

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Ajda Vanessa Simonc

Struktura obiskovalcev gledališč

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

**UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE**

Ajda Vanessa Simonc
Mentorica: izr. prof. dr. Tina Kogovšek

Struktura obiskovalcev gledališč

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Zahvala ...

... gre v Prešernovo gledališče ...

... ter vsem, ki niso igrali in mi stali ob strani ...

STRUKTURA OBISKOVALCEV GLEDALIŠČ

Občinstvo se je spreminjalo skupaj z razvojem gledališke umetnosti. Njihov okus se je skozi obdobja razlikoval, ob tem pa nemalokrat vplival na odločitve vodstva gledališča. Vsakič, kadar je primanjkovalo finančnih sredstev ali pa je šlo le za dobičkonosnost, je vodstvo repertoar predstav prilagodilo všečnosti gledalcem, zato se je gledališka umetnost včasih razblinila. To ni nobena redkost tudi dandanes, še vedno pa skoraj v vsaki evropski državi vzdržujejo nacionalna gledališča, ki ohranjajo gledališko umetnost in jo razvijajo. Abonenti so pomemben člen te verige v slovenskem prostoru. Z analizo abonentov Prešernovega gledališča Kranj se je izkazalo, da gre predvsem za izobraženo publiko, ki jo najbolj pritegnejo uprizoritve, ki odražajo vsakdanje življenje in tiste z globljim sporočilom, abonma pa so vpisali največ zaradi zanimanja za gledališko umetnost. V Prešernovo gledališče sicer zahaja več abonentk kot abonentov in so v povprečju stari 42 let. Med njimi ni nikogar, ki bi bil nezaposlen, pri njihovem izboru pa tudi cena abonmaja ni igrala pomembne vloge. Večina njihovih otrok ali vnukov obiskuje otroške gledališke predstave, kar potrjuje, da se kulturni vzorci prenašajo iz generacije v generacijo.

Ključne besede: zgodovina gledališča, Prešernovo gledališče Kranj, dramsko občinstvo, struktura abonentov

STRUCTURE OF THEATRE AUDIENCES

With the development of theatre art the audience has been changing as well. Their likings of genres have been differing throughout various time frames, which amongst other had a strong impact on management's decisions. When funds were low or when profitability was a main objective, the management adapted the repertoire to the viewers and subsequently the meaning of theatre art vanished. This can also be noticed nowadays, however theatre art is being developed by national theatres in almost each European country where they maintain it. In Slovenia season ticket holders are the essential part of this mosaic. This dissertation presents the analysis of season ticket holders of the theatre Prešernovo gledališče Kranj. The main finding was that the ticket holders are highly educated people who are drawn by performances from everyday life and also by those with a more profound message. It was also shown that ticket holders bought the season tickets because of the interest for theatre art. In Prešernovo gledališče Kranj there is more female visitors and the average age of a visitor is 42 years. There are no unemployed people amongst them and furthermore the ticket price was not an issue when deciding to buy it or not. Most of their children and grandchildren still often visit theatre which outlines the fact that cultural patterns are carried from generation to generation.

Key words: history of theatre, Prešernovo gledališče Kranj, theatre audiences, structure of season ticket holders

KAZALO VSEBINE

1	UVOD.....	8
2	ZGODOVINA GLEDALIŠČA	10
2.1	ANTIČNA GRČIJA – OKOLI 500 LET P.N.ŠT.	10
2.2	RIMSKO GLEDALIŠČE – OKOLI 250 LET P.N.ŠT.	13
2.3	SREDNJEVEŠKO GLEDALIŠČE – OKOLI 500 LET N.ŠT.	14
2.4	RENEŠANČNO GLEDALIŠČE – OKOLI 15. STOLETJA	16
3	ZGODOVINA SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA	18
3.1	ZAMETKI SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA.....	18
3.2	GLEDALIŠČE BAROKA, REFORMACIJE IN PROTIREFORMACIJE NA SLOVENSKEM.....	19
3.3	SLOVENSKO GLEDALIŠČE V DOBI RAZSVETLJENSTVA	20
3.4	PRVA GLEDALIŠKA USTANOVA NA SLOVENSKEM	22
3.5	DESETLETJA ZASTOJA.....	23
3.6	LETA KULTURNEGA IN GLEDALIŠKEGA PREBUJANJA (1848 - 1867).....	23
3.7	ČAS RAZCVETA SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA	25
4	RAZVOJ GLEDALIŠČA V KRANJU	27
4.1	POSVETNO GLEDALIŠKO ŽIVLJENJE	27
4.2	GLEDALIŠKA DEJAVNOST V KATOLIŠKIH PROSVETNIH DRUŠTVIH.....	28
4.3	GLEDALIŠKA DEJAVNOST DELAVSKEGA ODRA	30
4.4	ZDRUŽITEV TREH RAZLIČNIH DRAMSKIH ODROV	31
4.5	POKLICNO PREŠERNOVO GLEDALIŠČE (1950 – 1957)	32
4.5.1	<i>Profesionalizacija Prešernovega gledališča.....</i>	<i>32</i>
4.5.2	<i>Ukinitev profesionalnega gledališča v Kranju.....</i>	<i>33</i>
4.6	PREŠERNOVO GLEDALIŠČE PONOVO AMATERSKO (1958 – 1970).....	33
4.7	DOLGOLETNE PRIPRAVE NA PONOVO PROFESIONALIZACIJO PREŠERNOVEGA GLEDALIŠČA (1971 – 1989).....	35
5	DRAMSKO GLEDALIŠČE IN OBČINSTVO	37
5.1	GLEDALIŠČE KOT DRUŽBENA FUNKCIJA SPEKTAKLA	37
5.2	ZNAČILNOSTI DRAMSKEGA OBČINSTVA.....	40
5.3	NASTAJANJE GLEDALIŠKEGA OBČINSTVA.....	42
5.4	VZAJEMNI VPLIVI GLEDALIŠČA IN OBČINSTVA	43
5.5	OBLIKE STIKA GLEDALIŠČA Z OBISKOVALCI	44
5.6	ORGANIZACIJA ODNOSOV MED GLEDALIŠČEM IN OBČINSTVOM.....	45
6	EMPIRIČNI DEL	48
6.1	OPIS VZORCA IN ZBIRANJE PODATKOV	48
6.1.1	<i>Vzorec po spolu in starosti.....</i>	<i>51</i>
6.1.2	<i>Vzorec glede na delavno aktivnost in izobrazbo</i>	<i>52</i>
6.1.3	<i>Vzorec glede na tip naselja in stan</i>	<i>53</i>
6.2	PREDSTAVITEV REZULTATOV	54
6.2.1	<i>Frekvenca vpisanih abonmajev.....</i>	<i>54</i>
6.2.2	<i>Vpis ostalih abonmajev, ustvarjalnih šol/delavnic, razlog za nakup abonmaja</i>	<i>55</i>
6.2.3	<i>Vpliv cene za nakup abonmaja</i>	<i>56</i>
6.2.4	<i>Prenos kulturnih vzorcev iz generacije v generacijo</i>	<i>57</i>
6.2.5	<i>Starost in vpliv na prvi obisk gledališča</i>	<i>58</i>
6.2.6	<i>Stopnja priljubljenosti uprizoritev</i>	<i>59</i>
6.3	ANALIZA POVEZANOSTI.....	60
6.3.1	<i>Povezanost med spolom, starostjo in razlogom za nakup abonmaja</i>	<i>60</i>
6.3.2	<i>Povezanost med ceno abonmaja in delovno aktivnostjo</i>	<i>61</i>
6.3.3	<i>Povezanost med izobrazbo in prenašanjem kulturnih vzorcev iz generacije v generacijo.....</i>	<i>62</i>
7	ZAKLJUČEK.....	63
8	LITERATURA	67

PRILOGE.....	70
PRILOGA A: ANKETNI VPRAŠALNIK	70
PRILOGA B: TABELE ANALIZE	73

KAZALO SLIK, TABEL IN GRAFOV

SLIKA 2.1: AJSHIL	11
SLIKA 2.2: SOFOKLES	11
SLIKA 2.3: EVRIPID	11
SLIKA 2.4: ARISTOFAN	11
SLIKA 2.5: PLAUT	13
SLIKA 2.6: TERCENC	13
SLIKA 4.1: PREŠERNOVO GLEDALIŠČE KRANJ	36
SLIKA 6.1: SEDEŽNI RED	50
TABELA 6.1: PRIMERJAVA VPISA ABONMAJA PO SEZONAH	49
TABELA 6.2: CENE ABONMAJEV ZA SEZONO 2007/2008	50
TABELA 6.3: FREKVENCA VPISANIH ABONMAJEV V PGK	54
TABELA 6.4: VPLIV CENE	56
TABELA 6.5: UPRIZORITVE, KI NAJBOLJ PRITEGNEJO POZORNOST	59
TABELA 6.6: POVEZANOST MED SPOLOM IN RAZLOGOM ZA NAKUP ABONMAJA	60
TABELA 6.7: POVEZANOST MED STAROSTJO IN RAZLOGOM ZA NAKUP ABONMAJA	61
TABELA 6.8: POVEZANOST MED CENO ABONMAJA IN DELOVNO AKTIVNOSTJO	61
TABELA 6.9: POVEZANOST MED IZOBRAZBO IN PRENAŠANJEM KULTURNIH VZORCEV	62
GRAF 6.1: VZOREC PO SPOLU	51
GRAF 6.2: VZOREC PO STAROSTI	51
GRAF 6.3: VZOREC GLEDE NA DELAVNO AKTIVNOST	52
GRAF 6.4: VZOREC GLEDE NA IZOBRAZBO	52
GRAF 6.5: VZOREC GLEDE NA TIP NASELJA	53
GRAF 6.6: VZOREC GLEDE NA STAN	53
GRAF 6.7: VPIS DRUGIH ABONMAJEV	55
GRAF 6.8: OBISK USTVARJALNIH ŠOL/DELAVNIC	55
GRAF 6.9: RAZLOG ZA NAKUP ABONMAJA	55
GRAF 6.10: KDO JE POLEG ŠE VPISAL ABONMA?	57
GRAF 6.11: POTOMCI IN NJIHOV OBISK GLEDALIŠKIH PREDSTAV	57
GRAF 6.12: KDO JE VPLIVAL NA PRVI OBISK GLEDALIŠČA?	58
GRAF 6.13: PRVI OBISK GLEDALIŠČA NA LASTNO ŽELJO	58

Bistvena moč in pomen vsakega pravičnega gledališča je pač v tem, da učinkuje s svojim magičnim čarom na vse ljudi enako, brez razlike na njih vero, svetovni nazor, politično pripadnost, starost, spol, družbeni sloj in poklic (Debevec v Štih 1981, 101).

1 UVOD

Kdo hodi na gledališke premiere in kdo ne? Kakšna je struktura gledalcev na Tednu slovenske drame? Kateri otroci obiskujejo otroške gledališke predstave? Kakšni gledalci si pridejo ogledat komercialno predstavo? In navsezadnje, kdo so redni obiskovalci Prešernovega gledališča Kranj?

Takšna in podobna vprašanja so se mi postavljala na samem začetku pisanja diplomske naloge. Osredotočila sem se na Prešernovo gledališče, ki mi je skozi leta omogočilo spoznati gledališki svet iz različnih perspektiv. Stik z obiskovalci je bila ena izmed teh, zato mi odgovori niso tuji, vendar je bilo to potrebno dodatno raziskati. Ker pa moramo vsako stvar začeti na začetku, sem se v diplomski nalogi osredotočila le na redne obiskovalce Prešernovega gledališča, natančneje abonente. Dejstvo je, da brez gledalcev ne bi bilo predstav. Publika je v gledališki dvorani še kako pomembna. Kdo zaseda stole, ob kakšnih priložnostih in ob kakšnih uprizoritvah, so bila moja vodila diplomske naloge.

V prvem delu, ki temelji na teoriji, sem se najprej osredotočila na svetovno zgodovino gledališča in na strukturo takratnih obiskovalcev. Ko so se gledališke igre pojavile tudi pri nas, sem pojem zožila na slovenski razvoj teatra, nazadnje pa še na prve začetke ustanovitve Prešernovega gledališča. Z njegovo profesionalizacijo sem razvoj teatrologije zaključila.

V drugem delu teoretičnega dela sem se osredotočila na interakcijo med gledališčem in gledalcem. Izpostavila sem tako nastajanje in značilnosti dramskega občinstva, vzajemne vplive, oblike stika, kot tudi načine privabljanja gledalcev v gledališke dvorane. Med slednje sodi tudi abonmajski sistem.

Praktičnega dela diplomske naloge sem se lotila z anketo, ki je bila razdeljena med abonente v sezoni 2007/08. Z njo sem želela ugotoviti dejansko strukturo stalnih obiskovalcev, ki zahajajo v Prešernovo gledališče. Predvsem me je zanimala njihova izobrazba, koliko se kulturni vzorci prenašajo iz generacije v generacijo, kakšen je vpliv šole na zahajanje v kulturne ustanove, kakšne vrste predstav si najraje ogledajo, zakaj obiskujejo predstave in koliko se dejansko zanimajo za umetnost.

Rezultate empiričnega dela sem nato strnila v končno analizo, v zaključku pa sem ugotovitve primerjala s predhodno napisanim teoretičnim delom.

Namen mojega diplomskega dela je bil zbrati nekaj uporabnih podatkov, ki bi pomagali Prešernovemu gledališču pridobiti nove abonente oz. ohraniti stare, ob tem pa se prepričati, ali so bila moja dolgoletna spoznavanja strukture gledaliških obiskovalcev na mestu.

2 ZGODOVINA GLEDALIŠČA

2.1 Antična Grčija – okoli 500 let p.n.št.

Po Aristotelovih besedah je gledališka igra 'posnemanje dejanja in ne dejanje samo'. Torej z začetkom raznih obredov še ne moremo govoriti o začetkih gledališke umetnosti, saj ne vsebujejo osnovnih treh elementov, ki pojmujejo gledališče danes: igralcev, konflikta ter občinstva. Vsekakor pa predstavljajo nekakšne zametke gledališke igre (Hartnoll 1989).

Verski obredi v antični Grčiji so bili vsekakor pomembni za sodobno gledališče, saj so zborovske pesmi, tako imenovane ditiramb, prepevali na čast boga vina, plodnosti in veselja - Dioniza (Dioniz 2008). Ditiramb je prepevalo 50 mož. Sprva so opisovali le življenje in čaščenje boga Dioniza. Kasneje so vključili še zgodbe o polbogovih in junakih, vsebovati pa je začel že razne konflikte, ki so predstavljali vir dramske napetosti (Hartnoll 1989).

Občinstvu sama vsebina ni bila pomembna, saj so jo že poznali, ker je bila del njihove verske in kulturne dediščine, bolj jih je zanimal dramatikov pristop, podatkov o tem, ali so ocenjevali tudi kakovost igralcev in sam zbor, pa je premalo (Hartnoll 1989).

Čeprav so bila gledališča postavljena v bližini svetišč in je bil njihov glavni namen skupinsko čaščenje, so vendarle igre začeli uprizarjati igralci. Zatorej se je spremenila tudi struktura gledalcev, saj so bili med njimi tudi svečeniki, ki so bili prej glavni akterji obredov. Kljub verskemu namenu igre so jo začeli umetnostno vrednotiti in na ta način se je iz verske množice izoblikovala 'gledališka publika' (Hartnoll 1989).

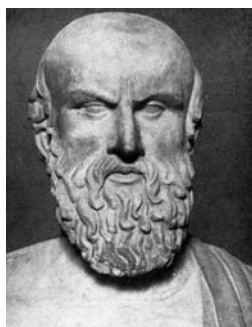
Na čast bogu Dionizu so stari Grki prirejali kmečke in mestne dionizije, ki so bile posvečene zabavi in veseljačenju. Sčasoma so začeli tekmovati pesniki, ki so že deset mesecev pred začetkom mestnih dionizij morali predložiti svoja dela (Grška dramatika 2008). Nadzorni uradniki so izbrali tri igre, z žrebom pa so vsakemu pesniku določili igralca ter pokrovitelja, ki je moral plačati stroške predstave. Že v tistih časih so podeljevali nagrade za najboljšo tragedijo, najboljšo komedijo, najboljšo uprizoritev in najboljšega igralca. Iger so se udeleževali vsi vojaške službe zmožni Atenci, kot tudi uradni predstavniki priključenih in zavezniških držav (Hartnoll 1989).

Prvo ime, ki se je pojavilo v povezavi z razvojem gledališča je **Tespis**, saj je bil prvi neposvečeni človek, ki je prevzel vlogo boga. S svojim potujočim vozom, ki ga je lahko sestavil v oder, je bil prvi, ki je osvojil nagrado na novem gledališkem festivalu, mestnih dionizijah, v Atenah, velja pa tudi za prvega igralca in prvega vodjo gledališča. Tespis je bil torej človek, ki je bil pomemben mejnik za zgodovino gledališča (Hartnoll 1989; Carlson 1992).

Iz ditiramba se je najprej razvila tragedija, neopazno pa kasneje še komedija, in sicer iz norčij satirikov, ki so uprizarjali Dionizove služabnike ter so s svojimi šalami in spakovanjem izvabljali smeh. Od številnih pesnikov so najpomembnejši trije grški pisci tragedij: **Ajshil** (glej Sliko 2.1), **Sofokles** (glej Sliko 2.2) in **Evripid** (glej Sliko 2.3). Zboru so dajali vedno manjši pomen, toliko večjega pa, sprva le enemu, igralcu, nato je Ajshil uvedel drugega igralca ter Sofokles tretjega. Če so v igri nastopale več kot tri osebe, so igralci prevzeli več vlog. Poleg komičnih tem jih je začela zanimati problematika medčloveških odnosov, brez dlake na jeziku pa je bil zagotovo Evripid, ki v takratnem času ni bil tako priljubljen kot njegova sodobnika. Njegova dela so bolj cenili kasnejši rodovi. Evripid se ni več nagibal izključno k tragedijam, temveč so njegove igre postajale že bolj tragikomedije. Kot novost je v igro vpeljal prolog, zelo pa je zmanjšal tudi vlogo zbora v predstavi (Hartnoll 1989; Carlson 1992).

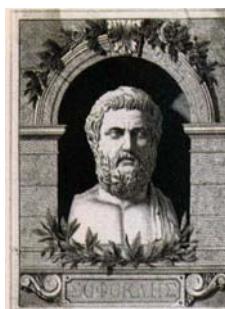
Ajshil, Sofokles in Evripid so bili najpomembnejši grški pisci tragedij, najbolj poznan atenski komediograf pa je bil **Aristofan** (glej Sliko 2.4), ki je edini, katerega igre so se v celoti ohranile do današnjega časa. Njegovo ime je še danes sinonim za drzne in aktualne komedije (Hartnoll 1989).

Slika 2.1: Ajshil



Vir: Aeschylus (2009).

Slika 2.2: Sofokles



Vir: Sofoklej (2008).

Slika 2.3: Evripid



Vir: Euripides (2009).

Slika 2.4: Aristofan



Vir: Aristophanes (2008).

V stari Grčiji so bili igralci visoko cenjeni državljani. Igralsko zasedbo so sestavljali zgolj predstavniki moškega spola, ki so uprizarjali tudi ženske vloge. Najpomembnejši del kostuma starogrških igralcev so bile maske, ki so označevale starost, spol in prevladujoča čustva. Oblačila so bila pogosto živih barv in bogato okrašena, obuti pa so bili v visoka obuvala. Za dober nastop so se morali igralci zanesti le na izraznost glasu, saj zaradi mask obrazna mimika ni bila potrebna, ostale kretnje pa jim je nekoliko preprečeval kostum (Hartnoll 1989).

Grška gledališča so bila postavljena na griču. Osrednji del je predstavljalo plesišče z Dionizovim oltarjem na sredini. To je bil raven okrogel prostor, imenovan orchestra, na katerem je nastopal zbor. Za orkestro je bil dvignjen prostor, skene, kjer so nastopali igralci. Prostor za gledalce se je dvigal in je bil polkrožen. Občinstvo je sprva sedelo na tleh, kasneje na lesenih klopih, še kasneje pa na marmornatih sedežih. Prvi sedeži so bili rezervirani za svečenike in ostale pomembne goste. Zelo pomembni deli odrske opreme so bili žerjav, podstavek na kolesih in stroj za zvok grmenja. Na steni za odrom je bilo ozadje, na obeh straneh odra pa so stale trikotne prizme, periakti. Z njimi so simbolično nakazovali spremembo prizorišč, saj so se vrtele okoli osi (Hartnoll 1989; Carlson 1992).

Vstop v grška gledališča je bil sprva prost, kasneje pa so začeli pobirati majhno vstopnino. Ker je bila udeležba na mestnih dionizijah nekako obvezna, je revnim prebivalcem vstopnino plačevala država (Hartnoll 1989).

Ko so igre v antični Grčiji postale pomemben del kulture, so oblast v gledališčih od dramatikov prevzeli igralci. Prevladovati je začela komedija, ki je bila drugačna od prvotne, z drugačnimi značilnostmi. Poimenovali so jo kar 'nova komedija', da so jo lahko razlikovali od nekdanje Aristofanove 'stare komedije'. Glavno vlogo so imeli navadno premeteni in bistri sužnji, posebnost pa je bila še ta, da zbor ni več nastopal (Hartnoll 1989; Carlson 1992).

S tem tipom komedije so se nato srečali Rimljani, in sicer po tem, ko so svoje cesarstvo začeli širiti naprej proti Grčiji. Kaj kmalu so jo prinesli v Italijo in jo prilagodili svojim razmeram. Doživela je pomemben razvoj, saj je vzpodbudila dela dveh pomembnih piscev rimske komedije Plauta in Terenca.

2.2 Rimsko gledališče – okoli 250 let p.n.št.

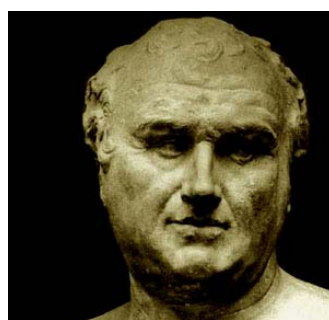
Širitev Rimskega imperija ni obšla grške kulture, zato se je tudi srečala z antično 'novo komedijo'. Le-to so prevzeli in jo prenesli v Italijo. Tam je doživela pomemben razcvet, njena glavna predstavnika pa sta bil **Plaut** (glej Sliko 2.5) in **Terenc** (glej Sliko 2.6). Glavna pisca rimske komedije, fabula palliata, sta od grške prevzela vsebine ter stalne osebe oz. njihove značaje. S prevodom in prirejanjem sta dogajanje postavila v Rim in z njim povezane aktualne dogodke. Tako je v teh komedijah moč prepoznati rimske običaje in navade (Hartnoll 1989).

Slika 2.5: Plaut



Vir: Plauto (2008).

Slika 2.6: Terenc



Vir: Terencijea (2008).

Splošen okus občinstva je bil takrat bolj naklonjen vrhovodcem, gladiatorjem in pantomimikom. Zaradi pomanjkanja publike so komedije Plauta in Terenca padle v zaton. Razvijati so se začele kratke burke iz kmečkega življenja južne Italije, fabula atellana. Ta tip komedije so nato prenesli v Rim, vendar so opustili uporabo narečja. Njena aktualnost je bila trenutna, literarna vrednost pa majhna, vendar še vseeno predstavlja domači tip rimske komedije (Hartnoll 1989).

Poleg fabule atellane so v južni Italiji uprizarjali tudi farsične mimske igre vse do 300 let p.n.št.. Njihova značilnost je bila ta, da so pretirano komični igralci igrali predelave grških tragedij (Hartnoll 1989).

Rimljani so svoja gledališča gradili tudi izven meja Apeninskega polotoka in sicer v Španiji, Franciji in v severnoafriških kolonijah. Rimska gledališča so bila zgrajena na ravnih tleh, obdana z visokim okrašenim zidom, v sredini je bil visok oder, brez orkestre, saj zbora ni bilo več. Pred odrom so bile postavljene klopi za gledalce.

Slednji so imeli na razpolago senčnike, med njimi so hodili prodajalci sadja, dobili pa so lahko tudi odišavljeno vodo (Hartnoll 1989; Carlson 1992).

Igralci so bili pomanjkljivo oblečeni, teme so postajale vedno bolj vulgarne, zato so predstave postajale nekakšna ljudska oblika zabave. Zaradi izgubljene umetniške vrednosti so bile kasneje povsem prepovedane (Hartnoll 1989).

Kljub svoji slavni preteklosti v antični Grčiji in Rimu je s prepovedjo predstav gledališka umetnost zamrla. Čeprav do popolne prekinitve ni nikoli prišlo, je gledališče spet oživel šele v srednjem veku, in sicer v nekoliko drugačni obliki.

2.3 Srednjeveško gledališče – okoli 500 let n.št.

Srednjeveško umetnost je zaznamovala predvsem liturgična drama. Po obdobju rimskega gledališča so igre samo brali, ne pa tudi uprizarjali, ali pa so igralci, ob prebiranju del na glas, odigrali le glavno dogajanje. Ohranilo se je potujoče gledališče z raznimi plesalci, akrobati, žonglerji, pevci balad in pripovedovalci zgodb. Le-ti so prenašali svoje znanje iz roda v rod, vendar jih je cerkev preganjala, saj je bilo kristjanom že od vsega začetka prepovedano, da bi obiskovali gledališke predstave ali v njih celo igrali (Hartnoll 1989).

Ne glede na vse se je liturgična drama razvila prav na podlagi zgodnjekrščanskih praznovanj, podobno kot pri starih Grkih. Razvoj je bil počasen in neenakomeren, različno od kraja do kraja in vloge Cerkve v njih. Srednjeveška liturgična drama je nastala iz krščanske liturgije, zlasti iz velikonočnih praznikov. Njihov obred je poleg petja sestavljal tudi kratek dialog med duhovnikom in tremi dečki, ki so poosebljali tri Marije. Na koncu so se dečki in duhovnik obrnili k publiki in skupaj z njo zapeli velikonočno hvalnico. Liturgične igre se najdejo po vsej Evropi, vsem pa je bilo skupno občinstvo, ki je bilo vdano in verno (Hartnoll 1989).

Na začetku so bile igre napisane samo za duhovnike in dečke iz cerkvenega zbora, kasneje so nastopali tudi laiki, vendar samo moški. Igralski prostor je bila kar cerkev sama. Oltar je predstavljal osrednji element, na levi strani (iz gledišča publike) so bila nebesa, na desni pa pekel. Na glavni ladji so bila razvrščena različna prizorišča za posamezne prizore. Prazen prostor v sredini je avtorju predstavljal poljubno prizorišče. Nekoliko kasneje se je igralski prostor preselil na prosto, pred cerkev. Verjetno zaradi prenatrpanosti, saj je bilo vedno več igralcev, drugi možni razlog pa

je bil verjetno vedno bolj razširjen element razuzdanosti v igri. Nekje so slednje kmalu prepovedali, drugod so se ohranile do 16. stoletja, vendar je verska drama kljub temu dosegla višek razvoja in postala vsakdanjik občinstva (Hartnoll 1989; Carlson 1992).

Za uprizarjanje dramskih ciklusov so poznali dva načina: statičnega in potujočega. Pri statičnem so bile hiše postavljene v polkrog ali v vrsto, občinstvo je sedelo pred njimi. Če pa so bile hiše postavljene v krogu, je bila publika okoli njih na dvignjenih sedežih. Strani nebes in pekla so bile še vedno postavljene tako kot v cerkvi. Potujoči način uprizarjanja, ki je bil najbolj razširjen v Angliji, je predstavljal dvonadstropen oder na kolesih, ki se je ustavljal na postajah pred zbrano skupino gledalcev (Hartnoll 1989).

Uprizarjanje iger so prevzele posvetne oblasti in obrtniški cehi, čeprav so imele religiozno vsebino. Kljub verski vsebini so igre vsebovale tudi komične elemente in so bile nekakšna tragedija s srečnim koncem. Gledalci so hoteli videti realistične uprizoritve in so bili vajeni doživljati različna čustva. Kasneje, ko se je začela razvijati narodna dramatika, so bili prav zaradi izkušenj liturgične drame pripravljeni sprejeti vse, kar jim je bilo ponujeno (Hartnoll 1989).

Pri liturgičnih dramah se pojavi režiser, saj so kljub začetni preprostosti dram, ko je bilo občinstvo še povezano z igralci duhovniki pri čaščenju, začele postajati vedno bolj zahtevne, ker niso bile več pod okriljem cerkve. Predstave so zahtevale ogromno rekvizitov. Tako kot Grki so uporabljali žerjav za prihod Boga in angelov, znali so napraviti poplavo, potres ali požar. Kostumi so bili okrašeni, uporabljali so veliko nakita, pozlačene svetniške sije ter pozlačene maske. Uprizoritvi ni manjkala niti glasba, tako inštrumentalna kot tudi vokalna, ki so jo izvajali glasbeniki (Hartnoll 1989).

Srednjeveške drame so ponujale napete in dramatične prizore iz zgodb Svetega pisma, obogatene z moralitetami. S prihodom renesanse in reformacije pa so te padle v zaton. To je bilo tudi prelomno obdobje za gledališko umetnost, saj je dobila nove razsežnosti in vedno hitreje prehajala iz ene razvojne stopnje v drugo.

2.4 Renesančno gledališče – okoli 15. stoletja

Ko so Turki v 15. stoletju osvojili Carigrad, je napočil čas velikega kulturnega preobrata, saj so vse umetnosti, vključno z gledališko, doživele velike spremembe. V Italiji so ponovno postale priljubljene drame klasičnih razsežnosti, v Parizu so imele verske igre prohibicijo uprizarjanja, v Angliji pa jih je pregnala reformacija. Igre v reformaciji in protireformaciji niso imele umetniške vrednosti, saj so jih uprizarjali le v propagandne namene. Španija je bila edina izjema, kjer so se verske igre obdržale vse do leta 1765. To je bilo obdobje, ko so se ponovno začeli zgledovati po okrašenih rimskih in helenističnih gledališčih, saj so jim služila kot modeli za izdelovanje teatralnih površin. Bili so tudi mnjenja, da srednjeveški oder ni primeren za uprizarjanje klasičnih dram. Nova spoznanja so se počasi širila iz Italije v zahodno Evropo, kjer so se pomešala s kulturo posameznega naroda (Hartnoll 1989).

Gledališče je bilo v renesansi osmerokotne oblike s tremi vrstami za gledalce. V sredini dvorišča je bil med klasičnimi stebri dvignjen oder, zadnji del odra pa je pokrival balkon, ki je služil za prizore. Prizorišče so označevali z napisi v latinščini, kar kaže na to, da je bila publika izobražena. Vloge so igrali poklicni igralci, in sicer še vedno samo moški. Mask niso poznali, uporabljali pa so izredno bogate kostume. Igralci so morali biti odlični, da so prepričali gledališko publiko, saj je bilo gledališče v tem času najbolj množična in umetniško najbolj dognana oblika zabave. Odprto je bilo za vse družbene sloje. Odmorov med prizori ni bilo, kar pomeni, da je bila igra odigrana zelo dobro, torej so igralci znali pridobiti občinstvo tudi za več ur (Hartnoll 1989; Jesenovec in Lenardič 2001).

Najbolj sta renesančno gledališče zaznamovali Italija in Anglija. V Italiji se je razvilo takšno gledališče kot ga poznamo še danes, predvsem zaradi gledališke arhitekture in scenografije, pa tudi zaradi začetkov opere in baleta. Tam je zacvetela tudi *commedia dell'arte*, ki je ustvarila prve poklicne igralce v organiziranih gledaliških skupinah. Pri tej obliki gledališča je bila pomembna improvizacija, scenarij je bil zgolj zato, da se igralci ne bi preveč oddaljili od svojih vlog. Poudarek je bil na igralcu in ne na zgodbi sami. V vsaki skupini igralcev je posameznik uprizarjal vedno isto vlogo, ki jo je prevzel za vse življenje. Nekateri so se z njo tako poistovetili, da so izgubili svojo lastno identiteto ter so si zamenjali ime z imenom lika (Hartnoll 1989).

Od sredine 16. do sredine 17. stoletja so italijanske igralske družine potovale po celi Evropi od zahoda do vzhoda. Slabše skupine so gostovale po vaseh in manjših mestih, bolj slavne pa po plemiških palačah in gradovih. Po zatonu priljubljenosti v Italiji se je *commedia dell'arte* selila v Pariz in kasneje tudi vplivala na dela komediografa Molièra. Njene najboljše elemente so prevzemali igralci po vsej Evropi, vendar je kljub temu v 17. stoletju dočakala svoj konec (Ahačič in Pignarre 1985; Hartnoll 1989; Jesenovec in Lenardič 2001).

V Angliji se je razvilo **Elizabetinsko gledališče**, kateremu je svoj pečat pustil prvi sodobni dramatik Shakespeare. Vse igralske skupine so bile takrat pod pokroviteljstvom kakega plemiča. Poznali so tako zasebna kot tudi javna gledališča. V zasebnih je bilo občinstvo manj številčno in bolj izobraženo, zahtevalo pa je bolj prefinjen stil vsebine in dialogov ter bolj izdelano opremo. Javna gledališča pa so obiskovali bolj preprosti ljudje, ki so uživali predvsem v norčijah Shakespearovih burkežev (Hartnoll 1989).

Gledališče je bilo vedno bolj priljubljeno tudi v Španiji in Franciji. Poleg tega je to obdobje zaznamovalo kar nekaj poznanih in zelo priznanih dramatikov kot so Shakespeare, Cervantes, Molière ... V tem času so nastala prva profesionalna gledališča, ki so bila namenjena vsem razrednim strukturam prebivalstva, ki so si lahko privoščili vstopnico. Zaradi različnih cenovnih razredov sedišč je postalo zelo hierarhično urejeno, vendar so skoraj vsi lahko obiskovali gledališke predstave (Brockett 1995).

Od tu naprej se že lahko posvetimo zgodovini slovenskega gledališča, saj se je v tem obdobju začela prepletati z razvojem evropskega.

3 ZGODOVINA SLOVENSKEGA GLEDALIŠČA

3.1 Zametki slovenskega gledališča

Slovenske razmere pred reformacijo niso bile preveč ugodne za nastanek gledališke kulture, saj se je slovenski narod začel prebujati šele v času Trubarja in z njegovo prvo slovensko knjigo Katekizem. Poleg tega se je bogatejše meščanstvo pri nas izoblikovalo zelo pozno, kar je posledično doprineslo, da smo zelo pozno dobili svoje gledališče.

Seveda pa ne smemo zgrešiti dejstva, da so se igre na slovenskih tleh uprizarjale že prej, v času rimskih provinc. To sicer ni bilo slovensko gledališče, dejstvo pa je, da o njem tudi zelo malo vemo (Vear 1998, 11). O tem pričajo le arheološke najdbe tržaškega amfiteatra, ki so ga odkrili v zadnjem desetletju pred drugo svetovno vojno in ostanki emonskega gledališča izkopani leta 1714 (Kalan v Predan 1996, 10). Kljub temu zgodnji začetki na naših tleh niso vplivali na hitrejši razvoj gledališke umetnosti. Vseeno pa ne kaže dvomiti, da je v času gledališkega mrtvila vendarle živela ljudska igrska improvizacija, ki je temeljna poteza teatralnega izročila na Slovenskem. Iz davnine bi k uprizoritvenim dejavnostim pri Slovencih lahko šteli najrazličnejše šege, običaje, folklore, plese, navade itn., ki so še daleč od pravega gledališča, a so vendarle pripomogli k prvim zametkom odrske ustvarjalnosti (Predan 1996; Vear 1998). Nekateri folklorni obredi so še danes živi v slovenskem etnološkem izročilu, in sicer na Koroškem, v Beneški Sloveniji, na Štajerskem in v Beli Krajini. Med te obrede sodijo štehvanje, zeleni Jurij, kurentovanje in ostali običaji, ki jih etnologija uvršča v tako imenovano ljudsko duhovno kulturo. Vsekakor pa ti rituali sodijo med arhetipe gledališke ali uprizoritvene umetnosti oz. tako imenovane prikazovalne manifestacije človekove ustvarjalnosti (Predan 1996, 10-11).

3.2 Gledališče baroka, reformacije in protireformacije na Slovenskem

Za skorajšnji začetek naše gledališke dobe bi lahko šteli 16. stoletje, vendar takrat ni bilo kakšnega dolgotrajnega navdušenja. V protestantski dobi se je naš človek začel zavedati samega sebe, ne le s protestantsko slovensko knjigo, temveč tudi s kmečkimi upori, ki so gradili temelje za izpodkopavanje fevdalizma (Kreft 1960).

Ob koncu srednjega veka torej še ne moremo govoriti o pravem slovenskem gledališkem življenju, poleg tega je ohranjenih le nekaj skopih podatkov. V kroniki Jezuitske gimnazije v Ljubljani se je ohranilo poročilo, kjer piše, da je obstajalo Protestantsko šolsko gledališče. V kroniki z naslovom *Historia Collegii Labacensis Societas Jesu* iz leta 1598 pa je latinski zapis o biblijski igri Izakova daritev, ki so jo igrali tako jezuiti kot protestanti. Znano je, da so protestanti biblijske igre uprizarjali še pred jezuiti in zato veljajo za začetnike kot tudi za utemeljitelje slovenske književnosti, poleg tega pa so bili tudi organizatorji prvih gledaliških predstav v Ljubljani. S tem so prevetrili kulturno prizorišče z namenom, da bi si pridobili čim večje število vernikov in približali sveto pismo ljudem. Slednjega so prevajali v jezike evropskih narodov, hkrati pa povzdigovali veljavo avtohtonih evropskih jezikov. Gledališka mimika in gesta sta se jim zdeli primeren vizualni izraz za njihove verske cilje. Vseeno ni dokazov in so le domneve, da se je s kakšnega protestantskega odra slišala tudi slovenščina, saj so večinoma igrali kar v latinščini, ki je bila v tistem času še zelo zakoreninjena (Vear 1998).

Jezuitsko gledališče, kapucinsko gledališče, pasijoni in misteriji so pojmi, ki označujejo katoliško gledališče protireformacije. Kasneje je katoliško gledališče dalo velik pomen oznanjanju evangelija v ljudskem jeziku, saj so spoznali, da bodo lažje premagali protestantizem, če bodo uporabljali slovenski jezik (Vear 1998). Ali kot je zapisal Bratko Kreft v dokumentu Prvi slovenski dialog in prizor: »spoznali so, da je gledališče predvsem tribuna, ne le moralno pohujšljiva in versko kvarna dejavnost« (Kreft v Vear 1998, 14). Poleg latinščine je torej jezuitsko gledališče počasi vpeljalo na oder ljudske jezike, vendar ni nikakršnih dokazov, da bi to bila tudi slovenščina, kajti pri nas sta bila ljudska jezika nemščina in italijanščina (Vear 1998).

Med vsemi domačimi in tujimi gledališkimi družinami, ki so delovale pri nas, ima jezuitsko gledališče najdaljšo življenjsko dobo. Delovalo je približno pol stoletja (od 1598 pa vsaj do 1769) in je bilo prvo pravo ter urejeno gledališče na Slovenskem,

vendar je bila njegova umetniška moč na zelo nizkem nivoju, njegov cilj pa predvsem ideološki. Tako ni nikoli dejavno in tudi ne usodno ali kako drugače zgodovinsko vplivalo na razvoj slovenskega gledališča (Vear 1998; Predan 1996).

V dobi baroka so bile poleg jezuitskega gledališča pomembne tudi razne procesije in cerkveni sprevodi s podobami križevega pota, ki so jih uprizarjale bratovščine. Služile so verski in cerkveni obnovi po obdobju reformacije. V veliki meri so se začele uveljavljati šele v 18. stoletju v pokrajinskih središčih kot so na primer Novo mesto, Tržič in Škofja Loka. Najznamenitejši med pasijoni je vsekakor škofjeloška pasijonska procesija ali Škofjeloški pasijon. Njegov zapis je najobsežnejši med vsemi in obenem v celoti ohranjen. Besedilo obsega preko tisoč slovenskih verzov z nemškimi kratkimi režijskimi navodili ter v latinščini napisane naslove posameznih prizorov in nazive dramskih oseb. Njegova posebnost je, da vsebuje obsežna in natančna navodila za veliko množico sodelujočih, ter da je opremljeno s pravimi režijskimi navodili za uprizoritve (Predan 1996). Škofjeloški pasijon še ni zatonil v pozabo, saj ga uprizarjajo še danes.

3.3 Slovensko gledališče v dobi razsvetljenstva

Družbeno politične in gospodarske razmere pri Slovencih v drugi polovici 18. stoletja so doprinesle k pomembnemu začetku slovenske posvetne umetnosti. Marija Terezija se je takrat zavzemala za meščanstvo in gospodarski napredek, zato je s svojimi reformami odprla pot kapitalističnemu družbenemu redu (Jesenovec in Lenardič 2001). Tudi v slovenski družbi so se počasi zrahljale fevdalne vezi, okrepila sta se meščanstvo in liberalno gospodarstvo. S tem so se začela prizadevanja, da bi domačo besedo uveljavili tudi na odru (Vear 1998).

Marija Terezija je razpustila jezuitski red in druge cerkvene bratovščine, zato je cerkveno gledališko ustvarjanje popolnoma zamrlo. Tu sta nastopila Linhart in Zois z razvijanjem posvetne dramatike. Razsvetljenca, ki sta težila k takratni evropski književnosti, sta k prevajanju v slovenščino spodbujala tudi v dramatiki. Še pred njima pa je Marko Pohlin izdal Kranjsko gramatiko, v kateri je v uvodu zapisal, da zahteva večjo vlogo slovenščine v javnem in kulturnem življenju (Traven 1965).

V času razsvetljenstva so bili značilni prerodni krožki, med njimi tudi Zoisov krožek, kjer so bili prisotni slovenski razsvetljeni posvetni razumniki: pisatelji, pesniki,

prevajalci, sloviti ljubljanski meščani ..., zato ni naključje, da je Baron Žiga Zois, razsvetljenec in liberalni gospodarstvenik, navdušil svojega prijatelja Antona Tomaža Linharta, razsvetljenca in humanista, da je napisal besedilo za prvo gledališko uprizoritev v slovenskem jeziku. Njuno prvo skupno gledališko delo je bilo prevajanje priljubljenih italijanskih opernih arij, ki so jih vsako pomlad prepevali laški pevci (Traven 1965; Moravec 1990).

Anton Tomaž Linhart je začel kot nemški pisatelj, ki je najbolj občudoval Williama Shakespeara. Vpliv tega občudovanja je opazen v njegovi v nemščini pisani romantični tragediji Miss Jenny Love, vendar sta njegovi najpomembnejši deli dve komediji: Županova Micka ter Ta veseli dan ali Matiček se ženi. To nista njegovi izvirni igri, temveč priredbi, ki sta napisani po tujih vzorih. Veseloigra Županova Micka je priredba komedije dunajskega literata Josefa Richterja Podeželski mlin, Ta veseli dan ali Matiček se ženi pa je priredba Beaumarchaisove Figarove svatbe (Vekar 1998). Vendar, kot je zapisal Linhartov sodobnik Matija Čop, »komediji nista zgolj prevoda, temveč prosti predelavi s podomačenjem sižeja in zvestim zgledovanjem po narodnih običajih,« skratka, »živa podoba življenja na Kranjskem« (Čop v Vekar 1998, 17).

Leta 1789 so prvič postavili Županovo Micko na oder, in sicer 28. decembra, kar je bil velik kulturni dogodek za slovenstvo. Prva uprizoritev je bila v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Igrali so jo možje in njihove soproge iz Zoisovega krožka, zbrani v Družbi prijateljev gledališča, domnevno pod Linhartovim vodstvom, o čemer je ohranjeno pisno poročilo (Vekar 1998).

Bratka Krefta je še posebej zanimalo obdobje slovenskega razsvetljenstva ter lik našega prvega zgodovinarja in dramatika. Tako je sto petdeset let po nastanku Županove Micke spregovoril o pomenu prve slovenske igre v komediji Kranjski komedijanti. V njej slavi Linharta in vse, ki so bili zaslužni za rojstvo slovenskega teatra. V prologu je zapisal, kaj so naslednji dan po prvi uprizoritvi Županove Micke zapisali v Ljubljanskem listu:

Včeraj so naši perjatli theatra zupet stopili na jegrališe inu nam obenim ta narprevižaniši spričvali, de je tudi Kranjšina gibka, poskočna inu silna, de ima v sebi dovel zvenečnosti, de se prov lepu sliši iz ust Thalie koker rusosku, pemsku inu polsku... To prelepu prelaganje je dalo jegri vso ta notranjo popolnemast inu vže perznana umetalnost naših jegrcev inu jegravk je povikšala vse perčekovanje gledovcev.

Vam, Gospodje inu Gospe te družbe, ne vzdaje hvalo le en sromak, tudi cel naš lud je šteman na vas inu vas bo v svojih vučenih listih na veke poslavlil inu dejal: Tile so bili, kateri so postavili dnu za dokonjanje svojiga materniga jezika inu ga sturili rabniga tudi za theater (Kreft 1985, 6).

Županova Micka je bila uprizorjena še v času Linhartovega življenja, medtem ko je njegovo drugo delo Ta veseli dan ali Matiček se ženi svojo krstno uprizoritev doživelo šele leta 1849, že več kot petdeset let po dramatikovi smrti (Predan 1996).

Razsvetljenstvo je pomenilo prvo fazo slovenske posvetne književnosti, poleg tega pa so se začeli Slovenci zavedati samega sebe, začela se je razvijati nacionalna zavest in ideja naroda.

3.4 Prva gledališka ustanova na Slovenskem

Posvetno gledališko kulturo so k nam prinesle tudi potujoče igralske skupine v 17. stoletju. To so bile igralske družine, družčine, skupine oz. tako imenovani nemški potujoči komedijanti, ki so postopoma po nemških deželah pridobili naziv poklicnih igralcev, seveda pod močnim vplivom francoskih in angleških igralskih družin. Sprva so nemški potujoči komedijanti na Slovenskem uprizarjali le svetopisemske igre in igre z zgodovinsko vsebino. Kasneje so začele prevladovati improvizirane igre italijanske commedie dell'arte, bleščeči politično zgodovinski spektakli in ljudska burka v vseh možnih različicah. Konec 17. stoletja so nemške komedijante v veliki meri izpodrinili italijanski operni pevci in baletniki, ki so prihajali v Ljubljano predvsem iz Benetk (Vear 1998).

V Ljubljani se je zaradi vseh teh silnic pokazala potreba po lastni gledališki ustanovi. Leta 1765 so ljubljanski deželni stanovi hoteli z gledališko predstavo počastiti cesarja Jožefa II., ki je prišel na obisk v Ljubljano. Zato so staro jahalnico v mestu prezidali v improvizirano gledališče z 850 sedeži. Stanovsko gledališče, ki je stalo na mestu današnje Slovenske filharmonije, je postalo prva gledališka ustanova na slovenskih tleh. Vendar, žal, v tem teatru ni bilo prostora za slovenske uprizoritve. Predstave so bile pod okriljem nemških igralskih skupin in italijanskih glasbenih družin. Šele precej pozneje se je začela slovenska bitka za oder tega gledališča (Vear 1998).

3.5 Desetletja zastoja

V obdobju med letoma 1790 in 1848, po Zoisu in Linhartu, je nastopilo slovensko gledališko mrtvilo. Na odru je vladala nemščina, slovenščina se je slišala le poredko. Vzrok za to verjetno lahko iščemo tudi v Bachovem absolutizmu, saj je bilo takrat na slovenskih tleh močno gospodarsko zaostajanje, poleg tega pa je bila tudi narodnostna prebujevalnost premajhna (Vear 1998).

3.6 Leta kulturnega in gledališkega prebujanja (1848 - 1867)

Prelomnica gledališkega mrtvila na slovenskih tleh je bila Marčna revolucija v letu 1848, ki je prinesla prebujanje narodov, med katerimi je bil tudi slovenski. V Ljubljani so ustanovili Slovensko društvo, katerega predsednik je bil Janez Bleiweis. V prvih treh letih je društvo organiziralo več gledaliških predstav, kot prvo pa seveda Linhartovo Županovo Micko. Avstrijska država je med letoma 1848 in 1851 ponovno poostrila nadzor, vendar narodnostno in kulturno prebujevalnih teženj manjših narodov znotraj monarhije ni mogla več zaustaviti (Vear 1998).

Zahteva po uresničitvi programa Zedinjena Slovenija je bila prvič predstavljena v marčni revoluciji leta 1848 na taborih, ki so v tem času živeli in so veliko pripomogli k nacionalni zavesti Slovencev. To je bila tudi doba čitalništva, ko so Slovenci v čitalnicah prirejali bralne večere, krožke, recitative, skeče, konverzacijske igre, z eno besedo tako imenovane besede (Jesenovec in Lenardič 2001).

Čitalništvo je kljub svojim še nerazvitim oblikam kulturnega in gledališkega življenja vpeljalo nekaj temeljnih gledaliških prvin kot so utrjevanje trdne slovenščine, čiste in jasne izreke, dialoške, odrsko obarvane konverzacije ipd. Te prvine so kasneje pomagale slovenskim igralcem pri prvih korakih na odrskih deskah (Vear 1998).

Zelo pomembno je leto 1867, ko so v Ljubljani ustanovili Dramatično društvo, s katerim se je začela gledališka profesionalizacija oblikovati. Društvo je bilo sestavljeno iz rednih in podpornih članov, ki so si prizadevali ustanoviti stalno slovensko gledališče v Ljubljani. V Stanovskem gledališču so gospodarili ljubljanski nemški meščani, Slovenci so lahko na odru igrali le enkrat na mesec in še to le med tednom. Temu se je Dramatično društvo hotelo upreti, saj so se zavedali, da slovenski prostor ne potrebuje le slovenskih igralcev ter lastnega odra, temveč tudi

slovensko gledališko šolo, izvirno slovensko dramatiko, prevodno dramatiko in gledališko dramaturgijo. Prizadevali so si, da bi imeli večjo frekvenco predstav v Deželnem gledališču, vendar so si zagotovili le štiri uprizoritve na mesec (Vear 1998).

Dramatično društvo se je zavedalo, kaj mora postoriti, da bi se razvilo slovensko gledališče. Tako so podpirali razvoj slovenske dramatike in prevajanje boljših del svetovne dramatike v slovenščino. Organiziralo je tudi gledališko šolo in izdalo prve gledališke publikacije (Vear 1998).

V sedemdesetih in osemdesetih letih so pisatelji in dramatik kot so Stritar, Jurčič in Levstik naredili velik korak v slovenski dramatici. Dramatično društvo je z dolgoletnimi prizadevanji končno dobilo svoje gledališče. 29. septembra 1892 je Ljubljana v današnjem poslopju Opere dobila novo stavbo Deželnega gledališča, kjer so uprizorili Jurčičevo Veroniko Deseniško, s katero se je začela poklicna pot slovenskega teatra. Na odrske deske so postavili tudi Levstikovega Tugomerja (Predan 1996).

Obdobje med leti od 1892 do 1914, torej čas po odprtju nove zgradbe Deželnega gledališča v Ljubljani (današnja Opera), je pustilo pomemben pečat v zgodovini slovenskega gledališča. Preobrat v organizaciji je bil predvsem med letoma 1894 in 1907 s tako imenovanim obdobjem češkega vala v slovenskem gledališču. Nastopil je tudi nov pristop k delu z igralci in nov način realistične igre. V Slovenijo je takrat prišel velik val čeških igralcev in režiserjev, ki so bili zelo priljubljeni tako pri občinstvu kot tudi pri kritikih. To obdobje je bilo plodno tudi glede številnih prevodov del slovenskih avtorjev v češčino. V veliki meri so tako slovensko gledališče takrat vodili Čehi, naši igralci pa so svoje prve vloge igrali predvsem v Sofiji, Zagrebu in Beogradu (Novak 2003).

Leta 1887 je pogorelo Stanovsko oz. staro Deželno gledališče, kjer so bili Slovenci vedno vsiljeni gosti. V novem Deželnem gledališču, ki je bilo tako slovensko kot tudi nemško, so se Nemci slabo počutili in so si zato leta 1911 zgradili novo lastno gledališče, poslopje današnje SNG Drame (Vear 1998).

V tem času so v slovenskem gledališču prevladovale burke in veseloigre, nekaj pa je bilo tudi del velike svetovne dramatike. Igrali so še Raimunda in Nestroya, poleg njiju pa še veliko manj pomembnih piscev zlasti lažjega žanra. Značilnosti za to obdobje so amaterizem, močna želja slovenskih prebujencev, da ustvarijo lastno gledališko produkcijo, na drugi strani pa nizek splošni ugled teatra in igralskega poklica v

družbi. Za povprečnega Slovence je bilo gledališče kot zabavišče malo boljše vrste (Predan 1996).

France Koblar je v svoji knjigi Slovenska dramatika I strnil zgodovino slovenske gledališke poti z besedami:

Baročna doba je dala prvo in po svojem obsegu edinstveno dramsko pesnitev Škofjeloški pasijon, ki je ob svoji izvedbi zajel v celoto izobraženo in preprosto množico; razsvetljenstvo je pobudilo prvo rokokojsko operno besedilo 'Belin' in obe Linhartovi veseloigri; 'Belin' izraža rustikalno gosposko občutje razsvetljenega absolutizma, v 'Micki' in 'Matičku' pa se v vsej komičnosti in v tragikomičnem prelomu tedanje družbe, nasproti lahkomišelni igri z življenjem prvič oglašča razum podložnika in spoznanje o človeški naravni enakosti ... Nato se vije pot skozi novi absolutizem, zlasti skozi gluhoto narodne in družbene otopelosti, ko v osebni zanos posameznikov nastajajo malo pomembna dela ... Zato je veliko vprašanje, kako bi bilo, ko bi bil Prešeren napisal svojo zasnovano tragedijo in bi bila z nam neznano vsebino in svojo umetniško sproščenostjo navzoča v teh in v prihodnjih rodovih ... Ob Jurčičevem in Levstikovem 'Tugomerju' se je prebudila Prešernova narodna veroizpoved ter ob preizkušnjah tedanjega rodu pokazala na najbridkejšo podobo svojega časa, na narodnega izdajalca ter odkrila neizbežno usodnost varljive lahkovernosti nasproti neupogljivi narodni obrambi ... (Koblar v Vevar 1998, 24).

3.7 Čas razcveta slovenskega gledališča

Čas razcveta 'tradicionalnega' gledališča so bila osemdeseta in devetdeseta leta prejšnjega stoletja, ko je v ospredje stopila bulvarka. To je gledališka igra iz sodobnega življenja, ki na lahkoten način prikazuje aktualne probleme. V tem času so postali gledališki festivali vedno bolj številčni in so zelo obogatili gledališko življenje. Še danes zelo znan festival je Borštnikovo srečanje v Mariboru, pomemben pa je tudi kranjski Teden slovenske drame. Poleg omenjenih so še Festival Ljubljana, Dnevi komedije v Celju, Primorski poletni festival, Festival Zlata paličica itn.. Ta raznolikost je priča, da je slovensko gledališče danes na visoki stopnji razvitosti ter da se je umetniška disciplina v slovenski družbi v primerjavi s prejšnjimi obdobji razcvetela. Tudi slovenska drama je postala v zadnjih desetletjih zelo plodna. Giblje

se med modernizmom, postmodernizmom in tradicijo, tematsko in slogovno pa je zelo raznolika (Moravec 1990; Vevar 1998). Ob tem pa se je vseskozi razvijalo tudi gledališče v Kranju.

4 RAZVOJ GLEDALIŠČA V KRANJU

4.1 Posvetno gledališko življenje

Posvetno gledališče v Kranju se je začelo dokaj pozno. Šele v šestdesetih letih 19. stoletja se je začelo odvijati v narodnih čitalnicah. Prva čitalnica na Gorenjskem je bila ustanovljena v Škofji Loki, in sicer leta 1862. Ta je vzpodbudila kranjske meščane, da so leto kasneje ustanovili Narodno čitalnico v Kranju. V njej so se zbirali meščani in narodno zavedna inteligenca, medtem ko kmetov, ki so predstavljali večino prebivalstva, ni zanimala (Fugina 1955).

Februarja 1863 je čitalniški odbor pripravil prvo javno prireditev – slovesno besedo. Takrat je imela novoustanovljena čitalnica prostore v zgornjih prostorih hotela Stara pošta. Decembra istega leta so vpeljali tudi gledališke igre v domači besedi, zato so društvene prostore preselili v prvo nadstropje Mayerjeve hiše poleg cerkve Svetega Kancijana (Fugina 1955).

Čitalniške dejavnosti so bile številne, dramska dejavnost je bila le ena izmed njih. Besede so navadno vsebovale recitacije, pevsko in instrumentalno točko ter šaljivo enodejanko brez posebne estetske vrednosti. Sledil ji je ples, večkrat pa tudi tombola. Kasneje so uprizarjali tudi redka, a izvirna slovenska dramska dela. Prva je bila veseloigra Župan, avtorja Miroslava Vilharja v sezoni 1864/65 (Fugina 1951).

Zaradi političnih sprememb se je morala čitalnica leta 1874 preseliti k Jahaču, kjer pa so bili prostori pretesni za dramske uprizoritve. Čitalniški oder je ponovno zaživel v letu 1882, ko so na štirih predstavah prikazali sedem dramskih del. V naslednjih letih se je število uprizoritev več kot prepolovilo ali pa jih sploh ni bilo (Fugina 1951).

Čitalniške prireditve so bile namenjene samo članom čitalnice in njihovim družinam, zato so 1905 uprizorili veseloigro Dobri sodnik, ki so si jo lahko ogledali vsi Kranjčani. Od takrat naprej so bile gledališke igre namenjene vsem (Fugina 1951).

Leto 1907 je prineslo prelomnico za kranjsko gledališče, saj so ustanovili dramski odsek pri kranjski čitalnici, ki je pomenil začetek samostojnega gledališča. Odsek je imel svoja pravila in odbor, v njem pa je sodelovalo 21 igralcev. Prizadevali so si za umetniški razvoj gledališke dejavnosti v Kranju ter za njeno popularizacijo med Kranjčani in okoliškimi prebivalci. Uprizarjali so burke in veseloigre, stalni del repertoarja pa so bile narodne igre, katerim so se kasneje pridružile še drame.

Gledališka dejavnost je do začetka 1. svetovne vojne oživela, saj so v eni sezoni pripravili povprečno šest premier, s katerimi so tudi gostovali (Pirnat 1913).

Ko je izbruhnila 1. svetovna vojna, je društveno življenje zamrlo. V sklopu čitalnice dramski odsek med vojno ni obstajal, okrnjeno je delovala le knjižnica in pevski zbor, dvorano pa so morali dati v uporabo vojaški upravi (Fugina 1933).

Povojna politična dogajanja so dala novih spodbud tudi kranjski narodni čitalnici, kar dokazuje pestra kulturna dejavnost vseh njenih odsekov. Kljub velikemu napredku se delo ni razvijalo kot so želeli, saj so imeli neprimerne prostore. Dvorana pri Mayerju ni bila več primerna, na odru pa ni bilo možno uprizarjati večjih del (Fugina 1933).

Ideja o zidavi novega Narodnega doma se je nato le uresničila. Zgrajen je bil leta 1925 (današnji Storžič) in z njim je čitalnica dobila primerne prostore za svoje prireditve ter se s tem rešila prejšnjih pretesnih prostorov. Do druge svetovne vojne jim ni uspelo uprizoriti nobenih klasičnih del svetovnih dramatikov, saj so se med obema vojnama z bogatim programom spominjali Vodnika, Prešerna, Jenka in Cankarja. Zaradi velikega navdušenja so v sezoni 1926/27 uprizorili kar 32 predstav. Obisk se je sicer povečal, vendar delavcev in ljudi iz okolice gledališke predstave še niso pritegnile, ker je v družbi prevladovalo prepričanje, da so predstave v čitalnici samo za izvoljence (Fugina 1933).

V tridesetih letih sta zagnanost in delo čitalnice slabela. Hoteli so jo tudi razpustiti, vendar se to ni uresničilo. Zadnjo predstavo na čitalniškem odru so uprizorili leta 1940, in sicer Cankarjevo dramo *Za narodov blagor* v režiji Franca Štiglica (Fugina 1951).

4.2 Gledališka dejavnost v katoliških prosvetnih društvih

Pod vodstvom dr. Janeza Evangelista-Kreka je ob koncu devetnajstega stoletja prodorno nastopila Slovenska krščansko-socialna zveza (SKSZ) kot osrednja organizacija nepolitičnih društev delujočih na versko narodni podlagi. Kasneje so jo preoblikovali iz delavske organizacije, ki je varovala predvsem pred socialdemokratskimi vplivi, v splošno katoliško prosvetno organizacijo. Delavska izobraževalna društva so postala splošno izobraževalna društva, ki so bila namenjena malim obrtnikom, trgovcem, delavcem in kmečkemu sloju. Z njimi so želeli krepiti versko ter narodno zavest, zavzemali pa so se tako za socialno

pravičnost, pravno varstvo, strokovno izobrazbo, kot tudi za primerno zabavo svojih članov. Po vzoru drugih kulturnih društev je katoliško izobraževalno društvo Kranj prirejalo gledališke igre, poljudna predavanja, gojilo petje in skrbelo za družabno življenje. Pomoč društvom je nudila Slovenska krščanska socialna zveza, ki je organizirala letna zborovanja, ki so postala glavna vez med društvi. Do začetka 1. svetovne vojne je bilo ustanovljenih 18 izobraževalnih društev v Kranju in njegovi okolici (Fugina 1951; Žontar 1991).

Ker je imela Narodna čitalnica že večletno tradicijo in je bila središče narodnostnega ter kulturnega življenja v Kranju, se je kranjsko izobraževalno društvo pred prvo svetovno vojno težko uveljavljalo. Kljub temu si je društveni odbor že na začetku prizadeval za obsežne in raznovrstne dejavnosti. S tem si je društvo, ki je posegalo po nabožnih in socialno usmerjenih delih, na programu pa so bile veseloigre in tragedije, ustvarilo svoje stalno občinstvo (Fugina 1951).

Prostori, v katerih so bili (hotel Nova pošta), niso bili primerni, zato so se odločili za gradnjo Ljudskega doma, današnje Prešernovo gledališče. Prispevke zanj so zbirali z različnimi prireditvami, večino sredstev pa so prispevali Hranilnica in posojilnica v Kranju ter posamezniki. Začetek gradnje je bil leta 1908 na prostoru nekdanjega župnijskega vrta nasproti cerkve Svetega Kancijana. 11. julija 1909 je bilo odprtje, ki je privabilo številne Kranjčane in okoliške krajane. V novi zgradbi so dobili svoje prostore vsi odseki izobraževalnega društva, za potrebe dramskega odseka pa so postavili oder (Fugina 1951; Žontar 1991).

Tako kot pri Narodnih čitalnicah, je tudi pri Katoliških prosvetnih društvih 1. svetovna vojna prekinila njihovo delo. Šele Majniška deklaracija leta 1917 je ponovno dala zagon, da se je pretrgalo kulturno mrtvilo. Hoteli so tudi združiti oba gledališka odra, vendar se, kljub nekaj sestankom, to ni zgodilo (Žontar 1991).

Leta 1923 se je Slovenska krščansko-socialna zveza preimenovala v Prosvetno zvezo, nato pa je leta 1933 liberalno jugoslovanska narodna stranka razpustila vsa kulturno-prosvetna društva na verski osnovi. Kljub uradno razpuščenemu Prosvetnemu društvu gledališko življenje ni zamrlo, ampak se je nadaljevalo z istim ansamblom pod okriljem delavskega društva. Potrebe, ki so jih zahtevale dejavnosti, so postale prevelike, zato so se odločili za dozidavo, ki je bila končana leta 1940. Naredili so še eno nadstropje ter razširili gledališko dvorano. V prenovljeni stavbi so do nemške okupacije pripravili štiri premiere. Prosvetno zvezo so dokončno ukinili že leta 1935 (Fugina 1951; Žontar 1991).

4.3 Gledališka dejavnost delavskega odra

Zgodovina delavskih odrov je vsekakor krajša od čitalniških, katoliških in liberalnih, saj se je delavski razred izoblikoval šele v času industrijske revolucije. Aktivnost je bila izpostavljena slučajnostim, enostaven pa ni bil niti uspeh. Igralski kolektiv je vključeval delavke in delavce, pogosto pa so vstopili tudi študentje in književniki. Repertoar delavskega odra je imel proletarski značaj, po čemer se je ločil od ostalih amaterskih odrov. S tem so ustvarili svoj specifičen stil in postali raznašalci modernega gledališkega uprizarjanja (Delak 1964; Žontar 1985).

Začetki socialno-demokratskega gibanja segajo v leto 1896, vendar je industrija v Kranju napredovala počasi. Pred prvo svetovno vojno ocenjujejo, da je bilo v Kranju le okoli 300 delavcev, ostalo populacijo so večinoma predstavljali obrtniki in trgovski srednji sloj (Žontar 1985).

Socialdemokratska stranka si je prizadevala za ekonomsko izboljšanje delavskega položaja in za dvig delavstva iz kulturne zaostalosti. Leta 1912 je Kranj dobil podružnico kulturno-prosvetne zveze, imenovano Vzajemnosti za Kranj in okolico, ki je bila pred tem samo v Ljubljani. Takoj po ustanovitvi so v Kranju začeli prirejati različne prireditve. Leta 1913 pa so Vzajemnosti razpustili, saj je deželno predsedstvo izrabilo prireditev, na kateri je imel Ivan Cankar predavanje Slovenci in Jugoslovani, ki naj bi seglo na politično področje in tako prekoračilo določila statuta (Delak 1964; Žontar 1985).

V začetku 20. stoletja se je z industrijskim razvojem spremenila tudi socialna struktura prebivalcev v Kranju. Vedno več je bilo delavcev, ki so se skušali aktivirati tudi na kulturnem področju, vendar sta dominirali meščanski kulturni društvi Narodna čitalnica ter Prosvetno društvo (Delak 1964).

Leta 1931 so le ponovno ustanovili delavsko kulturno društvo Svoboda, ki je imelo centralo v Ljubljani. Od tam so prihajale številne pobude in usmeritve. V Kranju se je najbolj razvila dramska dejavnost (Delak 1964). Prvič so se predstavili leta 1932 s Cankarjevo dramo Kralj na Betajnovi, sicer pa je repertoar vseboval tako dela domačih kot tudi tujih avtorjev, v katerih se je izražala kritika starega stanja in se budila volja po izgradnji nove bodočnosti ter vzbujala solidarnostno čustvo proletariata (Fugina 1951).

Poleg Zveze Svobod v Ljubljani so bile leta 1935 razpuščene tudi vse podružnice v Sloveniji, vendar so se kulturni delavci hitro znašli in nadaljevali delo pod okriljem

Strokovne delavske socialistične zveze Jugoslavije (SDSZJ). Leto kasneje so ponovno ustanovili kulturno društvo Vzajemnosti, ki je sprva imelo prostore v gostilni Felnar na Sejmišču, kasneje v restavraciji Semen, vendar niso mogli delovati nemoteno, ker je bila prostorska stiska prevelika. Leta 1939 so dobili nove društvene prostore od dr. Grobotka, ki so jih imenovali kar Cankarjev dom in kranjsko delavsko kulturno društvo je zopet zaživel (Žibert 2000).

4.4 Združitev treh različnih dramskih odrov

Zelo pomembno obdobje za gledališko življenje v Kranju je predstavljalo obdobje med obema vojnama, ko se je razvil tekmovalni duh med Prosvetnim odrom, Dramskim odsekom narodne čitalnice in Cankarjevem odrom, torej delavskim. S tem je bila omogočena kakovostna rast gledaliških predstav in zato ni naključje, da je bila želja po njihovi združitvi zelo močna že v času med obema vojnama (Logar 1990; Gabrič 2001).

Po vojni se je o tem veliko razmišljalo in na koncu vendarle uresničilo. Nekdaj ločeni odri so se združili z namenom, da bi uprizarjali zahtevnejša dela in s skupnimi močmi zapolnili dolgo sezono. Prva je bila 1945/46, ko so nove družbene razmere omogočile, da so se člani treh amaterskih odrov združili v novo ustanovo, ki je začela delovati kot Mestno gledališče Kranj. Takrat je za poslovanje teatra skrbel upravni odbor, za strokovno delo pa režiserski sosvet. Prav zaradi slednjega je gledališče stopilo iz diletantstva na višjo raven odrske umetnosti, saj so ga prevzeli poklicni umetniki (Logar 1990; Gabrič 2001).

Prva uprizoritev treh združenih predvojnih amaterskih odrov je bila Čapkova drama Bela bolezen. Režiserju Petru Malcu je uspelo združiti ansambel v homogeno celoto in odpraviti najbolj očitne znake diletantstva. Sadovi dela so se kmalu pokazali, saj je bilo v zelo kratkem času povsem razprodanih sedem repriz (Gabrič 2001).

8. februarja leta 1946 se je Mestno gledališče Kranj preimenovalo v Prešernovo gledališče. Povod za to je bila uzakonitev tega dne kot slovenskega kulturnega praznika ob smrti največjega slovenskega pesnika (Gabrič 2001).

Prva leta ustvarjanja se je uprizarjalo predvsem jugoslovanska in slovenska dela, med njimi največkrat dela Ivana Cankarja, saj je bil ideološko zanimiv in zaželen. Vendar ne za dolgo, ker je začetni ustvarjalni zagon usahnil, poleg tega pa se je

gledališče znašlo pred tako imenovanim delavskim razredom, ki je vedno bolj zahteval sebi primeren repertoar. Ob tem so vedno bolj težili k poklicnemu gledališču, saj je bilo med sodelujočimi vedno več profesionalnih režiserjev in igralcev. Njihov namen je bil privabiti v hišo vse družbene sloje, kar jim je tudi uspelo, zato so bile predstave vedno dobro obiskane. Vsi ti dejavniki so pripomogli k nastanku poklicnega gledališča (Logar 1990).

V vseh teh letih pa v gledališču niso pozabljali na vzgojo občinstva. V gledaliških listih so namreč pisali tudi o primernem gledališkem vedenju, saj je v Kranj prišlo mnogo preprostih ljudi s podeželja, obiskovali pa so ga tudi delavci iz tovarn. O gledališkem bontonu so vedeli bolj malo in marsikdo je oder primerjal kar s kino dvorano. Zato so jim skušali gledališko hišo predstaviti kot kulturni hram, kjer je potrebno biti urejen, s primerno obleko in pričesko. Seveda so jih opozorili tudi, da glasno govorjenje, kletvice in robustno vedenje ne sodijo v dvorano (Prešernovo gledališče Kranj 1970).

Že takrat so se v Prešernovem gledališču izogibali lahkotnim komedijam, ki so jih priporočali predvsem negledališki ljudje. S tem so skušali ohraniti sloves bolj resnega kot pa veselega odra, za kar velja še danes (Prešernovo gledališče Kranj 1970).

4.5 Poklicno Prešernovo gledališče (1950 – 1957)

4.5.1 Profesionalizacija Prešernovega gledališča

Sama pobuda za profesionalizacijo gledališča je prišla od Mestnega ljudskega odbora z namenom, da bi rešili krizo gledališke ustvarjalnosti v Kranju. Takoj, ko so dobili podporo tudi na ministrstvu za kulturo, so se začeli resno pripravljati, da bi amatersko gledališče spremenili v poklicno. Ta želja pa ni živela samo v Kranju, saj so bila istočasno ustanovljena tudi v Kopru, Celju in na Ptuj (Logar 1990).

Namen ustanovitve poklicnega gledališča v Kranju je bil predvsem dvig in širjenje kulture ter dramske umetnosti z uprizarjanjem gledaliških iger in drugih kulturno-prosvetnih prireditev. Ker so nastopali še amaterski igralci izbrani na avdiciji, so jim pripravili poseben tečaj z namenom, da bi njihov talent čim hitreje bolj umetniško oblikovali (Logar 1990).

Z uprizoritvijo komedije Williama Shakespeara *Kar hočete se* je začela prva poklicna sezona gledališča (1950/51). S pridobitvijo novih igralcev, ki so jih dodatno

usposabljali, in tehničnega osebja so se predstave bistveno razlikovale od prejšnjih, amaterskih. S tem se je začelo kratko, vendar izjemno plodno gledališko življenje. Ustvarjalno in izvirno razmišljanje je upoštevalo prihajajočo avantgardo, predvsem pa je spoštovalo tradicijo, ki je dobila tudi pridih evropeizacije. Uspelo jim je vzpostaviti kontakt s tradicionalnim občinstvom, prizadevali pa so si tudi povečati krog gledalcev in vzpostaviti atmosfero ljudskega gledališča, še posebej za delavce kranjskih tovarn. Statistike so kasneje pokazale, da se je število delavskega občinstva iz ene sezone v drugo povečalo skoraj za polovico, kar dokazuje, da je bila publika na prvem mestu. V sezoni 1952/53 si je Prešernovo gledališče pridobilo dvojen sloves, in sicer je postalo pravo gledališče z delavskimi abonmaji, ob tem pa še najbolj moderno slovensko gledališče (Prešernovo gledališče Kranj 1952).

4.5.2 Ukinitev profesionalnega gledališča v Kranju

Po zamenjavi umetniškega vodje v sezoni 1953/54 so uprizarjali slovensko in svetovno klasiko, pa tudi sodobno dramatiko. V želji po odmevnosti pri gledalcih so se odločali tudi za bulvarne komedije. Žal pa so težave začele nastajati v vodstvenih umetniških kadrih, zato je bila vedno bližje ideja o nepotrebnosti poklicnega gledališča. Leta 1957 so se začele politične razprtije. Kljub uspešnemu razvijanju umetnosti in zadovoljstvu vse bolj zahtevne publike, je bilo 1. oktobra gledališče kot profesionalna ustanova ukinjeno. V javnosti so odmevale ostre kritike in kljub protestom umetnikov ter kulturnih delavcev je Prešernovo gledališče ponovno postalo amatersko (Gabrič 2001).

4.6 Prešernovo gledališče ponovno amatersko (1958 – 1970)

Sprva so se gledališki amaterji zbirali v dramski sekciji DPD Svoboda – Center Kranj. Članov je bilo malo, delovali pa so kot stroga amaterska družina, ki je imela na razpolago prostore v Prešernovem gledališču. Občinstvo se za predstave takrat ni preveč zanimalo, zato je kritično situacijo v svoje roke prijel upravni odbor gledališča z ustanovitvijo amaterskega ansambla, ki je za svoje delo dobil honorar. Konec leta 1958 je bil tako ustanovljen zavod Prešernovega gledališča z amatersko dejavnostjo. V sodelovanju z ostalimi teatri so pripravili lasten abonma z osmimi predstavami.

Kakšne so bile slednje, je odločal umetniški svet, ki se je prilagajal okusu občinstva. Delovali sta sekciji za odrasle in otroke. Medtem ko je dramska družina uprizarjala večinoma predstave ljudskega žanra, je sekcija za otroke pripravljala le dramske krožke, iz katerih je leta 1959 nastala prva ura pravljič v Sloveniji (Logar 1990).

Lastno ustvarjalnost so nekako potisnili v kot, zato so leta 1960 ustanovili še Odr mladih pri Prešernovem gledališču. Uspelo jim je sicer uprizoriti kakovostne predstave, vendar jim ni uspelo pridobiti novih članov in pritegniti mladih v gledališče, kar je po petih letih pripeljalo do ukinitve Odra. Tudi iskanje nove podobe gledališča ni bilo preveč učinkovito, čeprav je že kazalo, da se je gledališko mrtvilo umaknilo (Logar 1990).

Ponovno se je začela prebujati ideja o oživitvi poklicnega gledališča, ki je počasi dobilo vzdevek polpoklicno, saj so amaterski igralci sodelovali s poklicnimi režiserji. S tem se je v šestdesetih letih tudi osnovala Dramska družina pri Prešernovem gledališču. Tako je postopoma ponovno začel pridobivati na pomembnosti, k večjemu obisku pa so ob domačih predstavah pripomogle tudi gostujoče poklicne gledališke hiše (Logar 1990).

4.7 Dolgoletne priprave na ponovno profesionalizacijo Prešernovega gledališča (1971 – 1989)

Z uspešno gledališko politiko je nov umetniški vodja ponovno prebudil kranjsko odrsko prizorišče. Znova je bilo na odru moč videti uprizoritveno in igralsko zahtevna besedila, tudi slovenskih avtorjev. Po eni strani je bila želja po čim večji perfekciji, po drugi strani pa je še vedno živela amaterska dejavnost (Ogrizek 1975).

Kmalu se je izkazalo, da neprofesionalni kader ne zmore vsega. Ta sfera se je začela vedno bolj odmikati, saj z lastnimi močmi niso mogli uprizarjati odmevnih predstav, zato jih je to sililo v projekte z ostalimi slovenskimi gledališči. Prva uprizoritev s poklicnimi igralci je bila na odru v sezoni 1976/77. Do leta 1988 so pripravili še nekaj predstav s profesionalnimi zasedbami, takrat pa se je tudi zaključilo z uprizoritvami, ki so jih pripravljali amaterski igralci. V teh letih so krstno uprizorili 22 slovenskih dramskih tekstov, 7 jugoslovanskih in 6 tujih besedil. Ob tem pa je seveda rasla težnja k poklicnemu gledališču. Podobo si je gradilo z uprizarjanjem novih slovenskih tekstov, kot tudi z nekaterimi starejšimi, skoraj že pozabljenimi. Ne smemo pa pozabiti na povabila osrednjega gledališkega festivala Slovenije. To je Borštnikovo srečanje, ki je kranjskemu gledališču začelo priznavati nov status (Logar 1990).

V času statusa polpoklicnega gledališča so vpeljali festival Teden slovenske drame, ki je po svoji vsebini še danes osrednji dogodek gledališke sezone. Že v začetku je bil koncept zelo jasno postavljen, in sicer pregled uprizorjene vseslovenske dramatike. Z njim si je gledališče zagotovo pridobivalo vedno večjo veljavo. Ustvarjalno in izvirno delo kranjskega ansambla se je oblikovalo leta 1971 ter se nadgrajevalo vse do danes, kar je močno vplivalo na vse večjo profesionalnost Prešernovega gledališča. Kasneje so vpeljali še nagrade, in sicer Grumovo nagrado za najboljše izvirno slovensko dramsko besedilo, Šeligovo nagrado za najboljšo uprizoritev, Grün-Filipičevo priznanje za dosežke v slovenski dramaturgiji, ki se od leta 2003 podeljuje bienalno, in nagrado občinstva. Slednja se podeljuje šele od leta 2006 (Logar 1995; Prešernovo gledališče Kranj 2007a).

V obdobju prebujanja gledališča so se stvari začele premikati tudi v smeri adaptacije same ustanove. Leta 1975 so prizidali garderobne, upravne in delavniške prostore,

ob odprtju Tedna slovenske drame februarja 1985 pa so obnovili tudi oder (Logar 1990).

Z dolgoletnimi in napornimi prizadevanji si je Prešernovo gledališče Kranj leta 1989 ponovno pridobilo status poklicnega gledališča. Lokalna oblast je vendarle našla posluh tudi za umetniško dejavnost, čeprav je bila ponovna profesionalizacija postopno načrtovana že od leta 1975, njen glavni pobudnik pa je bil takratni umetniški vodja Matija Logar.

Brez zvestih gledalcev seveda ne bi bilo Prešernovega gledališča (glej Sliko 4.1), saj so predstave pravzaprav namenjene njim. Z njihovo pomočjo se je gledališče obdržalo do današnjih dni, zato je prav, da se nekaj besed nameni tudi razvoju in oblikovanju občinstva skozi stoletja. V vseh obdobjih je gledališče želelo publiki čim bolj ugajati in jim obenem približati gledališko umetnost, vendar se je moralo zato prilagoditi času in seveda v določeni meri tudi okusu občinstva, čeprav je gledalce vseskozi poskušalo preoblikovati po svojih merilih.

Slika 4.1: Prešernovo gledališče Kranj



Vir: Prešernovo gledališče Kranj (2009a).

5 DRAMSKO GLEDALIŠČE IN OBČINSTVO

Občinstvo je vsekakor pomemben člen pri razvoju gledališke umetnosti. V bistvu je to osnova za obstoj gledališč, saj so vse predstave narejene za gledalce, ki spremljajo dogajanje na odru. Vseskozi sta gledališče in publika vzajemno povezana in brez tega teatrologija ne bi obstajala. Seveda so obiskovalci gledališč specifično občinstvo s svojimi značilnostmi in zahtevami, gledališče pa si prizadeva širiti krog svojih privržencev z različnimi metodami. Poleg naštetega to poglavje opisuje še, kdo pravzaprav obiskuje gledališke predstave in predvsem kakšne lastnosti ima teatralno občinstvo.

5.1 Gledališče kot družbena funkcija spektakla

Zoja Skušek - Močnik (1980) opredeljuje gledališče kot neko družbeno funkcijo, saj gre pri tem za zgodovinsko konstelacijo razmerij med kulturnimi ali civilizacijskimi funkcijami. Za primer navaja drugačnost današnjega gledališča v povezavi s filmom, televizijo oz. nogometno tekmo, v razmerju z grškimi olimpijskimi igrami ali pa s srednjeveško mašo in viteškimi turnirji. Prav zato gledališka funkcija v različnih obdobjih ni ista kot tudi ne z družbenega vidika. Vsekakor pa gledališče opredeljuje kot del spektakelske funkcije, h kateri spadajo tudi film, radio, televizija, opera, balet, pantomima, kot tudi športne igre, cirkus, množične manifestacije, religiozni obredi in nenazadnje tudi politična zborovanja. Ob tem gledališče postavlja na posebno, odlično mesto v celoti širše spektakelske funkcije in meni, da je v naših okvirih kulturne tradicije privilegirana manifestacija, torej dominira v odnosih med ostalimi členi spektakelske funkcije, saj predstavlja tisti element, ki v okvirih te širše celote zanjo predstavlja to celoto. V smislu, da se ostale nove tehnike (film, radio, televizija) merijo glede na klasično gledališče, ker se nanj opirajo konceptualno, kadrovsko, delno pa tudi institucionalno (Skušek - Močnik 1980).

Iz nekoliko drugačnega zornega kota pa je tudi Josip Nolli pripisoval gledališču izjemen pomen, še posebno narodnemu. Nolli, ki je bil igralec, operni pevec, režiser in dramatik, je leta 1867 zapisal:

Razvijala se je gledališka umetnost pri vseh narodih, imeti mora tedaj gledališče poseben pomen. Gledališče, kjer se edini mičnost raznovrstnih umetnosti, kjer se prednaša najvišja poezija po izobraženi igralni umetnosti, kjer pomagata

slikarstvo in glasba vezati duh; gledališče, kraj, kjer se kaže v malo urah vsa družbena in umetniška izobraženost narodova, sad stoletnega truda, je neizmerno mikavno za vsako starost, za vsak stan in spol. Bilo je tudi, kakor smo že videli, od nekdanj priljubljena zabava duhapolnih izobraženih narodov vsega sveta. Imenovati se sme gledališče šola življenja, ker v njem kaže se nam človeško življenje v vseh svojih slasteh, radostih in strasteh, v veselih in tožnih svojih položajih. Vse napake in strasti, vse čednosti in žlahtne čute človeške vidimo tu pred seboj, kakor se nam kažejo na osebah, predstavljajočih ta ali oni del človeškega življenja. Od najraznovrstnejših strani vidimo tu naše življenje, s pazljivim očesom gledamo konec poštenega ali hudobnega, a ne gledamo samo, tudi slišimo to in, pozabivši na drugi svet, čutimo z igralci, z njimi živimo. To je podoba živa, ki dolgo ostane vtisnjena v našem spominu (Nolli v Štih 1981, 15).

Tudi Močnikova pripisuje pomembno vlogo razvoju gledališča kulturnozgodovinskim epoham. Meni namreč, da so različna zgodovinska obdobja privilegirala različne gledališke zvrsti (Skušek - Močnik 1980).

Kaj torej gledališču daje tisto posebno vrednost in mu sodobnost pripisuje tako pomembno mesto?

Današnja kapitalistična družba vsekakor daje pomen blagovni produkciji, tako želi tudi umetnost podrediti svojim zakonitostim, da postane vrsta produkcije, kar pa je načeloma nemogoče. Komercializacija je možna le pri industrijski umetniški dejavnosti kot sta televizija in film. Blagovna proizvodnja proizvaja dobrine, ki so namenjene trgu, Močnikova pa meni, da predstava ni dobrina in zato ne more postati pravo blago, prav tako tudi ni pravega trga gledaliških ponudb. In četudi bi jo vzeli pogojno za dobrino, ne more biti blago, ker iz nje ni mogoče narediti menjalne vrednosti zaradi neposredne uporabne vrednosti. Ob vsem tem pa so gledališča že od nekdanj subvencionirana, predvsem s strani države. Tako je tukaj velik finančen dobiček redkokdaj donosen, meni Močnikova (1980), vendar tega za današnji čas ne moremo trditi. Vedno bolj namreč prihajajo v ospredje tako imenovana komercialna gledališča, ki imajo polno zasedene dvorane, denar pa priteka večinoma s strani občinstva, torej niso subvencionirana s strani države. Na njihovem repertoarju so bolj ali manj komedije, v velikem razcvetu pa so tudi muzikali, ki polnijo dvorane. Struktura teh obiskovalcev je najverjetneje nekoliko drugačna od tistih, ki si raje ogledajo 'resne' predstave.

Vendar pa se komercializacija gledališč v preteklosti tudi ni vedno splačala. Tipičen primer je bila Anglija, kjer so se morala poklicna gledališča sama vzdrževati do sredine 20. stoletja. Vse to je pripeljalo do stagnacije dramske umetnosti in na izbiro (ne)kakovostnega gledališkega programa. Seveda se je moralo prilagoditi tudi okusu občinstva, ki ga je finančno podpiralo, kar je pustilo vsebinske in oblikovne posledice, ki so se globoko ukoreninile. Veliko gledališč se je zaradi tega zaprlo oz. je bilo njihovo delo zelo okrnjeno, še posebno v času gospodarskih kriz po letih 1929 in 1931. Tudi programska politika je bila zgrešena, ker so vodje gledališč odklanjali resnejša dela z izgovorom, da povprečen gledalec ob ekonomskih težavah potrebuje zabavnejši program. Poleg tega so se dražile tudi cene vstopnic, saj so lastniki gledališč stalno zviševali najemnine, kar je znatno vplivalo na obisk predstav. Vse to je zelo škodilo gledališkemu razvoju in je ostalo nespremenjeno vse desetletje, kljub številnim kritikam ljubiteljev gledališča. Vodjem je bila umetniška vrednost dram zadnja briga, gledali so le na zaslužek. Želeli so komercialne igre za milijone obiskovalcev, na kulturno elito so se poživžgali. Zato so velik del programa zavzemale varietejske predstave in muzikali. Nekateri kritiki so predlagali, naj se v program vključi igre, ki bodo bolj povezane s sodobnim življenjem, saj naj bi bila tovrstna tematika edina, ki sploh lahko zadovolji povprečno inteligentnega gledalca. Navdušenja s strani vodij ni bilo. Šele proti koncu desetletja se je povečalo zanimanje angleškega občinstva za aktualno tematiko in gledališča nasploh, vendar so kljub temu iskali predvsem razvedrilo. Tega so bile v veliki meri krive prav gledališke hiše, ki so postale prava »industrija zabave«, ki je s svojo pravljlično sceno obiskovalca popeljala v neresnični svet. Tako v tem obdobju za socialno in aktualno politično tematiko ni bilo posluha (Jurak 1975).

Po tem obdobju je sledila vrsta ukrepov, da bi se rešili iz težke finančne situacije in ohranili določen programski nivo ter se ne bi podrejali plehkemu okusu občinstva. Prvi ukrepi, kot so hitro menjavanje programa, pozivi za državno podporo gledališčem, ustanovitev zveze gledaliških obiskovalcev, prirejanje raznih diskusij in predavanj v gledališčih, so bili namenjeni obstoju gledališč. Druga vrsta ukrepov pa je botrovala notranji preusmeritvi in obnovitvi gledališč, uvajanju novih estetskih nazorov v gledališču in dramatiki ter gledališkem eksperimentiranju, ki bi dalo novo kakovost. Tako so si na različne načine poskušali pridobiti več gledalcev. Ker pa niso želeli bistveno zniževati vstopnin, saj bi obiskovalcem lahko dalo občutek, da ponujajo cenene predstave, so nekatera gledališča dalj časa prodajala za isto ceno

dve vstopnici. Država takrat še ni imela posluha za denarno podporo, ker je prevladovalo mnenje, da je gledališče luksuz, ki ni nujno potreben in naj ga plača, kdor si ga želi privoščiti (Jurak 1975).

Marsikatero pobudo za izboljšanje stanja so gledališča prevzela od takratnih teoretikov, med katere štejemo E. G. Craiga, K. Stanislavskega, B. Brechta; ti so namreč zelo vplivali na angleško gledališče (Jurak 1975).

5.2 Značilnosti dramskega občinstva

Gledališče je vsekakor v največji meri odvisno od občinstva, saj je njegov obstoj možen le v neposrednem stiku z gledalci, ki tvorijo njegovo celoto, na kar pa gledališki ustvarjalci nemalokrat pozabijo, saj so določena izbrana dela le za peščico ljudi, ki večini ne predstavljajo nekega smisla. Vendar brez osnovnega odnosa gledališča do občinstva ni celovite gledališke zamisli, ker ta odnos vpliva na idejno-estetska izhodišča režije, ki sooblikuje umetniško podobo posameznega teatra. Vsako gledališko delo se vedno znova potrjuje v odzivu določenega občinstva, zato si mora vsako gledališče pridobiti svoje gledalce in se postopoma zbližati z njimi. Z izbiro svoje podobe si tako hkrati izbere svoje občinstvo in obratno (Ahačič 1998).

Za dobro perspektivo gledališča je potrebno vseskozi upoštevati občinstvo. Ob tem je potrebno poudariti, da ni gledališke dejavnosti, ki bi v enaki meri ustrezala občinstvu vseh vrst in slojev. Izjema so le nacionalna in tradicionalna gledališča, ki glede na svoj status in repertoar zaobsežejo širok krog občinstva. Zato si mora vsak teater postaviti cilj, kakšno občinstvo si želi in ga nato obdržati. Seveda je za to potreben večleten, sistematičen proces, ki nato gledališču da samosvojo umetniško podobo in pripadno publiko (Ahačič 1998).

Če posplošimo besedo občinstvo, ta vsekakor opredeljuje gledalce kakršnekoli prireditve, lahko gledališke, športne, glasbene ..., dramsko občinstvo pa ima ožji pomen, ki se nanaša na določene posebne lastnosti obiskovalcev gledališča. Kot navaja Draga Ahačič, pravo dramsko občinstvo tvorijo gledalci, ki:

1. redno zahajajo v gledališče,
2. hodijo v gledališče zaradi predstav, ne pa iz katerih drugih razlogov (družabnih, prestižnih),

3. jim je določen gledališki izraz, določena odrska govorica dostopna, dojemljiva in po njihovih merilih,
4. pozorno in notranje zbrano sprejemajo gledališko predstavo kot umetniško manifestacijo,
5. čutijo duhovno sorodnost do tega, kar jim gledališče predstavlja,
6. na osnovi navedenih postavk v času dramske predstave in na ravni imaginarnega sveta gledališke uprizoritve vzpostavijo miselni in čutno-čustveni sporazum z odrskim dogajanjem kot duhovno enovito občestvo, vendar ne v smislu neke verske zamaknjenosti, ampak na osnovi osebnega notranjega aktivnega sprejemanja gledališkega dogajanja in iz tega izhajajočega opredeljevanja do človeških vprašanj, ki jih gledališče zastavlja (Ahačič 1998, 321).

Na podlagi teh točk, bi lahko rekli, da se je gledališko občinstvo začelo oblikovati šele na začetku 17. stoletja, ko je teater dejansko dobil svoje lastne prostore. Poleg tega so bile predstave v antičnem in srednjeveškem času samo ob redkih prazničnih priložnostih in še to kot del obrednih slovesnosti, njihov namen pa je bil predvsem religiozen in političen. Seveda bi se ob teh točkah našla tudi kakšna relevantna za tisto obdobje, vsekakor pa takratno občinstvo ni zaobseglo vseh (Ahačič 1998).

Skozi čas se je začela preoblikovati tudi publika, ki je različna glede na zvrsti dramskega gledališča. Tako kot se je skozi stoletja spreminjala in razvijala umetniška podoba, so se razvijale tudi značilnosti občinstva. Pri obredih verskih praznovanj so sodelovali praktično vsi člani vaške oz. plemske skupnosti, občinstvo pa so tvorili v večini le stari ljudje in otroci. Do prvih bolj dovršenih predstav v antiki in odnosa med izvajalci ter gledalci je bil namreč potreben dolgotrajen razvoj. Praoblike gledališkega ustvarjanja so imele tudi različne prostorske razporeditve gledalcev glede na izvajalce, to je frontalno, v krogu, v špalirju ali frontalno z občasnimi sestopi med gledalce. Zaradi omenjenih oblik lahko sklepamo, da je prišlo tudi do bolj ali manj neposrednega stika izvajalcev z gledalci, kazala pa se je tudi različna socialna struktura občinstva. Pri slednjih je bila že opazna delitev gledališkega predstavljanja na tragično – vzvišeno, namenjeno zahtevnejšemu občinstvu višjih slojev, in na vsakdanje - komično ter satirično, namenjeno preprostemu ljudstvu. S tem se kaže delitev občinstva že vse od samega začetka glede na posamezne gledališke zvrsti,

na slednje pa je posledično nedvomno vplival tudi okus in nagnjenje enih kot drugih gledalcev (Ahačič in Pignarre 1985).

5.3 Nastajanje gledališkega občinstva

Šele v času enega od svojih najvišjih vzponov, v 16. in 17. stoletju, je začelo gledališče oblikovati idejno-estesko platformo za notranjo povezavo občinstva, saj se je takrat začelo seliti v zanj posebej zgrajene in urejene stavbe. To je bil tudi predpogoj, da je začelo delovati redno in organizirano. Vendar pa je s tem ustvarilo nove materialne okoliščine, ki so nasprotovale povezanosti določenih slojev ljudi z gledališčem (Ahačič 1998).

V vedno bolj razkošnih dvoranh z drago opremo, ki je med drugim zajemala dobro tehnično opremljenost odrov, so bile temu primerne tudi cene vstopnic. Tako je postalo gledališče vedno manj ali pa sploh ne dostopno nižjim slojem. Poleg tega je že prostorska urejenost dvorane kazala na socialno razlikovanje občinstva, saj je bila razdeljena na parter, lože, balkone in galerije. Revnejši sloji so bili navadno pod stropom dvorane, na galerijah, zato so bili nemalokrat deležni žaljivih pripomb. Meščanska šaljivost je posegala po besedah »paradiž« ali »kurnik«, ki je navadno označevala galerijo (Ahačič 1998).

Poleg lož so v novih gledališčih dodali še majhne salone za sprejem obiskov, zgradili so posebne prostore za druženje, imenovane foyerje. Tako je gledališka predstava postala prava modna muha družabnih dogodkov privilegiranih slojev. Dvorana je bila med uprizoritvijo igre vseskozi osvetljena, gledalci so lahko kadarkoli prihajali in odhajali, se med seboj pogovarjali ali pa celo dodali kakšno glasno pripombo nad predstavo (Ahačič 1998).

Po francoski revoluciji je prišlo za gledališče obdobje največjega materialnega razcveta. Tokrat je mesto v dvorani prevzela na novo obogatela meščanska družba, ki se je oklenila navad premagane aristokratske družbe. Zabave in užitkov željni novi obiskovalci so, poleg izkazovanja svetovljanstva ter razkazovanja svojega ogleda in bogastva, izkoristili ogled predstave še za poslovno in politično shajališče. S tem je dobilo gledališče poleg odrskega še vzporedno dogajanje. Slednje je postalo celo bolj pomembno, saj se obiskovalci za predstave niso kaj preveč zanimali. Na tak način si je meščanska družba ustvarila gledališče po svoji podobi, kar je v drugi polovici 19. stoletja pripeljalo do velikega umetniškega mrtvila, kljub vsemu

navideznemu blišču in bogastvu. Takrat pa so se začele temeljite reforme, najprej s kritičnem preverjanjem gledališke družbe (Ahačič in Pignarre 1985).

5.4 Vzajemni vplivi gledališča in občinstva

Bertolt Brecht, gledališki ustvarjalec in teoretik, pripisuje gledališkemu občinstvu vlogo soustvarjalca predstav, ker narekuje svoj repertoar z določeno civilizacijsko in duhovno ravni. S tem občinstvo daje osnovna uprizoritvena izhodišča, saj s svojim zbranim spremljanjem uprizoritev lahko spodbuja k večji intenzivnosti in obratno. Tako v določenem smislu usmerja njihov razvoj (Ahačič 1998).

Poglejmo še interakcijo z druge strani, torej kakšen vpliv ima gledališče na gledalca. Vsekakor ne gre pričakovati, da bo po predstavi obiskovalec odšel spreobrnjen, piše Draga Ahačič. Lahko pa mu pomaga zastaviti različna eksistencialna vprašanja, mu prikaže nove vidike posameznikovih in družbenih odnosov, skratka karkoli, kar bi mu dalo misliti. S tem se povečujejo gledalčeva notranja dovzetnost in njegova spoznanja, hkrati pa se opredeli glede na dramsko dogajanje (Ahačič in Pignarre 1985).

Zoja Skušek-Močnik pa gledalca vidi na nekoliko drugačen način. Po njenem mnenju je predstava po naravi namenjena gledanju, je pa tudi zbirališče nekega določenega občinstva. Konstituirajo se neka specifična družbena skupina, lahko bi rekli, da ima gledališče celo socializacijsko funkcijo. Iz tega izhaja tudi dejstvo, da je nedostopno komercializaciji, razen v primeru, če se spremeni npr. v muzikal. Gledališče potemtakem oblikuje skupino, ki ji posameznik pripada, zato ker je tam, kjer se skupina zbira, v njej se je nekako znašel. Njej pripada ne glede na to, kakšen je njegov družben položaj ali pa ima lahko tudi nasprotni interes kot ga ima skupina. S tem se omogoči ideološka solidarizacija s skupino. Gre lahko torej tudi za ideološko dezintegracijo drugih skupin. Socialno je torej lahko popolnoma razpršena. Ta avantgarda pa svojo politično razsežnost širi samo po dvorani, in ne, kot meni Brecht, tudi na oder (Skušek - Močnik 1980).

Potem ko je v 19. stoletju gledališče zelo nazadovalo, se je izkazalo, da se ne sme slepo podrežati gledalcem in njihovim neizoblikovanim kulturnim nagnjenjem. Začeli so iskati stik z njimi na umetniški ravni, do koder ji občinstvo lahko sledi. To se je izoblikovalo šele takrat, ko so mesta zasedli tudi umetniški vodje in izoblikovali obiskovalce po svojem, gledališkem okusu (Ahačič 1998).

5.5 Oblike stika gledališča z obiskovalci

Teatralno občinstvo se je začelo deliti z nastankom bulvarskih gledališč, in sicer na elitno in preprosto. Nekaj desetletij kasneje, ko so se pojavila reformatorska in avantgardna gledališča, je sledila naslednja delitev. Ta so si v veliki meri pridobila sloj izobražencev, ki so se odcepili od elite. Zadnja, večja delitev se je pokazala z nastankom modernih ljudskih gledališč, ki so z nekonvencionalnim repertoarjem pritegnila delavski sloj, študente, kot tudi intelektualce. Najbolj so se razvila v tistih deželah, kjer je bila vstopnina v ostala gledališča precej visoka (Ahačič 1998).

Sprva je bil cilj pridobiti širok krog obiskovalcev. Poskušali so na več načinov. Prvi je bil na osnovi zunanje privlačnih velikih spektaklov, drugi s tako imenovanim gledališčem v krogu. Poleg tega, da so repertoar očistili malovrednih del, so ukinili tudi navidezno pregrado med igralci in občinstvom. Intimnost in notranjo intenzivnost igre so povečali tako, da so prizorišče prestavili na sredino občinstva, ki je sedelo v krogu. To se je stopnjevalo do te mere, da so igralci prihajali kar med občinstvo ali slednjega vključevali v igro samo. Ti so morali pridržati kakšen rekvizit, posoditi kakšen predmet ... Vse je temeljilo na osnovi gesla o aktiviranju občinstva, da bi ga potegnili iz njegove pasivnosti, vendar se ni izkazalo za posebno učinkovito, saj si marsikatero dramsko besedilo tega ne more privoščiti, ker je lahko vezano na umetniško zaključeno celoto in improvizacija z občinstvom ni mogoča. Z aktivnim sodelovanjem so želeli zdramiti samozadovoljno potrošniško občinstvo iz njegove duhovne lenobe in lahkomiselnosti. Gledališče ni več želelo biti le lahkotna zabava, temveč je hotelo biti umetnost, ki si lahko oblikuje lastno umetniško podobo (Ahačič in Pignarre 1985).

Poskusi zmanipulirati ljudi so potekali v dveh nasprotujočih smereh. Prva, po Brechtu, je poskušala odrsko dogajanje obraniti gledalcu na način, da ne bi igro sodoživljal in se pustili od nje prevzeti, temveč da bi jo sam presodil zavestno in trezno. Druga smer pa je temeljila na osnovi Artaudovih idej o krutem gledališču. Namen je bil ravno nasproten, saj je skušala občinstvo čim bolj pretresti, prevzeti in uročiti, upirajoč se na gledalčevo podzavestno in čutno zaznavanje. Slednja je v ta namen v igro vključevala gledalce k aktivnemu sodelovanju, pri tem pa so šli tako daleč, da je to gledališču dajalo pridih posebnega socialnega gibanja, ki vidi v gledalcu privrženca. Aktivno vključevanje občinstva v dramsko igro se je izkazalo za

precej neučinkovito. Odzivnost je bila premajhna, malo da ne, so morali občinstvo skoraj prisiliti v sodelovanje (Ahačič 1998).

To je ugotovil tudi Ciril Debevec, igralec, dramski in operni režiser, kar je leta 1933 zapisal v knjižico Gledališki zapiski. V njej opisuje dramsko krizo med letoma 1926 in 1930:

Ko je po vojni zanimanje za gledališko umetnost s strani občinstva iz raznih razlogov ponekod porazno pojemale, se je pojavilo v nekaterih glavah stremljenje za tem, kako bi vzpostavili čim tesnejše zveze med igranjem na odru in med občinstvom v dvorani. In tako se je zmotil celo Reinhardt sam ter tvegat naivni poskus razdeliti igralce med samo občinstvo, kar so razni reformatorji in reformatorčki skušali uvesti tudi pri svojih ambicioznih in »revolucionarnih« gibanjih. Toda skušnje so pokazale, da so se vsi podobni poskusi vedno klavrno izjalovili.

Najglobji in najtesnejši kontakt med odrom in občinstvom dosežeta še vedno najzanesljiveje dobra predstava in pa dober igralec, če treba sam, in vse to brez posebnih prevratnih in novotarskih neumnosti (Debevec v Štih 1981, 103).

O reakcijah obiskovalcev slovenskih gledališč in njihovi nenavajenosti na novosti pa piše tudi Ivan Cankar v reviji Naši zapiski iz leta 1906 (Govekar in Govekarji), kjer ostro napada takratno vodstvo slovenskega teatra, še posebno Frana Govekarja: *»Nekoč, pred leti, so igrali Ibsenove »Strahove«. Gledališče je bilo natlačeno. Intendenca se je grabila za lase in je nameravala odstopiti še tisti večer, ker je sumničila šentpetrsko predmestje, da je navdušeno za kulturo in da hrepeni po lepih užitkih. Ampak strah je bil prazen. Ljuti so bežali ljudje na mračno cesto: »Kakšni strahovi so to? Kje so bele cunje? Kje je britof?« In intendenca ni odstopila.« (Cankar v Štih 1981, 41).*

5.6 Organizacija odnosov med gledališčem in občinstvom

V začetku 20. stoletju so za čim večje število privržencev uvedli različne načine organiziranih rednih stikov z občinstvom. Tako so nekateri celo zbirali začetni kapital s pomočjo delniške družbe, ki so jo v večini sestavljali gledalci, drugi spet so sredstva zbirali od vnaprejšnjih plačnikov. Nemci, ki so znani po svoji dobri organiziranosti, so po državi osnovali mrežo Svobodnega ljudskega odra. Ta je svoje

člane pošiljala v gledališča. Podobne organizacijske mreže, ki skrbijo za redno gledališko povezanost z obiskovalci obstajajo v Evropi še dandanes in so predvsem namenjene mladim, pri tem pa igrajo pomembno vlogo pri razvoju gledaliških navad in kulture (Ahačič 1998).

Najbolj aktualna praksa pa je zagotovo abonmajski sistem, ki zagotavlja redne obiskovalce, čeprav mu nekateri gledališčniki ostro nasprotujejo, ker menijo, da naj bi predstavljali zavoro za umetniški razvoj gledališča. Po drugi strani se je to v praksi izkazalo prav za nasprotno in so abonmaji celo vzpodbudili umetniško rast. Prav tako si tudi abonenti ne želijo gledati nekakovostnih predstav, temveč stremijo k čim boljšim. Gledališče samo pa lahko vpliva na oblikovanje in razvoj človekovega okusa, čeprav je potreben dolgotrajen proces s preudarnim in smotrnim pristopom. To je najverjetneje tudi najpomembnejša vloga gledališča poleg duhovnega ozaveščanja, vendar to vlogo lahko uresničujejo le tiste teatralne ustanove, ki dihajajo skupaj z obiskovalci. Razpoznaven znak ljudskih gledališč je ravno v tem, in sicer da delujejo v najtesnejši povezavi s širokim krogom gledalcev, ki se spajajo z njim (Ahačič 1998).

Skladatelj in publicist Anton Lajovic je v svojem eseju Naša gledališka petletka leta 1933 objavil nekaj abonentskih napotkov za slovenski teater, ki so lahko aktualni še danes. Meni namreč, da mora gledališko vodstvo za pridobivanje novih abonentov prikazati tak načrt sezone, ki bo privabil širši krog izobraženih in bo po kakovosti mikaven. Še bolj pomembno pa je, da obdrži pridobljene abonente in jim nudi skrbno in vestno izbran kakovosten repertoar. Smernice za izbor dramskih del morajo imeti trden, stalen in vedno živ temelj, ki se opira na narodno gledališko-kulturno gradbo. To pa se lahko doseže le z daljšim časovnim obdobjem, torej skozi več sezon. Ob tem priporoča izbor 20 ali 30 poglavitnih dramskih del, ki bi jih vodstvo imelo za vredne, publika pa bi jih spremljala vsaj vsako drugo leto, še posebno bi bilo to obvezno za mlade. Ta dela bi tvorila temelj, na katerem bi se gradilo ostalo. Po Lajovicovem mnenju se tako ne bi bilo potrebno več podrežati okusom občinstva, ki vsebinsko sledi nizkim instinktom širokih množic. Celotni nivo repertoarja bi se zato avtomatično izboljšal. Omenja tudi časopisne odmeve, ki bi bili potrebni za širše množice, ker si naj ne bi znale oblikovati lastnega mnenja o predstavi, zato potrebujejo medijsko potrditev vrednosti izvajanega dela. Potrebna pa je pozornost, da poročilo oz. kritika o predstavi ni enostranska ali celo zlohotno usmerjena, ker lahko tudi kakovostno uprizoritev odvrne od občinstva. Lajovic zato predlaga

teaterskemu vodstvu, da se sporazume z uredniki in gledališkimi poročevalci ter naj skupaj določijo osnovne smernice (Lajovic v Štih 1981, 117-122).

Sociološko gledano se mu zdi, da bi morali kritiki ugotavljati vrednote. To pa zaradi tega, ker občinstvo ne gleda toliko v kakšno miselno ali stilno kategorijo sodi gledališko delo, temveč ga le zanima, ali je stvar dobra ali slaba, in ali je vredna, da jo vzamejo med svoje vrednote, ki so si jih pridobili z vzgojo oz. s tradicijo (Lajovic v Štih 1981, 117-122).

Gledališka umetnost tako postane resnično živa šele takrat, ko izoblikuje svoj novi gledališki izraz in ne cilja le na izbrano občinstvo. Tukaj je pomemben skupen imenovalec duhovnega sporazuma med čim širšim krogom ljudi in samim gledališčem. Seveda je to stvar dolgoletnega dela z jasno izdelanimi idejno-estetskimi izhodišči. K temu je potrebno dodati še ugodne družbene razmere, ki so se do zdaj izkazale za bolj redke in kratkotrajne (Ahačič 1998).

Po besedah Debevca pa je potrebno ljudem najprej gledališče razložiti, mu omogočiti pot do njega, jih privabiti in nato zavzeti ter jih obdržati, ob tem pa še gledališko vzgojiti. Po njegovem mnenju je naivno pričakovati, da bo narod kar sam prišel in drl v gledališče, zato je tudi krivično naprtiti vso krivdo nanj za razne krize in neuspevanja narodnih gledališč (Debevec v Štih 1981, 102).

Na predstave hodijo različni ljudje, z različnimi okusi in z različnim socialnim položajem, vendar imajo vseeno neko skupno točko, ki jih med seboj povezuje. Kaj je skupnega abonentom Prešernovega gledališča, je razvidno iz analize v nadaljevanju.

6 EMPIRIČNI DEL

Kakšne so skupne oz. različne točke obiskovalcev Prešernovega gledališča, sem preverjala na abonentih. Z analizo sem poskušala ugotoviti, koliko se kulturni vzorci prenašajo iz generacije v generacijo, kakšna je njihova izobrazba, starost, spol, stan, kdo jih je navdušil nad gledališčem, kolikšno vlogo je pri odločitvi za abonma igrala cena, kaj je bil glavni razlog za njegov nakup, ali so zvesti obiskovalci gledališč in kakšne uprizoritve jih najbolj pritegnejo. Na podlagi točk¹, ki jih omenja Draga Ahačič, predpostavljam, da večina abonentov Prešernovega gledališča tvori pravo dramsko občinstvo, sicer se ne bi odločili za abonmajski red, torej naj bi redno obiskovali predstave in predvsem zaradi zanimanja za gledališko umetnost. Tako bom z analizo poskušala potrditi tudi prve tri točke.

6.1 Opis vzorca in zbiranje podatkov

Podatke za analizo strukture gledaliških obiskovalcev Prešernovega gledališča sem zbrala s pomočjo ankete na papirju. Opravljena je bila v gledališki sezoni 2007/2008. Izpolnjevali so jo izključno samo abonenti Prešernovega gledališča. Teh je bilo v tem letu skupno 1487 (glej Tabelo 6.1). Pri vpisu abonmajev v mesecu septembru sem na kontrolni skupini 20 abonentov najprej preverila smiselnost ankete. Popravljen sem pred začetkom predstav razdeljevala naključnim abonentom iz različnih abonmajskih redov, in sicer od januarja do junija 2008. Izpolnjevali so jo sami, vendar sem bila vedno na voljo za morebitna vprašanja. Gre torej za priložnostni vzorec, ki vključuje 105 abonentov, starih med 16 in 81 let v letu 2008. Od vseh vpisanih abonentov v tej sezoni je v vzorcu tako zajetih 7 %.

¹ glej strani 40, 41

Tabela 6.1: Primerjava vpisa abonmaja po sezonah

PRIMERJAVA VPISA ABONMAJA PO SEZONAH

ABONMA	2004/05	2005/06	2006/07	2007/08	2008/09
ČETRTEK 1	192	193	197	176	193
ČETRTEK 2	170	152	158	150	172
MODRI	155	144	140	135	176
PETEK 1	168	183	169	170	185
PETEK 2	161	160	158	158	171
PETEK 3	163	188	159	143	167
RUMENI	144	129	165	172	175
SOBOTA 1	195	195	196	201	174
SOBOTA 2	185	179	190	182	172
ŠTUDENTSKI	62	-	-	-	-
SKUPAJ	1.595	1.523	1.532	1.487	1.585
SUPER VESELI 1	-	246	240	250	248
SUPER VESELI 2	-	250	230	248	244
SUPER RESNI	-	169	175	158	141
SOBOTNA MATINEJA	-	-	-	-	26

V sezoni 2006/07 je 395 novih abonentov.

V sezoni 2007/08 ni obnovilo abonmaja 551 abonentov.

V sezoni 2007/08 je 522 novih abonentov.

Vir: Prešernovo gledališče Kranj (2008).

V sezoni 2007/08 je bil vpis abonmaja nekoliko manjši v primerjavi s prejšnjimi tremi leti. Pri tem je bilo vpisanih 127 več novih abonentov kot v predhodni sezoni, vendar abonmaja ni obnovilo 551 abonentov. Leto kasneje jih je abonma vpisalo 1585, kar je skoraj 100 več kot v obravnavani sezoni. Tretjina abonentov se je v letu 2007 odločila še za dodatne komedije, ki so v sklopu super veselega abonmaja, desetina pa za super resni, ki vključuje bolj resne predstave.

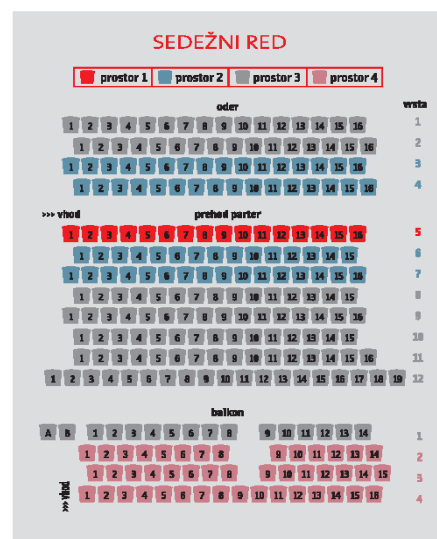
V sezoni 2008/09 je bilo na ogled 5 predstav Prešernovega gledališča v sklopu rednega abonmaja, in sicer sodobna drama Akvarij, komedija Partnerski odnosi, družinska kriminalka Življenje v senci bananovca, tragedija Kralj Lear in naturalistična drama Gospodična Julija. Poleg rednega abonmaja sta bila na voljo še super resni in super veseli abonma, ki sta, poleg že naštetih, vključevala še vsak po dve gostujoči predstavi. Na voljo je bilo 9 abonmajev, dva ob četrtek, trije ob petkih, dva ob sobotah ter Modri in Rumeni, ki sta vsebovala predstave ob različnih dnevih od ponedeljka do četrтка (Prešernovo gledališče Kranj 2007a). Cene so se razlikovale glede na sedežni red in na izbiro abonmaja (glej Sliko 6.1 in Tabelo 6.2):

Tabela 6.2: Cene abonmajev za sezono 2007/2008

REDNI ABONMA		
	Četrtek 1, Četrtek 2, Petek 1, Petek 2, Petek 3, Sobota 1, Sobota 2	Rumeni in Modri
Prostor 1	67	62
Prostor 2	53	48
Prostor 3	48	43
Prostor 4	35	30

Vir: Prešernovo gledališče Kranj (2007b).

Slika 6.1: Sedežni red



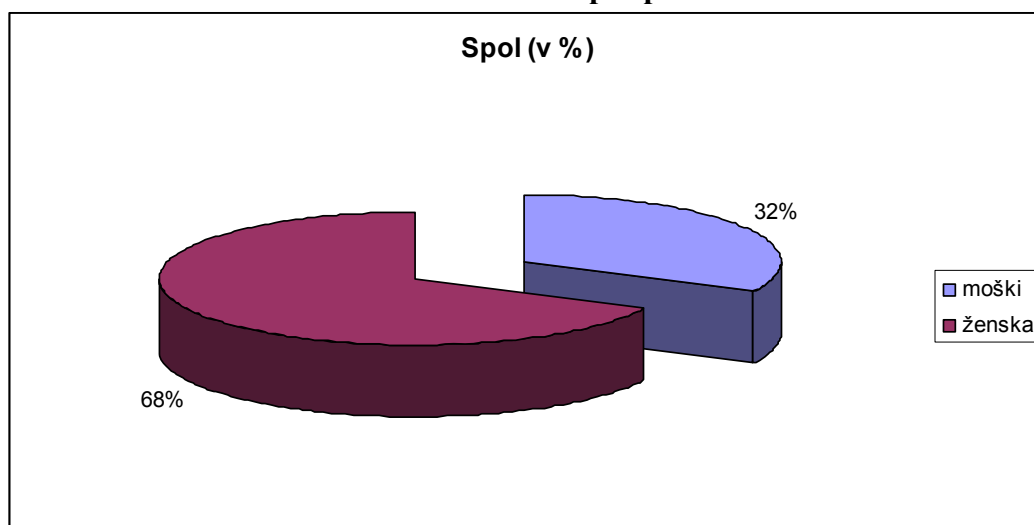
Vir: Prešernovo gledališče Kranj (2009b).

Z izbrano raziskovalno metodo, torej z anketo, sem želela preveriti, kakšna je struktura gledaliških abonmentov. Vprašanja so tako zaprtega kot tudi odprtega tipa. Prvi del anketnega vprašalnika zajema vprašanja, ki se nanašajo na navade abonmentov in njihovo pripadnost gledališču, drugi del pa obsega splošna demografska vprašanja.

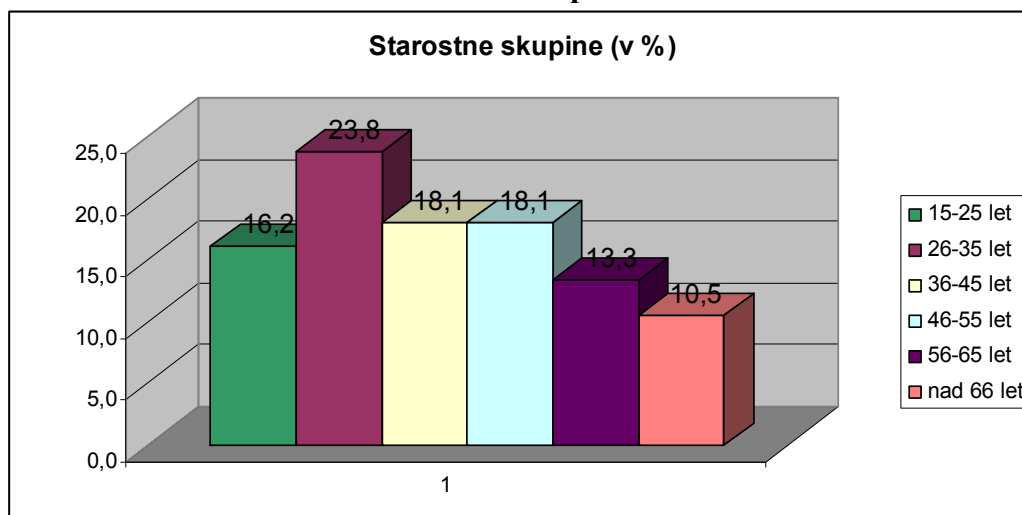
6.1.1 Vzorec po spolu in starosti

Med anketiranimi abonenti je odgovarjalo 68 % žensk, kar pomeni, da je v vzorcu le tretjina moških (glej Graf 6.1). V povprečju so bile anketirane osebe leta 2008 stare 42 let. Najmlajša oseba je bila stara 16 let, najstarejša pa 81. Ob tem se je izkazalo, da je največ abonentov starih med 26 in 35 let, enak odstotek pa imata starostni skupini od 36 do 45 let ter od 46 do 55 let (glej Graf 6.2).

Graf 6.1: Vzorec po spolu



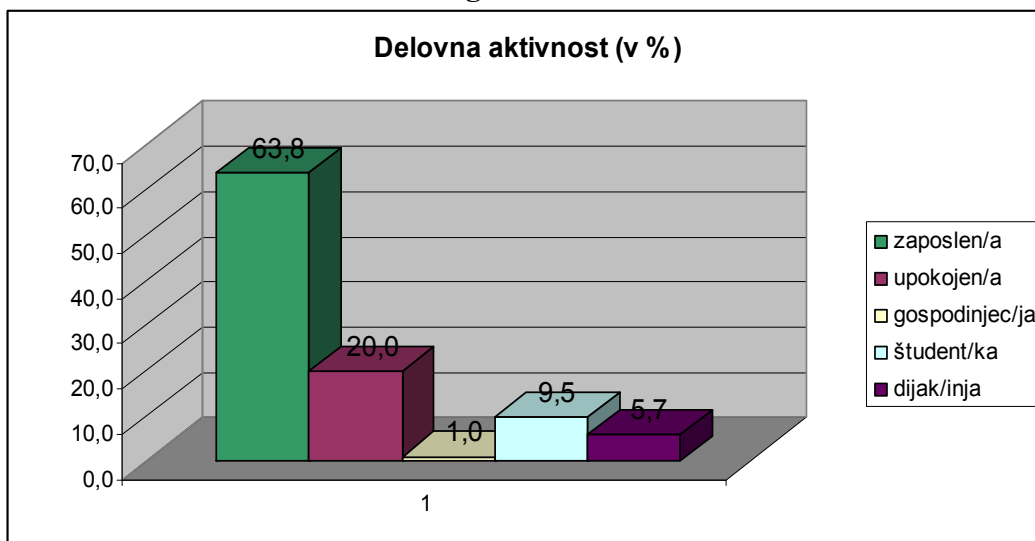
Graf 6.2: Vzorec po starosti



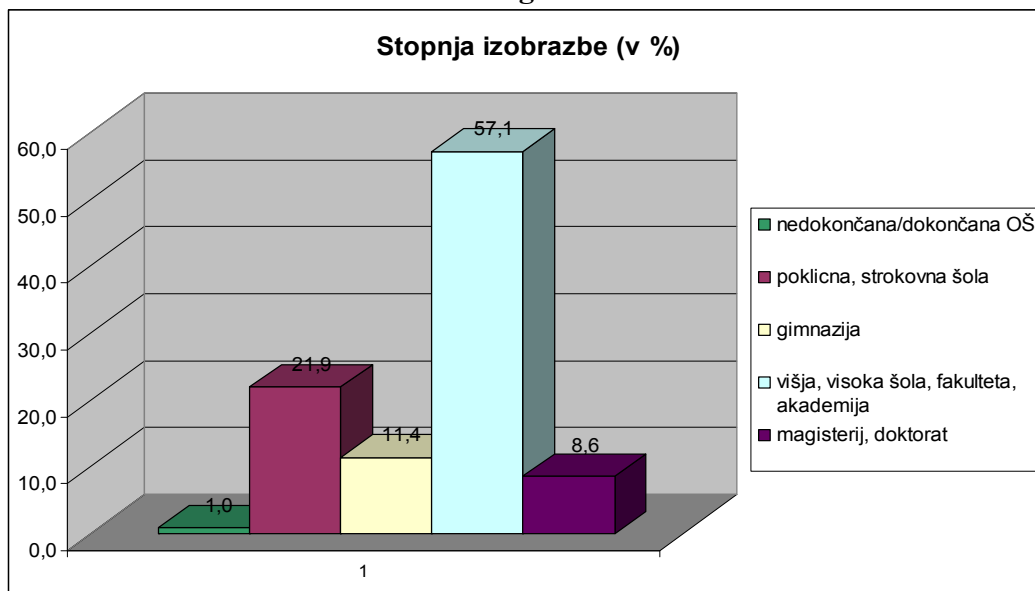
6.1.2 Vzorec glede na delavno aktivnost in izobrazbo

Med anketiranimi ni nihče odgovoril, da je nezaposlen, skoraj 64 % je zaposlenih, 20 % je upokojenih, ostali abonenti pa se še šolajo (glej Graf 6.3). 2/3 abonentov ima narejeno višjo, visoko šolo ali več, 22 % je takih, ki imajo poklicno oz. strokovno šolo, sledijo pa jim gimnazijci z 11 % (glej Graf 6.4).

Graf 6.3: Vzorec glede na delavno aktivnost



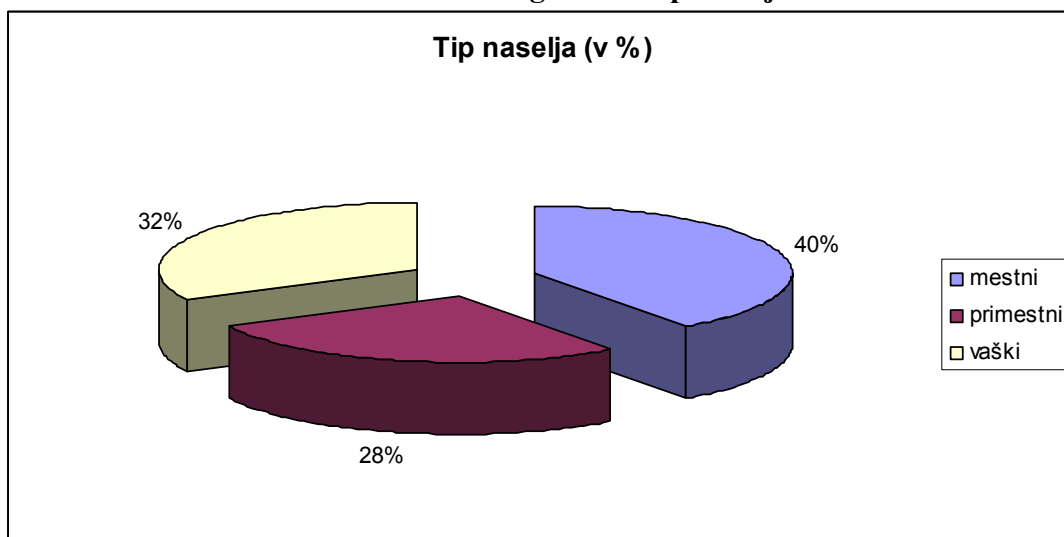
Graf 6.4: Vzorec glede na izobrazbo



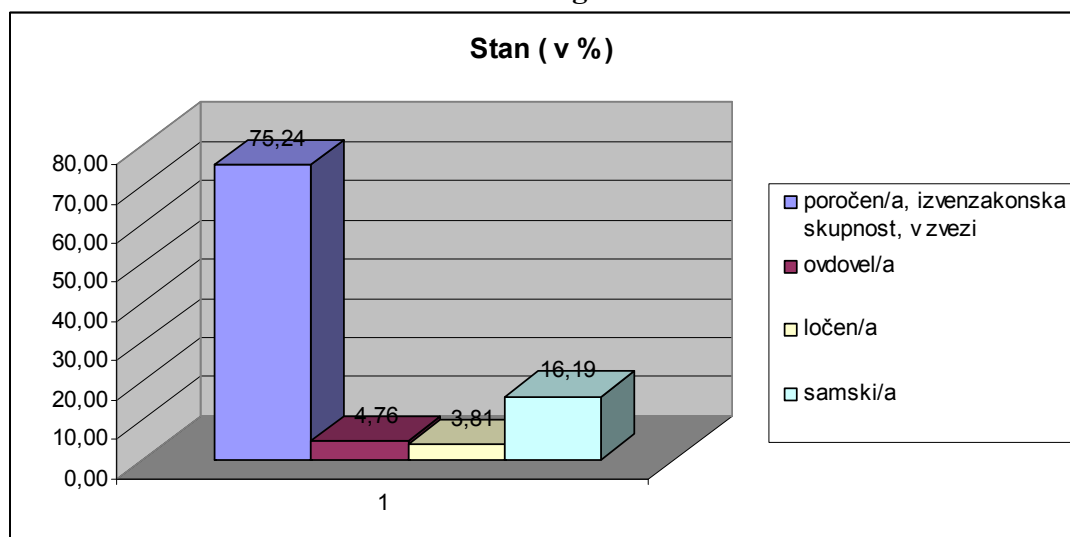
6.1.3 Vzorec glede na tip naselja in stan

Največ anketiranih je odgovorilo, da prihaja iz mesta (40 %), skoraj enak delež pa je tistih, ki so iz primestja oz. vasi (glej Graf 6.5). Takih, ki so v vezi ali poročeni je 75 %, najmanj je ločenih in ovdovelih (glej Graf 6.6).

Graf 6.5: Vzorec glede na tip naselja



Graf 6.6: Vzorec glede na stan



6.2 Predstavitev rezultatov

6.2.1 Frekvenca vpisanih abonmajev

V vzorcu je največ anketiranih, skoraj 28 %, vpisalo abonma prvič, kar je razumljivo, saj je v tej sezoni Prešernovo gledališče dobilo 522 novih abonentov. Skoraj 20 % je v zadnjih desetih letih redno zahajalo na abonmajske predstave. Tako je bilo v tem letu veliko novih, ostaja pa tudi precejšnje število zvestih obiskovalcev (glej Tabelo 6.3).

Tabela 6.3: Frekvenca vpisanih abonmajev v PGK

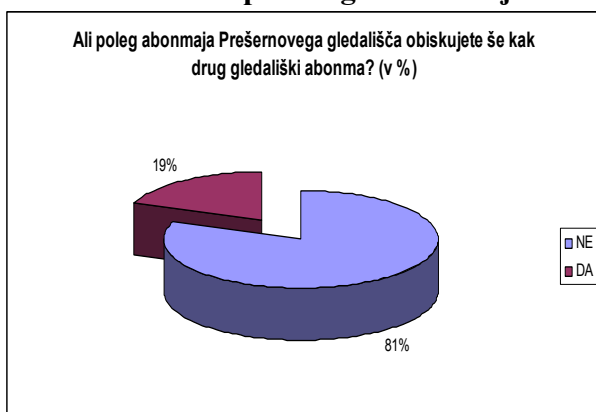
Kolikokrat ste že vpisali abonma PGK v zadnjih 10-ih letih?		
	N	%
1	29	27,62
10	20	19,05
3	13	12,38
2	10	9,52
4	10	9,52
8	10	9,52
5	9	8,57
6	2	1,90
7	2	1,90
Skupaj	105	100,00

6.2.2 Vpis ostalih abonmajev, ustvarjalnih šol/delavnic, razlog za nakup abonmaja

Za vpis drugega gledališkega abonmaja, poleg abonmaja Prešernovega gledališča, se je odločilo 19 % (glej Graf 6.7), po drugi strani pa jih je skoraj 76 % odgovorilo, da so ga vpisali zaradi zanimanja za gledališko umetnost in le 15 % zaradi druženja. Pod 'drugo' so za razlog nakupa abonmaja navajali še 'disciplina pri zahajanju v gledališče', 'prisili me, da redno hodim na predstave' in 'lastno zanimanje'. Pri tem vprašanju so imeli na izbiro le en možen odgovor (glej Graf 6.9).

Na vprašanje, če so kdaj sami obiskovali katero izmed ustvarjalnih šol/delavnic, jih je z 'da' odgovorilo 43 %, torej je več kot polovico takih, ki se nikoli niso udeleževali (glej Graf 6.8).

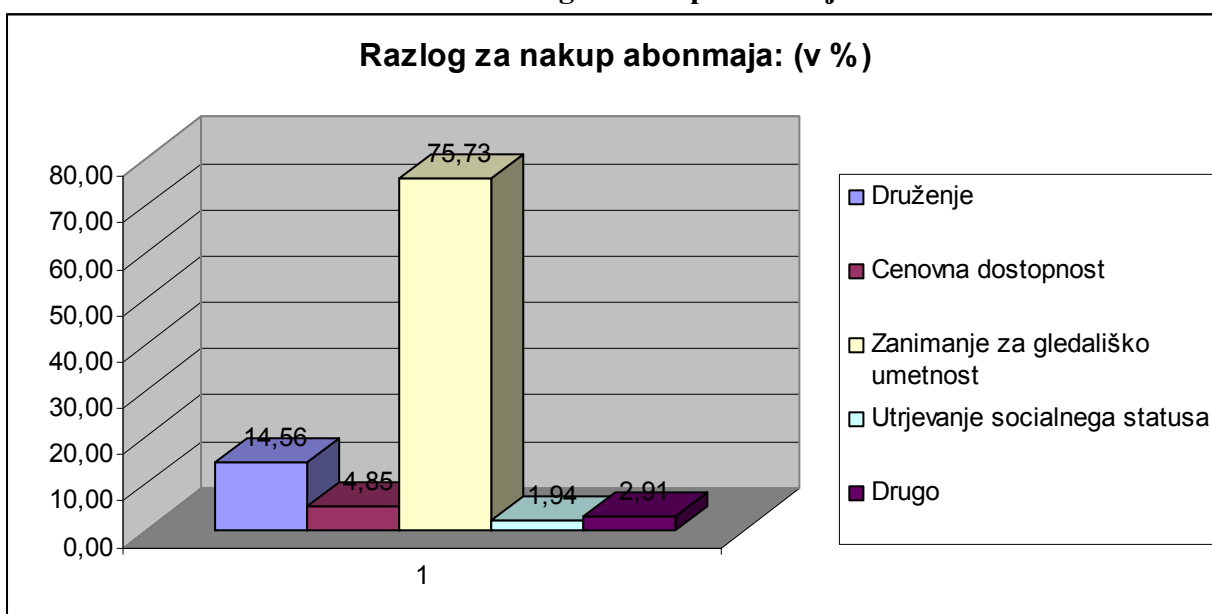
Graf 6.7: Vpis drugih abonmajev



Graf 6.8: Obisk ustvarjalnih šol/delavnic



Graf 6.9: Razlog za nakup abonmaja



6.2.3 Vpliv cene za nakup abonmaja

Cenovna dostopnost je bila razlog za nakup abonmaja le pri 4,85 % obiskovalcev (glej Graf 6.9). Da višina cene nima velikega vpliva, se je pokazalo tudi pri vprašanjih o vplivu cene reda abonmaja in cene sedišča v dvorani. Anketirani so odgovarjali od 1 do 4, kar 1 pomeni 'nič', 2 'malo', 3 'srednje' in 4 'veliko'. V obeh primerih je največ anketirancev odgovorilo, da cena nič ne vpliva na njihov izbor, čeprav je ta odstotek nekoliko manjši pri vplivu cene sedišča, se pa teh 10 % porazdeli pri odgovoru 'malo' (glej Tabelo 6.4). Torej se najpogostejše vrednosti pri obeh vplivih gibljejo med 'nič' in 'malo' vpliva.

Tabela 6.4: Vpliv cene

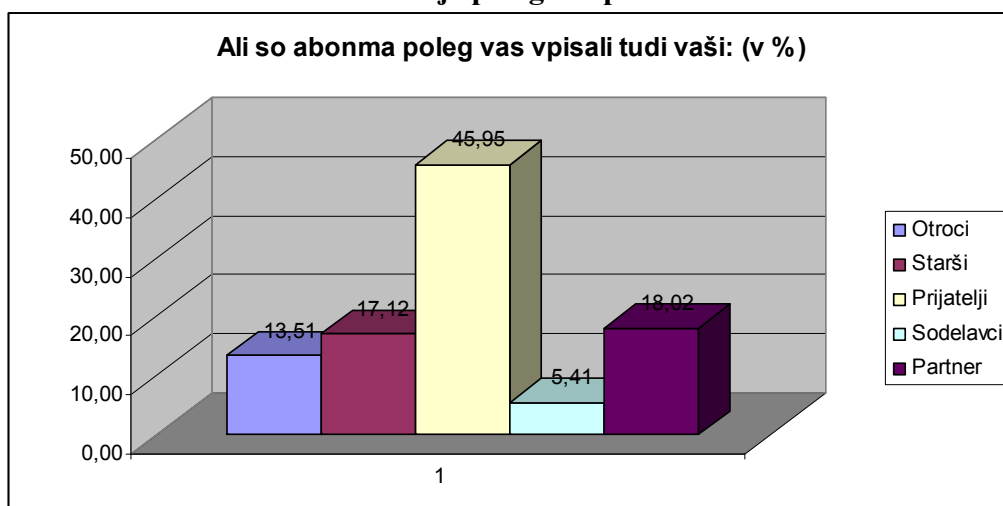
V kolikšni meri je cena vplivala na izbor abonmaja? (v %)		
	Vpliv cene abonmaja	Vpliv cene sedišča
nič	51,43	40,38
malo	25,71	34,62
srednje	20,00	20,19
veliko	2,86	4,81

6.2.4 Prenos kulturnih vzorcev iz generacije v generacijo

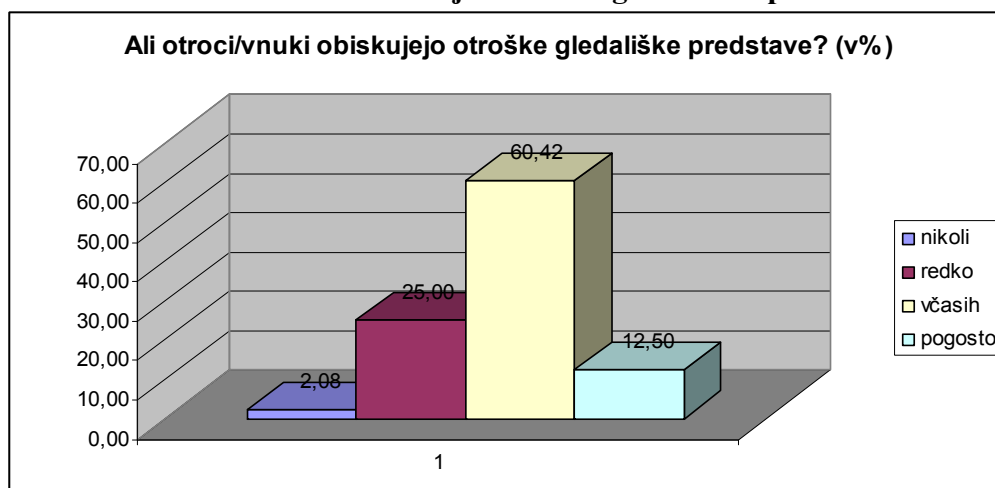
Pri vprašanju kdo je poleg anketiranih še vpisal abonma, je bilo možnih več odgovorov. Na prvem mestu od vseh odgovorov (111) je bil odgovor 'prijatelji' s skoraj 46 %, nato je sledil odgovor 'drugo' z 18 %, pri čemer so vsi navedli 'partner', odstotek manj vprašanih je odgovorilo 'starši' in 13,5 %, da poleg njih obiskujejo gledališče še 'otroci'. Skoraj 31 % skupaj tvorita odgovora 'starši' in 'otroci', kar je blizu odstotka 'prijatelji' (glej Graf 6.10).

54 % vprašanih je odgovorilo, da nima otrok/vnučkov, torej prednjačijo tisti, ki jih imajo, s 56 %. Slednji so najpogostejše odgovarjali, da njihovi otroci/vnuki obiskujejo otroške gledališke predstave 'včasih' (60 %), sledi odgovor 'redko' (25 %), zanemarljiv odstotek pa je pri odgovoru 'nikoli' (2 %) (glej Graf 6.11).

Graf 6.10: Kdo je poleg še vpisal abonma?



Graf 6.11: Potomci in njihov obisk gledaliških predstav

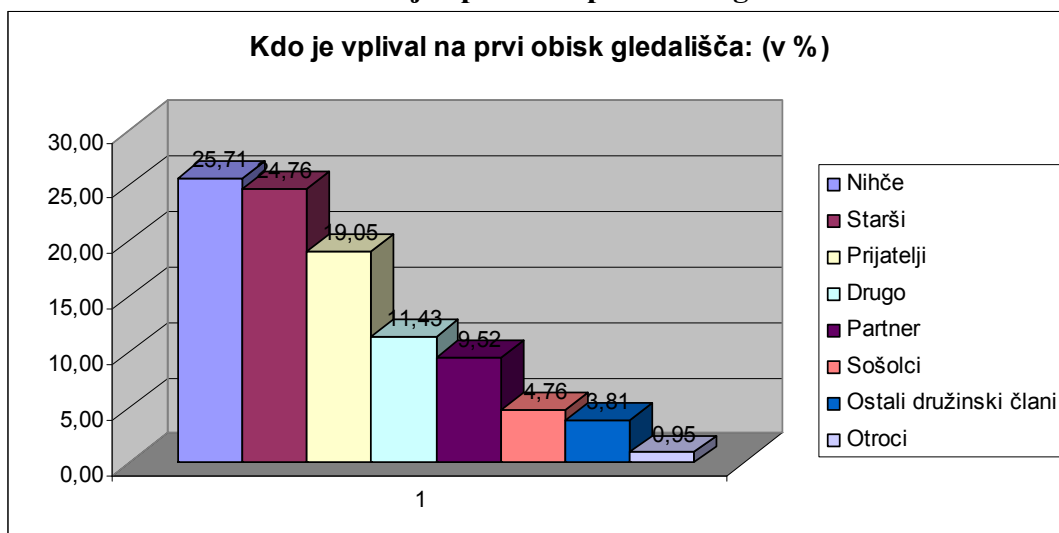


6.2.5 Starost in vpliv na prvi obisk gledališča

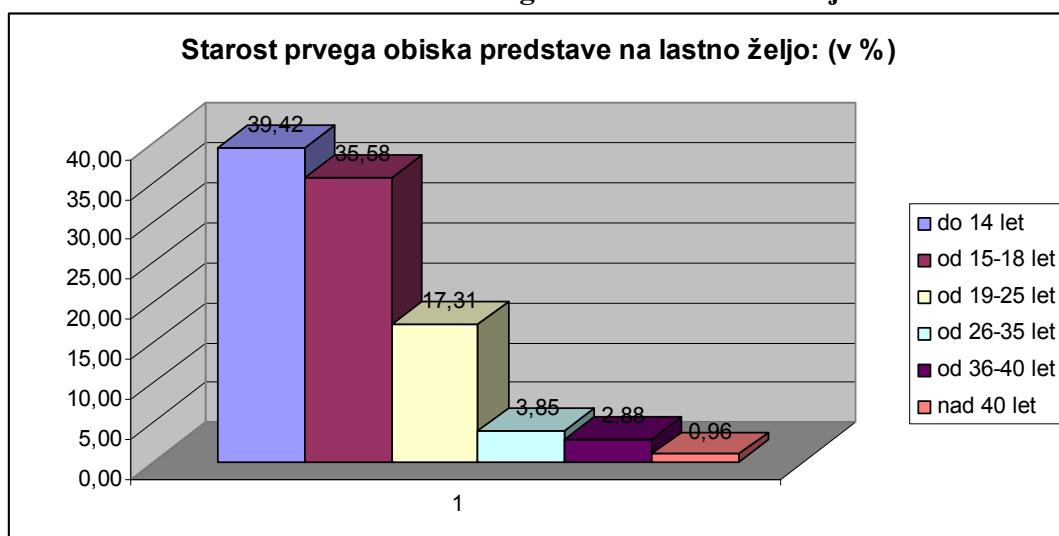
Večina vprašanih so se za prvi obisk gledališča odločili sami, torej na njih ni nihče vplival, za odstotek manj je takšnih, na katere so vplivali starši, sledijo odgovori 'prijatelji', 'drugo', 'partner', 'sošolci', 'ostali družinski člani' in 'otroci'. Pod drugo so navajali šolo in profesorje (glej Graf 6.12).

Kar 75 % abonentov je gledališko predstavo obiskalo na lastno željo do 18. leta, 17 % pa do 25. leta. Le 8 % jih je bilo starih 26 let ali več, ko so si ogledali uprizoritev samoiniciativno (glej Graf 6.13).

Graf 6.12: Kdo je vplival na prvi obisk gledališča?



Graf 6.13: Prvi obisk gledališča na lastno željo



6.2.6 Stopnja priljubljenosti uprizoritev

Abonente Prešernovega gledališča najbolj pritegnejo uprizoritve, ki odražajo vsakdanje življenje, nato jim sledijo uprizoritve z globljim sporočilom, tik za njimi so lahkotne uprizoritve, na zadnjem mestu pa so uprizoritve klasičnih del. Pod 'drugo' so odgovarjali trije anketiranci, in sicer so za odgovor navedli komedije, kar bi lahko primerjali z lahkotnimi uprizoritvami (glej Tabela 6.5)².

Tabela 6.5: Uprizoritve, ki najbolj pritegnejo pozornost

Kakšne uprizoritve najbolj pritegnejo pozornost?					
	N	Min	Max	Aritmetična sredina	Standardni odklon
Uprizoritve, ki odražajo vsakdanje življenje	99	1	4	2,13	0,95
Uprizoritve z globljim sporočilom	99	1	5	2,55	1,17
Lahkotne uprizoritve	99	1	5	2,68	1,21
Uprizoritve klasičnih del	99	1	4	2,77	1,11
Drugo	3	1	4	2,00	1,73

² Anketiranci so uprizoritve rangirali od 1 do 5, pri čemer 1 pomeni 'me najbolj pritegne' in 5 'me najmanj pritegne'.

6.3 Analiza povezanosti

Kot navaja Jurak (1975), je v preteklosti zviševanje cen vstopnic znatno vplivalo na obisk gledaliških predstav. Koliko je to pomembno abonentom Prešernovega gledališča, je v analizi prikazano glede na njihovo delovno aktivnost. Na podlagi točk Ahačičeve (1998) o lastnostih obiskovalcev gledališč sem preverila, iz katerih razlogov hodijo na predstave različno stari abonenti in ali pri tem obstajajo razlike med spoloma. Poleg tega me je tudi zanimalo, ali je prenašanje kulturnih vzorcev iz generacije v generacijo pogojeno z izobrazbo prednikov.

6.3.1 Povezanost med spolom, starostjo in razlogom za nakup abonmaja

Najpogostejši razlog za nakup abonmaja je, tako pri ženskah (76 %) kot tudi pri moških (75 %), zanimanje za gledališko umetnost. Odstotka sta si zelo podobna, prav tako ni večjih odstopanj med spoloma niti pri odgovoru 'druženje'. Moški so nekoliko bolj dovzetni za 'cenovno dostopnost', ženske pa za 'utrjevanje socialnega statusa' (glej Tabelo 6.6). Največ anketirancev se je, ne glede na starostni razred, odločilo za odgovor 'zanimanje za gledališko umetnost', več druženja pa iščejo stari med 36 in 45 let ter med 56 in 65 let (glej Tabelo 6.7).

Tabela 6.6: Povezanost med spolom in razlogom za nakup abonmaja

Razlog za nakup abonmaja							
		Druženje	Cenovna dostopnost	Zanimanje za gledališko umetnost	Utrjevanje socialnega statusa	Drugo	Skupaj
moški	N	5	2	24	0	1	32
	%	15,63	6,25	75,00	0,00	3,13	100,00
ženska	N	10	3	54	2	2	71
	%	14,08	4,23	76,06	2,82	2,82	100,00
Skupaj	N	15	5	78	2	3	103
	%	14,56	4,85	75,73	1,94	2,91	100,00

Tabela 6.7: Povezanost med starostjo in razlogom za nakup abonmaja

		Razlog za nakup abonmaja					Skupaj
		Druženje	Cenovna dostopnost	Zanimanje za gledališko umetnost	Utrjevanje socialnega statusa	Drugo	
15-25 let	N	2	1	13	1	0	17
	%	11,76	5,88	76,47	5,88	0,00	100,00
26-35 let	N	2	1	19	0	2	24
	%	8,33	4,17	79,17	0,00	8,33	100,00
36-45 let	N	5	1	12	0	0	18
	%	27,78	5,56	66,67	0,00	0,00	100,00
46-55 let	N	2	1	15	1	0	19
	%	10,53	5,26	78,95	5,26	0,00	100,00
56-65 let	N	2	1	10	0	1	14
	%	14,29	7,14	71,43	0,00	7,14	100,00
nad 66 let	N	2	0	9	0	0	11
	%	18,18	0,00	81,82	0,00	0,00	100,00
Skupaj	N	15	5	78	2	3	103
	%	14,56	4,85	75,73	1,94	2,91	100,00

6.3.2 Povezanost med ceno abonmaja in delovno aktivnostjo

Delež tistih, ki se na ceno abonmaja ne ozirajo, je največji pri upokojencih s 57 %, sledijo jim zaposleni s skoraj 54 %. Najbolj je cena na izbor abonmaja vplivala pri študentih in dijakih (glej Tabelo 6.8).

Tabela 6.8: Povezanost med ceno abonmaja in delovno aktivnostjo

		Vpliv cene abonmaja				Skupaj
		nič	malo	srednje	veliko	
zaposlen/a	N	36	16	13	2	67
	%	53,73	23,88	19,40	2,99	100,00
upokojen/a	N	12	6	3	0	21
	%	57,14	28,57	14,29	0,00	100,00
gospodinjec/ja	N	0	1	0	0	1
	%	0,00	100,00	0,00	0,00	100,00
študent/ka	N	4	3	3	0	10
	%	40,00	30,00	30,00	0,00	100,00
dijak/inja	N	2	1	2	1	6
	%	33,33	16,67	33,33	16,67	100,00
Skupaj	N	54	27	21	3	105
	%	51,43	25,71	20,00	2,86	100,00

6.3.3 Povezanost med izobrazbo in prenašanjem kulturnih vzorcev iz generacije v generacijo

Med tistimi, ki imajo dokončan magisterij ali doktorat, ni nikogar, čigar otroci/vnuki ne bi obiskovali otroških gledaliških predstav. Nikoli pa ne obišejo gledališke predstave otroci/vnuki le enega anketiranca, ki ima dokončano višjo, visoko šolo ali pa fakulteto oz. akademijo. 91,6 % otrok/vnukov včasih oz. pogosto obiskujejo predstave tistih s poklicno, strokovno izobrazbo, 66,6 % tistih, ki imajo dokončan magisterij, doktorat, podoben odstotek pa je tudi tistih z višjo, visoko šolo, fakulteto, akademijo (65,5 %). Vzorec je precej manjši od prvotnega, saj nimajo vsi anketiranci otrok/vnukov, zato je vključenih le 48 abonentov³, kar nekoliko popači rezultate (glej Tabela 6.9).

Tabela 6.9: Povezanost med izobrazbo in prenašanjem kulturnih vzorcev

		Ali otroci/vnuki obiskujejo otroške gledališke predstave?				Skupaj
		nikoli	redko	včasih	pogosto	
nedokončana/dokončana OŠ	N	0	0	0	1	1
	%	0,00	0,00	0,00	100,00	100,00
poklicna, strokovna šola	N	0	1	10	1	12
	%	0,00	8,33	83,33	8,33	100,00
višja, visoka šola, fakulteta, akademija	N	1	9	17	2	29
	%	3,45	31,03	58,62	6,90	100,00
magisterij, doktorat	N	0	2	2	2	6
	%	0,00	33,33	33,33	33,33	100,00
Skupaj	N	1	12	29	6	48
	%	2,08	25,00	60,42	12,50	100,00

³ V vzorcu so upoštevani le tisti, ki imajo otroke/vnuke.

7 ZAKLJUČEK

Anketa je pokazala, da Prešernovo gledališče bolj obiskujejo predstavnice ženskega spola. Iz lastnih opažanj bi temu lahko pritrdila, saj je v gledališču videti veliko več ženskih skupin kot pa moških. Slednji so v večini ob spremstvu svojih partnerk.

V povprečju so abonenti stari okoli 42 let, največ pa jih je na anketo odgovarjalo v starostnem razredu med 26 in 35 let. Večina jih ima narejeno višjo šolo ali več, teh je skoraj dve tretjini od vseh anketiranih, zato lahko sklepamo, da gledališče obiskujejo izobraženi gledalci. Ostala tretjina ima dokončano srednjo šolo, vendar je potrebno upoštevati dejstvo, da so na anketo odgovarjali tudi dijaki in študenti, ki jih je bilo skupaj več kot 15 %. Tako je malo tistih, ki imajo dokončano le srednjo šolo. Kraj iz katerega prihajajo, ni pogojen z obiskom predstav, saj so bili odgovori mestni, primestni in vaški tip naselja zelo enakomerni, za malenkost več abonentov sicer prihaja iz mesta. Poleg tega je zanimiv podatek, da ima večina anketiranih svojega partnerja ali pa so celo poročeni. Ob vsem tem so zaposleni ali upokojeni, med njimi pa ni nikogar, ki bi bil nezaposlen, ostalo so dijaki in študenti. Slednja dva podatka pravzaprav odražata socialni status abonentov, med katerimi ni zaslediti slabo situiranih obiskovalcev.

V sezoni 2007/08 je abonma Prešernovega gledališča kupilo 1487 obiskovalcev, kar je nekoliko manj kot pretekla leta. Abonma ni obnovilo 551 obiskovalcev, vendar je bilo na novo vpisanih 522 abonentov. Ti so v vzorcu predstavljali skoraj tretjino vseh vpisanih, drugo mesto pa so zasedli zvesti gledalci, ki v Prešernovo gledališče hodijo vsaj že deset let. Razlog za tolikšen upad starih abonentov se najverjetneje skriva v predhodni sezoni. Uprizoritve, kot kaže, niso bile po volji obiskovalcev, vendar je bila oglaševalska kampanja v letu 2007 toliko bolj uspešna, da je privabila toliko novih abonentov. Gledalce verjetno privablja tudi super veseli abonma, ki vključuje dve dodatni komediji.

Večina abonentov Prešernovega gledališča se je za nakup abonmaja odločila, zaradi zanimanja za gledališko umetnost, nekaj pa je bilo tudi takih, ki so ga vpisali zaradi druženja. Takih, ki bi si s tem utrjevali socialni status, je bilo izredno malo in še to so bile samo ženske, možno pa je tudi, da na to vprašanje niso želeli odgovarjati. Kljub temu se je zanimanje za umetnost izkazalo za visoko, zato je zanimivo, da večini zadostuje vpis le enega gledališkega abonmaja, torej Prešernovega gledališča, poleg

tega pa se jih več kot polovica ni nikoli ukvarjala z umetnostjo, torej niso obiskovali nobenih ustvarjalnih šol ali delavnic.

Iz vzorca je tudi razvidno, da cena pri vpisu abonmaja ni igrala pomembne vloge. Pri tem je potrebno opozoriti, da je večina anketirancev zaposlenih oz. upokojenih. Nekoliko bolj je sicer na izbor vplivala cena sedišča v dvorani kot pa cena reda abonmaja. Na podlagi tega lahko sklepamo, da jim ni preveč pomembno, kje sedijo, bolj jim je pomembno, da si lahko izberejo dan predstave. Torej je tu pomembna vrednota čas. Po pričakovanju se je pokazalo, da so nekoliko bolj pozorni na ceno dijaki in študentje.

Največ abonentov obiskuje gledališke predstave s prijatelji in/ali s svojim partnerjem. Slednji odgovor ni nič presenetljivega, saj je večina abonentov v zvezi. Poleg njih so abonma vpisali tudi starši in/ali otroci, skupaj kar ena tretjina vseh odgovorov. Torej bi lahko rekli, da se kulturni vzorci prenašajo iz generacije v generacijo, kar potrjuje tudi vprašanje, ali potomci obiskujejo otroške gledališke predstave. Samo en abonent je namreč odgovoril, da njegovi otroci/vnuki nikoli ne hodijo v gledališče. Ob tem je tudi veliko abonentov odgovorilo, da so na njihov prvi obisk gledališča vplivali starši, kar prav tako potrjuje vpliv kulturnih vzorcev iz roda v rod. Največ abonentov je mnenja, da so se sami odločili za prvi obisk, na nekatere pa so vplivali prijatelji. To sovпада s tem, da največ abonentov obiskuje gledališke predstave prav s prijatelji. Šola in profesorji so imeli vpliv le na nekatere, kar je v nasprotju s pričakovanji, saj si šolarji ogledajo veliko predstav z izobraževalno ustanovo. Tri četrtine anketiranih si je prvič na lastno željo ogledalo predstavo do 18. leta.

Na podlagi rezultatov si abonenti Prešernovega gledališča najraje ogledajo uprizoritve, ki odražajo vsakdanje življenje in tiste z globljim sporočilom. To sta jim nudili sodobna drama Akvarij Evalda Flisarja in družinska kriminalka Življenje v senci bananovca Ivana Vidića, ki bi ju lahko šteli med uprizoritve z globljim sporočilom oz. uprizoritve, ki odražajo vsakdanje življenje. Všeč so jim tudi lahkotne predstave, kot je bila v tem letu komedija Partnerski odnosi Toneta Partljiča. Poleg tega je kar tretjina abonentov vpisala še super veseli abonma, ki ponuja dva dodatni gostujoči komediji. Na voljo sta jim bili tudi predstavnici klasičnih del tragedija Kralj Lear Williama Shakespeara in naturalistična drama Gospodična Julija Avgusta Strindberga. Kot kaže je bila kombinacija izbranih predstav za abonma v sezoni 2007/08 vsekakor po okusu abonentov, kar se je pokazalo tudi v naslednjem letu z večjim vpisom.

Rezultati analize povezanosti kažejo, da test ni zanesljiv. Potreben bi bil večji vzorec oz. vključitev še ostalih obiskovalcev Prešernovega gledališča in ne samo abonentov. Odgovori slednjih so bili zelo homogeni in ni bilo večjih razlik, izkazalo pa se je tudi, da gre za izobražene gledalce, saj je bilo le malo tistih, ki so imeli dokončano poklicno šolo ali manj. To je bil tudi razlog, da rezultati v zvezi z izobraženostjo niso bili dovolj reprezentativni, upoštevati pa je potrebno dejstvo, da študentje oz. dijaki niti še ne morejo imeti višje izobrazbe. Prav tako ne moremo abonentov razdeliti na elitno in preprosto občinstvo, saj je njihov okus precej podoben. Nekoliko bolj se nagibajo k elitnim, izobraženim gledalcem, saj so v večji meri bolj zainteresirani za resnejše predstave, vendar jih precej pritegnejo tudi lahkotne uprizoritve. Po drugi strani je potrebno upoštevati dejstvo, da so se nekateri abonenti odločili še za super veseli ali super resni abonma. Kar trikrat več se jih je odločilo za dodatne komedije, zato bi bilo potrebno primerjati obe skupini, da bi bila slika o abonentih jasnejša. Moja vprašanja namreč niso vsebovala vprašanja o vpisu dodatnih abonmajev. Kljub temu lahko sklepamo, da si je Prešernovo gledališče z raznolikim izborom repertoarja pridobilo svoj krog občinstva tudi za sezono 2008/09. Naslednja raziskava bi morala zaobjeti predvsem večji in slučajnostni vzorec, da bi lahko govorili o populaciji obiskovalcev Prešernovega gledališča oz. da bi bila slika kdo ga pravzaprav obiskuje, jasnejša. Morebitna rešitev bi lahko bila v seznamu abonentov, iz katerega bi izbrali naključne anketirance z določenim korakom (npr. vsakega petega). Vprašalnike bi bilo nato najbolje poslati na domače naslove. Poslane ankete na papirju bi lahko vrnil ob obisku gledališča ali preko že plačane poštne. Ob tem bi bilo smiselno primerjati abonente še glede na vpisan abonma, torej tiste, ki bi vpisali samo osnovni abonma in tiste, ki bi izbrali super veseli ali super resni abonma. Vprašalnike bi lahko poslali tudi preko elektronske pošte, vendar verjetno ne bi zajeli večine starejših abonentov. Slednji način bi bil sicer cenejši in hitrejši, vendar bi bil vzorec ponovno priložnosten, ker nimajo vsi abonenti elektronskega naslova ali pa ga ne navedejo med podatki.

Doslej je bilo narejeno nekoliko premalo raziskav o profilih občinstva. Gledališka teorija bi se morala bolj posvetiti psihološkimi vidikom gledališkega stika z občinstvom in šele nato bi bilo razvidno, kako se različna publika odziva na neko dramsko zvrst oz. na poskus različnih gledaliških prijemov za zблиžanje teatra in gledalcev.

Osnovni in glavni pomen gledališča je brez dvoma v tem, da s svojo duhovno in duševno ekstazo, s svojimi tragičnimi in komičnimi pretresi razrije in razgiblje človeško notranjost tako, da začutijo vsi ljudje nepojmljivo neskončnost vesolja in nerazrešljivo zagonetnost onostranstva, nerazdružno spojenost vsega človeštva in vsega našega sveta (Debevec v Štih 1981, 100).

8 LITERATURA

- *Aeschylus*. 2009. Dostopno prek: <http://z.about.com/d/ancienthistory/1/7/b/E/Aeschylus.jpg> (31. avgust 2009).
- Ahačič, Draga in Robert Pignarre. 1985. *Dramsko gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Ahačič, Draga. 1998. *Gledališke besede*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- *Aristophanes*. 2008. Dostopno prek: <http://images.google.si/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0b/Aristophanes> (11. marec 2008).
- Bourdieu, Pierre in Alain Darbel. 1969/1991. *The Love of Art*. Cambridge: Polity Press.
- Carlson, Marvin. 1992. *Teorije gledališča: zgodovinski in kritični pregled od Grkov do danes I.* Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Delak, Ferdo. 1964. *Delavski oder na Slovenskem: študije in gradivo*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- *Dioniz*. 2008. Dostopno prek: <http://sl.wikipedia.org/wiki/Dioniz> (11. marec 2008).
- *Euripides*. 2009. Dostopno prek: <http://assets.sbnation.com/assets/38510/Euripides.jpg> (3. oktober 2009).
- Fugina, Ivan. 1933. *Narodna čitalnica v Kranju: 1863-1933*. Kranj: Narodna čitalnica.
- --- 1951. *Gledališki list Prešernovega gledališča 1951/52*. Kranj: Prešernovo gledališče.
- --- 1955. *Gledališki list Prešernovega gledališča 1955/56*. Kranj: Prešernovo gledališče.
- Gabrič, Aleš. 2001. *Prešernovo gledališče v Kranju: 1945-1957*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- *Grška dramatika*. 2008. Dostopno prek: http://projekti.svarog.org/grska_dramatika/rgd.swf (11. marec 2008).
- Hartnoll, Phyllis. 1989. *Kratka zgodovina gledališča*. London: Thames and Hudson.
- Jesenovec, Ana in Jaka Lenardič. 2001. *Književnost*. Ljubljana: Narodna in

univerzitetna knjižnica.

- Jurak, Mirko. 1975. *Dileme parabolične umetnosti*. Ljubljana: Partizanska knjiga, Znanstveni tisk.
- Kreft, Bratko. 1960. *Poslanstvo slovenskega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- --- 1985. *Kranjski komedijanti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Logar, Matija, ur. 1990. *Prešernovo gledališče po letu 1945*. Kranj: Mestna občina Kranj.
- --- ur. 1995. *Teden slovenske drame*. Kranj: Mestna občina Kranj.
- Moravec, Dušan. 1990. *Temelji slovenske teatrologije*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Novak, Radek. 2003. Vpliv čeških umetnikov na gledališče v Sloveniji 1894 – 1907. V *Vidiki slovenske gledališke zgodovine*, ur. Ivo Svetina, 109. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej.
- Ogrizek, Peter, ur. 1975. *Razvoj kulturne dejavnosti*. Kranj: Mestna občina Kranj.
- Pirnat, Makso. 1913. *Narodna čitalnica v Kranju 1863-1913: spominska knjižica, posvečena ob petdesetletnici vsem dosedanjim članom in sodelavcem, dobrotnikom in prijateljem*. Kranj: Narodna čitalnica.
- *Plauto*. 2008. Dostopno prek: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/95/Tito_Maccio_Plauto.jpg/180px-Tito_Maccio_Plauto.jpg (12. marec 2008).
- Predan, Vasja. 1996. *Slovenska dramska gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Prešernovo gledališče Kranj. 1952. *Gledališki list Prešernovega gledališča Kranj*. Interno gradivo.
- --- 1970. *Petindvajsetletnica Prešernovega gledališča Kranj*. Interno gradivo.
- --- 2007a. *Repertoar sezone 2007/2008*. Interno gradivo.
- --- 2007b. *Cene abonmajev za sezono 2007/2008*. Interno gradivo.
- --- 2008. *Primerjava vpisa abonmaja po sezonah*. Interno gradivo.
- --- 2009a. *Prešernovo gledališče Kranj*. Interno gradivo.
- --- 2009b. *Sedežni red*. Interno gradivo.
- Skušek - Močnik, Zoja. 1980. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*.

Ljubljana: DDU Univerzum.

- *Sofoklej*. 2008. Dostopno prek: http://www.s-gim.kr.edus.si/projekti/antico_gledalisce/sofoklej.jpg (12. marec 2008).
- Štih, Bojan. 1981. *Slovenski theater gori postaviti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- *Terencijea*. 2008. Dostopno prek: http://www.wikidia.info/hr/wiki/Slika:Terencijea_1.jpg.html (12. marec 2008).
- Traven, Janko. 1965. *Pota slovenskega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Vevar, Štefan. 1998. *Slovenska gledališka pot*. Ljubljana: DZS.
- Žibert, Marjana, ur. 2000. *Gledališče v Kranju od začetkov do druge svetovne vojne*. Kranj: Mestna občina Kranj.
- Žontar, Majda, ur. 1985. *Delavska kulturna društva v Kranju med obema vojnama*. Kranj: Mestna občina Kranj.
- --- 1991. *Prosvetno društvo Kranj*. Kranj: Župnijski urad.

PRILOGE

Priloga A: Anketni vprašalnik

ANKETA O GLEDALIŠKIH NAVADAH

Pozdravljeni!

Sem študentka sociologije na Fakulteti za družbene vede, Univerza v Ljubljani. Anketa, ki je pred vami, je zasnovana za diplomsko nalogo o gledališču.

Z izpolnjenjo anketo boste veliko pripomogli k raziskavi o navadah slovenske gledališke publike. Podatki, zbrani z anketo, so zelo pomembni, saj bodo služili kot osnova za nadaljnje analize, zato vas prosim, da si vzamete nekaj minut ter anketo pozorno izpolnite.

Za vaš čas in informacije se vam zahvaljujem in vam zagotavljam varovanje zasebnosti in tajnosti vaših odgovorov!
Ajda Vanessa

1. Kolikokrat ste se že vpisali v abonma Prešernovega gledališča Kranj v **zadnjih 10-ih letih**?

2. Ali poleg abonmaja Prešernovega gledališča obiskujete še kak drug gledališki abonma?
 1. Ne
 2. Da (kateri): _____
3. Ali so abonma poleg vas vpisali tudi vaši: (možnih je več odgovorov)
 1. Otroci
 2. Starši
 3. Prijatelji
 4. Sodelavci
 5. Drugo: _____
4. Kateri je vaš **glavni** razlog za nakup abonmaja? (obkrožite en odgovor)
 1. Druženje
 2. Cenovna dostopnost
 3. Zanimanje za gledališko umetnost
 4. Utrjevanje socialnega statusa
 5. Drugo: _____
5. V kolikšni meri je **cena reda abonmaja** (rumeni, četrtek1, sobota2 ...) vplivala na vaš izbor?
 1. nič
 2. malo
 3. srednje
 4. veliko
6. V kolikšni meri je **cena sedišča v dvorani** vplivala na vaš izbor?
 1. nič
 2. malo
 3. srednje
 4. veliko

7. Ljudje hodijo v gledališče iz različnih razlogov. Ali je kdo vplival na vas, da ste **prvič** obiskali gledališko predstavo?
1. Starši
 2. Partner
 3. Otroci
 4. Ostali družinski člani
 5. Prijatelji
 6. Sošolci
 8. Sodelavci
 9. Nihče
 10. Drugo: _____
8. Koliko ste bili stari, ko ste **prvič** obiskali gledališko predstavo **na lastno željo**?
1. do 14 let
 2. od 15 - 18 let
 3. od 19 – 25 let
 4. od 26 – 35 let
 5. od 36 – 40 let
 6. nad 40 let
9. Kakšne uprizoritve najbolj pritegnejo vašo pozornost? Razvrstite jih po **pomembnosti**. Začnite z 1, kar pomeni 'me najbolj pritegne' ter nadaljujte z 2,3,4...
- ____ Uprizoritve klasičnih del
- ____ Uprizoritve, ki odražajo vsakdanje življenje
- ____ Lahkotne uprizoritve
- ____ Uprizoritve z globljim sporočilom
- ____ Drugo: _____
10. Ste sami kdaj obiskovali katero izmed ustvarjalnih šol/delavnic (glasbena, likovna, plesna ...)?
1. Ne
 2. Da (katero): _____
11. Če imate otroke oz. vnuke, ali obiskujejo otroške gledališke predstave?
1. nikoli
 2. redko
 3. včasih
 4. pogosto
9. nimam otrok/vnukov

Z anketo ste skoraj pri koncu, prosila bi vas le še za nekaj podatkov.

12. Katerega leta ste bili rojeni?

13. Označite vaš spol:

1. moški
2. ženska

14. Kakšna je vaša izobrazba:

1. nedokončana OŠ
2. dokončana OŠ
3. 2-3 letna poklicna šola
4. 4-5 letna strokovna šola
5. gimnazija
6. višja šola
7. visoka šola, fakulteta, akademija
8. magisterij, doktorat

15. Tip naselja v katerem živite:

1. mestni
2. primestni
3. vaški

16. Kakšna je vaša sedanja delovna aktivnost?

1. zaposlen/a
2. nezaposlen/a
3. upokojen/a
4. gospodinjec/ja
5. študent/ka
6. dijak/inja
7. drugo: _____

17. Kakšen je vaš zakonski stan?

1. poročen/a
2. izvenzakonska skupnost
3. v zvezi
4. ovdovel/a
5. ločen/a
6. samski/a

Priloga B: Tabele analize

Spol

	N	%
moški	34	32,38
ženska	71	67,62
Skupaj	105	100,00

Starostni razredi

	N	%
15-25 let	17	16,19
26-35 let	25	23,81
36-45 let	19	18,10
46-55 let	19	18,10
56-65 let	14	13,33
nad 66 let	11	10,48
Skupaj	105	100,00

Delovna aktivnost

	N	%
zaposlen/a	67	63,81
upokojen/a	21	20,00
gospodinjec/ja	1	0,95
študent/ka	10	9,52
dijak/inja	6	5,71
Skupaj	105	100,00

Izobrazba

	N	%
nedokončana/dokončana OŠ	1	0,95
poklicna, strokovna šola	23	21,90
gimnazija	12	11,43
višja, visoka šola, fakulteta, akademija	60	57,14
magisterij, doktorat	9	8,57
Skupaj	105	100,00

Tip naselja

	N	%
mestni	42	40,00
primestni	29	27,62
vaški	34	32,38
Skupaj	105	100,00

Zakonski stan

	N	%
poročen/a	48	45,71
izvenzakonska skupnost	15	14,29
v zvezi	16	15,24
ovdovel/a	5	4,76
ločen/a	4	3,81
samski/a	17	16,19
Skupaj	105	100,00

Drugi gledališki abonmaji

	N	%
NE	84	80,77
DA	20	19,23
Skupaj	104	100,00

Obisk ustvarjalnih šol/delavnic
(glasbena, likovna, plesna...)

	N	%
NE	59	57,28
DA	44	42,72
Skupaj	103	100,00

Razlog za nakup abonmaja

	N	%
Druženje	15	14,56
Cenovna dostopnost	5	4,85
Zanimanje za gledališko umetnost	78	75,73
Utrjevanje socialnega statusa	2	1,94
Drugo	3	2,91
Skupaj	103	100,00

Kdo je poleg še vpisal abonma

	N	%
Otroci	15	13,51
Starši	19	17,12
Prijatelji	51	45,95
Sodelavci	6	5,41
Partner	20	18,02
Skupaj	111	100,00

Ali otroci/vnuki obiskujejo otroške gledališke predstave?

	N	%
nikoli	1	0,96
redko	12	11,54
včasih	29	27,88
pogosto	6	5,77
nimam otrok/vnukov	56	53,85
Skupaj	104	100,00

Vpliv oseb na prvi obisk gledališča

	N	%
Starši	26	24,76
Partner	10	9,52
Otroci	1	0,95
Ostali družinski člani	4	3,81
Prijatelji	20	19,05
Sošolci	5	4,76
Nihče	27	25,71
Drugo	12	11,43
Skupaj	105	100,00

Starost prvega obiska na lastno željo

	N	%
do 14 let	41	39,42
od 15-18 let	37	35,58
od 19-25 let	18	17,31
od 26-35 let	4	3,85
od 36-40 let	3	2,88
nad 40 let	1	0,96
Skupaj	104	100,00