

SPECIFIČNOST BRANJA DRAMSKIH BESEDIL

Čeprav so dramska besedila kratka, napisana v dialoški obliki, brez dolgih opisov, s čimer ustrezajo interesnim željam bralcev, podanih v različnih anketah in raziskavah, se le redko znajdejo na lestvicah bralnih uspešnic. Prispevek podaja nekaj specifičnih značilnosti dramskih besedil (menjavanje dveh vrst besedil, notranja struktura dramskega dialoga, prostorskost dramskega besedila, upoštevanje recepcijskih zmožnosti bralca in gledalca ...) ter prikazuje rezultate raziskave, ki je pokazala, da so najpogostejši bralci dramskih besedil obiskovalci gledališča, kar nas napeljuje na misel, da obiski gledaliških uprizoritev spodbujajo branje dramskih besedil in obratno. V nadaljevanju zato navajamo nekaj predlogov, kako pri pouku književnosti povečati zavedanje o dvojnem eksistenčnem statusu drame.

branje dramskega besedila, dvojni eksistenčni status drame, empirična raziskava, dramsko besedilo pri pouku književnosti

Despite the fact that dramatic texts are short, written in the form of dialogue and free of lengthy descriptions, thereby capturing and reflecting, as demonstrated by various surveys, the reader's interest, they rarely feature on bestseller lists. The paper sheds light on some specific qualities of dramatic texts (the interplay of two types of text, the internal structure of the dramatic dialogue, the spatial dimensionality of a dramatic text, observance of the receptive capacities of readers and spectators etc.) and presents the results of a survey, which reveal that theatre goers are at the same time the most frequent readers of dramatic texts. This in turn leads to the premise that visits to theatrical performances promote the reading of dramatic texts and vice versa. Accordingly, a few suggestions follow as to how to employ literature classes to raise awareness of this dual-existence status of drama.

reading a play, dual-existence status of drama, empirical survey, drama teaching

1 Teoretična izhodišča

Čeprav so dramska besedila kratka, napisana v dialoški obliki, brez obsežnejših opisov, s čimer ustrezajo interesnim željam bralcev, podanih v različnih anketah in raziskavah (Pezdirc Bartol 2001: 91), se le redko znajdejo na lestvicah bralnih uspešnic. Herbert Grabes (1991: 94) ugotavlja, da se drame bere v srednjih šolah, dijaki so torej seznanjeni z njihovim načinom branja in analize, pa vendar bodo po koncu šolanja še vedno brali npr. romane, medtem ko število bralcev dram izjemno pade. Na splošno imajo bralci dramskih besedil številne težave: npr. na ravni razbiranja dramskih oseb, njihovih medsebojnih odnosov, zamišljanja hkratnih dogod-

kov, nepovezanosti ipd., o čemer poroča Marjan Štrancar v knjigi *Od drame h gledališču v učilnici* (2000: 28–29). Podobno piše tudi Denis Poniž (1996: 72), 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. Razlogov, ki otežujejo branje dramskih besedil in s tem neizkušenega bralca odvrtačajo od njihovega branja, je kar nekaj, vsi pa izhajajo iz notranje strukture dramskega besedila. Naj ključne od njih v nadaljevanju na kratko predstavimo.

Dramsko besedilo je sestavljeno iz dveh vrst besedila, iz dialoga oz. glavnega besedila in didaskalij oz. stranskega besedila. Ta formalna značilnost dramskega besedila, to je menjavanje dveh vrst besedila, pa manj izkušenemu bralcu otežuje bralni proces, saj preusmerja pozornost in razbija lok zgodbe.

Drugi, še odločilnejši dejavnik je sama 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, ki 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 (2002: 25), da »Racina lahko beremo kot roman, vendar to ni prav dobro za razumljivost Racinovega besedila.« V dramskem dialogu je tako zajetih več informacij, dialog je gostejši, kot je to potrebno v dialogu, ki sestavlja prozno delo, težave bralcev pa nastopijo, ker so največkrat neveščci razbiranja raznih pomenskih plasti dialoga.

Govor dramskih oseb je vedno govor v prostoru in času, zato je potrebno branje, ki dialog sproti opremlja s prostorskimi in časovnimi določili, ki ustrezajo poteku dogajanja. »Gledališko besedilo je edini tip literarnega 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 pa A. Ubersfeld opozarja, da je prostorskost gledališkega besedila funkcionalna, usmerjena v praktično uprizoritev, torej postavitev v prostor. S tem je prostor v veliki meri tisti neizrečeni del besedila, ki je še posebej poln vrzeli, s tem pa omogoča medsebojno povezavo besedila in odra. Prostor s tem postane tisti element, ki najbolj eksplicitno povezuje dramsko besedilo z uprizoritvijo. To pa pomeni, da je naše branje dramskih besedil, 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).

Recepcijske zmožnosti tako 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, vse to pa 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. To pravilo je upoštevalo tudi zmožnosti uprizoritvene tehnologije, ki prav tako ni omogočala hitrih menjav prizorišča. Čeprav je danes v svoji normativni vlogi preseženo, pa tudi današnji dramatik ne morejo mimo nekaterih določil, ki zadevajo sprejemnika. Zaradi odsotnosti pripovedovalca je tako 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 tako praktično ne dopušča simultanege 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). In če se bralec proznega dela lahko vrne nazaj in pomembnejše ali manj razumljivo mesto prebere še enkrat, pa 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. In čeprav bi se lahko glede na bralne navade dolžina dramskih besedil približala romanom, prav odrska postavitve dramatik sili k zgoščenemu pisanju, saj se drame najpogosteje odvijajo v 2–3 urah, in to na zamejenem, nekaj kvadratnih metrov velikem odorskem prostoru. Zato je dogajanje v drami omejeno na odločilne trenutke, najpomembnejše epizode v življenju posamezne osebe, drama se začne tik pred usodnim dogodkom oz. dramatik ekono- mičnost dogajanja dosežejo s posebnimi tehnikami gradnje drame (npr. analitična tehnika).

Razlike 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. To pomeni, da zaznavamo vizualne in slušne znake hkrati, kot jih sporočajo oseba, govor, kostum, scena itd. Dramsko besedilo je tako v jezikovni strukturi vzpostavljeno kot virtualna gledališka predstava, medtem ko je uprizoritev »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 mora upoštevati tudi različne oblike nebesednih govoric (kretnje, mimika, glasba, scenografija, ritem itd.), ki se izmikajo jeziku. Tako se na neki način postavlja že v položaj izvajalcev (Pavis 1997: 71) in prav zato je branje drame vedno že tudi virtualno uprizorjanje.

Bralec bere dramatikovo besedilo, medtem ko 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 (oz. celotna gledališka ekipa) ter gledalci uprizoritve.¹

Za sam akt recepcije pa je odločilnega pomena tudi dejstvo, 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 itd.). Gledalec tako ni nikoli sam: njegov pogled, ki spremlja, kar mu kažejo na odru, hkrati spremlja tudi 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.

2 Rezultati raziskave

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 na osmih različnih uprizoritvah. Ker so bile vse predstave za izven, je bila gledališka publika, ki sestavlja vzorec, narključna.² 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.³ 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 oz. jih preberejo le minimalno število.

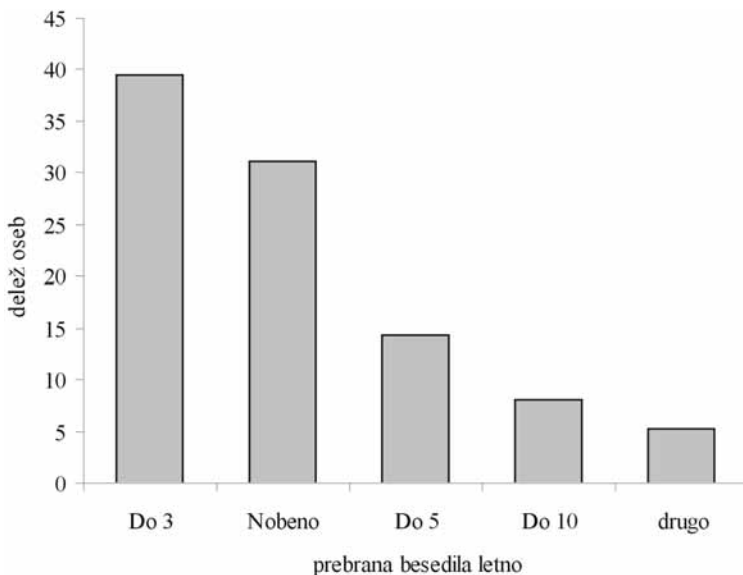
Na vprašanje, koliko dramskih besedil letno preberejo, je največ obiskovalcev, to je 39 odstotkov, obkrožilo, da preberejo na leto do tri dramska besedila, do pet besedil jih prebere 14 odstotkov, do deset pa 8 odstotkov. Med obiskovalci je tudi 31 odstotkov takšnih, ki dramskih besedil ne berejo in jih spremljajo le kot uprizoritev, kar je razvidno tudi iz Slike 1. 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.⁴ Raziskava kaže na pove-

¹ 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.

² Celoten vzorec sestavlja 264 anket, vendar je pri posameznem odgovoru številka lahko tudi manjša, ker niso vsi anketiranci odgovorili na vsa vprašanja.

³ Rezultati celotne raziskave so prikazani v Mateja Pezdirc Bartol: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike* (2004).

zavo med zanimanjem za dramsko uprizoritev in dramsko besedilo – oz. dokazuje izhodiščno misel, da so na splošno obiskovalci gledališč tudi bralci dramskih besedil, ki dramsko besedilo preberejo kot pripravo na ogled uprizoritve oz. jih uprizoritev motivira za naknadno branje dramskega besedila.



Slika 1: Število prebranih dramskih besedil letno

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 oz. jih preberejo le minimalno število: 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 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.⁵

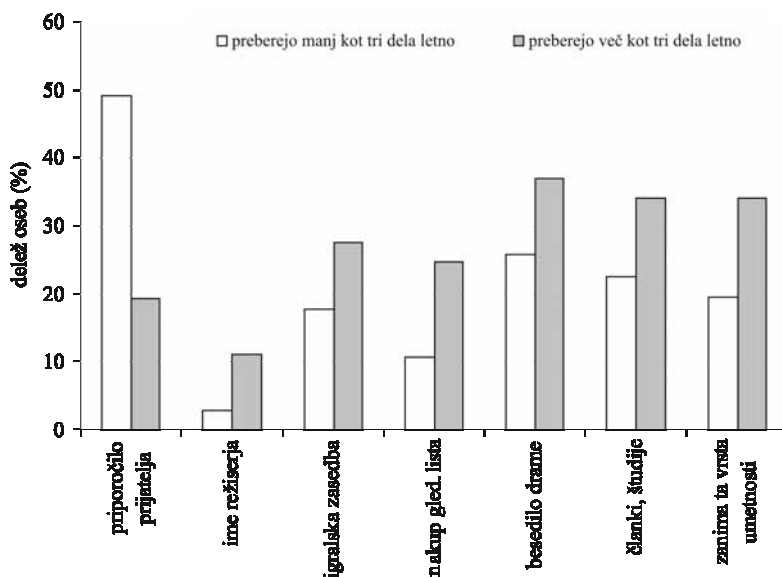
Najpomembnejša razlika, ki je pomembna tudi z vidika pedagoškega procesa, je na ravni vplivov za ogled predstave, saj je v vsakodnevni ponudbi najrazličnejših kulturnih dogodkov ključno vprašanje, kaj vpliva na odločitev konzumenta za ogled točno določene uprizoritve. Na vseh osmih uprizoritvah je bil najpomembnejši vpliv priporočilo prijatelja, saj je znašal v celotnem vzorcu kar 40 odstotkov. Pri

⁴ Po podatkih iz raziskave, objavljene v knjigi *Knjiga in bralci 4* (1999: 38), je branje dram po priljubljenosti na dnu lestvice. Glej tudi Pezdirc Bartol 2001: 77–78.

⁵ 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.

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.

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 na spodnji sliki. Poleg tega je opaziti, da se tisti, ki preberejo več dram, tudi ne zadovoljijo pretežno s komičnimi vsebinami, saj jih je kar 52 odstotkov obkrožilo, da dajejo prednost resnim, problemskim, življenjskim igram, medtem ko je bilo takšnih v skupini, ki prebere manj kot tri drame, le 34 odstotkov ($\chi^2 = 7,194$, $df = 1$, $p = 0,00$).



Slika 2: Razlike v strukturi vzorca gleda na različno število prebranih dram letno

Dobljeni podatki 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, oz. obratno, da obiski gledaliških uprizoritev spodbujajo branje dramskih besedil in zanimanje za to vrsto umetnosti.

3 Predlogi za šolsko prakso

Iz vsega zapisanega sledi, da bi z večjim zavedanjem specifičnih značilnosti te literarne vrste tako pri učiteljih kot učencih⁶ lahko povečali uspešnost branja dramskih besedil oz. 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 (2002), *Igra videza* Vide Medved Udovič (2000), *Poglavja iz didaktike književnosti* Bože Krakar Vogel (2004). Najpogostejše dejavnosti v šoli, ki povezujejo obe obliki eksistiranja drame, so 1) glasno branje v razredu z razdelitvijo vlog⁷; 2) uprizoritev v razredu, pri čemer se učenci seznanjajo z različnimi znakovnimi sistemi in gledališkimi konvencijami; 3) ogled videoposnetka uprizoritve⁸ in 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.⁹ Predlagamo, da bi učenci vsaj kdaj v času šolanja 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 oz. 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 ponujenimi možnostmi kot tudi samostojno

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ Ogled videoposnetka je smiselno 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.

⁹ 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.

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

- zaznavanje različnih elementov drame, kot se kažejo skozi besedilo in/ali uprizoritev: dramska oseba (značaj, zunanja podoba, mimika in kretnje, kostum, odnosi med osebami), dramski govor (zaznavanje jezikovnih posebnosti dramskega govora, idiolekt in sociolekt, način govora, jezikovne ponovitve itd.), prostor in čas (čas in kraj dogajanja, prizorišča, 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;
- razumevanje in interpretacijo (zahtevnost drame za razumevanje, manj razumljivi prizori, temeljna ideja, sporočilnost drame itd.);
- vrednotenje in všečnost (splošna ocena všečnosti besedila/uprizoritve, najljubši prizor, dramaturško šibek prizor itd.);
- primerjavo besedila in uprizoritve (v kolikšni meri uprizoritev sledi besedilu drame, razlike v predstavah, nastalih ob individualnem branju ter konkretno odsko realizacijo itd.).

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 oz. 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 oz. 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.¹⁰ 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

¹⁰ 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).

ušesa«, spodbudili refleksijo prebranega oz. videnega in s tem posledično povečali svoj »užitek«.

Literatura

- CHAUDHURI, Una, 1984: The Spectator in Drama/Drama in the Spectator. *Modern Drama* 27/3. 281–297.
- GRABES, Herbert, 1991: Staging Plays in the Theatre of the Mind. *Reading Plays: Interpretation and Reception*. Ur. H. Scolnicov, P. Holand. Cambridge: Cambridge University Press.
- INKRET, Andrej, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS.
- KRAKAR VOGEL, Boža, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS.
- KRALJ, Lado, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.
- MEDVED UDOVIČ, Vida, 2000: *Igra videza. Teoretična izhodišča branja dramskih besedil v osnovni šoli*. Ljubljana: Rokus.
- PAVIS, Patrice, 1997: *Gledališki slovar*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2001: *Recepcija sodobne slovenske proze glede na tip bralca*. Magistrsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PEZDIRC BARTOL, Mateja, 2004: *Recepcija drame: bralec in gledalec sodobne slovenske dramatike*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- PONIŽ, Denis, 1996: *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- ŠTRANCAR, Marjan, 2000: *Od drame h gledališču v učilnici: didaktično-metodični in dramaturški kaŕipoti*. Ljubljana: DZS.
- UBERSFELD, Anne, 2002: *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- ŽNIDERŠIČ, Martin, PODMENIK, Darka, KOČIAN, Gregor, 1999: *Knjiga in bralci 4*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.