

# UPORABA MIKROFENOMENOLOŠKEGA INTERVJUJA PRI RAZISKOVANJU IGRALČEVEGA GOVORA

MARTIN VRTAČNIK

Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo,  
Ljubljana, Slovenija,  
martin.vrtacnik@agrft.uni-lj.si

Kognitivna znanost in področje gledališke igre sta povezana že desetletja. Kljub temu gledališki ustvarjalci za razliko od nevroznanstvenikov v raziskavah govora ne uporabljajo tehnologije (npr. funkcionalne magnetne resonance, pozitronske emisijske in računalniške tomografije), temveč predvsem opis svojega izkustva. Ker subjektivne izkušnje potekajo tudi pod pragom zavesti, je njihovo opisovanje zapleteno. Človeškega uma po mnenju nevrobiologa Francisca J. Varele ne moremo raziskovati le z nevroznanstveno tehnologijo, zato je oblikoval nevrofenomenološki program, utemeljiteljica mikrofenomenologije Claire Petitmengin, ki nadaljuje njegovo delo, pa je oblikovala mikrofenomenološki intervju, ki nam omogoča, da intervjuvanca pripravimo do tega, da se zave svoje subjektivne izkušnje in jo opiše. Čeprav je bil mikrofenomenološki intervju zasnovan za raziskovanje epilepsije, intuicije in meditacije, predpostavljamo, da bi s to metodo lahko dodatno raziskali tudi najmanj raziskano področje odrskega govora – ustvarjanje igralčevega glasovnega sloja.

DOI  
[https://doi.org/  
10.18690/um.ff.4.2024.21](https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2024.21)

ISBN  
978-961-286-882-6

**Ključne besede:**  
mikrofenomenološki  
intervju,  
fenomenologija,  
empirizem,  
odrski govor,  
gledališki lektor

**DOI**

[https://doi.org/  
10.18690/um.ff.4.2024.21](https://doi.org/10.18690/um.ff.4.2024.21)

**ISBN**

978-961-286-882-6

**Keywords:**

microphenomenological  
interview,  
phenomenology,  
empiricism,  
stage speech,  
language consultant

# THE USE OF MICROPHENOMENOLOGICAL INTERVIEW IN THE RESEARCH OF ACTOR'S SPEECH

MARTIN VRTAČNIK

University of Ljubljana, Academy of Theatre, Radio, Film and Television, Ljubljana,  
Slovenia  
[martin.vrtacnik@agrft.uni-lj.si](mailto:martin.vrtacnik@agrft.uni-lj.si)

Cognitive science and the field of theatre play have been connected for decades. In contrast to neuroscientists, however, theatre creators do not use technology (e.g. functional magnetic resonance, positron emission tomography and computed tomography) in their speech research, but primarily use descriptions of their own experience. As subjective experiences occur below the threshold of consciousness, it is complicated to describe them. The neurobiologist Francisco J. Varela pointed out that the human mind cannot be studied using neuroscientific technology alone, which is why he developed a neurophenomenological programme. Claire Petitmengin, the founder of microphenomenology, developed a microphenomenological interview that enables us to make the interviewee aware of their own subjective experience and to describe it. Although the microphenomenological interview was developed for the study of epilepsy, intuition and meditation, we believe that this method could also be used to further explore the least researched area of stage speech – the production of the actors' vocal layer.



## 1 Uvod

Odrski govor<sup>1</sup> in njegova estetika se ves čas spreminjata (Podbevšek 2010), zato ju je treba nenehno in neprekinjeno raziskovati. Zaradi pomanjkanja specifičnih znanstvenih metod je to področje tako v teatroloških kot v jezikoslovnih razpravah zapostavljeno.<sup>2</sup> Rešitev za probleme, ki nastanejo zaradi specializiranosti v posamezni stroki, ponuja interdisciplinarno raziskovanje, ki zagotavlja ohranjanje tradicionalno vzpostavljene povezave med znanostjo in umetnostjo (Podbevšek, Žavbi Milojević 2013).

Sodobni gledališki lektor (v nadaljevanju lektor) pri oblikovanju odrskogovornega koncepta<sup>3</sup> in tudi sicer pri svojem delu uporablja najrazličnejše (kodifikacijske) priročnike, na podlagi katerih dramskemu igralcu (v nadaljevanju igralec) svetuje v zvezi z jezikom in govorom, obenem pa posamezne jezikovne izbire pri uresničevanju uprizoritvenega koncepta<sup>4</sup> utemeljuje tudi ob upoštevanju načel gledališke estetike<sup>5</sup> in jezikovnega čuta. Ta sposobnost zaznavanja oz. odnos do jezika je blizu konceptu utelešene teatrologije,<sup>6</sup> ki zadeva gledališki odnos v celoti, tj. način igralčevega mišljenja in odločanja ter gledalčev način zaznavanja in sodelovanja pri uprizoritvi (Sofia 2016: 49–50). Pri oblikovanju optimalnega odrskega govora je ključno tvorno sodelovanje lektorja in igralca, pri vzpostavljanju tega odnosa pa je treba upoštevati, da je »govor človekova intimna zadeva« (Trefalt 2009). Da bi ugotovili, na kakšen način in na kateri točki ustvarjalnega procesa se ta odnos vzpostavi, katere postopke in načine uporabljata lektor in igralec za doseg cilja ipd., bi bilo treba v prihodnje podrobneje študijsko opazovati in opisati ta vzajemno-zaupni odnos med omenjenima poklicnima profiloma.<sup>7</sup> Izsledki teh raziskav bi pripomogli k boljši pripravljenosti na izvajanje v nadaljevanju predstavljenega mikrofenomenološkega intervjuja.

<sup>1</sup> Odrski govor je »govor, ki temelji na razločni izreki, ustrezni slišnosti, glasovni izraznosti, usklajen z besedilnimi in odrskimi okoliščinami, gledališko estetiko« (*Gledališki terminološki slovar*; v nadaljevanju *GTS*).

<sup>2</sup> Izjeme so prispevki nekaterih lektorjev v gledaliških listih (Vrtačnik 2012: 109–110), vendar to niso akademski, strogo strokovni oz. znanstveni članki.

<sup>3</sup> Odrskogovorni koncept je izraz, ki smo ga naredili po analogiji s terminom uprizoritveni koncept (gl. op. 4), označuje pa zamisel gledališkega lektorja o oblikovanju odrskega govora.

<sup>4</sup> Uprizoritveni koncept je »režiserjeva, dramaturgova zamisel uprizoritve, ki se navadno pripravi pred začetkom vaje« (*GTS*).

<sup>5</sup> Gledališka estetika je »celota umetniških postopkov, načel, značilnih za dramatika, režiserja, igralca, določeno delo, dobo, gledališko zvrsto« (*GTS*).

<sup>6</sup> Izraz je predlagal teatrolog Marco De Marinis, ki je na podlagi teorij utelešene kognicije Francisa J. Varele predlagal vključitev raziskovalčevega telesa oz. njegove subjektivnosti v teatrologijo (Sofia 2016).

<sup>7</sup> Npr. s pristopom praksa kot raziskava (angl. *practice as research*), pri katerem je praksa ključna metoda raziskovanja in obenem pomemben dokaz raziskave (Nelson 2013: 8–9).

Skratka, govor kot tak je del človekove intimne, odrski govor pa je posledično tudi del intimne posamezne dramske osebe, zato lahko relevantne napotke o procesu preoblikovanja besedila<sup>8</sup> iz pisno-vidnega prenosnika v govorno-slušnega podajo igralci sami.

## 2 Metode raziskovanja odrskega govora

Po letu 2000 se je število raziskav umetniškega govora povečalo, kar je tudi posledica organiziranja strokovnih srečanj o govoru na AGRFT. Če se osredinimo na pregled raziskav odrskega govora, ugotovimo, da gre na splošno za:

- proučevanje lektorske poetike posameznega lektorja z analizo lektorske knjige in teoretsko argumentacijo, izsledki pa so predstavljeni v gledaliških listih in drugih strokovnih publikacijah (Podbevšek 2010: 213–215);
- proučevanje odrskega govora uprizoritve s slušnozaznavno metodo,<sup>9</sup> ki je nadgrajena z instrumentalno analizo s programom za fonetične analize Praat (Žavbi Milojević 2013).

Raziskave odrskega govora so si zaradi različnih namenov raziskovalcev in raziskovalnih ciljev med seboj metodološko neenotne, jih pa večina prinaša izsledke o estetiki odrskega govora kot gledališkega znaka.<sup>10</sup> Te raziskave so dokument časa in evalvacija dela različnih lektorjev ter osnova za nadaljnje raziskovanje odrskega govora, zlasti o njegovem glasovnem sloju, saj je teh prispevkov v strokovni literaturi najmanj. Pri tem bo treba v prihodnje upoštevati vsaj dve dejstvi:

- da je »govorna podoba posamezne vloge (in celotne uprizoritve) [...] rezultat tako individualnega kot interdisciplinarnega skupinskega ustvarjanja« (Podbevšek 2008: 53), zato naj bodo metodološko tako interdisciplinarne<sup>11</sup> kot tudi empirične;
- da je treba – sploh po t. i. kognitivnem obratu v teatrologiji (McConachie, Hart 2006) – v središče raziskovanja po načelih kognitivne znanosti

<sup>8</sup> Izraz besedilo razumemo v širšem pomenu (z besedami izražene misli – SSKJ).

<sup>9</sup> Dejstvo je, da je »človeški organ za sluh (uho) z možganskim centrom [...] zelo precizen aparat za razpoznavanje zvoka« (Tivadar 2004).

<sup>10</sup> Gledališki znak je »vsako odrsko in igralsko izrazilo, ki gledalcu kaj sporoča« (GT3).

<sup>11</sup> Npr. rekonstrukcijski intervju kot metoda za opredelitev estetike igre (govora in telesnega izraza) na Odru 57 (Poi 2020).

postaviti človeka, torej lektorja in igralca, ki bosta svoj delovni odnos v uprizoritvenem procesu še poglobila.

Raziskavam umetniškega oz. odrskega govora je skupen tudi teoretski diskurz, v katerem je v rabi znanstveni in metaforični jezik (Podbevšek 2010: 215). Na razširjenost uporabe le-tega je v gledališki semiotiki vplivala tudi terminološka metaforizacija, zato nekateri teatrologi omenjeno teorijo zavračajo (Balme 2010: 81), drugi menijo, da ni popolna (States 1985: 8). Teatrolog Bert O. States zato semiotični pogled, ki je uporabljen za opis semantičnih vidikov uprizoritve, združuje s fenomenološkim, ki se usmerja na neposredno doživljajske vidike uprizoritve (Balme 2010: 85–87; States 1985). Prav zato je treba pri empiričnih raziskavah odrskega govora poudariti tudi večji pomen t. i. metode intuicije; ta tradicionalno velja za neznanstveno metodo, ker temelji na samoumevnosti in očitnih stališčih (Ivanko 2007: 2), prav tako obstajajo težnje po izločitvi introspekcije iz empiričnih postopkov (Perenič 2014: 47), čeprav je ravno tovrstno raziskovanje za področje dramske igre (v nadaljevanju igre) ključno.

### **3 Interdisciplinarnost – neuroestetika – empirija**

Interdisciplinarnost, na področju gledališkega lektorstva pričakovana in uveljavljena, je spodbudila nastanek novih ved, tudi neuroestetike.<sup>12</sup> Ugotovitve te vede lahko na področju odrskega govora idejno-teoretično utemeljijo splošna prizadevanja gledaliških ustvarjalcev »za izpopolnjevanje govornih spretnosti in razvijanje govorne ustvarjalnosti« (Podbevšek 2016: 47). Čeprav neuroestetika uporablja tako nevroznanstvene tehnologije kot tudi empirične metode raziskovanja možganov (Berlot Pompe 2016: 7), pa je v posameznem uprizoritvenem procesu v dramskem gledališču z vidika dostopnosti in praktičnosti primernejša in uporabnejša empirična metodologija (Perenič 2014), z vidika katere bi ob že uveljavljenih jezikoslovno-teatroloških praksah in teorijah lahko proučevali tudi odrski govor (Podbevšek 2010: 199).

---

<sup>12</sup> O metodoloških težavah nekaterih neuroestetiskih raziskav – češ da ni povsem jasno, ali merijo estetsko izkušnjo ali prepiranje o estetski vrednosti – in o rešitvi teh težav več v Kordeš (2016). Gl. tudi op. 25.

### 3.1 Popis igralčeve subjektivne izkušnje o odrskem govoru

Razmišljanja o igralčevem govoru najbolj celostno predstavlja igralec in pedagog Kristijan Muck (Podbevšek 2006; Podbevšek 2010; Podbevšek 2017). Gre za nadaljevanje misli o odrskem govoru, ki sta jih pred njim ubesedovala Oton Župančič in Mirko Mahnič (Vrtačnik, Tivadar 2017), pa tudi Jože Tiran, ki je poudaril, da je »izvor govora notranje dogajanje v človeku in da je smisel in cilj govora izražanje našega notranjega psihičnega dogajanja« (Tiran 1965: 52). Podobno kot Muck je tudi Tiran svetoval, kako v ustvarjalnem procesu iz posamezne izjave besedila izluščiti notranjo vsebino: govorec naj si ustvari »čim bolj natančno in točno začrtano sliko, ki jo bo potem med izvajanjem opazoval in podoživljak« (Tiran 1965: 62); da bi si ustvaril to sliko, je pomembno »doživljanje in pravilno čustvovanje« (Tiran 1965: 64). Tiran pri opisu tega postopka uporablja pojme, kot so podzavest, delovanje živčevja in možganov ter vzbujanje čustev (Tiran 1965: 65–66). Podobno besedje v prispevku *Blodnjak in tehtnica* uporablja tudi Muck (2000), zato smo na prispevek pogledali z vidika kognitivne (nevro)znanosti. Muck pri pisanju izhaja tako iz dela s študenti kot tudi samoopazovanja, njegovo osrednje zanimanje pa je odnos med igralcem in besedilom.

Muck ob primerih – ob pozdravu »dober večer« in verzih »da b' uka žeja me iz tvoj'ga sveta / speljala ne bila, golj'fiva kača« – opisuje postopek notranje posvojitve izjave v besedilu, ki igralcu omogoča izbrati ustrezno intonacijo, pomen in smisel izjave. Muckovo izhodišče je nezavedno oz. spomin, ki hrani podatke, ki so povezani s čustvi, ti podatki pa v določeni situaciji/odnosu prihajajo v zavest. Izjavi deli dihotomično: na pomensko raven in raven izrekanja. Pri pozdravu »dober večer« se Muck osredotoča zlasti na raven izrekanja in ugotavlja, da je iskrenost izrekanja mogoče ovrednotiti na podlagi igralčeve ustrezne/pričakovane intonacije, neenakomerna porazdelitev ritma in tona med besedama v izbranem izrazu pa lahko vpliva na spremembo pomena. Nadalje ugotavlja, da se posamezni »pojmi-besede« (Muck 2000: 5) v zavesti pojavljajo kot »zvokovne podobe« (Muck 2000: 5), in sklene, da je »spontanost pojavljanja govora [...] odvisna od sproščenosti, zbranosti, sposobnosti imaginacije oziroma uvida v bistvo izjave« (Muck 2000: 6). Pri analizi Prešernovih verzov pa se osredotoča predvsem na pomensko raven (tudi z vidika individualne interpretacije, povezane s konciznostjo ali čustvenostjo) in poskuša vzpostaviti pojavnost v biti govora, kar občuti kot združitev telesa in duha.

Muck zaključí, da je predstavljeni postopek mogoče modificirati, pomembno je le, da igralec po opravljeni pomenski analizi izjave v praksi preizkuša njeno iskrenost in spontanost ter je ob tem pozoren na izkustvo, in če je pri tem sproščen, zbran, pozoren na celoto in posameznosti ter dihanje, bo brez razmisleka o tem, kako izjavo izgovoriti, zadel »pravo intonacijo, razviden pomen in smer celovitega smisla« (Muck 2000: 8).

Ključni igralski pojmi, ki jih uporablja Muck, so spomin, domišljija in podoba. Spomin in domišljija sta osnovni igralčevi orodji (Blair 2008: 21). Po ugotovitvah kognitivne znanosti je spomin kot nevrokemični dogodek zaradi svoje spremenljivosti in dinamičnosti selektivna rekonstrukcija preteklosti, zato se pri igri uporablja kot orodje domišljije, ki igralcu omogoča ustvarjalnost (Blair 2008: 70–76). Do domišljije, osnovnega dela zavesti, igralci dostopajo s pomočjo čutil, torej ima tako psihološko kot tudi fizično razsežnost (Blair 2008: 62). Zavest pa se po ugotovitvah nevroznanosti začne pojavljati ob združitvi čutnih podob in podob o sebi; igralci se praviloma osredotočajo na podobe, ki so povezane z epizodičnim spominom, z njimi manipulirajo tako, da jim omogočajo želeno vedènje in občutenje (Blair 2008: 78–79). Muck se pri samoopazovanju torej uspešno izogiba nekaterim glavnim težavam te metode, to so ohranjanje stalne pozornosti, izogibanje pristranskosti in vedènje, kaj iskati (Petitmengin 2006: 235–236).

To je kratek prikaz, kako sta kognitivna znanost in igra (oz. poročanje o usvajanju besedila z metodo samoopazovanja) povezani. Pri samoopazovanju ali samoizpraševanju (gre za prvoosebno raziskovanje v ožjem pomenu) je raziskovalec obenem tudi raziskovani. Gre za znani pristop, ki še ni del znanstvenega korpusa znanja, čeprav naj bi z globinskimi samoopazovalnimi kvalitativnimi raziskavami že prišli do splošnih ugotovitev, ne zgolj specifičnih individualnih (Kordeš 2013: 37–38). Sicer so tudi nekateri drugi igralci poročali o oblikovanju svojega odrskega govora<sup>13</sup> v obliki popisa subjektivne izkušnje. Ker subjektivne izkušnje potekajo tudi pod pragom zavesti, je njihovo opisovanje zapleteno, zato si znanstveniki prizadevajo razviti stroge metode za njihovo natančno proučevanje (Petitmengin 2006).

---

<sup>13</sup> Npr. Majda Grbac in Tone Kuntner (v Podbevšek, Gubenšek 2000) ter Branko Jordan in Darja Reichman (v Podbevšek, Gubenšek 2006).

## 3.2 Gledališko ustvarjanje z vidika kognitivne znanosti

V nadaljevanju predstavljamo praktična primera iz tujine, ki razmislek o ustvarjanju vloge<sup>14</sup> in uprizoritvenem procesu v dramskem gledališču podajata ob upoštevanju spoznanj kognitivne znanosti. Na podlagi opisanega želimo ugotoviti, ali so izsledki teh razmislekov lahko vodilo pri nadaljnjem raziskovanju in opisu odrskega govora.

### 3.2.1 Prvi primer: metaforično opisovanje ustvarjanja vloge

John Lutterbie (2006) je ob spoznanjih nevroznanosti in kognitivne filozofije analiziral igralsko tehniko dveh igralk iz različnih okolij. Deborah Mayo iz ZDA se je na področju dramskega gledališča šolala v Angliji, Margarita Espada-Santos iz Portorika pa se je na področju fizičnega gledališča<sup>15</sup> izpopolnjevala na Kubi. Igralki sta svoje delo opisali z uporabo podobnih binarnih metafor, ki so v gledališču – kljub ugotovitvam Bertolta Brechta, Antonina Artauda in Jerzyja Grotowskega, ki se oddaljujejo od Descartesovega dualizma in telo pojmujejo »organsko, kot medsebojno povezano mrežo potencialov« (Lutterbie 2006: 150) – večinoma še vedno splošno sprejete, tj. ločevanje kognitivnega mišljenja od nekognitivnega raziskovanja. Prva metafora je metafora razuma in čustev (odložiti racionalno mišljenje za doživljanje podob in čustvenih odzivov), druga je pojmovanje človeškega telesa kot posode (izprazniti posodo in jo napolniti z novo vsebino), povezuje pa ju metafora, ki pri igralskem procesu opredeljuje način bivanja, tj. »biti v trenutku«, ki se kaže v izogibanju diskurzivnemu mišljenju ter usmerjanju pozornosti fizičnim in čustvenim impulzom.

Nevroznanstveniki ugotavljajo, da so čustva in občutki del intelektualnih procesov in so zanje pomembna, celo nujna (Lutterbie 2006: 159). Če to drži, pravi Lutterbie, je naslednje vprašanje, kako razumeti metafore igralcev, ki jih uporabljajo pri opisu svojega dela. Lutterbie se osredotoči na dve področji raziskav delovanja možganov: na lateralizacijo in navzkrižno aktivacijo. Izsledki kažejo, da do navzkrižne aktivacije pride med nevroni in področji možganov, ki opravljajo različne funkcije – torej bi tudi metafore umetnikov lahko temeljile na tej navzkrižni aktivaciji nevronov. Prouči pa tudi področje metafor: zapletene človeške izkušnje lahko podrobneje

---

<sup>14</sup> Vloga je v tem kontekstu »igralska predstavitev dramskega lika« (GTS).

<sup>15</sup> Fizično gledališče je »gledališče, ki poudarja telo, njegovo moč, lepoto, spretnost, ranljivost, navadno brez besed« (GTS).



predstavimo le z uporabo metafor. Na metaforah temelji tudi razlikovanje med čustvi in razumom (npr. čustva so mehka/odprta, razum je trd/omejen).

Lutterbie sklepa, da igralce, ki pri opisovanju svojega procesa ustvarjanja uporabljajo tovrstne metafore, bolje razumemo, če upoštevamo, da gre pri njihovem pojmovanju za vsaj dva pristopa. Prvi je »intelektualni« pristop, v ospredju katerega je ostra, trda usmerjenost pozornosti na kognitivne funkcije, ki aktivirajo tiste dele možganov, ki si prizadevajo za specifičnost. Drugi pa je »čustveni« pristop, ki omeji zaznavanje in pozornost usmerja k čustvom. Gre za bolj splošno, dolgotrajnejšo obliko raziskovanja, pri katerem na zastavljena vprašanja odgovorimo z upoštevanjem več raznolikih dražljajev. Lutterbie sklene, da moramo v igralski umetnosti sprejeti vrednost asociativnih in metaforičnih procesov ter intelekta, ob tem pa igralce spodbujati k raziskovanju njihovega ustvarjalnega potenciala (Lutterbie 2006: 164–165).

Lutterbie z izbranimi igralkama opravi intervju, a svoje metodologije – čeprav piše z vidika fenomenologije – natančneje ne predstavi. To kaže na to, da je igralcem poglobljeno razmišljanje imanentno oz. povezano z njihovim poklicem ter da so se ne glede na tip intervjuja sposobni poglobiti v bistv(en)o. Tako Mayo kot Espada-Santos pravita, da je bivati v trenutku nevtralnno stanje ali stanje, ki ni obremenjeno (Lutterbie 2006: 155).

### 3.2.2 Drugi primer: kognitivna nevroznanost v uprizoritvenem procesu

Rhonda Blair (2006) opiše ustvarjalni proces – režiranje besedila *Boy Gets Girl* Rebece Gilman –, v katerem je uporabila spoznanja nevroznanosti. Navaja, da je cilj igralcev v dramskem gledališču ustvariti prepričljive like. Ker so bili, kot navaja Blair, elementi uprizoritvenega procesa v preteklosti osnovani na spornih in nenatančnih temeljih ter tudi mistificirani, izhaja iz ugotovitve, da je v središču igre pojem kompleksne zavesti – igralec utelešeno, koherentno artikulirano bitje ustvari na podlagi »besedilnih okoliščin<sup>16</sup> [...] in z upravljanjem vedênja, domišljije, pozornosti, čustev in spomina« (Blair 2006: 168) – zato v članku predstavi temeljne pojme nevroznanosti, ki so za igro ključni.

---

<sup>16</sup> Blair (2006: 168) zapiše »given circumstances« oz. »the facts of the script«, kot so »what, where, when, what« in »specific language«. V slovenščini se za navedeno uporablja termin besedilne okoliščine, in sicer v obeh pomenih: »1. okoliščine dogajanja dramskega besedila, npr. kraj, čas, družbeni položaj oseb, čustvena razmerja med njimi; 2. slovnične, pravorečne, besedilnofonetske zakonitosti, ki oblikujejo zgradbo replike in njenih delov« (GT3).

Blair je od igralcev zahtevala, da se pri analizi in učenju besedila posvetijo besedam in jih obravnavajo, kot da gre za Shakespearovo besedilo; predpostavlja, da če igralcu ni jasen jezik, posledično ni jasna njegova podoba, niti prizor. S tem izrazito tehničnim pristopom je dosegla, da so si igralci na podlagi besedila ustvarili določen tok (p)osebni podob, ki so jih vodile iz prizora v prizor. Glavna igralka Ellen Locy je poročala, da je uprizoritveni proces zanjo postajal »globlji, polnejši in bogatejši«: začutila je potrebo, da natančno vidi vse, o čemer govori, in v zavesti ustvarjala specifične vidne, slišne, doživljajske in druge podobe; tako je lažje vstopala v interakcijo s soigralci. Za njeno delo je bilo ključno, da sta imela vsak referent in vsaka replika osebni pomen zanjo kot igralko oz. lik, obenem pa je opazila, da jo je ta pristop odvrnil od običajnega in vsakdanjega branja<sup>17</sup> besedila. Tako so se igralci od »pripovedovanja« preusmerili k občutju v smislu biti prisoten pri zgodbi značaja in v sedanjem svetu (Blair 2006: 168–169).

Blair (2006: 179) na odlomku omenjenega besedila prikaže, da je za uprizoritev pomembnejše, če se igralci osredotočijo na občutek o tem, kar počnejo, namesto da čutijo, kaj počnejo. Torej, kar včasih pri igranju opredeljujemo kot čustveno ali psihološko vprašanje, je na globlji ravni bolje razumeti kot vprašanje fizičnega ali telesnega stanja (Blair 2006: 182).

#### 4 Na poti do mikrofenomenološkega intervjuja

Predstavljeni primeri kažejo, da subjektivne, intuitivne zamisli igralec lahko izrazi z avtorskim, kontemplativnim, esejističnim zapisom ali v obliki poročila, pogovora, intervjuja s soudeležencem ustvarjalnega procesa. Vprašanje je, s katero metodo čim bolj objektivno predstaviti te zamisli in ugotoviti, na kakšen način igralec pri svojem delu vključuje podzavest, čustva, misli in domišljijo. Kljub prepričanju, da »v človekovi notranjosti med procesom govorjenja obstaja del dogajanja, ki se izmika znanstvenim metodam« (Podbevšek 2017: 31), si prizadevamo najti metodo za znanstveno objektivizacijo rezultatov na področju raziskovanja odrskega govora.

Ustrezno empirično metodo smo iskali v priročnikih o metodologijah (Flere 2000; Ivanko 2007; Kordeš, Smrdu 2015) in v učbeniku o empirični literarni znanosti (Perenič 2014), ki med strategijami izpraševanja in opazovanja ne predstavi metode, ki bi bila za proučevanje subjektivne izkušnje v teatrologiji najustreznejša. Ker je

---

<sup>17</sup> Branje je »razbiranje pomenov v dramskem besedilu, oblikovanje zamisli o uprizoritvi« (GTS).

govor rezultat kognitivnih procesov, smo izhajali iz ugotovitev (nevro)biologije. O bioloških pojavih kognicije je med prvimi razmišljal čilski biolog Humberto R. Maturana, ki je začel sodelovati s čilskim nevrobiologom Franciscom J. Varelo; skupaj sta obravnavala tudi človeško zavest, jezikovna področja smisla, komunikacijo in širše področje družbenih pojavov (Perenič 2014: 14–15). Ker človeškega uma ne moremo raziskovati le z nevroznanstveno tehnologijo, je Varela (2013) združil sodobno kognitivno znanost in disciplinarni pristop k človeškemu izkustvu v nevrofenomenološki program. Njegovo delo nadaljuje Claire Petitmengin z znanstveno disciplino, imenovano mikrofenomenologija.<sup>18</sup> Na svoji spletni strani zapiše, da se mikrofenomenologija ukvarja z natančnim in zanesljivim raziskovanjem težje opisljivih življenjskih izkušenj na različnih raziskovalnih področjih, tudi umetniškem, kar kaže, da je precej prilagodljiva metoda pri načrtovanju eksperimentov (Heinmann et al. 2023). Mikrofenomenološke raziskave na umetniškem področju proučujejo predvsem dva procesa: 1) nastanek ustvarjalne ideje in 2) izkušnjo spremljanja umetniškega dela. Čeprav so jo številni raziskovalci povezali z različnimi umetniškimi področji,<sup>19</sup> za zdaj še ni povezana s teatrologijo ali področjem proučevanja govora.

Zastavlja se vprašanje, kako so raziskave na področju te discipline sploh koncipirane. Fenomenološko raziskovanje opazuje živo, neposredno izkustvo, tj. prvoosebno doživljanje, ki je primarno – misli, pomeni, opisi, vizije, slike, občutki, čustva ipd. so del zavestnega doživljanja, torej živega izkustva. Fenomenološke študije so med najpogostejšimi kvalitativnimi pristopi, med načini zbiranja kvalitativnih podatkov pa so poleg zbiranja virov in opazovanja za raziskovanje na področju igre najustreznejši intervjuji. Poleg strukturiranega in manj strukturiranega intervjuja ločimo še odprti oz. narativni, nedirektivni in fenomenološki intervju (Kordeš, Smrdu 2015: 40–44). Glede na naš kontekst raziskovanja smo izbrali fenomenološki intervju, katerega glavna usmeritev je fenomenološka redukcija Edmunda Husserla (Varela 2013: 93); Husserl je poudaril, da je izkustvo primarno in vse, kar imamo, zato je predlagal fenomenološko redukcijo, to pomeni, da je pomemben opis izkustva, ne pa njegova razlaga (Kordeš 2008: 12–13). Intervjuvanec se mora osredotočiti na več področij doživljanja (telo, čustva, čutila, misli, energijo ipd.), kar

---

<sup>18</sup> Spletna stran Micro-phenomenology (dostopno na <https://www.microphenomenology.com/home>) združuje mednarodne raziskovalce, da bi ta disciplina postala širše prepoznavna in da bi nastali novi raziskovalni projekti.

<sup>19</sup> Na podstrani strani Micro-phenomenology (<https://www.microphenomenology.com/artistic-projects>) so predstavljene raziskave, povezane z vizualno umetnostjo, plesom, oblikovanjem spletne strani, likovno pedagogiko ipd.

pomeni, da »se nanaša na implicitno kakovost prvoosebne zavesti, tj. implicitnega zavedanja, da se vse izkušnje artikulirajo v prvoosebni perspektivi kot »moja izkušnja« (Kordeš, Smrdu 2015: 42).

Osnovni vrsti fenomenološkega intervjuja sta eksplikativni intervju po Claire Petitmengin<sup>20</sup> in deskriptivno vzorčenje izkustva po Russllu T. Hurlburtu (Kordeš, Smrdu 2015); glede na predstavitev obeh vrst smo izbrali eksplikativni intervju (fr. *L'entretien d'explicitation*) psihologa Pierra Vermerscha, Petitmengin pa je njegovo tehniko intervjuja prilagodila raziskavam na področju kognitivne znanosti in jo nadgradila tako, da omogoča zbiranje podrobnih opisov subjektivne izkušnje, ponuja pa tudi tehnike za njihovo sistematično primerjavo. Petitmengin (2006: 229–232) poudarja, da se z metodo eksplikativnega intervjuja oseba zave svoje subjektivne izkušnje in jo opiše čim bolj precizno. Prvoosebni opis kognitivnega procesa je natančnejši kot posredni opis, vendar pa to zahteva notranje napore, ker se velik del naše subjektivne izkušnje odvija pod pragom zavesti.

Za termin *L'entretien d'explicitation* se v literaturi pojavljata dva izraza: eksplikativni (Kordeš 2013: 35) in elicitacijski intervju (Kordeš 2016: 16), od leta 2017 pa tudi mikrofenomenološki intervju (Bitbol, Petitmengin 2017). Metodo mikrofenomenološkega intervjuja<sup>21</sup> bi lahko uporabili pri raziskovanju odrskega govora, da bi opisali psihično dogajanje v igralcu oz. pogledali v (ne)zavedni igralčev proces. To smo za potrebe gledališkega lektorstva verbalizirali na naslednji način: raziskati igralčevo doživljanje ob oblikovanju odrskega govora lika, ki ga oblikuje in predstavlja.

Čeprav lahko metodo mikrofenomenološkega intervjuja uporabimo z neizkušenimi intervjuvanci, je za kakovostno zbrane podatke nujno, da so intervjuvarji usposobljeni in celo izkušeni (Heinmann et al. 2023). Za izvajanje mikrofenomenološkega intervjuja in objavljanje izsledkov raziskave je treba imeti certifikat Mednarodnega združenja za mikrofenomenologijo – ker usmerjanje pozornosti na zavest in njeno opisovanje zahteva notranji napor in zato posebno

---

<sup>20</sup> Petitmengin je proučila nekatere neuroestetske raziskave, ki so uporabljale algoritmične oz. vsebinsko zaprte intervjuje, in ugotovila, da na oblikovanje prepričanj udeležencev raziskav bistveno vpliva situacija, v katero so v raziskavi postavljeni. Uvedla je novo tehniko empiričnega raziskovanja doživljanja, tj. eksplikativni intervju, s katerim poskušamo »kultivirati stik udeležencev z lastnim (nereflektiranim) izkustvom in jim skozi proces »evokacije« pomagati poustvariti čim bolj natančno sliko preteklega doživljanja« (Kordeš 2016: 15–17), udeleženec pri tem pa ni informator, temveč soraziskovalec.

<sup>21</sup> Konkreten primer intervjuja je predstavljen v Petitmengin (2006: 261–266).

usposabljanje in strokovno znanje, tudi metaznanje intervjuvanca (Petitmengin 2006: 230, 237), in ker se je metodičnega vodenja, ki zagotavlja zanesljive rezultate, mogoče priučiti (Petitmengin 2006: 255). Gre za vprašanje ustreznega doseganja omenjene fenomenološke redukcije, o čemer so bili v stroki izraženi pomisleki, obenem pa je bilo predlagano, naj mikrofenomenološki intervju, ki je že precej dobro zasnovan, v dobro stroke uporablja čim več raziskovalcev (Strle 2013: 49–51).<sup>22</sup>

Večino temeljnih konceptov, ki jih uporabljamo pri raziskovanju doživljanja, je definiral Husserl, zato se je za omenjeno raziskovanje uveljavilo ime fenomenološko raziskovanje; ker pa se je Husserl upiral zbiranju podatkov na podlagi opazovanja, je bil poimenovanju dodan pridevnik empiričen, pojavlja pa se tudi izraz prvoosebno raziskovanje (Kordeš 2013: 30). Izraz empirična fenomenologija naj bi se uporabljal za vse vrste empiričnega raziskovanja doživljanja, ki poteka na fenomenološki način, zajema pa vse pristope k raziskovanju izkustva, ki poskušajo omejiti predsodke, prepričanja in sodbe o izkustvu; prvoosebna metoda pa je vsaka raziskovalna metoda, s katero zbiramo prvoosebne oz. fenomenološke podatke, torej podatke o doživljanju, pri tem pa gre pogosto za intervjuje (Kordeš, Demšar 2023).

Če sledimo tej širši opredelitvi empirične fenomenologije, je najustreznejše poimenovanje eksplikativni intervju (Kordeš 2013: 35; Strle 2013: 47; Kordeš, Smrdu 2015: 42–43). Ker je ta v literaturi (Kordeš, Smrdu 2015) skopo opisan, je priporočljivo izhajati tudi iz izhodišč, ki jih predstavlja Petitmengin (2006). Značilnost kvalitativnega raziskovanja namreč je, da je kompleksno, dinamično in neurejeno ter da povezuje različne teorije, metode, strategije in tehnike (Kordeš, Smrdu 2015: 27), sprejeti pa moramo tudi dejstvo, da pri kvalitativnem raziskovanju lahko uporabimo različne metode in eksperimente<sup>23</sup> oz. da lahko prihaja do nezaželenega povezovanja različnih metod (Dragan 2022: 10). To povezovanje pa razumemo kot povezovanje komplementarnih metod, ki vodi v integracijo znanj (Dragan 2022: 14).

---

<sup>22</sup> Prav dobra zasnovanost oz. utemeljenost mikrofenomenološkega intervjuja kot metode in poziv k njegovi čim širši uporabi sta ključna razloga, da smo v tem prispevku za termin *L'entretien d'explicitation* izbrali poimenovanje mikrofenomenološki intervju.

<sup>23</sup> Iris Indigène je v diplomskem delu *Enquête sur le processus de création en art contemporain* (2021) pri raziskovanju nastanka ustvarjalne ideje sodobnih vizualnih umetnikov uporabila več metod: poleg dveh različnih eksperimentov tudi t. i. dolgi intervju, pri čemer se je osredotočala na besedišče, ki so ga intervjuvanci uporabljali pri opisovanju svojih ustvarjalnih procesov, ter mikrofenomenološki intervju (povzeto po <https://www.microphenomenology.com/artistic-projects>).

S tega vidika naj mikrofenomenološki intervju z igralcem opravi npr. lektor, ki pozna (osnovne) tehnike nevrolingvističnega programiranja za odkrivanje kognitivnih procesov in strategij, ki omogočajo lažje vplivanje na te procese; med izhodišči mikrofenomenološkega intervjuja so namreč poleg različnih teorij in metod tudi tehnike nevrolingvističnega programiranja (Petitmengin 2006: 231, 244). Poleg tega naj ima intervjuvar profesionalne praktične izkušnje na področju dela z igralci in lektorstvom,<sup>24</sup> torej da je raziskovalec sestavni del sistema, ki ga opazuje (Kordeš 2008: 12), posledično pa naj ima tudi določene veščine za kvalitativno raziskovanje, ki jih zgolj s proučevanjem literature ni mogoče usvojiti (Kordeš, Smrdu 2015: 15). Osnovna motiva intervjuvarja – izhajajoč iz strateških principov kvalitativnega raziskovanja – naj bosta radovednost ter želja obvladovati in rešiti praktični problem, obenem pa je treba v raziskavi zavzeti receptivno držo, kar pomeni biti dojemljiv, pozoren poslušalec in opazovalec (Kordeš, Smrdu 2015: 16).

## 5 Zaključek

S prilagodljivo metodo mikrofenomenološkega intervjuja ustrezno usposobljen intervjuvar z receptivno držo lahko na podlagi natančnega opisa izkustva zbere znanstveno objektivne podatke o igralčevem prvoosebne, subjektivnem doživljanju ob oblikovanju odrskega govora lika, ki ga oblikuje in predstavlja. S to metodo, ki temelji na empirični fenomenologiji, lahko preverimo, kako igralčev mentalni proces vpliva na udejanjenje odrskega govora na različnih ravneh jezika: od glasoslovja do stavčne oz. besedilne fonetike (izbira intonacije ter posredovanje pomena in smisla). Ob tem se zavedamo dejstva, da vsak dramski igralec in gledališki lektor v uprizoritvenem procesu deluje na specifičen način, ocenjujemo pa, da bi bila metoda mikrofenomenološkega intervjuja poskus približevanja k najmanj raziskanemu področju odrskega govora – ustvarjanju glasovnega sloja, in to na znanstveno objektivni način.

### Literatura

- Christopher B. BALME, 2010: *The Cambridge introduction to theatre studies*. New York: Cambridge University Press.
- Michel BITBOL, Claire PETITMENGIN, 2017: Neurophenomenology and the Micro-phenomenological Interview. Susan Schneider, Max Velmans (ur.): *The Blackwell Companion to Consciousness*. Chichester: Blackwell. 726–739.

---

<sup>24</sup> Kordeš in Smrdu (2015: 21) navajata naslednji moto: »Kadar razumemo bolje, bolje vprašamo.«

- Uršula BERLOT POMPE, 2016: Nevroumetnost, neuroestetika in vprašanje zavesti. Uršula Berlot Pompe, Barbara Predan, Petra Černe Oven (ur.): *Umetnost v času nevroznanosti: kritika, estetika, perspektive*. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti XLIV/265. 39–52.
- Rhonda BLAIR, 2006: Image and Action: Cognitive Neuroscience and Actor-Training. Bruce McConachie, F. Elizabeth Hart (ur.): *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London, New York: Routledge. 167–185.
- Rhonda BLAIR, 2008: *The Actor, Image, and Action: Acting and Cognitive Neuroscience*. New York: Routledge.
- Oskar DRAGAN, 2022: Primerjava mikrofenomenološke in konstruktivistične poskusne teoretske analize. *Magistrsko delo*. Ljubljana: Universität Wien, Univerzita Komenského v Bratislave in Eötvös Loránd Tudományegyetem. Dostopno na <http://pefprints.pef.uni-lj.si/id/eprint/7115> (10. 8. 2023).
- Sergej FLERE, 2000: *Sociološka metodologija: temelji družboslovnega raziskovanja*. Maribor: Pedagoška fakulteta.
- Gledališki terminološki slovar*. Pregledana in dopolnjena izdaja. Dostopno na [www.fran.si](http://www.fran.si) (21. 6. 2023).
- Katrin HEIMANN, Hanne BESS BOELSBJERG, Chris ALLEN, Martijn van BEEK, Christian SUHR, Annika LÜBBERT, Claire PETTMENGIN, 2023: The lived experience of remembering a 'good' interview: Micro-phenomenology applied to itself. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 22, 217–245. Dostopno na <https://doi.org/10.1007/s11097-022-09844-4> (20. 7. 2023).
- Štefan IVANKO, 2007: *Raziskovanje in pisanje del: metodologija in tehnologija raziskovanja ter pisanja strokovnih in znanstvenih del*. Kamnik: Cubus image.
- Urban KORDEŠ, 2008: Fenomenološko raziskovanje v psihoterapiji. *Kairos: slovenska revija za psihoterapijo*, 2/3–4, 9–21.
- Urban KORDEŠ, 2013: Negotova pot: od izkustva do empiričnega podatka. *Analiza: časopis za kritično misel* 17/1–2. 27–40.
- Urban KORDEŠ, 2016: Dve vrsti svobode. Uršula Berlot Pompe, Barbara Predan, Petra Černe Oven (ur.): *Umetnost v času nevroznanosti: kritika, estetika, perspektive*. Ljubljana: Časopis za kritiko znanosti XLIV/265. 13–22.
- Urban KORDEŠ, Ema DEMŠAR, 2023: Horizons of becoming aware: constructing a pragmatic-epistemological framework for empirical first-person research. *Phenomenology and the cognitive sciences* 22/2, 339–367.
- Urban KORDEŠ, Maja SMRDU, 2015: *Osnove kvalitativnega raziskovanja*. Koper: Založba Univerze na Primorskem.
- John LUTTERBIE, 2006: Neuroscience and creativity in the rehearsal process. Bruce McConachie, F. Elizabeth Hart (ur.): *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London, New York: Routledge. 149–166.
- Bruce McCONACHIE, F. Elizabeth HART (ur.), 2006: *Performance and Cognition: Theatre Studies and the Cognitive Turn*. London, New York: Routledge.
- Kristijan MUCK, 2000: Blodnjak in tehtnica. Katja Podbevšek, Tomaž Gubensšek (ur.): *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT. 3–8.
- Robin NELSON, 2013: *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. London: Palgrave Macmillan.
- Urška PERENIČ, 2014: *Empirija v literarni vedi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.
- Claire PETTMENGIN, 2006: Describing one's Subjective Experience in the Second Person: An Interview Method for the Science of Consciousness. *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 5, 229–269.
- Katarina PODBEVŠEK, 2006: *Govorna interpretacija literarnih besedil v pedagoški in umetniški praksi*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.
- Katarina PODBEVŠEK, 2008: Govor kot gledališko izrazilo (na primeru Flisarjevega Akvarija). Mateja Pezdirc Bartol (ur.): *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji* (44. SSJLK). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete. 51–59.

- Katarina PODBEVŠEK, 2010: Spreminjanje odrske govorne estetike v slovenskem gledališču 20. stoletja. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan, Maja Šorli (ur.): *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: AGRFT, Maska. 195–238.
- Katarina PODBEVŠEK, 2016: Kreativno govornjenje. Blaž Lukan (ur.): *Zbornik ob 70-letnici Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani*. Ljubljana: AGRFT. 46–48.
- Katarina PODBEVŠEK, 2017: *Govornost literarnih besedil*. Maribor: Aristej.
- Katja PODBEVŠEK, Tomaž GUBENŠEK (ur.), 2000: *Kolokvij o umetniškem govoru*. Ljubljana: AGRFT.
- Katarina PODBEVŠEK, Tomaž GUBENŠEK (ur.), 2006: *Kolokvij o umetniškem govoru 2*. Ljubljana: AGRFT.
- Katarina PODBEVŠEK, Nina ŽAVBI MILOJEVIĆ (ur.), 2013: *Govor med znanostjo in umetnostjo*. Maribor: Aristej.
- Eva PORI, 2020: Primer Oder 57: poskus rekonstrukcije estetike igralskega govornega in telesnega izraza. *Jeziik in slovstvo* 65/2. 47–61.
- Gabriele SOFIA, 2016: Introduction: Towards an Embodied Theatrolology? Clelia Falletti, Gabriele Sofia, Victor Jacono (ur.): *Theatre and Cognitive Neuroscience*. London, New York: Bloomsbury Methuen Drama.
- Bert O. STATES, 1985: *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California.
- Toma STRLE, 2013: Uganka izkustva: vloga prvo- in drugoosebnih metod v kognitivni znanosti. *Analiza: časopis za kritično misel* 17/1–2. 41–57.
- Jože TIRAN, 1965: *Umetniško pripovedovanje*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
- Hotimir TIVADAR, 2004: Podoba in funkcija govornega knjižnega jezika glede na neknjižne zvrsti. Erika Kržišnik (ur.): *Aktualizacija jezikovnozvrstne teorije na Slovenskem*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (Obdobja 22). 437–452.
- Miha TREFALT, 2009: Govor je človekova intimna zadeva. *SiGledal, portal slovenskega gledališča*. Dostopno na <https://veza.sigledal.org/prispevki/govor-je-clovekova-intimna-zadeva> (21. 6. 2023).
- Francisco J. VARELA, 2013: Nevrofenomenologija: metodološka rešitev za težki problem. *Analiza: časopis za kritično misel* 1–2, 85–108.
- Martin VRTAČNIK, 2012: Gledališki lektor – njegova funkcija in namen v sodobnosti. *Jeziik in slovstvo* 57/3–4, 101–114.
- Martin VRTAČNIK, Hotimir TIVADAR, 2017: Sodobni pristop k jezikovnemu svetovanju v gledališču na Slovenskem. *Slavia Centralis* 10/1, 61–75.
- Nina ŽAVBI MILOJEVIĆ, 2013: Analiza odrskega govora – primer Bergerjeve uprizoritve Hlapcev (komentirana izdaja). *Slavistična revija* 61/4, 651–664.