejema, saj se pomen dela tvori v interakciji med besedilom in bralcem v družbeno-kulturnem kontekstu; sam koncept literature pa izhaja iz zapletenih družbeno-kulturnih procesov kanonizacije, socializacije in ideološke naravnosti. Tako bralec oziroma literarni znanstvenik opredeli neko besedilo za literarno, ta ocena pa ne nastane samo na podlagi prebranega besedila, ampak v odvisnosti od koncepta in vrednot, s katerimi opredeljuje razliko med literaturo in neliteraturo, prav zato je empirična literarna veda konstituirana kot družbena znanost (Schmidt 1996: 143).²⁵ Podobno se tudi Willie van Peer sprašuje, od kod izvira znanje o literaturi, in ugotavlja, da prihaja iz literarne izkušnje, a posredovano skozi družbeno interakcijo, tradicijo in institucije, pri čemer za najpomembnejše posrednike opredeli družino, šole, masovne medije, univerze ter knjiž-

bomo zapomnili in kako bomo snov spominsko uskladiščili: bralci si bolje zapomnijo dogodke, ki ustrezajo njihovem razpoloženju, ali poenostavljeno povedano: veseli bralci si bolje zapomnijo vesele dogodke, žalostni bralci pa nesrečne dogodke v zgodbi.

- 25 O Sigfriedu Schmidtu in njegovem konceptu empirične teorije literature je pri nas pregledno pisal Marijan Dovič v knjigi *Sistemske in empirične obravnave literature* (2004). O uporabi empirične metode v literarni vedi glej tudi članka Mirana Hladnika *Količinske in empirične raziskave literature* (1995) in *Kako je ime metodi* (2001).

nice, arhive in muzeje, ki s svojim delovanjem oblikujejo družbene mehanizme razumevanja literature (1992: 136).

Če so v preteklosti iskali določitev literarnosti v besedilu samem, skušajo nekatere sodobne raziskave določiti literarnost na podlagi interakcije med bralcem in besedilom. Takšna je zanimiva raziskava Petra Dixona in njegovih sodelavcev (1993: 5–33), ki so dokazali, da se da literarnost določiti tudi z empirično metodo preučevanja učinkov besedila na bralca. Njihovo osnovno izhodišče je razlikovanje med strukturo besedila (text features), ki je objektivna, konstantna, odvisna le od definicije (to je npr. število besed, literarne osebe, tip pripovedovalca, zaporedje dogodkov itd.) in učinki te strukture na bralca (text effects). Ti učinki nastanejo s pomočjo različnih vrst procesiranja in privedejo do referenčnega prikaza besedila (Just in Carpenterjeva) in so, kot smo že pisali, odvisni od bralčevega predznanja, interesa in bralnega konteksta. Vendar pa skupina predvideva, da obstajajo učinki, ki so skupni določeni populaciji, ki je zajeta v raziskavo. Prav tako menijo, da se procesiranje literarnih besedil razlikuje od procesiranja drugih vrst besedil, in sicer v tem, da proizvaja literarne učinke (literary effect), ki so tako razločevalni faktor. Za literarne učinke je značilno, da se običajno ne pojavijo ob prvem spontanem branju, ampak kasneje, ko nismo več zaposleni z zgodbo in dogajanjem. Iz povedanega sledi, da je besedilo literarno, če proizvaja veliko število skupnih literarnih učinkov v določeni populaciji. Literarnost je torej odvisna od populacije: kar je literatura za določene bralce, ni nujno literatura za druge bralce.²⁶

Po mnenju Georgea Dillona (1980: 164) izhaja literarnost iz bralčeve odločitve, da bo bral besedilo kot literarno delo.

26 Njihova raziskava je temeljila na branju dveh zgodb: Borgesove postmodernistične kriminalne zgodbe *Emma Zunz* in zgodbe *Death was her Dowry* iz revije 'resničnih detektivk'. V raziskavo je bila zajeta populacija 45 študentov psihologije, ki niso imeli posebnega literarnega znanja. Po branju so zapisali, ali sodi zgodba v kakovostno literaturo, ali so uživali v branju in ali bi zgodbo priporočili prijatelju. Nato so zgodbo prebrali še enkrat in ponovno odgovorili na ista vprašanja. Rezultati za Borgesovo zgodbo so bili pri drugem branju bistveno višji kot pri prvem, medtem ko so rezultati za detektivko iz resničnega življenja ostali nespremenjeni oziroma so se le malenkostno dvignili.

Ta odločitev ni nujno posledica interakcije z besedilom, ampak je določena že mnogo prej, saj zadeva tako avtorja, bralca, založnika in tekst, med vsemi naštetimi udeleženci obstajajo konvencije, ki konstituiraajo literarnost. Najprej je tukaj avtor, ki napiše literarno delo, založnik, ki to delo ponudi bralcu kot literarno, in bralec, ki se pod vplivom izgleda knjige in kasneje signalov v tekstu odloči, da bo delo bral na literarni način. Bralčeva pričakovanja glede danega teksta so v tem smislu pomembno določilo njegovega branja.²⁷

Razlike med bolj izkušenimi in manj izkušenimi bralci

Raziskovalci se strinjajo, da se bralci leposlovja med seboj razlikujejo po sposobnostih tvorjenja pomena in stopnji razumevanja besedila, težje je določiti kriterije, s katerimi bi dobre bralce ločili od slabih.²⁸ Postavlja se vprašanje, ali so dobri bralci tisti, ki zelo veliko berejo in imajo torej bogate literarne izkušnje, ali je za dobrega bralca odločujoče strokovno znanje s področja literarne zgodovine in teorije ali pa gre za neko splošno sposobnost razumevanja in opomenjanja, ki je pogojena z naravno inteligenco posameznika. Oglejmo si dve raziskavi, objavljeni v posebni tematski številki revije *Poetics*, ki je bila posvečena prav tem vprašanjem.

- 27 Pri nas je koncept literarnosti natančno razvil Marko Juvan v študiji *Vprašanje o literarnosti*, kjer se naslanjajoč na J. Cullerja sprašuje, ali je literarnost notranja lastnost besedila ali samo zunanja konvencija. Literarnost opredeli kot objektivno lastnost besedila, za katerega je značilna posebna raba oziroma urejenost jezika ter neobičajen odnos do resničnosti, a hkrati je potrebno upoštevati tudi okoliščine, to je kontekst besedila, ki ga določajo: avtor, ta napiše besedilo z namenom, da bi ga sprejeli kot literarno, mesto objave ter bralci, ki delo dojamejo kot literarno. Med vsemi naštetimi udeleženci obstajajo konvencije, ki konstituiraajo literarnost. Prav zato je literarnost gibljiva, zgodovinsko, družbeno in kulturno določena konvencija.
- 28 Angleško govorno področje uporablja za dobre, bolj izkušene, strokovno usposobljene bralce izraz *expert readers*, za slabše, manj izkušene bralce pa *novice readers*. V slovenski strokovni literaturi največkrat naletimo na izraza, ki ju navaja Meta Grosman, to sta bolj izkušeni in manj izkušeni bralci, oba izraza uporabljamo tudi sami.

Marcy H. Dorfman (1996: 453–470) je z empirično raziskavo ugotavljala, kakšne so razlike v bralnih sposobnostih med podiplomskimi študenti literature in študenti računalništva. Za gradivo so ji služile tri kratke zgodbe treh literarnih žanrov (postmodernistična kratka zgodba, znanstvenofantastična zgodba in angleška sodobna proza), pri katerih je s pomočjo anketnih vprašanj opazovala razumevanje, interpretacijo, interes, vrednotenje in kritično oceno bralcev. Njene ugotovitve so, da je za študente računalništva najbolj zanimiva in najbolj razumljiva znanstvenofantastična zgodba. Ocenili so jo kot najboljše napisano, kar je posledica njihovega stališča, da je dobro napisano tisto delo, ki jim je najbolj razumljivo. Študentje literature so za bolj zanimivi in tudi bolj kvalitetni ocenili drugi dve zgodbi, njihove kritične sodbe pa so bližje spoznanjem literarnih zgodovinarjev.

Marisa Bortolussi in Peter Dixon (1996: 471–487) izhajata iz stališča, da obstajajo razlike v branju med literarno bolj podkovanimi bralci in literarno manj izobraženimi bralci, zato skuša njuna empirična raziskava ugotoviti, kakšen je odnos med razumevanjem literarnega besedila in poukom literature oziroma kakšni so učinki literarnega pouka na bralni proces. Pri poskusu sta uporabila zgodbo magičnega realizma G. G. Márqueza, ki jo je ob začetku semestra prebralo 15 študentov primerjalne književnosti, ne da bi poznali avtorjevo ime in literarno smer. Po branju so na sedemstopenjski lestvici obkrožili odgovore, ki so bili povezani z dojetanjem in sprejemanjem nadnaravnega v dogajanju, z zaznavanjem simboličnih elementov, vrednotenjem in odnosom do branja. Nato so imeli študentje 13 tednov po 4 ure tedensko strokovna predavanja o magičnem realizmu, v katerih so spoznali glavne predstavnike te smeri, različne definicije in teorije ter se ukvarjali z analizo besedil. Po koncu predavanj so študentje ponovno prebrali začetno nepoznano besedilo in reševali vprašalnike. Izkazalo se je, da so študentje ob koncu tečaja lažje sprejemali nadnaravne dogodke kot del naravnega, vsakodnevnega sveta, lažje so razumeli perspektivo pripovedovalca, dogodke so v večji meri zaznavali na simbolni ravni oziroma so se lažje prilagodili zahtevam tekstnega koda in tudi vrednostna ocena besedila je bila višja. V raziskavi je bila uporabljena tudi

kontrolna skupina 13 študentov, ki so poslušali predavanja o znanstvenofantastični literaturi, na začetku in koncu tečaja pa brali in reševali enaka vprašanja kot prva skupina. V drugi skupini napredka v razumevanju ni bilo, saj predavanja niso bila relevantna za razumevanje magičnega realizma. Njun zaključek je, da pridobljeno strokovno znanje, povezano z določenim tipom besedila, vodi k bistvenim razlikam v razumevanju in sprejemanju besedila.

Vsekakor raziskave dokazujejo, da je najpomembnejši prispevek literarnega pouka v tem, da seznanijo bralce z duhovnozgodovinskim ozadjem literarnega besedila, s poetiko določenega obdobja, jim pokaže ustrezne bralne strategije ter orodja v obliki literarnoteoretičnih pojmov, s katerimi lahko poimenujejo posamezne literarne kategorije in svoje lastne zaznave. Res pa je, da je že marsikateri profesor literature prišel do spoznanja, da so najboljši študentje literature tisti, ki veliko berejo, uživajo v branju in se aktivno spopadajo z besedilom. Takšni bralci imajo bogate medbesedilne izkušnje, ki oblikujejo njihova pričakovanja glede žanrov, literarnih obdobj, smeri, posameznih avtorjev ipd. Tako npr. poznavanje zakonitosti žanrov priključuje v bralcu prototipe karakterjev, najpogostejše pripovedne tehnike, značilno strukturo dogajanja, kar vpliva na izbiro bralnih strategij in predvidevanj v zvezi z besedilom.

Vsaka na novo prebrana knjiga vpliva tudi na razumevanje predhodno prebranih knjig, saj izkušeni bralci primerjajo posamezne literarne elemente, jih vzporejajo in med njimi vzpostavljajo literarne povezave, medtem ko so povezave slabših bralcev redkejšje in največkrat povezane z biografskimi dejstvi ter lastnimi življenjskimi izkušnjami (Beach 1994: 695–701). Od tod tudi prepričanje nekaterih raziskovalcev, da so lahko bralci brez posebne literarne izobrazbe, ki sami zelo radi in veliko berejo, prav tako dovtetni in občutljivi za literarne elemente besedila. Do podobnih spoznanj so prišli tudi psihologi, saj so z raziskavami ugotovili, da dobri bralci v primerjavi s slabšimi bralci nimajo le več strokovnega znanja, temveč so tudi njihove mentalne strukture organizirane drugače in uporaba pridobljenih informacij poteka po drugačni poti. Dobri bralci, ki radi berejo in imajo veliko medbesedilnih izkušenj, pa tudi nekaj splošnega literarnega znanja, ki ga pridobijo

v času šolanja, tvorijo bolj kompleksno predstavo o besedilu, saj je njihov pogled na svet širši. Meta Grosman pravi, da večina odraslih bralcev z bralno izkušnostjo razvije tudi večjo ali manjšo strpnost do povsem 'neverjetne' pripovedi in se nauči premagovati omejitve lastnega predstavnega sveta ter enostranskih pričakovanj in prepričanj (1989: 26).

Branje izkušenih bralcev je usmerjeno globlje v besedilo, zato zaznajo več literarnih in pomenskih elementov besedila, močneje se zavedajo odnosa med avtorjem in bralcem, so bolj izkušeni v kritičnem ocenjevanju literature, njihovo poznavanje interpretativnih konvencij je večje, zato imajo tudi manj težav pri ločevanju kvalitetnih, literarnih del od trivialnih. Slabši bralci marsikdaj ne znajo izbrati besedilu ustrezne bralne strategije, to je opazno zlasti pri zahtevnejših sodobnih besedilih, ki namenoma kršijo pravila koherence, zato slabši bralci takšna besedila nevede preoblikujejo in prilagodijo svojim predstavam, lahko jih celo odklonijo. Njihovo branje je bolj površinsko, največkrat usmerjeno na dogodke in osebe, so pa tudi manj tolerantni do stvari, ki jih ne poznajo iz lastnih življenjskih izkušenj.

Ker branje vključuje procese, ki niso povezani z usposabljanjem na literarnem področju, temveč potrebno znanje prinesejo dobri bralci iz drugih področji, je potrebno te dejavnike vsaj naštet. Na branje tako vpliva naravna inteligenca bralca, njegova motivacija za branje, splošno vedenje o svetu, zelo pomemben dejavnik predstavljajo jezikovne sposobnosti bralca, saj mnogi bralni procesi potekajo s pomočjo jezika. »Temeljito poznavanje jezikovnih možnosti za ubesedovanje in upovedovanje izkustva lahko bistveno prispeva k razvoju učinkovite bralne sposobnosti.« (Grosman 1997a: 25). Zato imajo bralci z manjšo razvito jezikovno sposobnostjo veliko več težav s sestavljanjem podatkov iz različnih povedi besedila in iz lastnega spomina v koherentno predstavo o prikazanem dogajanju, napor, ki ga morajo vložiti v branje, je veliko večji in jim prepreči vsako veselje do branja in nadaljnjega ukvarjanja z leposlovnim delom (Grosman 1997a: 26). Ker je branje spretnost, ki se je da naučiti, lahko tudi manj izkušeni bralci z vajo postanejo dobri bralci.

ČUSTVENO-MOTIVACIJSKI DEJAVNIKI BRANJA

Če je bila večina raziskav v 70. in 80. letih usmerjena v preučevanje procesov razumevanja s kognitivnega stališča, je od 90. let dalje vse večje zanimanje za afektivne dejavnike branja, to so motivacija, interes in odnos oziroma stališče do branja. Če se kognitivna dimenzija razumevanja nanaša na prepoznavanje določenih dejstev iz besedila in skladiščenje le-teh v spominu bralca, pri čemer lahko bralec uskladiščene informacije uporablja za interpretiranje ali reorganizacijo besedila, pa afektivna dimenzija razumevanja vključuje bralčevo ocenjevanje oziroma vrednotenje informacij iz besedila in njegove emocionalne reakcije ob besedilu (Pečjak 1995: 14).

Strokovna literatura pogosto definira stališče do branja kot relativno trajno naravnost posameznika do bralnega gradiva, do bralnih situacij in vsega, kar je povezano z branjem; ta naravnost je lahko pozitivna ali negativna. Pri stališču do branja so enakovredno poudarjene emocionalna, intelektualna in akcijska dimenzija, za interes pa je po mnenju teoretikov odločujoča akcijska dimenzija, to pomeni, da branje vpliva na delovanje in vedenje človeka (Pečjak 2000: 50). Spet drugi vidijo interes kot pozitivno čustvo do nečesa, ki se rodi v prijetni izkušnji in vzbudi željo, da bi se ta dejavnost ponovila. To je možno le, če v dejavnosti doživljamo zadovoljstvo, občutek lahkotnosti in varnosti, občutek napredovanja in potrditev v socialnem okolju (Gradišar 2000: 102). Motivacija za branje je pri dobrih bralcih predvsem notranje čustveno stanje, ki je posledica radovednosti, želje po dosegi cilja oziroma uspeha, pozitivnega stališča, bralnega užitka ipd., deloma tudi zunanjih dejavnikov, kot so pohvala, ocena ali druge oblike nagrade, ki pa so osnovno motivacijsko sredstvo slabših bralcev. Različne študije dokazujejo, da je čustvena reakcija na branje osnovni razlog, zakaj večina bralcev bere ali ne bere. Zaključek raziskav je, da pozitivno stališče do branja spodbuja razumevanje prebranega in da vsakemu izboljšanju stališča do branja sledi tudi boljše razumevanje prebranega, kar vpliva povratno nazaj na motivacijo za branje; to kaže, da posamezne dimenzije niso statične danosti, pač pa so v vzajemnem dinamičnem odnosu (Pečjak 2000: 53).

Povečanje znanstvenega zanimanje za čustveno-motivacijske dejavnike je med drugim posledica slabšanja odnosa do branja in s tem povezan upad zanimanja za branje v sodobnem svetu. S problemom vedno pogostejšega nebranja se srečujejo povsod po svetu, zato je tudi vedno več domačih in tujih raziskav, ki ugotavljajo, zakaj branje ni zanimivo ter kako povečati motivacijo za branje in spremeniti odnos do branja. Najprej pa si oglejmo nekaj možnih razlag nastale situacije.

Ana Gradišar poroča (2000: 100), da notranja motivacija za branje z leti šolanja upada. To je lahko posledica slabšega učnega uspeha v višjih razredih, kar vpliva na zmanjšanje prepričanja v lastne sposobnosti, mladi postanejo vedno bolj občutljivi za neuspešne izkušnje in branje odklanjajo. Drugi pogost očitek je, da bralni pouk ne upošteva dovolj interesov mladih, da je branje premalo povezano z njihovimi življenjskimi problemi in doživljajskim svetom. Za motivacijo in pozitivno stališče do branja je tako pomembno prepričanje bralca, da je sposoben rešiti zastavljeno nalogo, ki mora biti zanj privlačna. Dober bralec se torej čuti sposobnega, sprejema branje kot osebno vrednoto in ve, da je branje v praktičnem življenju zelo pomembno. Tanja Jelenko (2000b: 151) je v obravnavanih študijah zasledila naslednja dva razloga za zmanjšano bralno motivacijo, in sicer pomanjkanje pozitivnih zgledov za branje v družinskem okolju ter pomanjkanje svobode pri izbiranju bralnega gradiva. Tudi Paul Kropp v svoji poljudno napisani knjigi *Vzgajanje bralcev* (2000) poudarja velik pomen staršev za bralni razvoj in odnos do branja, saj je prepričan, da se vzgajanje bralca začne doma, pri čemer ima veliko vlogo glasno branje v družinskem krogu, raznolikost in dostopnost knjig v domači knjižnici ter smotrna omejitev gledanja televizije in uporabe računalnika. Hkrati opozarja na dve nevarni fazi v razvoju bralca, ko motivacija za branje izrazito pade. Prva faza je čas, ko otrok že zna samostojno brati, zato starši prenehajo s skupnim branjem, družina ne bogati otrokovega besednega zaklada, zato lahko nastopijo kasneje bralne težave in otrok začne odklanjati branje. Prva nevarna faza po Kroppovem mnenju nastopi med 9. in 10. letom starosti. Druga faza je povezana z razvojem otroka v mladostnika in se pojavi med 14. in 16. letom starosti. Mladostnik začne prosti čas vedno bolj porabljati zase, za svoje družabno življenje, šport,

potrošniške dobrine, za branje pa ne najde več časa. V teh obdobjih je zato vloga staršev in šole pri motiviranju mladih bralcev še posebno pomembna in zahtevna.

Za nepriljubljenost branja v sodobnem svetu je treba iskati razloge tudi v ontološkem statusu branja, saj sam akt branja ne ustreza potrebam in zanimanju moderne družbe, ki je usmerjena v šokantnost, blišč, hitrost, zabavnost, površinskost, množičnost ter nešteto hkratnih dražljajev. Mihael Krüger (1996: 90–95) opozarja, da je branje pravzaprav nasprotno trendom moderne družbe. Za razliko od naštetega zahteva sposobnost biti sam, sposobnost zavestne, hotene izolacije, kjer se srečata knjiga in bralec, kar pa je v družbi, ki propagira doživetje skupnosti, neaktualno. Prav tako je branje zaradi naravne omejitve našega očesa in možganov prisiljeno v počasnost, zato potrebujemo za branje knjige, po kateri je bil npr. posnet film, neprimerno več časa.²⁹ Branje pa dejavnost, ki poteka v tišini, prav te pa marsikdo več ne prenese.³⁰ Počasnost, samota in tišina vsekakor niso atributi sodobnega sveta, mladi bralci pa si želijo sodelovati pri stvareh, ki so moderne, saj je zanje pomembno »biti in«. Vedno več strokovnjakov se zato sprašuje, kako branje približati današnjemu mladostniku, ki svet in knjige dojema v drugačni luči, oglejmo si nekaj možnosti.

Tanja Jelenko (2000b: 154–158) navaja tuje raziskave o uspehih obravnave knjig s pomočjo računalnika in elektronske pošte: mladi bralci so si med seboj dopisovali o prebranjem delu, svojih bralnih doživetjih, organizirali so videokonference na temo določenega avtorja ali dela, komunicirali na medmrežju s fiksijskimi liki iz literarnih del, sodelovali z raznimi nalogami, tekmovali v kvizih ipd., pri čemer so se v delo vključevali kot posamezniki, skupina ali cel razred, te dejavnosti pa so pritegnile tudi najbolj trdovratne so-

29 Ker živimo v svetu nenehnih informacij, za katere sploh nimamo več časa, da bi jih reflektirali, ampak se nanje odzivamo vedno bolj avtomatizirano, vidi Miha Javornik (2000: 52) vlogo knjige tudi v tem, da zaradi svoje počasnosti omogoča čas za premislek, v katerem si izoblikujemo mnenje, ter nam tako omogoča ohranjanje individualnosti.

30 Krüger navaja podatke neke ameriške statistike, po kateri že več kot osemdeset odstotkov mladih ne more več brati v tišini, ampak v ozadju potrebujejo neki ropot, kot je npr. elektronska glasba.

vražnike branja. Mladi potrebujejo aktivno sodelovanje pri obravnavi besedila in nočejo le sprejemati ustaljenih interpretacij in podatkov. Želijo si besedil, ki so blizu njihovem doživlajskemu svetu in življenjskim problemom, zato je naloga staršev in učiteljev, da vsakič znova ugotovijo, kakšna so stališča mladih do branja in kaj radi berejo. V ta namen je na voljo vedno več anketnih lističev, ki ugotavljajo tematske in žanrske interese bralcev ter njihove najbolj priljubljene avtorje. Ker pa se želje bralcev razlikujejo, jim je potrebno v branje ponuditi raznovrstno gradivo, da zajamemo čim več njihovih interesnih področij ter da imajo bralci možnost lastne izbire bralnega gradiva. Pri tem igra veliko vlogo najprej pestra domača knjižnica, nato pa dejavnosti šolske in krajevne knjižnice, ki s svojimi bralnimi kotički in knjižnimi novostmi spodbuja bralne interese.

Seveda pa ni dovolj, da branje ostaja samo na stopnji vsečnih besedil, ampak je potrebno v času šolanja preiti tudi k zahtevnejšim, kanonskim besedilom, pomembno pa je, da je ta prehod skrbno načrtovan in postopen ter da so mladi deležni dovolj pomoči in usmerjanja s strani učitelja. Če so besedila na prvi pogled za bralca nezanimiva, to naj bi veljalo zlasti za besedila starejših obdobj, jih je treba ustrezno aktualizirati: poiskati primerne odlomke, povezati z drugimi mediji, kot so film, glasba, slikarstvo, pripraviti literarne kvize ali druga tekmovanja v znanju, besedilo vpeti v širši zgodovinsko-kulturni kontekst ipd.³¹ Izkušnje kažejo, da imajo pozitiven učinek tudi vaje iz kreativnega pisanja, saj je tako bralec hkrati bralec obstoječega besedila in tvorec novega, pri čemer prideta do izraza njegova ustvarjalnost in domišljija.³² Prav tako spodbudno deluje glasno branje

31 Ob obeležju 500-letnice rojstva Primoža Trubarja je nastalo ob različnih simpozijih več prispevkov, ki se ukvarjajo prav z vprašanji, kako besedila starejših avtorjev približati mladim bralcem. O tem glej npr. prispevke Bože Krakar Vogel, Milene Mileve Blažić in Alenke Žbogar v zborniku *Obdobja 27. Reformacija na Slovenskem (Ob 500-letnici Trubarjevega rojstva)*.

32 Ustvarjalnost najmlajših učencev piscev spodbujajo tudi različni natečaji, omenimo Gradimo svet iz besed, ki ga organizira založba Rokus Klett in v katerem sodelujejo učenci od četrtega do devetega razreda osnovne šole. Natečaj je oblikovan tako, da učenci pišejo ustvarjalna besedila ob ilustracijah, ki jih poljubno razporedijo.

literature, pa naj bo to v družini, šoli, fakulteti ali bralnem srečanju, kajti pri glasnem branju vidimo človeka – ne le njegov glas, temveč celoten nastop – in smo tako del neke skupne izkušnje, ki se odvija pred našimi očmi. Vendar pa se moramo zavedati, da so vse zgoraj naštetе dejavnosti le sredstvo motivacije in nikakor ne smejo postati končni cilj, ta še vedno ostaja dejaven spopad bralca z besedilom, in to počasi, v samoti in v tišini.

Nenazadnje je branje dejavnost, ki nam nudi možnosti za komunikacijo, zato se je treba o prebranem pogovarjati, si izmenjevati različna mnenja, deliti svojo bralno izkušnjo z drugimi, saj nas branje tako socializira. Po svetu se v ta namen ustanavljajo t. i. študijski krožki, to je oblika ljubiteljskega, neformalnega učenja odraslih, med katerimi so popularni tudi bralni krožki. Krožki so lahko specializirani in združujejo npr. ljubitelje kriminalk ali sodobne proze ali kuharskih knjig ipd., lahko pa združujejo bralce, ki želijo kramljati o najrazličnejši literaturi, in sicer na rednih srečanjih ali pa s pomočjo medmrežja.³³ Glavni cilj bralnih krožkov kot tudi vseh ostalih predstavljenih oblik ukvarjanja s knjigami je širjenje bralne kulture in izmenjava bralskih izkušenj.³⁴

RAZVOJ BRALNE SPOSOBNOSTI V ČASU ŠOLANJA

Če smo v prejšnjem poglavju navedli nekaj razlogov za zmanjšan interes mladih za branje in našteli nekaj predlogov, kako lahko starši, šola ter druge institucije pripomorejo k boljšemu odnosu do branja in vrednosti knjige v sodobni družbi, nas v nadaljevanju zanima, katere so lastnosti dobrih in učinkovitih bralcev ter na kakšen način lahko šola te sposobnosti razvija.

33 Najbolj odmeven bralni krožek pri nas je bil ustanovljen oktobra 1999 in se imenuje Beremo z Manco Košir. Dejavnosti bralnega krožka so bile že večkrat predstavljene v različnih dnevnih občilih in tudi v zborniku Bralnega društva.

34 V času šolanja ima pri nas velik pomen za spodbujanje branja gibanje Bralna značka, o katerem obstajajo številne študije (npr. Meta Grosman: Bralna značka – vir branja po lastnem izboru, objavljeno v knjigi *Razsežnosti branja*).

Mednarodne raziskave bralne pismenosti kažejo,³⁵ da so slovenski učenci slabo bralno pismeni, pri čemer bralno pismenost razumemo kot sposobnost hitrega branja z razumevanjem in sposobnost fleksibilnega pristopa k bralnemu gradivu. Prav zato je dandanes vedno več strokovnih seminarjev za učitelje, na katerih se sprašujejo, kako oblikovati pouk branja, da bomo dobili pismene bralce. Sonja Pečjak navaja (2000: 34–35), da je bil glede na tradicionalno pojmovanje branja učinkovit tisti bralec, ki je obvladal različne bralne spretnosti in jih je bil sposoben avtomatično uporabljati ter je znal pravilno povzeti pomen iz besedila, sodobno pojmovanje branja pa zahteva bralca, ki je aktiven pri tvorbi pomena ter je sposoben opazovati in usmerjati lastne kognitivne procese pri branju. Za doseg te ciljeve je potreben t. i. celostni pouk branja, ki izhaja iz naslednjih načel: pouk branja je potrebno povezati s konkretnimi izkušnjami učenca, ga obravnavati povezano z drugimi komunikacijskimi dejavnostmi, kot so pisanje, govorjenje in poslušanje, ter spodbujati učence k branju tako umetnostnih kot tudi neumetnostnih besedil. Cilji celostnega pouka branja so doseči, da bo imel učenec pozitiven odnos do branja, da bo obvladal različne bralne strategije in razumel proces branja ter da bo na podlagi prebranega besedila tvoril miselne predstave.³⁶ V skladu z novimi spoznanji je zasnovan tudi osnovnošolski pouk branja, ki ima v prvem triletju poudarek na avtomatizaciji tehnike branja in razvijanju besedišča učencev, v drugem triletju je poudarek na procesih razumevanja prebranega in uporabi informacij, dobljenih z branjem, v tretjem triletju pa sledi uporaba prebranih informacij za reševanje problemov (Pečjak 1997: 9–13). Naloga srednje šole je, da izoblikuje otroka v odraslega bralca, ki zna izbrati vrsto branja glede na namen in do prebranega zavzame kritično stališče. Odrasel bralec

35 Takšna je bila npr. mednarodna raziskava o bralni pismenosti v okviru Mednarodnega združenja za evalvacijo vzgojno-izobraževalnih dosežkov, v katero je bila vključena tudi Slovenija, dobljeni rezultati pa so predstavljeni v knjigi *Kako berejo učenci po svetu in pri nas* (1995).

36 Kako naj bi takšen pouk izgledal v praksi, je predstavljeno s konkretnimi zgledi v knjigi S. Pečjak *Ravni razumevanja in strategije branja* (1995).

npr. drugače bere časopisno reportažo, oglas, učbeniško gradivo ali detektivko, saj vsakokrat izbira ustrezne bralne strategije ter prilagaja hitrost branja, pri čemer upošteva, ali bere za zabavo ali gre za študijsko branje ali pa je cilj branja pridobivanje informacij.

Na sodobno poučevanje književnosti sta v veliki meri vplivali recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva. S koncem pojmovanja literarnega dela kot zaprte tvorbe z enim samim pravilnim pomenom se od učenca ne zahteva več, da v besedilu išče pomen, ampak pomen tvori sam na podlagi lastnega dialoga z besedilom. Zato je »temeljni cilj (smoter) pouka književnosti spodbujati učenčev dejavni stik (komunikacijo) z leposlovjem – prizadevati si, da bi učenec rad bral in znal brati različne zvrsti in vrste leposlovja in da bi imel do književne ustvarjalnosti pozitivno vrednostno razmerje.« (Krakar Vogel 1997: 13). Med cilji pouka književnosti je tako na prvem mestu razvijanje književnih sposobnosti, predvsem sposobnost književne recepcije: to je sposobnost literarnega branja (doživljanja, razumevanja, vrednotenja prebranega besedila in ubeseditve lastne interpretacije na teh ravneh) ter sposobnost literarnega raziskovanja (interpretacije, primerjanja, sklepanja, vrednotenja, razvrščanja literarnih pojavov z novih vidikov, ubeseditve teh dejavnosti), vendar pa je po mnenju Krakarjeve osrednjega pomena razvijanje sposobnosti literarnega branja. »Temeljna metoda za uresničevanje naštetih ciljev pri obravnavi in preverjanju je aktivna šolska interpretacija – branje literature in spodbujanje doživljanja, razumevanja in vrednotenja ter izražanja v razredu, s čimer se razvijajo književna sposobnosti, pridobiva književno znanje in pogloblja književna kultura.« (Krakar Vogel 1997: 15).

Vse to pa vodi tudi k spremenjeni vlogi učitelja. Če je ta v preteklosti frontalno pripovedoval o avtorju in besedilu, zahteva sodoben način obravnave predvsem veliko učiteljevega dela doma, ko razmišlja, katera besedila bi bila za učence najbolj zanimiva, katere učne metode so za izbrano delo najbolj primerne, kateri pristopi bi bili za učence nenavadni in nepričakovani ter kako besedilo prikazati čim bolj aktualno in zanimivo. V razredu se učitelj umakne v ozadje, pri čemer še vedno motivira učence, jim pomaga pri zahtevnejših besedilih, pojasnjuje posamezne teoretične

pojme ipd., pogosteje pa bi moral nastopiti v funkciji moderatorja, ki usmerja učenčev dejavni stik z besedilom ter oblikuje skupinske diskusije, v katerih učenci primerjajo svoja doživetja ob branju.

Da v praksi ni vedno tako, kaže posledično odklonilen odnos dijakov do leposlovja. Meta Grosman v svojih številnih študijah opozarja, da je pouk pri nas še vedno premalo osredinjen na učenca, na njegove zmožnosti in zanimanja. Iz svojih izkušenj in anket učencev vidi glavne pomanjkljivosti pouka književnosti v tem, da je preveč usmerjen v opisovanje in kategorizacijo posameznih zapletenih pojmov, da premalo izhaja iz učenca in njegovih potreb in da berila z odlomki in povzetki vsebin ter pri pouku ponujene ustaljene interpretacije navajajo učence na misel, da mu besedil sploh ni treba samostojno prebrati, zaradi česar učenec ne usvaja bralne sposobnosti, temveč le znanje o književnosti – tak pouk književnosti pa v učencih uniči vsako radovednost in željo po ukvarjanju z literaturo (Grosman 1998: 14–18). Grosmanova meni, da je pomemben element pouka književnosti vračanje nazaj k besedilu, pri čemer učenci postopoma z učiteljevo pomočjo nadgradijo začetne, spontane oblike branja v razvitejše, bolj kompleksne. Spontano branje je najpogosteje usmerjeno na osebe in dogodke, ki tvorijo vsebino dela, ostale sestavine besedila pa manj izkušen bralec zlahka prezre, posledica tega je pomanjkljiva predstava o prebranem besedilu. Z vajo se da okrepiti sposobnost zaznavanja, tako da bralec postopoma postane pozoren na več vidikov besedila, saj ponavadi šele ponovno branje razkrije estetske kvalitete in stilne posebnosti besedila. Naloga učitelja je, da izhaja iz učenčevih osebnih, pogosto nekritičnih doživetij besedila, ter skuša učence napeljati k odkrivanju prezrtih sestavin, vendar ne s podajanjem svoje »pravilnejše« interpretacije, temveč s ponovnim branjem besedila oziroma tistega izseka, ki je pomemben za opazovano strukturo. Da bi bralci lažje obvladali besedilo, priporoča Grosmanova med drugim izdelavo dogajalne premice,³⁷ to je premica, na kateri bralci označijo poglavja, nato pa vpisujejo njihove posamezne sestavine: dogajalno

37 Natančneje o izdelavi in uporabi dogajalne premice piše Grosmanova v članku *Od spontanega do nadgrajenega in reflektiranega branja* (1999).

okolje, osebe, dogodke ter svoja lastna opazovanja, vprašanja, zanimive besedne zveze ipd. Takšno delo zahteva učenčevo ponovno samostojno prebiranje besedila in mu sčasoma nudi spoznanje, na kakšen način nam avtor omogoča tvorjenje pomenov, služi pa lahko tudi kot izhodišče za pogovor v razredu in učencem kaže različne možne načine branja in razumevanja istega besedila. Dogajalna premica je eden od možnih pristopov, ki izhaja iz učenčevega spontanega bralnega doživetja in ga v nadaljevanju nadgradi. Primerna je zlasti za analizo tistih besedil, ki jih obravnavamo v celoti, kot so npr. domača branja. Ker pa so učenci različni in imajo različne sposobnosti, je pomembno, da se metode dela iz ure v uro spreminjajo, kar razbija monotonost pouka, učenci pa lahko pokažejo svoje znanje in sposobnosti na različnih ravneh besedilne obravnave. Z neprestano vajo, ustrezno izbranimi besedili, zanimivimi šolskimi obravnavami ... bodo učenci razvili trajno sposobnost za samostojno in celostno doživljanje leposlovnega besedila, s čimer pa bo dosežen tudi cilj pouka književnosti.

KDO JE BRALEC LEPOSLOVJA V SLOVENIJI

Kot smo že zapisali, so bralne navade, odnos do branja, kanonizacija besedil, interpretativne strategije ipd. družbeno oziroma kulturno določene, zato nas zanima, katere so značilnosti današnjega slovenskega bralca in kakšen položaj ima knjiga v slovenski družbi. Raziskovanje bralnih navad in kupovanja knjig ima v Sloveniji že dolgo tradicijo. Prva takšna obsežnejša raziskava je bila objavljena že leta 1974, ko je Gregor Kocijan objavil svoje izsledke v publikaciji z naslovom *Knjiga in bralci*. Leta 1980 je sledila *Knjiga in bralci II*, leta 1985 *Knjiga in bralci III*, naslednja izdaja *Knjiga in bralci IV*, pri kateri so sodelovali Martin Žnideršič, Darka Podmenik in Gregor Kocijan, pa je izšla štirinajst let kasneje.³⁸

38 Knjiga prinaša izsledke projekta, ki je bil izveden v okviru raziskave Omnibus OB 986 v novembru in decembru 1998 v 128 krajih po Sloveniji. Anketiranih je bilo 1084 slovenskih gospodinjstev, v vsakem en član, starejši od 18 let, in sicer na osnovi reprezentativnega vzorca vseh slovenskih gospodinjstev. Dobljeni rezultati so primerljivi z

Avtorje raziskave je zanimalo, kakšna je socialna sestava bralcev, katere zvrsti branja so najbolj priljubljene, kakšen je odnos med branjem knjig in drugimi mediji ter katere knjige kupujejo slovenski bralci. Oglejmo si nekatere njihove ugotovitve, pri čemer pa nas bodo najbolj zanimali podatki, povezani z bralci leposlovja, znotraj njih pa – tam, kjer je to upoštevano in ima razločevalno vlogo – predvsem značilnosti bralcev v starostnem obdobju od 18 do 25 let, saj bodo bralci takšne starosti vključeni tudi v našo raziskavo.

Anketirani so bili glede na število prebranih knjig v zadnjem letu razdeljeni v štiri razrede: *redni bralci* so v zadnjem letu prebrali več kot 20 knjig, tako je odgovorilo 10 % vprašanih, *bralci* so prebrali od 3 do 20 knjig, takšnih je 25 %, *potencialni bralci* so prebrali 1 do 3 knjige, takšnih odgovorov je 21 %, *nebralci* pa niso prebrali nobene knjige in tako je odgovorilo kar 44 % anketirancev. Čeprav se nam zdi delež nebralcev velik, avtorji raziskave opozarjajo, da podatki za obdobje dvajsetih let kažejo, da anketirani berejo več in pogosteje, deleži bralcev in rednih bralcev so se povečali, delež nebralcev pa je manjši. V starosti od 18 do 25 let je kar 24 % dobrih bralcev in le 20 % nebralcev. Socialna sestava bralcev glede na starost, izobrazbo, zaposlenost, višino dohodka, vrsto naselja in glede na posamezne slovenske regije kaže, da število prebranih knjig pomembno narašča z višjo izobrazbo in večjim dohodkom. Največji delež rednih bralcev je med študenti, regija z največ in najbolj rednimi bralci je osrednja Slovenija, tista z najmanj rednimi bralci in največ nebralci pa obalno-kraška.

Glede na književne zvrsti je kar 83 % bralcev za najbolj priljubljeno branje izbralo leposlovje, sledijo strokovne knjige in priročniki s 50 % bralcev, šolske knjige imajo 21 % bralcev, znanstvene knjige pa bere 15 % bralcev. Bralke preberejo več knjig na vseh področjih, izjema so le znan-

ugotovitvami prejšnjih treh raziskav in so zato dober pokazatelj stalnic in sprememb odnosa Slovencev do branja in kupovanja knjig. Ker gre za raziskavo, ki je neodvisno zasnovana in metodološko prepričljiva, navajamo rezultate prav te raziskave, čeprav se zavedamo, da so se lahko navade branja in kupovanja knjig v zadnjih desetih letih že tudi nekoliko spremenile. V pripravi je že nova, peta raziskava, vendar njeni rezultati v času nastanka pričujoče knjige še niso bili dostopni javnosti.

stvene knjige, najbolj opazna razlika med spoloma pa je prav pri leposlovju, saj to zvrst bere kar za 17 % več bralk kot bralcev. Na vprašanje, zakaj berejo leposlovje, sta bila najpogostejša odgovora, da branje širi obzorje in znanje ter da jih to veseli. 61 % bralcev leposlovja si knjige izposoja v javni knjižnici, na drugem mestu pa je branje knjig iz domače knjižnice. Glede na tematsko in žanrsko razdelitev leposlovja so med 16 kategorijami zmagali romani in povesti z močno poudarjeno ljubezensko vsebino, glede na prejšnja leta so opazen vzpon naredile tudi kriminalke, detektivke in potopisi, močno pa je upadlo zanimanje za romane o drugi svetovni vojni ter romane in povesti o našem sodobnem življenju.³⁹ Starostna skupina od 18 do 25 let je na prvo mesto postavila pustolovske romane, na drugo mesto kriminalke in detektivke, na tretje ljubezenske romane, sledijo humoristična in satirična dela, na petem mestu so romani iz sodobnega življenja v drugih deželah itd., na zadnjih mestih pa so romani o 2. svetovni vojni, pričevanja in spomini ter biografski romani. Na vprašanje, kaj jih v leposlovju najbolj privlači, so bili odgovori na prvih treh mestih: napeta in razgibana zgodba, resnični življenjski problemi ter duhovitost in zabavnost leposlovnega dela.⁴⁰

Posebno poglavje je namenjeno raziskavi odnosa med knjigo in drugimi mediji, to so televizija, radio, računalnik, video in časopisi. Čeprav pogosto slišimo, da je televizija nadomestila branje knjig, statistični podatki dokazujejo, da med gledanostjo televizije in branjem knjig ni negativnega ali pozitivnega razmerja oziroma da gledanje televizije ne izključuje niti ne spodbuja branja. Večina rednih bralcev daje prednost knjigi pred televizijo, kar utemeljujejo z odgovori, da je knjiga bolj podrobna in natančna kot televizija, da knjiga prikaže zgodbo bolj zanimivo, da si z branjem ustvarjaš boljše predstave, omogoča več svobode, pri branju si bolj aktiven ipd. Redni bralci starostne skupine od 18 do 25 let v primerjavi z drugimi starostnimi skupinami porabijo

39 Pri žanrsko-tematski razvrstitvi so opazne velike razlike glede na izobrazbo, saj so tisti s končano visoko šolo postavili ljubezenske romane šele na 8. do 10. mesto, prva tri mesta pa so zasedli življenjepisi velikih ljudi, zgodovinski romani ter spomini in pričevanja.

40 S starostjo se razvrstitev, kaj je tisto, kar bralce pri leposlovnem delu najbolj privlači, bistveno ne spreminja.

najmanj časa za druge medije, saj jih tri četrtine gleda televizijo le do 15 ur tedensko, radio jih posluša več kot 11 ur na teden le 47 %, le četrtnina bere časopise več kot 6 ur na teden.⁴¹

V primerjavi s prejšnjimi leti je raziskava pokazala velike premike v navadah kupovanja knjig na Slovenskem. V zadnjih dvajsetih letih je močno padlo zanimanje za nakup proznih literarnih del, in sicer je nakup del domačih avtorjev padel za 25 %, tujih pa za 23 %, tako da pri nakupih proznih del močno zaostajamo za kupci v tujih raziskavah. Povečalo se je zanimanje za nakup leksikonov, slovarjev, strokovnih knjig, knjig o hobijih ter knjig o osebnostni in duhovni rasti, medtem ko je kupovanje otroške in mladinske literature ves čas enako. Starostni profil slovenskega kupca je 31-50 let, v tej starosti ljudje kupujejo največ in skoraj vse zvrsti, prozna dela slovenskih avtorjev pa imajo največ kupcev v starostnem obdobju nad 61 let. Najmanj knjig kupi starostna skupina od 18 do 25 let. Kot najpogostejše motive za kupovanje knjig so vprašani navedli vseživljenjsko izobraževanje, na drugem mestu veselje do branja, na tretjem pa, da knjige kupujejo zaradi otrok.

Kljub nekaterim pomislekom⁴² rezultati prepričljivo kažejo, da je trend branja in kupovanja knjig med Slovenci usmerjen v poljudnoznanstvene knjige, v katerih pridobivajo dodatna znanja. Za branje leposlovja na splošno lahko rečemo, da je slovenski bralec v povprečju manj zahteven bralec, na kar kažejo tako tematski in žanrski interesi kot tudi elementi, ki jih v leposlovju najbolj privlačijo. Branje leposlovja je najpogostejše povezano z branjem lahke litera-

41 Raziskava navaja tudi podatke o uporabi računalnika, in sicer podatki kažejo, da sta računalnik in video slabo razširjena med anketiranci, saj prvega ne uporablja 70 % vprašanih, drugega pa 77 %. Ker se je računalniška pismenost v zadnjih letih zelo povečala, ti podatki iz raziskave niso več merodajni.

42 Zastavlja se nam vprašanje, v kolikšni meri so anketiranci zmožni pravilno oceniti količinske podatke, npr. koliko časa tedensko gledajo televizijo, saj je številka glede na posameznikove splošne občutke precej drugačna, kot če bi si npr. sproti zapisovali vse pred televizijo preživete ure. Pomisleke imamo tudi ob razmišljanju, v kolikšni meri so ti odgovori zanesljivi in koliko anketiranci nevede prilagodijo dejansko resnico pričakovanjem in splošnemu mnenju družbe.

ture za razvedrilo, medtem ko ima zahtevnejše, umetniško leposlovje vse manj privržencev. Raziskava je opozorila tudi na vlogo domače knjižnice, ki je pomemben dejavnik pri prebujanju in razvijanju bralnih navad, kar velja zlasti za najmlajše bralce, zato je potrebno domače knjižnice spodbujati ter jih opremiti s čim večjim številom raznovrstnih knjig. Najpogostejši odgovor, zakaj ljudje ne berejo oziroma malo berejo, pa je pomanjkanje časa. Gregor Kocijan vidi v tem le najudobnejši izgovor in opravičilo za nebranje, saj se v takšnem odgovoru verjetno skriva nezanimanje za knjigo oziroma pri vprašanem ni izražena potreba po knjigi, kar pa nadalje kaže, da ozaveščenost o pomenu knjige in o njeni potrebnosti ni naredila pomembnejšega koraka naprej (Žnideršič 1999: 25).

*

Pregled nekaterih prispevkov tuje in domače strokovne literature kaže, da je problematika branja izredno zapleteno in široko področje raziskovanja, ki zahteva obravnavo z najrazličnejših vidikov. Psihologija branja skuša razložiti miselne in emocionalne procese, ki potekajo med branjem, literarna veda želi ugotoviti, na kakšen način poteka interakcija med avtorjem, literarnim besedilom in bralcem, pedagogika in književna didaktika vključujeta ta spoznanja v načrtovanje učinkovitega pouka bralne sposobnosti, ki je pomemben dejavnik učne uspešnosti, ta pa vpliva povratno tudi na motivacijo in željo učencev po ukvarjanju z leposlovnimi besedili. Pri tem ne smemo pozabiti, da na interes za branje vpliva tudi splošno družbeno mišljenje o pomenu branja v sodobnem svetu.

V slovenskem prostoru je v zadnjem desetletju zaradi slabšanja odnosa do branja in slabše bralne pismenosti opaziti velik porast zanimanja za problematiko branja, na kar kažejo številni prispevki in razmišljanja v sredstvih javnega obveščanja, vsakoletno strokovno srečanje bralnega društva, prevodi nekatere tuje strokovne literature s tega področja, številne akcije in okrogle mize, ki želijo s svojimi dejavnostmi opozoriti na pomen branja čim širše število ljudi, izvajanje najrazličnejših anket o bralnih interesih ipd. Še vedno pa je premalo raziskav, ki bi na različnih ravneh

preučevale konkreten stik slovenskih bralcev z besedilom. To je pomembno še zlasti za šolski prostor, saj bi pokazalo na nekatere dejanske razlike med bralci, kar bi omogočalo boljše načrtovanje in prilagajanje obravnave literarnih besedil glede na konkretnega, družbeno in zgodovinsko določenega bralca. Primer takšne raziskave, katere cilj je bil preučevanje dejanskega stika bralcev z literarnim besedilom ob hkratnem upoštevanju znanstvenih spoznanj predstavljenih na prejšnjih straneh, bo prikazan v naslednjem poglavju.

EMPIRIČNA RAZISKAVA: RECEPCIJA TREH KRATKIH ZGODB MED BRALCI Z RAZLIČNIH RAVNI ŠOLANJA

PROBLEM IN METODA

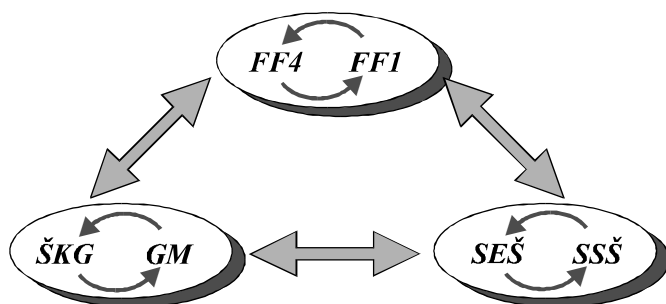
Namen raziskave je bil ugotoviti razlike in podobnosti v recepciji sodobne slovenske proze med bralci z različnih ravni šolanja in z različnim književnim znanjem. Na vprašanje, ali obstajajo razlike v branju in sprejemanju besedil med različnimi skupinami bralcev, bi vsakdo odgovoril pritrdilno, bolj zapleteno vprašanje pa je, v čem se te razlike kažejo, ali so med vsemi skupinami enake, ali so statistično pomembne, ali obstajajo razlike tudi znotraj posameznih skupin itd. Cilj raziskave je bil torej preučevanje dejanskega stika različnih bralcev z istimi besedili, in sicer na različnih ravneh bralčevega odziva. Temu ustrezno smo izbrali vzorec bralcev, literarna besedila ter metodologijo raziskovanja.

VZOREC

V raziskavo je bilo vključenih šest skupin bralcev iz treh različnih ravni šolanja: dve skupini študentov Filozofske fakultete, smer slovenistika, prva skupina je končevala 1. letnik (FF1), druga je končevala študij, to pomeni, da so bili študentje četrtega letnika ali pa absolventi (FF4); dve skupini dijakov četrtega letnika srednjih šol z gimnazijskim programom, in sicer so bili to dijaki Škofijske klasične gimnazije (ŠKG) in Gimnazije Moste (GM), ter dve skupini dijakov četrtega letnika strokovnih šol, to sta Srednja ekonomska šola (SEŠ) in Srednja strojna šola (SSŠ). V raziskavo je bilo vključenih 180 bralcev, po 30 iz vsake skupine.

Vse izbrane šolske institucije se nahajajo v Ljubljani, zato je tudi največ anketirancev iz Ljubljane in njene širše okolice,

Shema 1: Prikaz skupin anketirancev



kar velja zlasti za Gimnazijo Moste, Srednjo ekonomsko šolo in Srednjo strojno šolo, medtem ko študentje Filozofske fakultete in dijaki Škofijske klasične gimnazije prihajajo iz različnih delov Slovenije, delež Ljubljčanov je med njimi manjši. Med anketiranci je večina deklet, kar je posledica izrazito ženske populacije na slovenistiki, delež deklet je večji tudi v gimnazijah in ekonomski šoli, po pričakovanjih pa moška populacija prevladuje na strojni šoli. Povprečna starost dijakov je bila 18,5 let, starost študentov v prvem letniku 19,7 let, ob koncu študija pa 23,7 let. Glede na bralne stopnje, to je logično zaporedje v razvoju bralnih sposobnosti, lahko za predstavljeni vzorec na podlagi modelov razvoja branja J. Chall iz leta 1983 ter G. Duffyja in L. Roehler iz leta 1993 rečemo (Pečjak 1999: 61–77), da izbrana populacija ustreza najvišji, peti stopnji v bralnem razvoju – bralci so na tej stopnji sposobni brati vsakovrstno gradivo, ga kritično presojati in vrednotiti, bralce odlikuje selektiven in fleksibilen pristop k branju, s pomočjo širokega predznanja pa so na podlagi generalizacije in abstrakcije sposobni oblikovati lastno resnico o prebranem.

Tabela 1: Vzorec v številkah

Raven šolanja		Spol: moški/ženski		Povprečna starost
Filozofska fakulteta, slovenistika	4. letnik in absolventi	1	29	23,8 let
	1. letnik	6	24	19,7 let
Gimnazija	ŠKG, 4. letnik	10	20	18,4 let
	GM, 4. letnik	12	18	18,5 let
Srednja strokovna šola	SEŠ, 4. letnik	7	23	18,5 let
	SSŠ, 4. letnik	29	1	18,3 let

IZBIRA GRADIVA

Pri izbiri bralnega gradiva smo v skladu z namenom raziskave upoštevali dolžino besedil, reprezentativnost literarne vrste in avtorjev v okviru sodobne slovenske proze ter ustreznost vsebine in strukture za bralce z različnim poznavanjem sodobne proze in njej ustreznih bralnih strategij. Odločili smo se za postmodernistično kratko zgodbo. V raziskavi nas je torej zanimala recepcija postmodernistične literature, za katero je med drugim značilno, da se je kot najmočnejša literarna vrsta uveljavila prav pripovedna proza, znotraj nje ima močen delež roman, ob njem pa tudi krajše prozne oblike, kot so kratka zgodba, novela in celo črtica (Kos 1995: 144). Ker nas zanima konkreten stik bralca z besedilom, je roman zaradi svoje dolžine neprimeren za takšen tip empirične raziskave, branje odlomkov pa ne da ustrezne slike, zato smo se odločili za krajše literarne vrste, in sicer za kratko zgodbo, ki je na Slovenskem v 80. in 90. letih doživela velik razmah (Virk 1998: 300). Pri izbiri smo se morali zaradi izvedbe raziskave omejiti na zgodbe, ki so dolge približno dve strani, po vsebinski plati in v pripovednih postopkih pa niso radikalno eksperimentalne in provokativne, saj bi to lahko povzročilo odklonilen odnos ali celo odpor mladih bralcev, ki niso seznanjeni s takšno vrsto literature, prav tako smo se izognili tudi tistim, ki zaradi medbesedilnih navezav in preigravanja znanih vzorcev za svoje razumevanje nujno predpostavljajo poznavanje drugih avtorjev in žanrskih zakonitosti.⁴³ Po pregledu pripovednih zbirk smo se odločili za naslednje tri kratke zgodbe: zgodbo *Nič takšnega* Milana Kleča iz zbirke *Lasje* (1987), zgodbo *Rai* Andreja Blatnika iz zbirke *Menjave kož* (1990) ter zgodbo *Ob oknu* Aleksa Šušulića

43 Nobena od šestih skupin bralcev predhodno ni poslušala specialnih predavanj o postmodernizmu in kratki zgodbi, saj te vsebine v času izvedbe raziskave niso bile sistematično vključene niti v srednješolske programe niti v študijski program slovenistike. Zato bi bilo raziskavo smiselno ponoviti, saj zdajšnje generacije študentov poslušajo specialna predavanja o kratki zgodbi in sodobni literaturi, postmodernistična kratka zgodba pa je tudi del učne snovi v gimnazijah in srednjih šolah, ter opazovati, v kolikšni meri bi se odgovori spremenili. Opravljena raziskava je botrovala tudi k odločitvi, da se ena od treh izbranih zgodb iz raziskave, to je *Nič takšnega* Milana Kleča, vključi v srednješolska berila, in sicer jo najdemo v *Branjih* 4.

iz zbirke *Kdo mori bajke in druge zgodbe* (1989). Vse tri zgodbe ustrezajo kriterijem kratke zgodbe (Virk 1998: 299): so kratke, saj nobena ne preseže dveh strani (*Nič takšnega* obsega 582 besed, *Rai* ima 375 besed, *Ob oknu* pa 702 besedi), karakterizacija oseb je pomanjkljiva, dogajanje se stopnjuje proti vrhuncu, nastala kriza se ne razreši, konec ostane odprt, ni ne fabulativne ne metafizične zaokrožitve. Vsi trije avtorji so predstavniki »mlade slovenske proze« (Virk 1991: 7), to je generacije avtorjev, ki je najuspešnejši realizator kratke zgodbe.

Da bi v nadaljevanju lažje spremljali cilje raziskave in analizirali odzive anketirancev, naj na kratko predstavimo pripovedni stil posameznega avtorja in vse tri izbrane kratke zgodbe ter njihovo mesto v opusu posameznega avtorja.

Milan Kleč je nedvomno rekorder slovenskih kratkih zgodb. Zaslovel je s svojo prvo zbirko zgodb *Briljantina*, v kateri je postavil temelje svoje avtopoetike, ki se nadaljujejo tudi v drugi zbirki *Lasje*. Jaša Zlobec na zavihku knjige piše, da je osnovno izhodišče Klečevega pisateljskega postopka na videz zelo preprosto: realistično pisanje se nenadoma sprevača v vse bolj fantastične in nadrealistične razsežnosti, kar daje povsem nepričakovane sadove. Podobno tudi Marko Juvan opozarja, da imajo Klečeve zgodbe čvrsto in zanimivo fabulo, v kateri se empirična, vsakdanje preverljiva in verjetna situacija na podlagi enega ali več domislekov prevesi v fantastiko, ki je ne omejujejo nikakršne norme (1988/89: 54). Druga značilnost Klečevih zgodb je prvoosebni pripovedovalec, ki s »svojo neposredno naivnostjo zbuja humorno razpoloženje in usmerja recepcijo na čisto znotrajtekstualnost« (Virk 1998: 305) ter »nikdar noče povedati preveč ali svoje štorije morebiti celo poantirati; svoje enostavno pove, radovednemu bralcu pa je prepuščena odločitev, ali mu bo sledil« (Bratož 1991: 37).

Vse to velja tudi za zgodbo *Nič takšnega*. Zgodba ima metafizijski okvir, v katerem prvoosebni pripovedovalec razloži, kakšno zgodbo želi napisati. Nato poroča o svojem prijatelju. Ta je bil izredno ljubosumen, njegovi izpadi so se vedno končali s pretepanjem, zato se je odločil, da se bo spremenil. In res, čeprav ga je njegova mlada ženska varala s sosedom, se ni vznemirjal. Nekega dne ji je sosed podaril verižico, prijatelj si jo je hotel поблиže ogledati, a verižica se

je po nesreči pretrgala. V tistem trenutku je zunaj močno počilo in sosedova hiša se je skupaj s sosedom spremenila v prah. Mladi par je mirno zaspal po napornem dnevu.

Od postmodernističnih postopkov hitro opazimo metafikcijskost okvirja, ki poudarja konstrukcijski značaj literarnega dela, močno je čutiti prisotnost prvoosebnega pripovedovalca, ki s svojimi komentarji izničuje smisel pripovedovanja zgodb ter vsako trditev postavlja pod vprašaj, konec zgodbe pa ostaja odprt in nedorečen. Za razliko od drugih Klečevih zgodb je v tej delež fantastičnosti manjši in težje določljiv, saj si je možno izginotje hiše razložiti tudi znotraj empiričnega sveta.

Andrej Blatnik se je v slovensko literarno zgodovino zapisal z romanom *Plamenice in solze* kot avtor edinega pravega slovenskega postmodernističnega romana, izdal pa je tudi več zbirk kratke proze, v katerih se je predstavil kot izreden stilist, izvrsten zgodbar, rutiniran pripovedovalec, ki ga odlikujeta sproščenost in predvsem izrazit smisel za humor (Virk 1989: 125). Zgodbe vsebujejo bogat repertoar postmodernističnih metafikcijskih postopkov, vendar so v zbirki *Menjave kož*, iz katere je tudi zgodba *Rai*, ti postopki redkejši, opazno je avtorjevo vračanje k minimalizmu, ki ga odlikuje čut za atmosfero, tudi za povsem neugledne, efemerne realije, za fabulativne okruške iz družinskih in intimnih scenarijev brez dramatizirajoče arhitekture in brez pretenzij po sporočilni globini (Juvan 1995: 138) ter k majhnim resnicam in eksistencialnim problemom posameznika, ki pa jih pripoved ne reši.

Zgodba *Rai* postavi pred nas moškega, ki se sredi zime zjutraj z avtobusom vrača domov. Na glavi ima walkman in posluša suhi glas Cheba Khaleda. Ve, da ga doma čaka ženska, ki ga bo sumničevu spraševala, kje je preživel noč, in da ne bo verjela njegovi razlagi, da je hodil po gozdu, gledal luno in poslušal alžirski *rai*. Spet bo želela, da ji pove resnico, on pa bo spet vedel, da nima smisla pojasnjevati, in si bo nataknil slušalke in poslušal Khaleda, dokler ne bodo obnemogle baterije.

Preprosta zgodba, v kateri se postmodernizem ne kaže preko formalnih postopkov in atrakcije forme, temveč samo še skozi položaj pripovedovalca, ki je vseveden, a mu hkrati ne moremo več popolnoma verjeti, saj je njegova perspektiva

podajanja zgodbe nezanesljiva in ne ponuja dokončne, veljavne, enoumne resnice, kar je bila odlika tradicionalnega vsevednega pripovedovalca.

Aleksa Šušulić je med predstavljenimi tremi avtorji najmanj poznan, njegova prva zbirka *Kdo mori bajke in druge zgodbe* pa je ob izidu doživela precej kritik tudi s strani mlade generacije. Očitali so mu, da premleva že preživele literarne vzorce in posnema izčrpane literarne postopke. Glavni vzrok vidi Tomo Virk predvsem v stilni in kvalitativni neenotnosti objavljenih tekstov (Virk 1991: 38). Zgodba *Ob oknu* je precej nenavadna za avtorja, ki se pri svojem pisanju v glavnem poslužuje citatnosti, plagiata, imitacije, neprestanega kazanja na fikcijsko skonstruiranost resničnosti, saj je po svoji strukturi in stilu pisanja edinstvena znotraj avtorjevega opusa.

Zgodba *Ob oknu* strukturno temelji na paralelizmu: izmenično in z enako pozornostjo pripoveduje o dveh osebah, to sta učiteljica Valerija in šofer avtobusa. Valerija se vsak dan vozi z avtobusom iz šole, njena največja želja je, da dobi sedež ob oknu. Šofer vsak dan vozi avtobus, a žalostno ugotavlja, da ga nihče od potnikov ne opazi. Njuni usodi se združita, ko se Valerija pelje na avtobusu, ki ga vozi šofer. Ker ga spet nihče ne pozdravi, začne pospeševati in vedno hitreje in hitreje drveti, Valerija pa se ne more načuditi, kako hitro in bogato brzi svet, ki ga vidi skozi okno.

Poetična zgodba z bogato metaforiko, paralelizmi na ravni odstavka in ravni stavčnih struktur, s privzdignjeno dikcijo, ki je posledica ponavljanja besed, ter prikazom intimnega sveta vsekakor ne ustreza predstavam o postmodernistični zgodbi, vendar jo s postmodernizmom družijo njen temeljni odnos do sveta, to je negotovost, nedorečenost in nedoločljivost.

Če se opremo na Kosovo definicijo postmodernizma, ki poleg formalno analitičnih značilnosti kot bistvo postmodernizma postavlja njegovo duhovnozgodovinsko podlago, to je ontološka negotovost in iz nje izhajajoče mnoštvo resnic (Kos 1995), potem lahko zaključimo, da so izbrane tri zgodbe nedvomno postmodernistične, vendar ne v njegovi skrajni obliki, saj deloma še vedno izhajajo iz zapuščine simbolizma, eksistencializma, postrealizma, modernizma ..., deloma pa ga vsaj zadnji dve zgodbi že tudi presegata. Zgodbe ne dopuščajo neke dokončne, celovite, točno dolo-

čene interpretacije, ampak nas puščajo v negotovosti s svojo nedoločeno odprtostjo. Čeprav se je mlada generacija odpovedala velikim zgodbam, pa je globlje bistvo še vedno prisotno v vseh treh zgodbah, kajti vse tri zgodbe kažejo na pojave sodobnega sveta, to so odtujenost, osamljenost, nezmožnost komunikacije, nezaupanje ipd.

IZVEDBA

Ker nas je v raziskavi zanimal konkreten odziv različnih bralcev na izbrana besedila, smo se odločili za uporabo empirične metode v obliki vprašalnika (Priloga 1), ki je sestavljen iz treh delov: prvi del poteka pred branjem, z njim ugotavljamo bralčeva predvidevanja, predznanje, zanimanje za branje sodobne proze; drugi, osrednji del je povezan z branjem treh postmodernističnih zgodb ter njihovim razumevanjem in interpretacijo; tretji del pa je namenjen ovrednotenju gradiva po koncu branja.⁴⁴ Vprašalnik vsebuje kvantitativna in kvalitativna vprašanja, saj od anketirancev zahteva tako preproste odgovore tipa DA/NE, obkrožanje na petstopenjski lestvici, razvrščanje elementov od prvega do zadnjega mesta, izbiranje med ponujenimi možnostmi kot tudi samostojno tvorjenje odgovorov. Da bi bila anketa čim bolj objektivno izvedena, so učitelji na posameznih šolah dobili natančna navodila za izvedbo: reševanje ankete je časovno predvideno za eno šolsko uro, ankete so anonimne, vsak učenec dobi anketni list ter tri literarna besedila, učitelji pa naj učencem pojasnijo način reševanja ter jih spodbudijo, naj se potrudijo in odgovorijo tudi na tista zahtevnejša vprašanja, kjer je potrebno odgovore pisati samostojno. Ker imajo anketiranci različno književno znanje, je bilo potrebno pri sestavljanju ankete zaradi razumljivosti opustiti precizno znanstveno terminologijo ter jo nadomestiti z bolj splošno rabljenimi izrazi. Pri oblikovanju ankete smo se trudili, da z zastavljenimi vprašanji ne bi posegali v bralčev spontani odziv na besedilo ali ga kako drugače usmerjali.

44 Anketa je bila izvedena v okviru podiplomskega študija leta 2000. V nadaljevanju so prikazani bistveni rezultati in povzeti odgovori anketirancev, medtem ko se natančnejši prikaz odgovorov anketirancev in številčni izračuni nahajajo v avtoričinem magistrskem delu *Recepcija sodobne slovenske proze glede na tip bralca* (2001).

CILJI RAZISKAVE

Cilj raziskave je bil preučevanje dejanskega stika različnih bralcev z istimi besedili, in sicer na različnih ravneh bralčevega odziva. Z anketo smo najprej želeli ugotoviti književne interese in razlike v poznavanju sodobne proze med anketiranci različnih skupin, pri čemer nas je zanimalo:

(1) kolikšno je njihovo splošno poznavanje avtorjev in branost del ter kakšno je pri tem razmerje med domačo in tujo produkcijo ter razmerje med kanonizirano in trivialno literaturo;

(2) katere zvrsti branja so med anketiranci najbolj priljubljene, pri čemer imamo v mislih najprej razmerje med umetnostnimi (romani, drame, pesmi) in neumetnostnimi zvrstmi (časopisi, revije, strokovne knjige), nato pa še priljubljenost znotraj posamezne skupine;

(3) katere teme so najbolj priljubljene med mladimi bralci;

(4) kakšna so predvidevanja anketirancev na podlagi podatka o literarni vrsti;

(5) kakšno je njihovo poznavanje avtorjev zgodb.

Z anketo smo v nadaljevanju želeli ugotoviti razlike in podobnosti v recepciji treh sodobnih kratkih zgodb med različnimi bralci, pri čemer nas je zanimalo:

(1) kakšen je njihov čustveno-motivacijski odziv na branje treh kratkih zgodb, kakšen je njihov odnos do izbranih besedil, ali so zanje besedila zanimiva in všečna;

(2) kakšne so razlike v vrednostnih sodbah bralcev, do česa so zavzeli kritično stališče, kaj jim je bilo na splošno pri zgodbah najbolj všeč;

(3) kakšne so razlike med bralci v razumevanju zgodb: ali se jim zdijo težke za razumevanje ter kako bralci sprejemajo in v svojem besedilnem svetu konkretizirajo nejasna, dvoumna mesta, ki jih zgodba ne pojasni;

(4) iz katere perspektive so bralci pristopili k besedilom in kakšno sporočilno vrednost imajo za bralce različnih skupin navedene tri zgodbe.

REZULTATI RAZISKAVE

UGOTAVLJANJE KNJIŽEVNIH INTERESOV IN POZNAVANJA SODOBNE PROZE

Predvidevanja na podlagi podatka o žanru

Poznavanje žanra pomembno vpliva na oblikovanje bralčevega horizonta pričakovanja za recepcijo posameznega dela. Zanimalo nas je, ali med bralci na podlagi bralnih izkušenj, književnega pouka ter institucijsko ali medijsko razširjenih sodb obstajajo neka splošno sprejeta predvidevanja za posamezno literarno vrsto ali zvrst, zato smo jih poprosili, naj med enajstimi navedenimi lastnostmi (zgodbe bodo zanimive, fantastične, presenetljive, dolgočasne, čustvene, nerazumljive, napete, strašljive, zabavne, nenavadne, komične) obkrožijo tiste, ki po njihovem prepričanju veljajo za sodobno kratko zgodbo. Anketiranci pri obkroževanju niso bili številčno omejeni, lahko pa so dodali tudi svoje predloge. V tabeli 2 na naslednji strani so predstavljeni dobljeni rezultati, upoštevani so tisti odgovori, za katere se je odločilo vsaj pet anketirancev od tridesetih v posamezni skupini.

Iz tabele lahko razberemo, da so tako študentje slovenstike kot tudi dijaki obeh gimnazij na prva tri mesta postavili iste lastnosti kratkih zgodb, in sicer menijo, da so nenavadne, zanimive in presenetljive. Za postmodernistične zgodbe nedvomno velja, da želijo bralca s svojimi pripovednimi tehnikami, medbesedilnimi navezavami in nepričakovanimi preobratu presenetiti in biti čim bolj nenavadne. Več kot polovica anketirancev navedenih skupin predvideva, da so sodobne zgodbe zanimive, kar kaže na njihovo pozitivno

Tabela 2: Predvidevanja glede zgodb v posamezni skupini⁴⁵

FF4	FF1	ŠKG
nenavadne (20) zanimive (19) presenetljive (16) nerazumljive (11) čustvene (7) zabavne (6) napete (5)	nenavadne (16) zanimive (16) presenetljive (10) zabavne (8) čustvene (6)	nenavadne (25) presenetljive (18) zanimive (16) nerazumljive (8) fantastične (5)
GM	SEŠ	SSŠ
zanimive (19) nenavadne (18) presenetljive (8) zabavne (8) napete (6) komične (6) čustvene (5) fantastične (5)	zanimive (14) nenavadne (10) zabavne (9) dolgočasne (8) nerazumljive (7) presenetljive (5)	dolgočasne (16) nerazumljive (11) zanimive (9) nenavadne (9)

stališče do navedenih besedil. Podobnega prepričanja so tudi dijaki SEŠ, le da so dali na tretjem mestu prednost zabavnosti, povečalo pa se je število tistih, ki menijo, da so zgodbe dolgočasne. Precej drugačno sliko dobimo med dijaki SSŠ, kjer jih dobra polovica meni, da so zgodbe dolgočasne (trije še samostojno dodajajo, da so odbijajoče, po eden pa, da so neumne in brezvezne), kar nedvomno kaže na njihovo odklonilno stališče do navedenega bralnega gradiva. Težje razložljivo pa je razmerje anketirancev do besede nerazumljiv, ki po eni strani lahko kaže na predpostavko, da se bralec ne čuti dovolj sposobnega za spopad z gradivom, po drugi strani pa je to ena od značilnosti sodobne literature, ki s svojim odprtim koncem pušča bralca v negotovosti in mu ne ponudi ene same, nedvoumne rešitve.

Ob upoštevanju vseh odgovorov šestih skupin, ki jih prikazuje tabela 3, lahko zapišemo, da več kot polovica anketirancev pred začetkom branja pričakuje zgodbe, ki bodo nenavadne in zanimive, tretjina pričakuje presenetljive zgodbe, sledijo nerazumljive in zabavne, pri ostalih lastnostih pa je število glasov manjše od 20 odstotkov.

45 Lastna predvidevanja, ki niso bila zajeta v predvidenih možnostih in so jih anketiranci dodali sami, pa so naslednja: dober stil, nič posebnega, postmodernistične, v stilu povojne slovenske literature niti preveč zabavne niti zanimive (FF4); mračne, prijetne, zgoščene (FF1); abstraktne, nekaj novega, čudna vsebina, ironične, dramatične, nelogične (ŠKG); čudne, ustrezne, primerne, poučne, moderne (GM); odbijajoče (3-krat), razumljive, neumne, brezvezne (SSŠ).

Tabela 3: Predvidevanja glede zgodb v celotnem vzorcu

Zgodbe so:	Število glasov	Zgodbe so:	Število glasov
1. nenavadne	98	7. dolgočasne	28
2. zanimive	93	8. komične	19
3. presenetljive	58	9. fantastične	15
4. nerazumljive	42	10. napete	15
5. zabavne	35	11. strašljive	10
6. čustvene	29	drugo	24

Poznavanje avtorjev zgodb

Receptcije ne usmerja samo poznavanje zvrsti, temveč tudi poznavanje avtorja. Kot smo že zapisali v teoretičnem delu, na naš način branja in vrednostne sodbe nehoti vpliva splošno razširjeno mnenje o posameznem avtorju, kot se kaže v dnevnem tisku, knjižnih reklamah, literarnih nagradah itd. Če poznamo avtorjev literarni opus oziroma smo kakšno njegovo delo že prebrali, potem svoja pričakovanja in pristop k branju oblikujemo na podlagi prebranega ter z njimi vzporejamo na novo prebrano delo. Anketirance smo zato povprašali, ali so že slišali za Blatnika, Kleča in Šušulića ter kaj vedo o njih.

Tabela 4: Poznavanje avtorjev zgodb

	FF4	FF1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
DA	27	9	2	2	0	2
NE	3	21	28	28	30	28

Od 180 anketirancev jih je 42 obkrožilo, da so za navedene avtorje že slišali, kar znaša 23 odstotkov. Po predvidevanjih je delež tistih, ki so obkrožili da, največji na Filozofski fakulteti, in sicer v četrtem letniku. Šest anketirancev iz SSŠ, GM in ŠKG je napisalo, da so le slišali za Blatnika in Kleča ter da vedo, da obstajajo, da so sodobni slovenski književniki. V prvem letniku slavistike jih je 7 napisalo, da so že slišali za Blatnika in Kleča.⁴⁶ Po končanem 4. letniku slavistike je navedene avtorje poznalo 27 anketirancev, od tega jih je 14 že slišalo za Kleča in Blatnika ter vedelo, da sta sodobna prozaista mlajše generacije, 13 pa jih je vedelo še druge in-

46 Eden ve, da je Blatnik prozaist, ki piše kratke zgodbe in je bil v Ameriki, ena pa je za Kleča napisala, da piše sodobno prozo ter da je prebrala eno njegovo delo, a se ne spomni točnega naslova.

formacije⁴⁷ nihče ni direktno omenil, da pozna A. Šušulića. Na podlagi odgovorov lahko sklepamo, da anketiranci srednješolskih programov v času raziskave niso poznali navedenih avtorjev in niso imeli izkušenj z branjem njihovega opusa, tudi študentje so v glavnem poznali predvsem imena in vsak še kakšen biografski podatek ali naslov dela, le štirje so napisali, da so našteje avtorje tudi brali. Torej lahko sklepamo, da večina anketirancev ni poznala avtorjevih poetik do tolikšne mere, da bi to vplivalo na njihov bralni proces.

Poznavanje sodobne proze

Z vprašanjem smo skušali ugotoviti, kaj berejo anketiranci, ob katerih sodobnih proznih besedilih si oblikujejo bralski okus, ali berejo raje tuja ali domača dela, pogostejše zahtevnejša, kanonizirana ali lahkotnejša, trivialna. Bralci, ki veliko berejo, imajo namreč več občutka za stilne posebnosti besedila, berejo globlje v tekst, opazijo več medbesedilnih navezav ter hitreje prilagajajo bralne strategije danim zahtevam besedila (Beach 1994: 695–701, Grosman 1989: 26). V ta namen smo izbrali 18 sodobnih avtorjev iz različnih nacionalnih literatur, različnih žanrskih usmeritev, ki pišejo prozo in so ali priznani s strani literarne vede ali pa najbolj brani med mladimi,⁴⁸ s čimer smo želeli pokriti čim širši spekter bralnih interesov, medtem ko smo Borgesa in Bartha uvrstili kot tista tuja avtorja, ki sta pomembno vplivala na nastanek in razvoj slovenske kratke zgodbe v obdobju postmodernizma. V vprašalniku so bili avtorji naključno razvrščeni, anketiranci pa so pri vsakem avtorju, ki ga

47 Blatnik je napisal roman *Plamenice in solze*, *Šopki za Adama venijo in Tao ljubezni*, je urednik pri Cankarjevi založbi, pri Literaturi, prevajalec, esejist, kritik, postmodernistični avtor, njegov brat Aleš je napisal scenarij za film *V petek zvečer*, le ena oseba je napisala, da je brala Blatnikovo knjigo *Tao ljubezni*; Kleč pa je mojster kratke proze, avtor *Briljantine*, napisal je okoli 15 knjig, star okoli 40 let, znan po delu *Vsega je kriva Marjana Deržaj*; samo dve osebi sta napisali, da sta brali Klečeve zgodbe.

48 Pri izboru popularne literature smo za pomoč prosili na oddelku za izposajo v Mestni knjižnici, kjer so nam našteje avtorje, ki si jih bralci v starostnem obdobju od 18 do 25 let najbolj izposojajo. Takšni sezname se seveda letno spreminjajo in bi danes verjetno vsebovali nekatera druga imena.

Tabela 5: Število anketirancev, ki je prebralo (p) ali slišalo (s) za posameznega avtorja⁴⁹

Avtor/Šola	FF4	FF1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
D. Jančar	28 p 2 s	26 p 4 s	30 p	10 p 12 s	8 p 8 s	3 p 14 s
B. Bojetu	11 p 14 s	4 p 13 s	3 p 19 s	0 p 1 s	0 p 2 s	0 p 1 s
M. Novak	13 p 15 s	2 p 16 s	3 p 20 s	0 p 6 s	0 p 1 s	0 p 3 s
M. Tomšič	12 p 10 s	2 p 6 s	1 p 15 s	0 p 3 s	0 p 3 s	0 p 1 s
F. Lainšček	20 p 8 s	8 p 14 s	3 p 21 s	4 p 6 s	3 p 6 s	0 p 4 s
E. Flisar	14 p 16 s	8 p 17 s	3 p 16 s	0 p 15 s	2 p 7 s	0 p 5 s
B. Novak	13 p 15 s	15 p 9 s	21 p 5 s	6 p 8 s	6 p 7 s	6 p 7 s
I. Sivec	22 p 6 s	7 p 7 s	11 p 6 s	2 p 6 s	2 p 3 s	6 p 2 s
D. Muck	23 p 7 s	22 p 7 s	23 p 7 s	17 p 11 s	16 p 8 s	10 p 17 s
U. Eco	19 p 9 s	10 p 12 s	8 p 11 s	2 p 4 s	0 p 4 s	0 p 0 s
G. Márquez	14 p 8 s	3 p 8 s	1 p 10 s	1 p 4 s	0 p 1 s	0 p 3 s
M. Kundera	13 p 14 s	2 p 4 s	7 p 15 s	0 p 2 s	0 p 1 s	0 p 1 s
J. L. Borges	8 p 14 s	2 p 7 s	1 p 7 s	0 p 3 s	0 p 1 s	0 p 0 s
J. Barth	0 p 14 s	0 p 5 s	0 p 0 s	0 p 3 s	0 p 2 s	0 p 0 s
P. Coelho	21 p 7 s	11 p 4 s	11 p 8 s	3 p 1 s	3 p 2 s	1 p 1 s
M. H. Clark	7 p 15 s	6 p 11 s	2 p 7 s	4 p 7 s	5 p 0 s	1 p 4 s
J. Grisham	4 p 12 s	5 p 2 s	4 p 5 s	2 p 4 s	1 p 4 s	0 p 3 s
M. Burgess	0 p 7 s	1 p 1 s	1 p 1 s	0 p 2 s	0 p 1 s	0 p 1 s
SKUPNO	242 p 193 s	134 p 147 s	133 p 173 s	51 p 98 s	46 p 61 s	27 p 66 s

poznajo, dopisali p (prebral) ali s (slišal); v tabeli 5 so zaradi večje preglednosti naštetih najprej slovenski avtorji in nato tuji avtorji.

Če si ogledamo rezultate v posameznih skupinah, ugotovimo naslednje: anketiranci SŠŠ praktično ne berejo naštetih avtorjev, in to niti zahtevnejših niti popularnejših piscev; skoraj še enkrat več, čeprav v absolutnem smislu še vedno malo, berejo anketiranci SEŠ in GM, razlika med tema skupinama pa je predvsem v poznavanju piscev. V vseh treh skupinah se med branimi avtorji pojavljajo bolj ali manj ista imena: Jančar, Novak, Sivec, Muck, Coelho, Clark. Zelo dobro je poznavanje sodobne proze med dijaki ŠKG: kot kažejo rezultati, ti v prostem času veliko berejo tako zahtevnejše, kanonske avtorje kot tudi lahkotnejše pisce, saj je število prebranih knjig v tej skupini skoraj trikrat večje kot med anketiranci z druge gimnazije, to je Gimnazije Moste. S Škofijsko klasično gimnazijo so primerljivi rezultati študentov prvega letnika slovenistike. Število anketirancev,

49 Anketiranci so lahko navedli sodobne pisatelje, ki so jih prebrali, pa jih ni bilo na anketnem listu, vendar pa je bilo takšnih avtorjev zelo malo: A. Ihan, J. Virk, B. Pahor, L. L. Hay, J. R. Tolkien (FF4) ter N. Omahen (SEŠ).

Tabela 6: Število anketirancev iz celotnega vzorca, ki je prebralo posameznega avtorja

Avtor	Št. glasov/odstotki	Avtor	Št. glasov/odstotki
1. Desa Muck	111 (61,7 %)	10. Milan Kundera	22 (12,2 %)
2. Drago Jančar	105 (58,3 %)	11. Gabriel García Márquez	19 (10,6 %)
3. Bogdan Novak	67 (37,2 %)	12. Berta Bojetu	18 (10 %)
4. Ivan Sivec	50 (27,8 %)	12. Maja Novak	18 (10 %)
4. Paulo Coelho	50 (27,8 %)	14. John Grisham	16 (8,9 %)
6. Umberto Eco	39 (21,7 %)	15. Marjan Tomšič	15 (8,3 %)
7. Feri Lainšček	38 (21,1 %)	16. Jorge Luis Borges	11 (6,1 %)
8. Evald Flisar	27 (15 %)	17. Melvin Burgess	2 (1,1 %)
9. Mary Higgins Clark	25 (13,9 %)	18. John Barth	0

ki pozna oziroma je prebralo našete avtorje, je največje med študenti zadnjega letnika slavistike. Rezultati kaže, da število prebranih knjig in poznavanje avtorjev v srednješolskih programih naraščata z zahtevnostjo šole,⁵⁰ na fakulteti pa z leti študija. Anketiranci iz skupin FF4, FF1 in ŠKG so torej bolj izkušeni bralci, z večjim poznavanjem sodobnih avtorjev kot anketiranci iz preostalih treh skupin. Katere avtorje je prebralo največ vprašanih, nam kaže tabela 6.

Preseneča, da sta po odgovorih v anketah najbolj brana sodobna avtorja med 18 predlaganimi Desa Muck (61,7 %) in Drago Jančar (58,3 %), to sta tudi edina avtorja, ki ju je prebrala več kot polovica anketirancev. Na tretje in četrto mesto sta se uvrstila Bogdan Novak (37,2 %) in Ivan Sivec (27,8 %), vendar že s precej manj bralci. Najbolj brana tuja pisca sta Paulo Coelho (27,8 %) in Umberto Eco (21,7 %), medtem ko so tuji popularni pisci, kot sta M. Higgins Clark (13,9 %) in J. Grisham (8,9 %), dosegli precej nizko število glasov. Nenavadno malo bralcev in poznavalcev ima Borges (6,1 %), saj gre za avtorja, ki je uvrščen v berila in različne antologije kot začetnik postmodernizma, njegovo ime se pogosto pojavlja v povezavi z vplivi na Jančarja, tako da je nizek rezultat presenetljiv. Nepoznavanje in nebranje J. Bartha (0 %) je pričakovano, saj gre za specifičnega avtorja, na katerega naletijo bralci le, če se na tak ali drugačen način ukvarjajo s sodobno kratko prozo.

50 Pri pojmu zahtevnost, ki ga uporabimo večkrat v raziskavi, mislimo predvsem na zahtevnost pouka pri predmetu slovenščina, saj je naša raziskava vezana na branje in razumevanje literarnih besedil, ne pa na šolski program v celoti, kajti programi imajo različne cilje in prioritete in zato niso v celoti primerljivi.

Priljubljenost branja po zvrsteh

Z vprašanjem smo skušali izvedeti, kakšno je razmerje v priljubljenosti branja med umetnostnimi besedili (romani, pesmi, drame) in neumetnostnimi (časopisi, revije, strokovne knjige) kot tudi med zvrstmi znotraj posamezne skupine. V ta namen so anketiranci navedene predloge za branje, ki so bili naštet po abecednem redu, razvrstili po priljubljenosti od prvega do šestega mesta. Tabela 7 prikazuje povprečne vrednosti, ki so jih dosegle posamezne zvrsti, pri čemer je šest najvišja vrednost, tabela 8 pa mesto priljubljenosti, ki ga je dosegla besedilna zvrst v posamezni skupini anketirancev.

Anketiranci FF4, FF1 in ŠKG so si precej podobni v priljubljenosti branja po zvrsteh, saj so na prvo mesto postavili romane, to je umetnostno zvrst, na drugo mesto revije, od tretjega do petega so različno razvrstili časopise, pesmi in drame, na šesto mesto pa so postavili strokovne knjige. Anketiranci GM, SEŠ in SSŠ so na prvi dve mesti postavili besedila neumetnostnih zvrsti, najbolj priljubljeno je branje revij in nato časopisov. Med umetnostnimi zvrstmi je tudi v teh treh skupinah najbolj priljubljeno branje romanov, skupini GM in SEŠ sta ga postavili na tretje mesto, SSŠ pa na četrto. Skupini GM in SSŠ sta edini, ki branja

Tabela 7: Povprečne vrednosti, ki so jih dosegli navedeni predlogi za branje

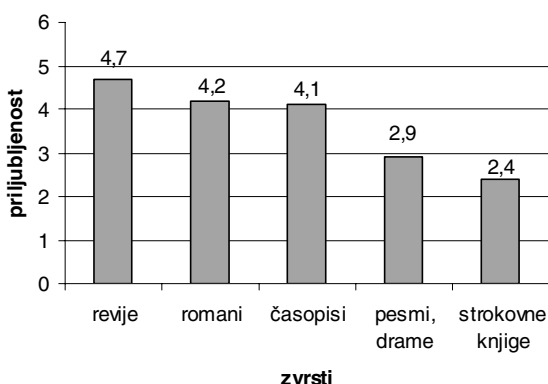
	FF4	FF1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
časopisi	3,7	3,6	3,7	4,4	4,4	4,9
drame	3,2	3,6	2,7	2,5	2,7	2
pesmi	3	3,7	3,2	2,6	2,7	2,1
revije	4	4	4,5	4,9	5,5	5,2
romani	4,9	4,7	4,7	4,2	3,7	3,1
strok. knjige	2,2	1,5	2,1	2,6	2,1	3,6

Tabela 8: Razvrstitev predlogov za branje od prvega do šestega mesta

	FF4	FF1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
1. mesto	romani	romani	romani	revije	revije	revije
2. mesto	revije	revije	revije	časopisi	časopisi	časopisi
3. mesto	časopisi	pesmi	časopisi	romani	romani	strok. knjige
4. mesto	drame	časopisi,	pesmi	pesmi,	pesmi,	romani
5. mesto	pesmi	drame	drame	strok. knjige	drame	pesmi
6. mesto	strok. knjige	strok. knjige	strok. knjige	drame	strok. knjige	drame

strokovnih knjig nista postavili na zadnje mesto, kar je verjetno posledica dejstva, da gre za skupini z največ moškimi bralci, za katere pa različne raziskave kažejo, da v prostem času pogosteje posegajo po strokovnih knjigah kot ženske. Če si ogledamo povprečne vrednosti posameznih zvrsti, potem lahko rečemo, da so umetnostne zvrsti bolj priljubljene v skupinah FF4, FF1 in ŠKG, medtem ko v skupinah GM, SEŠ in SSS raje berejo neumetnostne zvrsti. Med umetnostnimi zvrstmi so v vseh skupinah najbolj priljubljeni romani, od neumetnostnih zvrsti pa so v vseh skupinah najbolj priljubljene revije, pri čemer povprečne vrednosti romana padajo v smeri od FF4 proti SSS, medtem ko vrednosti revij naraščajo obratno, se pravi od študentov slovenistike proti strokovnim šolam. Ob upoštevanju odgovorov vseh anketirancev lahko rečemo, da v celoti vzeto najraje berejo revije (4,7), romane (4,2) in časopise (4,1), priljubljenost dram in pesmi je precej manjša (2,9), najmanj priljubljeno pa je branje strokovnih knjig (2,4).

Grafikon 1: Skupna razvrstitev priljubljenosti branja po zvrsteh glede na povprečno vrednost



Priljubljenost posameznih tem

Da bi ugotovili bralne interese anketirancev in s tem tematsko primernost izbranih treh zgodb, so anketiranci izbirali med desetimi temami (ljubezen, kriminal, odnosi med ljudmi, zgodovina, pustolovščine, življenje znanih oseb, problemi sodobne družbe, znanstvena fantastika, potovanja,

Tabela 9: Priljubljenost tem v posamezni skupini⁵¹

FF4	FF1	ŠKG
odnosi med ljudmi (23) ljubezen (15) problemi sodob. družbe (14) zgodovina (11) pustolovščine (6)	odnosi med ljudmi (18) ljubezen (18) problemi sodob. družbe (15) življenje mladih (9) zgodovina (7)	odnosi med ljudmi (15) problemi sodob. družbe (13) pustolovščine (13) zgodovina (10) življenje mladih (9) kriminal (9)
GM	SEŠ	SSŠ
pustolovščine (16) kriminal (12) ljubezen (10) zgodovina (9) odnosi med ljudmi (8)	življenje mladih (19) ljubezen (19) pustolovščine (17) potovanja (10) kriminal (9)	pustolovščine (19) kriminal (13) življenje mladih (11) zgodovina (10) potovanja (9) ljubezen (9)

življenje mladih), pri čemer je vsak obkrožil tri najbolj priljubljene teme ter dodal svoje, če med naštetimi ni bilo ustreznega odgovora. V tabeli 9 je prikazano zanimanje anketirancev za posamezno temo, pri vsaki skupini je navedenih prvih pet najbolj priljubljenih tem.

Tabela nam kaže, da so interesi mladih zelo razpršeni in da je z eno samo temo težko zadovoljiti njihove želje. Kar nam najprej pade v oči, je zanimanje za temo odnosov med ljudmi v obeh skupinah študentov slovenistike in ŠKG, saj so jo vsi postavili na prvo mesto, a z različnim (padajočim) številom glasov. Tema odnosov med ljudmi v naslednjih treh skupinah praktično izgine, na GM je zanimiva še 8 dijakom, na SEŠ štirim dijakom, na SSŠ pa samo še dvema. Takšna razporeditev nam dokazuje, da gre za temo, ki je značilna za kanonsko literaturo ter zahteva zrelega in zahtevnejšega bralca, zato zanimanje zanjo narašča s starostjo bralcev in zahtevnostjo šole, podobno pa bi lahko trdili tudi za literaturo, ki se ukvarja s problemi sodobne družbe. Ljubezenska tematika je popularna med vsemi skupinami, saj odlikuje tako vrhunška besedila kot trivialne romane, je pa zato težko karkoli reči o njenih bralskih privržencih. Med anketiranci GM, SEŠ in SSŠ so na prvih mestih lahkotnejše teme, ki so značilne za posa-

51 Teme, ki so jih anketiranci dodali, so naslednje: duhovnost, odnos med religijo in človekom, človeška psiha, grozljivo (FF4); posameznik v družbi, psihologija posameznika (FF1); filozofija, življenjske zgodbe (ŠKG); narava (GM); šport (SSŠ).

Tabela 10: Priljubljenost posameznih tem v celotnem vzorcu

Tema	Število glasov	Tema	Število glasov
1. ljubezen	79	5. zgodovina	54
1. pustolovščine	79	7. kriminal	52
3. odnosi med ljudmi	70	8. potovanja	40
4. življenje mladih	56	9. življenje znanih oseb	25
5. problemi sodobne družbe	54	10. znanstvena fantastika	23

mezne žanre, kot je npr. kriminalka in pustolovski roman, ter besedila, ki opisujejo življenje njihovih vrstnikov. Na podlagi rezultatov v tabeli 10 lahko sklepamo, katere teme so najbolj zanimive za izbrani vzorec anketirancev v starostnem obdobju od 18 do 25 let: na prvem mestu sta ljubezenska in pustolovska tematika, malo za njima pa odnosi med ljudmi. Sledijo jim s podobnim številom glasov tematika iz življenja mladih, problemi sodobne družbe, zgodovina, kriminal, še manj glasov imajo potovanja, na zadnjih dveh mestih pa so knjige, ki opisujejo življenje znanih oseb in znanstvena fantastika.

Opisano razvrstitev lahko primerjamo s podobno raziskavo bralnih interesov, ki je bila predstavljena v *Knjiga in bralci IV*, o njej smo pisali v teoretičnem delu: tudi po tej raziskavi so za bralce v starostnem obdobju od 18 do 25 let najbolj zanimivi pustolovski romani, sledijo kriminalke in detektivke, na tretjem mestu so ljubezenski romani. Rezultati naše raziskave so podobni, ne moremo pa jih posplošiti na celotno populacijo, saj kažejo zanimanja predvsem ženske publike, od tod verjetno tudi višje mesto ljubezenski tematiki, kriminalke so na drugem mestu priljubljenosti med dijaki GM in SSŠ, to pa sta tudi skupini z največ moškimi bralci. Nekoliko drugačni so interesi mladih bralcev drugod po svetu, npr. v Franciji,⁵² kjer so po naročilu ministrstva za kulturo raziskovali bralne navade bralcev, starih od 15 do 25 let, in ugotovili, da najraje berejo znanstveno fantastiko in srhljivke, sledijo kriminalke in nato pustolovske knjige. Zanimanje za znanstveno fantastiko je med anketiranci precej manjše, največ interesa pa je spet med skupinama z največ moškimi bralci, in sicer 8 iz SSŠ in 6 iz GM, medtem ko je v preostalih skupinah zanimanje manjše ali

52 Poročilo o raziskavi je bilo objavljeno v Književnih listih (*Delo*, 13. 1. 2000).

enako trem glasovom. Branja srhljivk ni nihče omenil med svojimi priljubljenimi temami, ena študentka je navedla branje knjig z grozljivo tematiko, večina predlaganih tem s strani anketirancev pa se navezuje na zahtevnejša vprašanja, povezana z doživljanjem posameznika. V raziskavi uporabljene tri zgodbe so torej glede na tematske interese bližje anketirancem FF4, FF1 in ŠKG, saj prikazujejo zapletene odnose med ljudmi, probleme sodobne družbe, deloma pa se dotaknejo tudi ljubezni.

UGOTAVLJANJE ČUSTVENO-MOTIVACIJSKIH DEJAVNIKOV ZA BRANJE ZGODB *NIČ TAKŠNEGA*, *RAI*, *OB OKNU*

Zanimanje za branje in všečnost zgodb

Radovednost, ki jo v bralcu vzbudijo prvi odstavki besedila, ter iz nje izvirajoče zanimanje za razplet zgodbe je tisti dejavnik, ki najpogosteje odloča o tem, ali bo bralec vztrajal pri branju knjige do konca ali pa bo knjigo zaradi dolgočasnosti odložil. Zato nas je zanimalo, kako so se anketiranci počutili med branjem izbranih treh zgodb. Po končanem branju vsake zgodbe so na lestvici od 1 do 5 obkrožili ustrezno počutje, ki ga je v njih povzročilo branje posamezne zgodbe (1 – dolgočasil sem se, 5 – zelo me je zanimalo, kaj se bo zgodilo), ter se odločili, do kolikšne mere jim je bila zgodba všeč (1 – ni mi bila všeč, 5 – zelo mi je bila všeč). V spodnji tabeli so predstavljene povprečne vrednosti (PV) in standardne deviacije (SD) za posamezno zgodbo, zaokrožene na dve decimalki.

Tabela 11 (str. 98) kaže, da se povprečne vrednosti spreminjajo tako glede na zgodbo kot tudi v odvisnosti od posamezne skupine, pri čemer so razlike med skupinami bistveno večje kot razlike med zgodbami. Tako je npr. razlika med najbolj zanimivo in najmanj zanimivo zgodbo na FF4 0,3 in na SSŠ 0,43, medtem ko je razlika v zanimanju med navedenima skupinama kar 1,5. Na podlagi dobljenih vrednosti lahko sklepamo, da je največ radovednosti vzbudila zgodba *Ob oknu* v skupinah FF4, FF1 in ŠKG, najbolj pa so se dolgočasil anketiranci iz SSŠ ob branju zgodbe *Rai*. Na splošno so bile

Tabela 11: Zanimanje za zgodbo in njena všečnost

Zgodba	NIČ TAKŠNEGA				RAI				OB OKNU			
Skupina	Zanimanje		Všečnost PV		Zanimanje		Všečnost		Zanimanje		Všečnost	
	PV	SD	SD		PV	SD	PV	SD	PV	SD	PV	SD
FF4	3,83	0,82	3,67	0,87	3,73	0,89	3,60	0,95	4,03	1,11	3,97	1,20
FF1	3,70	0,81	3,73	0,93	3,56	1,02	3,53	1,15	4,00	0,97	3,83	0,97
ŠKG	3,93	1,00	3,80	1,05	3,43	1,18	3,60	1,24	4,10	1,08	4,00	1,06
GM	3,13	1,22	3,00	1,18	2,75	1,31	2,75	1,23	3,03	1,25	2,73	1,30
SEŠ	3,36	1,45	2,97	1,17	2,53	1,10	2,40	1,11	2,67	1,25	2,23	1,15
SSŠ	2,36	1,17	2,20	0,91	2,17	0,78	2,23	0,92	2,60	0,88	2,60	0,92

navedene zgodbe najbolj zanimive skupinam FF4, FF1 in ŠKG: pri posamezni zgodbi se je dolgočasil kvečjemu en anketiranec v skupini, večina skupine, to je dve tretjini, pa je zgodbe ocenila kot zanimive, to je z ocenami 4 in 5; takšnih je na GM in SEŠ približno tretjina odgovorov, na SEŠ pa le še 12 odstotkov. V preostalih treh skupinah so povprečne vrednosti precej nižje, nezanimanje narašča v odvisnosti od nižje ravni zahtevnosti šole. Tabela tudi jasno pokaže, da sta zanimanje za zgodbo in všečnost zgodbe sorazmerni, saj so anketirancem po pričakovanjih všeč tiste zgodbe, ki se jim zdijo zanimive, so pa v povprečju vrednosti za všečnost nekoliko nižje od vrednosti za zanimanje. Primerjava standardnih deviacij nam pokaže, da v zanimanju anketirancev ni bilo ekstremnih primerov, večina se je enakomerno razporedila okoli aritmetične sredine. Najbolj enotni so bili v odgovorih anketiranci FF4, FF1 in SSŠ, pa tudi ŠKG, najbolj razdvojeni pa na GM in SEŠ. Da pa bi ugotovili, ali so razlike med skupinami statistično pomembne, smo uporabili t-test za ugotavljanje pomembnosti razlik med skupinami. Primerjali smo rezultate skupin znotraj slovenistike, znotraj gimnazije in znotraj strokovnih šol ter ŠKG s prvim letnikom slavistike in GM s SEŠ, torej tiste, ki so si blizu po programu oziroma zahtevnosti šolanja ali po književnem znanju, nismo pa primerjali ekstremnih, oddaljenih skupin, saj je zanje logično, da če obstajajo razlike med bližnjima skupinama, zagotovo veljajo tudi za skupine, ki so si bolj daleč. Dobljeni rezultati (izraženi v vrednostih t-testa) so prikazani v tabeli 12 (str. 99).

T-test za ugotavljanje pomembnosti razlik med skupinami je dokazal, da obstajajo statistično pomembne razlike v zanimanju za izbrane tri zgodbe na ravni 0,01 med skupinama SEŠ in SSŠ ter GM in ŠKG, kar pomeni, da lahko z

Tabela 12: Pomembnost razlik pri zanimanju in všečnosti zgodb (t-test)⁵³

Primerjane skupine	Zanimanje		Všečnost	
	test	p	test	p
FF4 – FF1	0,786		0,395	
FF1 – ŠKG	0,449		0,686	
ŠKG – GM	4,722	0,01	5,486	0,01
GM – SEŠ	0,632		1,68	
SEŠ – SSŠ	2,798	0,01	1,218	

99-odstotno gotovostjo trdimo, da so med navedenimi skupinami razlike v zanimanju, medtem ko razlike med preostalimi primerjanimi skupinami niso pomembne. Torej obstajajo razlike v zanimanju znotraj izbranih dveh gimnazij in znotraj dveh vrst strokovnih šol, medtem ko med skupinami z različnih ravni šolanja, kot sta GM in SEŠ ter ŠKG in FF1, ni razlik, prav tako se zanimanje ne spreminja z leti študija. Iz tabelaričnega prikaza so razvidne tudi statistično pomembne razlike v všečnosti zgodb na ravni 0,01 med skupinama ŠKG in GM, pri ostalih primerjanih skupinah so te razlike bistveno manjše.

Priporočilo zgodb v branje prijatelju

Številne raziskave poročajo, da se mladi največkrat odločijo za branje knjig po nasvetu prijatelja. Ker se akcijska dimenzija bralnega interesa kaže v človekovem delovanju, nas je zanimalo, koliko anketirancev bi navedene tri zgodbe priporočilo v branje svojim prijateljem.

Med 80 in 90 odstotki anketirancev FF4, FF1 in ŠKG bi zgodbe priporočilo v branje prijateljem, medtem ko bi jih iz

Tabela 13: Število anketirancev v posamezni skupini, ki bi zgodbe priporočili prijatelju⁵⁴

	FF4	FF1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
DA	26	27	25	16	14	8
NE	4	3	5	14	16	20

53 Izračun t-testa je prikazan v knjigi Vladimirja Mužiča *Metodologija pedagoškega istraživanja*.

54 Dva anketiranca SSŠ na to vprašanje nista odgovorila, zato je seštevek odgovorov v tej skupini 28 in ne 30.

GM in SEŠ priporočila samo še približno polovica, ta vrednost pa se še razpolovi pri anketirancih iz SSS, kjer je takšnih le še dobra četrtnina. Spet opazimo, da v srednješolskih skupinah število pada z zmanjševanjem ravni zahtevnosti šole, med skupinama slovenistov pa praktično ni razlike.

Anketirance smo tudi povprašali po razlogih za priporočilo in iz vseh skupin jih je največ obkrožilo, da bi jih zanimalo prijateljevo mnenje; za drugi dve možnosti (da bi se s prijateljem o zgodbah pogovarjal; ker so mi bile zgodbe všeč) se je odločilo manj vprašanih. Tisti anketiranci, ki zgodb ne bi priporočili, so najpogosteje obkrožili, da jim zgodbe niso bile všeč ter da prijatelj ne bere takšne literature, nekaj pa tudi iz prepričanja, da je branje takšnih zgodb le zapravljanje časa.

SESTAVINE PRIPOVEDI, KI PRIVLAČIJO MLADEGA BRALCA

Elementi zgodbe

Med desetimi elementi (literarna oseba, atmosfera, stil pisanja, sporočilo, kratkost, razumljivost, ironičen odnos do sveta, podobnost z lastnimi izkušnjami, presenetljiv razplet, odprt konec), ki se navezujejo na formalne in stilne posebnosti besedil in ne toliko na njihovo vsebino ali temo, so anketiranci obkrožili tiste, ki so pri posamezni zgodbi naredili nanje največji vtis oziroma so jim bili najbolj všeč, pri čemer številčno niso bili omejeni. V tabeli 14 (str. 101) so navedeni prvi štirje elementi, ki so dobili največ glasov v skupini za posamezno zgodbo.

V zgodbi *Nič takšnega* je najbolj opazna pripovedna sestavina pripovedovalčev ironični odnos do sveta, ki so ga opazili posamezni bralci vseh skupin, najpogosteje pa anketiranci iz ŠKG, FF4 in FF1. V vseh skupinah (razen GM) se na prvem ali drugem mestu lestvice pojavlja stil pisanja, kar kaže, da je način pisanja opazen element za tretjino anketirancev. Tudi presenetljiv razplet se pojavlja v vseh skupinah (razen SSS), a z manj glasovi. V skupinah GM, SEŠ in SSS se kot všečnostna kategorija pojavi še kratkost,

Tabela 14: Pomembnost pripovednih elementov v posamezni zgodbi

NIČ TAKŠNEGA		
FF4	FF1	ŠKG
stil pisanja (15) ironičen odnos do sveta (13) odprt konec (10) presenetljiv razplet (8)	stil pisanja (16) ironičen odnos do sveta (13) atmosfera (12) presenetljiv razplet (10)	ironičen odnos do sveta (16) stil pisanja (15) atmosfera (14) presenetljiv razplet (8) sporočilo (8)
GM	SEŠ	SSŠ
ironičen odnos do sveta (10) presenetljiv razplet (9) kratkost (8) sporočilo (6)	presenetljiv razplet (12) stil pisanja (10) ironičen odnos do sveta (9) kratkost (7)	kratkost (17) stil pisanja (5) ironičen odnos do sveta (5) razumljivost (3)

RAI		
FF4	FF1	ŠKG
atmosfera (17) stil pisanja (9) kratkost (8) odprt konec (6)	stil pisanja (11) atmosfera (8) odprt konec (6) literarna oseba (6)	literarna oseba (14) atmosfera (11) stil pisanja (10) kratkost (8)
GM	SEŠ	SSŠ
kratkost (13) razumljivost (8) atmosfera (8) stil pisanja (8)	kratkost (11) stil pisanja (8) razumljivost (4) atmosfera (4)	kratkost (15) atmosfera (4) stil pisanja (3) razumljivost (3)

OB OKNU		
FF4	FF1	ŠKG
atmosfera (16) stil pisanja (14) odprt konec (11) literarna oseba (10)	atmosfera (14) stil pisanja (10) literarna oseba (10) odprt konec (9)	atmosfera (16) stil pisanja (15) odprt konec (13) literarna oseba (6) presenetljiv razplet (6)
GM	SEŠ	SSŠ
kratkost (12) atmosfera (7) stil pisanja (7) razumljivost (5) sporočilo (5)	stil pisanja (7) atmosfera (6) presenetljiv razplet (6) kratkost (5) odprt konec (5)	kratkost (16) stil pisanja (8) razumljivost (5) atmosfera (5) literarna oseba (5)

ki je odločilen element za bralce SSŠ. Najmanj anketirancev (le trije iz vseh skupin) je napisalo, da so zanje v zgodbi pomembne podobnosti z lastnimi izkušnjami.

Za zgodbo *Rai* je po mnenju anketirancev najpomembnejša kategorija kratkost, ki je prva na GM, SEŠ, SSŠ, na FF4 zaseda tretje mesto, na ŠKG četrto in na FF1 peto mesto, kar je po eni strani verjetno posledica dejstva, da je ta zgodba najkrajša med vsemi tremi, verjetno pa kaže tudi na dejstvo, da je nanje naredila manj vtisa. Bralci vseh

skupin so začutili atmosfero zgodbe (največ odgovorov je bilo na FF4, in sicer več kot polovica) ter stil pisanja. Bralci ŠKG so edini na prvo mesto postavili literarno osebo, medtem ko se med bralci GM, SES, SSŠ kot opazna kategorija pojavi še razumljivost. Najmanj pomembni za to zgodbo sta po mnenju bralcev presenetljiv razplet (samo 11 odgovorov) ter podobnost z lastnimi izkušnjami (samo 8 odgovorov).

Presenetljivo enotni so odgovori skupin FF4, FF1 in ŠKG za zgodbo *Ob oknu*, saj se isti elementi pojavljajo na prvih štirih mestih, za vse sta najbolj zanimivi atmosfera in stil pisanja, ter v različnem vrstnem redu še literarna oseba in odprt konec. Pri skupinah GM, SEŠ in SSŠ se tudi pojavita stil pisanja in atmosfera, med najljubšimi kategorijami pa je kratkost. Najmanj odgovorov je tudi v tej zgodbi dobila kategorija podobnost z lastnimi izkušnjami (15) ter ironičen odnos (13).

Če primerjamo med seboj odgovore za posamezne zgodbe (tabela 15, str. 103), lahko vidimo, da bralci zaznavajo elemente, ki so odločilni za posamezno zgodbo: ironičen odnos in stil pisanja za *Nič takšnega*, kratkost in atmosfera za *Rai* ter atmosfera in stil pisanja za *Ob oknu*. Zanimivo je, da se kategorija literarne osebe glede na število glasov v vseh treh zgodbah pojavi šele nekje proti sredini lestvice, podobnost z lastnimi izkušnjami pa je v vseh treh zgodbah med najmanj pomembnimi elementi. To vsekakor ustreza značilnostim postmodernističnega pisanja, ki išče stik z bralcem, vendar ne s pomočjo identifikacije z glavno osebo, temveč s svojim načinom pisanja, ki bralca vedno znova zavaja in preseneča. Prav stil pisanja pa je tudi tista kategorija, ki je v seštevku vseh treh zgodb dobila največ glasov.⁵⁵ Primerjave odgovorov med skupinami nam kažejo, da je bil odziv anketirancev skupin FF4, FF1 in ŠKG bolj usmerjen v formalo-stilne elemente posameznih zgodb, medtem ko so preostale tri skupine v odgovorih pogosteje navajale neliterarne elemente, kot sta kratkost in razumljivost.

55 Odgovori nedvomno kažejo, da zgodbe vsebujejo elemente, ki usmerjajo bralčev odziv; pri posplošitvah pa se zavedamo, da je potrebna pazljivost, saj bi šele primerjava takšnih odgovorov med zgodbami različnih obdobj dala zanesljivo sliko, kateri elementi so tipični za posamezno obdobje.

Tabela 15: Prikaz odgovorov vseh anketirancev za posamezno zgodbo

NIČ TAKŠNEGA	RAI	OB OKNU
ironičen odnos (66)	kratkost (60)	atmosfera (64)
stil pisanja (64)	atmosfera (52)	stil pisanja (61)
presenetljiv razplet (48)	stil pisanja (49)	kratkost (44)
kratkost (43)	literarna oseba (32)	odprt konec (43)
atmosfera (40)	odprt konec (23)	literarna oseba (35)
sporočilo (22)	sporočilo (20)	presenetljiv razplet (29)
odprt konec (19)	razumljivost (19)	sporočilo (20)
literarna oseba (18)	ironičen odnos (16)	razumljivost (16)
razumljivost (16)	presenetljiv razplet (11)	podobnost z last. izk. (15)
podobnost z last. izk. (3)	podobnost z last. izk. (8)	ironičen odnos (13)

Razvrstitev zgodb glede na všečnost

Po končanem branju smo anketirance poprosili, naj prebrane zgodbe razvrstijo od prvega do tretjega mesta, glede na to, katera zgodba jim je bila najbolj všeč. V tabeli 16 so prikazane povprečne vrednosti (PV) in standardne deviacije (SD) za posamezno zgodbo, vrednosti so zaokrožene na dve decimaliki, pri čemer je bila najvišja možna vrednost 3.

Na podlagi tabelarnega prikaza povprečnih vrednosti razberemo, da je bila zgodba *Ob oknu* najbolj všeč anketirancem FF4 in FF1, najmanj pa dijakom GM in SEŠ. Zgodba *Nič takšnega* je najbolj navdušila anketirance GM in SEŠ (to sta tudi najvišji povprečni vrednosti med vsemi zgodbami), najmanj pa študente FF4, medtem ko je zgodba *Rai* dosegla najvišjo vrednost v skupini FF4, najnižjo pa v skupinah ŠKG in FF1.

Vrednosti standardnih deviacij nam kažejo, da so bili odgovori anketirancev na splošno precej razpršeni, saj je znotraj skupine v povprečju največ polovica anketirancev

Tabela 16: Dosežene povprečne vrednosti za posamezne zgodbe glede na všečnost

ZGODBA	NIČ TAKŠNEGA		RAI		OB OKNU	
	PV	SD	PV	SD	PV	SD
FF4	1,80	0,78	1,93	0,73	2,26	0,85
FF1	1,97	0,89	1,66	0,71	2,38	0,67
ŠKG	2,26	0,68	1,60	0,76	2,13	0,85
GM	2,43	0,76	1,87	0,72	1,70	0,78
SEŠ	2,40	0,71	1,83	0,73	1,77	0,83
SSŠ	2,21	0,76	1,76	0,86	1,93	0,78

postavila zgodbo na isto mesto. Najbolj enotni so bili anketiranci ŠKG pri razvrščanju zgodbe *Nič takšnega* in anketiranci FF1 pri razvrščanju zgodbe *Ob oknu*, v obeh primerih je skoraj 90 odstotkov anketirancev postavilo navedeno zgodbo na prvo in drugo mesto. Najmanj enotni pa so bili anketiranci FF1 pri razvrščanju zgodbe *Nič takšnega*, saj je zgodbo 37 odstotkov bralcev postavilo na prvo mesto, 40 pa na zadnje, kar kaže na velike razlike v zanimanju med bralci znotraj iste skupine. Če dobljene rezultate posplošimo, lahko zaključimo, da je bila v povprečju anketirancem najbolj všeč zgodba *Nič takšnega* (2,2), sledi ji *Ob oknu* (2,0), najmanj zanimiva pa se jim je zdela zgodba *Rai* (1,8). Kako pa so posamezne skupine razvrstile navedene tri zgodbe, nam kaže tabela 17.

Tabela 17: Razvrstitev zgodb od prvega do tretjega mesta

	FF4	FF1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
1. mesto	Ob oknu	Ob oknu	Nič takšn.	Nič takšn.	Nič takšn.	Nič takšn.
2. mesto	Rai	Nič takšn.	Ob oknu	Rai	Rai	Ob oknu
3. mesto	Nič takšn.	Rai	Rai	Ob oknu	Ob oknu	Rai

Najbolj očitna razlika pri razvrščanju je nedvomno razlika med študenti in dijaki, saj sta obe skupini študentov postavili na prvo mesto zgodbo *Ob oknu*, vse štiri skupine dijakov pa zgodbo *Nič takšnega*. Kljub velikim interesnim razlikam med anketiranci je to podatek, ki kaže na eni strani neka skupna zanimanja srednješolcev in na drugi strani večjo starostno zrelost in literarno zahtevnost študentov. Na zadnjem mestu se največkrat pojavi zgodba *Rai*, ki je tudi v povprečju dosegala najnižje vrednosti med skupinami. Svojo razvrstitev zgodb od 1. do 3. mesta so nato anketiranci tudi utemeljili s samostojnimi odgovori, iz katerih lahko razberemo, na katere elemente so bili pozorni pri vrednotenju. Za zgodbo *Nič takšnega* so najpogosteje napisali, da jim je bila všeč, ker je duhovita, smešna, zabavna, komična, ironična, presenetljiva, je napeta, ima zanimivo glavno osebo, ki se ne vznemirja, ter optimističen konec; manj pohvalna pa je pasivnost junaka, nerazumljivost in nejasnost dogajanja, dolgočasnost in neprepričljiv konec. Pri zgodbi *Rai* so bile vrednostne sodbe najbolj skromne, med njimi prevladujejo kritična mnenja, da je zgodba preveč mračna in

depresivna, v njej ni nobenega dogajanja, vsebuje preveč podrobnih opisov, ni jim všeč pasivnost moškega lika, po drugi strani pa so pohvalili dobro atmosfero in opis medsebojnih odnosov. V zgodbi *Ob oknu* je bilo največ pohval deležno stopnjevanje napetosti, vzporednost dogajanja, motiv odtujenosti in opis obeh oseb, medtem ko slabosti zgodbe vidijo v njeni nejasnosti, nerazumljivosti in dolgočasnosti.

Vrednostne sodbe anketirancev se nanašajo tako na vsebino zgodbe kot tudi njeno zgradbo in stil pisanja, res pa je, da so odgovori FF4 in FF1 vsebinsko bolj kompleksni in utemeljeni, kar velja zlasti za zgodbo *Ob oknu*, ki je s strani navedenih dveh skupin prejela daleč največ pohval in odziva. Najmanj mnenj pri vseh treh zgodbah so napisali anketiranci SŠŠ, kjer sta glavna vrednostna kriterija zanimivost in razumljivost. Odgovori hkrati dokazujejo, da je doživljanje literarnega besedila zelo subjektivno: zgodba *Ob oknu* nekemu iz FF1 daje upanje, nekdo drug iz iste skupine pa bi si želel bolj optimističen konec; bralcu iz GM se zdi *Rai* zanimiv za mlade, bralcu iz iste skupine pa dolgočasen, ali primer iz SEŠ, kjer je bralcu zelo všeč, ker oseba sedi ob oknu, za drugega pa je zgodba dolgočasna, saj ves čas govori o oknu. Takšnih primerov je še več, vsi pa nas napeljujejo na misel, da so mladi bralci zelo različni, njihovo doživljanje literature je osebno in vrednostno različno ter da z enim samim besedilom nikakor ne moremo zadovoljiti njihovih različnih zanimanj in želja.

Splošna ocena vseh treh zgodb

Ob koncu ankete so anketiranci samostojno zapisali, kaj jim je bilo pri prebranih zgodbah na splošno najbolj všeč oziroma kaj je tisto, kar jih je motilo. S tem smo želeli na podlagi branja treh zgodb dobiti približno splošno sliko o tem, kaj je všeč današnjim mladim bralcem in ali so sodobne kratke zgodbe žanr, ki ustreza njihovim interesom. Odgovori anketirancev so prikazani v tabeli 18 (str. 106).

Podobno kot zgoraj pri razvrščanju zgodb tudi na podlagi te tabele hitro opazimo, da so interesi posameznih bralcev zelo različni, tudi znotraj iste skupine, saj je isti pripovedni element nekemu zelo všeč, drugemu pa sploh ne: tako npr.

Tabela 18: Ocena vseh treh zgodb

	Najbolj všeč pri zgodbah	Najmanj všeč pri zgodbah
FF4	kratkost (6), atmosfera (4), stil pisanja (4), zgoščenost dogajanja (3), poglobljenost v človekov čustveni in miselni svet (3), da opisujejo vsakdanje probleme na nenavaden način (2), presenetljiv razplet (2), aktualnost tem, da ni pravljičnega konca, hrepenenje posameznika, fantastičnost, napetost, sarkastični odnosi med ljudmi, da niso pocukrane, odsotnost megalomanstva, aktualnost tem, poanta, sodobnost tem	nimam pripomb (9), odprti konci – občutek nedokončanosti (4), malo dolgočasne (3), apatičen odnos do sveta in ljudi (2), avtor te zmede s svojim stilom (2), brez napetega dogodka, preveč zavite v globljo eksistencialno filozofijo, rahla zmedenost, prekratke – ravno začneš uživati, pa se vse konča
FF1	stil pisanja (8), kratkost (5), prikaz sodobnega človeka in problemov modernega sveta (5), nenavadnost (5), nudijo veliko možnih razlag (3), atmosfera (3), jedrnatost (2), presenetljiv razplet (3), opisujejo vsakdanje realno življenje (3), prisilijo bralca k razmišljanju, napetost, ljubezenska tematika, odmaknjenost pripovedovalca, ker so izpostavljeni odnosi med ljudmi, koncentriranost podatkov,	nimam pripomb(8); mračnost in pasivnost junakov ter občutek otopenosti (5), konci te puščajo v dvomih (3), kakšni so resnični konci?, nedokončanost; pojavijo se različna vprašanja, na katera ne dobiš odgovora (2); kaj se zgodi z avtobusom – jaz bralcu ne bi pustila toliko svobode, ni bilo dialoga, preveč natančno opisovanje, brez dogajanja, so prekratke in ne pojasnijo vsega, težko odkriti sporočilo, ne vidim bistva, zamorjene, prehitro se vse odvija
ŠKG	stil pisanja (8), opis vsakdanjosti z vidika posameznika in njegove notranjosti (7), kratkost (2), lahko razumeš na svoj način (2), vsebina (2), presenetljivost (2), konci, nenavadnost, flegmatičnost oseb, človek se lahko najde v njih, različni pristopi k enakim motivom, ironičnost, atmosfera, neverjetna snov, kratke povedi, ravno prav dolge, nenavadni liki	nimam pripomb (5), preveč podrobno opisovanje nepomembnih stvari (3), ni nobenih zapletov (2), premalo junakove aktivnosti, pesimistične, nobene vesele vsebine, mračne, včasih je pisanje preveč monotono, včasih sem dobila občutek, da avtor prezira bralce, zgodbe zahtevajo veliko pozornosti pri branju, želel bi bolj definirane konce, konci so nerazumljivi glede na dokaj realno zgodbo, razvlečenost, lit. osebe, ki se prepustijo življenjskemu toku
GM	ni odgovora (2), kratkost (8), razumljivost (4), odprti konci nudijo možnost lastne interpretacije (3), osredotočenost na bistvo (4), realen prikaz sodobnega življenja (3), nepričakovani konci (2), ironija do sveta (2), stil pisanja (2), kratki stavki, nenavadnost zgodb, prikaz odnosa med ljudmi, ni nakladanja	nimam pripomb (3), ni odgovora (2), nerazumljivost (6), so dolgočasne (2), preveč podrobno opisovanje (2), nepovezano pisanje (2), odprti konci, premalo dogajanja, potrebna bolj razburljiva vsebina, težje za razumeti, ni mi všeč ravnanje oseb, prehitri prehodi
SEŠ	ni odgovora (7), kratkost (8), prikazujejo vsakdanje življenje (4), razumljivost (4), nepričakovan konec (3), sodobnost pri pisanju, mladostnik lahko v tekstu najde sorodno dušo, jedrnatost, odnos med moškim in žensko, delček ljubezenske tematike, osebe	ni odgovora (6), so dolgočasne (4), preveč opisovanja (2), predolge, preveč podrobnosti, predolge, vse so nekam čudne, preveč statične, vse se vleče, niso napete, osebe nimajo imen, dvoumnosti in nedorečenosti, ni nobene posebne vsebine, pretiravanje, preveč zakomplicirano, ne razberem sporočila, nesrečni konci, nejasne
SSŠ	ni odgovora (10), kratkost (11), ne vem (2), nič (3), razumljivost (2), način pisanja (2), ljubezenska tematika	ni odgovora (11), nič mi ni bilo všeč (2), so dolgočasne (3), vsebina (2), nerazumljivost (2), ni bilo zanimivo, ker ni konca; nikoli ni znan razplet, nesmiselna vsebina, zamorjeno pisanje, dolgovezno, preveč opisov, tema varanja mi ni zanimiva, ne vem

odprt konec pomeni nekomu možnost lastne interpretacije, drugemu pa nedokončanost in dvom ter bi si želel več določnosti s strani avtorja. Kljub temu je iz preglednice razvidna neka splošna smer bralskega okusa, saj obstajajo določene lastnosti literature, ki so vseh širšemu krogu anketirancev, ne glede na zahtevnost šolanja in literarno znanje: kratkost, prikaz vsakdanjega življenja, problemi sodobnega posameznika, presenetljivi konci ter stil pisanja so nedvomno kategorije, ki so navdušile največ anketirancev. Po drugi strani pa jih najbolj moti preveč podrobno opisovanje, premalo dogajanja, junakova otopelost, občutek nedokončnosti, mračnost, premalo razburljiva in napeta vsebina.

RAZUMEVANJE IN INTERPRETACIJA

Samoocena razumevanja posamezne zgodbe

Zanimalo nas je, ali so se izbrane zgodbe zdele anketirancem težke za razumevanje. V ta namen smo anketirance po branju vsake zgodbe prosili, naj sami ocenijo svoje razumevanje zgodbe, in sicer so lahko izbirali med možnostmi DA/DELNO/NE, nato pa naj še utemeljijo, kaj v zgodbi se jim je zdelo težje razumljivo oziroma nerazumljivo. Samoocena razumevanja posamezne zgodbe je prikazana spodaj v tabeli.

Ocena razumevanja se ne razlikuje prav dosti niti med najbolj oddaljenima skupinama, kot sta FF4 in SSŠ, kar kaže verjetno na to, da je kriterij razumljivosti med navedenimi skupinami zelo različen. Na podlagi rezultatov v tabeli 19 lahko le zaključimo, da se anketirancem na splošno zgodbe

Tabela 19: Samoocena razumevanja zgodbe

	NIČ TAKŠNEGA			RAI			OB OKNU		
	da	delno	ne	da	delno	ne	da	delno	ne
FF 4	0	12	18	2	5	23	1	7	22
FF 1	0	15	15	0	9	21	0	9	21
ŠKG	1	7	22	2	5	23	3	9	18
GM	1	14	15	1	10	19	3	12	15
SEŠ	0	9	21	1	7	22	4	9	17
SSŠ	2	13	15	1	14	15	3	12	15
Skupno	4	70	106	7	50	123	14	58	108

niso zdele težke ter da je bila najtežje razumljiva zgodba *Ob oknu*, najlažja za razumevanje pa *Rai*. Na vprašanje, kaj je bilo nerazumljivo v posamezni zgodbi, so bralci večine skupin za zgodbo *Nič takšnega* navajali, da ne razumejo, kaj se je zgodilo s hišo, kako se lahko glavna oseba tako hitro spremeni, preglavice pa sta jim povzročala tudi metafikcijski uvod in zaključek. V zgodbi *Rai* so imeli bralci težave z razumevanjem besede *rai* ter vprašanjem, ali moški res vara žensko ali ne. V zgodbi *Ob oknu* je bilo nekaterim nerazumljivo menjavanje oseb oziroma povezanost med njima ter konec zgodbe, predvsem to, kaj se je zgodilo z avtobusom.

Razumevanje sporočila zgodbe

Kljub temu da so bile zgodbe večini anketirancev po lastnih ocenah razumljive, pa dobimo drugačno sliko, če pri analizi razumevanja upoštevamo še sporočilo zgodbe. Predpostavljamo, da razumevanje zgodbe pomeni, da ima besedilo za bralca pomen oziroma sporočilo ter da je bralec, ki razume zgodbo, sposoben v njej razbrati sporočilo. Število anketirancev, ki je razbralo sporočilo zgodbe, je bistveno manjše od števila anketirancev, ki meni, da zgodba ni bila težka za razumevanje. Število anketirancev, ki ni razbralo sporočila posamezne zgodbe, je prikazano v tabeli 20.

Tabela 20: Prikaz števila anketirancev, ki ni razbralo sporočila zgodbe⁵⁶

	NIČ TAKŠNEGA	RAI	OB OKNU
FF 4	1	1	3
FF 1	0	0	0
ŠKG	0	0	0
GM	5	6	11
SEŠ	12	11	18
SSŠ	19	20	22

56 Kot ustrezne smo upoštevali vse navedene odgovore, medtem ko smo za takšne, ki niso razbrali sporočila, šteli tiste, ki so kot odgovor napisali *ne vem* ter tiste, ki sploh niso napisali odgovora, saj predvidevamo, da če bi sporočilo razbrali, bi ga tudi zapisali. Zavedamo se, da bi anketiranci verjetno napisali več odgovorov, če bi imeli npr. na voljo več časa, če bi imeli občutek, da je to test, ki se ocenjuje, ipd., vendar so po drugi strani to rezultati, ki so nastali v podobnih okoliščinah.

Iz tabele 20 razberemo, da je bila zgodba *Ob oknu* najtežja za razumevanje, in sicer za vse skupine, saj je število anketirancev, ki ni razbralo sporočila, pri tej zgodbi največje (skupno 54), pri zgodbah *Nič takšnega* in *Rai* pa je število skoraj enako (37 za *Nič takšnega* in 38 za *Rai*). Število anketirancev, ki niso razumeli pomena zgodbe, narašča glede na nižjo raven zahtevnosti šole in je za vse tri zgodbe najvišje na SSŠ, kjer sporočila nista razbrali kar dve tretjini anketirancev. Najboljši rezultat so dosegli anketiranci FF1 in ŠKG, kjer so sporočilo razbrali prav vsi anketiranci.⁵⁷ Da bi ugotovili, če so razlike v razumevanju med skupinami statistično pomembne, smo uporabili t-test za ugotavljanje pomembnosti razlik.

Tabela 21: Pomembnost razlik pri razumevanju besedila (t-test)

PRIMERJANE SKUPINE	RAZUMEVANJE	
	test	p
FF 4 – FF 1	1,956	
FF 1 – ŠKG	0	
ŠKG – GM	5,374	0,01
GM – SEŠ	3,026	0,01
SEŠ – SSŠ	3,068	0,01

T-test za ugotavljanje pomembnosti razlik je dokazal, da obstajajo statistično pomembne razlike v razumevanje na ravni 0,01 med skupinami ŠKG – GM, GM – SEŠ in SEŠ – SSŠ, torej lahko z 99-odstotno gotovostjo trdimo, da obstajajo razlike v razumevanju med anketiranci navedenih dveh gimnazij, med gimnazijo in srednjo strokovno šolo kot tudi znotraj dveh različnih strokovnih šol. Razlike med ostalimi prikazanimi skupinami niso statistično pomembne.

Razumevanje nejasnega mesta

Zanimalo nas je, kako anketiranci vključujejo v svoje miselne sheme dogodke, ki jih zgodbe ne pojasnijo, saj je za vse tri izbrane zgodbe značilno, da v odločilnem trenutku pustijo

57 Težko si zamišljamo, da študentje četrtega letnika slovenistike ne bi znali razbrati sporočila zgodb, saj so vajeni še precej zahtevnejšega čtiva, zato pripisujemo odgovore tipa *ne vem* raje pomanjkanju časa, površnosti pri branju, neprizadevnosti pri reševanju ipd.

bralca samega: v zgodbi *Nič takšnega* nepojasnjeno izgineta hiša in sosed, pri zgodbi *Rai* bralec ne dobi nobenega dokaza, ki bi mu pomagal pri odločitvi, ali je moški res varal žensko, v zgodbi *Ob oknu* pa ostane neznana usoda avtobusa in oseb v njem. Kako so si anketiranci najpogosteje v posameznih skupinah razlagali nejasna mesta, pa si bomo ogledali v nadaljevanju.⁵⁸

Pri zgodbi *Nič takšnega* smo anketirance povprašali, naj razložijo, kaj se je zgodilo s sosedovo hišo. Njihove odgovore je možno razvrstiti v dve skupini: skoraj polovica anketirancev (89) je razlago iskala v samem besedilu in je tako zapisala, da se je hiša s sosedom vred spremenila v prah, medtem ko je 79 anketirancev iskalo razloge drugje, največkrat v različnih vrstah eksplozij, v požarih, višjih silah, umorih, za nekatere pa je bila hiša samo plod junakove domišljije. Dvanajst anketirancev je zapisalo, da odgovora ne poznajo.

Za zgodbo *Rai* je poglobitnega pomena bralčeva odločitev, kateri osebi v zgodbi bo verjel, moškemu ali ženski, pri čemer pripovedovalec zastopa moško resnico, a hkrati ne zanika niti ženske. Na vprašanje, kje in kako je moški preživel noč, 75 anketirancev odgovarja, da je hodil po gozdu in poslušal alžirski rai, ti anketiranci torej zaupajo pripovedovalčevi verziji in razlago iščejo v besedilu. 53 anketirancev meni, da je noč preživel pri drugi ženski, in s tem podpirajo videnje dogodkov s strani ženske, ki je prepričana, da jo moški vara. 22 anketirancev pa dopušča obe možnosti, in sicer da je bil ali pri ljubici ali pa se je sprehajal po gozdu. 14 anketirancev ne ve odgovora, 16 pa jih navaja še druge različne možnosti, kot npr. da je bil doma, da se je vozil z avtobusom, da je bil v svojem svetu, da je bil pijan ipd., a vse izhajajo iz prepričanja, da je noč preživel sam.

Pri vprašanju, kaj se zgodi z učiteljico in šoferjem iz zgodbe *Ob oknu*, so odgovori manj enotni. Odgovore 42 anketirancev bi lahko združili v skupen odgovor, da obe glavni osebi na koncu umreta, a tudi znotraj teh so razlike, saj so eni v to prepričani, drugim se zdi takšna rešitev

58 Odgovori anketirancev pri teh vprašanjih niso navedeni dobesedno, temveč so glede na razlago nejasnega mesta razdeljeni v posamezne pomenske skupine. Če odgovor ne ustreza nobeni skupini, je naveden pod *drugo*, v skupino *ne vem* pa smo šteli tiste, ki so v odgovorih to izrecno napisali ali pa na vprašanje niso odgovorili.

verjetna, za tretje možna, eni navajajo, da umre zaradi nesreče, drugi menijo, da se avtobus zaleti, tretji razloga smrti ne pojasnijo. 30 anketirancev ostaja pri informacijah iz besedila ter navajajo, da učiteljica najde sedež, šofer drvi, oba pa uživata v hitri vožnji. Kar 68 odgovorov predvideva še druge, zelo različne možnosti, kot npr. da uresniči svoje sanje, se izgubi v svojem svetu, želita spremeniti svoj vsakdan, se zaljubita ipd., redkejši, a hkrati bolj nenavadni predlogi pa so, da se jima zmeša, da ju prevzame nadnaravna moč, da imata na avtobusu spolni odnos, da je šofer odpuščen ... Kar 40 anketirancev odgovora ne ve. Vse to kaže, da je tretja zgodba za bralce najbolj odprta in zapletena, saj so tu odgovori najbolj razpršeni, od vseh treh zgodb je pri tej največ odgovorov tipa ne vem, kar se ujema tudi z njihovo samooceno in razbiranjem sporočila, ki sta bila prikazana v prejšnjih podpoglavjih. Največ negativnih odgovorov je bilo pri vseh treh zgodbah v skupini SSŠ.

Na podlagi prikazanih odgovorov težko naredimo kakršne koli sklepe, saj med odgovori, zgodbami in skupinami anketirancev ni nobenih razvidnih povezav. Pri vseh skupinah so bralci, ki razlage iščejo v besedilu, in bralci, ki razlage tvorijo bolj na podlagi svojih besedilnih svetov, zato ne moremo reči, da je v eni skupini več takšnih in manj drugačnih odgovorov, saj se pri naslednji zgodbi to obrne. Tako npr. ne najdemo razlage, zakaj je največ anketirancev, ki pri zgodbi *Rai* menijo, da jo moški varal žensko, iz FF1, GM in SSŠ, saj gre za zelo različne skupine, tako po starosti, literarnem znanju, stopnji šolanja ter spolni sestavi skupine. To ponovno dokazuje, da razumevanje besedila in dogodkov v njem izhaja tudi iz osebnih prepričanj in posameznikovega doživljajskega sveta, na katerega ne vpliva toliko stopnja šolanja ali literarno znanje, temveč bolj osebne izkušnje v podobni situaciji iz resničnega sveta (npr. bralci, ki imajo za sabo kakšna ponesrečena razmerja ali so bili sami prevarani, bodo po vsej verjetnosti prej verjeli ženski varianti zgodbe) ter izkušnje podobnih koncev iz prebranih knjig ali filmskih zgodb (npr. v razlagi, da se Valerija in šofer na koncu zgodbe *Ob oknu* zaljubita ali celo poročita, prepoznavamo vzorce trivialne literature; v širokem spektru eksplozivnih sredstev pri zgodbi *Nič takšnega* pa možne rešitve iz akcijskih filmov ...).

Sporočilo zgodb

Po koncu branja vsake zgodbe so anketiranci samostojno napisali, kaj je po njihovem mnenju sporočilo, ideja, poanta, pomen posamezne zgodbe. Vseh 180 odgovorov smo skušali razvrstiti glede na najpogostejše možnosti, da bi ugotovili, kakšno sporočilno vrednost imajo navedene zgodbe za izbrano skupino bralcev. Odgovori kažejo, da je pomen zgodb izredno širok, da gre za odprta besedila, ki jih bralci opazujejo z različnih gledišč ter so pri tem različno pozorni na posamezne plasti besedila. Glede na to, kaj je bilo za posameznega bralca najpomembnejše, kaj se mu je najbolj vtisnilo v spomin, bralec oblikuje tudi sporočilo zgodbe. Odgovori, nastali na podlagi branja istih zgodb, so zelo različni tudi znotraj skupine, je pa nekaj odgovorov, ki se pojavljajo pogosteje in v vseh skupinah. O tem, da se spreminja število odgovorov tipa ne vem glede na zahtevnost šolanja ter da je največ takšnih odgovorov na SSS, smo že pisali. Spodaj navedeni odgovori so najpogostejši predvsem v skupinah FF4, FF1 in ŠKG, medtem ko so v preostalih skupinah odgovori še bolj razpršeni in bi jih večina sodila v rubriko drugo. Relativno malo bralcev pa meni, da zgodbe nimajo sporočila, takšnih je bilo v seštevku vseh treh zgodb le 18 odgovorov, kar predstavlja 3,3 odstotka.

Najpogostejša sporočila zgodbe *Nič takšnega* lahko razvrstimo v tri skupine: (1) v življenju se ne spleča vznemirjati, saj se stvari uredijo tudi brez našega posredovanja, (2) vse je samoumevno, nič nas več ne preseneča, nezainteresiranost do sveta ter (3) problem varanja, nezvestobe, ljubosumja in hladnih medčloveških odnosov. Za zgodbo *Rai* je v vseh skupinah največ bralcev napisalo, da prikazuje zapletene odnose med moškim in žensko ter nam sporoča, da se med seboj ne znamo več poslušati in se premalo pogovarjamo, drugi najpogostejši odgovor pa je bil, da zgodba kaže enoličnost življenja, naveličanost in nesmiselno ponavljanje. Zgodba *Ob oknu* nam sporoča: (1) da je treba pobegniti iz vsakdanjosti, ker monotonost človeka ubija, zato so potrebne spremembe, (2) zgodba prikazuje osamljenost in odtujenost ljudi, kjer se vsak zanima le še zase ter (3) da je treba uresničiti svoje sanje, hrepenenja in želje, saj je sreča v majhnih stvareh. Čeprav so navedeni odgovori pogostejši,

Tabela 22: Sporočilo zgodb⁵⁹

<i>NIČ TAKŠNEGA</i>					
FF 4	FF 1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
Nima se smisla vznemirjati, saj se stvari uredijo tudi brez našega posredovanja.					
5	7	12	8	2	2
Vse je samoumevno, nič nas več ne preseneča, nezainteresiranost do sveta.					
4	9	3	1	1	0
Problem varanja, nezvestobe, ljubosumja, hladnih medčloveških odnosov.					
12	4	7	3	2	4
Drugo.					
8	10	8	13	10	5
Ne vem.					
1	0	0	5	12	19
Sporočila ni.					
				3	

<i>RAI</i>					
FF 4	FF 1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
Zapleteni odnosi med moškim in žensko – nezmožnost poslušanja, komunikacije, nezaupanje.					
15	9	7	3	3	1
Naveličanost, enoličnost življenja, nesmiselno ponavljanje.					
4	7	6	0	0	
Drugo.					
7	14	15	20	13	9
Ne vem.					
1	0	0	6	11	20
Sporočila ni.					
3	0	2	1	3	0

<i>OB OKNU</i>					
FF 4	FF 1	ŠKG	GM	SEŠ	SSŠ
Treba je pobegniti iz vsakdanjosti, monotonost človeka ubija, zato so potrebne spremembe.					
6	5	8	4	1	0
Odtujenost, osamljenost ljudi, vsak se zanima le še zase.					
10	5	11	3	3	0
Treba je uresničiti svoje sanje, hrepenenja, želje; sreča je v majhnih stvareh.					
6	4	3	2	0	1
Drugo.					
4	15	8	10	7	6
Ne vem.					
3	0	0	11	18	22
Sporočila ni.					
1	1	0	0	1	1

59 Bralec pričujoče knjige, ki bi si želel ogledati odgovore vseh anketirancev, jih bo našel zbrane v avtoričinem magistrskem delu v Prilogi 7. Navedeni odgovori nudijo vpogled v bralčev osebni odziv na besedilo, kajti vsi odgovori, pa naj bodo še tako različni, so nastali na podlagi branja istih besedil.

je pri vseh treh zgodbah obstaja veliko sporočil, ki jih ne moremo uvrstiti v navedene skupine, pri čemer so nekateri preostali odgovori podobni navedenim, a s poudarkom na drugem mestu, nekaj odgovorov je precej drugačnih, tudi zelo zabavnih in duhovitih, so pa tudi primeri, ko bralci na podlagi istega besedila izoblikujejo diametralno nasprotna sporočila: tako npr. bralec iz FF1 napiše, da zgodba *Nič takšnega* sporoča, da je vse po starem, pa naj se zgodi karkoli, drugi bralec iz iste skupine pa, da lahko človek, če želi, veliko spremeni. Precejšnja razlika se kaže tudi v doživljanju zgodb, saj so te za nekatere bralce humorne, za druge pa izrazito tragične. Nedvomno na vse to vplivajo osebne razlike med bralci, ki izvirajo iz njihovega različnega vrednostnega sistema, vedenja o svetu, predznanja, medbesedilnih izkušenj, pa tudi značajskih lastnosti. Bralci pa so bili pri interpretaciji treh večpomenskih zgodb običajno pozorni predvsem na eno dimenzijo dela: npr. v zgodbi *Ob oknu* so nekateri izpostavili socialni vidik, in sicer problem odtujenosti v sodobnem svetu, spet drugi pa so dali prednost željam posameznika, ki se kažejo v hrepenenju in sanjah, vsakokrat pa pride do izraza tisti pomen, ki je bistven za posameznika.

NEKAJ IZHODIŠČ ZA ŠOLSKO PRAKSO

Če želimo preučevati bralca z empiričnimi metodami, potem takšen pristop zahteva koncept bralca, ki presega spekulativne sodbe hipotetičnih bralcev, kot so modelni bralec (Eco), implicitni bralec (Iser), informirani bralec (Fish), idealni bralec (Culler), če naštejemo le nekaj najbolj znanih, prav tako koncept ne ustreza Jaussovi homogeni bralni publiki s skupnim horizontom pričakovanja niti Fishovim bralnim skupnostim, ki uporabljajo iste interpretativne strategije, temveč zahteva koncept točno določenega bralca, za katerega P. Dixon uvede izraz statistični bralec (1993: 10). Statistični bralec presega nejasne predstave o bralcu, ki so bile pogosto prevladujoče v literarnih študijah, saj nudi možnost, da ga opišemo s kvantitativno natančnostjo, ugotovljene znanstvene sodbe pa niso abstraktne, ampak se nanašajo na točno določeno publiko. Statistični bralci naše raziskave so tako bralci, stari med 18 in 25 let, ki se izobražujejo po enem od šestih naštetih izobraževalnih programov in pogosto prihajajo iz Ljubljane ali njene okolice. Dobljeni rezultati zato veljajo za teh 180 anketirancev in za izbrane tri sodobne zgodbe, medtem ko moramo biti pri nadaljnjih posplošitvah previdni, saj bi šele dodatne raziskave potrdile pravilnost takšnih sklepov. Namen raziskave ni bil izbrane šolske institucije kakor koli vrednotiti ali lestvično razporejati, saj gre za različne šolske institucije z različnimi programi, cilji in izobraževalnimi prioritetami, ki med seboj niso primerljivi. Izobraževalne programe bi lahko preprosto zgolj oštevilčili s številkami od 1 do 6 in se s tem izognili navedbam konkretnih šolskih institucij, vendar smo želeli ves čas pisanja ohranjati misel, da gre za

konkretne bralce in razlike med njimi na različnih ravneh bralčevega odziva.

Rezultati kažejo na številne razlike v bralni publiki, ki so opazne tako na ravni književnih interesov kot tudi čustveno-motivacijskih dejavnikov, vrednostnih sodb ter razumevanja in interpretacije, pri čemer rezultati kažejo, da so vse našteje ravni v soodvisnosti. Poenostavljeno povedano to pomeni, da imajo bralci, ki nimajo interesa za ukvarjanje z literarnimi besedili ali pa je njihov interes majhen, tudi slabši odnos do branja, njihove vrednostne sodbe so površinske in pogosto povezane z neliterarnimi kategorijami, njihovo razumevanje je slabše, pri interpretaciji pogosto niso sposobni vključiti informacij iz besedila v svoje miselne sheme, kar posledično privede do občutka neuspešnosti oziroma nezmožnosti za delo z besedili. Obratno imajo anketiranci z visoko stopnjo motivacije tudi dober odnos do branja, kar se kaže v velikem številu prebranih knjig, bogate medbesedilne izkušnje pa jim pomagajo pri razumevanju in zaznavanju najrazličnejših ravni besedila. Naša raziskava je pokazala, da obstajajo razlike med vsemi naštetimi skupinami anketirancev, pri čemer pa še enkrat opozarjamo, da nobena od izbranih šestih skupin bralcev ni v okviru pouka slovenščine oziroma predavanj na Filozofski fakulteti natančneje obravnavala postmodernizma in kratke zgodbe. Glede na zastavljene cilje lahko na podlagi rezultatov raziskave podamo naslednje ugotovitve.

*(1) Razlike in podobnosti v književnih interesih
in poznavanju sodobne proze*

Na podlagi splošno razširjenih sodb, medbesedilnih izkušenj in podatka o žanru so anketiranci pred branjem pričakovali zgodbe, ki bodo nenavadne in zanimive, pa tudi presenetljive, nerazumljive in zabavne, kar so nedvomno lastnosti izbranih treh zgodb. Glavna razlika med skupinami se pokaže predvsem v odnosu do izbranega bralnega gradiva, ta pa je najslabši med anketiranci SSS, saj jih je največ prepričanih, da bodo zgodbe dolgočasne. Od 180 anketirancev jih je samo 42 slišalo za Blatnika in Kleča, nekateri iz skupin FF4 in FF1 poznajo tudi naslove del in avtobiografske podatke, le štirje so prebrali kakšno njuno delo, nihče ni eksplicitno omenil, da pozna Šušulića. Število

prebranih knjig in poznavanje avtorjev v srednješolskih programih narašča z zahtevnostjo pouka književnosti, na fakulteti pa z leti študija, na splošno pa anketiranci bolje poznajo in tudi pogostejše berejo slovenske avtorje. Najbolj brana sodobna avtorja med 18 predlaganimi sta Desa Muck in Drago Jančar, to sta tudi edina avtorja, ki ju je prebrala več kot polovica anketirancev. Najbolj brani tuji pisec je P. Coelho, medtem ko so tuji popularni, trivialni pisci, kot sta M. Higgins Clark in J. Grisham, dosegli presenetljivo nizko število glasov. Pokazalo se je, da tisti, ki berejo, berejo praktično vse vrste literature, tisti pa, ki ne berejo kanoniziranih avtorjev, ne berejo v večjem obsegu niti trivialnih. Zaskrbljujoče je dejstvo, da dijaki GM, SEŠ in SSŠ niso prebrali niti avtorjev, ki so predpisani v četrtem letniku za domače branje (npr. Jančar), nekateri niso niti slišali za avtorje, ki so uvrščeni v srednješolska berila (npr. Borges, Márquez, Jančar), kar nas vodi k razmišljanju, da v 4. letniku srednjih šol še vedno pogosto zmanjka časa za obravnavo sodobne književnosti, kar kasneje predstavlja primanjkljaj v književnem znanju in posledično lahko privede tudi do manjšega zanimanja in manjše usposobljenosti za branje sodobne literature. Glede bralnih zvrsti kažejo rezultati na večjo priljubljenost branja umetnostnih zvrsti med skupinami FF4, FF1 in ŠKG, najbolj priljubljeni so romani, medtem ko so v skupinah GM, SEŠ in SSŠ bolj priljubljene ne-umetnostne zvrsti, zlasti branje revij in časopisov. Tematski interesi mladih bralcev so zelo različni, a lahko rečemo, da na prvih mestih priljubljenosti v skupinah FF4, FF1 in ŠKG prevladujejo bolj zahtevne teme, kot so odnosi med ljudmi, problemi sodobne družbe, pa tudi ljubezen, v skupinah GM, SEŠ, SSŠ pa je največ zanimanja za pustolovščine, besedila, ki opisujejo življenje mladih, in kriminalke. V seštevku vseh skupin sta najbolj priljubljeni temi ljubezen in pustolovščine.

Za izbrane skupine anketirancev velja, da imajo različne bralne interese, zanimajo jih različne teme, njihovo znanje in odnos do književnosti sta različna, vendar so si glede na našete dejavnike med seboj bolj podobne skupine FF4, FF1 in ŠKG ter na drugi strani GM, SEŠ in SSŠ. Nobena skupina nima specifičnega, poglobljenega znanja o postmodernizmu, temu se najbolj približa skupina FF4, deloma pa tudi FF1 in ŠKG, njihovo poznavanje avtorjev zgodb ni tolikšno,

da bi lahko odločilno vplivalo na bralni proces, tematika izbranih treh zgodb pa je glede na izražene interese bližja bralcem skupin FF4, FF1 in ŠKG.

(2) *Razlike in podobnosti v recepciji treh kratkih zgodb*

Vprašanja za ugotavljanje čustveno-motivacijskih odzivov anketirancev na tri kratke zgodbe so pokazala, da so bile zgodbe na splošno bolj zanimive bralcem skupin FF4, FF1 in ŠKG, saj so odgovori anketirancev teh skupin dosegli višje vrednosti glede zanimanja in všečnosti zgodb, med njimi pa bi jih kar 80-90 odstotkov zgodbe priporočilo v branje prijateljem, v preostalih skupinah vrednosti padajo v odvisnosti od nižanja ravni zahtevnosti šolanja, manjša se tudi število tistih, ki bi zgodbe priporočili prijateljem, tako da je takšnih na SSŠ le še 27 odstotkov. Na podlagi dobljenih vrednosti ugotavljamo, da je največ zanimanja vzbudila zgodba *Ob oknu* v skupinah FF4, FF1 in ŠKG, najmanj pa zgodba *Rai* v skupini SSŠ. S pomočjo t-testa smo ugotovili, da obstajajo med primerjanimi skupinami statistično pomembne razlike na ravni 0,01 v zanimanju za navedene tri zgodbe znotraj izbranih dveh gimnazij, to je GM in ŠKG, ter znotraj dveh srednjih šol, to je SEŠ in SSŠ, bistvene razlike so tudi v všečnosti med skupinama ŠKG in GM, med ostalimi primerjanimi skupinami so te razlike manjše. Anketiranci so na splošno zaznali opaznejše formalno-stilne elemente, ki prevladujejo v posamezni zgodbi, število takšnih anketirancev pa je bilo po pričakovanjih večje v skupinah FF4, FF1 in ŠKG. Njihovi odgovori na neki način potrjujejo, da za postmodernizem ni bistvena bralčeva identifikacija z literarno osebo ali podobnost z lastnimi izkušnjami, ampak da gre za poetiko, ki preseneča s svojim stilom, formo, odnosom do sveta ter odprtostjo problemov. Študentom slovenistike je bila najbolj všeč zgodba *Ob oknu*, pri kateri so pohvalili zlasti stopnjevanje napetosti, vzporednost dogajanja in opis oseb, dijakom vseh srednjih šol pa je bila najbolj všeč zgodba *Nič takšnega*, saj je duhovita, smešna, ironična, presenetljiva in optimistična. Ne smemo pozabiti, da so v vsaki skupini vse tri zgodbe imele navdušence in kritike, to pomeni, da so bile vse razvrščene na prvo, drugo in tretje mesto, kar še dodatno dokazuje, da so zanimanja bralcev različna in težko vnaprej določljiva.

Tega se je treba zavedati tudi pri izbiri besedil za šolsko obravnavo, kjer je potrebno nedvomno upoštevati tudi interese dijakov, zlasti pri tistih, ki imajo slabši odnos do branja in niso motivirani za ukvarjanje z umetnostnimi besedili. To pa je včasih težko, saj je njihov doživljajski svet v času hitrih sprememb učitelju pogosto tuj in nepoznan. Občasna uporaba anket za ugotavljanje književnih interesov je tako ena od možnosti, s katero učitelj ugotavlja književna zanimanja svojih učencev. Glede na ocene treh zgodb so anketirancem vseč kratka besedila, ki so presenetljiva in nenavadna ter na zanimiv način prikazujejo vsakdanje probleme posameznika, najbolj pa jih moti podrobno opisovanje, premalo dogajanja in napetosti ter pesimistično ozračje. Do podobnih zaključkov so prišle tudi tuje raziskave, ki se ukvarjajo z bralnimi navadami mladih, tako npr. A. Barsch piše, da bralci v starostnem obdobju med 14. in 29. letom radi berejo popularno literaturo, marsikdo med njimi ima rad akcijo, večina pa ne mara dolgih deskriptivnih pasaj (Tötösy de Zepetnek 1997: 375). V že omenjeni francoski raziskavi so navedli tudi recept, kako pisati, da bodo mladi bralci kupovali knjige: »Kratki stavki, preproste besede, natančne podobe, ki se vtisnejo v domišljijo. Vse to z razumljivimi namigi. Ti so lahko glasbeni, filmski ali biblijski. Vse pa se mora odvijati hitro, ritmično, tako da bralca mika iti prav do konca.«⁶⁰ V tem je tudi past sodobne literature, ki v želji po dobičku pozablja na prvotni namen literature. Namesto da se prilagaja besedilo bralcem, je potrebno bralce v času šolanja usposobiti za aktiven dialog z besedilom: jim razložiti funkcijo posameznega elementa pri gradnji besedilnega sveta, ne pa ga odstraniti. Tako npr. bralcem pokažemo, da opisi niso nujno nekaj dolgočasnega, kar lahko preskočijo, ampak da se v njih skriva marsikatera informacija, ki nakazuje nadaljnji potek dogodkov ali osvetli kakšno manj jasno mesto. Za to pa ni dovolj zgolj preletavanje vsebine, temveč je potrebno bolj pozorno in natančno branje, ki, kot pravi Meta Grosman, nadgradi bralčeva spontana doživetja.⁶¹ Menimo, da

60 In vendar berejo ... *Delo*, Književni listi, 13. 1. 2000.

61 Več predlogov za problemsko-ustvarjalno obravnavo kratke proze v gimnazijah ter srednjih strokovnih in tehniških šolah najdemo v knjigi Alenke Žbogar *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi* (2007).

to velja tudi za anketirance iz skupine FF4, katerih odgovori so sicer bili bolj poglobljeni, vrednostne sodbe natančnejše in bolj utemeljene, v besedilih so opazili več strukturnih elementov ipd., a vendarle bi pričakovali večje razlike na vseh ravneh v primerjavi z anketiranci FF1 in ŠKG. Razloge za takšen rezultat vidimo po eni strani v premalo provokativnih in zahtevnih vprašanjih za najvišji nivo anketirancev, saj bi se verjetno ob zahtevnejših vprašanjih tudi študentje bolj potrudili in pokazali več znanja, po drugi strani pa so študentje v času študija v veliki meri zaposleni z iskanjem in branjem strokovne literature, medtem ko sezname leposlovnih del manj ambiciozni študentje preletijo in se naučijo vsebino, s tem pa se njihove bralne sposobnosti ne razvijajo, zato menimo, da bi jih bilo potrebno pogosteje spomniti na podrobno, počasno, natančno branje, kjer se večkrat ustavijo, kaj razmislijo in kakšno knjigo preberejo celo dvakrat.

Čeprav veliko bralcev ostaja na ravni branja, ki je osredotočeno na vsebino, pri čemer je pomembna kratkost, razumljivost in zanimivost zgodb, je med anketiranci kar nekaj takih, ki zgodbe doživljajo bolj subtilno in na več ravneh: tako npr. začutijo razliko med mrzlo zimo in vročo alžirsko glasbo v zgodbi *Rai*, dobijo občutek, da pripovedovalec v *Nič takšnega* rahlo prezira bralce in se preveč vmešava v zgodbo, neka anketiranka celo piše, da sama ne bi pustila bralcu toliko svobode ob koncu zgodb, spet drugi so opazili, da v zgodbah ni dialoga, da je večina oseb brez imen, da le zadnja zgodba natančneje opiše tudi žensko, da ima zgodba *Nič takšnega* tipično pripovedno strukturo z uvodom, jedrom in zaključkom, da kompozicija zgodbe *Ob oknu* temelji na paralelnem dogajanju dveh oseb, da so vsi konci nerazumljivi glede na dokaj realno dogajanje itd. Želeli bi si, da bi bilo takšnih bralcev seveda več.

Po lastnih ocenah se anketirancem zgodbe niso zdele težke za razumevanje, presenetilo pa nas je, koliko anketirancev je napisalo, da pri zgodbi *Ob oknu* niso uspeli razvozlati povezave med obema osebama oziroma preskakovanja z ene osebe na drugo, prav ta zgodba se je zdela anketirancem na splošno najtežje razumljiva. Med anketiranci obstajajo statistično pomembne razlike na ravni 0,01 glede razumevanja sporočila oziroma zmožnosti tvorbe pomena posa-

mezne zgodbe, in sicer med ŠKG in GM, med GM in SEŠ ter med SEŠ in SSS, pri čemer narašča število anketirancev, ki niso razbrali sporočila zgodbe, glede na nižjo raven zahtevnosti šolanja in znaša za SSS že kar dve tretjini. To je vsekakor zaskrbljujoč podatek, upamo lahko le, da bi bili rezultati boljši, če bi bile zgodbe dijakom SSS bolj zanimive. Rezultati tako za razumevanje, interes in všečnost kažejo na velike razlike med skupinami, kar je potrebno upoštevati pri načrtovanju učnih načrtov, izbiri besedil, oblikovanju učnih gradiv in metodah obravnave, pri čemer ni dovolj upoštevati razlike med gimnazijo in strokovno šolo, ampak je potrebna diferenciacija tudi znotraj posameznega tipa šolanja, zato je potrebno v učnih načrtih pustiti dovolj prostora, da lahko učitelj izbrano gradivo prilagaja interesom in zmožnostim svojih dijakov.

Pri razlagi nejasnega, dvoumnega mesta v zgodbi se je pokazalo, da konkretizacija dela nastaja iz bralčevih subjektivnih doživetij pri branju, zato tudi dve konkretizaciji nista povsem enaki, so pa vse omejene z notranjo strukturo dela in niso poljubne, zato pri posamezni zgodbi obstaja sicer več razlag, a se v podobni obliki ponovijo v vseh skupinah. Bralci pri zgodbi *Rai* predvidevajo več možnosti, kje je moški preživel noč, lahko se je sprehajal po gozdu, bil pri drugi ženski, predpostavljajo celo obe možnosti in še nekatere druge, vendar pa so vse razlage možne na podlagi prebranega besedila, nihče npr. ne napiše, da je noč preživel v puščavi. V zgodbi *Nič takšnega* npr. nihče ne predpostavlja, da je hiša izginila zaradi poplav, predvidevajo pa cel spekter najrazličnejših eksplozivnih sredstev. Tudi šofer in učiteljica iz zgodbe *Ob oknu* v nobenem primeru ne postaneta plen ugrabiteljev, so pa možni tako nasprotni odgovori, kot so, da obe osebi umreta ter na drugi strani, da se zaljubita ali celo poročita. Vsi odgovori anketirancev so na podlagi prebranega besedila možni, res pa je, da so nekateri teksti strukturno manj omejeni in zato omogočajo več možnih odgovorov kot drugi. Med izbranimi tremi zgodbami se je za pomensko najbolj odprto izkazala zgodba *Ob oknu*, tu so anketiranci navedli največ različnih možnosti, bilo pa je tudi največ odgovorov tipa *ne vem*. Opazili smo, da veliko bralcev nima razvite strategije branja nekega odprtega dela, ki ne da dokončnega odgovora, ampak ob koncu vzpostavi mno-

štvo resnic, zato jih je ta nedoločenost begala, nekateri so spraševali, kaj se je npr. v resnici zgodilo z avtobusom, kje je moški v resnici preživel noč ali kaj se je v resnici zgodilo s hišo. V takšnih primerih je včasih bralcu v pomoč poznavanje avtorjevega širšega opusa. Če bi npr. anketiranci poznali Klečevo avtopoetiko, bi izginotje hiše sprejeli znotraj njegovega pisateljskega opusa kot vdor fantastičnih elementov, ki je tipičen za njegove kratke zgodbe. Nejasna mesta skušajo bralci nekako uskladiti s svojim predstavnim svetom, s svojim sistemom mišljenja, ki je odvisen od lastnih izkušenj. Kot smo že pisali, so pogosto navedli rešitve, ki jih poznajo iz popularne literature in filmov, to so eksplozije, umori, nadzemeljska bitja, akcija, poroka, ljubezen, spolni odnos, in so torej posledica vpliva medbesedilnih navezav. Prav takšna nejasna mesta, ki ostanejo neizrečena in se realizirajo šele v bralčevi domišljiji, omogočajo prilagajanje teksta izkustvu posameznega bralca, zato si anketiranci niso različno razlagali le nejasnih mest, temveč posledično tudi sporočila zgodb, pri čemer se nekaj pomenov pojavlja pogosteje v vseh skupinah, razpršeni odgovori pa kažejo na njihovo pomensko bogastvo. Raziskava je nedvomno potrdila, da na razumevanje zgodb vpliva tudi struktura zgodbe, kajti izkazalo se je, da bolj ko je zgodba odprta, večje je število bralcev, ki ni razbralo njenega sporočila. To pomeni, da bolj ko je besedilo strukturno in pomensko odprto, več praznin ko vsebuje, manjše je število bralcev, ki so se sposobni uspešno vključiti v semantično in komunikacijsko udejnjenje besedila. »Paradoksalno spoznanje Umberta Eca, da ni bolj zaprtega dela, kot je odprto delo, v našem primeru vsekakor drži.« (Pezdirc Bartol 2006: 644).

Na podlagi prikazanih analiz lahko oblikujemo nekaj priporočil za šolsko prakso. Učitelji lahko z različnimi vprašanji in nalogami spodbujajo učencev lastni odziv na besedilo, različne interpretacije dijakov naj služijo kot izhodišče za obravnavo besedil pri pouku književnosti, saj učitelj na osnovi takšnih formulacij vidi, iz katerega zornega kota so dijaki oziroma študentje pristopali k literarnemu delu ter kaj jih je v njem najbolj pritegnilo. Nesmiselno je, da učitelj v šoli podaja lastne ugotovitve ob besedilu ali znanstveno priznane interpretacije, saj je možno, da dijaki doživljajo besedilo iz popolnoma drugačne perspektive in

dajejo prednost drugim elementom, v vsakem primeru pa je videnje besedila iz perspektive enega samega učitelja ožje od pogleda 30 dijakov, zato ne smemo pričakovati, da bodo dijaki prevzeli učiteljevo razumevanje in interpretacijo, temveč naj sami poiščejo v besedilu mesta, ki so jih spodbudila k določeni lastni razlagi. Prav zato je potrebno spodbujati dijakov lasten odziv na besedilo, možni odgovori naj služijo za diskusijo, saj dajejo takšna literarna dela učiteljem in dijakom priložnost, da spoznajo, da besedilo ni zaprta tvorba z enim samim pravilnim pomenom, temveč omogoča najrazličnejše interpretacije, o katerih se je možno pogovarjati, pri čemer je potrebno znati sprejemati drugačna mišljenja in jih tolerirati, svojo razlago pa podkrepiti s primeri iz literarnega besedila. Kratka zgodba je za tovrstno obravnavo zelo primerna, saj gre za sklenjeno pripoved z razvidno strukturo, ki zaradi svoje kratkosti nudi možnost večkratnega branja. Vprašanja, ki se dijakom pri branju pojavijo, pa je potrebno dvigniti na raven problema, in ker so ga zastavili učenci sami, bodo imeli tudi večjo motivacijo za iskanje rešitev. Tako se je npr. v anketi pojavilo vprašanje, zakaj se moški v zgodbi *Rai* sploh vrača, ali zakaj ženska v zgodbi *Nič takšnega* ne pokaže nobene prizadetosti ob izginotju sosedu ali zakaj imajo šoferji avtobusov utrujene možgane, kot šofer iz zgodbe *Ob oknu*; vprašanja so seveda različna, odvisna od zanimanja konkretnih bralcev, in niso vedno vnaprej določljiva.

Anketa je pokazala, da so bili bralci pri interpretaciji treh večpomenskih zgodb običajno pozorni predvsem na eno dimenzijo dela: npr. v zgodbi *Ob oknu* so nekateri izpostavili socialni vidik, in sicer problem odtujenosti v sodobnem svetu, spet drugi pa so dali prednost željam posameznika, ki se kažejo v hrepenenju in sanjah, vsakokrat pa pride do izraza tisti pomen, ki je bistven za posameznika. To pa je še en dokaz, ki podpira Krügerjevo misel (1996: 95), da vse, kar najdemo v besedilu, najdemo v luči svojih prepričanj, pogledov in potreb, zato je pri vsakem besedilu najpomembnejše osebno odkritje.

Drugi del

BRANJE DRAMSKEGA BESEDILA

TEORETIČNA IZHODIŠČA

SPECIFIČNOST BRANJA DRAMSKIH BESEDIL

Če smo v prvem delu knjige predstavili bralca v literarni vedi in bralne modele na splošno ter se nato v raziskavi ukvarjali z branjem proze, nas bo v drugem delu knjige zanimalo dramsko besedilo, in sicer njegova specifika in s tem povezane bralne strategije. Čeprav so dramska besedila kratka, napisana v dialoški obliki, brez obsežnejših opisov, s čimer ustrezajo interesnim željam bralcev, podanih v različnih anketah in raziskavah, se le redko znajdejo na lestvicah bralnih uspešnic. Tudi v naši raziskavi o priljubljenosti branja po zvrsteh, prikazani v prvem delu, je branje dramskih besedil zasedlo zadnja mesta, prav tako v raziskavi, objavljeni v *Knjiga in bralci IV* (1999: 38). Herbert Grabes ugotavlja, da se drame bere v srednjih šolah, dijaki so torej seznanjeni z njenim načinom branja in analize, pa vendar bodo po koncu šolanja še vedno brali npr. romane, medtem ko število bralcev dram izjemno pade (1991: 94). Na splošno se bralci pri branju dramskih besedil srečujejo s številnimi težavami, npr. na ravni razbiranja dramskih oseb, njihovih medsebojnih odnosov, zamišljanja hkratnih dogodkov, nepovezanosti ipd., o čemer poroča Marjan Štrancar v knjigi *Od drame h gledališču v učilnici* (2000: 28–29). Podobno piše tudi Denis Poniž, da so dramska besedila bralcem pogosto dolgočasna ali pa vsaj strukturno prezapletena in tako marsikomu njihovo branje ne predstavlja nikakršnega užitka, prej določen miselni napor, zaradi katerega se izgublja smisel branja, torej estetski užitek ob prebranem (1996: 72). Razlogov, ki otežujejo branje dramskih besedil in s tem neizkušenega bralca odvrčajo od njihovega branja, je kar nekaj, zato smo se odločili, da specifičnostim branja dram-

skih besedil kot tudi spremljanju gledališke uprizoritve posvetimo drugi del pričujoče knjige.

Težave, s katerimi se srečujejo bralci pri branju dramskih besedil, v veliki meri izhajajo iz notranje strukture dramskega besedila in so tako kar najtesneje povezane z vprašanji o bistvu drame, zato bomo nekatere ključne vidike predstavili v nadaljevanju.

Naj začnemo z značilnostjo, ki loči dramo od proze in poezije in je opazna že na prvi pogled. Formalna opredelitev drame poudarja, da je drama sestavljena iz dveh vrst besedila, iz dialoga oziroma glavnega besedila in iz didaskalij oziroma stranskega besedila. Roman Ingarden je v okviru svojega fenomenološkega proučevanja prvi jasno formuliral to ugotovitev, ki so jo potem z različnimi poimenovanji prevzeli vsi kasnejši dramski teoretiki. V svojem temeljnem delu *Literarna umetnina* iz leta 1931 o drami spregovori v dveh poglavjih. V 30. poglavju se ukvarja z značilnostmi napisane drame in pri tem opaza, da imamo opraviti z dvema različnima besediloma, ki tečeta vzporedno: stransko besedilo daje podatke o tem, kje in kdaj se dogaja, kdo govori, kaj dela ipd., medtem ko je glavno besedilo sestavljeno izključno iz stavkov, ki jih predstavljene osebe dejansko izgovarjajo (1987: 252). V 57. poglavju pa zapiše, da stransko besedilo – to so sporočila, ki jih daje sam avtor – v uprizoritvi odpade, oziroma se pretvori v realne predmete, katerih status v stranskem besedilu je intencionalen (1987: 371). Prav zato sodi po Ingardnu drama med mejne primere literarnega dela, saj stransko besedilo iz območja jezika prestopa v konkretno materialnost, to je nebesedna, večinoma vizualna sporočila, kar dramo loči od »čistih« literarnih del, ki so zgolj jezikovne tvorbe. Formalna značilnost dramskega besedila, to je menjavanje dveh vrst besedila, manj izkušenemu bralcu otežuje bralni proces, saj preusmerja pozornost in razbija lok zgodbe.

Naše hipotetično vprašanje, ali lahko beremo Cankarjeve *Hlapce* na enak način kot Bartolovega *Alamuta*, parafrazira znano vprašanje Anne Ubersfeld, ali lahko Racina beremo kot roman in s tem zadeva v problematiko specifične dramskega besedila, ki je prisotna v literarni vedi že vse od njenih začetkov.

Tradicionalna teorija vidi bistvo drame v konfliktu, ki poteka med junakom in okolico ali pa v junaku samem. Ta

opredelitev ima izvore že pri Aristotelu, ki v *Poetiki* zapiše, da »drama posnema ljudi v njihovi dejavnosti« (1982: 64) in da »brez dejanja ni tragedije, brez značajev pa bi bila vseeno mogoča« (1982: 71). Kasnejši komentatorji so opredelitev spoznali za bistveno in z nekaj različicami prevladuje vse do 20. stoletja. Drama torej prikazuje dejanja ljudi, ki skušajo nekaj doseči, spremeniti, pri tem pa naletijo na nasprotnike (v podobi drugih junakov, bogov ali pa metafizičnih resnic), kar nujno vodi v konflikt. V Platonovi *Državi* je zaslediti še eno določilo, in to je poudarjanje dialoške forme (1976: 108), vendar je literarni razvoj ponudil obilo oblik, ki takšno definicijo spodbijajo (npr. dialoški roman). Nemška klasika in romantika (Goethe, A. W. Schlegel, Hegel) sta iskali definicije za tri temeljne literarne vrste, pri čemer sta izpostavili pojem dramatičnega, ki pa ga ni možno vezati zgolj na dramatiko, prav tako dramatičnost ni značilna za vsa dramska dela.

Novejše opredelitve drame izhajajo iz aksioma o absolutnosti drame: drama se neposredno odvija pred bralcem/gledalcem in je v tem smislu samozadostna. Stališče, ki je v nekoliko drugačni dikciji prisotno že pri Aristotelu, in sicer, da pri tragediji vse osebe nastopajo in se neposredno udeležujejo (1982: 64), je aktualiziral Peter Szondi v knjigi *Teorija sodobne drame 1880–1950* iz leta 1956. V njej jasno zapiše: »Drama je absolutna. Da bi lahko bila čisti odnos, to je dramsko delo, ji mora biti odstranjeno vse, kar je zunanjega. Ne pozna ničesar razen sebe.« (2000: 30). Iz tega izhodišča Szondi izpelje odmevno misel, da je dramatik v drami odsoten, je tisti, ki zgolj oblikuje pogovor in zato dramska replika ni avtorjeva izjava, kakor tudi ni nagovor gledalcem. Skratka, pri drami se ne sme opaziti niti avtorja niti gledalcev niti relacije med igralcem in vlogo.⁶² Ugotovitve Petra

62 Pomembna ugotovitev, ki izhaja iz absolutnosti drame, je tudi spoznanje, da je čas drame zmeraj sedanjost, kajti če se drama odvija tukaj in zdaj, torej nastaja pred našimi očmi, vzpostavlja svoj lastni čas, ki je minevanje sedanjosti (Szondi 2000: 31). V drami ne moremo prikazovati preteklosti kot tudi ne prihodnosti, o njej lahko le poročamo ali jo napovedujemo, to pa so elementi, ki niso lastni drami in pomenijo vnos epiziranja. Pravilnost in doslednost Szondijeve ugotovitve je z njeno aplikacijo na analizo konkretnih besedil preverjal Lado Kralj v članku *Čas drame je zmeraj sedanjost* (2000: 139–148).

Szondija je v 70. letih razvijala naprej semiotika, teze je prenesla na komunikacijski model avtor – literarno delo – bralec. Manfred Pfister ugotavlja, da je za dramo značilna odsotnost fiktivnega pripovedovalca. Posledica je, da drama nima posredniškega komunikacijskega sistema, ki je značilen za pripovedništvo, kjer fiktivni bralec komunicira s fiktivnim bralcem.⁶³ Bralec dramskega dela je torej neposredno soočen s prikazovanimi osebami, bralec proznega besedila pa ne, saj so mu posredovane s pomočjo fiktivnega pripovedovalca.

Od tod izhaja struktura dramskega dialoga, ki mora zaradi odsotnosti fiktivnega pripovedovalca, ki komentira dogajanje in usmerja bralca v proznih besedilih, drugače vzpostaviti fiktivni svet. Nastopajoče osebe so v drami zato vzpostavljene kot subjekti, ki se v direktnem govoru predstavljajo same. V tem je tudi bistvena razlika med notranjo strukturo dialoga v drami in romanu, saj kontekst romana določa in opredeljuje funkcija pripovedovalca, ta je v drami z izjemo didaskalij odsoten. Zato funkcionira dialog v romanu kot nekakšen pripovedovalčev citat, ki je vedno integriran v pripovedni kontekst in mu je vedno tudi podrejen. Dialog v drami pa se pojavlja kot avtonomen govor dramskih oseb, kot serija govornih menjav, ki sama s svojo pomensko in retorično razsežnostjo formira dramski kontekst (Inkret 1986: 56–57). Od tod tudi misel Anne Ubersfeld, da »Racina lahko beremo kot roman, vendar to ni prav dobro za razumljivost Racinovega besedila« (2002: 25), s čimer smo odgovorili tudi na naše hipotetično vprašanje. In kaj to spoznanje pomeni za bralce? V dramskem dialogu je zajetih več informacij, dialog je pomensko gostejši, kot je to potrebno v dialogu, ki sestavlja prozno delo, težave bralcev pa nastopijo, ker so največkrat nevešči razbiranja različnih pomenskih plasti dialoga.

Ker je govor dramskih oseb vedno govor v prostoru in času, je zanj potrebno branje, ki dialog sproti opremlja s prostorskimi in časovnimi določili, ustreznim poteku dogajanja. »Gledališko besedilo je edini tip literarnega

63 Komunikacijski model pripovednega in dramskega besedila po Manfredu Pfisterju je prikazan tudi v knjigi Lada Kralja *Teorija drame* (1998: 24–26).

besedila, ki ga absolutno ni mogoče brati v diahronem zaporedju branja in je dostopno le v debeli plasti sinhronih znakov, torej nadstropij v prostoru, kot nekaj prostorskega.» (Ubersfeld 2002: 116). Pri tem A. Ubersfeld opozarja, da je prostorskost gledališkega besedila funkcionalna, usmerjena v praktično uprizoritev, torej postavitev v prostor. Naše branje dramskih besedil je, če želi biti kolikor toliko učinkovito, zmeraj »dvojno branje«, ki zna na sleherni točki prebrano dramsko besedilo »prevesti« v potencialno uprizoritev, a zna hkrati tudi v dramski uprizoritvi najti in strukturno določiti elemente »literarnega« (Poniž 1999: 73).

Za dramo je torej značilen dvojni eksistenčni status: dramsko besedilo je literarno besedilo, namenjeno branju, hkrati pa je lahko izrečeno tudi na odru kot sestavni del uprizoritve. Recepcijske zmožnosti bralca kot gledalca upošteva dramatik že pri pisanju drame. Tako je npr. pravilo o enotnosti kraja, časa in dejanja, ki je imelo v zgodovini drame pomembno mesto, na neki način upoštevalo sprejemnikove zmožnosti sestavljanja zgodbe in zmožnosti njegovih časovnih in prostorskih predstav, kar bi drame z zelo razvejanim dogajanjem in številnimi stranskimi epizodami, ki bi se dogajale na številnih dogajalnih prostorih in časovno preskakovale iz preteklosti v sedanjost in obratno, presegle. Pravilo upošteva tudi zmožnosti uprizoritvene tehnologije, ki prav tako ni omogočala hitrih menjav prizorišča. Čeprav je danes to pravilo v svoji normativni vlogi preseženo, tudi današnji dramatik ne morejo mimo nekaterih določil, ki zadevajo sprejemnika. Zaradi odsotnosti pripovedovalca je v vsakem primeru potrebno dogajanje, ki sledi zaporedju dogodkov, torej, kar je prikazano prej, se je tudi zgodilo prej, in kar je prikazano kasneje, se je tudi zgodilo kasneje, kar Lado Kralj imenuje pravilo sukcesivnosti. Dramsko dogajanje praktično ne dopušča simultanega dejanja ali pa skokov v preteklost v obliki »flashbackov«, kot je to značilno za roman, kjer bralca s svojimi komentarji usmerja fiktivni pripovedovalec (Kralj 1998: 137). Sodobne režije z uporabo medijev, zlasti video posnetkov v veliki meri omogočajo že tudi vse zgoraj naštet, zato Patrice Pavis ugotavlja: »dramska 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.« (2008:119). In če se bralec proznega dela lahko vrne nazaj in pomembnejše ali manj razumljivo mesto prebere še enkrat, je to gledalcu onemogočeno, saj se drama odvija nepretrgoma in teži h koncu. Dramatik tako ne upošteva le svojega bralca, ampak že pri pisanju predvidi logičnost dogodkov, ki jim bo lahko sledil tudi gledalec. Čeprav bi se lahko glede na bralne navade dolžina dramskih besedil približala romanom, prav odrska postavitve dramatike sili k zgoščenemu pisanju, saj se drame najpogosteje odvijajo v 2–3 urah, in to na zamejenem, nekaj kvadratnih metrov velikem odrskem prostoru. Zato je dogajanje v drami omejeno na odločilne trenutke, najpomembnejše epizode v življenju posamezne osebe, drama se začne tik pred usodnim dogodkom oziroma dramatiki ekonomičnost dogajanja dosežejo s posebnimi tehnikami gradnje drame (npr. analitična tehnika).

Razlike med dramskim besedilom in uprizoritvijo se kažejo tudi v samem aktu recepcije, saj poteka branje bistveno drugače kot spremljanje gledališke uprizoritve. Poenostavljeno bi lahko rekli, da pri branju dekodiramo črkovne znake in tako iz jezikovnih znakov tvorimo mentalne uprizoritve. Pri branju sestavljamo informacije zaporedno, zato je branje počasnejša operacija v primerjavi s spremljanjem uprizoritve, ki zahteva multisenzorično percepcijo, pri kateri zaznavamo vizualne in slušne znake hkrati, kot jih sporočajo oseba, govor, kostum, scena ... Uprizoritev je tako polifonija predstavnih sredstev, če uporabimo izraz Rolanda Barthesa. Kljub temu da je dramsko besedilo v celoti sestavljeno iz jezikovnih znakov, pa ni dovolj slediti zgolj črkam besedila, temveč bralec sproti ustvarja fikcijski svet v prostoru in času, pri čemer upošteva tudi različne oblike nebesednih govoric (kretnje, mimika, glasba, scenografija, ritem ...), ki se izmikajo jeziku in se tako deloma že postavlja v položaj izvajalcev (Pavis 1997: 71).

Če bralec bere dramatikovo besedilo, gledalec gleda uprizoritev, katere sestavini del je dramsko besedilo, a prebrano skozi oči režiserja in igralcev in aktualizirano glede na pričakovanja in navade gledalca. Iz tega sledi, da je sprejemnik drame trojen: sestavljajo ga bralci drame, režiser

in igralci (oziroma celotna gledališka ekipa) ter gledalci uprizoritve.⁶⁴ Če dramatik piše za sočasno publiko, potem režiser ustvarja za sočasnega gledalca, čas nastanka dramskega besedila in čas uprizoritve sta zapisana v vsako od pojavnih oblik.

Za sam akt recepcije je odločilnega pomena, da je bralec vedno sam, zato so njegove reakcije individualne, medtem ko je gledalec del kolektivnega občestva, ki večinoma reagira kot skupina (npr. ploskanje, smeh ...). Gledalec ni nikoli sam: njegov pogled spremlja, kar mu kažejo na odru, a hkrati spremlja druge gledalce, ki enako gledajo tudi njega. Gledalec ni en sam, temveč gre vedno za množstvo gledalcev, ki se odzivajo tudi drug na drugega, zato se vsako sprejeto sporočilo lomi, odbija in odpošilja v zelo kompleksni izmenjavi (Ubersfeld 2002: 21, 41). Gledanje in zaznavanje v gledališču tako ni omejeno zgolj na dogajanje na odru, temveč ves čas sledi tudi dogajanju v avditoriju.

64 Do podobnih zaključkov pride tudi Una Chaudhuri v članku *The Spectator in Drama/Drama in the Spectator* (1984), ki navedeno trojico naslovnikov še dodatno časovno ločuje, in sicer jo najprej postavlja v čas nastanka drame, nato pa ločuje še vsa kasnejša branja.

RAZMERJE MED DRAMSKIM BESEDILOM IN GLEDALIŠKO UPRIZORITVIJO

Če smo na prejšnjih straneh že navedli nekaj značilnosti, ki opredeljujejo dramsko literarno vrsto, od tradicionalnih pojmov konflikt, dialoškost, dramatičnost do novejših o absolutnosti drame, odsotnosti fiktivnega pripovedovalca, dvojnem eksistenčnem statusu drame itd., naj navedemo definicijo drame, s katero se začne knjiga *Teorija drame* (1998) Lada Kralja, ta se glasi: »Drama je literarni tekst, ki poleg branja omogoča ali celo zahteva tudi uprizoritev. V ta namen je razdeljena na glavni tekst (fiktivni premi govor) in stranski tekst (didaskalijske).« (1998b: 5). Formalni kriterij Kralju omogoča nadčasovno definicijo drame, ki pokriva njene najrazličnejše pojavne oblike kot tudi njen dvojni eksistenčni status. Kralj se zavzema za sintezo obojega, a hkrati priznava tudi avtonomnost obeh pojavnih oblik drame. Drama je torej literarno besedilo, kot taka sestavljena iz jezikovnih znakov, natisnjena na papirju in namenjena bralcu, drama pa je tudi gledališka uprizoritev, sestavljena iz jezikovnih in nejezikovnih znakov, namenjena gledalcu.

Dvojni eksistenčni status drame, to je razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo, postane v 20. stoletju pomembno določilo drame kot literarne vrste. Največ razhajanj povzroča prav vprašanje, ali je dramsko besedilo avtonomno in samozadostno umetniško delo ali le predloga za odrsko uprizoritev. Prevlada besedila nad uprizoritvijo oziroma »gospodstvo teksta«, če uporabimo izraz Lada Kralja (1998b: 30), je značilna za tradicionalno teorijo drame. Ta dramskemu besedilu sicer priznava možnost odrske realizacije, vendar se ji ta razsežnost dramskega

besedila ne zdi bistvena. Že Aristotel med šest sestavnih delov tragedije uvrsti tudi spektakel, »ki učinkuje na dušo gledalca, vendar ima z bistvom tragedije oziroma poezije nasploh le malo skupnega; saj lahko naredi tragedija vtis tudi brez gledališke uprizoritve in brez gledalcev« (Aristotel 1982: 72). Ta doktrina doseže vrh z bralno dramo, torej obliko, ki naj bi bila namenjena le bralcu in se pojavi v 18. stoletju, eden njenih najbolj prepoznavnih zagovornikov pa je bil v času simbolizma S. Mallarmé. Da je dramo možno zgolj brati, dokazujejo številna natisnjena dela, da to ni njen edini status pa dejstvo, da je tudi večina bralnih dram v kasnejših obdobjih doživela odrsko realizacijo, medtem ko je komedija tista dramska zvrst, ki skozi zgodovino nikoli ni bila namenjena samo branju.

Poudarjanje uprizoritvenih razsežnosti se tako v praksi kot na teoretični ravni začne s pojavom režiserjev konec 19. stoletja in se nadaljuje v začetek 20. stoletja. Edward Gordon Craig, Adolph Appia, Aleksander Tairov idr. so skušali gledališče utemeljiti kot samosvojo, od literature neodvisno umetnost, v kateri ima dramsko besedilo enako vlogo kot druge uprizoritvene prvine, npr. glasba, luč, kretnje, barve. S tem so pokazali, da dramsko besedilo in gledališka predstava zavzemata dvojje različnih območij umetnosti.

Do enakopravnega položaja in priznavanja fluidnega razmerja med besedilom in uprizoritvijo pride šele v 20. stoletju. Intenzivna razpravljanja se zgodijo v okviru semiotike konec 70. let in trajajo še vse do danes. Semiotika je tista disciplina, ki je pokazala veliko zanimanje za teorijo drame in ponudila z naslonitvijo na ruske formaliste in praške strukturaliste ter nekatere poststrukturalistične metodološke pristope tudi dokaj uspešen sistem za analizo odnosa med besedilom in uprizoritvijo. Razume ju kot dva različna znakovna sistema: besedilo sestavljajo jezikovni znaki, uprizoritev pa jezikovni in nejezikovni znaki.

O tem je pisal poljski semiolog **Tadeusz Kowzan**, avtor knjige *Littérature et spectacle* iz leta 1975. Zanj gledališka umetnost ni le podaljšek oziroma dopolnilo literature, temveč gre za dvojje različnih, a medsebojno odvisnih načinov umetniškega izražanja. Bistvo drame vidi v tem, da je dramsko besedilo, ki funkcionira kot avtonomna, samostojna besedna umetnina, zmeraj že tudi virtualna uprizoritev,

torej je nekakšno tematsko izhodišče za nastanek novega umetniškega dela. Gledališka umetnost je zanj umetnost, katere produkti se obvezno odvijajo v prostoru in času, se pravi v gibanju, zelo pogosto posredujejo zgodbo in imajo ponavadi visoko stopnjo povezanosti na ravni produkcije, komunikacije in percepcije (1975: 63). Kowzan navede različne znakovne sisteme, ki tvorijo gledališko uprizoritev (1975: 206): govor, ton, mimika obraza, geste, igralčevo gibanje v prostoru, šminka, frizura, kostum, rekviziti, scenografija, osvetljava, glasba, zvoki – skupno torej trinajst znakovnih sistemov, pri čemer lahko več znakovnih sistemov opomenja isto stvar ter vstopa v različna medsebojna razmerja.⁶⁵ V sklepu si znova zastavi vprašanje, ali med besedilom in uprizoritvijo torej vlada avtonomija ali odvisnost, in v odgovoru poskuša najti mesto sinteze v semiotičnem pristopu: gre za privzemanje pomena znaka z vsemi posledicami, kar omogoča osvetlitev raznovrstnih in zapletenih razmerij med pojavi literarne umetnosti in pojavi gledališke umetnosti (1975: 221).

Anne Ubersfeld v svoji odmevni knjigi *Brati gledališče* iz leta 1977 zavrne klasično intelektualno razumevanje, ki daje besedilu absolutno prednost in v uprizoritvi vidi le prevod literarnega dela. Zavzema se za enakovredno obravnavo besedila in uprizoritve kot dveh različnih množic znakov, ki se le delno pokrivata, presek obeh množic pa je pri vsaki uprizoritvi različen (2002: 22). Modus izražanja je pri besedilu jezikoven, pri uprizoritvi pa verbalen in neverbalen. Modus govora je diahron in sledi linearnemu branju v nasprotju s sinhronostjo znakov pri uprizoritvi. Njena izhodiščna predpostavka pa je, podobno kot pri Kowzanu, da gledališko besedilo vsebuje »matrice uprizorljivosti«. V besedilu so tako prisotne »vrzeli«, brez katerih uprizoritev sploh ne bi bila možna, saj ta odgovarja prav na tista vprašanje, ki ostajajo v besedilu nezapolnjena. Podobno kot Ingarden tudi Anne Ubersfeld navaja, da je gledališko besedilo sestavljeno iz dveh neločljivo povezanih delov, dialoga

65 Novejše teorije skušajo Kowzanov sistem znakov, ki ločuje posamezne sestavine, nastopajoče v uprizoritvi povezano, preseči in izdelati takšen sistem za analizo, ki bi omogočal zaobjeti simultanost in medsebojno pomensko odvisnost različnih znakovnih sistemov.

in didaskalij, ki jih razlikuje glede na subjekt izjavljanja, torej dialog govori »papirnato bitje«, ki ga imenujemo dramska oseba, didaskalije pa govori avtor sam: avtor v gledališču ne govori, temveč piše, zato da nekdo drug govori namesto njega. (2002: 26). Od tod zaključí podobno, kot smo to videli že pri Petru Szondiju, da je ena bistvenih značilnosti dramskega besedila, da ni nikoli subjektivno, ker se avtor prostovoljno odreče temu, da bi govoril v lastnem imenu, avtor je subjekt besedila le pri didaskalijah.

Patrice Pavis zavrne vsakršno misel na to, da dramsko besedilo vsebuje neko gledališkost, neko gledališko matrico oziroma partituro. Uprizoritev je izrekanje dramskega besedila v konkretni režijski postavitvi, ki besedilu pripiše tak ali drugačen pomen (1997: 290). Pavis vpelje pojem režije (mise en scène) kot vzpostavitev odnosa med vsemi označevalnimi sistemi uprizoritve, pri čemer jasno poudari, da režija ni odrska realizacija neke potencialnosti v besedilu in da ni nujno, da je režija zvesta besedilu. »Ta pojem zvestobe, s katerim je obseden kritiški diskurz, je neuporaben, saj bi bilo treba najprej povedati, na čem temelji primerjava med izhodiščno točko in rezultatom.« (1996a: 144). V Pavisovih izjavah (1996a: 141–147) je moč prepoznati tako kritiko logocentrične pozicije v tradicionalnih teoriji drame kot tudi kritiko nekaterih pojmov Anne Ubersfeld. Odnos med besedilom in uprizoritvijo se torej ne kaže kot prevod, podvojitve ali prenos prvega v drugo, ampak raje kot »vzpostavljane smislov in nasprotij med različnimi semiotičnimi sistemi (npr. verbalno/neverbalno, simbolno/ikonsko), kot prostorski in obenem časovni razmak med avditivnimi tekstualnimi znaki in vizualnimi odrskimi znaki« (1996a: 148), pri čemer pa sta zanj to dve relativno neodvisni celoti, za kateri sploh ni nujno, da se srečata. Patrice Pavis je bil tudi med prvimi, ki je zaznal, da je semiotična metoda v 90. letih zašla v krizo in predlagal tudi nekaj novih teoretičnih polj.⁶⁶

66 V knjigi *L'Analyse des spectacles* (1996b) na straneh 26–30 predlaga kot nova dopolnilna metodološka polja produkcijsko-recepcijsko teorijo, sociosemiotiko, med sociosemiotiko in kulturno antropologijo, fenomenologijo in teorijo vektorjev. Prav teorija vektorjev naj bi bila nova možnost opisa gledališke uprizoritve, saj s konceptom odprte, a koherentne mreže omogoča natančno analizo vseh njenih komponent.

Erika Fischer-Lichte je svoje poglede podala v izčrpni knjigi *Semiotik des Theaters*, ki je izšla v treh delih leta 1983. V prvi knjigi ugotavlja specifične lastnosti gledališkega znaka (1996: 30–33), te so, (1) da znaki v gledališču funkcionirajo kot znaki znakov, pri čemer lahko sleherni objekt, ki v neki kulturi opravlja funkcijo znaka, brez kakršnekoli materialne spremembe deluje kot gledališki znak za tisti znak, ki ga sam predstavlja (stol lahko npr. spremenimo v gledališki znak, ne da bi spremenili material); (2) da je gledališki znak zelo mobilan, saj je zmožen delovati kot znak znaka, ki ga sam predstavlja materialno, lahko pa deluje tudi kot znak znaka, ki pripada kateremukoli drugemu znakovnemu sistemu (tako lahko npr. beseda dežuje, dežni plašč ali pa zvok dežnih kapelj izpolnjujejo isto funkcijo – vsi pomenijo dež); (3) da je gledališki znak posledično polifunkcionalen, saj lahko vsak znak izpolnjuje mnogo funkcij in temu ustrezno proizvaja najrazličnejše pomene (npr. stol lahko uporabljamo v pomenu stola ali pa v pomenu hriba, stopnic, avtomobila ipd.).⁶⁷ Erika Fischer-Lichte razume gledališče kot enega izmed kulturnih sistemov, ki pa se prav po teh lastnostih znaka od drugih sistemov tudi razlikuje, medtem ko sta zanjo dramsko besedilo in gledališka uprizoritev dva popolnoma različna znakovna sistema. Transformacija besedila v uprizoritev poteka po treh načelih (1988 III: 42–47): linearno načelo sledi poteku besedila od stavka do stavka; strukturno načelo izhaja iz kompleksnih delnih struktur, kot so oseba, prostor, gibanje idr., globalno načelo pa izhaja iz smisla celotnega dramskega besedila. Podobno kot Pavis pride do sklepa, da uprizoritev v nobenem primeru ne more biti zvesta besedilu, saj lahko npr. izvajalci v skladu z razumevanjem globalnega načela določene dialoge premešajo ali izpustijo. Prav tako dramsko besedilo ne določa izbora gledaliških znakov, kar je prepuščeno izvajalcem in je odvisno od zgodovinskega trenutka in njihove subjektivne življenjske izkušnje.

Od slovenskih raziskovalcev omenimo **Andrej Inkreta**, ki je razmerju med dramskim besedilom in uprizoritvijo posvetil celotno monografijo *Drama in gledališče* (1986). Za Inkreta je gledališka prezentacija novo, samosvoje, speci-

67 Vsi navedeni konkretni zgledi so primeri Erike Fischer-Lichte.

fično in na polifoničen način formulirano umetniško delo, v katerem je vloga teksta lahko dominantna ali pa omejena na bolj ali manj okviren izhodiščni impulz, pri čemer je v predstavi konkretizirano le takšno ali drugačno razumevanje besedila, nikdar pa ne to besedilo samo v svoji semantični ali artistični celoti (1986: 73–74). Dramsko besedilo eksistira sicer samo zase, toda tudi kot literarna umetnina se v polni meri izrazi šele v gledališki predstavi: kot neposredno razkrito, slikovito čutno nazorno dogajanje, ki ga na virtualen način seveda vzpostavlja sama s svojo specifično uporabo jezika (1986: 116).

Tomaž Toporišič v delu *Med zapeljevanjem in sumničavostjo* (2004) prvi v slovenskem prostoru odnos med dramskim besedilom in uprizoritvijo sistematično preverja tudi v praksi, torej pri konkretnih uprizoritvah, režiserjih in usmeritvah gledaliških hiš, in sicer gre za daljše časovno obdobje druge polovice 20. stoletja, pri čemer medsebojno vplivanje tekstovnega in scenskega Toporišič opazuje na dveh ravneh. Najprej z vidika teorij, ki segajo od formalizma preko strukturalizma do krize znaka in semiologije ter poststrukturalizma do metodološkega pluralizma, pri čemer podobno kot večina publikacij o sodobnem gledališču sklene, da je semiotika tista disciplina, ki je v veliki meri pripomogla k revitalizaciji teorije gledališča in z odprtjem v polje metodološkega eklekticizma in pluralizma omogoča uporabo v širokem korpusu sodobne gledališke/scenske umetnosti. Druga raven pa zadeva slovensko gledališče in njegov odnos do dramskega besedila, pri čemer je izhodiščna avtorjeva perspektiva vseskozi postavljena v polje gledališča. Toporišič se ne ukvarja z vsemi besedili oziroma uprizoritvami nekega obdobja, temveč izpostavi tista, ki so bila v odnosu tekst-uprizoritev drzna, inovativna, eksperimentalna. Avtor vseskozi zasleduje spremembo funkcije teksta v gledališču, pa tudi, kako nove gledališke prakse povratno vplivajo na tehniko in poetiko pisanja dramskih besedil. V sklepnem poglavju *Med tekstocentrizmom in scenocentrizmom* zaključí, da se je slovensko gledališče v drugi polovici prejšnjega stoletja razvijalo podobno kot v širšem evropskem prostoru, a obenem izgrajevalo specifiko, ki je značilna za umetnost majhnega naroda v zgodovinskem kontekstu mehke variante socializma in postsocializma

D drugega sveta. Primatu pisave, ki je bil dominanten v petdesetih in šestdesetih letih, sledi v sedemdesetih letih redukcija teksta in njegova transformacija v neverbalne znake, prelom, smrt literarnega gledališča ter uveljavitev avtonomije gledališča in primata režije. Vendar pa ima dramsko besedilo skozi vse obravnavano časovno obdobje močno funkcijo in gledališče do njega goji bolj zavezujoč, včasih celo »fetišističen« odnos, kot je to značilno za gledališča velikih narodov. »Ekskurz v radikalni scenocentrizem je vedno le začasen in se nadaljuje v novih povratkih k avtorskim dialogom med tekstom in uprizoritvijo, avtorjem (modernim pisarjem) in režiserjem (inscenatorjem).« (Toporišič 2004: 203).

Če je Toporišičeva knjiga še pod močnim vplivom razmerja med tekstocentrizmom in scenocentrizmom (izraza sta Pavisova), **Blaž Lukan** želi preseči razklanost, zato uvede pojem presežnega gledališča (Pogorevc 2006: 60–61), zanj je značilna nova paradigma razumevanja dramskega: torišče idej ni več drama, ampak prehajanje dramskega v scensko in nazaj. V študiji *Predstava in pisava* svoja razmišljanja nadaljuje, saj želi preseči gospostvo tako teksta kot scene, predvsem pa se mu razmišljanje o tekstu na način binarnih opozicij ali hierarhičnih razmerij pokaže kot neproduktivno. Prav tako zavrne pojem vrzeli v dramskem besedilu, ki naj bi jo zapolnila predstava (Ubersfeld) kot tudi trditev, da je v dramsko besedilo že vpisana virtualna predstava, kajti samo dramsko besedilo, pa čeprav največkrat namenjeno uprizoritvi, samo po sebi prehoda na oder ne zagotavlja. »Prehod teksta na sceno je vselej arbitrarno dejstvo, v katerem participira iniciacijski moment individualne kreativne volje, brez odločilne, re-evolutivne geste inscenatorja (režiserja, dramaturga, igralca) ni predstave, ni 'uprizoritve' besedila, ni scenskega dogodka. /.../ prehod-nost teksta na oder zagotavlja šele njegova interpretacija, izražena v dramaturškem oziroma režijskem modelu, konceptu, zamisli. Šele za-misel uprizoritve omogoči tekstu prehod na oder, sicer je edina možna dejanska fizična prisotnost teksta na odru knjiga ali tipkopis drame, vržen na odrske deske« (Lukan: 2008: 162). Svoja razmišljanja pa zaključi z izjavo: »Gledališče 21. stoletja odnos med tekstom in sceno jemlje v svoj miselni in predstavní svet, vendar se ne pritožuje več, da tekst

duši sceno (če parafraziramo Derridaja), in niti ni več evforično nad premočjo scene nad tekstom (kar je zaznamovalo 20. stoletje): eksistenco si zagotavlja s preprostim vprašanjem, ki obe navedeni opoziciji presega, namreč *kako biti*.« (Lukan 2008: 173).

Razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo se je torej skozi zgodovino spreminjalo od izrazitega poudarjanja primata dramskega besedila do odklanjanja kakršnekoli povezave med besedilom in uprizoritvijo ter do misli o enakopravnosti obeh pojavnih oblik, ki je značilna za konec 20. stoletje. Na začetku 21. stoletja pa že tudi razmišljanja, da je takšna delitev presežena in neproduktivna. Danes v teoriji in praksi srečamo najrazličnejša razmerja med obema pojavnima oblikama, odvisno od posameznega teoretika, v praksi pa od samega dramatika, režiserja oziroma usmeritve posameznega gledališča ali projekta, kar omogoča razvoj številnih avtopoetik in kaže na izredno živost dialektičnega razmerja med tekstom in uprizoritvijo. Razmerje med obema pojavnima oblikama drame ostaja še naprej odprto.

SPREJEMNIK V TEORIJ DRAME

SEMIOTIKA GLEDALIŠČA

Recepcijska estetika in teorija bralčevega odziva sta izpostavili aktivno vlogo bralca v bralnem procesu in, kot smo videli že v prvem delu knjige, izdelali različne konstrukte bralcev. Pri svojih analizah sta se ukvarjali zlasti s prozo in delno liriko, medtem ko je bralec/gledalec drame redko predmet njihovih raziskav.⁶⁸ Kljub številnim očitkom in pomanjkljivostim pa sta obe disciplini pomembno vplivali 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, kot so konkretizacija, zapolnjevanje praznih mest, horizont pričakovanja, interpretativne skupnosti, vsakodnevne fantazije, užitek idr. pojavljajo tudi pri semiotikah gledališča, včasih pod drugim, podobnim imenom, včasih ne direktno poimenovano, vendar pa se iz posameznega spisa vidi, da te pojme upoštevajo oziroma se do njih opredeljujejo.⁶⁹ Glavna razlika izhaja iz

68 Seveda pa dramska besedila niso popolnoma izvzeta, tako je npr. Holland preučeval, na kakšen način Brecht preoblikuje različne fantazije v družbeno sprejemljive pomene, Iser je skušal razložiti vrste in funkcijo smeha pri Beckettu, Jauss mit Ifigenije pri Racinu in Goetheju, iz perspektive bralca/gledalca pa je napisan tudi njegov spis *Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden*, v katerem tragično in komično razloži kot nekaj relativnega, odvisnega od publike in njenih subjektivnih zaznav.

69 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 del knjige *Theatre Semiotic*.

samega predmeta raziskovanja, saj je literarna komunikacija pri drami drugačna kot pri proznih besedilih in, kot smo videli na prejšnji straneh, omogoča več vrst sprejemnikov: to so bralci, režija in gledalci. Pri zadnjih naletimo še na dodaten metodološki problem, saj je narava gledališkega dogodka takšna, da je minljiv, neponovljiv, in ko se odvije do konca, za njim ne ostane nič oprijemljivega.

Čeprav je bil sprejemnik prisoten v zavesti raziskovalcev drame že od samih začetkov, in če se ozremo na prvo teorijo drame, to je Aristotelovo *Poetiko*, zasledimo misel na naslovnika na več mestih in preko pojma katarze je sprejemnik in učinek dela prisoten tudi v sami definiciji tragedije, pa je povečanje interesa za njegovo vlogo in globljo teoretično refleksijo zaslediti šele z razvojem gledališke semiotike. Njeni začetki segajo k praškimi strukturalistom/semiotikom v 30. leta 20. stoletja, vendar so te študije dolgo časa ostale neznane zunaj čeških meja.⁷⁰ Druga faza semiotičnih razi-

Signs of Life (1990), opre na teoretična izhodišča Iserja, Jaussa, Eca, de Marinisa in Fisha in jih aplicira na štiri konkretne primere. Najprej ugotavlja vpliv žanrskih zakonitosti na razumevanje pri različnih tipih drame skozi zgodovino. Potem razpravlja o vlogi in razvoju gledališkega lista, predvsem kako ta s svojimi informacijami usmerja recepcijo. Sledi konkreten primer drame in vpliv reklame. Avtor vzame za zgled dramo *Čakajoč na Godota* in prikaže, kako reklama predvidi modelnega gledalca oziroma ga zgreši. Tako je reklama navedeno dramo enkrat prikazovala kot zabavno igro, v kateri nastopata dva znana igralca komedij, v drugem primeru pa kot nekonvencionalno besedilo Nobelovega nagrajenca. Reklami sta privabili različno publiko z različnimi pričakovanji, zato je bil tudi odziv različen. V prvem primeru se je publika dolgočasila in je ob koncu frustrirana zapustila dvorano, v drugem primeru pa je bil sprejem navdušujoč. Zadnji primer pa kaže vpliv časopisne kritike, in sicer gre za oceno uprizoritve *Češnjev vrt*, pri kateri se je kritik navduševal nad petimi prizori, ki mu bodo za vedno ostali v spominu. Gledalci, ki so se na podlagi prebrane kritike odločili za ogled drame, so med predstavo nestrpno čakali na opisanih pet prizorov, medtem ko so vse ostalo prezrli. Navedeni primeri Carlsona pripeljejo do ugotovitve, da se gledališke študije v glavnem ukvarjajo z odzivi in občutki gledalcev po koncu predstave, premalo poudarka pa je na tem, kaj oblikuje gledalčev horizont pričakovanja, torej tisto, kar gledalci že prinesejo v gledališče: to so pričakovanja, domneve, strategije ..., ki bodo kreativno sodelovale s stimuli predstave.

70 Leta 1976 je izšel zbornik *Semiotics of art*, ki je dela praških semiotikov pregledno in izčrpno predstavil tudi širši javnosti, saj vsebuje spise avtorjev, kot so Jan Mukařovský, Petr Bogatyrev, Jindřich Honzl, Jiří

skav gledališča sega v 60. in 70. leta, ko so te potekale zlasti na Poljskem (npr. Tadeusz Kowzan) in v Franciji (npr. Roland Barthes, Regis Durand, André Helbo, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld) ter nato še v Italiji (npr. Umberto Eco, Marco de Marinis) in Nemčiji (npr. Erika Fischer-Lichte).⁷¹ Semiotika se je izkazala za primerno metodo za gledališče, saj s svojim preučevanjem najrazličnejših znakovnih sistemov, torej multidisciplinarnim raziskovanjem, metodološko pokriva tako dramsko besedilo kot gledališko uprizoritev. Poleg tega pa »življenje znakov preučuje v naročju družbenega življenja« (Saussure 1997: 27), kar je prikladno za razmišljanje o gledališču kot izrazitem družbeno-kulturnem fenomenu.

Semiotika je najprej usmerila svoja raziskovanja v samo naravo gledališkega znaka ter želela podobno kot jezikoslovje najti najmanjši »fonem« gledališke uprizoritve, kar se je izkazalo za brezplodno početje, saj narava gledališkega dogodka ni enaka jezikovnemu sistemu in ne omogoča enake razgradnje. Z naslonitvijo na strukturaliste in naratologijo je več avtorjev izoblikovalo aktantske modele – najbolj odmeven je gotovo tisti, ki ga je oblikovala Anne Ubersfeld. Z naslonitvijo na pragmatiko in teorijo jezika je opozorila na analizo dramskega diskurza. Oba postopka tako pomenita nov pogled na raziskovanje dramskega besedila. Na ravni gledališke uprizoritve se je z upoštevanjem družbenosti znaka in s tem naučenih, družbeno prepoznavnih kodov približala gledalcu in njegovi vlogi pri opomenjanju gledališke uprizoritve.⁷² Pokazala je na vlogo gledalca v komunikacijskem procesu, opozorila na nekaj ključnih vidikov njegove percepcije gledaliških znakov, izpostavila družbene

Veltruský, Roman Jakobson, Felix Vodička idr. Na koncu je dodan tudi spis urednika Ladislava Matejke, ki analizira njihovo delo in pomen.

71 Kratko zgodovino semiotike najdemo v članku Erike Fischer-Lichte *Gledališče kot semiotični sistem* (1996: 30–31), izčrpnije pa v *Teoriji gledališča III* Marvina Carlsona (1994: 256–292).

72 Širok raziskovalni interes gledališke semiotike skušajo zaobjeti študije v dveh specializiranih zbornikih: *Poetics Today* je leta 1981 pod uredniškim vodstvom Ruth Amossy izdala *Drama, Theatre, Performance: A Semiotic Perspective*, Herta Schmid in Aloysius Van Kesteren pa sta leta 1984 uredila zbornik *Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*.

mehanizme, ki oblikujejo gledalčevo sprejemanje, ter pokazala na specifičnost gledališkega estetskega izkustva.

Most med teorijo recepcije 70. let in ukvarjanjem s publiko v semiotični teoriji 80. let pomenita dva prodorna teoretika, ki sta se oba ukvarjala s problemi produkcije in recepcije, v njunem obsežnem in raznovrstnem opusu je zaslediti tudi študije, ki so posvečene semiotiki gledališča. V mislih imamo delo Umberta Eca in Rolanda Barthesa.

Z vidika teorije drame sta bili odmevni predvsem dve izjavi Roland Barthes, ki se v obliki strinjanja ali pa kritike pojavljata pri vseh kasnejših semiotikih gledališča.⁷³ Prva je povezana z definicijo pojma teatralnosti. V spisu *Le Théâtre de Baudelaire* zapiše, da je teatralnost »gledališče minus tekst«, iz česar je razvidno, da postavlja pojem teatralnosti izven dometa dramskega besedila in v območje uprizoritve (1964: 41). V študiji *Littérature et signification* (1965) pa gledališče primerja s kibernetičnim strojem, ki pošilja simultana sporočila: »V enem samem trenutku uprizoritve dobivamo hkrati šest ali sedem informacij (ki jih pošiljajo scena, kostumi, luč, položaji igralcev, njihove kretnje, mimika in govor), vendar so nekatere informacije stalne (npr. scena), druge pa se spreminjajo (govor, kretnje). Opraviti imamo torej s pravo informacijsko polifonijo in prav to je teatralnost, namreč gostota znakov.«⁷⁴

V spisu *Semiotika gledališke predstave* (1972, 1977) Eco ugotavlja, da je gledališče med različnimi umetnostmi tisto, ki združuje celotno človeško izkušnjo. Naloge semiotike vidi v tem, da gledališko bistvo poglobi, pri čemer je narobe, da se na začetku loteva najbolj kompleksnih fenomenov, Eco si želi, da bi bilo možno na gledališko uprizoritev pogledati popolnoma naivno (1996: 66). Za primer vzame pijanca, ki ga postavi na oder, s tem pa ta izgubi prvotno naravo resničnega telesa in postane semiotično orodje, postane znak. Pijanca lahko abstrahirajo najrazličnejše značilnosti, pomembno je le, da so ohranjene in poudarjene nekatere

73 Poleg teoretičnih razprav se je Barthes loteval tudi analize konkretnih dramatikov, zlasti Brechta in Racina, vendar pa so bile pogosto tudi v teh primerih odmevnejše njegove splošne, družbeno kritične izjave kot pa sama analiza dram (npr. razprava o Racinu mu je služila za napad na tradicionalni (akademski) pristop k literarni vedi).

74 Prevod citiran po Kralj 1998b: 45.

bistvene lastnosti (npr. omahljiva hoja, rdeč nos, motne oči, blatna obleka ipd.), kot jih zagotavlja seznam socialnih kodov, ki ga imenuje ikonografske konvencije. Eco ves čas naveda kot pomembno lastnost gledališča možnost neposrednega odziva v komunikacijski verigi, saj so sporočila v gledališču oblikovana tudi glede na odzive publike. Tako človeško telo, z vsemi svojimi dogovorjenimi značilnostmi, postavljeno na oder in obkroženo z različnimi predmeti, predstavlja publiko nekaj drugega – uokvirjeno je znotraj neke vrste performativne situacije, ki mu omogoča, da postane znak.

Med gledališkimi teoretiki pa bomo natančneje predstavili Patricea Pavisa, Anne Ubersfeld in Marca de Marinisa, njihove študije pomenijo tri različne, a medsebojno povezane vidike gledalčeve analize.

PATRICE PAVIS IN ANALIZA GLEDALCA

Patrice Pavis se je v svojem obsežnem opusu naprej ukvarjal s splošnimi vprašanji semiotike gledališča, nato pa je vedno več pozornosti posvečal procesom produkcije in recepcije, torej bralcu in gledalcu drame, v 90. letih je opaziti porast zanimanja za antropološke in medkulturne študije gledališča, pri čemer se vedno znova vrača k analizi dramskega besedila. S problematiko recepcije drame se med drugim izčrpnije ukvarja v knjigah *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*, zlasti v šestem poglavju *Production et réception* (1985: 233–324), in v knjigi *Languages on the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*, zlasti v tretjem poglavju *Reception of Text and Performance* (1993: 67–161). Svoja spoznanja strne v knjigi *L'Analyse des spectacles*, kjer v tretjem poglavju z naslovom *Les conditions de la réception* (1996b: 203–277) usmeri svojo preučevalno pozornost od metodoloških vprašanj analize uprizoritve in analize njenih sestavnih elementov k analizi publike. Gre za enega najbolj izčrpnih, celovitih in sistematičnih prikazov teorij, pojmov in perspektiv, s katerimi lahko pristopamo h gledališkemu gledalcu. Pavis navede tri kategorije, to so psihološka, sociološka in antropološka, ki se dopolnjujejo in tvorijo nekakšne koncentrične kroge, znotraj katerih se giblje gledalec. Vsako od teh kategorij podrobno predstavi in razčleni.

(1) Psihološki in psihoanalitični vidik zajema naslednje pojme:

- Gestalttheorie: gre za psihološko teorijo, ki zagovarja celovitost pojava, pri čemer celota ni enaka seštevku posameznih elementov; sem sodi Pavisov pojem vektorizacije;

- dogodkovna udeležba: sodobne uprizoritve gledalcu omogočajo otipavanje, ovohavanje ..., torej gledalec ne zaznava več sistema znakov, temveč postane njegov del; proizvedeni učinek se kaže v tem, koliko občutimo energetski naboj dela in koliko občutimo razbremenitev kot gledalci;

- identifikacija in distanca: identifikacija omogoča gledalcu doseg zadovoljstva oziroma užitka, saj v predstavi doživlja dogodivščine druge osebe, a brez tveganja, saj zanj nevarnosti niso resnične; v gledališču poteka identifikacija igralca z vlogo ter gledalca z igralcem in likom; Pavis je mnenja, da je dihotomija identifikacija – distanca bolj vezana na zahodno tradicijo gledališča in da jo vzhodnjaške uprizoritve večkrat tudi presegajo; neodgovorjeno pa ostaja vprašanje »moške« in »ženske« identifikacije oziroma ali gre za dejansko različnost »moške« in »ženske« režije ali zgolj za razliko v namenjenosti »moški« in »ženski« publiki;

- gledalčevo telo je med predstavo stabilno, pritrjeno na sedež, motorično neaktivno, čeprav se medtem njegova »duševnost giblje po odru«; v preteklosti, npr. času stare Grčije ali novoveške Italije, se je gledalčevo telo odzivalo drugače, vendar pa je današnje sedenje povezano tudi s tipom užitka, saj današnji čas išče tisti gledalčev užitek, ki izraža globoka čustva in je nekakšna reakcija na hiperintelektualistična iskanja, kakršnih je na splošno polna sodobna umetnost;

- delo sanj in delo scene: Pavis ugotavlja, da je scensko delo bliže materializirani fantazmi kot sanjam, in to predvsem glede na svojo sestavo (teksturo), artikulira pa se na dva načina: preko scene, ki se odvija vidno na odrskih deskah, in v gledalcu, kjer se sestavlja v zaporedja z nezavedno logiko. Gledalska aktivnost je, kot vse druge kulturne aktivnosti, sublimacija, ki presega razpetost med užitkom in realnostjo, igro in delom.

(2) Pavis opozarja, da je psihološki pristop nezadosten in da je gledalec poleg tega, da je »hrepeneči subjekt«, tudi »neidentificirani gledajoči objekt« znotraj bolj ali manj

dobro identificirane publike (1996b: 230), zato je potrebno priključiti tudi sociološki vidik. Pavis najde ustrezen rešitev v Ecovi knjigi *Lector in fabula* in tako njegov model interpretativnih mehanizmov za bralca pripovednega besedila prilagodi analizi recepcije teksta in uprizoritve, čeprav pri tem ugotavlja, da je gledalec v primerjavi z Ecovim bralcem mnogo bolj konkreten in vsakič drugačen, s tem pa manj »modelen«. Pavis svojega gledalca ne obravnava ločeno od odra, ampak ves čas sledi »gledalcu v uprizoritvi«. Pavisov model vsebuje naslednje elemente:⁷⁵ okoliščine izrekanja (gledalec dojema režijo kot skupek izrekovalcev, vsi dejavniki, kot so doba, ime režiserja in sodelavcev, način uprizoritve ... so indici, ki ga privedejo do začetne točke gledanja), prvi vtisi (z njimi gledalec preverja gledališke znake glede na svoj lastni referencialni univerzum), poznavanje kodov (gledalec mora poznati vsaj temelje gledališke govorice, razpolagati z njenim osnovnim slovarjem; prav tako odpravlja dvoumnosti in zapolnjuje pomenske praznine, s čimer zagotavlja koherenco uprizoritvenih možnosti), diskurzivne strukture (kot so tematika, zaplet, subjekt ..., med katerimi gledalec vzpostavi pripovedno nit), narativne strukture (fabula razkriva, kako je uprizoritev vpeta v prostor in čas), aktantske strukture, preverjanje hipotez (gledalec mora podobno kot bralec neprestano izstopati iz umišljenega sveta in ga verificirati z zakonitostmi svojega lastnega, referenčnega univerzuma), struktura sveta (za razliko od pripovednega besedila je struktura umišljenega sveta pri gledališču zelo nazorno prikazana, gledalec se na scenografijo lahko odzove z verjetjem v obstoj takšnega sveta ali pa z vzpostavitevijo distance in zavračanjem verjetnega) ter ideološke strukture (predstava v svojih globljih ravneh aktivira vrednote in izraža temeljna vrednostna nasprotja).

Za Pavisa ostaja še vedno najlucidnejši in najcelovitejši program raziskav sociologije gledališča tisti, ki ga je leta 1956 predstavil Georges Gurvitch in v katerem je sociologijo gledališča razdelil na pet vej: analizo publike, analizo uprizoritve, analizo igralcev, analizo razmerja med dramo in družbenimi strukturami ter analizo družbene vloge gleda-

75 Vsi naštetni elementi so povezani v shemo, ki jo najdemo v knjigo *L'Analyse des spectacles* na strani 232.

lišča. Pavis k temu dodaja še analizo finančne konstrukcije uprizoritve, vedno bolj potrebna pa se mu zdi tudi ideološka analiza. Nekaj zanimivih pojmovnih izhodišč najde tudi znotraj recepcijske estetike H. R. Jaussa (zlasti horizont pričakovanja, tipologijo kodov, estetsko izkušnjo), ustavi pa se tudi pri predreceptivnih pogojih ter kritiki okusa.

(3) Antropološki vidik in medkulturna analiza nista nova metoda pri analizi uprizoritve, temveč bolj nova perspektiva celote, v kateri ob sodobnih (zahodnjaških) gledaliških najdejo svoje mesto tudi pretekle in nezahodne gledališke prakse (1996b: 249). Antropološka perspektiva je lahko zunanja (gre za preučevanje z razdalje, kjer se s tujo kulturo seznanimo »od zunaj«, ta pristop gradi predvsem na primerjavi z lastno kulturo) ali pa notranja (gre za »stopitev« s preučevano kulturo, torej opazovanje ob hkratni udeležbi), kar je odvisno od perspektive posameznega raziskovalca. Objekti antropološke analize so spektakelske kulturne prakse v vseh svojih stanjih, razmerja med različnimi kulturami, ravni in območja berljivosti, razmerje med osebo in likom ter telesom in duhom v različnih kulturah ipd. Za preučevanje naštetega antropološka analiza uporablja naslednje metode: etnoscenologijo, teorijo kulturnih izmenjav ter druge novosti v pogledih in uravnotežitvah v antropološki analizi.⁷⁶

ANNE UBERSFELD IN UŽITEK GLEDALCA

Anne Ubersfeld pri svojem raziskovalnem delu predvideva aktivno vlogo tako bralca kot gledalca. Prav gledalcu posveti drugo knjigo, to je *Lire le théâtre II*, s podnaslovom *L'école du spectateur* (1981), kjer že v uvodu zapiše, kaj je njen namen: dati gledalcu nekaj sredstev, s katerimi bo povečal svoj

76 Da so antropološke in medkulturne študije v porastu, kaže tudi zbornik študij *The Intercultural Performance Reader* (1996), ki ga je uredil sam Patrice Pavis. Susan Bennett je pri drugi izdaji svoje knjige *Theatre Audience* (2001) dodala poglavje, ki se ukvarja prav z analizo medkulturnosti v gledaliških praksah. Avtorica do tega pojma vzpostavi že tudi kritično stališče, saj meni, da kljub želji po demokratičnosti in odprtosti vsem kulturam sveta, takšne uprizoritve bolj kot širjenje kulturne identitete potrjujejo nadvlado določene (najpogosteje zahodne) publike (172–186).

užitek, izostril oči in ušesa in spodbudil svojo refleksijo uprizoritve (1996a: 7). Tako nas najprej seznanja z različnimi aspekti odnosa oder – dramsko besedilo, potem pa analizira gledališki prostor, gledališke predmete, čas ter delo igralca in režiserja, ki jima v predzadnjem poglavju pridruži še gledalca. Anne Ubersfeld je mnenja, da je gledalec prisoten v projektu drame že v času njenega nastanka, saj je gledalec naslovnik tako za avtorja besedila kot za režiserja uprizoritve. Prav režiser je tisti, ki prilagodi dramo sedanjosti, saj premosti zgodovinsko-družbeni razkorak med gledalcem, ki ga je predvidel avtor besedila, in tistim, ki ga predvideva režiser uprizoritve.⁷⁷ Gledalec, v katerem in skozi katerega se predstava sploh odvija, je tudi tvorec smisla predstave. Ne le, da je pri predstavi prisoten, gledalec je tudi naslovnik vseh njenih elementov: luči, glasbe, igralske zasedbe idr. (1996a: 255). Ves čas je v komunikaciji s tvorci predstave (vzdihuje, se smeji, drhti, utihne, protestira ...) in igralci slišijo tudi njegove nenamerno povzročene zvoke (npr. škripanje sedežev). Gledalec pa ni le naslovnik, temveč je vsaj v dveh primerih tudi soustvarjalec uprizoritve: pred začetkom, ko ustvarjalci upoštevajo njegov predvideni referenčni potencial, in na koncu, ko se odzove na predstavo kot konkretni naslovnik. Proces gledališke komunikacije je po avtoričinem mnenju »skoraj neskončno kompleksen«, tisto, kar ga loči od ostalih zvrsti umetniške komunikacije, pa je dejstvo, da je tisti, ki govori na odru, človeško bitje z dvojno identiteto: svojo lastno in tisto, ki jo prevzame od dramske osebe. Gledalec se v svoji notranjosti identificira z dramsko osebo, obenem pa se implicitno obrača k vsem drugim gledalcem, s čimer objektivizira osebo na odru. »Publika je torej hkrati jamstvo resničnosti oseb na odru in neresničnosti na odru umišljnega sveta« (1996a: 259). Vse to avtorica zaobjame s pojmom negacije oziroma zanikanja (*la dénégation*), ki ga povzame po Freudu (*die Verneinung*). Gledalec se zaveda, da na odru prikazano realno ni resnično. Gledališče je namreč nekaj realnega, konkretnega, vendar

77 V tem vidimo eno pomembnih razlik v recepciji drame: bralec se namreč vedno sreča z originalnim, zgodovinsko nastalim besedilom, medtem ko gledalec vedno gleda dramo skozi branje režiserja in igralcev, torej že aktualizirano in prilagojeno gledalčevemu konkretnemu času.

ločenega od preostale realnosti, je torej avtonomna realnost in ima tako podoben status kot npr. sanje. Zanikanje omogoča odrsko izražanje sicer nevarnih, družbeno nesprejemljivih želja in stremljenj, a s tem, ko jih prikaže na odru, osvobodi gledalca (katarza). Gledališka uprizoritev je namreč reducirani model siceršnjega človeškega ravnanja (1996a: 263).

Zadnje poglavje nosi naslov *Gledalčev užitek*. »Gledališki užitek v pravem pomenu besede je užitek znaka, najbolj semiotični užitek vseh užitkov.« (1996b: 207). Gre za prisotnost, ki je obenem odsotnost, in prav v zapolnitvi manka vidi avtorica izvor gledališkega užitka. Užitek v gledališču pa je raznovrsten. Sestavlja ga užitek zgodbe, to je užitek prepoznavanj že znanih zgodb ali užitek v suspenzu odkrivanja neznanih zgodb. Je užitek posnemanja, pri katerem je gledalec očaran nad magičnim poustvarjanjem in opazovanjem posnemovalne prakse. Užitek izvira tudi iz perceptivnega delovanja gledalca, ki sproti sestavlja iz različnih znakov samo njemu lastno celoto (brikolaž) in uživa v tem, »da si najslajše sam napravi iz elementov tistega, kar mu je bilo ponujeno« (1996b: 209). Z analizo znakov predstave gledalec uživa tudi v zmožnosti obvladovanja družbenih in psihičnih procesov in ob tem doživlja občutek uspele razumske dejavnosti. Za naštete užitke je gledalčevo delovanje pomembnejše kot zgolj sprejemanje, zato so tudi užitki v gledališču redko pasivni. Drugi pol gledalčevega užitka predstavljajo gledališke invencije. V soočenju z nepoznanimi in nerazumljivimi znaki je izzvana gledalčeva inventivnost, saj si mora sam izmisliti razmerje med znakom in njegovo razumljivostjo. Vendar gledalčeve zmožnosti semantične invencije niso neomejene in so odvisne od narave publike in njenih navad. Zato invencija odrskih iger ni mogoča brez navezave na tradicionalne in/ali trenutne gledališke kode, saj bi bila v nasprotnem primeru nerazumljiva – invencija nastaja na tej ali oni točki razlike ali preloma s tradicionalnimi kodi, kakršne pozna gledalec (1996b: 211).⁷⁸ Kot

78 Na tej točki se Anne Ubersfeld zelo približa Jaussovemu pojmu horizonta pričakovanja, kajti tudi zanj eksperimentalni teksti niso nikoli popolnoma novi – če bi bili, bi bili nerazumljivi – temveč vsebujejo navodila za bralca, ki zahtevajo revizijo njegovega horizonta pričakovanj.

pomemben element užitka navaja tudi identifikacijo. V nadaljevanju se njeno pisanje vedno bolj preplete s Freudovimi in Lacanovimi pojmi želje, zadovoljitve, frustracije, Drugega. Gledališče istočasno gledalca zadovolji in ne zadovolji, kar zanj združuje užitek in frustracijo. Po eni strani lahko opazuje najsilovitejša čustva, incest, smrt iz varne razdalje gledalca, ki ve, da prelita kri ni bila prava, po drugi strani pa ves čas gleda, kako drugi stori in dobi tisto, o čemer sanja tudi sam. Tako Anne Ubersfeld pride do meja užitka, kajti objekt gledalčeve želje se izmika, objekta želje ne more posedovati, tudi če bi ga, bi posedoval nekaj drugega od tistega, kar si je želel. »Frustrirana pa ni samo želja; celoten odrski prostor je objekt zahteve, ki ne dobi odgovora, gledalčevo stanje je nezadovoljenost.« (1996b: 217). Anne Ubersfeld tako pride do meja semiološke analize nasploh: »To je tudi trenutek, ko semiolog umolkne pred nečim, kar po njegovem mnenju zavrača smisel.« (1996b: 217).

MARCO DE MARINIS IN DRAMATURGIJA GLEDALCA

Spis Marca de Marinisa *Dramaturgija gledalca* (1987) je zagotovo eden temeljnih prispevkov k razmišljanju o gledališkem gledalcu. Avtor definira dramaturgijo kot skupek tehnik/teorij, ki urejajo zgradbo uprizoritvenega teksta, in po analogiji z dramaturgijo režiserja in igralca uvede še dramaturgijo gledalca. De Marinis razločuje med pasivno (objektivno) dramaturgijo – občinstvo je točka, h kateri so usmerjena dejanja režiserja, igralcev, pisatelja – in aktivno (subjektivno) dramaturgijo – gre za percepcijo, interpretacijo, estetsko vrednotenje idr., torej recepcijska dejanja občinstva – ki pa sta medsebojno povezani: uprizoritev s svojimi dejavnostmi sproža pri gledalcu določene kognitivne, afektivne, vedenjske spremembe, vendar pa se ta kognitivni in emotivnim potencial uprizoritve udejani le s pomočjo občinstva (1996: 190–191). Kjer se oba pomena dramaturgije gledalca prekrivata, se pojavi vprašanje o modelnem gledalcu. Gre za pojem, ki ga de Marinis osnuje na podlagi Ecovega modelnega bralca in s katerim želi pokazati, da sta produkcija in recepcija predstave tesno

povezani, hkrati pa določiti, do katere stopnje predstava pričakuje določen tip gledalca. In spet, sledeč Ecu, uvede tipologijo zaprte in odprte predstave. Zaprte predstave zahtevajo za 'pravilno' recepcijo točno določenega sprejemnika s strogo določenim tipom znanja (enciklopedično, ideološko). Kot primer navede politično, otroško, žensko, homoseksualno gledališče. Pri odprti predstavi pa način interpretacije in recepcije ni že vnaprej strogo določen, odprtost predstave pa je povezana in določena s številom uprizoritvenih znakov, ki temeljijo na gledalcu neznanem kodu (1996: 193). V to skupino sodijo po eni strani avantgardni, eksperimentalni uprizoritveni teksti, ki pa so namenjeni le omejeni publiki, saj zapolnjevanje številnih 'lukenj'⁷⁹ zahteva vrsto nadstandardnih sposobnosti sprejemnika;⁸⁰ po drugi strani pa so odprta tista dela, ki vodijo k porastu števila pooblaščenih gledalcev in dovoljenih vrst recepcije, takšne tipe vidi znotraj tradicionalnega indijskega gledališča ter »tretjega gledališča« Eugenia Barbe, katerega cilj je ustvarjanje predstav, ki bi dovoljevale resnično pluraliteto med seboj enakovrednih percepcij.

Z vidika recepcije v gledališču je še posebej zanimivo podpoglavje z naslovom *Strukturiranje gledalčeve pozornosti*, eden redkih prispevkov, ki se ukvarja s tako temeljnim problemom, kot je, kako gledalec iz raznolikih in razpršenih elementov sestavi uprizoritev, ki je skladna in nosi pomen, torej s problemom percepcije. Da je gledališka umetnost med vsemi tista, ki sprejemnikove čutne sposobnosti najbolj zaseda, je opozoril že Barthes z izjavo o mnogoterosti in raznovrstnosti znakov, de Marinis pa k Barthesovi informacijski polifoniji dodaja še tri pojme: povezanost (ker nepretrgoma teče), nestabilnost (ker se lahko spreminja) in nestalnost (ker je minljiva). »Zaradi teh tekstualnih in

79 Izraz je Demarinisov in kaže na njegovo ponovno naslonitev na avtorje, ki smo jih prikazali na prejšnjih straneh.

80 De Marinis navaja paradoksalno spoznanje Umberta Eca, da ni bolj zaprtega dela, kot je odprto delo, ter primer *Finneganovega prebujenja* Jamesa Joycea, ki je zaradi svojega obsega in brezštevilnih praznin, ki jih mora bralec sam zapolniti, prav gotovo eno najbolj odprtih besedil v svetovni literaturi, hkrati pa s tem drastično omejuje število in tip bralcev, ki so se sposobni uspešno vključiti v semantično in komunikacijsko udejanjenje besedila (1996: 194).

kontekstualnih značilnosti je gledalec prisiljen zavreči ali celo drastično izničiti del množice dražljajev, ki jim je simultano in sukcesivno izpostavljen.« (1996: 197). Gledalec tako avtomatično in nezavedno uporablja dva modela: pozorno fokusiranje in selektivno pozornost. Na podlagi teh ugotovitev si de Marinis zastavi temeljno vprašanje: kaj privablja gledalčevo pozornost k neki stvari in kaj jo hkrati odvrača od druge. Odgovore poišče znotraj psihologije percepcije in eksperimentalne estetike, dveh redkih disciplin, ki se vsaj delno ukvarjata s tem področjem. Če hoče predstava privabiti in usmerjati gledalčevo pozornost, mora gledalca najprej presenetiti, vzbuditi njegovo zanimanje, začudenje (to nakazujejo tudi različne nevrofiziološke spremembe, kot so potenje, sprememba srčnega utripa, širjenje zenic, mišična napetost ipd.), kar doseže z uporabo različnih motilnih in manipulativnih strategij, s katerimi zmede gledalčeva pričakovanja in percepcijske navade. Takšne strategije so različni scenski, svetlobni in zvočni učinki, hitri preskoki in spremembe ritma, atmosfere ... Že omenjeni Eugenio Barba je raziskoval tudi neobičajne in nenavadne igralske tehnike, ki večinoma temeljijo na kršenju bioloških in fizičnih zakonov,⁸¹ motilne značilnosti se pojavijo tudi na ravni splošnih gledaliških pričakovanj. Še odločilnejšega pomena pa so ugotovitve eksperimentalne estetike, da »nekateri učinki, ki jih sprožajo novi dražljaji, /.../ maksimalne moči ne dosežejo pri največji, ampak pri srednji stopnji inovativnosti« (1996: 202). Prav zato najlažje vzbujajo pozornost tisti dražljaji, ki temeljijo na dialektiki novega/starega, tujega/domačega, zapletenega/preprostega, nepričakovanega/predvidljivega, tujega/domačega, neskladnega/skladnega. De Marinis meni, da prav ta dialektika presečnečenja in že znanega vodi k užitku v gledališču:⁸² »Krhko ravnotežje se po eni strani ohranja z užitkom odkrivanja, nepričakovanim in nenavadnim, po drugi strani pa z užitkom prepoznavanja, déjà vujem in pričakovanim. Če bi to

81 O tem natančneje v članku Eugenia Barbe *Antropologija gledališča*, objavljenem v zborniku *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost* (1996: 241–267).

82 Na tej točki se ugotovitve eksperimentalne estetike in Demarinisovo pisanje prekrivajo tako z Jaussovim pojmom horizonta pričakovanja kot z užitkom invencije Anne Ubersfeld.

ravnotežje nagnili na eno ali drugo stran, bi s tem ogrozili uspeh kompleksne komunikacijske interakcije, ki je bistvo gledališke uprizoritve.« (1996: 204). Tako tudi de Marinis podobno, kot že pred njim obravnavani avtorji, zaključuje svoj spis z razmišljanjem o užitku v gledališču.

PROCESI GLEDANJA IN GLEDALIŠKI PROSTOR

KAJ VIDIMO, KO GLEDAMO

Ko smo razmišljali o sprejemniku drame, smo zapisali, da bralec bere dramatikovo besedilo, medtem ko gledalec gleda uprizoritev, katere sestavni del je dramsko besedilo, a prebrano skozi oči režiserja in igralcev ter aktualizirano glede na pričakovanja in navade gledalca. Iz tega sledi, da je sprejemnik drame trojen: sestavljajo ga bralci dramskega besedila, režiser in igralci (oziroma celotna gledališka ekipa) ter gledalci uprizoritve. Prav gledalec pa je tisti element gledališke komunikacije, ki je v »postmoderni multimediji civilizaciji«, če uporabimo Lehmannovo formulacijo (2003: 267), postal predmet zanimanja najrazličnejših znanstvenih disciplin, ne samo gledališke teorije.

Ker »živimo v družbi, ki ima raje podobe kot lastne izkušnje« (Copeland 1996: 114), je opaziti v zadnjih desetletjih porast zanimanja za raziskovanje vizualnih zaznav in procesov gledanja. Med prvimi so bile filmske študije, ki so zaradi nekaterih receptivnih podobnosti dale mnogo impulzov tudi za gledališke študije. Tako film kot gledališka uprizoritev se najpogosteje odvijata v javnih, za to priložnost posebej zgrajenih prostorih.⁸³ V obeh primerih publika gleda v temnem avditoriju in se odziva kot skupina. Bistvena razlika pa se kaže v statusu filma, ki je končni izdelek,

83 Erika Fischer-Lichte zapiše, da ne obstaja več prostor, kjer se gledališče ne bi moglo odvijati, pa naj bodo to tovarne, ruševine gradov, parki, trgi, ulice, gozdovi, cirkuški šotori ... (1997: 56).

neobčutljiv za odzive publike in se bo odvil na enak način pred polno ali prazno dvorano, pred navdušeno ali zdolgočaseno publiko, večer za večerom enako, medtem ko je gledališče umetnost živega stika med igralci in gledalci. Druga bistvena razlika je, da je film vedno interpretiran skozi oko kamere in tako gledalčevo pozornost bistveno bolj pritegne nase in jo vodi. Naše oko gleda skozi isto lino, kot je skoznjo pred nami gledal režiser in snemalec, montaža se zgodi brez gledalčeve prisotnosti. V gledališču pa si gledalec iz najrazličnejših statičnih in gibljivih elementov vsak trenutek samostojno sestavlja podobo uprizoritve na podlagi avtonomije lastnega očesa, ali kot bi rekla Anne Ubersfeld, uživa v tem, »da si najslajše sam napravi iz elementov tistega, kar mu je bilo ponujeno« (1996: 209). Med zgodnejše in pogosto citirane filmske študije sodi članek Laure Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* iz leta 1975, ki je spodbudil porast tovrstnih razmišljanj. Mulveyjeva se sprašuje, kako gledalčeva podzavest strukturira gledanje: kontrast med temo v avditoriju in bleščečimi, migotajočimi vzorci svetlobe in sence na zaslonu povečuje iluzijo voajeristične ločenosti. Tako medij ekrana in narativne konvencije filma dajejo gledalcu občutek gledanja v privatni svet, prav to pa zadovoljuje eno od primarnih človekovih želja in vodi k užitku (Bennett 2001: 76).

Kontrast med svetlobo in temo, ki je nastal po uvedbi elektrike v gledališke dvorane, je tisti moment v zgodovini gledališča, ki je v veliki meri spremenil tudi pogoje produkcije in recepcije. Freddie Rokem v članku *Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču* meni, da je vpeljava elektrike v gledališče glavni razlog za strukturne in profesionalne spremembe, ki so se pojavile konec 19. stoletja bolj ali manj hkrati z uvedbo poklicnega režiserja, torej tistega, ki odloča, kaj se bo na odru videlo, in s prihodom novih oblik igralske zavesti ter gledalstva (2003: 8). Vprašanje, ki si ga zastavi, pa je, ali vidimo, kar hočemo videti (subjektivno), ali vidimo, kar se dejansko dogaja (objektivno). F. Rokem je mnenja, da je zaznavanje občinstva pogojeno in oblikovano s tem, kar lahko vidijo oziroma hočejo liki na odru, kako oni dojemajo (fikcijski) svet, ki jih obdaja. Uprizoritev je torej nekakšen vzorec ali navodilo gledalcem, kaj je mogoče videti in kakšne vrste je dojemanje sveta,

predstava torej ustvari svoje gledalce s tem, ko na odru prikaže načine zaznavanja (2003: 8). Navede dva primera. Prvi je Brecht, ki si ves čas prizadeva, da bi gledalca spremenil v opazovalca, torej ne le naučil gledati, temveč tudi kritično sprejemati videno, zato nenehno spodkopava njegovo samozavest in ga postavlja pred nove možnosti razumevanja. Drugi, nasproten proces pa se dogaja znotraj realističnega, ibsenovskega tipa gledališča, kjer so gledalci privilegirani v primerjavi z dramskimi osebami, saj vidijo in vedo več kot dramske osebe same. Te si ponavadi zatiskajo oči pred dejstvi, gledalci pa razmeroma hitro razberejo varljivost njihovih iluzij.

Presenetljivo je, da so bili v študijah gledališča, torej študijah vizualnega medija, procesi gledanja toliko časa samoumevni in teoretsko nereflektirani. Christopher B. Balme (2003: 37) išče razloge v zgodovini – jezikovni vidik gledališča je bil dolgo časa privilegirani v primerjavi z vizualnim in tudi estetska razsežnost gledališča v širšem pomenu besede je bila pripisana dramskim besedilom, ne pa podobam, ki so nastale v njihovih uprizoritvah. Teoretske razloge vidi v vplivu semiotike, ki je prevajala vizualne elemente predstave v lingvistično terminologijo, pri čemer misli na pojme, kot so gramatika, fonem, kod. Tako je zanimanje za vizualno prisotno pri gledaliških praktikah šele zadnjih nekaj desetletij, z veliko zamudo pa je prodrlo tudi v teorijo.

GLEDALČEVO RAZMERJE DO PROSTORA – POGLED V ZGODOVINO

Vprašanje gledanja in s tem mesto in vloga gledalca v uprizoritvi je kar najtesneje povezano tudi z vprašanjem prostora, v katerem poteka uprizoritev, saj je gledalčevo razmerje do prostora odločujoče v njegovi percepciji uprizoritve.⁸⁴ Tako je npr. antično gledališče, ki se je odvijalo na

84 Različen tip gledališča ni privabljal le različnih vrst publike, temveč je povratno s svojimi različnimi tehničnimi zmožnostmi in prostorskimi kodi usmerjal tudi same pisce dramskih besedil, o tem glej članek L. Kralja *Drama in prostor* (1998a). Natančnejše zapise o različnih tipih gledališča skozi zgodovinska obdobja in v odnosu do publike najdemo skupaj z modelnimi ilustracijami v knjigi Nikole

prostem v velikih odprtih amfiteatrih (npr. gledališče v Epidavrosu je lahko sprejelo tudi do 17.000 gledalcev), bilo namenjeno vsem slojem, v gledališče so prišle tudi ženske in otroci. Gledališče je bilo kot del religioznega festivala namenjeno vsem in neločljivo povezano z družbeno, ekonomsko in politično strukturo polisa. Odzivi publike so bili bučni, navdušenje so kazali z aplavzom, nezadovoljstvo pa z žvižgi in topotanjem z nogami (Kindermann 1990: 5–7). Srednjeveški misteriji in moralitete so se dogajali na trgih in ulicah, igralci in gledalci pa so bili del skupnega občestva, ki je želelo doživeti zgodbo odrešitve. Prizori so potekali v obliki procesije in se odvijali simultano. Tudi elizabetinsko gledališče se je še vedno odvijalo podnevi, predstave so se začenjale ob dveh popoldne, gledalci so sedeli na prostem, del odra pa je bil že pokrit s streho. Odzivi publike so bili najbolj glasni v parterju, kjer so si za peni predstavo lahko stoje ogledali tudi revnejši sloji (Lennard 2002: 138). Vendar pa se v 17. stoletju že pričenjajo procesi, ki publiko čedalje bolj formalizirajo, ji določajo kode in pravila obnašanja, s tem pa postaja publika vedno bolj pasivna in elitistična. Nove, zaprte gledališke dvorane so razdeljene na parter, lože, balkone in galerije, kar povzroča precej večje socialno razlikovanje publike, komunikacija med obiskovalci različnih slojev je s tem onemogočena. Družabnim srečanjem so namenjeni še posebni prostori, foyerji. Tako postane gledališče priložnost za srečevanje, sklepanje poslov in porok ter razkazovanje ugleda buržoaznih slojev. Prav družabni vidik gledališča postane pomembnejši od same uprizoritve. Italijanski baročni oder v obliki škatle brez četrte stene se je v nekoliko dopolnjeni različici ohranil kot najpogostejši arhitekturni model gledališča vse do 20. stoletja.⁸⁵ Gledalčev pogled je tako dokončno usmerjen v zaprt in intimen prostor odra. V gledališču italijanske škatle je gledalcu vsiljena nepremična točka gledanja, ki določa kot, pod

Batušića *Uvod u teatrologiju* (1991: 227–285). Postdramski prostori pa so opisani v knjigi Hansa Thiesa Lehmann. Prostor kot eden ključnih elementov tako dramskega besedila kot gledališke uprizoritve je izhodišče knjige *Space in performance: making meaning in theatre* (1999) Gaya McAuleya.

85 Gre za t. i. iluzionistični tip odra, ki ima svoje začetke že v renesansi, vrh pa doseže z naturalizmom.

katerim vidi oder. Središčni točki na odru v dvorani ustreza privilegirana gledališna točka, namenjena kralju, kasneje pomembnejšem, s katere je odrski prostor ves čas viden in lepo urejen. Zaznavanje predstave je torej odvisno od umestitve gledalca v družbeni in politični hierarhiji. Bolj ko je oddaljen od središča moči, bolj deformirano je njegovo gledanje (Bauchard 2003: 25).

ALTERNATIVNE OBLIKE RAZMERJA MED UPRIZORITVIJO IN GLEDALCEM

Cilj večine gledaliških reformatorjev z začetka 20. stoletja je bil zato iskanje različnih alternativnih prostorskih ureditev, ki bi razpočile optično škatlo in zlomile tradicionalni pogled, s čimer bi prebudili publiko iz otopelosti in brezbriznosti. Na nivoju gradnje odrskega prostora, torej med arhitekturnimi inovatorji, omenimo Tairova, ki je oder členil vertikalno s pomočjo lesenega ali jeklenega ogrodja in barvnih platen, Gropiusovo Totalno gledališče, ki predvideva vrtljivi oder brez globine, značilne za baročni škatlasti oder, ter Meyerholdove predstave o gledališču, ki ni vnaprej prostorsko oblikovano, temveč je kreirano glede na zahteve izvedbe posamezne uprizoritve (Batušić 1991: 276).

Drugi cilj gledaliških reformatorjev pa je bil gledalca prebuditi iz otopelosti, ga postaviti v vlogo (fizično) aktivnega udeleženca, ne le konzumenta, spremeniti njegove ustaljene zaznave in ga s tem ozavestiti o njegovem mestu v uprizoritvi. V zgodovini drame so zagotovo najbolj odmevali tako idejni spisi kot praktično delovanje Antonina Artauda in Bertolta Brechta.

V knjigi *Gledališče in njegov dvojnik* beremo: »Da bi z vseh strani zaobjeli gledalčevo občutenje, se zavzemamo za predstavo v krogu, ki ne bo iz odra in dvorane naredila zaprtih svetov brez možnosti sporazumevanja, ampak bo svoj vidni in zvočni blesk razsipala po vseh gledalcih.« (Artaud 1994: 109). Za Artauda je ideal gledališče v krogu, pri čemer gledalci in igralci še le v medsebojnem učinkovanju ustvarjajo gledališki dogodek. Zato je Artaud za gledalce predvideval vrtljive sedeže, ki bi jim omogočali nemoteno spremljanje predstave iz vseh smeri. Njegovo gledališče krutosti je

obredno, svečeniško gledališče, ki gledalca spremeni iz opazovalca v prizadetega udeleženca. Blaž Lukan opozarja, da krutost ni razumljena v telesnem, temveč moralnem smislu, krutost gledalcu ne bo dopustila, da bi zapustil dvorano nedotaknjen, temveč ga bo morda celo spremenila (Lukan 1994: 27). Da pa bi to dosegla, je Artaud želel svojega gledalca presenetiti, ga spraviti v stanje transa, uročitve in hipnotične obsedenosti, kar je med drugim dosegel z optičnimi in zvočnimi napadi na publiko in njeno čustveno senzibilnost (npr. zvočne vibracije, specifična osvetlitev, fizične podobe, nenadne spremembe ritma, govorjenje brez pavz ipd.).

Radikalno nasprotni princip uvede Bertolt Brecht, saj si želi gledalca, ki se ne bo predajal čustvom in identifikaciji z junaki, temveč bo predvsem mislil in do videnega na odru zavzel kritično stališče, o čemer piše v *Malem organonu za gledališče* in drugih spisih. Tudi Brecht želi aktivno sodelovanje gledalca, vendar si za razliko od Artauda ne želi zlitja igralcev in gledalcev v ritualno skupnost, temveč želi ravno obratno, da bi se gledalec vsak hip uprizoritve zavedal gledaliških konvencij (četrta stena) in parcialnosti iluzije. Za dosego potujitvenega efekta je Brecht predlagal številne tehnike, npr. direktni nagovor publike, zaključeno strukturiranost posameznih prizorov, ki vsebujejo naslove z družbeno poanto, oder brez realistične scenografije, songe ipd. (Brecht 1987: 390–392). Njegov gledalec je tako kritični opazovalec in Brecht je verjel, da bo takšen gledalec, ki mu je zgodba posredovana v svoji osupljivosti in nenavadnosti (1987: 126), spremenil svoje avtomatizirano zaznavanje in zavzel aktivno držo tudi v podobnih primerih v lastnem, realnem življenju. Brecht je verjel, da gledališče lahko izzove družbene spremembe, s tem pa njegovo epsko gledališče premesti odnos oder – publika v politični kontekst (Bennett 2001: 22).

Gledališče po drugi svetovni vojni skuša na najrazličnejše načine vključiti občinstvo v uprizoritev, gledalca uporabi celo kot element uprizoritve, s čimer gledalec prestopi v dramsko fikcijo. Marco de Marinis v članku *Dramaturgija gledalca* navaja dva takšna primera: uprizoritev *Antigone* (1967) Living Theatra, pri kateri so gledalci postali prebivalci Argosa v vojni s Tebanci, ki so jih igrali igralci, in še podobne

zgodnejše poskuse Jerzyja Grotowskega, ko so bili npr. v *Faustu* (1960) gledalci gostje za mizo glavnega junaka. Vendar je že konec 60. let Grotowski razmišljal o prehodu od gledališča, v katerem bi gledalci sodelovali, h gledališču, kjer bi bili le priče dogajanja. Menil je, da je pričevanje bolj avtentična in tudi produktivnejša oblika sodelovanja kot dejansko vključevanje (Marinis 1996: 196).

Erika Fischer-Lichte poudarja razlike med avantgardnimi reformatorji in današnjim gledališčem, ki ga imenuje postmoderno. V knjigi *The show and the gaze of theatre: a European perspective* zapiše (1997: 56–60), da je avantgardno eksperimentiranje z novimi prostori želelo ustvariti enotnost igralcev in gledalcev ter gledalce preoblikovati v nova bitja. Gledalci so tako izgubili varno mesto v temi auditorija in se globlje zavedali, da se gledališki dogodek odvija tukaj in zdaj. Postmoderno gledališče pa se po mnenju Fischer-Lichtejeve do neke mere od teh postopkov tudi razlikuje, saj za razliko od avantgardnih prednikov, ki so imeli za cilj umetnost približati življenju, šokirati gledalce, jih spraviti v stanje transa in omam ter spremeniti v nova bitja, nima takšnih ciljev, temveč gledalcu vrne svobodo poljubnega pripisovanja pomenov. Postmoderno gledališče gledalcu vrne pravico, da je gledalec v pravem pomenu besede: gledalci svobodno povezujejo vse z vsem in ustvarjajo pomen po lastni volji, lahko celo zavrnejo pripisovanje kakršnegakoli pomena in predstavljene predmete preprosto doživljajo v njihovi konkretni biti (1997: 58). Če so avantgardisti želeli, da gledalec postane igralec, v postmodernem gledališču gledanje postane ustvarjalno dejanje. Postmoderno gledališče povzdigne gledalce v popolne gospodarje možne semioze, ne da bi imelo še kak drug končni cilj (1997: 59). Prav najnovejše elektronske in multimedijske režije z uporabo novih tehnologij ustvarjajo prava vizualna potovanja in znova zastavljajo gledalcu vprašanja o načinih njegovega gledanja (Bauchard 2003: 28).

POJEM DISTANCE

Vse želje po vključevanju občinstva pa niso nič drugega kot želja podreti temeljno gledališko konvencijo, ki jo najpogosteje poimenujemo s pojmom distance. »Gledališko

dogajanje samo po sebi predpostavlja distanco in odrska igra od gledalca zahteva, da se njene igrivosti in simulacije realnosti v njej neprenehoma zaveda: da torej ve, da ima pred seboj skonstruirano, umetelno ustvarjeno, kvazirealno ali estetsko resničnost ljudi, predmetov, dogodkov itd.: realnost, ki je sicer fizična in konkretna, v katero pa je gledalcu principiелно prepovedan vstop (Inkret 1986: 109). Prav to pa zaobjema tudi Szondijev pojem absolutnost drame (2000: 30).

Izčrpna študija, ki se ukvarja s problemom distance v gledališču, je študija Daphne Ben Chaim *Distance in the Theatre: The Aesthetics of Audience Response* (1981). Pojem distance že v uvodu nazorno opiše s primerom: mi lahko jokamo, ko Desdemona umira, vendar ne tečemo na oder, da bi jo rešili (1981: IX). Ugotavlja, da je distanca eden ključnih pojmov percepcije gledališkega dogodka, a si ga teoretiki skozi zgodovino različno razlagajo. Pojem distance analizira pri Kantu, Nietzscheju, Bulloughu in za vse tri ugotavlja, da je koncept distance psihične narave. Nadaljuje s Sartrom, zanj je distanca dejanje volje. Daphna Ben Chaim se izčrpno posveti raziskavam Brechta, Artauda in Grotowskega. Če je Brecht z različnimi tehnikami želel ovirati gledalčevo emocionalno vključenost in s tem povečati distanco, sta jo Artaud in Grotowski želela izničiti, s tem pa, ko izgine distanca, izgine tudi umetnost in gledališče postane le še skupna psihoterapija (1981: 48). Iz tega sledi, da je določena stopnja distance nujen pogoj za gledališče. Prav gledalčevo zavedanje, da je gledališki dogodek fikcija, temeljno določa gledalčevo izkušnjo. Zavedanje fiktivnosti je tako temeljna distanca, ki je, opirajoč se na ugotovitve Rogerja Scrutona, sestavljena iz treh različnih, a medsebojno povezanih komponent (Ben Chaim 1981: 73–76): (1) gledalec se zaveda fiktivnosti podob, da so ljudje na odru igralci, vendar pa do predstavljenih junakov in njihovih usod čuti strah, sočutje, upanje – gledalec ve, da lahko doživi emocije brez nevarnosti; (2) gledalec se zaveda, da je podoba neresnična, vendar jo obravnava z vso resnostjo, predpogoj je gledalčeva prostovoljna privolitev, da sodeluje v kreaciji fiktivnega sveta; (3) z gledalčevim molčečim zavedanjem fiktivnosti umetniškega dela ter hotenjem po predstavljanju je njegova zavest osvobojena meril, ki veljajo v resničnem

svetu. Dogodkom na odru gledalec tako ne verjame dobesedno. Fenomen distance torej vključuje dvojno napetost: molčeče zavedanje fikcije in pogojna verjetnost predstavljenega gledalcu zagotavlja psihološko zaščito, ki mu omogoča intenzivnost čustvovanja, kar povratno vpliva na povečanje verjetnosti predstavljenega. Tako intenzivnost gledalčevega sodelovanja pri kreaciji fiktivnega sveta določa njegovo zadovoljstvo oziroma užitek (Ben Chaim 1981: 76). Zato je določena stopnja distance nujen predpogoj za gledališče, kajti če distanco izničimo, izničimo fiktivni svet, če pa je distanca prevelika, to onemogoča sodelovanje pri predstavljanju. Sodobno gledališče manipulira z distanco in tako izmenično uporablja oba principa, princip vključenosti, empatije, ter princip razdalje, objektivnosti – distanca se spreminja iz trenutka v trenutek znotraj posamezne igre (takšne so npr. igre Harolda Pinterja). Tako postane distanca eden od pomembnih določujočih faktorjev sodobnega gledališča.

In če se vrnemo k filmskim študijam, lahko zapišemo, da je ena od razlik med obema medijema tudi v stopnji distance. Daphna Ben Chaim navaja ugotovitve dveh filmskih teoretikov, Christiana Metzja in Andréja Bazina. V gledališču realno vdira v fiktivno – vse, kar publika zaznava, se dogaja v njeni prisotnosti s pomočjo živih bitij, realnih predmetov, scene, avditorija ... Pri filmu pa je vse odsotno, filmski trak je le sled realnega. Če gledalec v gledališču na odru dejansko vidi stol, vidi gledalec v filmu samo njegov odsev. Filmska superiornost se tako kaže v minimalni distanci, ki dovoljuje intenzivnejšo povezanost z neresnično fikcijo. Gledalci dobijo večji vtis resničnosti in se lažje identificirajo, ker »zaznavajo fotografirani objekt kot odsoten, fotografijo kot prisotno in odsotnost prisotnega kot pomen« (1981: 54).⁸⁶ Razlika pa je tudi v tem, da pri filmu

86 Poigravanje s stopnjo distance v gledališču in pri filmu je zaznamovalo uprizoritev dramskega besedila *Fragile!* hrvaške avtorice Tene Štivičič v režiji Matjaža Pograjca (Slovensko mladinsko gledališče, 2005). Koncept odrske režije temelji na estetskem prepletu gledališkega in filmskega jezika, saj uprizoritev dramskega besedila poteka na več ravneh – je gledališka igra, ki se hkrati snema in predvaja na velikem platnu kot neposreden televizijski prenos odrskega dogajanja, dopolnjen s posnetki miniaturnih kulis in

iluzija ni osnovana na konvenciji, sprejeti s strani publike, kot je to značilno za gledališko publiko, temveč izhaja iz samega medija. Proizvajanje umetniškega predmeta je torej lažje, če je fikcionalnost neločljivo povezana s samim medijem. Zato je pri večini filmov potrebna nižja mentalna aktivnost sprejemnika kot pa za gledališče ali branje literarnih del, kjer je obratno potreben večji mentalni napor, da ustvarimo pomen tistemu, kar smo videli oziroma prebrali.

drugega materiala. Matjaž Pograjc se ves čas poigrava s pojmom distance kot tudi s prepletom in rušenjem konvencij obeh medijev, gledališkega in filmskega. Sam proces snemanja ustvarja distanco in povečuje zavedanje, da je dogajanje pred nami fikcija, pri čemer se ves čas spreminja tudi vloga nastopajočih, ki so enkrat interpreti gledaliških vlog, spet v drugem trenutku snemalci, torej nekakšni odrski delavci. Končni izdelek, ki se vrti na platnu, ni neobčutljiv na odzive publike in se ne odvija večer za večerom enako, kot je to značilno za film, ampak so vanj vtisnjeni tudi odzivi gledalcev, ki ustvarjajo gledališko komunikacijo z igralci. Po drugi strani pa oko kamere spremlja detajle, razkriva intimo, pogled od blizu, ki ga gledališki medij izjemno težko doseže in je v najboljšem primeru rezerviran le za gledalce prvih vrst. Tako imamo »film«, pri katerem je večina elementov prisotnih, imamo vpogled v zakulisje in gledamo, kako film nastaja pred našimi očmi, a hkrati imamo gledališče, kjer oko kamere zmanjšuje distanco in povečuje vtis resničnosti ter tako u stvarja intenzivnejšo povezanost s fikcijo. (Pezdirč Bartol 2007: 198–199).

NEKAJ PRIMEROV KONKRETNIH RAZISKAV GLEDALIŠKE PUBLIKE

VPRAŠANJE METODOLOGIJE

Kot je opozoril že Patrice Pavis, je eden ključnih problemov v raziskovanju publike ta, da ni enotne perspektive, ki bi lahko integrirala različne pristope h gledalcu: sociološkega, psihološkega, semiološkega, antropološkega ipd. (1997: 239). Drugi problem pa je tehnične narave, namreč, kako opisati publiko in zabeležiti njene reakcije, estetsko izkušnjo in učinke, ko pa je vsaka predstava enkratna, minljiva in neponovljiva, mnoga gledalčeva izkustva pa zasebna, neopisljiva in navzven neopazna.

Pregledana strokovna literatura nas napeljuje na misel, da je gledalca možno opisati na tri načine:

a) s pomočjo teoretičnih pojmov, kar smo nakazali na prejšnjih straneh;

b) iz zgodovinske perspektive: gre za analizo publike skozi zgodovino oziroma v določenem zgodovinskem obdobju, v odvisnosti od družbene sestave, kulturnih in psiholoških navad, političnih in ekonomskih vplivov ipd., pri čemer si pomagamo z različnimi arhivskimi viri in dokumentacijo za posamezno zgodovinsko obdobje;

c) z eksperimentalnimi raziskavami: takšne raziskave upoštevajo teoretična spoznanja, ki jih aplicirajo na raziskave konkretne publike; za potrebe svojih analiz pogosto uporabljajo empirično metodo, ki jim omogoča analizo zbranega gradiva. Zbiranje gradiva pa v večini primerov poteka s pomočjo naslednjih postopkov:

- najpogostejša je raba različnih vprašalnikov z odprtimi/zaprtimi tipi vprašanj, ki jih gledalci izpolnjujejo pred ali po predstavi – ta postopek je zlasti primeren za sociološke raziskave publike;

- intervju z gledalci, ki ga posnamemo, omogoča v večji meri odprt tip vprašanj in s tem večji vpogled v gledalčeve individualne zaznave, odzive, izkušnje, odgovore;

- beleženje med predstavo je zaradi teme v avditoriju manj izvedljivo, poleg tega ovira gledalčevo spremljanje uprizoritve in njegovo pozornost do odrskega dogajanja. Takšen pristop je smiseln, če gledalčeve odzive beleži sam raziskovalec (tako npr. med predstavo dela zaznamke o reakcijah publike, kot so smeh, različni vzdih, komentarji, zehanje, predčasno zapuščanje dvorane ...), seveda pa je del takšnih reakcij možno opazovati tudi z videoposnetka;

- meritve bioloških funkcij (npr. telesna temperatura, srčni utrip, hitrost dihanja ...).

Posamezni raziskovalci se odločajo za pristope glede na cilje raziskave, pogosto pa kombinirajo več različnih načinov. Metodološki problemi, povezani s tem tipom raziskav, pa so še vedno veliki in so posledica same narave predmeta raziskovanja.

V nadaljevanju bomo predstavili tri metodološko različne eksperimentalne študije, ki so zaradi objav v reprezentivnih zbornikih oziroma samostojne knjižne izdaje doživele tudi precejšnjo odmevnost in se pogosto znajdejo med citiranimi deli.

SOCIOLOŠKA ANALIZA PUBLIKE

Knjiga francoske avtorice Anne-Marie Gourdon *Théâtre, public, perception* (1982) je nastala kot rezultat avtoričine empirične sociološke analize gledališča. Knjiga obsega teoretična razmišljanja⁸⁷ in prikaz konkretnih rezultatov

87 Zlasti zanimivo je poglavje *La perception du spectacle* (117–133), v katerem avtorica analizira različne mehanizme percepcije. Zastavi si vprašanje, kaj so dejavniki izbire pri gledalčevi pozornosti – zakaj je ta lahko včasih razpršena na vsa sporočila, včasih pa se odloči za

ter njihovo analizo. Gourdonova je preučevala publiko štirih uprizoritev (1793, *Les Bonnes*, *Les Anges meurtriers*, *Ondine*) v različnih gledaliških hišah (od elitne Comédie-Française, delavskega Théâtre du Soleil do ljudsko naravnane Théâtre National Populaire). S pomočjo vprašalnikov je pridobila odgovore tako o tehničnih vidikih uprizoritve (materiali za sceno, kostumi, barve), elementih predstave (npr. parada, igralci, razlogi (ne)opaženosti posameznega elementa) kot socioloških dejavnikov (starost, spol, narodnost, poklic, stopnja izobrazbe, pogostnost obiskov gledališč ...). Eksperimentalna študija je pokazala precej visoko raven homogenosti obravnavane publike – to so v glavnem mladi, dokaj izobraženi pripadniki srednjega do višjega sloja družbe, ki pogosto obiskujejo gledališče. Njihov gledališki okus je relativno konzervativen in se podreja večinskemu mnenju gledalcev, tako tudi mlajši obiskovalci Comédie-Française dajejo prednost klasičnim besedilom, čeprav v manjši meri kot starejši gledalci, gledalci Théâtre du Soleil pa si želijo družbeno angažirane uprizoritve. Gourdonova posebej izpostavi intelektualce, saj njene raziskave kažejo, da je teh v gledališču še posebej veliko.⁸⁸

sprejemanje enega sporočila na škodo drugih. Avtorica meni, da je vzrok v pravilu »zasičenosti sprejemnika«, ki zavezuje k ekonomičnosti proizvodjanja znakov, saj pozornost gledalca v primeru prenasíčenja zajame le del sporočil brez možnosti medsebojnega povezovanja, kar seveda povzroči prenehanje interesa za nadaljnje spremljanje. Percepcijo, ki jo definira kot spoznavanje predmetnosti iz zunanjega sveta s pomočjo čutov, pogojuje več dejavnikov: tehnični (lokacija gledališča, postavitve scene, akustika, vidljivost, osvetljava, udobje, mesto sedeža, velikost dvorane ...), psihofiziološki in psihološki (tako npr. višje število dražljajev viša prag zaznavanja, mnoge gledalčeve sodbe in odločitve o všečnosti pa izhajajo iz podzavestnega in jih je praktično nemogoče razložiti) ter sociološki.

- 88 Podobno takšno sociološko raziskavo sta za slovenski prostor naredila Igor Lampret in Andreja Tauber, in sicer sta v sezoni 1988/89 raziskovala značilnosti gledalcev sedmih različnih gledališč: SNG Drama Ljubljana, SNG Opera, MGL, Šentjakobsko gledališče, SMG, Lutkovno gledališče in Cankarjev dom. Njuni rezultati so bili objavljeni v novosadski reviji *Scena* (1990), v slovenskem prostoru pa objave nismo zasledili.

ETOGENETSKI PRISTOP

Frank Coppieters z univerze v Antwerpnu je sredi 70. let kot sodelavec Carlosa Tindemansa objavil del rezultatov obsežne študije gledališke publike z naslovom *The Theatre Public. A semiotic Approach* (1977: 32–43). *Performance and Perception* (1981: 35–48) pa pomeni samostojno objavo nadaljnjih obdelav zbranega gradiva. Oprl se je predvsem na etogenetsko metodo, kot jo je na univerzi v Oxfordu razvijal R. Harré s sodelavci. Ta je nastala zaradi metodoloških nesoglasij, ki so pokazala, da preučevanje ljudi v njihovem vsakdanjem družbenem življenju ne more potekati tako kot preučevanje stvari, saj družbena skupnost ni zgolj statistični seštevek posameznikov, temveč nekakšen nadindividuus z lastnimi značilnostmi. Posamezne člane publike je treba preučevati kot tipične člane družbenega kolektiva.⁸⁹ Obsežna raziskava je bila sestavljena iz dveh korpusov.

Na podlagi 29 člankov iz revije *The Drama Review* je bila izdelana sistemizacija gledališke predstave v tri epizode (zbiranje publike, izvajanje uprizoritve, razhajanje publike). Coppieters se osredotoči zlasti na prvo epizodo, to je zbiranje gledalcev pred začetkom same uprizoritve, in jo razdeli na sedem podenot, t. i. haptod: zbiranje občinstva, prostor čakanje pred začetkom predstave, razdelitev v omejene skupine, odhod v prostore za uprizoritev, prostor za uprizoritev kot predhodnica uprizoritve, pridobitev sedeža in čakanje vpricho igralcev na začetek predstave. Coppieters ugotavlja, da je obisk sodobnega gledališča za gledalca bolj tvegan kot obisk tradicionalnega, ki je varno uokvirjeno v predvidljive konvencije.

Drugi korpus sestavlja 80 intervjujev z gledalci (študenti in dijaki) predstave *People Show*, ki je v dveh zaporednih dneh potekala v Antwerpnu. Obe predstavi sta bili posnети s skritimi kamerami in nihče od gledalcev ni vnaprej vedel, da bo intervjuvan. Intervju je trajal eno uro in je vseboval izključno odprt tip vprašanj (pogovore so posneli tudi s kamero), dijaki pa so napisali še sestavek o svojih vtisih o predstavi. Tako je Coppieters zbral preko 1000 strani gra-

89 Marvin Carlson Coppietersov družbeni kolektiv vzporeja s Fishevim pojmom interpretativne skupnosti (1994: 273).

diva. Intervjuvanci so poročali, da so se med predstavo nelagodno počutili in jim je bilo nerodno (to je povzročal osvetljen avditorij, to, da so igralci buljili v gledalce ..., kar je povzročalo pri gledalcih dilemo, ali so v receptivni ali produktivni vlogi). Spominska izkušnja intervjuvancev o predstavi se je izkazala za fragmentarno, zmedeno in kvalitativno zelo neizenačeno; gledalci radi izločijo tiste elemente, ki jim jih ni uspelo osmisлити, slušne vtise sinestetično povezujejo z vidnimi, močne vtise pa večkrat zmotno povezujejo z doživetji ob drugih priložnostih. Raziskava je pokazala, da je razmerje do drugih gledalcev oziroma do občinstva pomemben dejavnik dojemanja predstave in da so procesi dojemanja v gledališču oblika družbene interakcije.

VPLIV IDEOLOGIJE

Avtorja Ed Tan in Henry Schoenmakers z amsterdamskega inštituta za gledališke raziskave sta v članku '*Good Guy Bad Guy*' *Effects in Political Theater* objavljenem v zborniku *Semiotics of Drama and Theatre* (1984: 467–507), prikazala rezultate raziskave o značilnostih recepcije predstav t. i. političnega gledališča. Pri ustvarjalcih tega tipa gledališča sta namreč opazila zanimivo dilemo: če ustvarjalci zagovarjajo neko politično vizijo, so obtoženi poenostavljanja in stereotipnih prikazovanj oseb in institucij, če pa želijo na vrednostno nevtralen način pri občinstvu vzbuditi kritično razmišljanje o zapletenih političnih temah, pa tvegajo, da bodo popolnoma napačno razumljeni. Raziskovalca dokazujeta zadnjo trditev z zgledom dveh uprizoritev: to sta *Protest* Václava Havla in *Towards a Nuclear Future* Pipa Simmonsa. Dramo *Protest* je uprizorila skupina študentov z inštituta za gledališke raziskave, predstava se je odvijala v dveh različnih prostorih: v polovici primerov v učilnici in za kontrolo pri drugi polovici v prostorih univerzitetnega gledališča.⁹⁰ Na

90 Raziskovalca sta predvidevala, da bo učilnica primernejši prostor, saj je razdalja med igralci in gledalci manjša, da bo sam nepričakovan prostorski okvir vzbudil zanimanje in da bo zato uprizoritev v učilnici više ovrednotena ter da bodo s tem pri gledalcih dosegli kritičen razmislek o tematiki disidentstva.

vprašalnik s 26 vprašanji o dojemanju prostora, čustvenemu odzivu med predstavo, razmerju med nastopajočima oseba in identificiranjem z njima ter ovrednotenju predstave, je odgovorilo 152 gledalcev. Ugotovitve so bile za raziskovalca presenetljive, saj v vrednotenju ni bilo opaziti razlik med navedenima skupinama, učilnico so dojemali celo bolj negativno, predvsem pa je spodletel poskus vzbuditi pri publiku kritičen razmislek, saj se je 80 odstotkov gledalcev opredelilo do oseb v smislu delitve na »dobre fante in slabe fante«. Razmislek o rezultatih je prinesel spoznanje, da so imeli pomemben vpliv (1) ideološka sestava občinstva (gledati so jo prišli tisti, ki so disidentstvu že sicer naklonjeni), (2) zadnji trenutek drame, ki eno od oseb prikaže negativno (kar pa nima posledic za usodo obeh) in ki si ga gledalci očitno najizraziteje zapomnijo, pa tudi, (3) da je pravi pomen igre verjetno sposobnih dojeti razmeroma malo gledalcev.

Pri drugi igri o jedrski prihodnosti se ustvarjalci niso želeli opredeliti za ali proti jedrski energiji, želeli pa so pokazati, da tako zagovorniki kot nasprotniki uporabljajo manipulativne strategije. Predpostavljali so, da bodo gledalci v približno enaki meri naklonjeni obema likoma in da bodo opazili, da je namen ustvarjalcev karikiranje tedaj zelo razširjenih debat o tej problematiki. Predstavo si je ogledalo 1145 gledalcev, 379 jih je oddalo izpolnjen vprašalnik. Rezultati so pokazali, da so gledalci bistveno slabše ovrednotili lik zagovornika jedrske energije ter da pripisujejo ustvarjalcem karikiranje zgolj argumentov za jedrsko elektrarno, ne pa debate na splošno, iz odgovorov je bilo celo razbrati, da imajo ustvarjalce za nasprotnike jedrske energije. Avtorja prispevka torej ugotavljata, da je za dojetje sporočila predstave zelo pomembno neko vnaprejšnje stališče, s katerim gledalec že vstopi v gledališče.⁹¹

91 Rezultati so bili razložljivi tudi z odgovori na vprašanje, kateri časopis ponavadi berejo, saj se jih je skoraj 80 odstotkov izreklo za levo usmerjene časopise.

KDO SO BRALCI DRAMSKIH BESEDIL

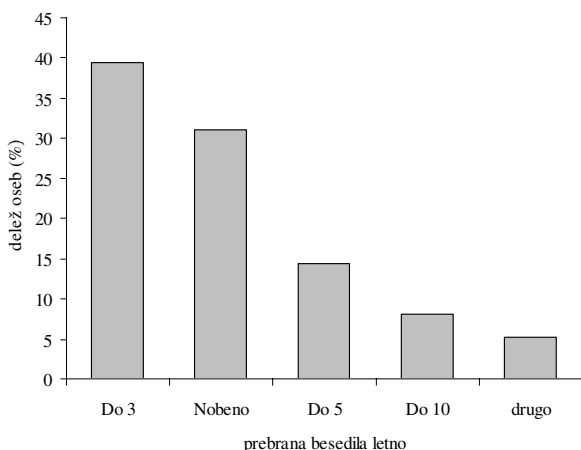
Če smo uvodoma zapisali, da se dramska besedila praktično ne znajdejo na lestvicah književnih uspešnic in so malo brana, nas ob koncu poglavja zanima, kdo so torej bralci dramskih besedil. Najpogostejši bralci dramskih besedil so obiskovalci gledališč, ki drame preberejo pred ali po ogledu predstave (Grabes 1991: 94). Izhodiščno misel smo preverili z empirično raziskavo v obliki ankete, ki smo jo izvedli med obiskovalci ljubljanskega gledališča Mala drama, in sicer pri osmih različnih uprizoritvah. Ker so bile vse predstave za izven, je bila gledališka publika v vzorcu naključna.⁹² Vzorec sestavlja 264 anket (182 žensk in 71 moških, od tega 43 dijakov, 73 študentov, 96 zaposlenih, 30 upokoјencev, 7 brezposelnih). Raziskava je bila širše zastavljena, saj nas je zanimala sociološka sestava publike, horizont pričakovanja, gledališki okus, gledališke izkušnje in družbene navade, v nadaljevanju pa predstavljamo tiste rezultate, ki so povezani z branjem dramskih besedil.⁹³ Zanimalo nas je, koliko dramskih besedil letno preberejo obiskovalci izbranega vzorca ter ali se tisti, ki preberejo veliko dramskih besedil, v kakšnih lastnostih statistično razlikujejo od tistih, ki dramskih besedil ne berejo oziroma jih preberejo le minimalno število.

Na vprašanje, koliko dramskih besedil letno preberejo, je največ obiskovalcev, to je 39 odstotkov, obkrožilo, da

92 Celoten vzorec sestavlja 264 anket, vendar je pri posameznem odgovoru številka lahko tudi manjša, ker niso vsi anketiranci odgovorili na vsa vprašanja.

93 Rezultati celotne raziskave so prikazani v Mateja Pezdirc Bartol: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike* (2004).

Grafikon 2: Število prebranih dramskih besedil letno



preberejo na leto do tri dramska besedila, do pet besedil jih prebere 14 odstotkov, do deset pa 8 odstotkov. Med obiskovalci je tudi 31 odstotkov takšnih, ki dramskih besedil ne berejo in jih spremljajo le kot uprizoritev, kar je razvidno tudi iz grafikona 2. Delež gledalcev, ki bere dramska besedila, je v našem primeru sorazmerno velik (blizu 70 odstotkov), če upoštevamo dejstvo, da so dramska besedila med literarnimi zvrstmi malo brana. Raziskava kaže na povezavo med zanimanjem za dramsko uprizoritev in dramsko besedilo – oziroma dokazuje izhodiščno misel, da so na splošno obiskovalci gledališč tudi bralci dramskih besedil, ki dramsko besedilo preberejo kot pripravo na ogled uprizoritve oziroma jih uprizoritev motivira za naknadno branje dramskega besedila.

Iz celotnega vzorca anketirancev smo oblikovali dve novi skupini glede na število prebranih besedil letno. Zanimalo nas je, ali se tisti, ki preberejo veliko dramskih besedil, v kakšnih lastnostih statistično razlikujejo od tistih, ki dramskih besedil ne berejo oziroma jih preberejo le minimalno število:⁹⁴ prvo skupino zato sestavljajo tisti, ki letno ne preberejo nobenega dramskega besedila ali pa preberejo največ do 3 besedila, drugo pa tisti, ki letno preberejo več

94 V vzorcu nismo testirali bralnih navad, razumevanja ipd., temveč vplive za ogled predstave, zanimanje za to vrsto umetnosti, branje gledališkega lista in gledaliških kritik ipd.

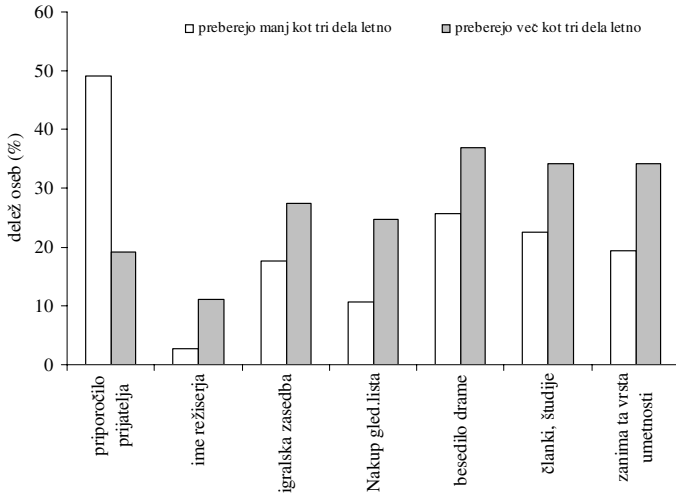
kot 3 dramska besedila. Prvo skupino sestavlja 186 anketirancev, drugo skupino pa 73 anketirancev. V nadaljevanju bomo prikazali nekaj najbolj zanimivih in statistično pomembnih razlik.⁹⁵

Najpomembnejša razlika, ki je pomembna tudi z vidika pedagoškega procesa, je na ravni vplivov za ogled predstave, saj je v vsakodnevni ponudbi najrazličnejših kulturnih dogodkov ključno vprašanje, kaj vpliva na odločitev konzumenta za ogled točno določene uprizoritve. Na vseh osmih uprizoritvah je bil najpomembnejši vpliv priporočilo prijatelja, saj je znašal v celotnem vzorcu kar 40 %. Pri tistih, ki preberejo več kot tri dela letno, ta vpliv zelo upade in znaša le 19 odstotkov, pri tistih, ki preberejo manj kot tri dela, pa znaša 49 odstotkov ($\chi^2=19,984$, $df=1$, $p=0,00$). Rezultat nakazuje razmišljanje, da več dram ko preberemo, bolj imamo sami izoblikovano lastno mnenje in posledično smo manj dovzetni za mnenja drugih. Pri anketirancih, ki preberejo več kot tri drame letno, imajo bistveno večji vpliv na odločitev še ime dramatika (8,2 odstotka proti 3,2, $\chi^2=15,396$, $df=1$, $p=0,00$), ime režiserja (11 odstotkov proti 2,7 odstotka, $\chi^2=6,936$, $df=1$, $p=0,01$), statistično pomembni razliki pa se približa tudi igralska zasedba (27 odstotkov proti 17 odstotkov, $\chi^2=3,106$, $df=1$, $p=0,07$), to pa so tisti vplivi, ki so kar najtesneje povezani s samo dramo in njeno uprizoritvijo in niso odvisni od zunanjih dejavnikov.

Tisti, ki preberejo več kot tri drame letno, pogosteje kupujejo gledališki list (takšnih je 24 odstotkov, v drugi skupini pa 10, $\chi^2=12,388$, $df=1$, $p=0,00$), v njem pogosteje preberejo besedilo drame (takšnih je 37 odstotkov, v drugi skupini pa 22, $\chi^2=4,036$, $df=1$, $p=0,04$) in pogosteje preberejo tudi članke in študije (razmerje je 34 odstotkov proti 19, $\chi^2=3,89$, $df=1$, $p=0,045$). 34 odstotkov anketirancev, ki prebere več kot tri drame, je navedlo, da jih ta vrsta umetnosti še posebej zanima, med tistimi, ki preberejo manj kot tri drame, je takšnih 19 odstotkov ($\chi^2=7,507$, $df=1$, $p=0,00$). Vsi navedeni podatki so razvidni tudi iz grafikona 3. Poleg tega je opaziti, da se tisti, ki preberejo več dram, tudi ne

95 Uporabili smo test hi kvadrat, ki je neparametrični test za testiranje statistične pomembnosti razlik, običajno z njim testiramo hipotezo, da med dvema vzorcema obstajajo dovolj velike razlike v določeni lastnosti, da lahko posplošimo, da so te razlike tudi v populaciji.

Grafikon 3: Razlike v strukturi vzorca gleda na različno število prebranih dram letno



zadovoljijo pretežno s komičnimi vsebinami, saj jih je kar 52 odstotkov obkrožilo, da dajejo prednost resnim, problem-skim, življenjskim igram, medtem ko je bilo takšnih v skupini, ki prebere manj kot tri drame, le 34 odstotkov ($\chi^2=7,194$, $df=1$, $p=0,00$).

Rezultati na vseh prikazanih ravneh kažejo v smer pozitivnega vpliva, ki ga ima branje dramskih besedil na gledalčevo afiniteto do obiskovanja gledaliških uprizoritev in na vrednotenje te vrste umetnosti, oziroma obratno, da obiski gledaliških uprizoritev spodbujajo branje dramskih besedil in zanimanje za to vrsto umetnosti, kar sem nam zdi pomembno upoštevati tudi pri načrtovanju pedagoškega procesa.

EMPIRIČNA RAZISKAVA: RECEPCIJA DRAMSKEGA BESEDILA IN NJEGOVE GLEDALIŠKE UPORIZITVE

PROBLEM IN METODA

Razmerje med dramskim besedilom in uprizoritvijo je eno pomembnejših vprašanj tako teoretičnih kot dramaturških razprav, s poststrukturalizmom in semiotiko pa je, kot smo videli v prejšnjih poglavjih, veliko raziskovalnega zanimanja prešlo tudi na sprejemnika oziroma se je raziskovalni interes preselil iz strukturalističnega koncepta, pri katerem je bil v središču proces vkodiranja, torej konstrukcija teksta, k poststrukturalističnemu konceptu dekodiranja. Namen pričujoče raziskave je bil osvetliti konkreten stik med bralcem in dramskim besedilom ter gledalcem in gledališko uprizoritvijo kot tudi prikazati razlike in podobnosti med besedilom in uprizoritvijo, kot se kažejo na različnih ravneh bralčevega/gledalčevega odziva. Bistvo raziskave ni bilo usmerjeno v analizo dramskega besedila in gledališke uprizoritve oziroma v njuno primerjavo in vrednotenje, saj gre za dva avtonomna medija z njima lastnimi zakonitostmi, temveč nas je zanimal odziv sprejemnikov in razlike v njihovih predstavah nastalih na podlagi branja dramskega besedila oziroma ogleda gledališke uprizoritve in branja uprizoritvenega teksta (Pavis 2008: 152), torej dožemanja načina, kako je besedilo brala režija. Raziskava je izhajala iz vprašanja, kako dobi besedilo oziroma uprizoritev pomen za sprejemnika oziroma katere jezikovne znake besedila dekodirajo bralci in katere jezikovne in nejezikovne znake uprizoritve zaznavajo gledalci.

IZBIRA GRADIVA

Pri izbiri gradiva smo v skladu z namenom raziskave upoštevali dva vidika: (1) da gre za sodobno slovensko dramo, to je noviteto, ki ni obremenjena z vnaprejšnjimi strokovnimi analizami in sodbami v npr. srednješolskih učbenikih in pregledih slovenske dramatike, saj smo želeli, da bi bili odzivi bralcev/gledalcev čim bolj spontani; (2) pogoj za tehnično izvedbo raziskave je bil, da je bilo dramo možno v času poteka raziskave prebrati in hkrati tudi videti na odru. Odločili smo se za dramo Dušana Jovanovića *Ekshibicionist*, saj gre za dramsko besedilo enega najpomembnejših sodobnih slovenskih dramskih piscev in ustvarjalcev na področju gledališke umetnosti, hkrati pa gre za reprezentativno besedilo, kar dokazuje tudi prejeta Grumova nagrada. Besedilo drame je bilo dostopno v gledališkem listu, drama pa je doživela svojo krstno postavitve v SNG Mala drama Ljubljana pod režiserskim vodstvom samega avtorja, Dušana Jovanovića. Za lažje spremljanje v nadaljevanju predstavljamo avtorja in nekoliko bolj podrobno izbrano dramsko besedilo.

Leta 1939 v Beogradu rojeni **Dušan Jovanović** je v slovenskem dramskem prostoru zastopan z različnimi vlogami: je režiser, dramatik, publicist, bil je ustanovitelj in vodja gledališč ter profesor na AGRFT. V njegovih igrh opazimo avantgardne težnje, satirično parodične tone, eksperimentalne poskuse, politični angažma, mitske zgodbe ..., njegove igre so žanrsko, snovno, jezikovno, slogovno in uprizoritveno ves čas v gibanju in razvijanju, zato pritrjujemo mnenju Tarasa Kermaunerja, ki je zapisal: »Jovanovićeva dramatika je zame najbolj živa v vsej slovenski povojni dramatiki« (1997: 133), in Lada Kralja: »Danes ga lahko štejemo za najpomembnejšega sodobnega slovenskega dramatika« (2005: 112). Jovanović ves čas preizkuša različne dramske tehnike, na vsebinski ravni pa se pogosto izmenjuje družbeno-politična angažiranost in intimne zgodbe. Prav tu doseže svoje največje uspehe, na kar kažejo z Grumovo nagrado okronana besedila. Igra *Karamazovi* prikazuje posledice stalinizma, *Antigona* posledice bratomorne vojne, obe drami sta tako aluzija na dejanske družbeno-politične

dogodke. *Zid*, *jezero* in *Ekshibicionist* pa sta intimni zgodbi, tudi njun nastanek je podoben, saj je obema za izhodišče služila časopisna novička. Obe opisujeta dramske osebe, ki jih je usodnostno zaznamoval pretekli dogodek, način upovedovanja pa je zelo različen. Prav zgodba, ki prikazuje krizo med zakoncema, je v celoti mračna, žalostna, brezperspektivna in se konča s samomorom obeh glavnih oseb. *Ekshibicionist* pa na podlagi nove senzibilnosti uspešno krmari med trivialnim in problemskim.

Ekshibicionist je že 23. Jovanovičeva igra.⁹⁶ Besedilo, ki se dogaja danes, pripoveduje intimno zgodbo, pravzaprav epizodo petih posameznikov. Glavni junak je marginales, je posebnejš, toda ni neprivilegiranelec s socialnega dna, temveč poklicno uspešen in gmotno preskrbljen, a čustveno pohabljen. Sodobno in aktualno besedilo izpostavlja nekaj ključnih problemskih težišč modernega človeka: osamljenost, krhkost in ranljivost, odtujenost medčloveških odnosov, razmerje med poklicno uspešnostjo in zasebno izpraznjenostjo, razmerje med normalnim in nenormalnim ozi-

96 Besedilo je doživelo premiero 8. 12. 2001 na odru SNG Mala drama Ljubljana, 6. 3. 2002 je prejelo Grumovo nagrado za najboljše izvirno slovensko dramsko besedilo, uvrščeno je bilo v tekmovalni program 32. Tedna slovenske drame, na Dneve komedije v Celju ter na Slovenski festival komornega gledališča na Ptuj. Besedilo je prvič natisnjeno izšlo v gledališkem listu, v knjižni izdaji pa 2004 pri Študentski založbi Beletrina z naslovom *Karajan C, Klinika Kozarceky, Ekshibicionist*. Igri je uspel preboj tudi na tuje odre, saj je bil *Ekshibicionist* v sezoni 2003/04 uprizorjen v Beogradu v znamenitem gledališču Atelje 212. Avtor je sprva besedilo podpisal s psevdonimom O. J. Traven, kar je še dodatno spodbudilo zanimanje publike in medijev. Razlog naj bi bil v nastanku besedila, ki temelji na časopisni novički o nenavadni zvezi med ekshibicionistom in socialno delavko v nekem slovenskem zaporu. Jovanović je dobil ponudbo, da bi besedilo priredil za filmski scenarij za tujo TV-hišo z zahtevo, da bi se dogajalo v New Yorku. »Stvar je bila stoprocentno zapakirana kot ameriška zgodba. Zato sem sklenil, da zadevo podpisem s psevdonimom.« (Traven 2002: 6). Odločil se je za Traven, ki je deklinski priimek njegove mame, hkrati zveni slovensko in mednarodno in je tudi prepoznavno kot psevdonim. Zaradi bankrota je podjetje odpovedalo filmski projekt, avtor pa se je že tako vživel v zgodbo, da je na vsak način želel izvedeti, kako se konča, zato je nadaljeval, spreminjal, dodajal dialoge, dokler ni nastala gledališka igra, ki pa se še vedno dogaja v New Yorku, zato tudi osebe ohranjajo angleška imena.

roma patološkim ter iskanje družbeno sprejemljive samopodobne. Drama na prvi pogled gradi svoj dramski svet iz klišejev, zato površno branje postavi pred nas zanimivo zgodbo, natančnejša analiza pa nam odpre problemsko polje dramskih oseb, ki presega zgolj površinsko, komično plat in med duhovite, inteligentne, iskrive dialoge ujame stisko osamljenega sodobnega človeka, ki neuspešno išče svojo drugo polovico.

• *Dramska zgodba*

Fred Miller, uspešen borzni mešetar, je že tretjič zaprt zaradi ekshibicionizma. V zaporu naleti na socialno delavko Dorothy Jackson, ki mu želi pomagati, saj v njem ne vidi le spolnega iztirjenca, temveč ranljivega in nezaupljivega fanta. S pripovedovanjem o sebi in svojih pogledih si počasi pridobi Fredovo zaupanje in začneta se pogovarjati. Dorothyino nasprotje je psihiatrinja Eva Stempowsky: zanj je Miller pacient in izmeček, za katerega je edina prava pot ozdravitve šok terapija. Ko Millerja spustijo iz zapora, se ta ponovno zateče k svojemu psihiatru Danielu Parkerju, za katerega se kasneje izkaže, da je Evin bivši mož. Pripoveduje mu o prijazni socialni delavki, Parker pa mu svetuje, naj jo povabi na zmenek. S Parkerjevo pomočjo Miller nerodno in plašno telefonira Dorothy in jo povabi v opero. Tam jo vpraša, ali naj se zaljubi vanjo, ona pa ga ob slovesu poljubi, zaradi česar Fred celo noč ne more zaspiti. Dorothy zmenka in poljuba ne doživlja tako močno, saj se občasno dobiva z Jimmyjem Pollackom, paznikom iz zapora, ki je prototip mača s poudarjenim libidom. Drama doseže vrh v obsežnem 23. prizoru, v psihodrami, ko se vsi štirje prvič sestanejo skupaj in želijo rešiti nastalo situacijo: Fred in Dorothy ljubezensko zvezo, Eva in Daniel pa posredno zamere iz preteklosti. Daniel predlaga, naj si Dorothy in Fred zamislita virtualni scenarij, kako bi se njuna zveza odvijala: Fred in Dorothy bi se srečala v parku, šla k Fredu, se ljubila kot fant in punca, potem bi Fred vprašal Dorothy, ali bo njegova žena, ona pa bi ga zavrnila, saj se ne bo nikoli poročila.⁹⁷ Nato se

97 Literarna obdelava je v našem primeru torej bolj tragična kot sama resničnost, saj se osebi iz časopisne novice, na podlagi katere je nastala drama, poročita.

vmeša Eva, ki je prepričana, da se ta scenarij ne bi nikoli zgodil, saj Fred ljubezni z žensko sploh ni zmožen. Freda to tako razburi, da se vrne na stara pota in spet pokaže spolovilo. Eva se ob tem pogledu zruši. Tako izvemo njeno predzgodbo: v mladosti je bila pripravnica pri nunah in jo je neki duhovnik otipaval, Parker se je nato poročil z njo in jo skušal ozdraviti travme, a neuspešno. Sočasno pa se v ozadju odvije tudi prej zamišljeni virtualni scenarij med Fredom in Dorothy. Zadnji, 24. prizor je na neki način enak prvemu: Fred je ponovno zaprt, paznik Jimmy mu poroča, da so se odnosi med Evo in Dorothy ohladili, Dorothy se zdaj sestaja s Parkerjem – razvijata različne scenarije in se pogovarjata o seksu. Oba moška, mačo in ekshibicionist, razočarana zaradi iste ženske, ji napišeta pismo s simbolnim sporočilom »Kurz te gleda«.

• *Analiza dramskih oseb*

Fred Miller »zgleđa, kot da ne bi znal štet do pet, ampak tip se dobesedno kopa v kešu! Se pravi, da ni idiot.« Skozi besedilo se izkaže za izjemno inteligentnega, ima odličen spomin, borzne transakcije ima v malem prstu, pogovori o denarju in številkah ga razvnamejo, na čustvenem področju pa je retardirana oseba, zapira se sam vase, svoje čustveno življenje in stike z ljudmi si je uredil tako, da so čim bolj podobni obrazcem borznega poslovanja, v katerih se edino dobro znajde. O Fredovi preteklosti izvemo marsikaj iz pogovorov med Dorothy in Evo: gre za osebo, ki je bila prizadeta v najzgodnejšem otroštvu, prebolel je otroško paralizo, sedem let je preživel v bolnici, mama mu je umrla pri devetih letih, nato je živel pri teti, ki ga je klicala *kreten*. Na enak način obravnave naleti v odrasli dobi pri psihiatrinji Evi, ki ga označi z besedami: *izmeček, ušiva uš, nenormalnež*. Dorothy pa je tista, ki v njem odkrije tudi drugo plat, zanj je Fred *posebnež, čudak, ki ni nevaren, je en ubog osamljen fant*, ki je tudi *za požret srčkan, očarljiv in privlačen*. Dorothy si s svojim vztrajnim prigovarjanjem pridobi Fredovo zaupanje in čeprav mu zagotavlja, da ga noče prizadeti, se na koncu zgodi prav to. Fred si vsa Dorothyjina dejanja razlaga dobesedno: prijaznost, zmenek, poljub vzbudijo v njem nova čustva, o katerih veliko razmišlja, tuhta in pride do sklepa, da so mu všeč. V svojih odkrivanjih ljubezenskih čustev je

podoben najstniški zaljubljenosti, njegova ljubezen je iskrena, pristna, čista, zavita v številna nerodna vprašanja in pogovore. Se pa kot vse romantične zgodbe nesrečno konča, Fred je prvič v življenju pokazal svoja prava čustva, a to mu ni prineslo sreče, temveč je izigran, ponovno razočaran in prizadet. Zanj je torej ekshibicionizem še naprej edini možni način kazanja čustev.

Dorothy Jackson je simpatična, klepetava, frfrasta, neodločna, a tudi sproščena in nasmejana ženska, ki je predana svojemu poklicu, vsem želi pomagati in sočustvuje s stisko drugega. Dorothy pooseblja izjava: »Jaz mislim, da človek bolj potrebuje tisto, česar nima, kot tisto, kar ima.« Zato ji tudi Fredova naivna zaljubljenost laska, saj je tako radikalno drugačna od ljubezni njenega občasnega fanta Jimmya, ki zna zadovoljiti zgolj njeno telesno plat. V tem smislu ima Eva prav, ko pravi: »Fred praktično nikoli ni imel mame, ti pa nisi nikoli bila mama. Fred ni nikoli imel ženske, ti si pa sicer imela kar nekaj moških, ampak neizkušenega fanta pa še ne!« Sta si pa oba v načinu odločanja podobna. Fred posluša svojega terapevta zaradi neizkušenost v ljubezni, Dorothy svojo prijateljico, ker ne ve, kaj bi pravzaprav rada. Tako postaneta oba žrtvi manipulacije obeh psihiatrov, ki imata neporavnane medsebojne račune. Dorothy se na koncu žrtvuje za spolni akt s Fredom, s tem pa je zanjo zgodba zaključena, nje ne zanima poroka, zavestno se odloči za korak naprej v raziskovanju svoje ženskosti, in sicer za ljubezen, ki presega čutno sfero. Vprašanje, ki ostaja ob koncu drame odprto, pa je, koliko časa bo zanjo nova zveza zanimiva.

Eva Stempowsky je primer zafrustrirane psihoanalitičarke, je zavrta, hladna, nedostopna, ves svet si je oblikovala v predalčka normalen – nenormalen, saj ji to prinese potrebno sigurnost. In ker je njeno življenje tako lepo urejeno, ima občutek, da mora urejati tudi življenje svoje prijateljice in sodelavke Dorothy. Ta urejenost je zgolj navidezna, za strogim videzom intelektualke in profesionalne psihiatrinje se skriva globoko ranjena oseba z zatajevanimi čustvi. Stroga katoliška vzgoja in negativna spolna izkušnja v mladosti sta jo prisilili, da živi v krču svoje pohabljenosti ženskosti in lažne samopodobe. Odloči se za osamljenost, svoja strastna čustva pa doma na skrivaj deli z vibratorjem.

Jimmy Pollack je v besedilu najmanj zapletena oseba. Za razliko od ostalih je manj izobražen, na trenutke vulgaren in primitiven, kot od paznika v zaporu tudi pričakujemo, je prizemljen moški s poudarjenim libidom, ki je življenje zreduciral na seksualno komponento. Zato tudi sprašuje Dorothy: »Kaj je več od seksa? No, kaj? Povej mi eno stvar, ki je več.« Z redukcijo pa ne more zadovoljiti vseh čustvenih potreb svoje punce in jih tudi ne razume. Njena nova zveza brez telesne ljubezni je zanj popolni absurd. Jimmy je mačo, osvajalec ženskih src, lovec in spreten ljubimec: »Jaz se ne znam o vremenu pogovarjat! Jaz jo samo pogledam, žensko, pa pade«. Svoje preproste in enodimenzionalne poglede na svet zavija v iskrive nasvete, s katerimi želi Freda privedi na prava pota: »Zakaj se ne prijaviš za moški striptis, če ga rad kažeš?« Na koncu pa tudi Jimmy ostane sam in Fredu skrušeno prizna, da so lepi časi številnih ženskih trofej že mimo.

Daniel Parker, nekoliko vase zagledani psihiater, je prilagojen na današnji način življenja. Na račun človeške stiske služi denar in se zaveda: »Na tem svetu je tako: vsak rešuje svoj problem.« Je pravi »shrink«, kot jih propagirajo ameriške nadaljevanke: poleg terapevta še zaupnik, sveto-valec, prijatelj, dovolj odprt, da sprejme slehernika v njegovi celoti, saj nima nobenih predsodkov, zanj so vsi problemi normalni. In če za Evo velja, da je zanjo bolj pomembno, da je človek normalen kot srečen, je Parker mnenja »Ampak – kateri normalnejš je sploh lahko srečen?« Zna pozorno prisluhniti, intuitivno uganiti, kaj si pacient želi, je strokovno podkovan, a do znanosti ni tog, temveč išče tisto, kar je za njegovega pacienta najboljše. Je pa tudi izvrsten govorec, dovolj ležeren in pozitivno naravnan, da pooseblja new age kulturo.

Vprašanje, ki se nam zastavi, je, kdo je torej glavna oseba igre *Ekshibicionist*: je to Fred, mogoče Dorothy ali celo Eva, medtem ko sta Jimmy in Daniel skozi igro večinoma v funkciji stranskih oseb. Najbolj logičen odgovor je seveda Fred. Je naslovna oseba, je tisti, ki vseskozi poganja dogajanje naprej, je tisti, ki ima že v izhodišču problem, a skozi besedilo se izkaže, da ob njem rešujejo svoje probleme tudi vse ostale osebe. Fredova zgodba je tista, ki se najbolj dotakne bralca/gledalca, saj nekoga, ki odstopa od družbenih norm, prikaže

v njegovi pozitivni luči. Avtor pravi: »V tem tekstu se mi je zdelo bistveno to, da je nekdo, ki je v zavesti ljudi perversen, sprijen, nekdo, ki javno kaže svoj ud, pravzaprav zelo nežen človek. Človek, ki se boji, ki ne zna, ki ne sme pokazati, kdo je. In zato kaže nekaj drugega, kot bi rad pokazal. Ekshibicionist je kot fantek, ki vleče punčko za lase, dejansko pa bi ji rad signaliziral, da mu je všeč.« (Milek 2004: 26). Prav zaradi svoje pristnosti, iskrenosti in tudi začetniške nerodnosti je Fredova zgodba ena najlepših ljubezenskih zgodb v sodobni slovenski dramatik. To pa ni edina ljubezenska zgodba, pred nami se namreč odvije troje ljubezenskih zgodb. Prva se konča še pred začetkom igre, druga razpade pred našimi očmi, o tretji lahko samo slutimo, zarisana je na obzorju naše domišljije (Kranjc 2001: 10).

V nekem drugem intervjuju Jovanović izjavlja: »Dorothy, se mi zdi, je glavna oseba igre *Ekshibicionist*« (Pezdir 2002: 8), v časopisu pa beremo: »Medtem ko besedilo odmerja precejšnjo pozornost tudi socialni delavki Dorothy /.../, se uprizoritev bolj osredotoča na naslovnega junaka in na njegov osamljen položaj v svetu.« (Pogorevc 2001). Dorothy je tista, ki je v besedilu najopaznejša. Nastopa v največ prizorih⁹⁸ in ker najraje govori, je tudi delež besedila, ki ji pripada, največji.⁹⁹ Dorothy je vsaj na prvi pogled tudi edina, ki naredi korak naprej: prekine neuspešno zvezo, se preda Fredu ter nato razvija scenarije s Parkerjem. Dorothy je edina, ki ima možnost izbire in sledi lastnim odločitvam.

Čeprav si Eva in Fred prve replike v igri izmenjata šele v predzadnjem prizoru in sta ves čas v razmerju učeni psihiater – patološki pacient, sta si v svojem bistvu zelo podobna. Oba sta čustveno poškodovana in ne zmoreta preseči travmatičnih mladostnih izkušenj. In če se Eva skriva z vibratorji,

98 Besedilo je sestavljeno iz 24 prizorov, od tega Dorothy nastopa v 18 prizorih, Fred v 15, Eva v 8 (od tega enkrat le za hip ob koncu prizora), Jimmy v 9 (od tega v treh le pripelje Freda), Daniel pa v 5 prizorih. Drama, razen 23. prizora, v celoti temelji na dialogih. Odhod osebe oziroma prihod nove pomeni tako tudi konec prizora oziroma začetek novega.

99 Besedilo sestavlja 974 replik, od tega jih pripada Fredu 308, Dorothy 291, Evi 108, Danielu 178 in Jimmyju 89. Čeprav imata Dorothy in Fred podobno število replik, so Dorothyjine replike daljše, zlasti začetni monologi.

se Fred razkriva v Armanijevem plašču. Glavna razlika med njima je v načinu recepcije: bralec in gledalec sočustvujeta s simpatičnim in sramežljivim Fredom, Eva pa je vseskozi negativni lik, s svojo nedostopnostjo in zavrtostjo ne zbuja bralčevega/gledalčevega sočutja, tudi na koncu, ko se razkrije njena boleča predzgodba, ki pojasnjuje njeno obnašanje, se nam zdi, da si to pravzaprav zasluži. Gledano iz opisane perspektive je Eva najbolj tragična oseba te drame.

Igra, ki je postavljena v New York,¹⁰⁰ v 3 dejanjih in skupno 24 prizorih prikaže pet oseb in njihovo medsebojno učinkovanje, pet oseb in njihovih intimnih usod, vsak doživi novo epizodo, pa vendar se gledano v celoti nič ne zgodi. Osebe se razgalijo, a jih to nikamor ne pripelje. Jovanović pravi: »Imamo zgodbo, ki je ni. In imamo protagoniste, ki so neskončno osamljeni.« (Pezdir 2002: 8). Tako je *Ekshibicionist* zgodba, ki se dogaja predvsem na ravni jezika, zgodba, ki temelji na poznavanju sodobnega diskurza in novodobnih ritualov komunikacije, zgodba, ki doživi tudi svoj vrh v psihodrami, torej v pripovedovanju o tem, kaj bi se lahko zgodilo in ne dejanskih dogodkih.

• Jezikovna podoba

Vse osebe imajo natančno in dosledno izdelan idiolekt, ki se pokriva z njihovimi značajskimi lastnostmi. Dorothy je najbolj klepetava, rada razpreda o svojih čustvih in pogledih na svet. Pravi: »Z besedicama 'da' ali 'ne' se da zelo malo povedati. Jaz niti s celim stavkom ne znam nič povedati.« Fred se v vsakodnevnik pogovorih ne znajde, je v zadregi in ne spravi niti besedice iz sebe, predvsem pa ne razume, da je jezik v svojem temelju dvoumen in tako sredstvo manipulacije. Fred s svojimi kratkimi, direktnimi stavki in neposrednim načinom izražanja zbuja smeh pri ostalih osebah, ta jezikovna nemoč ga jezi, zato zabrusi svoj »Ne se smejat.« Fredov molk ali govor je vseskozi podkrepjen z elementi neverbalne komunikacije, torej odzivanja s telesom, kar je v besedilu nakazano, v celoti pa se realizira v odrski postavitvi. Evin govor je prepleten z intelektualni-

100 Igra bi se pravzaprav lahko odvijala kjerkoli, na New York pa neposredno nakazujeta v didaskalijah omenjeni Central Park in Metropolitanska opera.

stičnimi frazami, strokovnimi termini in psihoanalitičnimi definicijami, na trenutke pa zna biti tudi groba in vulgarna. Jimmy se ne zna pogovarjati o vremenu, zanj je jezik sredstvo sporazumevanja v najbolj osnovnem pomenu besede. Njegov govor je najbolj pogovorno zaznamovan ter vsebuje številne vulgarizme in kletvice.¹⁰¹ Daniel je spreten govorec, uteleša prototip leporečniške psihoterapevtske manipulacije. Sogovorca ves čas natančno posluša in ga prekinja le z značilnim »aha-aha«.

Jovanović je v svojo dramo vpletel številne elemente sodobne komunikacije. Gre za pragmatične okoliščine in jezikovne obrazce, ki oblikujejo značilen, prepoznaven diskurz: v primeru igre je to povabilo na zmenek, povabilo na kavo, telefonski pogovor, izražanje ljubezenskih čustev ipd. Na vprašanje o različnih vrstah ritualov v svojih dramah Jovanović odgovarja: »Novi rituali so (večinoma) urbani rituali, ki pa so dominantni, vezani na fenomene in manifestacije urbanega življenja: od tega, kako si ljudje telefonirajo, kako komunicirajo, kaj se dogaja po lokalih, na kulturnih krajih druženja, do različnih oblik seksualnih odnosov. To danes kar samo prihaja v dramo, ni se treba posebej truditi.« (Lukan 2001: 73). Kaj pa se zgodi, če nekdo teh obrazcev ne pozna, jih ni usvojil in jih ne prepozna?

Fred ne ve, kako naj Dorothy pove, da mu je všeč, zato jo kar direktno vpraša:

FRED: A hočete, da se zaljubim v vas?

DOROTHY: Če se boste zaljubili, vam tega nihče ne more preprečiti. Ne rabite mojega dovoljenja. /.../ Tega se ponavadi ne vpraša. /.../ To se zgodi ali pa ne, ni pa to zavestna odločitev.

Ko ga Dorothy zvečer po operni predstavi povabi k sebi domov na kavo, zavrne povabilo, saj zvečer ne pije kave. Šele Daniel mu kasneje v ordinaciji pojasni:

DANIEL: Saj vas v resnici ni vabila na kavo, to se samo tako reče.

FRED: Reče se kava, misli se pa – kaj?

101 V odrski postavitvi v ljubljanski Drami je Jimmyjev jezik še dodatno obarvan s srbskim/hrvaškim naglasom, kar ustvari podobo »ljubimca z Balkana«.

Prav Fredov lik je v jezikovnem smislu najbolj izvirno in kompleksno oblikovan, Jovanović z njim pokaže, kako naše vsakodnevno komuniciranje temelji na družbeno sprejetih in naučenih pravilih, ki nezavedno vstopajo v naš govor, odstopanja od norme pa delujejo smešno, včasih celo onemogočajo sporazumevanje.

Drama je umetelno prepredena s celo vrsto jezikovnih podvojitv. Dramske osebe citirajo, parafrazirajo ali prevzemajo besede drug od drugega, s čimer medsebojno ne učinkujejo zgolj na čustveni ali problemski ravni, temveč tudi jezikovni. Fred mehanično ponovi Einsteinove misli, ki jih uporabi Dorothy, s čimer pokaže, da si lahko zapomni vse, če le hoče. Fred za svojim psihiatrom ponavlja »aha-aha«, kar Daniela moti, ker sta si različna, bi morala uporabljati tudi vsak svoje besede. V zadnjem prizoru pa na enak način Jimmy ponavlja za Fredom »kurc te gleda« in tako dokaže, da kljub različnosti v določeni situaciji potrebujeta iste besede. Tako kot Dorothy z besedicama »da in ne« ne zna nič povedati, enako se dogaja tudi Fredu. Dorothy v svojem ravnanju začne uporabljati Fredovo misel, da je treba ljudi naučiti loviti ribe in jim jih ne zgolj nositi na krožniku. Daniel ironično posnema Evin način govora o patoloških pojavih, Eva pa parafrazira njegov način reševanja problemov. Neposredne podvojitve oblikujejo telefonski pogovor med Dorothy in Fredom, pri čemer Daniel v ordinaciji plašnemu Fredu suflira besedilo. Telefonski pogovor, ki ga spremljamo le na eni strani, se tako odvije dvakrat.

23. prizor, ki je čustveno najbolj nabit in pomeni vrh drame, saj obe ključni osebi ob prisotnosti terapevtov druga drugi zaupata svoje najbolj skrite želje, kako bi se njuna zveza odvijala, v celoti temelji v jeziku. Psihodrama je prenos življenja v besede, je sistem, ki z jezikom doseže simulacijo resničnosti (Kranjc 2001: 11). Avtor v intervjuju pravi: »Intrigirala me je predvsem ideja, da bi ugibanje o prihodnosti uporabil kot dramatično polje, v katerem bi se osebe emocionalno angažirale. Stvar sem pravzaprav napisal samo zaradi psihodrame, seanse, v kateri ljubimca v prisotnosti psihiatra prosto fantazirata o svojem potencialnem seksualnem odnosu. Izkazalo se je, da je virtualni dogodek veliko bolj dramatičen od resničnega. Na podoben način, kot je fikcija lahko veliko bolj zanimiva od resničnosti.« (Milek 2004: 26). Zgodba o

možnem jutrišnjem dnevu je nežna, predana, romantično zapeljiva, medtem ko je njena dejanska uresničitev nekaj trenutkov zatem banalna in pusti oba junaka izpraznjena in izigrana. V sodobnem svetu je torej ljubezenska izpolnitev možna le še v virtualnem oziroma fantazijskem svetu.

Ekshibicionist je igra, ki ponuja širok spekter jezikovnih domislic in v kateri vsekakor zaznamo avtorjevo prizadevanje po izpiljenem dialogu: »Zadnje čase dajem dialogu popolnoma novo dimenzijo, še posebno v najnovejših igrah. Veliko večjo skrb mu posvečam in skušam ga izdelati do visokega sijaja. /.../ Včasih se zelo mučim s tem, da stavek, preden ga dokončno zapišem, tudi do dvajsetkrat izgovorim na glas. Stavek mora zveneti, mora pasti, in ti kratki stavki imajo svoj ritem in strukturo. (Lukan 2001: 78–79).

• Vprašanje žanra

Avtor, ki zelo rad besedilom daje obsežne podnaslove in žanrske oznake, se je tokrat odločil za minimalistično in najbolj splošno oznako »drama«. Vprašanje žanra se nam zastavi zato, ker besedilo omogoča poudarke v različne smeri in se poigrava z raznolikimi žanri, kot so socialna drama, psihoanalitična drama, melodrama, komedija ter se spogleduje tudi z elementi televizijskih žanrov, zlasti sitcomov in limonad oziroma žajfastih nadaljevanj.

Na elemente socialne drame, ki je na Slovenskem zelo priljubljena, je v *Ekshibicionistu* opozoril Jakob Kenda: če je socialna drama v svojih začetkih opisovala tegobe socialno ogroženih, sodobno socialno dramo zanimajo marginalci, pa naj bodo to homoseksualci, narkomani, duševni bolniki ipd. (2001: 46–47). *Ekshibicionist*, ki ga je družba s svojim znanstvenim aparatom psihiatrije spoznala za do okolja neprijaznega marginalca, tako v celoti ustreza njenim zahtevam.

Psihoanaliza, ki temelji na brskanju po sebi, odkrivanju potlačenih travm in izpovedovanju le-teh, že sama v sebi vsebuje dramsko strukturo, a je kljub temu redek postopek v slovenski dramatiki. Eden njenih ključnih pojmov je transfer, torej premeščanje. Transfer karakterizira oba govorca, dogaja se v stalnem sedanjiku, ker je vedno tudi govorno dejanje, vendar odpira prostorske in časovne dimenzije s spominjanjem in projekcijami, vrhu vsega pa s konceptom

fantazme ponuja še dodatno razsežnost (Javoršek 2001: 58). Dramski liki so tako razen Jimmyja rezultat verige premestitev in potlačitev iz predramske preteklosti (Fridl 2002: 56). Skozi igro se razkrijejo, igra v igri pa v obliki prave psihodrame namesto odrešitve in ozdravljenja vrne junake na začetek iskanja samega sebe z novo bolečo izkušnjo – psihoanaliza kot metoda torej ne omogoča zanesljive rešitve.

Ljubezenska zgodba med socialno delavko in ekshibicionistom povzema čustveni naboj melodramskih ljubezenskih zgodb kot tudi solzavih, trivialnih limonad, lahkotna zgodba, ki skriva tudi resnejše tone, pa posnema obliko ameriških sitcomov. Prav razmerje med problemskim, resnejšim, temnejšim ter na drugi strani lahkotnim, zabavnim, komičnim je osrednjega pomena za razumevanje Jovanovičevega besedila. Zastavi se nam vprašanje, v kolikšni meri je *Ekshibicionist* komedija. Da besedilo/uprizoritev ima komične dimenzije, nakazuje že uvrstitev predstave *Ekshibicionist* na festival Dnevi komedije v Celju. Urša Vogrinc besedilo obravnava v okviru magistrske naloge *Erotika v slovenski komediji*, kjer ugotavlja, da je *Ekshibicionist* prva slovenska komedija, ki odstira problem sodobne, emancipirane ženske, ki se skuša znajti v novem tisočletju in v novih odnosih med spoloma (2003: 20), ter dodaja, da je socialna delavka Dorothy tista, ki naredi korak naprej, najde svojo samozavest, raziskuje svojo spolnost, moški pa so postaje na njeni poti samospoznanja, medtem ko psihiatrinja Eva nakazuje nov tip, ki se bo verjetno moral zasidrati tudi v slovenski komediji, in sicer tip zafrustrirane, spolno nezadovoljene samske intelektualke, ujete v svetu omejitev, ki si jih predpisuje sama in je zato idealna tarča za korektivni smeh in gledalčev občutek superiornosti (2003: 104). Tudi gledališče Atelje 212 iz Beograda je uprizorilo *Ekshibicionista* izključno kot komedijo: problemsko težišče igre izgine, zamenja ga lahkotna konverzacija nezapletenih oseb, ki sicer imajo težave, a z njimi dovolj preprosto opravijo.

Branje *Ekshibicionista* kot komedije je sicer možno, vendar pomeni pomensko redukcijo in psihološko poenostavitev besedila. Jovanović preigrava in se poigrava z vsemi naštetimi žanri, nastali žanrski konglomerat pa ustreza sodobnemu svetu, kjer je ločevanje med tragičnim in komičnim vse težje, saj zapletenost in zahtevnost vsakodnevnih odnosov, različ-

na družbena stanja in množica informacij zahtevajo žanre, ki niso enoznačni.

IZVEDBA

Ker nas je v raziskavi zanimal konkreten odziv različnih bralcev/gledalcev na izbrano besedilo/uprizoritev, smo se odločili za vprašalnik, ki smo ga v skladu s teoretičnimi spoznanji in cilji raziskave izdelali sami¹⁰² in je prikazan v Prilogi 2. Raziskava je bila sestavljena iz dveh delov: branja dramskega besedila in ogleda gledališke uprizoritve. V njej sta sodelovali dve skupini anketirancev: prva skupina je najprej prebrala dramsko besedilo in po branju izpolnila vprašalnik (Branje 1), nato pa si je ogledala predstavo in izpolnila nov vprašalnik (Predstava 2), medtem ko je druga skupina najprej gledala predstavo in po obisku gledališča izpolnila pripadajoči vprašalnik (Predstava 1) ter naknadno prebrala besedilo drame in izpolnila ustrezen vprašalnik (Branje 2).¹⁰³ Na takšen način smo dobili dve skupini (Branje 1, Predstava 1), ki pa sta hkrati tudi kontrolni skupini druga drugi (Branje 2, Predstava 2), s čimer smo dobili tudi možnost primerjave, v kolikšni meri predhodno branje vpliva na razumevanje uprizoritve oziroma v kolikšni meri ogled uprizoritve vpliva na naknadno branje dramskega besedila. Anketa vsebuje kvantitativna in kvalitativna vprašanja, saj od anketirancev zahteva tako preproste odgovore tipa DA/NE, obkrožanje na petstopenjski lestvici, razvrščanje elementov od prvega do zadnjega mesta, izbiranje med ponujenimi možnostmi kot tudi samostojno tvorjenje odgovorov, pri katerih anketiranci določeno dejstvo razložijo, opišejo, naštejejo, ovrednotijo ali utemeljijo. Vprašanja se nanašajo na:

(1) zaznavanje različnih elementov drame, kot se kažejo skozi besedilo in uprizoritev: dramska oseba (oznaka, prob-

102 Raziskava je bila opravljena v okviru doktorskega študija spomladi leta 2003. V nadaljevanju navajamo bistvene ugotovitve in povzete odgovore, medtem ko so v avtoričini doktorski disertaciji z naslovom *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike* natančnejše prikazani in v prilogah zbrani vsi odgovori anketirancev.

103 Oznake skupin Branje 1, Branje 2, Predstava 1, Predstava 2 uporabljamo z istim pomenom tudi v nadaljevanju pri analizi rezultatov.

lemskost, osebnostne lastnosti, mimika in kretnje), dramski govor (zaznavanje jezikovnih posebnosti dramskega diskurza) ter prostor in čas (čas in kraj dogajanja, prizorišča, scenski elementi, materiali in barve, predmeti in rekviziti, kostumi igralcev, zvoki, šumi in glasba);

(2) razumevanje in interpretacijo (zahtevnost drame za razumevanje, manj razumljivi prizori, sporočilnost drame);

(3) vrednotenje in všečnost (splošna ocena všečnosti besedila/uprizoritve, najljubši prizor, dramaturško šibek prizor, zaznavanje komike, odnos do vulgarnih prizorov ...);

(4) primerjavo besedila in uprizoritve (v kolikšni meri besedilo, izrečeno na odru, sledi besedilu drame, razlike v predstavah, nastalih ob branju, ter konkretno odrsko režijo, brati besedilo pred ali po ogledu uprizoritve, ali uprizoritev ponuja več užitka kot branje besedila, je besedilo le partitura za odrsko postavitvev ...).

Da bi bila anketa čim bolj objektivno izvedena, so anketiranci dobili natančna navodila in napotke za izpolnjevanje, ankete pa so v celoti reševali po branju besedila oziroma ogledu predstave, tako da z vprašanji nismo že vnaprej posegali v njihov spontani odziv ali ga kako drugače usmerjali. Vprašanja so zastavljena tako, da ne zahtevajo specialnega znanja iz teorije drame, so torej poenostavljena in prilagojena pričakovanemu nivoju znanja anketirancev. Anketiranci so tako pred branjem oziroma ogledom poznali naslov drame, to je *Ekshibicionist*, avtorja (O. J. Traven)¹⁰⁴ in podatek, da gre za sodobno slovensko dramo.

VZOREC

V raziskavo je bilo vključenih 60 anketirancev, po 30 iz skupine Branje 1 in 30 iz skupine Predstava 1, in ker je vsak izpolnil dve različni anketni poli (besedilo, predstava), to skupaj znaša 120 anket. Anketiranci so bili študentje prvega letnika slovenistike. Vzorec sestavljajo večinoma dekleta (razmerje je 56 proti 4), ki prihajajo iz različnih delov Slovenije, njihova starost se giblje med 19 in 20 leti.

¹⁰⁴ V času izvedbe raziskave ime avtorja še ni bilo javno razkrito, besedilo v gledališkem listu je bilo objavljeno pod psevdonimom.

CILJI RAZISKAVE

Na vprašanje, ali obstajajo razlike v zaznavanju, razumevanju, interpretaciji, vrednotenju in čustveno-motivacijskem odzivu med branjem dramskega besedila in ogledom gledališke uprizoritve, bi seveda vsakdo odgovoril pritrdilno. Bolj zapleteno vprašanje je, v čem se te razlike kažejo in ali so statistično pomembne. Zavedamo se, da je nemogoče, da bi dobili popolnoma jasne odgovore na zastavljena vprašanja, saj gre za kompleksne in zapletene procese, da lahko nanje predvsem opozorimo, jih prikažemo ter nakažemo nekaj možnih pomislekov, razlag in rešitev.

Cilj raziskave je torej nakazati odgovore na vprašanja:

- kakšna je vloga gledalca v procesu gledališke komunikacije, katere gledališke znake zaznava oziroma se nanje osredotoča, kakšna je njegova produkcija smisla;
- kakšna je vloga bralca pri procesih opomenjanja dramskega besedila, kako razbira jezikovne znake, kakšen smisel podeljuje besedilu;
- v čem se kažejo podobnosti in razlike med branjem bralcev ter branjem režije in njene realizacije skozi pogled gledalcev.

REZULTATI RAZISKAVE

OSEBA

Avtor

Za začetek si oglejmo osebo, ki ni dramska oseba, je pa ključna za nastanek besedila, to je oseba samega avtorja. Zanimalo nas je, v kolikšni meri anketiranci poznajo avtorja, saj poznavanje avtorja, njegovega opusa ter splošno razširjeno mnenje o njem, kot se kaže v dnevnem tisku, knjižnih reklamah, literarnih nagradah ipd., pomembno oblikuje horizont pričakovanja za recepcijo posameznega dela. Če poznamo avtorjev literarni opus oziroma katero njegovo delo, potem svoja pričakovanja in pristop k branju/gledanju oblikujemo na podlagi prebranega ter z njim vzporejamo na novo prebrano/videno delo. Na vprašanje, kaj vedo o avtorju drame, smo dobili naslednje tri najpogostejše odgovore.

Poznavanje avtorja je v obeh skupinah podobno, dve tretjini anketirancev avtorja nista poznali, majhen delež jih je vedel, da je O. J. Traven psevdonim, le peščica pa, kdo se skriva za njim. Trije so še dodali, da je režiser, eden, da je prejel neko nagrado, a ni prišel osebno ponjo, eden, da pozna Anžeta Travna. Na podlagi odgovorov lahko sklepamo, da večina anketirancev ne pozna okoliščin nastanka drame in njenih odmevov v dnevnem časopisju. Horizont pričako-

Tabela 23: Poznavanje avtorja

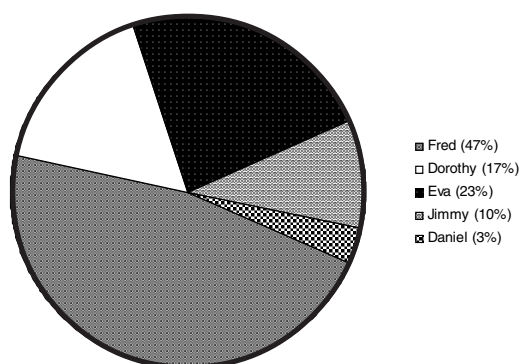
Odgovori:	Branje 1	Predstava 1
Nič, ne poznam.	22	20
O. J. Traven je psevdonim.	6	5
Dušan Jovanović.	4	5

vanja anketirancev torej ni bil vnaprej oblikovan glede na avtorjevo dramsko poetiko.

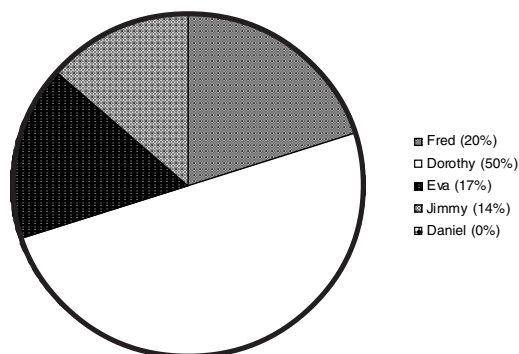
Oznaka osebe

V drami nastopa pet dramskih oseb: borzni mešetar Fred Miller, socialna delavka Dorothy Jackson, psihiatrinja Eva Stampowsky, psihiater Daniel Parker in paznik Jimmy Pollack.¹⁰⁵ Anketiranci so si poljubno izbrali eno od naštetih oseb in jo na kratko označili ter utemeljili svoj

Grafikon 4: Pogostnost izbora osebe za oznako (Predstava 1)



Grafikon 5: Pogostnost izbora osebe za oznako (Branje 1)



¹⁰⁵ V uprizoritvi SNG Drama Ljubljana na odru Male drame so jih upodobili igralci Gregor Baković, Saša Pavček, Petra Govc, Brane Šturbej in Davor Janjić.

izbor. Grafikona 4 in 5 (str. 193) prikazujeta pogostnost njihovega izbora.

Če je razlika med branjem in predstavo pri Evi, Danielu in Jimmyju praktično zanemarljiva, je izračun razlik v pogostnosti izbora med Fredom ($\chi^2=4,800$, $df=1$, $p=0,02$) in Dorothy ($\chi^2=7,500$, $df=1$, $p=0,006$)¹⁰⁶ pokazal, da obstajajo statistično pomembne razlike med uprizoritvijo in branjem glede na pogostnost izbora omenjenih dveh oseb. Če se je za Freda odločilo 47 % gledalcev in le 20 % bralcev, se je za Dorothy 50 % bralcev in le 17 % gledalcev. Rezultat sovпада tudi z našimi razpravljanjem na prejšnjih straneh o tem, kdo je pravzaprav glavna oseba drame *Ekshibicionist*. Odstotki dovolj jasno pokažejo, da besedilo in uprizoritev odmerjata različno pozornost različnima osebama: interes besedila je pri Dorothy, odrska realizacija pa v ospredje postavlja naslovno osebo. V to smer gredo tudi utemeljitve anketirancev, zakaj so se odločili za posamezno osebo. Naj naštejemo nekaj najpogostejših odgovorov (Predstava 1): Fred je

106 V raziskavi uporabljamo naslednje statistične pojme:

M = aritmetična sredina;

SD = standardna deviacija je odklon od aritmetične sredine;

χ^2 = hi kvadrat je neparametrični test za testiranje statistične pomembnosti razlik, običajno z njim testiramo hipotezo, da med dvema vzorcema obstajajo dovolj velike razlike v določeni lastnosti, da lahko posplošimo, da so te razlike tudi v populaciji. Neparametrični test je groba ocena zaupanja (za razliko od parametričnih testov, kot sta t-test ali ANOVA), uporablja se takrat, kadar je vzorec majhen ali distribucija spremenljivk nenormalna ipd.;

p = stopnja tveganja nam pove, v koliko primerih naša hipoteza drži, npr. v primeru, da je $p=0,05$, je verjetnost naše hipoteze 95 %, naključne razlike so le v 5 %. Na ta način dokazujemo, da so razlike, ki jih dobimo na izbranem vzorcu, dovolj velike, da lahko rečemo, da so odraz dejanskih razlik med populacijama in niso naključne; df = stopnja svobode je mera, ki izraža število možnosti, ki jih imamo znotraj neke spremenljivke;

f = frekvenca je število oseb, ki je podalo določen odgovor.

Pomagali smo si z naslednjo strokovno literaturo: v knjigi Vladimirja Mužiča *Metodologija pedagoškega istraživanja* (1977) najdemo razložene pojme in prikaz formul za izračun (veliko od navedenega že opravijo ustrezni računalniški programi), *Audience Analysis* (1997) Denisa McQuaila je bolj splošen, sociološki prikaz pojma publika in različnih možnih načinov njenega preučevanja, v knjigi *Research Design and Methods* (1988) avtorjev K. S. Bordensa in B. B. Abbotta pa smo si ogledali zlasti poglavje 7, ki prikazuje različne tipe vprašalnikov.

glavna oseba, je nekaj posebnega, je zapleten in zanimiv, najbolj dodelan, predstavlja v naši družbi zamolčano osebo, dotaknil se me je z naivno otroškostjo, je čustven, je očarljiv, ga je upodobil izjemen igralec ipd., medtem ko so odgovori za Dorothy (Branje 1) naslednji: se največkrat pojavi, naredi vtis, ona riše dogajanje, se mi zdi, da ta drama govori o njej, je edina pozitivna, je primer sodobne osebe, ki ne ve, kaj bi sama s sabo. Evo so si anketiranci obeh skupin izbrali iz podobnih nagibov – ker se za njeno sprva popolno podobo skriva najbolj zapletena zgodba, ker nosi v sebi polno problemov, izredno kompleksen lik, Jimmyja pa zato, ker je najbolj smešen, pozitiven, preprost in enostaven. Daniela si je izbral za oznako le en gledalec (zdel se mu je zabaven), med bralci pa nihče.

Problemskost oseb

Ker našete dramske osebe skozi celotno dramo razkrivajo in rešujejo svoje večje ali manjše težave, smo anketirance poprosili, naj osebe razvrstijo od prvega do petega mesta, glede na to, s kako velikimi težavami se določena oseba spopada (1 – oseba ima najmanjši problem, 5 – oseba ima največji problem). Rezultati kažejo, da se problemskost oseb med besedilom in predstavo ne razlikuje, saj so anketiranci v obeh primerih razvrstili osebe na enaka mesta, s podobnimi povprečnimi vrednostmi (M) in standardnimi deviacijami (SD), in sicer obakrat v naslednjem zaporedju: Daniel – Jimmy – Dorothy – Eva – Fred, kar prikazuje spodnja tabela.

Tabela 24: Problemskost oseb

	Predstava 1		Branje 1	
	M	SD	M	SD
Fred	4,62	0,56	4,50	0,57
Eva	4,00	0,80	4,00	0,83
Dorothy	3,03	0,94	3,40	0,86
Jimmy	1,76	0,78	1,73	0,56
Daniel	1,59	0,69	1,37	0,58

Osebnostne lastnosti

Natančneje si bomo ogledali osebnostne lastnosti naslovnega junaka Freda Millerja, ki so bile v anketi podane z

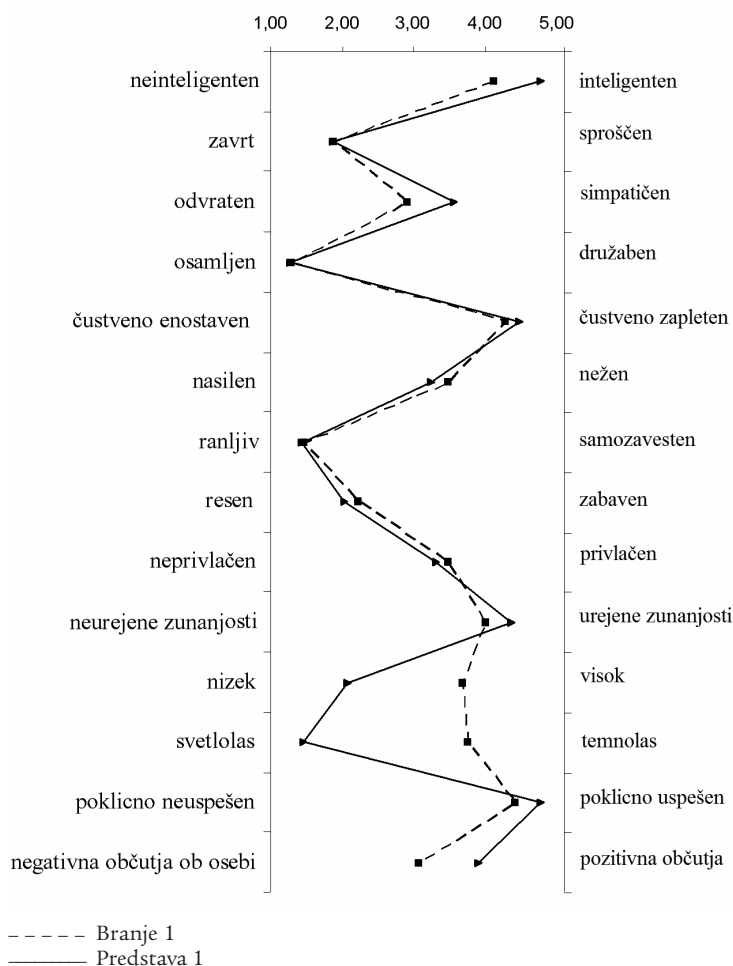
naslednjimi pomenskimi dvojicami: neinteligenten – inteligen, zavrt – sproščen, odvrten – simpatičen, osamljen – družaben, čustveno enostaven – čustveno zapleten, nasilen – nežen, ranljiv – samozavesten, resen – zabaven, neprivlačen – privlačen, neurejene zunanosti – urejene zunanosti, nizek – visok, svetlolas – temnolas, poklicno neuspešen – poklicno uspešen, moja občutja ob osebi so negativna – moja občutja so pozitivna. Zanimalo nas je, kako si Freda predstavljajo bralci na podlagi besedila, kako enotna je njihova podoba Freda ter v kolikšni meri sovпада z vlogo na odru in zaznavami gledalcev. Bralci in gledalci so na petstopenjski lestvici obkrožali vrednosti, v kolikšni meri določena lastnost iz dvojice ustreza Fredu Millerju, kar prikazuje grafikon 6 (str. 197).

Podoba naslovnega junaka je presenetljivo podobna tako na podlagi besedila kot na podlagi branja, kar prikazujeta skoraj vzporedni črti na grafu. Za obe skupini je Fred inteligen, zavrt, osamljen, čustveno zapleten, resen, ranljiv, poklicno uspešen fant, urejene zunanosti, nenasilen in srednje privlačen. Razlike se pojavijo pri tistih lastnostih, ki zadevajo zunanost osebe. Gledalci so zunanost osebe označili glede na fizično pojavnost igralca, torej Gregorja Bakovića, zato je zanje Fred nizek in svetlolas (M 2,07 in 1,47), medtem ko je za bralce Fred visok in temnolas (M 3,67 in 3,73).¹⁰⁷ Tako enoten odgovor bralcev je presenetljiv, kajti v besedilu ni nobenega podatka o zunanosti oseb. V takšnih primerih je predstava o zunanji podobi lahko le posledica nekih splošnih predstav o tem, kakšen naj bi bil zunanji izgled ekshibicionist ali pa borznega posrednika, kot jih imajo bralci v izbranem vzorcu na podlagi informacij iz vsakodnevnega sveta.

Razlike so tudi v čustvenem odnosu do družbeno zaznamovane osebe, torej osebe z negativnim družbenim predznakom. Bralci in gledalci so med dvojicama odvrten – simpatičen ter moja občutja ob osebi so negativna – so pozitivna v obeh primerih obkrožili vrednosti, ki kažejo v smer pozitivnih občutij, so pa te vrednosti v obeh primerih pri gledalcih višje (M 3,55 in 3,90 pri gledalcih proti 2,90 in 3,07 pri bralcih). Gregor Baković je Freda upodobil kot

107 Številčni podatki, na katere se v pisanju sklicujemo, so navedeni v Prilogi 3.

Grafikon 6: Povprečne ocene gledalcev (Predstava 1) in bralcev (Branje 1) za posamezne osebnostne lastnosti Freda Millerja



otroško naivnega, čustvenega in ranljivega fanta, s katerim gledalci sočustvujejo kljub njegovim psihičnim motnjam, in čeprav takšno podobo podpira tudi besedilo, je pojavnost igralca verjetno delovala močnejše od zgolj verbalnih znakov v besedilu, odtod tudi višje vrednosti pozitivnih občutij pri gledalcih.

Obe skupini sta Freda ocenili kot zelo inteligentnega, saj je uspešen poslovnež, ki se spozna na številke in borzne posle. Ocena inteligentnosti je pri gledalcih še nekoliko višja (M 4,77 proti 4,10), kar lahko deloma pojasnimo kot posledico

dico prizora, v katerem Fred zdrdra v hitrem tempu precejšen del besedila, misli Alberta Einsteina, ki mu jih je na enem od srečanj povedala Dorothy, s čimer Fred dokaže, da si lahko zapomni vse, če le hoče, in da ima izjemen spomin in intelektualne zmožnosti. Tudi v didaskalijah je ta del besedila opremljen z oznako *govori mehanično*, vendar je odrska realizacija v tem primeru bolj opazna in učinkovita kot zaznamek v didaskalijah ter vzbudi pri gledalcih občudovanje igralčevih sposobnosti. Odstopanja pri vseh petih opisanih lastnostih so opazna že iz zgornje grafične podobe, izračun pomembnosti razlik pa naša opažanja potrди. Ocene med bralci in gledalci so se tako statistično pomembno razlikovale pri lastnostih: neinteligenten – inteligenten ($\chi^2=14,647$, $df=3$, $p=0,00$), odvraten – simpatičen ($\chi^2=13,866$, $df=4$, $p=0,00$), nizek – visok ($\chi^2=33,143$, $df=4$, $p=0,00$), svetlolas – temnolas ($\chi^2=39,904$, $df=4$, $p=0,00$), vzbuja negativna občutja – vzbuja pozitivna čustva ($\chi^2=11,716$, $df=4$, $p=0,02$).

Zaključimo lahko, da je v besedilu zelo natančno izdelana duševnost osebe, ki jo uprizoritev upošteva, medtem ko je zunanost osebe pomenska vrzel v besedilu, ki jo uprizoritev zapolni drugače kot bralci. Obe zapolnitvi sta legitimni in nista v nasprotju z besedilom, je pa zanimivo, kako enotni so odgovori izbranega vzorca bralcev. S tem ko se je režiser odločil za svetlolasega igralca nižje postave, je še bolj poudaril njegovo otroškost in nežnost, s čimer je povečal tudi sočutje gledalcev (hkrati pa tudi kontrast do temnolasega mača Jimmyja). Tako besedilo kot uprizoritev spodbujata pozitiven odnos do družbeno zaznamovane osebe, simpatičnost do osebe pa je v uprizoritvi še stopnjevana.

Mimika in kretnje

Naslednje anketno vprašanje je bilo povezano s Freedom. Gre za kategorijo, ki je izrazito uprizoritvena in je lahko v besedilu samo deloma nakazana v didaskalijah, in sicer imamo v mislih kretnje, mimiko, geste igralca, torej neverbalni del gledaliških znakov. Kretnje in mimiko igralca je težko analizirati, ker so v nenehnem gibanju in spreminjanju, poleg tega so tudi najtesneje prepletene z drugimi kategorijami igralčeve igre in jih je težko ločeno preučevati, zato

za natančno analizo zahtevajo skrben pregled videoposnetka. V našem primeru je vprašanje smiselno, ker je omejeno zgolj na Freda, ki ima v uprizoritvi prepoznavno in izdelano neverbalno komunikacijo za ponazoritev določenih duševnih stanj (npr. zadrega, molčečnost, poslušanje, nerodnost, strah ...), in ker v enakih situacijah uporablja enake kretnje, tudi gledalci niso imeli težav z zaznavanjem, saj so razen enega anketiranca te značilne kretnje opazili prav vsi. Seveda so razlike, kako natančni so bili pri zaznavanju in katere kretnje so si zapomnili. Dodatna težava je, kako te kretnje verbalizirati, torej s kakšnimi besedami jih opisati. Ker so anketiranci odgovore zapisali samostojno, jih ne moremo natančno prešteti in sistematizirati, saj so preveč razpršeni, zato lahko zapišemo le nekakšen splošen vtis. Gledalci obeh skupin (Predstava 1, Predstava 2) so najpogosteje opisali mimiko in kretnje, ki jih uporablja Fred v začetnih prizorih, ko molče sedi pri Dorothy v pisarni in se ves čas odziva na njeno govorjenje le s telesom. Najpogosteje zapisane (to je zapisane pri eni tretjini anketirancev) so bile naslednje kretnje oziroma mimika: z roko si popravlja lase, prazen pogled, potrkanje s prsti ter živčno premikanje na stolu, po večkrat se pojavijo še: ploskanje, kriljenje z rokami, zavijanje z očmi, prestopanje z noge na nogo, mencanje z rokami, sedenje na robu stola ipd. Najpogosteje so anketiranci našli po dve različni kretnji, pogosto so opisali tudi situacijo, v kateri se pojavljajo, in Fredovo čustveno stanje. Odgovori anketirancev kažejo, da se zavedajo pomena neverbalne komunikacije za gledališko uprizoritev, vendar to področje omogoča še obsežno teoretično nadgraditev njihovih zaznav.

Kostum

Kot smo že zapisali, v besedilu ne najdemo nobenega direktnega podatka o zunanosti oseb, ne o njihovem fizičnem izgledu ne o oblačilih (edini informaciji sta, da ima Dorothy rada rdečo barvo, Fred pa modro, in da je Fred razpenjal po cesti svoj Armanijev plašč). Ker je kostum osebe pomembna informacija za gledalca, saj izraža družbeni položaj, značaj osebe, značilnosti določene dobe ipd., nas je zanimalo, kaj so zaznali gledalci in kaj jim kostum pove. To vprašanje smo

osredotočili na psihiatra Daniela Parkerja, ki ima edini skozi celotno predstavo nespremenjena oblačila, kar olajša pisanje odgovorov. Pri ostalih osebah se kostumi spreminjajo glede na situacijo oziroma oblačila pomagajo gledalcu razumeti položaj osebe: službena oblačila Dorothy, Eve in Jimmyja se razlikujejo od njihovih neformalnih oblačil, Fredova zaporniška oblačila od vsakodnevnih, večerna toaleta ustvarja atmosfero opernega večera ipd., barve in kroji oblačil pa so skladni z značajem oseb. Anketiranci obeh skupin so opisali kostum Daniela Parkerja. Glede na to, da v besedilu ni podatkov o oblačilih, je bil odgovor bralcev (Branje 1) neverjetno enoten. Kar 26 anketirancev, to je 87 odstotkov, si na podlagi branja Daniela zamišlja v elegantnih, dragih, ugajenih oblačilih (nekaj primerov odgovorov: brezhibna obleka po zadnji modi, hlače na rob in bela srajca, elegantna obleka temne barve s kričečo kravato, srajca s kravato rdečeroza barve, črna obleka, strog, uraden videz, obleka drage blagovne znamke, čevlji npr. Hugo Boss, črni lakirani čevlji, moderna očala ipd., nekateri temu dodajajo še službeno belo haljo, mobitel in beležko). Le 4 anketiranci, to je 13 odstotkov, vidijo Daniela v vsakodnevnih oblačilih, to je kavbojkah ali drugih navadnih hlačah in srajci oziroma pulloverju, dodajajo še neusklajene barve, superge, karirasto srajco, nezlikano srajco in očala.

Drugače so si Danielov kostum zamislili ustvarjalci predstave. Odgovori gledalcev (Predstava 1, Predstava 2) so dveh tipov: nekateri so naštevati dele oblačil, drugi so oblačila opisali predvsem s pridevniki. Anketiranci skupine Predstava 1 so najpogostejše našteli naslednja oblačila: natikači (13), oranžna srajca (7), rdeče hlače (6), med pridevniki pa pisana oblačila, hipijevska, žive barve (rdeča, oranžna), neusklajena, ohlapna, sproščena, neformalna, preprosta, razvlečena, plastno oblačenje enega oblačila vrh drugega, nekonvencionalna ipd. V skupini Predstava 2 je bilo odgovorov bistveno več, predvidevamo, da so bili na kostum Daniela Parkerja bolj pozorni, ker so to vprašanje reševali že pri branju. Tako jih je kar 18 opazilo natikače, 15 rdeče hlače, 10 oranžno srajco, 14 pisan suknjič, 2 zapestnico in eden čepico, našteti pridevniki pa so bili podobni. Zanimivo je, da je v obeh skupinah največ anketirancev opazilo natikače, kar lahko pripišemo dejstvu, da Daniel natikačev nima

ves čas obutih, ampak jih prenaša po prostoru, predeva iz ene roke v drugo, skratka natikači niso zgolj del kostuma, ampak tudi rekvizit, kar pritegne še dodatno pozornost.

Na vprašanje, kaj nam kostum pove o tej osebi, smo kljub enakim vizualnim zaznavam dobili različne interpretacije. Opisani kostum po mnenju nekaterih izraža sproščeno, flegmatično, optimistično, radoživo svobodomiselno osebo, ki se ne ozira na druge. Ima sproščen odnos do življenja, je spontan in naraven, nima predsodkov, zelo odprt, posebnež, po oblačilih ne bi mogli reči, da je psihiater. Drugi izbrani kostum vidijo kot negativni znak, zanje je Daniel neuravnotežen, tudi sam potrebuje psihiatra, ne jemlje resno svojega dela, tudi v notranjosti neurejen ipd., vendar pa so ti odgovori v manjšini.

Kljub povsem različnim oblačilom, ki so jih Danielu pripisali bralci iz izbranega vzorca in ustvarjalci predstave, sta obe varianti možni: v besedilu je kar nekaj izjav, ki vodijo v smer new age kostumografije, s čimer so ustvarjalci verjetno želeli poudariti Danielovo odprtost do najrazličnejših družbenih anomalij ter tako tudi z ohlapnimi, pisanimi oblačili nakazati kontrast do strogih, zapetih, sivih oblačil psihiatrinje Eve. Pri bralcih je enotna podoba uglajenega newyorškega psihiatra verjetno posledica številnih podobnih nastopajočih likov v ameriških tv-nanizankah, ki jih vsakodnevno prikazujejo naše televizije. Pokazalo se je, da so gledalci, ki so že prej brali dramo in si sami izdelali določeno podobo nastopajočega lika, zaznali več elementov kostuma oziroma bili na ta segment uprizoritve bolj pozorni. Upoštevati pa je treba tudi dejstvo, da za ustvarjanje pomena ni bistven le podatek, koliko elementov si gledalci zapomnijo, temveč tudi to, kako te elemente interpretirajo oziroma povežejo s celotno sliko določenega lika in uprizoritve v celoti.

JEZIK

Jezikovna podoba drame je zagotovo eden tistih elementov, ki mu dramatik pri pisanju namenja izjemno pozornost, pri uprizoritvi pa poleg celotne ekipe za jezikovno podobo skrbi še lektor. Jovanović se je po lastnih besedah veliko

Tabela 25: Značilnosti govora dramskih oseb

	Značilnosti govora (najpogostejši odgovori)	Branje 1 (št. oseb)	Predstava 1 (št. oseb)
Jimmy	– vulgarizmi	15	21
	– kletvice	10	10
	– južnjaški naglas	/	14
	– nizek, preprost, pogovorni jezik	13	7
	Drugo: krajšanje besed, kratke vzklične povedi, grob jezik, sleng		
Eva	– strokovni termini	14	11
	– knjižni, pravilni jezik	3	12
	Drugo: govori naučene besede, govori napadalo, sofisticirano, prevzeto, oholo, ima dobre retorične sposobnosti, govori poljsko, kratke vzklične povedi, natančno izgovarja, vulgarni izrazi		
Fred	– veliko molči	5	3
	– plaho govori	4	1
	Drugo: kratki stavki, zastavlja veliko vprašanj, pogosto ne dokonča povedi, ponavlja določene besede		
Dorothy	– smeh	/	3
	– veliko govori	1	2
Daniel	– govori aha-aha	9	11

ukvarjal z dialogom, ga spreminjal, popravljaj, dokler ni imela vsaka besede potrebne teže. Tako besedilo kot uprizoritev odlikujejo izjemni dialogi, vse nastopajoče osebe pa imajo skrbno izdelano jezikovno podobo, o čemer smo že pisali. Zato nas je zanimalo, kako pozorni so na te elemente bralci oziroma gledalci. Na vprašanja, katere jezikovne značilnosti zaznamujejo govor paznika Jimmyja, katere pa govor psihiatrinje Eve in če je še katera oseba označena z načinom govora, smo dobili odgovore v tabeli 25.

Na splošno bi lahko rekli, da je zaznavanje jezikovnih posebnosti govora v skupinah Branje 1 in Predstava 1 šibko. Najbolj opazni so vulgarni izrazi paznika Jimmyja ter pogosta raba strokovnih terminov v govoru psihiatrinje Eve, medtem ko je večino preostalih lastnosti opazila manj kot polovica oziroma manj kot tretjina anketirancev. Rezultat za Freda, Dorothy in Daniela je še nižji, četrtnina anketirancev pa je zapisala, da odgovora ne ve, se ne spomni, ni bila pozorna na to ali pa odgovora sploh ni bilo. Da je zaznavanje jezikovnih posebnosti šibko, nam pokažejo tudi odgovori druge skupine: bralci po ogledu predstave (Predstava 2), ko so že poznali zgodbo, niso zaznali praktično ničesar več, in ker so rezultati zelo podobni kot pri skupini Predstava 1, jih v zgornji tabeli posebej ne navajamo. Še posebej presemetljivo je, da je le 12 bralcev v skupini Predstava 2 zaznalo

Jimmyjev južnjaški naglas, saj te značilnosti besedilo ne predvideva in je nastala v procesu režije, s čimer povzroči določene pomenske konotacije, ki jih Jimmy v besedilu nima. Ker gre za prepoznavne in pomensko pomembne lastnosti, ki pripomorejo h karakterizaciji oseb, k prikazu njihovih čustvenih stanj, so odraz njihovega družbenega položaja ipd., bi si želeli več tovrstnih odgovorov. Vsekakor pa napekujejo na misel, da anketiranci nimajo avtomatiziranih strategij branja oziroma poslušanja, ki bi jim omogočile natančnejše zaznavanje specifičnih oziroma razlikovalnih jezikovnih elementov dramskega govora.

PROSTOR IN ČAS

Prostor in čas sta kategoriji, brez katerih dramska uprizoritev ne obstaja, in sta povezani do tolikšne mere, da ne obstajata druga brez druge. Prostor in čas v drami sta vedno dvojna: realni uprizoritveni čas je čas poteka uprizoritve, je merljiv in v našem primeru obsega dve uri in pol, predstava pa se je odvijala ob večerih od dvajsete ure do dvaindvajset trideset. Potekala je v realnem prostoru, to je v Ljubljani, na odru Male drame, torej v prostoru, namenjenem največ 90 gledalcem, kar omogoča intimnost stika gledalcev in igralcev, saj je celoten prostor omejen na nekaj kvadratnih metrov, tako da tudi gledalci v zadnji vrsti niso odmaknjeni od dogajanja dosti več kot pet metrov. Fiktivni uprizorjeni čas in prostor pa sta določena v besedilu na dva načina: skozi dialog ali ločeno v didaskalijah, medtem ko se oznake časa in prostora v uprizoritvi materializirajo v elemente scene: predmete, rekvizite, materiale, kostume ipd. V *Ekshibicionistu* ni čas nikjer eksplisitno izražen, vendar ga lahko določimo že v prvem prizoru, ko Dorothy sedi za računalnikom, iz česar lahko sklepamo, da gre za sodobni čas. Kraj dogajanja je nakazan deloma že v seznamu oseb: angloameriška imena nastopajočih in medijsko prepoznavna ameriška poklica (psihiater in borzni mešetar) asociirajo na Ameriko, dokončno potrditev pa dobimo v dveh krajevnih oznakah: Metropolitanska opera in Central Park. Skozi besedilo lahko tako točno določimo kraj dogajanja: Amerika – New York, res pa je, da če bi zgornji dve oznaki spregledali oziroma bi ju avtor

izpustil, bi se lahko drama dogajala kjerkoli. Jovanović je vseh 24 prizorov v didaskalijah točno prostorsko omejil, tako imamo na začetku vsakega prizora zapisano tudi prostorsko oznako, npr. državni zapor, soba socialne delavke, psihiatrična ordinacija, pred vhodom v hišo, stanovanje, park itd. V vsaki uprizoritvi je že prva scena visoko strukturiran proces, ki gledalca postavi v prostor in čas fiktivne zgodbe. Scena pri *Ekshibicionistu* je sestavljena iz dvojih elementov: tistih, ki so konstantni in torej ostajajo na odru skozi vso uprizoritev (npr. tla, ena polovica obložena z belimi ploščicami, druga polovica lesena, črni zidovi, dva pisoarja, dolg drog, ki vodoravno štrli iz stene ...), ter tistih, ki se spreminjajo. Ker se prizorišča pogosto menjajo, so se ustvarjalci odločili za minimalistično sceno, kjer posamezen kraj zaznamuje tipičen predmet: klopca označuje park, kavč psihiatrično ordinacijo, pisalna miza sobo socialne delavke, kozarci za šampanjec opero ipd. Z vprašalnikom smo skušali ugotoviti, kaj od naštetega so opazili bralci in gledalci ter kakšno funkcijo pripisujejo navedenim elementom.

- *Čas dogajanja*

Na vprašanje, kdaj se igra dogaja, je enajst bralcev zapisalo, da v sedanjosti, pet, da v 90. letih 20. stoletja oziroma trije v 20. stoletju, štirje so zapisali, da čas ni natančno določen, sedem pa jih odgovora ni podalo. Podoben odgovor smo dobili tudi pri gledalcih, saj jih je 20 napisalo, da se igra dogaja v sodobnosti oziroma sedanjosti, dva odgovora sta bila, da v 20. stoletju, osem pa jih odgovora ni zapisalo. Zaključimo lahko, da je 75 odstotkov anketirancev obeh skupin igro postavilo v sodobni čas.

- *Kraj dogajanja*

Na vprašanje, kje se igra dogaja (država, mesto), je trinajst anketirancev skupine Branje 1 zapisalo, da v New Yorku, sedem v Ameriki, štirje v Washingtonu, dva sta igro postavila v London, po dva sta zapisala, da nekje v tujini oziroma da mesto ni natančno določeno. Odgovori anketirancev iz skupine Predstava 1 so skoraj identični, saj jih je enajst kot kraj dogajanja navedlo New York, enajst Ameriko, trije Washington, dva London, trije odgovora niso zapisali.

Čeprav bi na splošno pričakovali, da bodo prav vsi anketiranci brez težav določili kraj dogajanja, ta očitno v našem primeru ni tako razviden: bralci zlahka prezrejo omembo Centralnega parka in Metropolitanske opere oziroma teh dveh prostorskih oznak ne povežejo z New Yorkom, v uprizoritvi je to še težje, saj omemba Metropolitanske opere v didaskalijah pri uprizoritvi izgine. Navedba Washingtona je posledica replike, v kateri Fred reče, da vsako nedeljo teče okrog Washington Squara, medtem ko za London ni nikakršnih namigov.

- *Prizorišča*

Ne bralci ne gledalci niso imeli nikakršnih težav pri identificiranju prizorišč, vsi bralci so našteali praktično vsa pomembnejša prizorišča, ki so v besedilu navedena v didaskalijah, gledalci pa so najpogosteje našteali: zapor (25), psihiatrično ordinacijo D. Parkerja (25), opero (21), pisarno socialne delavke (13), Dorothyjino stanovanje (12) in park (11).

- *Predmeti, rekviziti, elementi scene*

Bralce (Branje 1) smo povprašali, kako bi sami na podlagi prebranega besedila oblikovali odrsko prizorišče za prizore v zaporu. Njihove ideje so šle v smer, da bi bil to pust, temačen prostor z oknom in rešetkami ter mizo, stolom, posteljo in umivalnikom, oder bi pregradili, tako da bi bila na drugi strani pisarna socialne delavke. Med predmeti in rekviziti, ki bi jih nujno potrebovali za uprizoritev, so se največkrat pojavili: pisalna miza (21), stol (18), kavč oziroma postelja (13), računalnik (13), telefon (8), rešetke (5), fotoaparati (5), med odgovori so bili še oblačila, slike, uniforma, lisice, televizija, krof, mape, papir, radio, omara, mačka, klopca in vrata.

Večina naštetih predmetov, rekvizitov, elementov scene se pojavi tudi v uprizoritvi (izjema so rešetke, ki so navedene v didaskalijah, vendar se v uprizoritvi noben prizor ne odvija v zapornikovi celici). Ker je scena minimalistična, število predmetov pa obvladljivo in zapomnljivo, smo anketirance prosili, da predmete, ki so jih opazili v uprizoritvi, razvrstijo glede na funkcijo v štiri predvidene skupine, kar prikazuje tabela 26 (str. 206).

Tabela 26: Funkcija predmetov v uprizoritvi

	Predstava 1	Predstava 2
1. predmeti, ki imajo praktično, funkcionalno rabo	računalnik (26), stol (15), pisalna miza (14), kavč (4), radiator, kozarci	računalnik (25), pisalna miza (15), stol (14), kavč (7), telefon (5), zvezek, svinčnik, preproga, radiator
2. predmeti, ki kažejo družbeno dimenzijo, socialni status	oblačila (8), mobilni (7), fotoaparati (5), kozarci s šampanjcem (4), pištola, nakit	oblačila (20), mobilni (4), fotoaparati (4), pištola, biserna ogrlica, kozarci s šampanjcem
3. predmeti, ki vzbujajo določeno atmosfero	pisoarja (15), kavč (3), mačka (2)	pisoarja (14), črna ozadja (2), zvončki (2), mačka
4. predmeti s simbolnim pomenom	drog z lučjo (8), predmet z bucikami (3), pisoar, cigareta	Drog z lučjo (7), predmet z bucikami (4), mačka (6), fotoaparati, krov

Gledalci niso imeli težav z naštevanjem predmetov prve skupine, med njimi so si najbolj zapomnili računalnik, ki ga je navedlo 85 odstotkov anketirancev. Pri drugi skupini predmetov je opazen razkorak med skupinama Predstava 1 in Predstava 2, saj so tisti, ki so predhodno prebrali dramo, bistveno večjo težo pripisali kostumom nastopajočih oseb – dve tretjini oziroma 67 odstotkov jim pripisuje družbeno dimenzijo oz. socialni status, med gledalci prve skupine pa le 27 odstotkov. Predmet oziroma element scene, ki je najbolj pripomogel k ustvarjanju atmosfere, sta bila pisoarja, saj tako meni polovica vprašanih v obeh skupinah. Bistveno več težav so imeli anketiranci z določanjem predmetov s simbolnimi pomeni, saj je tu na splošno odgovorov najmanj. Najpogostejši odgovor je drog z lučjo, ki mu je simbolni pomen pripisalo 25 odstotkov vprašanih. To je vsekakor nizek rezultat glede na dejstvo, da je drog, ki vodoravno štrli iz stene, prisoten na odru ves čas, v zadnjem prizoru začne na njem utripati še luč, skratka lahko bi rekli, da je že skoraj preveč očiten simbol falusa in s tem ideje celotne predstave.

Poleg funkcije predmetov smo z vprašalnikom želeli ugotoviti še predmet, ki je gledalcem najbolj ostal v spominu. Anketiranci obeh skupin so navedli naslednje odgovore:

– predmet z bucikami, v katerega Fred odtisne svoj obraz (21);¹⁰⁸

108 Zelo zanimivo je, s kakšnimi besedami vse so gledalci ta predmet poimenovali: predmet z žebli, nek predmet na mizi iz bucik, igračka, ki je pustila odtis obraza, mala fakirska postelja, naprava, za določanje odtisov, pravokotnik iz iglic, priprava, ki oblikuje 3D odtise, škatlica z žeblički, odtiskovalnik ipd., nekdo pa je predmet kar narisal.

- dva pisoarja (9);
- drog z lučjo, ki vodoravno štrli iz stene, (7);
- živa mačka Angie (5);
- mi ni ostal v spominu (11);
- drugo (7): fotoaparati, Olympus, krof, psihiatrovi natičarji, psihiatrova zapestnica, računalnik, Jimmyjeva beležka.

Med predmeti, ki so se anketirancem najbolj vtisnili v spomin, so prva tri mesta zasedli tisti, ki jih v besedilu ni ne v dialogu ne v didaskalijah, so torej prispevek k spektakelski dimenziji uprizoritve. Vsi trije najpogostejši predmeti so nenavadni, izvirni in imajo simbolni pomen. Prizor, v katerem Fred v predmet z bucikami z Dorothyjine mize odtisne svoj obraz, je izjemno nežen, čustveno nabit in predstavlja začetek vezi z Dorothy. Dva pisoarja sta redkeje element scenografije, gledalcem sta se zdela izjemno zanimiva, izstopajoča, nepričakovana. Drog z lučjo so navedli tisti, ki so mu razbrali simbolni pomen in se jim je tako zdel izjemno domiselna ponazoritev ideje drame. Mačka Angie je omenjena tudi v besedilu, gledalce pa je fasciniralo dejstvo, da se na odru pojavi kot prava, živa žival. Preostali odgovori so bili posamični, pri 18 odstotkov vprašanih ni noben predmet pustil kakšnega pomembnejšega vtisa.

• *Materiali in barve*

V obeh skupinah (Predstava 1, Predstava 2) so kot najpogostejše barve na sceni navedli črno (30), rdečo (18), sivo (14) in belo (12) barvo, med materiali pa prevladujejo les (12), kovina (10), in ploščice (9). Funkcijo izbranih barv in materialov vidijo v ustvarjanju vzdušja moderne dobe, ponazarjajo hlad, utesnjenost, zaprtost, brezizhodnost, temačnost in osamljenost. Glede na to, da so zgornji rezultati seštevki obeh skupin, so številke odgovorov izjemno nizke.

• *Glasba*

Pomemben element uprizoritve je tudi njena zvočna dimenzija, kot se kaže skozi glasbo, različne zvoke in šume. Na podlagi besedila bi bralci (Branje 1) izbrali mračno, tiho, moderno glasbo, instrumentalni punk, tiho pop glasbo, saksofon, klavir, glasbo skupine Siddharta, v zadnjem dejanju pa opero (didaskalije omenjajo *Carmen*). Glasba bi

se prepletala z udarci kovinskih predmetov ob rešetke, glasovi zapornikov, zvoki z ulice, klici paznikov.

Ustvarjalci uprizoritve so se odločili za operne arije (Puccini), ki razmejujejo prizore med seboj, operna glasba zaznamuje 23. prizor, ko si Fred in Dorothy razkrijeta svoje fantazije, medtem ko so prizori v zaporu podkrepljeni še z elektronsko glasbo, ki ponazarja korake oseb po hodniku in drugih prostorih zapora ter zapiranje in odpiranje vrat. V zaznavanju glasbe med anketiranci skupine Predstava 1 in Predstava 2 ni bilo pomembnejših razlik, zato navajamo odgovore skupaj za obe skupini. Največ, to je 37 anketirancev, je prepoznalo operne arije, sedem jih je zapisalo, da je šlo za klasično glasbo, trije so opazili elektronsko glasbo s koraki oz. zvoki iz zapora, dva zvoke odpiranje/zapiranje vrat, po eden še, da je bila glasba moderna, mirna, instrumentalna, 12 jih glasbene podlage ni zaznalo. Funkcijo glasbe vidijo v 23. prizoru, ko se Fred in Dorothy prepustita svojim fantazijam (17), glasba se pojavi med posameznimi prizori in jih tako razmejuje (16), glasba ustvarja napetost in dramatičnost (9), v operi (5), ustvarja atmosfero (4), pojavlja se v prizorih, ko se razvija ljubezen med Fredom in Dorothy, ko so osebe napete, ob spremembah razporejenosti, ko je dogajanje najbolj napeto.

Odgovori o prostorsko-časovnih elementih uprizoritve, kot se kažejo skozi scensko postavitve, predmete in rekvizite, materiale in barve ter glasbo, pripeljejo do ugotovitve, da je zaznavanje teh elementov šibko in tudi poznavanje zgodbe ne poveča pozornosti, posvečene temu segmentu uprizoritve.

RAZUMEVANJE IN INTERPRETACIJA

Samoocena razumevanja

Zanimalo nas je, ali se je izbrana drama anketirancem zdela težavna za razumevanje. V ta namen smo anketirance prosili, naj sami ocenijo svoje razumevanje dramskega besedila (Branje 1) oziroma gledališke uprizoritve (Predstava 1) na petstopenjski lestvici (1 – nerazumljivo, 5 – popolnoma razumljivo), nato pa naj navedejo, katera mesta, prizori, dialogi so jim bili manj razumljivi.

Tabela 27: Samoocena razumevanja drame

	1	2	3	4	5	M
Branje 1	0	3	6	13	8	3,87
Predstava 1	0	1	5	16	8	4,03

Drama *Ekshibicionist* 75 odstotkov anketirancev ni povzročala težav pri razumevanju, saj so ji pripisali oceni 4 in 5. Tudi povprečni vrednosti 3,87 in 4,03 kažeta, da je drama po lastnih ocenah anketirancem razumljiva. Med besedilom in uprizoritvijo tako ni statistično pomembnih razlik v zahtevnosti za razumevanje.

Manj razumljivi prizori

Za 17 bralcev (Branje 1), to je več kot polovico, je bil najmanj razumljiv konec 23. prizora, ko se začnejo *offi*, ko se simultano odvija dialog med Fredom in Dorothy ter Evo in Danielom. Bralce moti, ker se dialoga mešata, pogovora prepletata, vsi štirje hkrati govorijo, nekateri so se ob tem prizoru spraševali, ali je to res ali le fantazija, je le igra ali se zares odvija. Gre za prizor, ki zahteva obvladanje specifičnih strategij branja dramskega besedila, zmožnost, da hkrati sestavljamo vzporedno dva pogovora. Bralci so verjetno imeli težave tudi z razvozlanjem pomena, kaj sporoča oznaka *off*. Zapletenost je opazil tudi sam Jovanović, ki je nekaj replik med Evo in Danielom – te se nanašajo na njuno preteklost – pri uprizoritvi in kasneje knjižni izdaji izpustil, s čimer je doseženo lažje razumevanje. Te replike je v uprizoritvi enostavneje spremljati, saj se dialog med Evo in Danielom odvija spredaj na odru, dialog med Dorothy in Fredom pa za steno (*off*). Drugo zahtevnejše mesto so dolgi Dorothyjini monologi z začetka drame, pet bralcev poroča, da se zlahka izgubiš, če nisi zbran.

Pet gledalcev (Predstava 1) je zapisalo, da se jim zdi težaven 23. prizor, ker se vse hitro zgodi, Evina preteklost gre prehitro mimo oziroma sama ideja psihodrame, igre v igri, zato potrebuješ kar nekaj časa, da razbereš, kaj se dogaja. So pa v uprizoritvi za razliko od besedila manj razumljiva še nekatera dejanja oziroma replike oseb: dva gledalca se sprašujeta, zakaj Eva pove en stavek v poljščini, po eden, zakaj Daniel prenaša naokoli natikače, zakaj čisto na koncu Jimmy in Fred zaspita

nad pisoarjema, kakšen je končni odnos med Fredom in Dorothy, eden je imel težave z razumevanjem začetnih pogovorov med Fredom in Dorothy v pisarni. 14 gledalcev je zapisalo, da niso imeli nobenih težav z razumevanjem.

Pri ponovni anketi, ko so si bralci ogledali predstavo (Predstava 2) in gledalci prebrali besedilo (Branje 2), torej ko so se z dramo seznanili še v drugi pojavnosti, smo jim zastavili vprašanje, ali jim je zdaj po ogledu/branju kakšno nerazumljivo mesto iz besedila/predstave bolj razumljivo. Kar 16 gledalcev (Predstava 2) je zapisalo, da zdaj, ko so dramo tudi videli na odru, bolje razumejo konec 23. prizora, ko se Fred in Dorothy ljubita za steno, po eden, da bolje razume Evino obnašanje, Dorothyjine monologe ter da so v predstavi bolj razvidni značaji oseb. Med bralci (Branje 2) jih je devet zapisalo, da po branju bolje razumejo Evino predzgodbo, njeno preteklost, njene reakcije, zakaj je tako stroga, po eden, da bolje razume Fredovo otroštvo, konec igre, ter da je vse bolj jasno, ker se lahko vračaš in še enkrat prebereš.

Sporočilo drame

Z vprašanjem, kaj je po vašem mnenju sporočilo drame, smo želeli ugotoviti, ali se sporočilo dramskega besedila razlikuje od sporočila gledališke uprizoritve: glede na to, da sta avtor in režiser ena in ista oseba in da je besedilo nastajalo praktično istočasno z uprizoritvijo, kakšnih večjih odmikov nismo pričakovali. Razbiranje pomena oziroma sporočila drame nam pokaže gledališče, s katerega anketiranci pristopajo k besedilu/predstavi ter na katere plasti besedila/predstave so najbolj pozorni. Glede na to, kaj je bilo za posameznega bralca/gledalca najpomembnejše, se mu je najbolj vtisnilo v spomin, ga vznemirilo, prisililo k razmisleku ... ta oblikuje tudi sporočilo drame, zato ima pri tem veliko vlogo njegova osebna, individualna, izkustvena dimenzija. Njihove samostojno tvorjene odgovore smo skušali zaradi večje preglednosti sistematizirati glede na podobna pomenska jedra, kar prikazuje spodnja tabela, vendar pa vsaka, še tako natančna sistematizacija zabriše pomenske odtenke med njimi.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Bralec, ki bi ga zanimali dobesedni odgovori vseh anketirancev, jih bo našel v avtoričini doktorski disertaciji v Prilogi 5.

Tabela 28: Sporočilo drame

Odgovori	Predstava 1	Branje 1
1. Vsak človek ima težave, strahove, probleme	3	5
– ne glede na socialni status, izobrazbo.	3	5
– le da si jih eni ne priznajo, si pred njimi zatiskajo oči ali se jih sploh ne zavedajo.	3	4
– navzven se kažejo popolne, navznoter pa so polni konfliktov.	2	6
– vendar je lažje reševati tuje težave, kot se soočiti s svojimi.	2	6
2. To je igra o osamljenosti, o odtujenih medsebojnih odnosih, kjer ni prostora za osebno stisko človeka, je prikaz kompleksnih in zapletenih medsebojnih odnosov v sodobni družbi.	8	0
3. Kritika ameriškega/zahodnega načina življenja.	2	0
4. Zelo pomembno je, kakšno je človekovo zgodnje otroštvo.	2	0
5. Drugo.	5	4

Odgovor je zapisalo vseh 60 anketirancev, torej ni niko-gar, za katerega bi bila drama brez sporočila oziroma niko-gar, ki sporočila ne bi razbral. Njihovi odgovori so omogočali razporeditev v pet skupin, pri čemer se večina odgovorov, to je 80 odstotkov, nahaja znotraj prve in druge skupine. Navedeni odgovori kažejo, da gre za odprto besedilo, ki omogoča pomenske zasuke v različne smeri, so pa ti odvisni od perspektive dramske osebe. Tako je večina odgovorov v prvi skupini vsaj delno vezana na Evino zgodbo, na njeno navidezno perfektnost, poklicno uspešnost, za katero se skriva podoba prizadete ženske, ki ni zmožna rešiti svojih težav, pa čeprav vsakodnevno rešuje težave drugih. Ravno nasprotna je Fredova zgodba: on je tisti, ki je že na začetku označen kot spolni iztirjenec, za katerega pa se izkaže, da je kljub svoji motnji edini zmožen pristnih, iskrenih čustev. Odgovori v drugi skupini so splošnejši, zajemajo globalno idejo drame in niso vezani na posamezno dramsko osebo. Presenetljivo je, da so vsi bralci (Branje 1) pomen drame razbirali znotraj prve pomenske skupine, medtem ko je pri gledalcih uprizoritve (Predstava 1) prišel do izraza tudi splošnejši, širši pomen prikaza odtujenih medsebojnih odnosov v sodobni družbi, kjer je vsak posameznik iz dneva v dan bolj osamljen. Sorazmerno malo odgovorov pri obeh skupinah sodi v rubriko drugo, prav tako ni niti dveh odgovorov, ki bi si bila diametralno nasprotna, kar kaže, da gre za besedilo, ki je sicer odprto, omogoča različne pomen-ske poudarke, pa vendarle sporočilno zamejeno predvsem v dve dovolj enoviti perspektivi. Zanimivo bi bilo primerjati

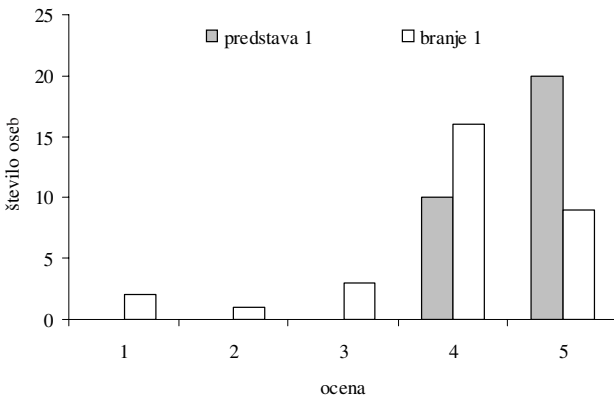
odgovore izbranega vzorca, ki je po svoji strukturi homogen (enaka starost anketirancev, končana srednja šola, ista študijska usmeritev) s skupino povsem drugačnih anketirancev, saj bi se pestrost besedilnih/uprizoritvenih svetov verjetno še bolj opazno izrazila.

VREDNOTENJE IN VŠEČNOST

Všečnost dramskega besedila/gledališke predstave

Gledalci in bralci so na petstopenjski lestvici označili, do kolikšne mere jim je bila izbrana drama všeč (1 – pustila me je popolnoma hladnega, 5 – navdušila me je).

Grafikon 7: Ocena všečnosti predstave in besedila



Visoke povprečne vrednosti kažejo, da je bila drama na splošno anketirancem všeč v obeh pojavnih oblikah. Ocena za predstavo je izjemno visoka ($M\ 4,67$), majhni odkloni od povprečne vrednosti ($SD\ 0,48$) kažejo na enotnost odgovora. Ocena besedila je nižja ($M\ 3,97$) v primerjavi s predstavo, večja vrednost standardne deviacije ($SD\ 1,07$) kaže na bolj razpršen odgovor, kar je razvidno tudi iz grafične podobe. Nastale razlike v ocenah všečnosti besedila in predstave so statistično pomembne ($\chi^2=10,557$, $df=4$, $p=0,03$), uprizoritev, gledališki dogodek in njegova kolektivna recepcija so v našem primeru ustvarili večji čustveni naboj kot individualno branje.

Drama *Ekshibicionist* si je visoko oceno prislužila iz naslednjih razlogov: gledalci so največkrat pohvalili igralsko zasedbo, prikaz resnih problemov na komičen način in aktualnost tematike. Vrednostne sodbe bralcev so do neke mere podobne in se prav tako nanašajo na aktualnost vsebine, na prikaz realnosti sodobne družbe, bralci so pohvalili odlične dialoge, kompozicijo, rabo različnih ravni jezika ipd. Ker so anketiranci svoje vrednostne sodbe, mnenja in pripombe pisali neusmerjeno, lahko skozi odprte odgovore razberemo, s kakšnimi čustvi jih je navdalo besedilo, s katerimi vrednostnimi kriteriji analizirajo besedilo/uprizoritev, pa tudi, kaj jih je motilo in jim nikakor ni bilo všeč. Takšni odgovori nam nudijo vpogled v doživljajski svet mladih bralcev/gledalcev, ki je v veliki meri subjektivno zaznamovan, zato je bila npr. nekomu scena pusta in prazna, za drugega pa izjemno dobra in polna simbolike. Spet drugi je pohvalil sodobnost ljubezenske zgodbe, v kateri imajo ženske isto vlogo kot moški. Za nekoga je bila predstava zanimiva, ker se je razlikovala od tistih, ki so jih že videli. Nekateri so po branju izrazili, da komaj čakajo na uprizoritev, da bodo lahko svoje predstave primerjali z realiziranimi. Kritičnih mnenj je bilo malo: nekoga je motilo, da je večina gledalcev vzela dramo kot komično, s čimer se je zabilisal globlji pomen, za nekoga je bilo malo preveč vulgarnih izrazov, nekdo je zapisal, da je že vnaprej pričakoval takšno vsebino, nekomu ni bila všeč vsebina, saj so njegovi pogledi na spolnost in vero povsem drugačni, za nekoga besedilo odpira povsem neaktualno tematiko, in še to na preveč vulgaren način, nekatere pa je motila preveč pusta scena.

Zelo raznoliki so tudi odgovori anketirancev na vprašanje, kateri prizor jim je najbolj ostal v spominu in kaj je bilo tisto, zaradi česar so si ga zapomnili. Najpogostejše odgovore in utemeljitve bi lahko zbrali v naslednje skupine. Anketiranci (Predstava 1, Predstava 2) so navedli prizore:

- ki so jih šokirali (Fred masturbira pred Evo, nepričakovan konec, pojavnost žive mačke);
- ki so simpatični, živi, zanimivi, izvirni, čustveni (fotografiranje, Fred in Jimmy nad pisoarjema, Fred in Dorothy jesta krof, Dorothy poljubi Freda, psihodrama ...);

– ki so smešni (Fred telefonira Dorothy, Fred ponavlja za Danielom aha-aha, fotografiranje, Jimmy in Fred pišeta pismo Dorothy ...);

– ki so igralsko izjemno prepričljivi (23. prizor, Fred mehanično ponovi Dorothyjine besede, Fred in Dorothy v zaporu, Fredove kretnje in mimika ...).

To pa je le nekaj najpogostejših odgovorov, kajti v odgovorih pridejo do izraza individualna, subjektivna vrednostna merila vsakega posameznika, zato tudi razpršenost odgovorov in tudi v primerih, ko anketiranci navedejo isti prizor, je pogled nanj povsem različen. Vzemimo za primer 23. prizor. Ta prizor je navedlo precej anketirancev, a v spominu jim je ostal iz povsem različnih nagibov: ker je zelo absurden; ker je čuden; ker se takšno srečanje v realnem življenju ne bi tako razpletlo; ker si odkrito povesta, kaj bi rada; ker ga je šokiral razplet; ker je ta prizor zelo simpatičen; ker ga je presenetilo dejstvo, da se namišljena zgodba res uresniči; ker je smešen. Tako imamo isti prizor, ki so si ga anketiranci zapomnili iz osmih različnih nagibov. Se pa praktično vsi prizori, ki so bili zanimivi pri branju, pojavijo tudi pri naštevanju prizorov v predstavi, to so zlasti zanimivi dialogi in različna jezikovna ponavljanja (telefonski pogovor, aha-aha, poljub, citiranje Dorothyjinih besed, dovoljenje za zaljubljanje ipd.), seveda pa uprizoritev izpostavi še nekaj prizorov, ki so pri branju manj opazni (npr. fotografiranje) ter poišče tudi nekatere nove rešitve (npr. Jimmy in Fred nad pisoarjem, Fredove kretnje in mimika).

Med dramaturško šibke oziroma dolgočasne prizore je osem bralcev (Branje 1), to je največ, uvrstilo začetne prizore, ko ima Dorothy dolge monologe in tako govori le ona, Fred jo pa posluša, posamezni bralci so za dolgočasne označili še Evine različne razlage, prizor v restavraciji, uvodni dialog med Evo in Dorothy, uvodni pogovor med Jimmyjem in Dorothy, začetni del tretjega dejanja, enemu je bila dolgočasna psihodrama. Na splošno lahko ugotovimo, da so najmanj zanimivi začetni prizori, kjer je potrebno največ energije za sestavljanje informacij, seznanjanje z osebami, ko nas zgodba sama po sebi še ne potegne. 16 bralcev, to je več kot polovica, je zapisalo, da se jim besedilo nikjer ni zdelo dolgočasno. Tudi sedemnajstim gledalcem (Predstava 1) se uprizoritev v nobenem trenutku ni zdelo dolgočasna ali

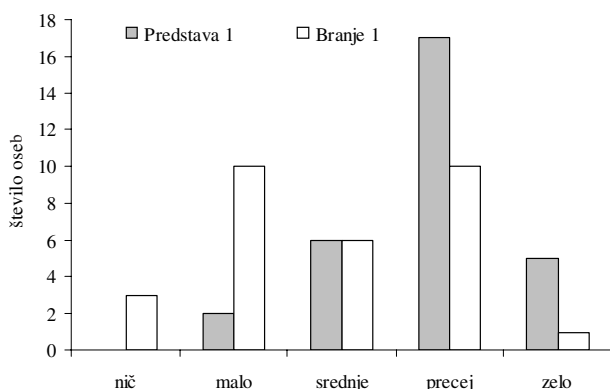
dramaturško šibka, šestim gledalcem so se zdeli dolgočasni pogovori med Dorothy in Evo, petim se je zdel tretji del preveč razvlečen. Zelo podobno so odgovorili bralci po ogledu predstave (Predstava 2): devetnajstim je bilo vse zanimivo, trije se ne spominjajo, trije so se dolgočasili ob pogovorih med Dorothy in Evo, trem so bili dolgočasni Dorothyjini monologi, enemu prizor v parku in enemu prizor v operi.

Pri vprašanju, kaj je po njihovem mnenju najpomembnejši element te uprizoritve, so lahko izbirali med naslednjimi možnostmi: kostum, dialogi, vsebina, glasba, igralci, gibanje, scena, režija, osvetljava. Ker med skupinama Predstava 1 in Predstava 2 ni bilo razlik, navajamo odgovore za celotni vzorec: dialogi (27), igralci (21), vsebina (6), gibanje (3), scena (1), režija (1), osvetljava (1), za glasbo in kostume se ni odločil nihče. 80 odstotkov anketirancev je tako obkrožilo dialoge ali igralce, to pa sta tudi tisti dva elementa, ki sta jih pri predstavi najbolj navdušila: odlična igralska interpretacija ter izvirni, duhoviti, problemsko naravnani dialogi.

Komično

Že v poglavju o izbiri gradiva smo ugotovili, da ima besedilo različne komične elemente, zlasti konverzijsko komiko, ki izhaja iz samega dialoga in gradi na besednih igrh, dvoumnostih in jezikovnih domislicah, ter karakterni komiko,

Grafikon 8: Ocena predstave in besedila kot smešnega, komičnega, zabavnega



ta gradi na prepoznavnih karakterjih ter kontrastih njihovih stereotipnih predstav. Zanimalo nas je, ali obstajajo razlike v zaznavanju komičnosti v besedilu in komičnim v tej uprizoritvi, kakšna je stopnja komičnosti, ki jo zaznavajo bralci/gledalci ter katerim osebam, prizorom, mestom so se smejali. Na petstopenjski lestvici (zelo, precej, srednje, malo, nič) so anketiranci obkrožili vrednost, ki po njihovem mnenju ustreza stopnji komičnosti v besedilu/predstavi.

Med skupinama prihaja do statistično pomembnih razlik v oceni komičnosti ($\chi^2=912,815$, $df=4$, $p=0,01$). Povprečne vrednosti so $M\ 3,83$ za Predstavo 1 in $M\ 2,87$ za Branje 1. Za kontrolo so tudi bralci po ogledu ocenjevali predstavo (Predstava 2), ugotovljena vrednost je skoraj identična prvi skupini, in sicer znaša $M\ 3,97$, kar dokazuje, da ne gre za subjektivne razlike med bralci in gledalci v doživljanju komičnosti, ampak za razlike med besedilom in predstavo. Odgovor je pričakovan, če namreč ne gre za kakšne eksperimentalne, specifične postavitve, si je težko zamišljati, da bi besedilo učinkovalo bolj komično kot njegova uprizoritev, saj uprizoritev z vizualno dimenzijo in pojavnostjo igralcev omogoča več vrst komike kot besedilo.

Razlike v komičnosti besedila in uprizoritve se pojavijo tudi pri dojemanju komičnosti dramske osebe, kar prikazuje spodnja tabela.

Tabela 29: Komičnost dramske osebe

	Fred	Dorothy	Eva	Jimmy	Daniel	Nobena.
Branje 1	12	1	0	11	2	4
Predstava 1	2	2	0	23	3	0

Bralcem sta bili najbolj smešni osebi Fred in Jimmy, medtem ko v predstavi vodilno vlogo komičnega lika prevzame Jimmy. K njegovi večji komičnosti veliko prispeva sam igralec: Davor Janjić je vlogo Jimmyja oblikoval kot lik Neslovenca, mača z Balkana, z južnjaškim prizvokom govora, nekoliko zanemarjenega in primitivnega, s poudarjenim libidom, ta je že s svojo pojavo vzbujal smeh, prav fizična dimenzija telesa pa je v besedilu odsotna. Kot mesto smeha je bila v odgovorih najpogostejše navedena prav Jimmyjeva pojava in njegovi pogledi na ženske, njegove osvajalske strategije, ki jih v obliki nasvetov deli Fredu ... Gledalci so se

smejali tudi zaključnemu prizoru, ko oba, Fred in Jimmy, skupaj napišeta pismom Dorothy s pomenljivo vsebino »Kurc te gleda«. Zaradi dodane situacijske komike je humorno deloval tudi prizor fotografiranja, ko Dorothy pozira Fredu. Tako v besedilu kot v uprizoritvi so se anketiranci zabavali ob Fredovem telefonskem povabilu Dorothy na zmenek, prizoru v operi, ko Fred vpraša za dovoljenje za zaljubljanje, primerjavam tete Lucy z mačko, Fredovemu ponavljanju besed aha-aha. Dvema se besedilo nikakor ni zdelo smešno, prej žalostno, podoba sveta pa tragična.

Vulgarno

Ker je besedilo napisano v živi govorici, opremljeno s številnimi kletvicami, vulgarnimi izrazi in spolno obarvanimi prizori (vendar so ti prizori vedno le nakazani, prikriti, nikjer ni nobenih sledi golote ali neposredne erotike – tako se npr. Fred in Dorothy »ljubita« za steno, Fred masturbira pred Evo, ampak s hrbtom obrnjen proti gledalcem), nas je zanimalo, kakšen odnos imajo do tovrstnih prizorov in vulgarnega besedišča anketiranci. Izbirali so med štirimi ponujenimi možnostmi, lahko pa so napisali svoj odgovor ali dodali komentar.

88 odstotkov anketirancev (Branje 1, Predstava 1) je zapisalo, da jih takšni izrazi in prizori ne motijo, če so v funkciji predstave, kar so komentirali z naslednjim: takšni prizori so prikaz današnjega življenja; so odraz resničnega življenja, zakaj bi se pretvarjali; šokirajo; ko sem prebrala besedilo, sem mislila, da bo na odru hujše; pri tem besedilu so takšni izrazi zelo umestni, in ravno to naredi besedilo živo, zanimivo, drugačno; v določenih primerih vulgarni izrazi lahko popestrijo dramo in karakterje oseb približajo realnim; takšni izrazi niso nujni za prikaz dobrega literar-

Tabela 30: Odnos do vulgarne besedišča in seksualno obarvanih prizorov

	Branje 1	Predstava 1
Takšni izrazi in prizori ne sodijo na oder/v literarno delo.	1	0
Ob tem mi je neprijetno.	1	1
Takšni izrazi in prizori me zabavajo.	2	2
Me ne motijo, če so v funkciji predstave/besedila.	26	27

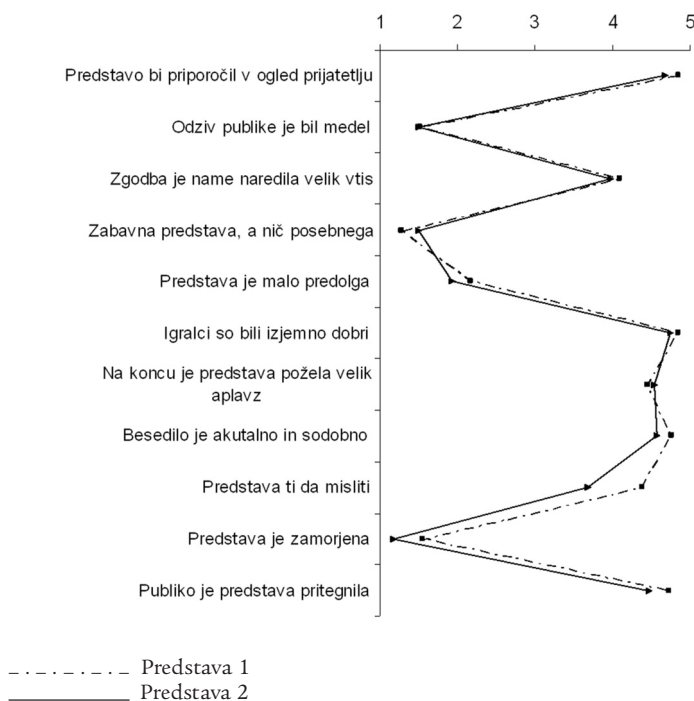
nega dela; takšni izrazi niso zabavni, delujejo prostaško; če avtor z njimi pretirava, izgubijo svoj smisel in postanejo le ostudno povečevanje nizke spolnosti.

Strinjanje/nestrinjanje s trditvami

Za kontrolo smo ob koncu ankete navedli nekaj trditev, anketiranci so na petstopenski lestvici označevali, v kolikšni meri se s posamezno trditvijo strinjajo (1 pomeni popolno nestrinjanje s trditvijo, 5 pa popolno strinjanje). Trditve se nanašajo tako na čustveno-motivacijske dejavnike in vrednostne sodbe kot tudi na dejstvo, da je gledališka uprizoritev kolektivni dogodek, zato nas je zanimalo, kako anketiranci ocenjujejo reakcije preostalih gledalcev.

Grafikon 9 prikazuje izredno podobnost odgovorov med skupinama Predstava 1 in Predstava 2, stopnja strinjanja s trditvami je praktično identična, nizke standardne deviacije (Priloga 3) pa kažejo tudi na enotnost odgovorov. Vrednost standardne deviacije je v obeh skupinah najvišja pri trditvi

Grafikon 9: Stopnja strinjanja s trditvami o predstavi



»Predstava je malo predolga.«, kar dokazuje, da je vtis o trajanju predstave izrazito individualen, odvisen od vsakega posameznega gledalca. Med gledalci, ki so predstavo gledali pred branjem besedila (Predstava 1), in tistimi, ki so jo gledali po branju dela (Predstava 2), je do statistično pomembnih razlik v ne/strinjanju s trditvijo prišlo le pri trditvi 9: »Predstava ti da misliti« ($\chi^2=8,664$, $df=3$, $p=0,03$), kjer so gledalci prve skupine pripisali M 4,63, gledalci druge skupine pa 3,68. Nastala razlika je lahko posledica dejstva, da so gledalci v skupini Predstava 2 vsebino drame že poznali, poznali so njeno problematiko, o njej so razmišljali že med samim aktom branja, imeli so že izoblikovan horizont pričakovanja, zato jih je predstava manj vznemirila, manj prisilila v razmislek in odziv. Anketiranci so ocenili, da je publiko predstava pritegnila, da je požela velik aplavz oziroma njen odziv nikakor ni bil medel. Navedeni odgovori so v celoti skladni z vsemi dobljenimi rezultati, prikazanimi na prejšnjih straneh, in kažejo, da je uprizoritev izbrano skupno anketirancev pritegnila.

Kot lahko zaključimo iz ocen všečnosti, komičnosti, vulgarnosti, vrednostnih sodb ter kritičnih komentarjev, so izbranemu vzorcu bralcev in gledalcev všeč dela, ki govorijo o njihovem sočasnem svetu, da lahko v njih prepoznavajo probleme sodobnega sveta, ki so kritična do današnjih pojavov in opisujejo realne življenjske situacije. Radi pa imajo, da dela kljub resnim vsebinam niso »zamorjena, zatežena«, temveč vsebujejo tudi komične elemente. Pogosta raba kletvic in vulgarnih izrazov jih je presenetila, vendar jih v večini primerov to ni motilo, saj se jim zdijo ti izrazi učinkoviti, ker jih prisilijo, da se nanje odzovejo, razmislijo, nekaj odgovorov pa je tudi takih, da jih je takšen način govora motil, se jim je zdel neokusen in v nekaj primerih predaleč stran od njihovega izkustvenega sveta. Med dolgočasne prizore so uvrstili tiste, ki funkcionirajo podobno kot obsežni opisi v prozi, torej tiste, ki v določenem trenutku upočasnjujejo dogajanje in na prvi pogled izgleda, kot da so nepotrebni, vendar pozorno branje/gledanje pokaže, da so nujni za kasnejši razplet zgodbe oziroma prikaz določene karakterja, saj vsebujejo informacije, ki jih kasneje povežemo v celotno dogajanje. Vsi našteti čustveno-motivacijski dejavniki v veliki meri odločajo, ali bo nekdo dramo

prebral do konca, jo priporočil v branje/ogled prijatelju oziroma kakšen bo njegov globalni odnos in vrednotenje gledališke umetnosti. Splošna ugotovitev je, da je bila drama *Ekshibicionist* glede na izražene interese in sodbe izjemno primerna in všečna za večino anketirancev v izbranem vzorcu.

PRIMERJAVA BRANJA DRAMSKEGA BESEDILA S SPREMLJANJEM GLEDALIŠKE UPRIZORITVE

Potem ko sta obe skupini videli uprizoritev in prebrali besedilo, smo želeli izvedeti, kako doživljata dramo skozi dva različna medija, v čem so podobnosti in razlike v njihovih lastnih predstavah, nastalih na podlagi branja, in v predstavah režiserja in igralcev, kot se kažejo skozi uprizoritev. Na vprašanje, ali uprizoritev *Ekshibicionista* sledi besedilu drame, smo dobili naslednje odgovore.

Tabela 31: Identičnost dramskega besedila in govornega besedila v uprizoritvi

	DA	DELNO	NE
Branje 2	22	8	0
Predstava 2	25	5	0

78 odstotkov anketirancev je zapisalo, da uprizoritev v celoti sledi besedilu drame, 22 odstotkov jih je obkrožilo delno, med anketiranci ni bilo nikogar, ki bi obkrožil odgovor ne. Tudi tam, kjer je bil odgovor delno, gre res za minimalna odstopanja, in sicer sta najpomembnejši navedeni razliki naslednji: v 23. prizoru je izpuščen del pogovora med Evo in Danielom in v uprizoritvi Eva po telefonu pove stavek v poljščini, česar v besedilu ni. Nekdo je še dodal, da v besedilu Dorothy govori s Fredom in je v didaskalijah označeno, da se sliši le glas, v uprizoritvi pa Freda tudi vidimo. Pa še, da uprizoritev ne upošteva v celoti didaskalij ter da je močno poudarjena neverbalna komunikacija. Nenavadno je, da prav nihče ni zapisal, da je v uprizoritvi Jimmyjevemu liku dodan južnjaški naglas. Vse naštetu so res minimalne razlike, zato lahko ugotovimo, da sta govor dramskih oseb v besedilu in govorno besedilo v uprizoritvi praktično identična.

Na vprašanje, ali so njihove predstave (zunanost in značaj oseb, scena, dogajanje ...) na podlagi branja drugačne od odrske realizacije, torej branja režije, so se po pričakovanjih med skupinama pojavile razlike.

Tabela 32: Podobnost branja dramskega besedila anketirancev in branje režije

	DA	DELNO	NE
Branje 2	19	5	6
Predstava 2	0	24	6

19 anketirancev (Branje 2) je zapisalo, da po ogledu uprizoritve tudi dramo berejo v skladu z videnim, svoj odgovor so utemeljili z razlago, da pri branju ne pride do spontanij reakcij, ker so vse že videli konkretizirano na odru, da je težko odmisлити že videno, pri branju se spomnijo vseh oseb, prizorov, kot so jih videli na odru. Pet jih je obkrožilo odgovor delno, šest si jih je dramo kljub ogledu pri branju predstavljalo po svoje. Njihov komentar kaže, da gre le za manjša odstopanja, tako nekomu Fred deluje pri branju bolj statičen in osoren, Dorothy pa bolj resna, nekdo si Parkerja predstavlja bolj uglajenega, nekomu se osebe in scena zdijo drugačni ter da odrska uprizoritev deluje bolj pristno.

Po pričakovanjih so drugačni odgovori tistih, ki so besedilo najprej brali (Predstava 2), saj kažejo na precejšnje razlike zlasti glede dojemanja oseb in prostora (scena), kar se je deloma pokazalo že pri predhodnih vprašanjih (npr. pri vprašanju, kako si zamišljajo Freda, kakšen kostum bi pripisali psihiatru Danielu ipd.). Njihovi odgovori gredo v naslednje smeri (v oklepaju navajamo število takšnih odgovorov, nato povzetek utemeljitev):

1. zunanost in značaj oseb (12): na podlagi branja sem si Freda zamišljala mlajšega, temnolasega, bolj mirnega, bolj postavnega, ob branju si nisem zamišljala vseh njegovih gibov, mimike; Dorothy sem si zamišljala mlajšo, bolj sramežljivo in čustveno razklano, z večjo zadnjico in prsmi, Evo sem si predstavljala bolj energično in manj resno, Jimmyja sem si predstavljala bolj seksapilnega, v predstavi zelo izstopa, pri branju sem ga komaj opazila;

2. zunanost Daniela Parkerja (11): predstavljala kot mirnega, uglajenega, urejenega, imela sem bolj stereotipno podobo, bilo pa je ravno obratno;

3. scena (8): ni bilo rešetak in zapora, nisem si zamišljala tako puste, monotone, temačne scene, na odru je bilo minimalno predmetov, nisem pričakovala pisoarjev, droga, predstavljala sem si vse bolj pisano;

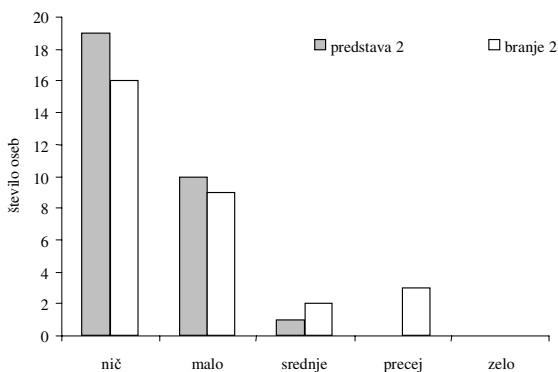
4. perspektiva (8): pri branju sem doživljala dramo bolj tragično, zamorjeno, osebe polne problemov, manj komično, zato sem pričakovala, da bo dogajanje bolj monotono, uprizoritev bolj resna, da bo uprizoritev bolj perverzna in vulgarna, predstava je bila bolj živa in zanimiva.

Tovrstna analiza odgovorov pokaže, kje so vrzeli oziroma mesta nedoločenosti v besedilu, ki jih bralci vsak zase zapolnijo drugače kot gledališka ekipa oziroma lahko ostanejo tudi nekonkretizirana. Največje razlike med besedilom in uprizoritvijo so se v našem primeru pokazale v predstavah o zunanosti oseb in podobi dogajalnega prostora. Ponovno pa se je pokazalo, da uprizoritev bolj izpostavi komične elemente in živost dogajanja.

Grafikon 10 prikazuje, kako so se počutili anketiranci ob naknadnem branju (Branje 2) oziroma ogledu uprizoritev (Predstava 2). Na petstopenjski lestvici (zelo, precej, srednje, malo, nič) so obkrožili, ali se jim je branje besedila/ogled predstave potem, ko so že videli predstavo/prebrali dramo, zdelo dolgočasno.

V povprečju so osebe, ki so besedilo brale pred ogledom (Predstava 2), dolgočasnost predstave ocenile z oceno 1,4, skupina, ki si je pred branjem ogledala predstavo (Branje 2), pa je dolgočasnost besedila v povprečju ocenila z 1,73

Grafikon 10: Ocena doživljanja dolgočasnosti branja po ogledu in obratno



(Priloga 3). Ta razlika v oceni ni statistično pomembna ($\chi^2=3,643$, $df=3$, $p=0,30$), nakazuje pa nekoliko večjo stopnjo dolgočasenja tistih, ki so najprej gledali predstavo in naknadno brali besedilo. Na splošno naknadno branje oziroma ogled anketirancev v našem primeru ni dolgočasil, saj jih je 63 odstotkov v skupini Prestava 2 obkrožilo vrednost nič, v skupini Branje 2 je bilo takšnih 53 odstotkov anketirancev. Razlike se pokažejo v odgovorih na vprašanje Zakaj?:

– če prej prebereš dramo, si lahko bolj pozoren na igro; predstava doda še veliko novega – gibe, geste, mimiko; predstava je novo, bolj živo in smešno odkrivanje besedila; še bolj si v pričakovanju; predstava je tako še bolj zanimiva; tisti, ki so se malo dolgočasil, so zapisali, da jih je motilo, ker so že vedeli, kaj bo kdo rekel, poznali sosledje dogodkov.

– če si najprej ogledaš predstavo, jo pri branju podoživiš; si pozoren na podrobnosti; če mi je všeč predstava, z veseljem preberem še besedilo; naknadno branje pa je malo dolgočasno, ker veš, kaj se bo zgodilo, ker je branje na splošno bolj dolgočasno kot predstava, ker besedilo toliko ne pritegne.

Odgovori kažejo, da so se ob naknadnem branju/ogledu dolgočasil predvsem tisti, ki so pozorni na zgodbo in dogajanje oziroma jim je drama na splošno bolj všeč v gledališki različici, medtem ko so ostali skozi branje in uprizoritev odkrivali dve različni podobi iste zgodbe.

Zadnji trije sklopi vprašanj so načelne narave oziroma od anketirancev zahtevajo razmislek o temeljnih lastnostih drame, kot se kažejo skozi dramsko besedilo in gledališko uprizoritev. Odgovori nimajo merodajne teže, zanimal nas je bolj njihov splošni pogled in odnos do navedenih vprašanj, zato smo anketirance prosili, naj pri vsakem sklopu obkrožijo trditev, s katero se najbolj strinjajo in svojo izbiro utemeljijo. Kot bomo videli v nadaljevanju, med skupinama Branje 2 in Predstava 2 ni bistvenih razlik, zato pogosto odgovore in komentar navajamo kar za obe skupini skupaj. Opozoriti moramo, da seštevek odgovorov v tabelah ni povsod 60, saj so ponekod anketiranci zapisali, da se ne morejo odločiti za nobenega od ponujenih trditev, da je to pač odvisno od posamezne situacije.

Glede na to, da so vsi anketiranci prebrali dramsko besedilo in si ogledali uprizoritev, nas je zanimalo, kaj se jim zdi glede na lastno izkušnjo bolj smiselno, brati besedilo

Tabela 33: Smiselnost branja besedila pred/po ogledu uprizoritve

Ali se vam zdi bolj smiselno:	Branje 2	Predstava 2
– brati besedilo pred ogledom predstave,	16	22
– brati besedilo po ogledu predstave,	12	4
– če vidim predstavo, branje besedila ni potrebno.	0	3

pred ali po ogledu gledališke predstave. Njihovi odgovori so prikazani v tabeli 33.

63 odstotkov vseh anketirancev bi bralo besedilo pred ogledom predstave, 27 odstotkov po ogledu. Odstotek takšnih odgovorov je višji v tisti skupini, ki je *Ekshibicionista* doživljala prav v tem zaporedju, medtem ko so odgovori v drugi skupini bolj razpršeni med obe možnosti. Tisti, ki zagovarjajo branje pred ogledom predstave, navajajo najpogostejše dva argumenta, in sicer da tako že okvirno poznaš zgodbo in si zato bolj pozoren na druge elemente uprizoritve ter da lahko svoje predstave, nastale ob branju, primerjaš z režiserjevimi. Argumenti tistih, ki menijo, da je bolj smiselno najprej pogledati uprizoritev, pa so, da raje gledajo predstavo, ne da bi poznali zgodbo, potem pa naknadno pri branju opazujejo detajle, nejasna mesta, podrobnosti, ki so jim pri predstavi ušle, ter primerjajo, ali je kaj izpuščeno. Tisti, ki menijo, da branje ni potrebno, razumejo predstavo kot polno realizacijo besedila, ki je z branjem ne moreš dopolniti oziroma je branje v tem primeru, ko predstava sledi besedilu, nepotrebno.

Provokativno vprašanje, ali dramska predstava ponuja več užitka kot branje besedila, ostaja odprto, izbrani vzorec anketirancev pa je v 83 odstotkih prepričan, da je uprizoritev tista, ki s svojo vizualno, scensko podobo ter igralci v kostumih, z mimiko, kretnjami, gibanjem bistveno bolj zanimiva, živa, privlačna, bolj jasna, resnična, konkretna kot branje besedila, pri njej sodeluje več čutil in se zato tudi bolj vtisne v spomin, zgodbo spremljaš neposredno, si tudi sam del dogajanja, ne zahteva od sprejemnika toliko naporov kot branje, zaradi vsega naštetega nudi več užitka kot branje. Le 10 odstotkov jih raje bere, saj je zanje branje svojevrstna svoboda, kjer si lahko vsak hip vzamejo čas za razmislek, uživajo ob lastnih predstavah, oziroma če citiram en odgovor: »Pri branju je doživljanje bolj intenzivno, ker zraven sodeluje več tebe.«

Tabela 34: Priljubljenost doživljanja drame skozi besedilo/predstavo

Obkrožite trditev, s katero se bolj strinjate:	Branje 2	Predstava 2
Ogled predstave ponuja več užitka kot branje dramskega besedila.	28	22
Dramo raje doživljam skozi branje besedila.	2	4

Za konec še večna dilema, je torej dramsko besedilo le partitura, ki ji mora slediti uprizoritev, ali pa je samozadosten literarni tekst, ki ga v celoti dojamemo tudi brez uprizoritve? Odgovori anketirancev dilemo nadaljujejo, saj so razpršeni med obe možnosti, kar kaže spodnja tabela, ki ji sledi kratek povzetek najpomembnejših argumentov.

Tabela 35: Odnos dramsko besedilo – gledališka uprizoritev

Obkrožite trditev, s katero se bolj strinjate:	Branje 2	Predstava 2
Besedilo drame je le partitura, ki ji mora slediti uprizoritev.	14	11
Besedilo drame je predvsem literarni tekst, ki ga v celoti dojamemo tudi brez uprizoritve.	13	16

Tisti, ki podpirajo prvo trditev, pravijo, da je drama napisana za uprizoritev, da je pisec že vnaprej mislil na to, kajti če namen besedila ni uprizoritev, bi bila lahko napisana v kakšni drugi obliki, poleg tega si dogajanje lažje predstavljamo in bolje razumemo, določeni deli tako šele na odru dobijo svojo dokončno realizacijo, pri kateri je besedilo samo del predstave, vsaka uprizoritev pa aktualizira besedilo glede na svoj čas.

Argumenti za drugo trditev so, da je veliko dram namenjenih samo branju, da je v besedilu zapisano vse, kar je potrebno za razumevanje neke drame, da je pomembna predvsem predstava, ki si jo sami uprizorimo v glavi, kjer imamo več svobode pri interpretaciji. Nekaj odgovorov poudarja, da mora uprizoritev dosledno slediti besedilni predlogi, le tako lahko drama ohrani avtentičnost. Se pa strinjajo, da uprizoritev podeli besedilu neko novo dimenzijo.

NEKAJ IZHODIŠČ ZA ŠOLSKO PRAKSO

Za razliko od številnih hipotetičnih konstruktov bralcev in gledalcev raziskava prikazuje odzive konkretnih bralcev na točno določeno besedilo, to je dramo *Ekshibicionist* Dušana Jovanovića, ter odzive konkretnih gledalcev na točno določeno uprizoritev, to je postavitev v Mali drami v režiji Dušana Jovanovića. Kadar sta avtor in režiser ena in ista oseba,¹¹⁰ so običajno odstopanja med govorom dramskih oseb v besedilu in uprizoritvi manjša. Konkretni bralci/gledalci so bili v našem primeru študentje slovenistike, s končano gimnazijsko izobrazbo, stari med 19 in 20 leti, večinoma ženskega spola in so prihajali iz različnih delov Slovenije. Gre za starostno, izobrazbeno in interesno homogen vzorec. Tudi vsi dobljeni rezultati v celoti veljajo za izbrani vzorec in izbrano gradivo, medtem ko moramo biti pri nadaljnjih posplošitvah previdni, saj bi šele dodatne raziskave z vso zanesljivostjo potrdile pravilnost takšnih sklepov. Zavedamo se, da sta dramsko besedilo in gledališka uprizoritev dva različna medija, vsak s svojimi zakonitostmi, kar pomeni, da potrebujeta tudi različne metode za svojo analizo. Pri naši raziskavi smo se osredotočili zlasti na tiste elemente, ki so skupni obema (tako se npr. nismo ukvarjali z analizo igralčeve igre, sistemom režije, ritmom uprizoritve ...). Ker smo pri prikazu rezultatov na prejšnjih straneh sproti ob posa-

110 V slovenskem prostoru so med sodobnimi dramatikami in dramatičarkami pravzaprav redki pisci, ki bi bili zgolj literati, saj so dramatikami zelo pogosto povezani z gledališčem, kot režiserji, dramaturgi, igralci (poleg Dušana Jovanovića naj omenimo še Matjaža Zupančiča, Vinka Möderndorferja, Sašo Pavček, Dragico Potočnjak, Žanino Mirčevsko, Simono Semenič ...).

meznih rubrikah že navajali komentarje in nakazali nekaj možnih rešitev, zdaj ugotovitve povzemamo in dopolnjujemo.

(1) Zaznavanje sestavnih delov drame

Zaznavanje različnih elementov, povezanih z dramsko osebo, jezikovnimi značilnostmi in časovno-prostorskimi dimenzijami drame, je skozi odgovore anketirancev pokazalo, da so se gledalci v našem primeru osredotočali predvsem na dramsko osebo (oznaka, značajske lastnosti, mimika in kretnje, kostum, problemskost ...), saj so bili tu odgovori najštevilčnejši. Odgovori tistih, ki so predhodno brali dramsko besedilo, so bili pri naštetih kategorijah na občutek bolj izčrpnji, natančnejši in 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 in so zato lahko posledično več pozornosti posvečali navedenim uprizoritvenim elementom. To pa ne velja za zaznavanje jezikovnih posebnosti in predmetov, rekvizitov in drugih scenskih elementov, kot so materiali in barve, ter glasbe. Vsi naštetni elementi so bili na splošno slabše zaznavani in niti predhodno branje in s tem poznavanje zgodbe ni povečalo pozornosti tem segmentom uprizoritve. Posledično so imeli bralci/gledalci nato tudi težave pri določanju pomen-skih funkcij naštetih elementov ter njihove soodvisnosti znotraj uprizoritve, zato se pri teh vprašanjih večkrat pojavi odgovor *ne vem* oziroma odgovor ni bil zapisan. Glede usmerjanja gledalčeve pozornosti se v našem primeru potrjujeta obe osnovni predpostavki Marca de Marinisa, navedeni v teoretičnem delu. 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, npr. čepice, ki jo je kljub temu, da jo ima Daniel ves čas uprizoritve na glavi, navedel en sam gledalec. 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 (npr. predmet z bucikami, pisoar, drog z lučjo, žival), podobno se je pokazalo tudi pri prizorih, ki so gledalcem ostali v spominu, to so tisti prizori, ki so pritegnili njihovo pozornost s šokantnostjo, smešnostjo, čustveno nabitostjo ali izjemno igralsko prepričljivostjo.

(2) Razumevanje in interpretacija

Po lastnih ocenah anketiranci 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 potrebno hkrati sestavljati dva vzporedna pogovora, nekateri pa so imeli težave tudi pri dolgih Dorothyjinih monologih, kjer je potrebna večja zbranost, da se ne izgubi zgodbena nit. Pri uprizoritvi se je pokazal glavni problem v tem, da so zaradi hitrega dogajanja gledalci prezrli določene informacije, v našem primeru je bilo to npr. Fredovo otroštvo in Evina preteklost, torej tisti deli, ki imajo epsko dimenzijo. Potem, ko so si bralci ogledali predstavo in gledalci prebrali besedilo, so poročali, da dramo v celoti bolje razumejo in da so jim posamezna nejasna mesta zdaj bolj jasna, kar nas nedvomno napeljuje na misel, da je za celovito razumevanje drame potrebno tako branje kot tudi, če je to le možno, ogled odrske uprizoritve.

Bralci in gledalci niso imeli težav z razbiranjem sporočila, res pa je, da so odgovori nekaterih zelo enostavni in sporočilo drame nekoliko poenostavljajo, vendar se v »pravilnost«¹ interpretacije nismo spuščali. Bralci so najpogostejše 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, zato 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 dveh dovolj enovitih perspektiv.

(3) Vrednotenje in všečnost

Tako besedilo kot uprizoritev so anketiranci na lestvici všečnosti izjemno visoko ocenili, gledališka uprizoritev si je prislužila še višjo vrednost, in sicer gre za statistično pomembno razliko. 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. Všečnost uprizoritve izhaja tudi iz različnih scenskih in tehničnih efektov, torej spektakelske funkcije, gre za dogajanje, ki se odvija neposredno pred očmi gledalcev, poleg tega je obisk gledališča že sam po sebi družabni dogodek. 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, razlika med skupinama je statistično pomembna. Pogosta raba kletvic in vulgarnih izrazov je anketirance presenetila, a se jim zdi v kontekstu tega besedila/uprizoritve smiselna in učinkovita.

Poleg ugotovljenih splošnih opažanj, se v odgovorih kažejo tudi individualna, subjektivna vrednostna merila vsakega posameznika, zato so odgovori pri vprašanjih odprtega tipa razpršeni. Tudi takrat, 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 njemu lastno celoto.

(4) Primerjava branja dramskega besedila s spremljanjem gledališke uprizoritve

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 bolj za primerjavo, do kolikšne mere se ujemata dramsko besedilo in verbalna komponenta uprizoritve ter do kolikšne mere se ujemajo besedilni svetovi, nastali na podlagi branja bralcev in ustvarjalcev uprizoritve. Uprizoritev, razen redkih izjem, ko je izpuščena kakšna

vrstica in dodan stavek, v celoti sledi besedilu drame in vanj ne posega. Predstave anketirancev, nastale na podlagi branja, se v marsičem razlikujejo od odrske realizacije. Iz odgovorov anketirancev je razbrati, da besedilo večjo pozornost odmerja Dorothy, medtem ko se uprizoritev bolj osredotoča na naslovnega junaka, pri čemer ostaja problemskost vseh oseb nespremenjena. Največ razlik med predstavami bralcev in ustvarjalcev gledališke uprizoritve se je pokazalo prav na ravni predstav o vseh nastopajočih osebah. Natančno smo primerjali osebnostne lastnosti Freda Millerja in zunanjo podobo Daniela Parkerja. Izkazalo se je, da Fredove značajske lastnosti doživljajo bralci in gledalci enako, razlike so se pokazale na ravni zunanosti: bralci so si Freda zamišljali kot visokega in temnolasega, ustvarjalci pa svetlolasega in nižje postave; za bralce je Daniel uglašen psihiater v dragih oblačilih, za ustvarjalce pa sproščen in v pisanem, new-agevsko obarvanem kostumu. Glede na to, da v besedilu o zunanosti oseb ni konkretnih podatkov, sklepamo, da so v navedenih dveh primerih izjemno enotni odgovori posledica splošnega družbeno-kulturnega védenja, iz katerega izhajajo nekakšne vnaprejšnje predstave o ekshibicionistu oziroma borznem posredniku in psihiatru. 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 posledično gledalci. Lastnosti, ki zadevajo čustveni odnos sprejemnikov do družbeno zaznamovane osebe, so pokazale visoke vrednosti in pozitivno naravnost sprejemnikov, ta je pri gledalcih še višja kot pri bralcih. Tako lahko tvegamo in ponovimo za Jaussonom, Iserjem Brechtom in drugimi, da srečanje z literaturo in s tem tujo izkušnjo prispeva k širitvi bralčevega/gledalčevega spoznavnega horizonta in tako posledično spreminja tudi bralca/gledalca in njegove poglede na svet. Našteti primeri pomenijo le nekaj konkretnih zgledov zaznavanja in predstav o dramskih osebah pri bralcih in gledalcih, ki pa smo jim dokazali statistično pomembnost razlike.

Razlike med bralci in gledalci se pojavijo tudi na ravni scenografije. Bralci poročajo, da so si na podlagi branja zamišljali dogajanje v zaporu z rešetkami in na splošno bolj

pestra in raznolika prizorišča, medtem ko so se ustvarjalci odločili za minimalistično sceno z dvema opaznima elementoma, ki ju v besedilu ni, to sta pisoar in drog, ki štrli iz stene. Na ravni perspektive besedilo deluje bralcem bolj statično ter bolj resno in problemsko, medtem ko je uprizoritev bolj razgibana, s poudarjeno neverbalno komunikacijo ter številnimi komičnimi elementi. Komika v besedilu je v večji meri povezana s Fredom in njegovimi težavami v komunikaciji, medtem ko je v uprizoritvi glavni vir komičnih učinkov Jimmy, njegova fizična pojavnost ter nasveti, ki jih deli Fredu.

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 izgine, saj odgovori anketirancev kažejo, da v tem primeru beremo dramo v skladu z vidnim na odru. Zato se nagibamo k odločitvi za branje dramskih besedil pred ogledom uprizoritve, to zaporedje pa sledi tudi naravni logiki nastanka drame, ki je pogostejše nastala najprej kot besedilo in nato kot uprizoritev. Seveda je pri tem treba upoštevati tudi sam namen oziroma cilje branja, zato je v določenih primerih smiselno tudi obratno zaporedje.

Takšne raziskave vsakič znova preverjajo tudi uporabnost same metodologije. Raziskave različnih vrst publike 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 vprašanjih, ko so odgovori dani vnaprej, jih je 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.

S pomočjo vprašalnika smo želeli osvetliti konkreten stik med bralcem in dramskim besedilom ter gledalcem in gledališko uprizoritvijo. V ta namen smo obsežno gradivo, ki ga sestavljajo odgovori anketirancev, analizirali in statično obdelali ter nato rezultate interpretirali in nakazali

nekaj možnih razlag oziroma rešitev. 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 katere niso bili pozorni oziroma so jih spregledali, 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.

Prilagojeno različico takšnega vprašalnika, kot smo ga uporabili sami, lahko uporabimo tudi v pedagoške namene. 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 povzemajo različne teorije in metodološke prijeme, vezane na izolirane dramske prvine in konkretizirane z očitnimi primeri iz različnih besedil. Takšen vprašalnik in diskusija ob njem v predavalnici oziroma učilnici vključuje nadgradnjo bralnih in drugih strategij, ki so specifične za branje dramskih besedil, ter spoznavanje teoretičnega aparata za analizo drame. Če izhajamo iz splošne že zapisane definicije drame, da je drama dramsko besedilo, ki omogoča ali celo zahteva uprizoritev, naj dodamo, da je zato koristno branje dramskih besedil dopolniti tudi s poznavanjem gledaliških komponent, kar povratno vpliva na večjo učinkovitost branja. Z večjim zavedanjem specifičnih značilnosti dramatike kot literarne vrste bi lahko tako pri učiteljih kot učencih¹¹¹ povečali uspešnost branja dramskih besedil oziroma razvijali strategije branja dramskih besedil. Šolska praksa je namreč dolgo časa vztrajala pri obravnavi dramskega besedila kot literarnega dela, didaktično-metodični pristopi pa so bili tako podobni obravnavi proznih besedil ali poezije. Sodobni pristopi k dramskemu besedilu pa vedno bolj poudarjajo tudi gledališko dimenzijo, kar je razvidno iz novejših didaktično-metodičnih priročnikov, kot so npr. *Od drame h gledališču v učilnici* Marjana Štrancarja

111 Izraza učitelj in učenec uporabljamo kot dva najbolj splošna in razširjena pojma za udeleženca v učnem procesu in z njima ne poimenujemo določene stopnje šolanja.

(2002), *Igra videza* Vide Medved Udovič (2000), *Poglavja iz didaktike književnosti* Bože Krakar Vogel (2004) idr. V šoli so najpogostejše dejavnosti, ki povezujejo obe obliki eksistiranja drame, naslednje:

(1) glasno branje v razredu z razdelitvijo vlog;¹¹²

(2) uprizoritev v razredu, pri čemer se učenci seznanjajo z različnimi znakovnimi sistemi in gledališkimi konvencijami;

(3) ogled videoposnetka uprizoritve;¹¹³

(4) skupen ogled uprizoritve v gledališču.

Pri zadnjem vidimo težavo v dejstvu, da branje dramskega besedila in ogled uprizoritve pogosto v učnih pripravah nista časovno usklajena, s tem pa se pri učencih izgubi občutek povezanosti med obema medijema.¹¹⁴ Predlagamo, da bi učencem vsaj občasno omogočili, da bi v kratkem časovnem razmiku določeno dramo prebrali in videli v gledališču. Kot eno od možnih spremljevalnih dejavnosti predlagamo izdelavo posebej za takšno priložnost pripravljenega vprašalnika, ki bi ga učenci izpolnjevali po branju oziroma po ogledu uprizoritve. Takšen vprašalnik, ki ga pripravi učitelj in je vezan na konkretno dramsko besedilo in uprizoritev, vsebuje kvantitativna in kvalitativna vprašanja in od učencev zahteva tako preproste odgovore tipa DA/NE, obkrožanje na stopenjski lestvici, razvrščanje elementov od prvega do zadnjega mesta, izbiranje med ponu-

112 Marjan Štrancar v že omenjeni knjigi *Od drame h gledališču v učilnici* (2000) ob konkretnih primerih navaja številne didaktično-metodične zglede tako za literarno kot uprizoritveno branje, s katerimi lahko v času šolanja spodbudimo in poglobimo branje dramskih besedil pri dijakih.

113 Ogled videoposnetka je smiseln samo v tistih primerih, ko je videoposnetek kvaliteten, odlomki iz uprizoritve smiselno izbrani, naloge pa ciljno usmerjene. Ker je iskanje takšnih posnetkov in izdelava nalog za učitelje časovno zelo zamudna dejavnost, predlagamo izdelavo dodatnega gradiva k obstoječim učbenikom. Odlomek videoposnetka pa nikakor ne sme postati nadomestilo za obisk gledališke predstave, saj ima videoposnetka status dokumentarnega gradiva.

114 Razumljivo je, da se učni načrt ne more prilagajati sprotnim gledališkim repertoarjem, zato pa bi bila verjetno potrebna večja fleksibilnost, da bi lahko učitelji iste cilje uresničevali tudi ob dramskih besedilih, ki jih učni načrt ne predvideva, pa jih je možno v določeni sezoni videti v gledališču.

jenimi možnostmi kot tudi samostojno tvorjenje odgovorov, pri katerih določeno dejstvo razložijo, opišejo, naštejejo, ovrednotijo ali utemeljijo. Vprašanja se npr. lahko nanašajo na:

(1) zaznavanje sestavnih delov 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, zaznavanje in minevanje časa, scenski elementi, materiali in barve, predmeti in rekviziti, zvoki, šumi in glasba); pri tem želimo spodbuditi premik iz vprašanj tipa kaj (zgodba) na vprašanja tipa kako in zakaj, torej v čem je funkcija posameznega elementa v besedilu in zakaj so se gledališki ustvarjalci med številnimi možnostmi odločili prav za to konkretno rešitev;

(2) razumevanje in interpretacijo (zahtevnost drame za razumevanje, manj razumljivi prizori, temeljna ideja, sporočilo drame, njegova aktualnost ...);

(3) vrednotenje in všečnost (splošna ocena všečnosti besedila/uprizoritve, najljubši prizor, dramaturško šibek prizor ...);

(4) primerjavo besedila in uprizoritve (v kolikšni meri uprizoritev sledi besedilu drame, razlike v predstavah, nastalih ob individualnem branju ter konkretno odrsko realizacijo, režijska interpretacija in aktualizacija drame ...).

S pomočjo vprašalnika učitelj dobi povratno informacijo o spontanem odzivu učencev na izbrano dramo, kar mu omogoča opazovati, s katere perspektive pristopajo k besedilu/uprizoritvi, kakšni so njihovi vrednostni kriteriji, kaj jim je všeč, kaj jim povzroča težave pri razumevanju, zaznavanje katerih elementov je šibkejše ipd., kar vse omogoča tudi kvalitetnejše načrtovanje učnega procesa. Vprašalniki spodbujajo verbalizacijo estetske izkušnje vsakega posameznika, saj ta pri sebi še enkrat podoživi in premisli o predstavi oziroma besedilu ter na podlagi zapisanega svoje ugotovitve in zaznave lažje primerja z drugimi. To pa je osnova za nadaljnjo diskusijo. Vprašalnik učencem pomaga oblikovati vtise, zato v učilnici lažje in pogumneje sodelujejo v diskusiji, ki je usmerjena v analizo elementov, na katere so bili manj

pozorni oziroma so jih spregledali, ter njihovo funkcijo. Z učiteljevo pomočjo opazujejo avtonomnost in hkrati medsebojno prepletenost dramskega besedila in gledališke uprizoritve, ob tem pa spoznavajo tudi različne mehanizme, ki sodelujejo pri opomenjanju in recepciji dela. Analiza drame s pomočjo vprašalnika ni nova metoda, tako Anne Ubersfeld, André Helbo kot 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.¹¹⁵ Branje dramskega besedila in spremljanje ene od njegovih realizacij v gledališču tako pripomore k razvijanju kompetentnih bralcev in gledalcev, ki bodo, če uporabimo terminologijo Anne Ubersfeld, usvojili nove strategije »branja gledališča« in si »izostrili oči in ušesa«, spodbudili refleksijo prebranega oziroma videnegega in s tem posledično povečali svoj »užitek«.

115 Med njimi je zagotovo najbolj znan Pavisov vprašalnik, ki ga je izvajal s svojimi študenti in je usmerjen v semiološko analizo uprizoritve. Pavisov vprašalnik je najpogosteje citiran in ga najdemo v številnih knjigah, v slovenskem prevodu v *Gledališkem slovarju* (1997) ali pa v reviji *Maske* (1988/89).

ZAKLJUČEK

Monografija *Najdeni pomeni* raziskuje literarno delo z vidika njegovega sprejemnika, in sicer na dveh ravneh: abstraktni sprejemnik je prikazan v okviru teoretičnih spoznanj, konkretnega sprejemnika pa smo preučevali s pomočjo dveh empiričnih raziskav. Delo prikazuje sprejemnika dveh literarnih zvrsti, to je pripovedne proze in dramatike, zato se je vsaka od raziskav v metodologiji prilagodila značilnostim posamezne literarne zvrsti, istočasno pa je upoštevala tudi njene bralne specifičnosti. V prihodnje bi bilo smiselno raziskavi dopolniti s študijo, ki bi se v celoti (ali pa primerjalno) ukvarjala s specifičnostmi branja poezije in verzno besedilo vključila tudi v konkretno empirično raziskavo. Čeprav prikazani raziskavi kot bralno gradivo vključujeta dve različni literarni zvrsti, ju veže nekaj skupnih značilnosti: obe se ukvarjata s sodobno slovensko književnostjo, bralec pa je v obeh primerih mladostnik, to je dijak oziroma študent. Razlika med obema je v prvi vrsti v zasnovi raziskave, prva ima diferencirano publiko glede na stopnjo obiskovane šole in vključuje tri različne kratke zgodbe, pri drugi pa je publika starostno, interesno in izobrazbeno izrazito homogena, raziskava je usmerjena v eno samo besedilo, ki se realizira v dveh različnih medijih, literarnem in gledališkem.

V prvem delu monografije sistematično predstavimo najpomembnejše literarnoteoretične smeri 20. stoletja, in sicer glede na to, kako v svoj metodološki pristop vključujejo bralca ter kakšno funkcijo mu pripisujejo. Čeprav bralca kot predmet literarne vede upoštevali praktično vse smeri, postane središčna kategorija raziskovanja šele konec 60. let z razvojem recepcijske estetike (H. R. Jauss, W. Iser) in teorije bralčevega odziva (S. Fish, N. Holland, D. Bleich ...), ki

postavita pod vprašaj avtonomnost in samozadostnost literarnega dela ter bralcu dodelita aktivno vlogo pri tvorbi literarnega pomena. Ker je branje ena najbolj kompleksnih človeških dejavnosti, zahteva njeno preučevanje interdisciplinarni pristop, ki poleg spoznanj literarne vede upošteva ugotovitve psihologov, ti raziskujejo kognitivne in afektivne dejavnike branja ter razvijajo različne bralne modele, didaktikov in pedagogov, ti se ukvarjajo s problemom opismenjevanja in razvijanja bralne sposobnosti, sociologov, ki raziskujejo socialno sestavo bralcev ter njihove bralne navade, in drugih strokovnjakov, njihova poglavitna spoznanja pa so navedena v nadaljevanju poglavja. Sledijo rezultati empirične raziskave, v katero je bilo vključenih 180 anketirancev, in sicer dve skupini študentov slovenistike, dve skupini gimnazijcev in dve skupini dijakov srednjih strokovnih šol. Raziskava je pokazala na obstoj specifičnih razlik v recepciji treh kratkih postmodernističnih zgodb: *Nič takšnega* Milana Kleča, *Rai* Andreja Blatnika in *Ob oknu* Alekse Šušulica. Med navedenimi šestimi skupinami anketirancev obstajajo razlike v odnosu in motivaciji za branje, književnih interesih, všečnosti zgodb, vrednostnih sodbah ter razumevanju in interpretaciji, pri čemer so vse naštetе ravni v soodvisnosti, ugotovljene vrednosti pa padajo v odvisnosti od nižanja ravni zahtevnosti šolanja. Največje razlike so se pokazale znotraj gimnazijskih skupin, to je med anketiranci Škofijske klasične gimnazije in Gimnazije Moste, znotraj strokovnih šol, to je med anketiranci Srednje ekonomske šole in Srednje strojne šole, ter med gimnazijama in strokovnima šolama. Izbrane tri zgodbe so dosegle višjo stopnjo zanimanja in všečnosti znotraj skupin študentov slovenistike in Škofijske klasične gimnazije, študentje so na prvo mesto postavili zgodbo *Ob oknu*, dijaki vseh skupin pa *Nič takšnega*. Za izbrani vzorec anketirancev je bila za razumevanje najzahtevnejša zgodba *Ob oknu*, pri čemer narašča število anketirancev, ki niso razbrali sporočila zgodbe, glede na nižjo raven zahtevnosti šolanja.

V drugem delu monografije analiziramo dramsko besedilo, ki zaradi svoje specifike, to je dvojnega eksistenčnega statusa, zahteva več vrst sprejemnikov. Dramsko besedilo je literarno besedilo, namenjeno branju in uprizarjanju na odru. Sprejemnik drame je zato trojen: sestavljajo ga bralci

drame, režiser in igralci (oziroma celotna gledališka ekipa) ter gledalci uprizoritve, pri čemer dramatik piše za sočasno publiko, režiser pa ustvarja za sočasnega gledalca. Opozorili smo na nekatere težave, s katerimi se srečujejo bralci dramskih besedil, te pa v veliki meri izhajajo iz notranje strukture dramskega besedila. Razmerje med dramskim besedilom in gledališko uprizoritvijo se je v zgodovini spreminjalo, razmerje med tekstocentrizmom in scenocentrizmom je zaposlovalo teorijo drame celotno 20. stoletje in pripeljalo znotraj semiotike gledališča do enakovrednega in fluidnega odnosa, saj ju ta razume kot dvoje različnih znakovnih sistemov, medtem ko se na začetku 21. stoletja zdi binarna delitev znotraj teorije drame manj produktivna. Semiotika gledališča je pokazala povečan interes za vlogo sprejemnika in njegovo globljo teoretsko refleksijo, zato smo predstavili tudi tri vidike analize gledališkega sprejemnika, kot so jih oblikovali P. Pavis, A. Ubersfeld in M. de Marinis. Na spreminjanje odnosa med odrom in publiko je vplivalo tudi razmerje gledalcev do gledališkega prostora ter temeljne gledališke konvencije, ki jo zaobjamemo s pojmom distanca. Opozorili smo na metodološke težave ob analizi dramskih besedil ter predstavili tri metodološko različne eksperimentalne študije.

V raziskavi nas je zanimal odziv sprejemnikov in razlike v njihovih predstavah, nastalih na podlagi branja dramskega besedila in ogleda gledališke uprizoritve oziroma dojemanja načina, kako je besedilo brala režija. Ta del raziskave je temeljil na preučevanju dveh skupin anketirancev: prva skupina je najprej brala dramsko besedilo in si nato ogledala uprizoritev, drugi skupina pa ravno obratno. Tako smo ustvarili možnost za primerjalno preučevanje, v kolikšni meri je ali ni na dojemanje uprizoritve vplivalo predhodno branje. V raziskavi je sodelovalo 60 študentov prvega letnika slovenistike, kot gradivo smo uporabili dramo Dušana Jovanovića *Ekshibicionist*, krstno uprizorjeno v SNG Mala drama Ljubljana v sezoni 2001/2002. Ugotovili smo, da so bili gledalci obeh skupin najbolj osredotočeni na zaznavanje dramske osebe, medtem ko je bilo zaznavanje jezikovnih posebnosti, glasbe, predmetov, rekvizitov, barv in drugih elementov scene slabše in tudi predhodno branje ni bistveno povečalo zaznavanja naštetih elementov. V raziskavi smo ob

kostumu ene od oseb prikazali primer pozornega fokusiranja, prav tako smo lahko opazovali, kako deluje gledalčeva selektivna pozornost, saj so si gledalci najbolj zapomnili oziroma so njihovo pozornost pritegnili tisti elementi uprizoritve, ki so presenečali, šokirali, bili smešni, čustveno nabiti ali izjemno igralsko prepričljivi. Uprizoritev je v našem primeru razen redkih izjem v celoti sledila verbalni komponenti dramskega besedila, razlike v predstavah, nastalih na podlagi branja, in uprizoritvijo pa se kažejo zlasti v predstavah o dramskih osebah, scenografiji in komični perspektivi. Obe skupini sta poročali, da sta manj razumljiva oziroma nejasna mesta bolje razumeli potem, ko sta dramo tudi prebrali oziroma pogledali njeno uprizoritev. Raziskava vodi do spoznanja, da je branje dramskih besedil smiselno dopolniti s poznavanjem gledaliških komponent, kar povratno vpliva na večjo učinkovitost branja dramskih besedil, saj bralci bolje razumejo funkcijo in medsebojno pomensko odvisnost posameznih elementov v gradnji dramskega besedila oziroma gledališke uprizoritve.

Predstavljeni raziskavi ne ponujata dokončnih odgovorov, omogočata pa vpogled v procese branja in razumevanja večje skupine bralcev in sta pokazali, kaj bralci opazijo ob prvem, spontanem branju nekega besedila (v primeru dramskega besedila smo dodali še ogled uprizoritve), kakšna so njihova literarna doživetja ob branju, iz katere perspektive pristopajo k besedilu, na kakšen način vključujejo informacije iz besedila v svoje že obstoječe miselne sheme ipd. Vse to pa je osnova za vsakršno nadaljnje ukvarjanje z besedilom. Izkazalo se je, da več kot bralci vedo, več najdejo v besedilu, so bolj dovezetni za njegove različne ravni, opazijo več literarnih elementov, imajo več povedati o besedilu, kar se kaže v obsežnosti odgovorov, njihove predstave na podlagi besedila so bolj kompleksne, saj poteka njihovo branje globlje v besedilo. Rezultati kažejo na pestrost besedilnih svetov, ki nastanejo na podlagi branja istih besedil, in dokazujejo, da je branje v določeni meri odvisno ne samo od stopnje obiskovane šole in književnega znanja, temveč tudi od subjektivnih lastnosti posameznega bralca, ki se kažejo zlasti v interpretaciji zaznavanih elementov. Prikazana teoretična spoznanja in empirično pridobljeni rezultati imajo zato tudi aplikativno vrednost za šolsko

prakso, pri čemer kot ustrezen didaktični model priporočamo občasno uporabo vprašalnika, saj spodbuja verbalizacijo estetske izkušnje pri učencih/šudentih.

Namen raziskave je bil tako prikaz raziskovanja konkretnega odziva različnih bralcev na branje istih besedil, pri čemer rezultati v celoti veljajo za izbrani vzorec, medtem ko moramo biti pri nadaljnjih posplošitvah previdni. Glavni problem, zakaj je v zvezi z branjem še vedno toliko vprašanj in tako malo odgovorov, leži po eni strani v kompleksnosti in zapletenosti bralnega fenomena, pri katerem je skoraj nemogoče omejiti raziskovanje na en sam dejavnik, po drugi strani pa vidimo eno poglobitvini težav tudi v sami metodologiji raziskovanja, saj je težko raziskovati branje, ne da bi pri tem z načinom raziskovanja in izbranim inštrumentarijem posegali v bralčev spontani bralni proces, mu z zastavljenimi vprašanji sugerirali razumevanje, pritegnili njegovo pozornost na posamezni element ali ga kako drugače usmerjali.

Izpolnjeni vprašalniki in rezultati analiz nam odpirajo številna nova vprašanja, povezana s problemi recepcije literarnega dela. Naj naštejemo nekatera, ki se postavljajo ob preučevanju branja treh kratkih zgodb: kakšni bi bili odgovori anketirancev, če bi poslušali predavanja o značilnostih kratke zgodbe v postmodernizmu ter bi že brali in analizirali takšne tipe zgodb; v čem bi se razlikovali odgovori, če bi imeli v anketi poleg postmodernistične zgodbe še eno zgodbo trivialnega žanra ali zgodbo iz drugega obdobja; ali bi bil njihov odziv drugačen, če ne bi poznali podatka o žanru, avtorjih in obdobju; kakšne bi bile razlike v odgovorih, če bi izbrali anketirance, ki bi bili starostno bolj različni; kakšne rezultate bi dobili, če bi primerjali odgovore bralcev in bralk ter kaj bi pokazale ankete, če bi jih analizirali po obratni poti in bi primerjali med seboj vse odgovore pri posameznem anketirancu. V zvezi z dramskim besedilom bi bilo izvedeno anketo praktično nemogoče ponoviti, saj si v raziskavo vključene uprizoritve *Ekshibicionista* ni več mogoče ogledati v gledališču. Zato pa bi bila njena izvedba toliko bolj smiselna ob npr. novi postavitvi, z novo režisersko ekipo in novim branjem dramskega besedila. Analizo sprejemnika drame pa bi bilo mogoče dopolniti še z raziskavami, v katere ne bi bil vključen

homogen vzorec, temveč naključno zbrana publika na eni od uprizoritev. Zanimive rezultate bi dobili tudi v raziskavi, v katero bi vključili dramsko besedilo starejšega obdobja, kjer bi lahko v večji meri opazovali režiserjeve aktualizacije.

Ob koncu se lahko ponovno vprašamo, kdo je torej bralec oziroma gledalec in kaj ga opredeljuje. Odgovor ni enoumen, saj status bralca variira v odvisnosti od teorije in individualne orientiranosti posameznega raziskovalca, vendar velja, da so bralci vedno konkretni, družbeno in zgodovinsko določeni in ne »idealni« bralci, ki berejo »pravilno«. Številne študije še vedno ne dajejo zadovoljivih odgovorov, dokazujejo pa, da je pri analizi recepcije treba upoštevati tekst (struktura, besedilni kodi), interpretacijske strategije in kulturo (družbena in zgodovinska determiniranost) ter osebnostne lastnosti bralca, ali kot preprosto povzame Elaine F. Nardocchio: pomen literarnega dela določa to, kaj vemo, kako vemo in kdo smo (1992: 8). Zgodovina vsake dobe torej vključuje tudi zgodovino vzgoje oziroma oblikovanja svojih bralcev in gledalcev. Bolj kot sta besedilo in uprizoritev sofisticirana, več kompleksnih konvencij kot vsebujeta, večje so zahteve do bralca oziroma gledalca. Da ta lahko sodeluje pri konstrukciji fiktivnega sveta, se mora konvencij naučiti, kar mu omogoča soudeležbo pri tvorbi pomena. Jezik konvencij pa ni nikoli statičen, nekatere konvencije je treba porušiti, spet drugih se je treba držati. Pričujoča monografija *Najdeni pomeni* naj bralcem pomaga razumeti lastne bralne interese in odzive, učiteljem pa seveda tudi bralne procese in razumevanja njihovih učencev oziroma študentov ter kako le-te razvijati v samozavestne bralce, ki bodo ob svojih lastnih najdenih pomenih literarnega dela čutili zadovoljstvo in uspeh.

LITERATURA IN VIRI

- Draga AHAČIČ in Robert PIGNARRE. *Dramsko gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1985 (zv. 97).
- Ruth AMOSSY (ur.). *Drama, Theater, Performance. A Semiotic Perspective*. Poetics Today 2/3 (1981).
- ARISTOTEL. *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.
- Antonin ARTAUD. *Gledališče in njegov dvojnik*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994 (zv. 119).
- Elaine ASTON in George SAVONA. *Theatre as Sign-System: A Semiotics of Text and Performance*. London, New York: Routledge, 1991.
- Christopher B. BALME. Prizorišče vida: Podoba, telo in medij v sodobnem gledališču. *Maska* XVIII/2–3 (2003). 37–41.
- Achim BARSCH. Young people reading popular/commercial fiction. *Tötösy de Zepetnek*, 1997. 371–383.
- Roland BARTHES. *Essais critiques*. Paris: Editions du seuil, 1964.
- Roland BARTHES. Od umetniškega dela do teksta. *Problemi* 10/110 (1972). 75–79.
- Roland BARTHES. *Zadovoljstvo u tekstu*. Niš: Gradina, 1975.
- Roland BARTHES. Smrt avtorja. Aleš Pogačnik (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Ljubljana: Krtina, 1995. 19–24.
- Nikola BATUŠIĆ. *Uvod u teatrologiju*. Grafički zavod Hrvatske, 1991.
- Franck BAUCHARD. Gledališče kot aparat za gledanje. *Maska* 18/2–3 (2003). 25–28.
- Richard BEACH, Deborah APPLEMAN, Sharon DORSEY. Adolescents' uses of intertextual links to understand literature. *Ruddel*, 1994. 695–714.
- Miroslav BEKER (ur.). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SLN, 1986.
- Daphna BEN CHAIM. *Distance in the Theatre: The Aesthetic of Audience Response*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1981.
- Andrew BENNETT (ur.). *Readers and Reading*. New York: Longman Publishing, 1995.
- Susan BENNETT. *Theatre Audiences. A Theory of Production and Reception*. New York: Routledge, 2001.
- Andrej BLATNIK. *Menjave kož*. Ljubljana: Emonica, 1990.

- Maaikje BLEEKER. Prebivalci jame in postmodernisti: Vprašanje ontologije. *Maska* 18/2–3 (2003). 51–56.
- Silvija BOROVIK. *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač, 1995.
- Silvija BOROVIK. Slovenska proza na prelomu novega tisočletja. 35. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1999. 93–115.
- Kenneth S. BORDENS in Bruce B. ABBOTT. *Research Design and Methods: A Process Approach*. Mountain View: Mayfield Publishing Company, 1988.
- Marisa BORTOLUSSI. Peter Dixon. The effects of formal training on literary reception. *Poetics* 23 (1996). 471–487.
- Igor BRATOŽ. Jezik se odvija in človeka nekam pripelje. Intervju. *Literatura* 3/12 (1991). 37–43.
- Bertolt BRECHT. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1987.
- Marvin CARLSON. Theatre Audience and the Reading of Performance. *Theatre Semiotics: Sign of Life*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 10–25.
- Marvin CARLSON. *Teorije gledališča: zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes, III*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1994 (zv. 117).
- Una CHAUDHURI. The Spectator in Drama/Drama in the Spectator. *Modern Drama* 27/3 (1984). 281–297.
- Roger COPELAND. Prisotnost posredovanja. Emil Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996. 104–121.
- Frank COPPIETERS. Performance and Perception. Ruth Ammosy (ur.). *Drama, Theater, Performance. A Semiotic Perspective*, 1981. 35–48.
- David DAICHES. Nova kritika. Pogačnik, 1995. 7–18.
- Teunen A. van DIJK. Story Comprehension. An Introduction. *Poetics* 9 (1980). 1–21.
- George L. DILLON. Discourse processing and nature of literary narrative. *Poetics* 9 (1980). 163–180.
- Peter DIXON, Marisa BORTOLUSSI, Leslie C. TWILLEY, Alice LEUNG. Literary processing and interpretation: Toward empirical foundations. *Poetics* 5 (1993). 5–33.
- Darko DOLINAR. Receptijske teorije in hermenevtika. *Primerjalna književnost* 12/2 (1989). 1–18.
- Darko DOLINAR. *Hermenevtika in literarna veda*. Ljubljana: DZS, 1991 (Literarni leksikon, zv. 37).
- Marcy H. DORFMAN. Evaluating the interpretive community: Evidence from expert and novice readers. *Poetics* 23 (1996). 453–470.
- Marijan DOVIČ. *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC, 2004 (Studia litteraria).
- Umberto ECO. *The Role of the Reader*. Indiana: Indiana University Press, 1979.
- Umberto ECO. Semiotika gledališke predstave. Emil Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996. 63–74.

- Umberto ECO. *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.
- Erika FISCHER-LICHTE. *Semiotik des Theaters*. Tübingen: Gunter Narr, 1988.
- Erika FISCHER-LICHTE. *The show and the gaze of theatre. A European Perspective*. Iowa City: University of Iowa Press, 1997.
- Erika FISCHER-LICHTE. Gledališče kot semiotični sistem. Emil Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996. 29–45.
- Stanley FISH. Literature in the Reader: Affective Stylistics. J. P. Tompkins (ur.). *Reader-Response Criticism*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1980. 70–100.
- Elizabeth FREUND. *The Return of the Reader. Reader-response criticism*. New York: Methuen, 1987.
- Ana GRADIŠAR. Kaj mislijo učenci o branju in kako berejo: Vloga motivacije pri bralnem poučevanju. Ivšek, 2000. 98–114.
- Anne-Marie GOURDON. *Théâtre, public, perception*. Paris: Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1982.
- Meta GROSMAN. *Odnos med bralcem in besedno umetnino v luči angleške literarne kritike (1921–1961)*. Izvleček iz doktorske disertacije. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1974.
- Meta GROSMAN. *Bralec in književnost*. Ljubljana: DZS, 1989.
- Meta GROSMAN. Reader-response criticism: interdisciplinary perspectives. Proceedings of the XIXth triennial congress of the international federation for modern languages and literature. Universidade de Brasilia, 1996.
- Meta GROSMAN. Branje kot dejavna jezikovna raba. *Pouk branja z vidika prenove: strokovno posvetovanje Bralnega društva Slovenije*. Ljubljana: ZRSŠ, 1997a. 15–37.
- Meta GROSMAN. Sestavine književnega pouka, ki zavirajo razvoj bralne sposobnosti. *Pouk branja z vidika prenove: strokovno posvetovanje Bralnega društva Slovenije*. Ljubljana: ZRSŠ, 1997b. 39–50.
- Meta GROSMAN. Zakaj je bralna sposobnost skrb nas vseh. *Branje – skrb vseh: 2. strokovno posvetovanje Bralnega društva Slovenije*. Ljubljana: Bralno društvo Slovenije, 1998. 9–25.
- Meta GROSMAN. Od spontanega do nadgrajenega in reflektiranega branja. Ivšek, 2000. 11–33.
- Meta GROSMAN. *Razsežnosti branja: za boljšo bralno pismenost*. Ljubljana: Karantanija, 2006.
- Mary P. HIATT. Respond to women or to their writing? Nardocchio, 1992. 247–263.
- Miran HLADNIK. Količinske in empirične raziskave literature. *Slavistična revija* 43/3 (1995). 319–340.
- Miran HLADNIK. Kako je ime metodi? *Slavistična revija* 49/1–2 (2001). 1–16.

- Norman HOLLAND. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press, 1968.
- Robert C. HOLUB. *Reception Theory. Critical Introduction*. New York: Methuen, 1984.
- Emil HRVATIN (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996.
- Roman INGARDEN. *Literarna umetnina*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 1990.
- Andrej INKRET. *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS, 1986 (Literarni leksikon, zv. 29).
- Andrej INKRET. Med igro in usodo – o gledališču Dušana Jovanovića. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 1989. 155–169.
- Wolfgang ISER. Apelativna struktura tekstova. Maricki (ur.). *Teorija književnosti u nauci o književnosti*. Beograd: Nolit, 1978. 94–115.
- Wolfgang ISER. *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2001.
- Wolfgang ISER. Literatura kot prestopanje meje (intervju). *Primerjalna književnost* 25/2 (2002). 77–88.
- Milena IVŠEK (ur.). *Bralna sposobnost ima neomejene možnosti razvoja*. Zbornik Bralnega društva Slovenije. Ljubljana: ZRSŠ, 2000.
- Hans Robert JAUSS. Povjest književnosti kao izazov znanosti o književnosti. Miroslav Beker (ur.). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SLN, 1986. 253–272.
- Hans Robert JAUSS. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998.
- Miha JAVORNIK (2000). Elektronska komunikacija in prihodnost knjige. Ivšek, 2000. 46–62.
- Jan Jona JAVORŠEK. Samopodoba, samobeseda. *Gledališki list* 6. Ljubljana: SNG Drama, 2001/02. 56–61.
- Tanja JELENKO. Modeli motivacije pri domačem in šolskem branju za dijake z zaključnim izpitom. Magistrska naloga. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2000a.
- Tanja JELENKO. Motivacija kot proces vzbujanja interesa za branje v srednji šoli ob upoštevanju recepcijskih interesov mladih bralcev. Ivšek, 2000b. 149–170.
- Dušan JOVANOVIĆ. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1996 (zv. 123).
- Vesna JURCA TADEL. O. J. že ve. O. J. Traven: Ekshibicionist. *Sodobnost* 66/2 (2002). 265–271.
- Marko JUVAN. Postmodernizem in »mlada slovenska proza«. *Jezik in slovstvo* 34/3 (1988/89). 49–56.
- Marko JUVAN. Slovenska literatura, postmodernizem, postkomunizem in nacionalna država (iz 80. v 90. leta). 31. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 1995. 123–139.

- Božidar KANTE. Sodobna literarna veda in filozofija na Slovenskem: primer poststrukturalizma. 35. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 1999. 137–145.
- Jakob KENDA. Kratka zgodovina socialne drame. *Gledališki list* 6. Ljubljana: SNG Drama (2001/02). 46–47.
- Taras KERMAUNER. Skozi kaos barbarstva in nič postmoderne na drugo stran. Dušan Jovanović: *Balkanska trilogija*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997. 133–151.
- Milan KLEČ. *Lasje*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1987.
- Leonore KNEEPKENS, Rolf A. ZWAAN. Emotions and literary text comprehension. *Poetics* 23 (1994). 125–138.
- Boža KRAKAR VOGEL. *Skice za književno didaktiko*. Ljubljana: ZRSŠ, 1991.
- Boža KRAKAR VOGEL. *Teme iz književne didaktike*. Ljubljana: ZRSŠ, 1997.
- Boža KRAKAR VOGEL. *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS, 2004.
- Paul KROPP. *Vzgajanje bralca. Naj vaš otrok postane bralec za vse življenje*. Tržič: Učila, 2000.
- Michael KRÜGER. Knjiga in bralci. *Nova revija* 167 (1996). 90–95.
- Heinz KINDERMANN. Pozorišna publika antike. *Scena* 26/5 (1990). 4–12.
- Janko KOS. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana: DZS, 1983.
- Janko KOS. Uvod v metodologijo literarne vede. *Primerjalna književnost* 11/1 (1988). 1–18.
- Janko KOS. Dekonstrukcija in literarne vede. *Primerjalna književnost* 16/1 (1993). 1–8.
- Janko KOS. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995a.
- Janko KOS. *Postmodernizem*. Ljubljana: DZS, 1995b (Literarni leksikon, zv. 43).
- Janko KOS. Vrste, zvrsti in tipi postmodernistične literature. *Slavistična revija* 43/2 (1995). 139–155.
- Tadeusz KOWZAN. *Littérature et spectacle*. Paris, Warszawa: Mouton, 1975.
- Lado KRALJ. Drama in prostor. *Primerjalna književnost* 21/2 (1998a). 75–96.
- Lado KRALJ. *Teorija drame*. Ljubljana: DZS, 1998b (Literarni leksikon, zv. 44).
- Lado KRALJ. Čas drame je zmeraj sedanjost. 36. *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2000. 139–148.
- Lado KRALJ. Sodobna slovenska dramatika (1945–2000). *Slavistična revija* 53/2 (2005). 101–117.
- Vladimir KRALJ. *Dramaturški vademekum*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

- Maja KRANJC. Skrivnosti ni več. *Gledališki list* 6. Ljubljana: SNG Drama (2001/02). 8–11.
- Igor LAMPRET, Andreja TAUBER. Gledaoci in predstave. Publika scensko-muzičkih delatnosti Ljubljane. *Scena* 26/5 (1990). 121–145.
- Hans Thies LEHMANN. *Postdramsko gledališče*. Ljubljana: Maska, 2003.
- Ženja LEILER. Ž kot ženska. *Literatura* 6/31 (1994). 67–74.
- John LENNARD, Mary LUCKHURST. *The Drama Handbook. A Guide to Reading Plays*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2002.
- Blaž LUKAN. Uvod v Artauda. Artaud, 1994. 6–30.
- Blaž LUKAN. Drama se ne piše, drama se dela (intervju z Dušanom Jovanovičem). *Literatura* 118 (2001). 71–92.
- Blaž LUKAN. Predstava in pisava. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.). *Drama. Tekst. Pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008 (zv. 148). 149–173.
- Irena R. MAKARYK (ur.). *Encyclopedia of contemporary literary theory*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.
- Dušanka MARICKI (ur.). *Teorija recepcije u nauki o književnosti*. Beograd: Nolit, 1978.
- Marco de MARINIS. Dramaturgija gledalca. Emil Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996. 189–204.
- Gay McAULEY. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. The University of Michigan Press, 1999.
- Denis McQUAIL. *Audience Analysis*. Thousand Oaks, London: SAGE Publications, 1997.
- Vida MEDVED UDOVIČ. *Igra videza. Teoretična izhodišča branja dramskih besedil v osnovni šoli*. Ljubljana: Rokus, 2000.
- Vesna MILEK. Ne gledaš, če ne pokažeš (pogovor z Dušanom Jovanovičem). *Delo*, Sobotna priloga, 28. februar 2004. 24–26.
- Nancy K. MILLER. Reading as a Woman: The Body in Practice. Susan R. Suleiman (ur.). *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1986.
- Toril MOI. *Politika spola/teksta: feministična literarna teorija*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1999.
- Vladimir MUŽIČ. *Metodologija pedagoškega istraživanja*. Sarajevo: Svjetlost, 1977.
- Elaine F. NARDOCCHIO (ur.). *Reader Response to Literature. The Empirical Dimension*. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1992.
- K. M. NEWTON. Feministična interpretacija. *Literatura* 6/31 (1994). 75–90.
- Patrice PAVIS. *Voix et images de la scène: vers une sémiologie de la réception*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- Patrice PAVIS. Vprašanja ob vprašalniku za analizo gledaliških predstav. *Maske* 13 (1988/89). 36–38.

- Patrice PAVIS. *Languages on the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. New York: s.n., 1993.
- Patrice PAVIS. Od besedila do odra: težaven porod. Emil Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996a. 141–158.
- Patrice PAVIS. *L'Analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996b.
- Patrice PAVIS (ur.). *The Intercultural Performance Reader*. London: Routledge, 1996c.
- Patrice PAVIS. *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1997 (zv. 124).
- Patrice PAVIS. Teze za analizo dramskega teksta. Petra Pogorevc in Tomaž Toporišič (ur.). *Drama. Tekst. Pisava*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2008 (zv. 148). 117–148.
- Sonja PEČJAK. *Ravni razumevanja in strategije branja*. Trzin: Different, 1995.
- Sonja PEČJAK. Koncept prenove bralnega pouka v osnovni in srednji šoli. *Pouk branja z vidika prenove: strokovno posvetovanje Bralnega društva Slovenije*. Ljubljana: ZRSŠ, 1997. 9–13.
- Sonja PEČJAK. *Osnove psihologije branja. Spiralni model kot oblika razvijanja bralnih sposobnosti učencev*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1999.
- Sonja PEČJAK. Razvoj branja skozi očala sodobnih pedagoško-psiholoških (spo)znanj. Ivšek, 2000. 34–45.
- Willie van PEER. Literary theory and reader response. Nardocchio, 1992. 137–152.
- Slavko PEZDIR. Psevdonim je igra z novim začetkom. Pogovor z letošnjim Grumovim nagrajencem. *Delo*, 19. marec 2002. 8.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. Vloga bralca v poglavitnih literarnovednih smereh 20. stoletja. *Jezik in slovstvo* 45/5 (1999/2000). 195–206. *Jezik in slovstvo* 45/6. 243–251.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. *Recepcija sodobne slovenske proze glede na tip bralca*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2001.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. Recepcija treh kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja. *Slavistična revija* 50/1 (2002). 83–102.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, 2004.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. Branje kratke zgodbe v luči recepcijskih teorij. Irena Novak Popov (ur.). *Slovenska kratka pripovedna proza* (Obdobja 23). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2006. 637–644.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30/1 (2007). 191–201.
- Mateja PEZDIRC BARTOL. Specifičnost branja dramskih besedil. Boža Krakar Vogel (ur.). *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode* (Obdobja 25). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 2008. 149–157.

- Manfred PFISTER. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Wilhelm Fink, 1977.
- PLATON. *Država*. Ljubljana: DZS, 1976.
- Aleš POGAČNIK (ur.). *Sodobna literarna teorija*. Zbornik. Ljubljana: Krtina, 1995.
- Petra POGOREVC. Nad svet brez hlač. Krst Ekshibicionista avtorja O. J. Travna in režiserja Dušana Jovanovića. *Dnevnik*, 10. december 2001.
- Petra POGOREVC. Politično onkraj modernega. Bojana Kunst, Petra Pogorevc (ur.). *Sodobne scenske umetnosti*. Ljubljana: Maska, 2006.
- Denis PONIŽ. *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1996.
- Freddie ROKEM. Kako gledamo? Konstrukcije gledalca v sodobnem gledališču. *Maska* 18/2–3 (2003). 7–10.
- Robert B. RUDEL, Martha RAPP RUDEL, Harry SINGER (ur.). *Theoretical models and processes of reading*. International Reading Association, 1994.
- Ferdinand de SAUSSURE. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: Studia humanitatis, 1997.
- Herta SCHMID, Aloysius Van KESTEREN (ur.). *Semiotics of Drama and Theatre*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1984.
- Siegfried J. SCHMIDT. The empirical study of literature: Why and why not? Tötösy de Zepetnek, 1997. 137–153.
- Hanna SCOLNICOV, Peter HOLLAND (ur.). *Reading Plays: Interpretation and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Aleksander SKAZA (ur.). *Ruski formalisti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.
- Rand J. SPIRO. Prior knowledge and story processing: Integration, selection and variation. *Poetics* 9 (1980). 313–327.
- Susan R. SULEIMAN, Inge CROSMAN (ur.). *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*. Princeton University Press, 1980.
- Peter SZONDI. *Teorija sodobne drame 1880–1950*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000 (zv. 130).
- Marjan ŠTRANCAR. *Od drame h gledališču v učilnici: didaktično-metodični in dramaturški kaŕipoti*. Ljubljana: DZS, 2000.
- Aleksa ŠUŠULIĆ. *Kdo mori bajke in druge zgodbe*. Ljubljana: Aleph, 1989.
- Ed TAN, Henry SCHOENMAKERS. 'Good Guy Bad Guy' Effects in Political Theater. Herta Schmid, Aloysius Van Kesteren (ur.). *Semiotics of Drama and Theatre*, 1984. 467–507.
- Carlos TINDEMANS, Frank COPPIETERS. The Theatre Public. A semiotic Approach. *Das Theater und Sein Publikum*. Wien: Institut für Publikumsforschung, 1977. 32–43.
- Jane P. TOMPKINS (ur.). *Reader-Response Criticism. From Formalist to Poststructuralism*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

- Tomaž TOPORIŠIČ. *Med zapeljevanjem in sumničavostjo. Razmerje med tekstom in uprizoritvijo v slovenskem gledališču druge polovice 20. stoletja*. Ljubljana: Maska, 2004.
- Tomaž TOPORIŠIČ. *Ranljivo telo teksta in odra*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2007 (zv. 145).
- O. J. TRAVEN. O. J. Traven, moj psevdonim. *Gledališki list* 6. Ljubljana: SNG Drama, 2001/02. 6.
- Steven TÖTÖSY de ZEPETNEK, Irene SYWENK (ur.). *The systematic and empirical approach to literature and culture as theory and application*. University of Alberta & Siegen University, 1997.
- Anne UBERSFELD. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996a.
- Anne UBERSFELD. Gledalčev užitek. Emil Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska, 1996b. 205–218.
- Anne UBERSFELD. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2002 (zv. 135).
- Tomo VIRK. Kako so velike zgodbe postale majhne. Andrej Blatnik. *Biografije brezimnih*. Ljubljana: Aleph, 1989. 125–132.
- Tomo VIRK. *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja, 1991 (Zbirka Znamenja, 110).
- Tomo VIRK. Čas kratke zgodbe. *Čas kratke zgodbe: antologija slovenske kratke zgodbe*. Ljubljana: Beletrina, 1998. 289–341.
- Tomo VIRK. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost, 1999.
- Elly B. WARWICK, Ana GRADIŠAR, Zdenko LAPAJNE. *Kako berejo učenci po svetu in pri nas*. Nova Gorica: Educa, 1995.
- Alenka ŽBOGAR. *Kratka proza v literarni vedi in šolski praksi*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2007.
- Martin ŽNIDERŠIČ, Darka PODMENIK, Gregor KOCIJAN. *Knjiga in bralci IV*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1999.

PRILOGE

PRILOGA 1

Vprašalnik: Recepcija treh kratkih zgodb med bralci z različnih ravni šolanja

Starost: _____ Šola, fakulteta: _____
Spol: _____ Kraj bivanja: _____

1. V okviru ankete so obravnavane tri **kratke zgodbe**, ki so nastale v letih **1986–1990**. Zgodbe boste v nadaljevanju tudi prebrali, za začetek pa nas zanima, kaj menite, kakšne bodo zgodbe. Obkrožite tiste besede, ki najbolj ustrezajo vašim predvidevanjem, oziroma dodajte svoje, če med navedenimi besedami ni ustreznih.

Zgodbe bodo: zanimive fantastične presenetljive dolgočasne čustvene
 nerazumljive napete strašljive zabavne nenavadne
 komične _____ _____

*Kratke zgodbe so napisali Andrej Blatnik, Milan Kleč in Aleksa Šušulić.

Ali ste že slišali za katerega od njih? Obkrožite. DA NE

Če ste odgovorili z DA, napišite, kaj veste o njih.

*Katere sodobne pisatelje oziroma dela poznate? Obkrožite in zraven napišite ali **s** (*slišal*) ali **p** (*prebral*), odvisno od tega, ali ste za avtorja samo slišali ali ste tudi kaj prebrali.

Drago Jančar	Paulo Coelho	Umberto Eco	Maja Novak
Melvin Burgess	John Barth	Feri Lainšček	Bogdan Novak
Ivan Sivec	Berta Bojetu	John Grisham	Mary Higgins Clark
G. G. Márquez	Desa Muck	Evald Flisar	J. L. Borges
Milan Kundera	Marjan Tomšič	_____	_____

*Kaj najraje berete? Spodnje predloge za branje razvrstite glede na priljubljenost od 1. do 6. mesta, pri čemer 1. mesto pomeni *najraje berem*, 6. mesto pa *najmanj*.

časopise drame pesmi revije romane strokovne knjige

*Kadar berete leposlovje, katere teme vas najbolj zanimajo? Obkrožite tri, ki jih najraje berete, oziroma dodajte svoje, če med navedenimi ni ustreznih odgovorov.

ljubezen kriminal odnosi med ljudmi zgodovina pustolovščine
življenje znanih oseb problemi sodobne družbe znanstvena fantastika
potovanja življenje mladih _____

2. Preberite zgodbe in rešite anketo.

Po branju vsake zgodbe si ogledajte vprašanja in obkrožite odgovor na lestvici od ena do pet oziroma obkrožite odgovore med navedenimi možnostmi ter dodajte še svoje ugotovitve, kjer je to nakazano.

Milan Kleč: NIČ TAKŠNEGA

1. Kako ste se počutili med branjem?

Dolgočasil sem se. 1 2 3 4 5 Zelo me je zanimalo, kaj se bo zgodilo.

2. Ali vam je bila zgodba všeč?

Ni mi bila všeč. 1 2 3 4 5 Zelo mi je bila všeč.

3. Kaj vam je bilo pri zgodbi najbolj všeč? Obkrožite ustrezne odgovore ali dodajte svoje.

literarna oseba	atmosfera	stil pisanja	sporočilo	kratkost
razumljivost	ironičen odnos do sveta	podobnost z lastnimi izkušnjami		
presenetljiv razplet	odprt konec	_____	_____	

4. Ali je zgodba težka za razumevanje?

DA DELNO NE

Kaj vam je bilo nerazumljivo? _____

5. Razložite, kaj se je zgodilo s sosedovo hišo.

6. Kaj je po vašem mnenju sporočilo zgodbe?

Andrej Blatnik: RAI

1. Kako ste se počutili med branjem?

Dolgočasil sem se. 1 2 3 4 5 Zelo me je zanimalo, kaj se bo zgodilo.

2. Ali vam je bila zgodba všeč?

Ni mi bila všeč. 1 2 3 4 5 Zelo mi je bila všeč.

3. Kaj vam je bilo pri zgodbi najbolj všeč? Obkrožite ustrezne odgovore ali dodajte svoje.

literarna oseba atmosfera stil pisanja sporočilo kratkost
razumljivost ironičen odnos do sveta podobnost z lastnimi izkušnjami
presenetljiv razplet odprt konec _____

4. Ali je zgodba težka za razumevanje?

DA DELNO NE

Kaj vam je bilo nerazumljivo? _____

5. Razložite, kako in kje je moški preživel noč.

6. Kaj je po vašem mnenju sporočilo zgodbe?

Aleksa Šušlić: OB OKNU

1. Kako ste se počutili med branjem?

Dolgočasil sem se. 1 2 3 4 5 Zelo me je zanimalo, kaj se bo zgodilo.

2. Ali vam je bila zgodba všeč?

Ni mi bila všeč. 1 2 3 4 5 Zelo mi je bila všeč.

3. Kaj vam je bilo pri zgodbi najbolj všeč? Obkrožite ustrezne odgovore ali dodajte svoje.

literarna oseba atmosfera stil pisanja sporočilo kratkost
razumljivost ironičen odnos do sveta podobnost z lastnimi izkušnjami
presenetljiv razplet odprt konec _____

4. Ali je zgodba težka za razumevanje?

DA DELNO NE

Kaj vam je bilo nerazumljivo? _____

5. Razložite, kaj se zgodi z učiteljico in šoferjem

6. Kaj je po vašem mnenju sporočilo zgodbe?

- 3.** Razvrstite zgodbe od 1. do 3. mesta, pri čemer 1. mesto pomeni *zgodba mi je bila najbolj všeč*, 3. mesto pa *najmanj*. Utemeljite svojo razvrstitev.

NIČ TAKŠNEGA

RAI

OB OKNU

Kaj vam je bilo na splošno pri zgodbah najbolj všeč?

Kaj vam pri zgodbah ni bilo všeč?

- 4.** Ali bi zgodbe priporočili v branje prijatelju? Zakaj? Ustrezno obkrožite!

DA NE

- a) zanimalo bi me njegovo mnenje a) z branjem takšnih zgodb le zapravljamo čas
b) rad bi se z njim o zgodbah pogovarjal b) ker mi zgodbe niso bile všeč
c) ker so mi bile zgodbe všeč c) ker prijatelj ne bere takšne literature
d) _____ d) _____

PRILOGA 2

Vprašalniki: Branje besedila in ogled predstave

OGLED PREDSTAVE (1)

Kaj veste o avtorju drame? _____

Kdaj se igra dogaja? _____

Kje se igra dogaja (mesto, država ...)? _____

1. Na katerih dogajalnih prostorih se odvija igra? Naštejte tiste, ki se jih spomnite iz predstave. _____

2. Naštejte predmete, rekvizite, elemente scene, ki ste jih opazili v predstavi:

a) predmeti, ki imajo praktično, funkcionalno rabo: _____

b) predmeti, ki kažejo družbeno dimenzijo, socialni status: _____

c) predmeti, ki vzbuja določeno atmosfero: _____

č) predmeti s simbolnimi pomeni: _____

3. Ali vam je kakšen predmet, rekvizit še posebej ostal v spominu? DA NE

Če ste obkrožili DA, kateri in zakaj? _____

4. Kateri materiali in barve prevladujejo na sceni? _____

Kakšna je njihova funkcija? _____

5. Ali ste zaznali glasbo v predstavi? DA NE

Če ste obkrožili DA, za kakšen tip, zvrst glasbe je šlo? _____

Kakšna je njena funkcija, v katerih trenutkih predstave se pojavlja? _____

6. Izberite si eno osebo in jo na kratko označite! _____

Razložite, zakaj ste izbrali ravno to osebo? _____

7. Kakšna je po vašem mnenju naslovna oseba drame Fred Miller? Na spodnji lestvici obkrožite ustrezno vrednost.

neinteligenten	1	2	3	4	5	inteligenten
zavrt	1	2	3	4	5	sproščen
odvraten	1	2	3	4	5	simpatičen
osamljen	1	2	3	4	5	družaben
čustveno enostaven	1	2	3	4	5	čustveno zapleten
nasilen	1	2	3	4	5	nežen
ranljiv	1	2	3	4	5	samozavesten
resen	1	2	3	4	5	zabaven
neprivlačen	1	2	3	4	5	privlačen
neurejene zunanosti	1	2	3	4	5	urejene zunanosti
nizek	1	2	3	4	5	visok
svetlolas	1	2	3	4	5	temnolas
poklicno neuspešen	1	2	3	4	5	poklicno uspešen
moja občutja ob tej	1	2	3	4	5	moja občutja so pozitivna
osebi so negativna						

8. Ali ste opazili kakšne posebne kretnje, mimiko, geste, ki jih uporablja igralec v vlogi Freda Millerja? DA NE

Če ste odgovorili DA, katere? _____

9. Opišite oblačila psihiatra Daniela Parkerja. _____

Kaj nam kostum pove o tej osebi? _____

10. Katere jezikovne značilnosti zaznamujejo govor paznika Jimmyja?

Katere pa psihiatrinjo Evo?

Ali je tudi katera druga oseba označena z načinom govora?

11. Razporedite nastopajoče osebe od 5. do 1. mesta glede na to, s kako velikimi problemi se po vašem mnenju ubadajo (5 – oseba ima hude probleme, 1 – oseba ima majhne probleme)

5 4 3 2 1

12. Kaj je po vašem mnenju glavno sporočilo drame?**13. Ali se vam zdi predstava zahtevna za razumevanje?**

Predstava je nerazumljiva 1 2 3 4 5 Predstava je popolnoma razumljiva.
Katera mesta, prizori, dialogi so vam bili manj razumljivi?

14. Kakšen je vaš odnos do vulgarnega besedišča in seksualnih prizorov v tej predstavi?

a) takšni izrazi in prizori ne sodijo na oder

b) ob tem mi je neprijetno

c) takšni izrazi, prizori me zabavajo

d) me ne motijo, če so v funkciji predstave

e) drugo: _____

15. Ali se vam zdi predstava smešna, komična, zabavna?

Predstava je ZELO PRECEJ SREDNJE MALO NIČ smešna.

Katera oseba se vam zdi najbolj zabavna, smešna? _____

Čemu ste se v predstavi smejali? Naštejte nekaj takih mest!

16. Ali vam je kateri od prizorov še posebno ostal v spominu? DA NE

Če ste odgovorili DA, opišite, kateri in zakaj?

Kateri deli, trenutki predstave so se vam zdeli dolgočasni, dramaturško šibki?

17. Kaj je po vašem mnenju najpomembnejši element te predstave? Obkrožite enega!

kostumi glasba scena dialogi igralci režija vsebina gibanje osvetljava

18. Ali vam je bila predstava všeč?

Predstava me je pustila popolnoma hladnega. 1 2 3 4 5 Predstava me je navdušila.

Zakaj?

19. Obkrožite, v kolikšni meri se strinjate s spodnjimi trditvami!

	Se sploh ne strinjam.					Popolnoma se strinjam.				
Predstavo bi priporočil v ogled prijatelju.	1	2	3	4	5					
Odziv publike je bil medel.	1	2	3	4	5					
Zgodba je name naredila velik vtis.	1	2	3	4	5					
Zabavna predstava, a nič posebnega.	1	2	3	4	5					
Predstava je malo predolga.	1	2	3	4	5					
Igralci so bili izjemno dobri.	1	2	3	4	5					
Na koncu je predstava požela velik aplavz.	1	2	3	4	5					

Besedilo je aktualno in sodobno.	1	2	3	4	5
Predstava ti da misliti.	1	2	3	4	5
Predstava je zamorjena.	1	2	3	4	5
Publiko je predstava pritegnila.	1	2	3	4	5

20. Druga opažanja, mnenje, pripombe:

BRANJE DRAMSKEGA BESEDILA (2)

1. Ali se vam zdi branje dramskega besedila, potem ko ste si že ogledali uprizoritev, dolgočasno? Obkrožite ustrezno vrednost in utemeljite!

Branje je bilo ZELO PRECEJ SREDNJE MALO NIČ dolgočasno.
Zakaj?

2. Obkrožite trditev, s katero se najbolj strinjate, in utemeljite! Ali se vam zdi bolj smiselno:

- brati besedilo pred ogledom predstave,
- brati besedilo po ogledu predstave,
- če vidim predstavo, branje besedila ni potrebno.

Zakaj?

3. Ali predstava Ekshibicionist sledi besedilu drame? DA DELNO NE

Če ste obkrožili DELNO ali NE, navedite, v čem vidite odstopanja:

4. Ali dramsko besedilo pri branju doživljate v takšni podobi, kot ste ga videli uprizorjenega na odru (zunanost in značaj oseb, scena, dogajanje ...)? DA DELNO NE
Navedite, v čem so vaše predstave drugačne:

5. Ali vam je kakšno nerazumljivo mesto iz predstave zdaj, po branju, bolj razumljivo?
DA NE Navedite primer:

6. Ste ob branju opazili kakšen detajl, ki ste ga v predstavi spregledali? DA NE

Navedite primer: _____

7. Obkrožite trditev, s katero se bolj strinjate!

- Ogled predstave ponuja več užitka kot branje dramskega besedila.
- Dramo raje doživljam skozi branje besedila.

Utemeljite svoj izbor!

8. Obkrožite trditev, s katero se bolj strinjate!

- Besedilo drame je le partitura, ki ji mora slediti uprizoritev.
- Besedilo drame je predvsem literarni tekst, ki ga v celoti dojamemo tudi brez uprizoritve.

Utemeljite svoj izbor!

9. Druga opažanja, mnenja, pripombe:

10. Kakšen je vaš odnos do vulgarne besedišča in seksualnih prizorov v tem besedilu?

- a) takšni izrazi in prizori ne sodijo v literarno delo
- b) ob tem mi je neprijetno
- c) takšni izrazi, prizori me zabavajo
- d) me ne motijo, če so v funkciji vsebine igre
- e) drugo: _____

11. Kateri od prizorov vam je še posebno ostal v spominu? Zakaj?

Kateri deli besedila so se vam zdeli dolgočasni?

12. Ali vam je bilo prebrano dramsko besedilo všeč?

Besedilo me je pustilo popolnoma hladnega. 1 2 3 4 5 Besedilo me je navdušilo.
Zakaj?

13. Kaj je po vašem mnenju sporočilo drame?

Druga opažanja, mnenja, pripombe:

OGLED PREDSTAVE (2)

1. Ali ste si dramsko besedilo pri branju predstavljali v takšni podobi, kot ste ga videli uprizorjenega na odru (zunanost in značaj oseb, prizorišče, dogajanje, rekviziti, jezik ...)?
DA DELNO NE Navedite, v čem so bile vaše predstave drugačne:

2. Ali se vam zdi ogled predstave, potem ko ste že prebrali besedilo drame, dolgočasen?
Obkrožite ustrezno vrednost in utemeljite!
Predstava je bila ZELO PRECEJ SREDNJE MALO NIČ dolgočasna.
Zakaj?

3. Obkrožite trditev, s katero se najbolj strinjate, in utemeljite! Ali se vam zdi bolj smiselno:
– brati besedilo pred ogledom predstave,
– brati besedilo po ogledu predstave,
– če vidim predstavo, branje besedila ni potrebno.
Zakaj?

4. Ali predstava Ekshibicionist sledi besedilu drame? DA DELNO NE
Če ste obkrožili DELNO ali NE, navedite, v čem vidite odstopanja:

5. Ali vam je kakšno nerazumljivo mesto iz besedila zdaj, po ogledu predstave, bolj razumljivo? DA NE Navedite primer:

6. Ste ob predstavi opazili kakšen detajl, ki ste ga pri branju spregledali? DA NE
Navedite primer: _____

7. Obkrožite trditev, s katero se bolj strinjate!

- Ogled predstave ponuja več užitka kot branje dramskega besedila.
- Dramo raje doživljam skozi branje besedila.

Utemeljite svoj izbor!

8. Obkrožite trditev, s katero se bolj strinjate!

- Besedilo drame je le partitura, ki ji mora slediti uprizoritev.
- Besedilo drame je predvsem literarni tekst, ki ga v celoti dojamemo tudi brez uprizoritve.

Utemeljite svoj izbor!

9. Na katerih dogajalnih prostorih se odvija igra? Naštejte tiste, ki se jih spomnite iz predstave.

10. Naštejte predmete, rekvizite, elemente scene, ki ste jih opazili v predstavi:

- a) predmeti, ki imajo praktično, funkcionalno rabo: _____
- b) predmeti, ki kažejo družbeno dimenzijo, socialni status _____
- c) predmeti, ki vzbujajo določeno atmosfero: _____
- č) predmeti s simbolnimi pomeni _____

11. Ali vam je kakšen predmet, rekvizit še posebej ostal v spominu? DA NE

Če ste obkrožili DA, kateri in zakaj _____

12. Kateri materiali in barve prevladujejo na sceni?

Kakšna je njihova funkcija?

13. Ali ste zaznali glasbo v predstavi? DA NE

Če ste obkrožili DA, za kakšen tip, zvrst glasbe je šlo?

Kakšna je njena funkcija, v katerih trenutkih predstave se pojavlja?

14. Ali ste opazili kakšne posebne kretnje, mimiko, geste, ki jih uporablja igralec v vlogi Freda Millerja? DA NE

Če ste odgovorili DA, katere? _____

15. Opišite oblačila psihiatra Daniela Parkerja.

Kaj nam kostum pove o tej osebi?

16. Katere jezikovne značilnosti zaznamujejo govor paznika Jimmyja?

Katere pa psihiatrinjo Evo?

Ali je tudi katera druga oseba označena z načinom govora?

17. Kakšen je vaš odnos do vulgarnega besedišča in seksualnih prizorov v tej predstavi?

- a) takšni izrazi in prizori ne sodijo na oder
- b) ob tem mi je neprijetno
- c) takšni izrazi, prizori me zabavajo
- d) me ne motijo, če so v funkciji predstave
- e) drugo: _____

18. Ali se vam zdi predstava smešna, komična, zabavna?

Predstava je ZELO PRECEJ SREDNJE MALO NIČ smešna.

Katera oseba se vam zdi najbolj zabavna, smešna? _____

Čemu ste se v predstavi smejali? Naštejte nekaj takih mest!

19. Ali vam je kateri od prizorov še posebno ostal v spominu? DA NE

Če ste odgovorili DA, opišite, kateri in zakaj? _____

Kateri deli, trenutki predstave so se vam zdeli dolgočasni, dramaturško šibki?

20. Kaj je po vašem mnenju najpomembnejši element te predstave? Obkrožite enega!

kostumi glasba scena dialogi igralci režija vsebina gibanje osvetljava

21. Ali vam je bila predstava všeč?

Predstava me je pustila popolnoma hladnega. 1 2 3 4 5 Predstava me je navdušila.

Zakaj? _____

22. Obkrožite, v kolikšni meri se strinjate s spodnjimi trditvami!

	Se sploh ne strinjam.		Popolnoma se strinjam.		
Predstavo bi priporočil v ogled prijatelju.	1	2	3	4	5
Odziv publike je bil medel.	1	2	3	4	5
Zgodba je name naredila velik vtis.	1	2	3	4	5
Zabavna predstava, a nič posebnega.	1	2	3	4	5
Predstava je malo predolga.	1	2	3	4	5
Igralci so bili izjemno dobri.	1	2	3	4	5
Na koncu je predstava požela velik aplavz.	1	2	3	4	5
Besedilo je aktualno in sodobno.	1	2	3	4	5
Predstava ti da misliti.	1	2	3	4	5
Predstava je zamorjena.	1	2	3	4	5
Publiko je predstava pritegnila.	1	2	3	4	5

Druga opažanja, mnenje, pripombe:

PRILOGA 3

Rezultati za branje besedila in ogled predstave v številkah

1. Pogostnost izbora osebe za oznako po ogledu predstave (Predstava 1) in branju (Branje 1)

	Predstava 1	Branje 1
	f	f
Fred	14	6
Dorothy	5	15
Eva	7	5
Jimmy	3	4
Daniel	1	0

2. Povprečne ocene gledalcev (Predstava 1) in bralcev (Branje 1) za posamezne osebnostne lastnosti Freda Millerja

Osebnostne lastnosti Freda Millerja	Predstava 1		Branje 1	
	M	SD	M	SD
neintelligenten – intelligenten	4,77	0,43	4,10	0,76
zavrt – sproščen	1,87	0,86	1,87	0,68
odvraten – simpatičen	3,55	1,09	2,90	0,92
osamljen – družaben	1,27	0,78	1,27	0,52
čustveno enostaven – zapleten	4,47	0,86	4,27	0,87
nasilen – nežen	3,23	0,90	3,47	0,78
ranljiv – samozavesten	1,43	0,77	1,47	0,73
resen – zabaven	2,03	0,89	2,20	0,85
neprivlačen – privlačen	3,30	0,79	3,47	0,73
neurejene – urejene zunanosti	4,37	0,85	4,00	0,95
nizek – visok	2,07	1,08	3,67	0,71
svetlolas – temnolas	1,47	0,78	3,73	0,98
poklicno neuspešen – uspešen	4,77	0,63	4,40	0,86
negativna/poz. občutja ob osebi	3,90	0,99	3,07	0,94

3. Izraženost problemov pri dramskih osebah

	Predstava 1		Branje 1	
	M	SD	M	SD
Fred	4,62	0,56	4,50	0,57
Eva	4,00	0,80	4,00	0,83
Dorothy	3,03	0,94	3,40	0,86
Jimmy	1,76	0,78	1,73	0,56
Daniel	1,59	0,69	1,37	0,58

4. Povprečna ocena zahtevnosti drame za razumevanje

	Predstava 1	Branje 1
	f	f
1 (nerazumljiva)	0	0
2	1	3
3	5	6
4	16	13
5 (popolnoma razumljiva)	8	8
M	4,03	3,87
SD	0,76	0,94

5. Pogostnost ocene dela kot smešnega, komičnega, zabavnega

	Predstava 1	Branje 1	Predstava 2
nič	0	3	0
malo	2	10	3
srednje	6	6	3
precej	17	10	16
zelo	5	1	8
M	3,83	2,87	3,97
SD	0,79	1,11	0,89

6. Všečnost dela

	Predstava 1	Branje 1	Predstava 2
1	0	2	0
2	0	1	1
3	0	3	1
4	10	16	11
5	20	9	16
M	4,67	3,97	4,3
SD	0,48	1,07	

1= predstava me je pustila popolnoma hladnega

5=predstava me je navdušila

7. Strinjanje/nestrinjanje s trditvami (ocenjevali so na petstopenjski lestvici, kjer 1 pomeni popolno nestrinjanje s trditvijo, 5 pa popolno strinjanje)

	Predstava 1		Predstava 2	
TRDITEV	M	SD	M	SD
Predstavo bi priporočil v ogled prijatelju.	4,82	0,48	4,68	0,67
Odziv publike je bil medel.	1,50	0,88	1,50	0,84
Zgodba je name naredila velik vtis.	4,07	0,86	3,96	0,92
Zabavna predstava, a nič posebnega	1,25	0,59	1,50	0,79
Predstava je malo predolga.	2,14	1,33	1,93	1,12
Igralci so bili izjemno dobri.	4,82	0,39	4,75	0,59
Na koncu je predstava požela velik aplavz.	4,43	0,69	4,54	0,58
Besedilo je aktualno in sodobno.	4,75	0,52	4,57	0,63
Predstava ti da misliti.	4,36	0,78	3,68	0,98
Predstava je zamorjena.	1,54	0,92	1,18	0,48
Publiko je predstava pritegnila.	4,71	0,46	4,46	0,74

8. Dolgočasnost branja po ogledu predstave in obratno

	Predstava 2	Branje 2
nič	19	16
malo	10	9
srednje	1	2
precej	0	3
zelo	0	0
M	1,40	1,73
SD	0,56	0,98

SUMMARY

The monograph *Najdeni pomeni* (Found Meanings) studies literary works with regard to their recipients at two levels: abstract recipients are presented as part of theoretical findings, and concrete recipients were examined in two empirical studies. The work presents the recipients of two literary genres (narrative prose and plays), and so the methodology of each study is adapted to the characteristics of the individual literary genre, and at the same time takes into account its reading specificity.

The first part of the monograph systematically presents the most important currents in literary theory in the twentieth century; specifically, with regard to how they include the readers in their methodological approach and what function they ascribe to them. Although practically all currents consider the reader as a topic of literary studies, this did not become a central category of research until the end of the 1960s with the development of reception aesthetics (Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser) and reader-response theory (Stanley Fish, Norman Holland, David Bleich, and others), which call into question the autonomy and self-sufficiency of the literary work and assign the reader an active role in creating literary meaning. Because reading is one of the most complex human activities, studying it requires an interdisciplinary approach that, in addition to literary studies, also takes into account the findings of psychologists studying cognitive and affective factors of reading and developing various models of reading, educators and teachers dealing with the issue of literacy instruction and developing reading skills, sociologists studying the social composition of readers and their reading habits, and other experts. The monograph goes on to cite their chief

findings. This is followed by the results of an empirical study that included 180 interviewees: two groups of university students in Slovenian studies, two groups of upper secondary school students, and two groups of technical secondary school students. The study pointed to the existence of specific differences in the reception of three short postmodern stories: “Nič takšnega” (Nothing of the Sort) by Milan Kleč, “Rai” by Andrej Blatnik, and “Ob oknu” (By the Window) by Aleksa Šušulić. There are differences among the six groups of interviewees regarding their relationship toward and motivation for reading, literary interests, liking for the stories, value judgments, understanding, and interpretation, in which all of these levels correlate with one another, and lower determined values correlate with a lower level of education. The greatest differences are seen between the upper secondary school groups at the Diocesan Classical Grammar School and the Moste Grammar School, between technical school students at the Secondary Commercial School and the Secondary School of Mechanical Engineering and between upper secondary school students and technical school students. The three stories selected had a higher level of interest and were liked more by the groups of university students in Slovenian studies and at the Diocesan Classical Grammar School. The university students ranked the story “Ob oknu” the highest, and the secondary students in all four groups ranked “Nič takšnega” the highest. For the sample of interviewees, the story “Ob oknu” was the most difficult to understand, and the number of interviewees that did not understand the message of the story grew as the level of education decreased.

The second part of the monograph deals with plays; due to their specific nature – that is, their dual existential status – they also require multiple types of recipients. Plays are literary texts intended to be read and performed on stage. The recipients of plays therefore have a triple nature: they are comprised of the readers of plays, directors and actors (or the entire theater crew), and the audience. As a result, playwrights write for the contemporary public, and directors perform their work for the contemporary audience. Attention was drawn to certain difficulties that the readers of plays encounter; to a large extent, these derive from the internal structure of the play. Over time, the relationship

between plays and theater performances has been changing, and the relationship between text-centrism and stage-centrism has employed drama theory for the entire twentieth century; within the semiotics of the theater, this led to an equal and fluid relationship because it understands these as two different semiotic systems, whereas at the beginning of the twenty-first century a binary division within drama theory seems to be less productive. The semiotics of theater has shown an increased interest in the role of recipients and their deeper theoretical reflection, and three aspects of the analysis of theater recipients are therefore also presented, as developed by Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, and Marco de Marinis. The changing relationship between the public and the stage was also influenced by the audience's relationship to the theater space and the fundamental theatrical convention that is encompassed through the concept of distance. Attention is drawn to methodological difficulties in the analysis of theatrical texts and three methodologically different experimental studies are presented.

During the study, interest focused on the recipients' responses and the differences in their images formed based on reading the plays and viewing the theater presentations, or understanding the manner in which the director reads the text. This part of the study is based on studying two groups of interviewees: the first group read a play and then saw it performed, and the second group did exactly the opposite. This created the opportunity to comparatively study to what extent prior reading influenced understanding of the performance. The study included 60 undergraduate students in the first year of the Slovenian Studies program, and the play used was Dušan Jovanović's *Ekshibicionist* (The Exhibitionist), which premiered at the Slovenian National Theater Small Stage in Ljubljana in the 2001/2002 season. It was determined that viewers in both groups focused most on the perception of the characters in the play, whereas the perception of special linguistic features, music, objects, props, colors, and other elements on stage was weaker, and prior reading also did not significantly enhance the perception of these elements. During the study, the costume of one of the characters was used as an example of careful focusing and it was possible to observe how the viewer's selective attention operates because the audience members

best remembered (or their attention was most drawn to) those elements of the performance that surprised them, shocked them, were amusing, were emotionally charged, or were theatrically exceptionally convincing. In this case, with rare exceptions, the performance as a whole followed the verbal component of the play; differences in the images that arose through reading and seeing the performance were especially reflected in ideas about the characters, scenography, and comic perspective. Both groups reported that they had understood vague or unclear parts better after they had also read the play or seen it staged. The study leads to the conclusion that it makes sense to complement the reading of a play with the knowledge of theatrical components, which in turn leads to greater effectiveness in reading plays because readers better understand the function and mutual semantic dependence of individual elements in creating a play or within a theatrical production.

The studies presented here do not offer final answers, but they do offer an insight into the reading and understanding process of a large group of readers, and have therefore shown what readers notice during the first, spontaneous reading of a given text (in the case of a play, a viewing of a performance was added), what their literary experiences are when reading, what perspective they approach the text from, how they include information from the text into their existing cognitive structure, and so on. All of this is the basis for any further involvement with the text. The results indicate a diversity of the textual worlds created based on reading the same texts, and they show that not only does reading depend to a certain degree on the level of school attended and literary knowledge, but that in analyzing reception it is necessary to take into account the text (structure and textual code), interpretation strategies, and culture (social and historical determinism), as well as the personality characteristics of the individual reader, which are expressed especially in the interpretation of perceived elements. The theoretical findings presented and the empirically obtained results have applied value for educational practice, in which occasional use of a questionnaire is recommended as a suitable teaching model because it promotes the verbalization of aesthetic experience among students.

IMENSKO KAZALO

A

Abbott, Bruce B. 194, 244
Amossy, Ruth 144, 243
Aristotel 15, 129, 135, 143, 243
Artaud, Antonin 160, 161, 163, 243, 248
Austen, Jane 49, 269

B

Balme, Christopher B. 158, 243
Balzac, Honoré de 47, 269
Barba, Eugenio 153, 154
Barth, John 90–92, 253
Barthes, Roland 23, 41, 45–47, 132, 144, 145, 153, 243
Bartol, Vladimir 128
Batušić, Nikola 159, 160, 243
Bazin, André 164
Beach, Richard 62, 90, 243
Beckett, Samuel 36, 142
Ben Chaim, Daphna 163, 164
Bennett, Andrew 40, 51, 243
Bennett, Susan 149, 157, 161, 243
Blackmur, Richard Palmer 19
Blatnik, Andrej 81, 83, 89, 90, 116, 238, 243, 251, 253, 254, 266, 276
Blažić, Milena Mileva 67
Bleich, David 41, 43, 237, 265
Bogatyrev, Petr 143
Bojetu, Berta 91, 92, 253
Booth, Wayne 40
Bordens, Kenneth S. 194, 244
Borges, Jorge Luis 59, 90–92, 117, 253
Borovnik, Silvija 49, 244
Bortolussi, Marisa 61, 244
Bratož, Igor 82, 244
Brecht, Bertolt 142, 145, 158, 160, 161, 163, 230, 244
Brontë, Charlotte 49
Brontë, Emily 49

Brooks, Cleant 19, 20

Burgess, Melvin 91, 92, 253

C

Cankar, Ivan 128
Carlson, Marvin 142–144, 169, 244
Carpenter, Patricia 54, 55, 59
Chall, Jeanne 80
Chaudhuri, Una 133, 244
Chomsky, Noam 42
Coelho, Paulo 91, 92, 117, 253
Cixous, Hélène 48
Clark, Mary Higgins 91, 92, 117, 253
Copeland, Roger 156, 244
Coppeters, Frank 169, 244, 250
Crosman, Inge 40, 250
Culler, Jonathan 41, 42, 44, 51, 60, 115

D

Daiches, David 19, 244
Derrida, Jacques 44, 45, 48, 141
Dickinson, Emily 49
Dijk, Teunen A. van 54, 55, 244
Dillon, George 59, 244
Dixon, Peter 59, 61, 115, 244
Dolinar, Darko 29, 39, 244
Donovan, Josephine 48
Dorfman, Marcy H. 61, 244
Dović, Marijan 58, 244
Duffy, Gerald G. 80
Durand, Régis 144

E

Eagleton, Terry 23, 24, 26
Eco, Umberto 41, 45, 46, 91, 92, 115, 144–146, 148, 152, 244, 245, 253
Ejhenbaum, Boris 20
Eliot, Thomas Stearns 19
Ellman, Mary 48
Empson, William 18
Evripid 33

F

Faulkner, William 43
 Feydeau, Georges 32
 Fielding, Henry 35
 Fischer-Lichte, Erika 138, 144, 156, 162, 245, 270
 Fish, Stanley 38, 41, 42, 44, 51, 115, 143, 169, 237, 245, 265
 Flaubert, Gustave 32
 Flisar, Evald 91, 92, 253
 Freud, Sigmund 18, 25, 26, 43, 150, 152
 Freund, Elisabeth 20, 245
 Fridl, Ignacija 188

G

Gadamer, Hans Georg 29, 30, 34
 Genette, Gérard 23, 40
 Gilbert, Sandra M. 48
 Goethe, Johann Wolfgang 33, 37, 129, 142
 Goldmann, Lucien 41
 Góngora y Argote, Luis 32
 Gourdon, Anne-Marie 167, 168, 245
 Grabes, Herbert 127, 172
 Gradišar, Ana 64, 65, 245, 251
 Greimas, Algirdas Julien 23, 41
 Grisham, John 91, 92, 117, 253
 Gropius, Walter 160
 Grosman, Meta 17, 52, 53, 56, 58, 60, 63, 68, 71, 90, 119, 245
 Grotowski, Jerzy 162, 163
 Gubar, Susan 48
 Gurvitch, Georges 148

H

Harré, R. 169
 Hartman, Geoffrey 44
 Havel, Václav 170
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 129
 Heidegger, Martin 45
 Helbo, André 144, 145
 Hiatt, Mary P. 49, 245
 Hillis Miller, J. 44
 Hirsch, Julian 29
 Hladnik, Miran 12, 58, 245, 275
 Holland, Norman 41–44, 142, 237, 246, 265
 Holub, Robert C. 24, 28, 37, 246
 Honzl, Jindřich 143
 Husserl, Edmund 45

I

Ihan, Alojz 91
 Ingarden, Roman 29, 30, 34, 128, 136, 246

Inkret, Andrej 130, 138, 163, 246
 Irigaray, Luce 48
 Iser, Wolfgang 27, 29, 30, 34–39, 41, 44, 46, 51, 115, 142, 143, 230, 237, 246, 265

J

Jakobson, Roman 20–24, 144
 Jan, Zoltan 12
 Jančar, Drago 91, 92, 117, 253
 Jaus, Hans Robert 26, 27, 29–34, 37, 41, 115, 142, 143, 149, 151, 154, 230, 237, 246, 265
 Javornik, Miha 66, 246
 Javoršek, Jan Jona 188, 246
 Jelenko, Tanja 65, 66, 246
 Jovanović, Dušan 177, 178, 183–186, 188, 192, 201, 204, 209, 226, 239, 246–248, 250, 267, 276
 Joyce, James 35, 153
 Just, M. A. 54, 55, 59
 Juvan, Marko 12, 60, 82, 83, 246, 277

K

Kant, Immanuel 163
 Kenda, Jakob Jaša 187, 247
 Kermauner, Taras 177, 247
 Kindermann, Heinz 159, 247
 Kintsch, Walter 54, 55
 Kleč, Milan 81–83, 89, 90, 116, 122, 238, 247, 253, 266, 276
 Kneepkens, Leonore 54, 57, 247
 Kos, Janko 16, 45, 81, 84, 247
 Košir, Manca 68
 Kowzan, Tadeusz 135, 136, 144, 247
 Krakar Vogel, Boža 67, 70, 233, 247, 249
 Kralj, Lado 129–131, 134, 145, 158, 177, 247
 Kranjc, Maja 183, 186, 248
 Kristeva, Julija 48
 Kropp, Paul 65, 247
 Krüger, Mihael 66, 123, 247
 Kundera, Milan 91, 92, 253

L

Lacan, Jacques 25–27, 44, 48, 152
 Lainšček, Feri 91, 92, 253
 Lampret, Igor 168, 248
 Lehmann, Hans Thies 156, 159, 248
 Lennard, John 159, 248
 Lessing, Doris 49
 Lewis, Clive Staples 18
 Lévi-Strauss, Claude 23
 Löwenthal, Leo 28

Lukan, Blaž 140, 141, 161, 185, 187, 248

M

Mallarmé, Stéphane 32, 135
 Man, Paul de 44
 Mandelkow, Karl Robert 37
 Maricki, Dušanka 31, 37, 38, 246, 248
 Marinis, Marco de 6, 143, 144, 146, 152–155, 161, 162, 227, 239, 248, 267
 Márquez, Gabriel García 61, 91, 92, 117, 253
 Matejka, Ladislav 144
 McAuley, Gay 159, 248
 McQuail, Denis 194, 248
 Medved Udovič, Vida 233, 248
 Metz, Christian 164
 Meyerhold, Vsevolod E. 160
 Mihurko Poniž, Katja 49
 Milek, Vesna 183, 186, 248
 Millett, Kate 48
 Mirčevska, Žanina 226
 Möderndorfer, Vinko 226
 Moi, Toril 48, 49, 248
 Muck, Desa 91, 92, 117, 253
 Mukařovský, Jan 24, 28, 143
 Mulvey, Laura 157
 Mužić, Vladimir 99, 194, 248

N

Nardocchio, Elaine F. 242, 245, 248, 249
 Naumann, Manfred 38
 Nietzsche, Friedrich 45, 163
 Novak, Bogdan 91, 92, 253
 Novak, Maja 91, 92, 253
 Novak Popov, Irena 12, 49, 249

O

Omahen, Nejka 91

P

Pahor, Boris 91
 Pavček, Saša 193, 226
 Pavis, Patrice 6, 131, 132, 137, 138, 140, 144, 146–149, 166, 176, 235, 239, 248, 249, 267
 Pečjak, Sonja 53–56, 64, 69, 80, 249
 Peer, Willie van 58, 249
 Perfetti, Charles A. 56
 Pezdir, Slavko 183, 184, 249
 Pezdric Bartol, Mateja 122, 165, 172, 249, 273, 275
 Pfister, Manfred 130, 250

Pinter, Harold 164
 Platon 15, 45, 129, 250
 Pogačnik, Aleš 39, 243, 244, 250
 Pogorevc, Petra 140, 183, 248, 249, 250
 Pograjc, Matjaž 164, 165
 Poniž, Denis 127, 131, 250
 Potočnjak, Dragica 226
 Propp, Vladimir 21

R

Racine, Jean-Baptiste 33, 128, 130, 142, 145
 Ransom, John Crowe 19
 Richards, Ivory Armstrong 17–19, 40
 Riffaterre, Michael 40
 Roehler, Laura R. 80
 Rokem, Freddie 157, 250
 Rosenblatt, Louise 40
 Ruddel, Robert B. 243, 250

S

Sartre, Jean-Paul 163
 Saussure, Ferdinand de 22, 23, 25, 144, 250
 Schiller, Friedrich 30
 Schlegel, August Wilhelm 129
 Schmid, Herta 144, 250
 Schmidt, Siegfried J. 58, 250
 Schoenmakers, Henry 170, 250
 Schücking, Levin 29
 Scruton, Roger 163
 Semenič, Simona 226
 Shelley, Mary 49
 Showalter, Elaine 48–50
 Simmons, Pipo 170
 Sivec, Ivan 91, 92, 253
 Skaza, Aleksander 250
 Spiro, Rand J. 56, 57, 250
 Suleiman, Susan 37–40, 248, 250
 Szondi, Peter 129, 130, 137, 163, 250

Š

Šklovski, Viktor 20, 21
 Štivičič, Tena 164
 Štrancar, Marjan 127, 232, 233, 250
 Šušulic, Aleksa 81, 84, 89, 90, 116, 238, 250, 253, 254, 266, 276

T

Tairov, Aleksander 135, 160, 248
 Tan, Ed 170, 250
 Tauber, Andreja 168, 248
 Thackeray, William Makepeace 35
 Tindemans, Carlos 169, 250

- Tinjanov, Jurij 20–22, 28
 Todorov, Tzvetan 23
 Tolkien, John Ronald Reuel 91
 Tompkins, Jane P. 40, 245, 250
 Tomšič, Marjan 91, 92, 253
 Toporišič, Tomaž 139, 140, 248, 249, 251
 Tötösy de Zepetnek, Steven 119, 243, 250, 251
 Troha, Vera 45
- U**
- Übersfeld, Anne 6, 128, 130, 133, 136, 137, 140, 144, 146, 149–152, 154, 157, 230, 235, 239, 251, 267
- W**
- Warren, Robert Penn 19, 20
 Weimann, Robert 38
 Wellek, René 19
- Wharton, Edith 49
 Wimsatt, William Kurtz 19
 Woolf, Virginia 49
- V**
- Van Kesteren, Aloysius 144, 250
 Veltruský, Jiří 144
 Virk, Jani 91
 Virk, Tomo 16, 30, 81–84, 251
 Vodička, Felix 24, 28, 144
 Vogrinc, Urša 188
- Z**
- Zlobec, Jaša 82
 Zupančič, Matjaž 226
 Zwaan, Rolf A. 54, 57, 247
- Ž**
- Žbogar, Alenka 67, 119, 251
 Žnideršič, Martin 72, 76, 251

Sestavila Mateja Pezdirc Bartol in Matjaž Zaplotnik.

O AVTORICI

Mateja Pezdirc Bartol je diplomirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani iz slovenskega jezika in književnosti ter primerjalne književnosti. Magistrsko delo je zagovarjala leta 2001 in zanj prejela nagrado Slavističnega društva Slovenije, doktorirala je leta 2005. Med podiplomskim študijem se je več mesecev izpopolnjevala v Parizu. Leta 1997 se je zaposlila na Centru za slovenščino kot drugi/tuji jezik, leta 1998 je postala mlada raziskovalka na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, decembra 2005 je bila izvoljena v naziv docentke za slovensko književnost.

Najprej se je intenzivno ukvarjala z raziskovanjem in poučevanjem slovenščine kot drugega/tujega jezika, je soavtorica učbenika *S slovenščino nimam težav* ter avtorica didaktične monografije *Literarna sestavljanka: umetnostna besedila na tečaju slovenščine*. V času podiplomskega študija so jo zanimali procesi branja in razumevanja literarnih besedil, metodološko pa so ji bile blizu empirične metode raziskovanja. Od doktorskega študija naprej se njeno raziskovalno in pedagoško delo vse bolj osredotoča na slovensko dramatiko. Svoja znanstvena spoznanja, kot tudi strokovne članke, kritike in ocene, objavlja v osrednjih slavističnih revijah ter v različnih domačih in mednarodnih zbornikih. V zadnjih letih je imela gostujoča predavanja na univerzah v Zagrebu, Parizu, Pragi, Sofiji in Varšavi.

Od leta 2006 do 2010 je bila članica Predmetne komisije za slovenščino za nacionalno preverjanje znanja. Je soavtorica gimnazijskih učbenikov *Umetnost besede 3* in *Umetnost besede 4* ter priročnikov za maturo. V letih 2008 in 2009 je bila članica strokovne žirije za podeljevanje Grumove nagrade. Bila je predsednica 44. in 45. Seminarja slovenskega jezika, literature in kulture ter urednica dveh pripadajočih seminarских zbornikov, *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji* ter *Telo v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*.

IZ RECENZIJ

Knjiga o branju proznih in dramskih besedil je prva take vrste v slovenščini in tudi prva domača monografija o literarni recepciji, zato gre za zelo aktualno in temeljno delo s tega področja. Avtorica se je zavestno omejila na naslovno problematiko, to je na bralca/gledalca, ki jima domača literarna veda sicer ne naklanja pretirane pozornosti, in je v tem smislu teoretični in obenem metodološki zgled sodobnega literarnovednega raziskovanja ter pomembna za širjenje novih znanstvenih spoznanj v slovenski prostor. Njena prednost je v pripetosti na praktična vprašanja v sodobnem literarnem sistemu. Avtoričino pragmatično stališče pride do izraza na mestih, kjer se sprašuje o posledicah rezultatov za obravnavo kratke proze in dramatike v šoli. Tu ponuja čisto konkretne nasvete vsem, ki se ukvarjajo z literarno vzgojo v šoli: nagovarja k bolj fleksibilni izbiri berila v šoli, ki naj ustreza interesom in zahtevnostni ravni bralca, je proti vsiljevanju uradnih šolskih interpretacij in se zavzema za vztrajno obiskovanje dramskih predstav, ker to prispeva k potrebi po branju in verbalizaciji gledališke izkušnje in k poglobljenemu razumevanju.

Literarnovedne recepcijske študije so se v preteklosti ukvarjale z odmevom, sprejemom in vplivom posameznih velikih avtorjev ali celih nacionalnih literatur v domačem literarnem in kulturnem okolju, pri čemer so se opirale na izjave literarnih kritikov, zgodovinarjev in pisateljev. Matejo Pezdirc Bartol pa zanima proces dojemanja in razumevanja konkretnih besedil izvirne literarne produkcije pri običajnem, neprofesionalnem sprejemniku znotraj nacionalnega literarnega sistema.

red. prof. dr. Miran Hladnik

Avtorica pregledno, natančno in poljudno predstavi teorije, ki so se od ruskega formalizma prek fenomenologije in recepcijske estetike do kognitivizma posvečale vlogi prejemnika v literarni in gledališki komunikaciji. Sprejema mnoge teoreme, ki poudarjajo prejemnikov dejavni delež pri oblikovanju estetsko-pomenske strukture besedila oziroma uprizoritve, vendar pa njihove abstraktne, tipizirane modele bralcev in gledalcev korigira z empiričnimi in statističnimi analizami dejanskih prejemnikov – njihovih pričakovanj, vrednotenja, usmerjanja pozornosti, motivacije, doživetij in razumevanja. Po predstavitvah recepcijskih teorij literature (pripovedništva in dramatike) oziroma gledališča se avtorica loteva empiričnih študij dveh primerov. Na vzorcu občinstev, ki ga tvorijo zvečine mladostniki (gimnazijci in študenti), in na podlagi analiz anketno pridobljenih podatkov najprej ugotavlja, kako se razlikujejo recepcije treh kratkih postmodernističnih zgodb (Kleča, Blatnika in Šušulića) glede na izobrazbo, interese in repertoarje ter žanrska pričakovanja bralcev, nato pa na podoben način preuči, kako prejemniki med seboj usklajujejo svoje dojemanje dramskega besedila – dramatika velja za recepcijsko zahtevnejšo zvrst – z njegovo gledališko uprizoritvijo (gre za Jovanovićevo odrsko postavitev lastne igre *Ekshibicionist*). V tem delu avtorica sledi novejšim, pretežno semiotično usmerjenim teorijam gledališča in gledalca, ki ob besedilni komponenti uprizoritve enakovredno upoštevajo tudi druge znakovne kode. Empirični izsledki potrjujejo tezo, da gledališka uprizoritev ni preprosta uresničitev navodil, vpisanih v besedilno predlogo. Monografija se pri interpretaciji statistično obdelanih odgovorov testnih skupin na vprašalnike v zvezi s kratkimi zgodbami in z uprizoritvijo dramskega dela sistematično posveča aplikaciji pridobljenih ugotovitev v šolski praksi, s čimer koristno opozori na mnoge didaktične zablude.

Knjiga je na Slovenskem prva, ki na podlagi empirične obravnave poskusnih skupin sistematično in statistično obravnava dejansko recepcijo konkretnih slovenskih pripovednih in dramskih besedil. Ne ukvarja se s procesom sprejemanja, ampak le z njegovimi predpostavkami, učinki in samorefleksijo. Ker pri nas še nimamo monografske predstavitve teorij percepcije, so koristna tudi podrobna poročanja o teorijah, ki z metodo in cilji avtoričinih analiz

sicer nimajo tesnejše zveze. Terminologija v knjigi je pre-mišljena in dosledno uporabljena, znanstveni aparat je neoporečen (vključno s tabelami, preglednicami, prilogami), razpravljanje je razumljivo in jasno, dostopno tudi bralcem, ki niso temeljiteje teoretsko podkovani.

red. prof. dr. Marko Juvan

DOSLEJ IZŠLO

V Slavistični knjižnici so doslej izšle naslednje publikacije:

Slovenska slovnica za tretji in četrti razred srednjih in sorodnih šol. Sestavili: dr. Anton Breznik, dr. Anton Bajec, dr. Rudolf Kolarič, dr. Mirko Rupel, Anton Sovre in Jakob Šolar. Ljubljana: Slavistično društvo v Ljubljani, 1940. [Izven zbirke.]

Silva Trdina. *Besedna umetnost, 2: Literarna teorija*. Ljubljana: MK, 1958, 1961, 1965 (Slavistična knjižnica: učbeniki, 1).

Janko Jurančič. *Južnoslovanski jeziki*. Ljubljana: DZS, 1957 (Slavistična knjižnica). 118 str.

Vera Brnčič. *N. A. Dobroľubov*. Ljubljana: DZS, 1956 (Slavistična knjižnica). 96 str.

France Dobrovoljc in Zvone Verstovšek. *Dve imenski kazali* [Imensko kazalo k Cankarjevimi *Zbranim spisom* od I. do XXI. zvezka. Imensko kazalo k Prijateljovi monografiji *Janko Kersnik, njegovo delo in doba*]. Ljubljana: DZS, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska dela, 1). 79 str.

Marja Boršnik. *Kratek bibliografski pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS, 1955 (Slavistična knjižnica. Bibliografska dela, 2). 101 str.

Alenka Gložančev. *Imena podjetij kot jezikovnokulturno vprašanje*. Ljubljana: Rokus, 2000 (Slavistična knjižnica, 3). 167 str.

Zoltan Jan. *Poznavanje slovenske književnosti v Italiji po letu 1945*. Ljubljana: Rokus in Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična knjižnica, 4). 269 str. ISBN 961-209-235-4.

Zoltan Jan. *Cankar, Kosovel, Zlobec in Ljubka Šorli pri Italijanih / Bibliografski dodatek*: [slovenska književnost pri Italijanih po drugi svetovni vojni]. Ljubljana: Rokus in Slavistično društvo Slovenije, 2001 (Slavistična knjižnica, 5). 153 str. ISBN 961-209-232-X.

- Marija Mercina. *Proza Cirila Kosmača: uvod v lingvostilistično analizo*. Ljubljana: Rokus in Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 6). 175 str. ISBN 961-209-348-2.
- Drago Unuk. *Zlog v slovenskem jeziku*. Ljubljana: Rokus in Slavistično društvo Slovenije, 2003 (Slavistična knjižnica, 7). 324 str. ISBN 961-209-357-1.
- Peter Jurgec. *Samoglasniški nizi v slovenščini: fonološkofonetična analiza*. Ljubljana: Rokus, 2005 (Slavistična knjižnica, 8). 224 str. ISBN 961-209-543-4.
- Kozma Ahačič. *Izvirne slovenske pesmi Jovana Vesela Koseskega: vsebinski opis, okoliščine nastanka, pregled ocen, jezik, tekstnokritični aparat ter diplomatični in kritični prepis pesmi 1818–1852*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006 (Slavistična knjižnica, 9). 195 str. ISBN-13 978-961-91015-6-8.
- Martina Ožbot. *Prevajalske strategije in vprašanje koherence ob slovenskih prevodih Machiavellijevega Vladarja*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2006 (Slavistična knjižnica, 10). 164 str. ISBN-13 978-961-91015-7-5.
- Katarina Podbevšek. *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2007 (Slavistična knjižnica, 11). 305 str. ISBN 987-961-91015-6-6.
- Barbara Pregelj. *Zgledno omledno: trivialno v slovenski postmoderni književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2007 (Slavistična knjižnica, 12). 210 str. ISBN 978-961-6751-00-3.
- Alenka Jensterle - Doležal. *V krogu mitov: o ženski in smrti v slovenski književnosti*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2008 (Slavistična knjižnica, 13). 147 str. ISBN 978-961-6715-02-7.
- Petra Kodre. *Vzgoja za krepitev zavesti o narodni pripadnosti pri pouku književnosti v 20. stoletju*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije, 2008 (Slavistična knjižnica, 14). 170 str. ISBN 978-961-6715-03-4.