

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Batagelj

Gledališče – pobeg od družbenih norm

Magistrsko delo

Ljubljana, 2014

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Maja Batagelj

Mentor: izr. prof. dr. Peter Stankovič

Gledališče – pobeg od družbenih norm

Magistrsko delo

Ljubljana, 2014

ZAHVALA:

Najlepša hvala staršema, ki sta me spodbujala tekom študija in sestri, ki je vedno verjela vame in mi vlivala poguma. Posebna zahvala gre domači gledališki skupini in njenim članom, s katerimi sem preživela obilico lepih trenutkov na in pod odrom.

Hvala tudi mentorju Petru Stankoviću za neutrudno pomoč in vedno dobrodošle nasvete pri izdelavi naloge.

Gledališče – pobeg od družbenih norm

Človek se ne rodi kot član družbe, temveč to šele postane skozi proces učenja njene kulture. Odraslost in vsakdanji ritem. Pri tem ne more ubežati določenim rutinam in družbenim normam, ki so del življenja. Življenje lahko vidimo kot oder – v katerem ljudje igrajo svoje družbene vloge mater, očetov, sinov, hčera, prijateljev – a to igranje je omejeno in regulirano s formalnim in neformalnim družbenim nadzorom. Gledališki oder, po drugi strani, pa preprostemu človeku ponudi toliko svobode, da lahko zaživi v vlogah, brez skrbi za posledice. Z magistrsko nalogo želim predstaviti samoumevno in velikokrat nezavedno rutino vsakdanjega življenja, vpeto v družbene norme, in možnosti izhoda iz te družbeno konstruirane realnosti. Mesto pobega bom iskala na področju gledališča, natančneje v amaterskem gledališču. Z nalogo želim predstaviti gledališče, ne le kot pomemben prostor kulture, umetnosti in samoodkrivanja, temveč tudi kot mesto svobode, tako v izražanju kot v dejanjih. V skladu s tem sem oblikovala raziskovalno vprašanje, ali gledališče nudi igralcu mesto pobega iz vsakodnevnih norm in rutin. Naloga bo tematsko prehajala iz sociološkega pojmovanja vsakdana in njegove rutinske strukture realnosti, družbenih norm ter igranja družbenih vlog, v predstavitev gledališča, njegovih elementov in amaterizma. Nadaljevala bom z empiričnim delom, v katerem bom predstavila in interpretirala odgovore, – zbrane z vprašalnikom s strani amaterskih gledaliških igralcev – ki bodo privedli do določenih ugotovitev in zaključka magistrske naloge.

Ključne besede: vsakdanje življenje, družbene norme, rituali, pobeg, gledališče.

Theatre – escape from social norms

A man is not born as a member of society, but he becomes that through a process of learning his culture. Cultural embodiment of the individual is reflected within who and what he is, how he behaves and how he works through his daily rhythm. In doing so, he cannot escape certain routines and social norms that are part of life. Life can be seen as a stage – in which people play their social roles of mothers, fathers, sons, daughters, friends – but this acting is limited and regulated by formal and informal social control. On the other hand, the theatre stage can offer a man so much freedom that he can come to life in his roles without worrying about the consequences. With my master's thesis I want to present a matter of automatic and often unconscious routines of everyday life, embedded in social norms, and the possibilities of a way out of this socially constructed reality. I will search for a place of escape in the field of theatre, specifically in an amateur one. I wish to present theatre not only as an important centre of culture, art and self-discovery, but also as a place of freedom, both in expression and in action. In accordance with this, the research question I formulated is: if theatre offers to an actor a place to escape from everyday norms and routines. The thesis will thematically proceed from a sociological understanding of everyday life and its routine structure of reality, social norms and social roles, into the presentation of theatre, its elements and amateurism. I will continue with the empirical part in which I will present and interpret answers – collected with questionnaire by the amateur theatre actors – which will lead to certain findings and conclusion.

Key words: everyday life, social norms, rituals, escape, theatre.

KAZALO

1	UVOD	6
2	KULTURA	9
2.1	ORGANIZIRANOST KULTURE	11
2.2	PRENOS KULTURE	13
3	DRUŽBA	15
3.1	VSTOP V DRUŽBO	16
3.2	DRUŽBENA REALNOST	18
3.3	DRUŽBENI NADZOR	20
3.3.1	Formalni družbeni nadzor	21
3.3.2	Neformalni družbeni nadzor	21
3.3.3	Odklonskost	22
4	VSAKDANJE ŽIVLJENJE	23
4.1	SOCIOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA	24
4.2	VLOGE V VSAKDANJEM ŽIVLJENJU	25
4.2.1	Igranje vlog	26
4.3	UREJENOST VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA	29
4.4	POBEGI IZ RUTINE	31
4.4.1	Mesta pobega	32
5	GLEDALIŠČE	35
5.1	ZGODOVINA GLEDALIŠČA	36
5.2	ELEMENTI GLEDALIŠČA	38
5.3	AMATERSKO GLEDALIŠČE	40
5.3.1	Amaterstvo	43
5.3.2	Zakaj amatersko gledališče	46
6	EMPIRIČNI DEL	47
6.1	RAZISKOVALNO VPRAŠANJE IN METODOLOGIJA	47
6.2	VPRAŠALNIK	48
6.3	PREDSTAVITEV ODGOVOROV IN UGOTOVITVE	49
7	ZAKLJUČEK	64
8	LITERATURA	70
	Priloge	72
	<i>Priloga A: Vprašalnik</i>	72
	<i>Priloga B : Predstavitev zbranih odgovorov</i>	74

1 UVOD

Življenje je igra in igra je življenje. Na eni strani, vse kar naredimo v svojem življenju so nekakšne vrste dogodki, ki sestavljajo celotno igro, na drugi strani pa ima igra določene lastnosti in karakteristike vsakdanjega življenja. Igra, na katero se tu nanašam, ni igra kart ali risantanc, temveč igra v filmu oziroma dramska igra na profesionalnem ali amaterskem odru. V svoji magistrski nalogi se bom osredotočila na amaterskega.

Kot kulturologinjo me zanima vpetost človekova v kulturo in vsakdan, katerega poganjajo silnice kulture same. Kdo smo, kaj smo, kako delujemo, kako se gibljemo skozi naš vsakdanji ritem, je odraz kulturnega učlovečenja posameznika. Pri tem ne moremo ubežati določeni rutini naših družbenih življenj. Naša življenja so vpeta v strukturo družbenih pravil in norm. Kot ljubiteljico gledališča in članico amaterske gledališke skupine pa me navdušuje proces ustvarjanja gledališke igre in dejstvo, da lahko gledališki oder ponudi preprostemu človeku toliko svobode, da lahko zaživi v vsaki gledališki vlogi, neomejen z družbenimi pravili in normami. Goffman je opisal življenje kot oder, v katerem ljudje igrajo svoje družbene vloge mater, očetov, sinov, hčera, učiteljev, prijateljev. A to igranje je omejeno z družbenimi normami, njihovim kršitvam pa sledijo sankcije v obliki represivnih aparatov države ali ljudskega neodobravanja, ki nato posledično pogojuje občutke osebnega sramu in krivde.

Z magistrsko nalogo želim predstaviti samoumevno in velikokrat nezavedno rutino vsakdanjega življenja, vpeto v družbene norme, in možnosti izhoda iz te družbeno konstruirane rutine realnosti. Pri slednjih bom odgovor iskala v gledališču, natančneje med ljubiteljskimi igralci amaterskih gledaliških skupin. Z nalogo želim podati novo alinejo v poimenovanju gledališča in ga prikazati, ne le kot pomemben prostor kulture in samoodkrivanja, temveč tudi kot mesto svobode, tako v izražanju kot v dejanjih. Osredotočenje v nalogi se bo tako vrtelo okoli področja igranja vlog tako v družbi kot v gledališču, natančneje ljubiteljskem gledališču. Slednje po mojem mnenju preprosti osebi, katera postane igravec, omogoča pobeg iz vsakodnevnih družbenih norm. V skladu s tem sem oblikovala raziskovalno vprašanje, ali gledališče nudi igralcu mesto pobega iz vsakodnevnih norm in rutin.

Naloga bo sestavljena iz dveh delov. Prvi del naloge je teoretski in ga bom posvetila kvalitativni analizi besedil, v drugem delu pa se bom posvetila analizi odgovorov, na podlagi katerih bom prišla do določenih ugotovitev. Izhodiščna literatura naloge bodo dela Družbena konstrukcija realnosti, avtorjev Bergerja in Luckmanna (1988), *Escape attempts: the theory and practice of resistance to everyday life*, avtorjev Cohena in Taylorja (1992) in *The presentation of self in everyday life*, avtorja Goffmana (1959).

Družba je strukturirana in organizirana z nekimi pravili, normami in vrednotami. Je sistem, zgrajen iz delov, ki so medsebojno povezani. Funkcija posameznih delov je prispevati k vzdrževanju družbe. Za njeno delovanje sta potrebna red in stabilnost. Vsi odraščamo v atmosferi moči, avtoritete in ubogljivosti, dolžnosti ter strahu pred kaznijo. Avtoriteta vlada nad našim celotnim življenjem, pa če je to po naši volji ali ne. Človek se morda rodi svoboden, a se hitro ujame v okove kulture, ki bolj ali manj vodi njegovo življenje. K temu pripomore socializacija, s katero človek postane član družbe. Prevzame drže in vloge od pomembnih drugih, jih internalizira in napravi sebi lastne. Postane subjekt, ki s svojim lastnim sprejemanjem norm in pravil družbe, pogojuje njeno reprodukcijo in nadaljnji obstoj. Dejstvo je, da bo neka kultura obstajala le, če bodo obstajali tudi člani, delujoči v svojem vsakdanu.

Vsakdan je prostor in čas, ki je neviden, toda vedno navzoč in katerega se skoraj ne zavedamo. Zdi se nam samoumeven. Sestoji iz vsakodnevnih dejanj, ponavljajočih se ritualov in rutin, znotraj katerih si racionaliziramo naše življenje. Cohen in Taylor v knjigi *Escape attempts* predstavita možnosti pobega iz teh rutin. Te vidita v aktivnostih, potovanjih in miselnih pobegih. Med aktivnosti spadajo konjički in druge prostočasne dejavnosti. Sama svoj prosti čas – med drugim – že več kot pet let preživljam kot članica amaterske gledališke skupine. V tem času sem na odru doživela veliko stvari, tudi take, za katere vem, da jih drugače ne bom. Gledališče je postalo moje mesto pobega od vsakdanjih norm.

Gledališče je živa umetnost, ki v sebi zajema obilico elementov. Predstavlja ljudi, ki so na odru, za njim, ob njegovih straneh, kot tudi tiste, ki sedijo in opazujejo dogajanje v dvorani. Gre za kvaliteto energije, zaradi katere je odrsko telo igralca odločno in živo, da je zmožno zadržati gledalčevo pozornost na njem. Kot trdi Goffman sta gledališka spretnost uprizarjanja in gledališki menedžment splošna in se dogajata tudi v vsakdanu. Vsak vedno in povsod, bolj ali manj zavedno, igra neko vlogo. V teh vlogah poznamo tako sebe kot druge. Ta maska

predstavlja koncepcijo katero smo oblikovali o sebi – vlogo h kateri težimo. Dejstvo je tudi, da posameznik nikoli ne pokaže vsega. Vsakdanja uprizoritev osebe je socializirana, oblikovana in prirejena, da ustreza razumevanju in pričakovanju družbe v kateri je predstavljena. Izrazje osebe, ki igra družbeno vlogo, je idealizirano in družbeno pogojeno. Vloge, igranje in gledališče lahko dojemamo in razumemo na različne načine. Med temi pojmovanji pa bo moja glavna oznaka zajemala pojmovanje gledališča kot mesto pobega od vsakdanjika in družbenih norm. Menim, da posameznike svet igranja in gledališča privlači zato, ker lahko v njem za kratek čas uidejo družbenim normam in oviram, ki jih slednje zajemajo. Gledališče nudi priložnost, da se igralec polasti tiste svobode, ki mu jo nudi lik, katerega igra, saj na odru družbene norme zbledijo. Tisto, kar je povedano in storjeno na odru, naj bo še tako nasprotno z uveljavljenimi pravili, ostane dopustno in sprejeto. Oseba lahko počne stvari, ki jih v realni življenjski situaciji ne bi mogla oziroma smela, saj bi dejanja veljala za iracionalna ali celo kršitve družbenega reda in zakona. V svetu gledališča je dovoljeno pozabiti na norme, kar za posameznika posledično pomeni večjo svobodo v njegovi gledališki vlogi kot pa v vlogah, katere igra v resničnem življenju. Gledališki oder je tako morebiti še zadnji prostor, kjer si človek lahko privošči nekaj norega in družbeno nesprejemljivega brez strahu pred družbenimi sankcijami ali slabo vestjo.

Prvi del naloge bom zaključila s predstavitvijo amaterskega gledališča in pojmovanjem amaterstva samega, saj bo nadaljnja raziskava empiričnega dela naloge temeljila na odgovorih, zbranih s strani amaterskih igralcev. Empirični del bo tako zajemal predstavitev raziskovalnega vprašanja in metodologije ter razčlenitev vprašalnika, glavnega vira podatkov za raziskavo. Sledila bo predstavitev in interpretacija odgovorov, sočasno pa bom podala tudi svoje ugotovitve, prepletene z lastnimi izkušnjami. Nalogo bom zaključila s sklepom, v katerem bom podala zadnjo misel naloge.

2 KULTURA

Beseda kultura¹ tako kot kateri drugi večpomenski koncept zajema izredno kompleksnost. Ima zapleten zgodovinski razvoj in se uporablja v pomembnih konceptih, v več pomembnih intelektualnih disciplinah, ter v več različnih in nezdružljivih sistemih mišljenja. Beseda je prvotno pomenila naseliti, gojiti, ščititi, spoštovati s čaščenjem. Zgodnja raba besede je bila torej samostalni procesa, skrbi za nekaj, predvsem rastline ali živali, v 16. stoletju pa se je ta pomen razširil na proces razvoja človeka. V nemščini je bila močno prepletena, če ne skoraj glavni sinonim za civilizacijo, torej da je nekaj civilizirano oziroma kultivirano. Še en sinonim pa je bil za opis sekularnega procesa človeškega razvoja. Herder² je v svojem delu kritiziral dotedanje definicije. Napisal je, da ni nič bolj nedoločeno kot beseda kultura in, da ni nič bolj zavajajoče kot njena aplikacija na vse narode in obdobja. Zagovarjal je množino kultur, torej ni videl samo ene. Ne samo kulture v različnih nacijah in obdobjih, temveč tudi v družbenih in ekonomskih skupinah znotraj ene nacije. To dojemanje je prišlo v navado v 20. stoletju v sociologiji in antropologiji. (Williams 1988, 77–82)

Tudi Geertz trdi, da se kulture ne da enostavno opredeliti. Včasih se jo je dojemalo kot zahodno kulturo, nato kot način življenja različnih skupin ljudi, kasneje kot zbrane elemente neke opazovane skupine. Elementi, ki jih nekdo na terenu opaža, so vedno samo trenutna stanja. Potrebno je opazovati tudi širše zgodovinske in geografske vplive, a tudi to včasih ni dovolj in omogočajo samo opisovanje spreminjanja nekih temeljnih lastnosti pri določeni skupini. Pri tem gre za opisovanje le enega raziskovalca o tem, kako je v nekem trenutku doživljal kulturo neke skupine. Vendar kultura ni nekakšen statičen in enostaven pojem. Stalno se stalno spreminja in zato jo je nemogoče natančno določiti, tako zunanjim opazovalcem, ker jo opazujejo samo za določen čas, kot tudi notranjim, ker se je ne zavedajo. (Geertz 1995, 42–63)

Definicij besede kultura je veliko. Moore jo opiše kot celoto družbenega znanja, idej in navad, ki prehajajo iz ene generacije v drugo. (Moore 1997, 11) Geertz v njej vidi sistem pomenov in simbolov, zaradi katerih potekajo družbene interakcije. (Geertz 1957, 33) Tylor poudarja njeno kompleksno celoto, ki vključuje znanje, vero, umetnost, moralo, zakone, običaje in

¹ Angleško culture izhaja iz latinske besede colere.

² Johann Gottfried von Herder je bil nemški književnik, prevajalec, teolog in filozof. Uvedel je pojem kulturni nacionalizem.

katerekoli druge sposobnosti in navade, ki jih človek pridobi kot član družbe (Monaghan in Just 2000, 36) Po Boasu kultura vključuje vse manifestacije družbenega obnašanja, posameznikove reakcije na katerega vplivajo navade skupine in produkte človeških dejavnosti, ki jih te navade določajo. (Monaghan in Just 2000, 37) Med vsemi temi, bom na tem mestu izpostavila definicijo Malinowskega. Razume jo kot integralno celoto, znotraj katere so različni elementi³ medsebojno odvisni oziroma kot sistem objektov, aktivnosti in drž, v katerem sleherni del eksistira kot sredstvo za doseganje nekega cilja. Je torej celota, ki eksistira iz med seboj odvisnih in soodvisnih elementov. Izrazito je vezana na procese socialnega učenja. V kulturi namreč govorimo o naučenih vsebinah, ki so v opoziciji z biološko danimi elementi človekovega vedenja. Za človeka predstavlja sekundarno umetno okolje, ki je za človekovo preživetje absolutno nujno. Obvladuje jo načelo ravnotežja, katero pogojuje delovanje vrste medsebojno odvisnih kulturnih elementov. Med temi je Malinowski osnovni status pripisal konceptu institucije. Zanj je osrednji izseček iz celotne kulture, ki je kot tak podvržen analizi. Vse kulture so sestavljene iz institucij in vsako kulturo je mogoče opisati kot seštevek vseh njenih institucij. Sleherni kulturni element opravlja določeno funkcijo za celoten kulturni sistem. (Godina 1998, 253–259)

Pomen funkcij je poudarjal že francoski sociolog Émile Durkheim, najvplivnejši med zgodnjimi funkcionalisti⁴. Ključne točke funkcionalističnega pogleda lahko povzamemo s pomočjo primerjave iz biologije. Vsak del organizma je potrebno razumeti v okviru organizma kot celote. Tako funkcionalizem »različne dele družbe vidi kot medsebojno povezane, tako da kot celota tvorijo zaključen sistem. Da bi lahko razumeli kateri koli del družbe, kot sta družina ali religija, moramo videti ta del v odnosu do družbe kot celote. Kot bi torej biolog preučeval del telesa, kot je srce, z vidika njegovega prispevka k vzdrževanju človeškega organizma, preučujejo funkcionalisti del družbe, kot je družina, z vidika njegovega prispevka k vzdrževanju družbenega sistema. (...) Funkcija v svojem najbolj enostavnem smislu pomeni učinek.« Tako ima en del družbe, na primer družina, učinek na druge dele družbene strukture in na družbo kot celoto. »V praksi pa se pojem funkcije navadno uporablja za označevanje prispevka institucije k vzdrževanju in preživetju družbenega sistema.« Družbe imajo za preživetje tudi »določene temeljne potrebe ali zahteve,

³ Sleherni element ima status "imperativa", torej pogoja, ki mora biti izpolnjen, da bi kultura lahko preživela. Malinowski loči instrumentalni (pravo, izobraževanje itd.) in integralni (religija, umetnost itd.) imperativ. Shema imperativov je tudi shema, ki je osnova empiričnega proučevanja kulture. (Godina 1998)

⁴ Funkcionalizem so naprej razvijali ameriški sociologi, kot na primer v dvajsetem stoletju Talcott Parsons, pri čemer je postal v sociologiji prevladujoča teoretična perspektiva v štiridesetih in petdesetih letih, še posebej v ZDA. (Haralambos in Holborn 1999)

ki morajo biti izpolnjene. Te zahteve včasih imenujemo funkcionalni predpogoji.« Tak funkcionalni predpogoj je tudi socializacija novih članov družbe, »saj bi bilo brez kulture družbeno življenje nemogoče. (...) S funkcionalističnega vidika razumemo družbo kot sistem. Sistem je pojav, zgrajen iz medsebojno spojenih in povezanih delov. Iz tega pogleda izhaja, da vsak del na neki način vpliva na vse ostale dele in na sistem kot celoto. Prav tako iz tega sledi, da je za preživetje sistema nujna neka stopnja ujemanja oziroma združljivosti med različnimi deli.« (Haralambos in Holborn 1999, 15–17) »Želja, da bi dojeli pomen kulture kot celote, nas sili v to, da opise standardiziranega vedenja obravnavamo zgolj kot odskočno desko, ki vodi k drugim problemom. Posameznika moramo razumeti kot osebo, ki živi v določeni kulturi; kulturo pa kot nekaj, kar živijo posamezniki.« (Boas v Benedict 2008, 12)

2.1 ORGANIZIRANOST KULTURE

Vsaka kultura je organiziran svet pomenov, njeni člani pa jih sprejemamo kot samoumevne kljub temu, da niso resnični. Že Sapir⁵ je zapisal, da je kultura svet izmislekov, zato je to svet ne dejanskih, temveč t.i. kulturnih resničnosti. Obstaja samo tisto, kar kultura definira in pojmuje, saj živimo v kulturno skonstruiranih svetovih. Kultura nam določa, kaj pojmuje in česa ne pojmuje kot hrana, kako govorimo in v kakšnem jeziku, kakšne navade izvajamo v vsakdanu, kako delujemo v posamezni situaciji ter kako se vedemo spodobno oziroma kot normalni⁶ član tiste kulture. Določa tudi, kako se izobraževati in kulturno udeleževati v dobrobit svojega osebnega samorazvoja kot tudi v dobro kulture same, katero oseba z lastno aktivnostjo ohranja pri življenju. Tako se njena tradicija nenehno obnavlja s prenosom kulturnih vzorcev. (Godina 1998)

Pojem kulturni vzorec je razvila Ruth Benedict. Označi ga kot kombinacijo kulturnih elementov. Za vsako kulturno področje obstaja nek spekter možnih vedenj in vsaka kultura predstavlja svojo kombinacijo teh spektrov. Za posamezne situacije nam kultura predpiše način kako se odzvati nanje, oziroma kako se obnašati. Gre za standardiziran razpon možnih vedenj za dano situacijo. (Benedict 2000) Tudi za Sapirja ima kulturni vzorec osrednje mesto

⁵ Sapirjevo ime se v antropologiji praviloma veže na lingvistične študije in na izoblikovanje t.i. Sapir-Whorfove hipoteze. Sestavlja trojico (z Benedictovo in Meadovo), ki je zaznamovala odmik od Boasove teoretske pozicije. Sapirjevo delo *Psychology of Culture* je med tistimi, ki najbolj sistematično in celovito razdeljuje polje zgodnjega psihologizma oziroma polje zgodnjih študij kultura-osebnost. V antropologijo prinaša natančno in sistematično razčlenitev pojmov kulture in osebnosti z argumentacijo iz psihoanalize. (Godina 1998, 205–239)

⁶ Pojem normalnosti razlaga Ruth Benedict v knjigi *Vzorci kulture*. Na podlagi študije treh plemen – Pueblov, Dobuancev in Kvakiutlov – zapiše, da je normalno vedenje večinsko vedenje v neki kulturi in nenormalno vedenje manjšinsko vedenje v neki kulturi. (Benedict 2008)

v razumevanju kulture. Kulturni vzorec je zanj sleherni jasni formalni oris, ki je abstrahiran iz totalnosti vedenja. Je načrt za umeščanje ne le posameznega vedenja, temveč vseh delov kulture. Kultura je namreč vezana na vzorčne drž, simbolne strukture in vrednote. Za značilnost kulture postavi vzorčnost drž, motivov in vrednot, kar pomaga razumeti življenja posameznikov in njihove medsebojne odnose. Zapiše, da je pomen slehernega akta odvisen od njegovega mesta v vzorcu. (Sapir v Godina 1998, 206–207) Seveda je posameznik tisti, ki vedenju pripiše pomen. Sapir zapiše, da nikoli ne moreš videti kulture, temveč ljudi, ki se vedejo. Posameznik je izhodiščna točka analize kulture. Vendar samo vedenje še ni kultura. Potrebno je izluščiti tisto tipično vedenje, ko odstranimo individualne faktorje in razlike. Sleherni kulturni element, ki mora pridobiti pomen, je vezan na umestitev v kulturni vzorec. Po Sapirju je tako kulturni vzorec »kontekst slehernega kulturnega elementa (in ne le vedenja), ki si mora pridobiti pomen ali ki ta pomen že ima.« (Sapir v Godina 1998, 210)

»Raznolikost kultur lahko dokumentiramo v neskončnost,« kot pravi Ruth Benedict. (Benedict 2008, 47) Dejstvo je, da jih je veliko in da je njihovo razumevanje kompleksno. Vsaka kultura je stvar kulturnega vzorca – in ne konkretnega vedenja posameznikov – katerega je potrebno skozi odraščanje osvojiti. Ta vzorec je vsebinsko bogat in sistematično strukturiran. Da pa vzorec lahko sploh deluje, ga morajo posamezniki poznati in se ga naučiti. Posameznik se namreč ne rodi kot član družbe, ampak to šele postane skozi čas in z izpopolnjevanjem v katerem ga oblikuje kultura.

Sapir trdi, da ni kulture, če ni posameznikov, ki jo sestavljajo. Kultura obstaja dokler obstaja skupina ljudi, ki delujejo v njej. Slovenska kultura ne bi mogla obstajati, če ne bi novorojenci bili vzgajani in socializirani v odrasle Slovence. Kultura tako ustvarja vedno nove predstavnike kulture, določa njihovo delovanje, vedenje in odzivanje. O tem je pisala že Margaret Mead v delu *Sex and Temperament in Three Primitive Societies* (1962) Preučevala je tri plemena, Arapeshe, Mundugomori in Tchembule⁷. Ugotovila je, da je spol stvar kulture in ne biologije. Če družba trdi, da je glavna dejavnost moških vojskovanje, potem bo poudarjala hrabrost in borbenost že pri dečkih. Če družba definira moške kot hrabre in ženske kot plašne, ter moškim prepoveduje znake strahu, ženskam pa to dopušča, potem pridemo do

⁷ Arapeshi so primer žensko usmerjene kulture, ker so tako moški kot ženske nežni, topli, neagresivni in zaupljivi, Mundugumori so primer moško usmerjene kulture, ker so vsi zelo nasilni, tekmovalni, maščevalni in spolno agresivni, pri Tchembulih pa so spolne vloge obrnjene, saj so ženske dominantne, odgovorne, opravljajo težka dela, moški so pa čustveni in imajo manj odgovornosti. (Mead 1962)

eksplicitnega elementa. Hrabrost in prezir vsake slabosti, bolečine – to kar je sestavni del določenih človeških temperamentov – je izbran kot ključ za moško vedenje. Strah in bolečina pa je sprejemljiva za drugo vrsto temperamenta, ki se pretvori v ključ za žensko vedenje. Sprva dve variaciji človeškega temperamenta sta prevedeni v neodtujljiv aspekt osebnosti dveh spolov. S to določbo bo deček vzgajan tako, da bo zatrl strah, deklica pa, da ga bo lahko pokazala. Če ni družbene selekcije glede na to lastnost in če ne obstaja prepoved za določeno vedenje, bo moški jokal in kazal bolečino. Zato obstaja jasen odnos temperamenta, ki je standardiziran z družbeno selekcijo za vsakega. Lahko je za vsakega posameznika prepovedan, če ga družba ignorira, ali pa ga pripiše kot dopustno vedenje samo za en spol. Ena kultura torej lahko izbere nekaj potez iz široke lestvice človeških lastnosti in jih specializira samo za en spol ali eno celo skupnost. (Mead 1962) Človek ima tako preko dednosti dan cel spekter možnosti, vendar je od spodbud iz okolja odvisno, v kakšen tip osebnosti se bo oblikoval. Iz dojenčka bo zrasel tak odrasel, kot ga bo oblikovalo okolje. Tako slovenski otrok zraste v tipičnega odraslega Slovenca, posameznik katere druge kulture pa bo postal član tiste družbe, v katerem kulturnem okolju bo vzgajan in socializiran.

2.2 PRENOS KULTURE

V vsaki kulturi se vrši proces reprodukcije. Kultura je reprodukcijski aparat, znotraj ideoloških aparatov države, kjer subjekti v praksi reproducirajo svoja produkcijska razmerja, torej svoj družbeni in politični sistem. V kulturi se vrši prenos elementov med ljudmi. Dejstvo je, da bo neka kultura oziroma družba obstajala le, če bodo obstajali tudi ljudje, ki jo dejansko oblikujejo kot njeni člani. Zato je v kulturi sprva potrebna biološka reprodukcija, ki pogojuje nove člane družbe in nadaljnje kulturna reprodukcija in z njo prenos znanja, vedenja in običajev na njene naslednike, kar bo pogojilo nadaljevanje kulture oziroma družbe. (Godina 1985, 392-403) Socializacija je eden izmed treh (poleg materialne in biološke produkcije) nujnih pogojev, ki morajo biti izpolnjeni, da se družba lahko reproducira. Je sredstvo s katerim se dosega družbena in kulturna kontinuiteta, saj zagotavlja stalni dotok novih pripadnikov te družbe. Zamenjava je nujna zaradi daljše časovne trajnosti družbe kot pa človeka. Družba mora zagotoviti zamenjavo svojih pripadnikov, vendar ne kakršnokoli, ampak funkcionalno zamenjavo, kjer starejši predajajo celovitost družbenega življenja mlajšim. Vključitev vsakega posameznika v družbo je ne le pogoj, ampak tudi že realizacija funkcionalne zamenjave. (Godina 1986, 231–235)

Socializacija je medgeneracijska transmisija kulture; način, da posamezniki postanejo člani družbe s tem, da z utelešenjem lastnih izkušenj in ravnanjem po naučenem vzorcu obnašanja ustvarjajo del kulture svoje družbe (Barfield 1997, 432) Pomeni prenos elementov kulture na nedodelane posameznike. Z njo posamezniki postanejo člani družbe s tem, da z utelešenjem lastnih izkušenj in ravnanjem po naučenem vzorcu obnašanja ustvarjajo del kulture svoje družbe. Moore jo opiše kot »proces, s katerim se ljudje naučijo vzorcev obnašanja, ki veljajo v družbi za normalne.« (Moore 1997, 8) Strnjeno bi lahko dejali, da je socializacija univerzalen proces, ki je bipolaren, represiven in konservativen. Usmerjena je k doseganju kulturne normalnosti, ohranja to, kar že obstaja in zaradi njenega bipolarnega značaja stremi k dvema ključnima ciljema. To sta: a.) z zornega kota posameznika, individualno učlovečenje, razvoj posameznikove osebnosti, sprememba posameznikove biološke narave v družbeno in b.) z zornega kota družbe, zagotavljanje obstoja skozi prostor in čas, reprodukcija. Tako lahko prepoznavamo dva temeljna socializacijska procesa:

- razvoj posameznikove osebnosti – kako posameznik skozi proces lastnega usklajevanja z družbo razvija lastno osebnost in
- reprodukcija družbe – kako si družba skozi proces usklajevanja vedno novih generacij posameznikov z njo, zagotavlja lastno reprodukcijo, trajanje skozi čas in prostor. (Godina 1985, 392–403)

Omenimo še en pojem, ki tudi predstavlja prenos podatkov na nove člane družbe in izhaja iz besede kultura. To je inkulturacija. Inkulturacija je proces, v katerem posameznik pridobi miselne predstave in vzorce vedenja, ki so potrebni za njegovo delovanje kot člana kulture. Večinoma se inkulturacijo razume kot del procesa otrokove vzgoje in izobrazbe, ki poteka pri pripadnikih kulture v otroštvu, kot so iniciacijski obredi in druge oblike vzgoje, vendar lahko nanjo gledamo tudi kot dvojnico procesa socializacija. Margaret Mead je razlikovala med obema pojmomoma, kjer je inkulturacija predstavljala proces učenja določene kulture, socializacija pa prenos zahtev, ki jih človeške družbe po vsem svetu postavljajo svojim članom. Danes termin socializacija bolj ali manj vsebuje oba koncepta. (Barfield 1997, 432)

Kultura se tako prenaša z generacije na generacijo, vendar pa je potrebno poudariti, da gre za aktiven prenos kulture. Prenos se ne vrši zgolj s staršev na otroke, ampak se morajo tudi otroci aktivno udeleževati in ustvarjati povezave med pomeni in si jih zapomniti. Ta srečanja oziroma stiki, ki povzročijo, da posamezniki utelesijo določeno kulturo na svoj lasten način, so različna. Oseba lahko namreč spozna kulturo v obliki pomembnih drugih (starši, učitelji,

heroji...), ki utelešajo kulturo in s katerimi se posameznik identificira, lahko pa srečajo kulturo v obliki ritualov, v katerih so integrirane, proslavljene in izkušene kot realne podobe sebstva in življenja. O ritualih, kateri začnejo sčasoma prežemati posameznikovo življenje, malce kasneje. Dejstvo je, da se kultura s pomočjo socializacije lahko prenaša po številnih formalnih in neformalnih kanalih, posameznikovo dojetje kulture, pa lahko sčasoma privede do nasprotovanja med vrednotami, ki jih starejši vsiljujejo posameznikom, in alternativnimi vrednotami, ki jim je posameznik izpostavljen. Lahko pride do konfliktov s posredovano kulturo, katere posamezniki v družbi različno rešujejo. A brez nje posameznik ni del ničesar, zato je uk za vstop v družbo nujen.

3 DRUŽBA

Družba je pojmovana kot celota medčloveških odnosov. Živimo namreč v kompleksnem družbenem okolju in vsak od nas se vključuje v različne odnose z drugimi ljudmi. Kljub temu se številni »sociologi izogibajo uporabi izraza družba, kot nečesa kar opredmeti fluidno družbeno življenje, ki naj bi pravzaprav zajemalo le interakcije posameznikov. Družba naj bi bila le abstrakcija, dejansko pa obstajajo le posamezna vedenja in vplivi le-teh na druge, kar pripelje do medsebojne interakcije. Kljub temu, pojem družbe ostaja neizogiben v sociologiji. (...) Sociološki problem družbe je v opredelitvi njegove specifičnosti (opredelitev pojma družbe), razlage razlik med družbami in njihove strukture (opredelitev sestave družbe in odnosov med njenimi deli) ter v razlagi gibanja in sprememb v družbi.« (Flere 2000, 59–60)

Družbo sestavljajo družbena dejanja in družbeni pojavi. Predstavlja množico različnih družbenih skupin, saj zajema veliko število ljudi, ki so s pomočjo kompleksnih povezav združeni vanje. Vsak posameznik – občan, državljan, šolar, družinski član, delavec v nekem podjetju, član določene organizacije ali družbene skupine – je na različne načine del družbe kot celote. Človek je naravno in družbeno bitje, ki predstavlja človeško družbo. Zanj so značilni naučeni obrazci vedenja, ki se prenašajo in spreminjajo iz generacije v generacijo. Človek ne more obstajati kot samotni posameznik. Za človekovo naravo je značilna družbenost. Značilnosti, ki jih opredeljujemo kot tipično človeške (govor, razvit smisel za abstraktne pojme, uporabljanje orodij...) so sicer pogojene že s človekovo biološko konstitucijo, vendar pa se razvijejo le v družbi. Usklajevanje med posameznikom in družbo

poteka ves čas, saj se posameznik vse življenje usklajuje z družbo, v kateri živi. (Flere 2000, 59–60) Družba »ni nikoli entiteta, ločljiva od posameznikov, ki jo sestavljajo. Noben posameznik ne more stopiti na prag svojih sposobnosti brez kulture, katere del je. In obratno, nobena civilizacija ne vsebuje nobenega elementa, ki konec koncev ne bi bil prispevek nekega posameznika.« (Benedict 2008, 182)

3.1 VSTOP V DRUŽBO

Družba obstaja na način objektivne in subjektivne realnosti. Družbo razumemo kot nenehen dialektični proces eksternalizacije, objektivizacije in internalizacije. Posameznik se ne rodi kot član družbe, ampak to šele postane skozi časovno zaporedje. Na začetku se pojavi proces internalizacije, neposrednega doumevanja ali razlaganja objektivnega dogodka kot nosilca pomena oziroma kot manifestacije subjektivnega procesa neke druge osebe. Objektivnost se lahko tako oblikuje skozi ljudi in okolje, ki nas obdaja. Internalizacija predstavlja osnovo za razumevanje sočloveka in za pojmovanje sveta kot pomenske in družbene realnosti. Posameznik prevzame svet, v katerem že živijo drugi, in ko ta svet prevzame, ga lahko ustvarjalno spreminja ali celo ponovno ustvari. V obliki internalizacije razumemo ne le trenutno subjektivne procese druge osebe, ampak tudi svet v katerem ta oseba živi, in ta svet nato postane njen lastni svet. Šele ko posameznik doseže to stopnjo, postane član družbe. (Berger in Luckmann 1988, 122)

Proces s katerim lahko dosežemo to stopnjo se imenuje socializacija, katero sem že dodobra predstavila. Socializacija je eden nujnih pogojev reprodukcije družbe, zato zagotavlja vključevanje vedno novih generacij posameznikov v družbo. Ta proces pogojuje reprodukcijo družbe, ker zagotavlja funkcionalno zamenjavo. Vsakega posameznika lahko gledamo kot sredstvo reprodukcije družbe. Rodi se v objektivno družbeno strukturo, znotraj katere se sooči s pomembnimi Drugimi, ki so zadolženi za njegovo socializacijo. To so po navadi njegovi starši, katerih definicije se mu predstavljajo kot objektivna realnost. Primarna socializacija poteka v okoliščinah polnih čustvenega naboja, saj bi bilo učenje brez čustvene navezanosti na Druge zelo težko. Otrok se identificira s pomembnimi Drugimi in s to identifikacijo se pojavi internalizacija, ko otrok prevzame vloge in drže pomembnih Drugih. Tako postane sposoben lastne identifikacije in pridobivanja subjektivne identitete. Posameznik ne prevzema le vloge in drže Drugih, ampak tudi njihov svet. Subjektivna pridobitev identitete in subjektivna pridobitev družbenega sveta sta zgolj različna vidika istega procesa

internalizacije, ki ga posredujejo pomembni Drugi. Primarna socializacija povzroči v otrokovi zavesti postopno posploševanje z vlogami in državami pomembnih Drugih na vloge in drže nasploh. S tem, ko se posameznik identificira s pomembnimi Drugimi, se posledično identificira tudi z družbo. S tem posameznikova samoidentifikacija dobi stabilnost. Objektivno realnost je mogoče hitro prevesti v subjektivno in obratno – tega nenehno potekajočega procesa je osnovno sredstvo jezik – vendar simetrija med objektivno in subjektivno realnostjo ne more biti popolna. Odnos med posameznikom in objektivnim svetom je nenehno lovljenje ravnotežja. Otrok nima nobene možnosti, da bi si sam izbral pomembne Druge ali družbo v kateri se je rodil, zato je njegova identifikacija kvaziavtomatična. Otrok namreč internalizira svet, kateri mu je predstavljen kot edini obstoječi in možni, ter ne kot eden izmed mnogih. Zato se svet v primarni socializaciji najmočneje zasidra v zavesti, kasneje spoznani svetovi pa ne toliko. Posebne vsebine, ki se internalizirajo v primarni socializaciji, se od družbe do družbe razlikujejo. Velikega pomena je tu jezik, s pomočjo katerega se na institucionalno določen način internalizirajo različne motivacijske in razlagalne sheme, te sheme pa priskrbijo otrokom institucionalizirane programe za vsakdanje življenje. V primarni socializaciji se oblikuje posameznikov prvi svet, čigar značilno trdnost lahko delno pripišemo razmerju posameznikom z njegovimi pomembnimi Drugimi. Svet otroštva je tako masiven in nedvoumno resničen, šele kasneje se pojavi dvom. (Berger in Luckmann 1988, 122–129)

Sekundarna socializacija poteka po zgodnjem otroštvu in se je učimo tako od staršev kot tudi od institucij. Gre za vključevanje v bolj zapleteno mrežo različnih skupin, organizacij, institucij zunaj domačega okolja (na primer vstop v šolo). Poteka vse življenje, saj se nenehno učimo, spoznavamo nove ideje, se učimo vedenj v situacijah, s katerimi doslej še nismo bili soočeni. V sekundarni socializaciji se spremenijo vzorci razumevanja sebe in drugih. Ljudje so soočeni z različnimi družbenimi svetovi, ki jih med seboj lahko primerjajo in izbirajo med seboj. Poteka v institucijah in jo spremlja poseben sistem nagrajevanja in kaznovanja. Odnosi med posamezniki so formalno uravnani in podvrženi formalni socialni kontroli. V vedno bolj razčlenjeni družbi je človek pravzaprav nenehno podvržen socializaciji. Včasih so jo povezovali le z dobo odraščanja in vključevanja v družbo, a obstajajo tudi poznejše socializacije, ki so povezana na primer z vstopom v poklic, prevzemanjem starševskih in partnerskih vlog. Takrat govorimo o terciarni socializaciji. (Lavrenčič 2008, 4–6)

Tekom svojega življenja posameznik nenehno vstopa v nove družbene odnose. Prav to pogojuje dejstvo, da ni socializacija nikoli popolna. Nihče se ne more izogniti kontaktom, saj je družba v sami osnovi pogojena z odnosi med ljudmi, kjer je vsak posameznik nenehno podvržen učenju. Človeška vrsta lahko res preživi le z učenjem. Že ta nuja sama, nam med drugim nalaga potrebo po oblikovanju in obnavljanju vezi ter odnosov med različnimi osebki. Socializirani smo v naša življenja. Naša vedenja in delovanja so zasnovana tako, da ohranjajo "status quo" v družbi. Tiho sprejemamo, kar nam je dano s strani predhodnikov ter tako omogočamo nadaljevanje družbe, ki brez našega obstoja tudi sama ne bi mogla obstajati.

3.2 DRUŽBENA REALNOST

Celotna realnost okoli nas je družbeno oblikovana, o čemer sta pisala Peter L. Berger in Thomas Luckmann v delu Družbena konstrukcija realnosti. Glavni tezi knjige sta, da je realnost družbeno konstruirana in da je naloga sociologije znanja⁸ analizirati procese, v katerih se to kaže. Avtorja sta prepričana, da se mora sociologija znanja zanimati za vse, kar imajo v družbi za znanje, ne glede na dokončno veljavnost ali neveljavnost takšnega znanja. Trdita, da se sociologija znanja ukvarja z analizo same družbene konstrukcije realnosti. Iz Marxa je sociologija znanja izpeljala svojo osnovno podmeno, da družbena bit določa človeško zavest. Sociolog se tako sistematično zaveda dejstva, da ima človek z ulice v takšni ali drugačni družbi za samoumevne precej različne realnosti. Verjame lahko, da ima svobodno voljo in da je potemtakem odgovoren za svoja dejanja. Po Schelerju "realni dejavniki" uravnavajo pogoje, pod katerimi se določeni "idealni dejavniki" pojavljajo v zgodovini, vendar na njihovo vsebino ne morejo vplivati. Družba torej določa obstoj, ne pa tudi idej. Po Schelerju je človeško znanje v družbi dano posameznemu izkustvu, ki ga oskrbuje s pomenskim redom. Čeprav je ta relativen, se posamezniku kaže kot naraven pogled na svet. Scheler to poimenuje relativno naravni pogled na svet in ta pojem avtorja označujeta kot osrednji pojem sociologije znanja. Sociologija znanja se zanima za vse, kar se ima v neki družbi za znanje. Ukvarja se s tistim, kar ljudje poznajo kot realnost v svojem vsakdanu. (Berger in Luckmann 1988, 11–23)

⁸ Termin je skoval filozof Max Scheler. Sociologija znanja izvira iz situacije, ki je nastala v nemški intelektualni zgodovini in njenem filozofskem kontekstu. Novo disciplino so naknadno uvedli v lastnem sociološkem kontekstu. Obstajalo je splošno soglasje o tem, da se sociologija znanja ukvarja z razmerjem med človeško mislijo in družbenim kontekstom, iz katerega misel izhaja. Neposredni predhodnik sociologije znanja je historicizem iz del Wilhelma Diltheya, čigar poglavitna tema je nepremagljivi občutek relativnosti vseh perspektiv človekovega dogajanja, tj. neizogibne zgodovinskosti človekovega mišljenja. (Berger in Luckmann 1988, 15–16)

Družbeno konstrukcijo realnosti ohranja legitimizacija. Ta posamezniku ne pripoveduje samo katera dejanja naj izkusi in katerih se mora izogibati, temveč tudi zagovarja, zakaj so stvari takšne kakršne so. Razlikujemo različne nivoje legitimizacije. K prvemu sodijo enostavne tradicionalne izjave, kot na primer "tako so narejene vse stvari". Ta nivo je predteoretski, predstavlja osnovo samoumevnega znanja in na njem počivajo vse kasnejše teorije. Drugi nivo vsebuje teoretične izjave v nerazviti obliki. Tu naletimo na različne razlagalne sheme, ki so povezane s serijami objektivnih pomenov. Tretji vsebuje izrecne teorije, ki legitimizirajo določeno institucionalno področje na način diferenciranih sklopov znanja. Takšne legitimizacije zagotavljajo precej obsežne referenčne okvire posameznih področij institucionalnega vedenja. Četrty nivo vzpostavlja simbolni svetovi. Simbolni svetovi so v bistvu pomenski procesi, ki se nanašajo na tiste realnosti, ki so drugačne od realnosti vsakdanjega izkustva. Simbolni svet razumemo kot matrico vseh družbeno objektiviziranih in subjektiviziranih realnih pomenov. Vso zgodovinsko družbo in celotno posameznikovo življenje vidimo kot dogajanje znotraj omejenega sveta, mejne situacije posameznikovega življenja pa so zajete v simbolni svet. Takšne situacije doživljamo v sanjah ali v domišljiji kot pomenska področja, ki so ločena od vsakdanjega življenja in napolnjena s posebno, sebi lastno realnostjo. (Berger in Luckmann 1988, 90–92)

Ker so zgodovinski proizvodi človeške dejavnosti, se vsi družbeno konstruirani svetovi spreminjajo. Realnost je družbeno definirana, definicije pa so vedno posebljene, se pravi, da realnost definirajo konkretni posamezniki in skupine. Vsaka družba, skupina in posameznik imajo svojo hierarhijo ciljev, idealov, preferenc oziroma prednosti, ki se jim skušajo približati in h katerim usmerjajo svoja dejanja in njihov smisel. To so družbene vrednote. Vrednote bi lahko opisali kot »ideje o tem, kaj je v svetu prav in kaj narobe. Izražajo določene oblike delovanja, ki ga je treba izvajati.« Gre za vrste duhovnih tvorb, sestavine kulture, s katerimi se izraža idealnost določenih predmetov, njihova zaželenost in prizadevanja, da jih skušamo doseči. Vrednote tvorijo hierarhičen sistem, ki daje pomen življenju in svetu. Človekova dejanja usmerjajo tako, da opredeljujejo zaželenost določenih objektov, ciljev, idealov in drugega. (Moore 1997, 11)

V družbenem življenju so vrednote večinoma implicirane, norme, po drugi strani, pa bi lahko opisali kot jasna, odkrita pravila, kako se morajo ljudje obnašati v posameznih situacijah. So eden od načinov družbenega nadzora.

3.3 DRUŽBENI NADZOR

Ljudje smo družbena bitja, naše življenje v družbeni skupnosti pa zahteva od nas določene omejitve. Te oblikujemo ljudje v obliki različnih pravil ali norm, pa tudi navad, tradicij, tabujev in običajev. Nanašajo se na to, kaj lahko ali kaj moramo v določeni situaciji storiti in česa ne smemo. Z njimi se srečujemo povsod. Na tem mestu si pogledjmo pravila in norme.

- Pravila, kot sestavine kulture, so zapovedi in prepovedi določenih obnašanj oziroma dejanj. Na neki način gre pri njih za operacionalizacijo družbenih vrednot. Zapovedi in prepovedi vsebujejo sankcije (kazni) za njihovo kršitev. (Flere 2000, 199)
- Norme so družbeno pričakovani vzorci oziroma neke vrste smernice vedenja, ki določajo, kako naj se ljudje vedejo v določenih trenutkih v odnosu do drugih ljudi. Z normami družba pričakuje, želi ali celo zahteva vedenje od ljudi kot pripadnikov družbe. Spoštovanje oziroma nespoštovanje norm pogojuje pozitivne oziroma negativne sankcije. (Moore 1997, 11)

Nekateri razlikujejo med pravili in normami. Pravila naj bi bila odvisna od situacije, lahko se razvijejo skupaj z njo, se med njenim potekom spreminjajo in velikokrat izginejo, ko situacija preneha. Norme pa opredeljujemo kot skupke trajnih pravil obnašanja, ki veljajo v vrsti sorodnih situacij ali sploh v vseh situacijah (npr. najvišje moralne norme neke družbe). Razlika naj bi bila tudi v tem, da so norme povezane s sistemom pozitivnih in negativnih sankcij, za pravila pa to ni nujno. Z vzpostavitvijo norm in pravil se človeška dejavnost razdeli na dovoljeno, zaželeno – in kot tako vrednoteno kot pozitivno, dobro – ter prepovedano, neželeno – in kot tako vrednoteno kot negativno, slabo. Vsaka človeška dejavnost ima tako družbeno sprejemljiv ali pa družbeno nesprejemljiv značaj. (Lavrenčič 2008, 13)

Ne glede na to, zakaj pravila spoštujemo – prostovoljno ali samoumevno in/ali zaradi zunanje prisile – to pomeni, da ravnamo konformno. Konformizem je prilagajanje posameznika določeni družbeni skupini, družbeni situaciji ali širši družbi. Z družbenim nadzorom, poleg pravil in norm razumemo tudi druge mehanizme, postopke in sredstva v obliki sankcij, katerih cilj je, da družba ali družbena skupina doseže in vzdržuje konformizem posameznikov. Cilj družbenega nadzora je tako obvladovanje človekovega vedenja. Vedenje posameznika se mora prilagoditi vnaprej določenim vzorcem in pričakovanjem. Vsakršen nadzor omejuje ljudi v tistem, kar bi mogoče radi počeli in jim zapoveduje početi tisto, česar mogoče ne bi želeli. (Lavrenčič 2008, 13)

3.3.1 Formalni družbeni nadzor

To je uradni državni nadzor, ki temelji na pravu - pravnih normah in zakonih. S pravnimi normami so prepovedana ravnanja že vnaprej opredeljena, tudi sankcije so vnaprej določene. Formalni nadzor izvajajo organi kot so policija, tožilstvo, sodišča, različne inšpekcije. Temelj formalnega nadzora je moč⁹. Na voljo ima sredstva za pravno zaznamovanje, odtegotvanje osebne svobode in v skrajnem primeru tudi življenja. Njegova bistvena značilnost je represivnost. Konformizem namreč poskuša doseči z zastraševanjem, kaznovanjem in prevzganjem tistih, ki kršijo pravne norme. Včasih je bilo kaznovanje usmerjeno h kaznovanju telesa. Pogosto se je izvajalo v javnosti kot spektakel in kot grožnja drugim, kaj se lahko zgodi, če bodo ravnali na prepovedan način. V modernih družbah je kazen postala tudi možno sredstvo za poboljšanje in spreminjanje vedenja (resocializacija). V mehanizme formalnega nadzora pa so vključene tudi institucije in posamezniki, katerih namen sicer ni nadzor, kot na primer centri za socialno delo, psihiatrične ustanove, strokovnjaki z različnih področij psihologije, psihiatrije, pedagogike, sociologije. Učinkovitost formalnega nadzora je v veliki meri odvisna tudi od sodelovanja tistih, ki jim je bila z določenim dejanjem povzročena škoda, kajti le manjši del odklonosti (kriminala) odkrije policija neposredno. Žrtve pa kaznivih dejanj ne prijavljajo vedno. (Lavrenčič 2008, 14–15)

3.3.2 Neformalni družbeni nadzor

Ta temelji na nenapisanih pravilih, ki pa so pogosto veliko bolj učinkovita od vseh norm države in od mehanizmov, ki jih ima ta na voljo za doseganje konformnosti. Zanj je značilna nenehna navzočnost, torej preglednost dogodkov in njihovih nosilcev, vidnost vsega, kar se dogaja. Značilna je torej nenehna nadzorovanost posameznikov in takojšnje ukrepanje ob kršenju norm. Neformalni nadzor poteka med ljudmi samimi v vsakdanjem življenju, ko drug drugega omejujejo in nadzorujejo. Izvajajo ga skupine in posamezniki, ki jim je to le ena izmed vlog. V procesu neformalnega nadzora smo ljudje hkrati v vlogi nadzorovalcev in nadzorovanih, le da razmerje med obojima ni pri vseh enako. To je odvisno od tega, kakšna je moč posameznika v skupini, v katero je vključen. Neformalni nadzor je neločljivi del socializacije. Velikokrat se ga sploh ne zavedamo in ga ne občutimo. Sankcije označimo kot

⁹ Moč je vpletena v vseh človeških odnosih. Je sposobnost ene ali več oseb, da napeljejo druge osebe na obnašanje, ki sicer ni tipično za te osebe. To je sposobnost napeljati nekoga, da se obnaša drugače, kot bi se sicer obnašal po svoji volji. Z njo institucije nadzorujejo, disciplinirajo in kontrolirajo ljudi. Je zmožnost vplivanja na odločitve in dejanja drugih ljudi in sestoji v mnogih oblikah. Vsakdo ima določeno moč in jo tudi ves čas uporablja zoper druge osebe. Ta moč lahko izvira iz treh temeljev: fizičnih sposobnosti, ekonomskega bogastva in psihičnih sposobnosti. (Keresteš 2005)

neformalne, ker niso vnaprej predvidene, ampak so spontan odziv okolice na določeno ravnanje. Med te spadajo neodobravanje, izogibanje, zasmehovanje, opravljanje, grožnje, zastraševanje. Poleg negativnih je značilna tudi prisotnost pozitivnih sankcij kot so pohvale in nagrade za zaželeno ali pričakovano vedenje. Zlasti v primarnih skupinah (družina, skupine vrstnikov, soseska...) je močno prisotna čustvena komponenta. S strani skupine nezaželeno ravnanje in sankcije, ki mu sledijo, lahko prizadetim vzbudijo občutek sramu in slabe vesti. To je lahko pot k poslušnosti in ubogljivosti, lahko pa tudi vzrok za samokaznovanje. Kot sredstvo neformalnega družbenega nadzora omenimo lahko tudi množične medije. S tem, ko vsak dan posegajo v naše domove, nam tudi določajo ali vsaj priporočajo, kaj govoriti, kako misliti in delovati. (Lavrenčič 2008, 15)

3.3.3 Odklonskost

Najsplošnejša opredelitev odklonskosti je, da je to vsako ravnanje, ki odstopa od družbenih norm in pričakovanj neke družbe ali družbene skupine. Kot odklonsko je tako mogoče opredeliti kršenje neformalnih družbenih norm, ki ga družba lahko tolerira (je strpna do njega), pri čemer so posledice blage, kot na primer opomin, posmeh. Včasih pa okolica ni tako prizanesljiva. Odzove se z ostrim obsojanjem, izobčenjem tistega, ki je po njenem mnenju preveč nekonformen. Odklonsko je tudi vedenje, ki presega meje tolerance dane družbe ali družbene skupine. V očeh drugih je takšno vedenje nedopustno, zanj menijo, da ogroža družbeni red. Sem lahko uvrstimo ravnanja, ki kršijo zakone in so kazniva. Zanje so že vnaprej predvidene formalne sankcije. Takšna dejanja so opredeljena kot kriminal. Odklonsko se lahko izkaže tudi izjemno ravnanje, ki je na splošno sicer pričakovano in lahko celo pozitivno sankcionirano ter nagrajeno, vendar pa se določeni družbeni skupini zdi pretirano. Do takšne situacije pride, ko posameznik spoštuje družbene norme bolj dosledno, kot se ostalim v skupini zdi potrebno (npr. dijaka, ki vestno izpolnjuje vse šolske obveznosti, ostali označijo kot nenormalnega, odklonskega). Torej lahko v skupini, kjer vsi kršijo družbene norme, postane odklonski tisti, ki jih ne. (Lavrenčič 2008, 13–14)

4 VSAKDANJE ŽIVLJENJE

»Vsakdanji svet je edini svet, v katerem lahko neposredno živimo. Vsakdanje življenje pa edino življenje, ki je za nas povsem aktualno in prisotno ter smo zanj maksimalno odgovorni. Je namreč življenje, ki ga določajo naša dejanja in dejanja naših soljudi.« (Ule 1993, 23)

Vsakdan je prostor in čas, ki je neviden toda vedno prisoten in navzoč. Teoretiki ponujajo tri razumevanja vsakdana: 1.) kot odtujeno in materializirano življenje pod kapitalizmom, 2.) kot prosti čas in odpor članov skupnosti in 3.) kot fizični odnosi med predmeti in osebami. Vsakdan je poln nasprotij, lahko je transcendenten, gre preko in čez. Empirične študije vsakdanjega življenja vključujejo opise človeškega vedenja v vseh možnih socialnih situacijah, od letališč in nakupovalnih središč do delovnega okolja. Osnovni poudarek je v raziskovanju načinov, kako se ljudje ukvarjamo z osnovnimi socialnimi aksiomi, kako ustvarjamo in uporabljamo socialni prostor ter čas na ravni posameznika in družbe. Raziskuje se, kako se socialna identiteta formira in vzdržuje. Metodološko pa raziskave temeljijo na opazovanju z udeležbo, subjektivni presoji osebnih izkušenj, tako v znanstvenem opisu, kot tudi v analizi vedenja. Ukvarjanje z vsakdanjim življenjem skratka pomeni ukvarjanje z realnostjo, ki konstituira življenje kot navadno realnost, kot spontani rezultat vitalnih in kreativnih akterjev. Koncept z lahkoto uporabljamo in lahko precej enostavno opredelimo njegovo vsebino, oziroma označimo določene akcije, situacije in občutke kot vsakdanje. Lahko bi rekli, da je vsakdanje lahko vse. (Miller in MacHoul 1998, 9–13)

Po Bergerju in Luckmannu se vsakdanje življenje »prikazuje kot realnost, ki jo ljudje različno interpretirajo in ima zanje subjektivni pomen kohezivnega sveta. (...) Svet vsakdanjega življenja za povprečne pripadnike družbe ni le samoumevna realnost, ki upravlja subjektivno realnost njihovega življenja, saj ta svet nastaja v njihovem mišljenju in delovanju, ki ga združujeta kot realnost.« (Berger in Luckmann 1988, 27–28) Avtorja za pojasnitev temeljev znanja v vsakdanjem življenju vidita najprimernejšo metodo fenomenološko analizo, ki je povsem deskriptivna in empirična. Fenomenološka analiza vsakdanjega življenja ali subjektivnega izkustva vsakdanjega življenja se vzdržuje vseh vzorčnih ali genetičnih hipotez, pa tudi vseh trditev o ontološkem statusu analiziranih pojavov. Izkustvo vsebuje neštete predznanstvene in kvaziznanstvene razlage vsakdanje realnosti, ki je zanj samoumevna. Različni predmeti se zavesti prikazujejo, kot sestavni deli različnih področij realnosti. Zavest

se giblje skozi različna področja realnosti, kar pomeni, da svet sestavljajo mnogotere realnosti. Prehod iz ene v drugo predstavlja šok ali premik pozornosti. Med mnogoterimi realnostmi se ena predstavlja kot realnost "par excellence", in sicer realnost vsakdanjega življenja. Ima privilegiran položaj kot najvišja realnost, saj je napetost zavesti najvišja prav v vsakdanjem življenju. Realnost vsakdanjega življenja jemljemo kot samoumevno realnost. Ne zahteva namreč dodatnega preverjanja, preprosto je tukaj. Čeprav lahko dvomimo o realnosti sveta, moram ta dvom zaradi rutinske eksistence v vsakdanjem življenju potlačiti. Svet vsakdanje realnosti se strukturira prostorsko in časovno. S časom vsakdanje realnosti se namreč srečujemo kot z nepretrganim in končnim časom. Eksistenco v svetu stalno obdaja in določa čas. Tako so naša življenja le epizode v dejanskem zunanjem toku časa, ki je bil tu pred našim rojstvom in bo tu po naši smrti. (Berger in Luckmann 1988, 28–29)

4.1 SOCIOLOGIJA VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

Vsak poskus ponuditi kratek a temeljit oris obsega sociologije vsakdanjega življenja¹⁰ je težak, zaradi njene raznolikosti in pomanjkanja sistematičnega povezovanja med vsemi področji. Dejstvo je, da je sociologija vsakdanjega življenja krovni izraz, ki zajema več sorodnih vendar ločeno teoretičnih pogledov: simbolični interakcionizem, dramaturgija, označevalna teorija, fenomenologija, etnometodologija in eksistencialna sociologija. Sociologija vsakdanjega življenja predstavlja teoretično področje (čeprav je pogosto povezana z določenimi metodami in vsebinskimi interesi), za katero je značilna intelektualna združljivost in eklektična sinteza med sociološkimi misleci, ki uporabljajo mikro perspektivo. V okviru tega krovnega pristopa, lahko posamezniki iščejo vlogo njihovih empiričnih ugotovitev, s sklicevanjem na različne medsebojno povezane vidike, ki vključujejo ideje iz različnih taborov, v svoje teoretske formulacije. Območje vsakdanjega življenja je eno od razvijajočih se prilagoditev z novimi področji, ki se pojavijo iz idej, črpanih tako od znotraj kot zunaj mikro sociologije. Avtorji nadaljnje razpravljajo, da sociologija vsakdanjega

¹⁰ Podlaga razvoja sociologije vsakdanjega življenja je bila postavljena v letih 1920 in 1930 v dveh filozofskih tradicijah, ki sta določili ideološko podlago in smer za mikro sociološko teorijo. Na Univerzi v Chicagu, je Meadova oblikovala pragmatičen družbeni behaviorizem, ki bi se razvil v simbolni interakcionizem. V Nemčiji sta Husserl in Schutz ustvarjala vzhajajočo fenomenološko perspektivo. V tem obdobju sta bila fenomenologija in socialni behaviorizem dokaj različna in izolirana, z malo vzajemnega ali kombiniranega vpliva. V letih 1950 in 1960 je ta izolacija začela popuščati. Schutz je prišel na New School for Social Research, kjer se je njegov vpliv razširil med ameriške učenjake. Blumer je iz univerze v Chicagu šel na univerzo v Kaliforniji in s seboj prinesel simbolični interakcionizem, njegovo predelavo Meadinega behaviorizma. Kmalu zatem se mu je pridružil Goffman z novim področjem, dramaturgijo in delom *The Presentation of Self in Everyday Life*. Z vplivi del avtorjev Blumer, Burke in Durkheim, je Goffman ponudil analizo posameznika v družbi, ki je arena interakcije in prostor realnosti, socializacije in družbene regeneracije. Garfinkel je razširil perspektivo vsakdanjega življenja s svojim delom *Studies in Ethnomethodology*. (Adler in drugi 1987, 220–222)

življenja zahteva spoštovanje integritete tako, da študira ljudi v njihovem naravnem kontekstu: v vsakdanjem družbenem svetu. To je najbolj temeljit in osrednji poudarek sociologije vsakdanjega življenja. Naravno je, da je interakcija temelj vsega razumevanja družbe. Opis in analiza značaja in posledic interakcij vsakdanjega življenja naj bi tako služilo kot začetna in končna točka sociologije. To vključuje predstave, pomene in občutke članov, kot tudi mikro strukturo, ki jo ustvarijo v procesu. (Adler in drugi 1987, 217–219)

Realnost vsakdanjega življenja se nadalje prikazuje kot intersubjektivni svet, ki ga delim z drugimi. Prav intersubjektivnost ostro ločuje vsakdanje življenje od ostalih realnosti, ki se jih zavedam. Svet vsakdanjega življenja je za druge prav tako realen kot zame. Poleg tega v vsakdanjem življenju ne morem obstajati brez stalne interakcije in komuniciranja z drugimi. Človeške interakcije so kritični del vsakodnevnega življenja. Ljudje ob interakcijah skušajo pridobiti informacije drug o drugem. Zavedati se moramo, da živimo v skupnem svetu, in da obstajajo med ljudmi in našimi pomeni neprekinjene povezave, in da se občutki glede realnosti sveta delijo med nami. Naravna drža je v bistvu drža zdravega razuma, saj se nanaša na svet, ki je skupen velikemu številu ljudi. Realnost vsakdanjega življenja delimo z drugimi. Vsebuje tipizacijske sheme, znotraj katerih pojmuje in obravnavamo druge v neposrednih stikih. Vse te tipizacije, ki nenehno določajo naš odnos do drugih, so vzajemne. Izvori vsakega institucionalnega reda ležijo v tipizaciji naših lastnih dejavnosti in dejavnosti drugih, kar predpostavlja, da z drugimi delimo posebne cilje in povezane faze dejavnosti. Del jaza nekoga se objektivizira v družbeno veljavnih tipizacijah. To predpostavlja družbeni jaz. Tipizacije se lahko pojavijo v kontekstu objektivizirane zaloge znanja, ki je skupna kolektivu njihovih nosilcev. Takrat govorimo o vlogah, ki so v bistvu tipi nosilcev v takšnem kontekstu. (Berger in Luckmann 1988, 30–42)

4.2 VLOGE V VSAKDANJEM ŽIVLJENJU

V naših življenjih vsi igramo različne vloge. »To so vzorci vedenja, ki so povezani s posebnimi položaji ali poklici v družbi.« (Moore 1997, 11) V skupni zalogi znanja obstajajo standardi igranja vlog, ki so dostopni vsem pripadnikom neke družbe ali pa vsaj tistim, ki so potencialni nosilci omenjenih vlog. Izvor vlog leži v procesu objektivizacije in prehajanja v navado. Kakor hitro se začne oblikovati proces nastajanja skupne zaloge znanja, ki vsebuje tudi vzajemne tipizacije obnašanja, se pojavijo tudi vloge. Vloge zastopajo institucionalni red in sicer na dveh nivojih: a.) igranje vloge zastopa samo sebe ter b.) vloga zastopa celotno

institucionalno serijo vedenja. Samo skozi zastopstvo odigranih vlog se institucija prikazuje v dejanskem izkustvu. Institucija z zbirko programiranih dejavnosti je podobna nenapisanemu libretu za dramo, saj je realizacija drame odvisna od večkratnega ponavljanja predpisanih vlog z živimi igralci. Igralci utelešajo vloge in aktualizirajo dramo skozi odrsko predstavitev. Niti drama niti institucija empirično ne obstajata ločeno od ponavljajoče se realizacije. To pomeni, da vloge, ki predstavljajo institucije, tem institucijam omogočajo eksistenco. Vse vloge zastopajo institucionalni red, vendar pa ga nekatere simbolno zastopajo na celovitejši način kot druge. Te so velikega strateškega pomena, saj ne zastopajo samo različnih institucij, temveč integracijo vseh institucij v skladno celoto. Pripomorejo k temu, da se integracija v zavesti in obnašanju pripadnikov ohranja. Vloge so posredniki »posebnih območij skupne zaloge znanja. S pomočjo vlog se posameznik vpeljuje v posebna območja družbeno objektiviziranega znanja, ne samo v ozko spoznavnem pomenu, temveč tudi v pomenu "znanja" o normah vrednotah in celo čustvih.« Vloga vsebuje znanje o vrednotah in vedenju, ki je primerno za nekoga, na primer starša, učitelja, policista, sodnika. Rutine so nujno potrebne za zunanjo predstavitev vloge, a ne zadošča, da se jih le naučimo. Potrebna je vpeljava v različne spoznavne in čustvene plasti tistega sklopa znanja, ki je posredno in neposredno značilno za to določeno vlogo. Zvezo med vlogami in znanjem je mogoče »analizirati z dveh različnih izhodišč. S perspektive institucionalnega reda se vloge kažejo kot predstavniki institucij in posredniki institucionalno objektiviziranih zbiralnikov znanja, s perspektive različnih vlog pa vsaka vloga nosi s seboj družbeno definirano dodatno znanje.« Na eni strani tako dobimo institucionalni red, ki je realen samo če se realizira skozi odigrane vloge, na drugi pa dobimo vloge kot zastopstvo institucionalnega reda, ki določa njihov značaj in iz katerega črpajo objektivni pomen. (Berger in Luckmann 1988, 73–77)

4.2.1 Igranje vlog

O igranju vlog v družbi in pomenu osebne interakcije je obširneje razpravljaj Erving Goffman. V vsakdanu je splošno dejstvo, da je prvi vtis pomemben in ko posameznik stopi pred drugo osebo, ima veliko motivov po kontroliranju tega vtisa. Avtor se v delu zanima za dramaturške probleme predstavljanja svojih aktivnosti drugim in razpravlja, da sta gledališka spretnost uprizarjanja in gledališki menedžment splošna in se dogajata v vsakdanu. Ko posameznik igra svojo vlogo implicitno zahteva od svojih gledalcev, da vzamejo resno to, kar se prikazuje pred njimi. Od njih želi, da verjamejo, da karakter, katerega vidijo, dejansko zajema attribute, za katere se zdi, da jih zajema, in da so tako pomembni, kot se zdi da so. Tudi

Park pravi, da ni le zgodovinsko naključje, da beseda oseba v njenem prvem pomenu pomeni maska. Je spoznanje dejstva, da vsakdo vedno in povsod, bolj ali manj zavedno, nosi masko, torej igra vlogo. Skozi te vloge poznamo drug drugega, skozi te poznamo sebe. Ta maska predstavlja koncepcijo, katero smo oblikovali o sebi – vlogo h kateri težimo. Je naš bolj resnični jaz, to kar si želimo biti. (Goffman 1959)

Termin uprizoritev (ang. performance) Goffman uporablja za vse aktivnosti posameznika, ki se zgodijo v določenem obdobju in so zaznamovane z njegovo zavestno prezenco pred določenimi opazovalci, in ki imajo določen vpliv na njih. Z besedo spredaj – oder (ang. front) označi tisti del posameznikove uprizoritve, ki deluje v splošnem in določenem smislu, da definira situacijo za tiste, ki jo opazujejo. Njegovi glavni karakteristiki sta abstraktnost in splošnost. Oder zajema določeno opremo in postavitev; pohištvo, dekor, fizični plan in ostale stvari ozadja, ki ustvarjajo sceno in gledališče rekvizite za poplavo človekovih odigranih dejanj. Videz lahko s stimuli funkcionira kot informacija posameznikovega družbenega statusa in posameznikovega začasnega ritualnega stanja. Uprizoritev nekoga je socializirana, oblikovana in prirejena tako, da ustreza razumevanju in pričakovanju družbe v kateri je uprizorjena. Nekatere vloge dopuščajo več dramatičnega samoizražanja, spet druge manj. Posamezniki nekaj lahko poudarjajo, drugega spet ne. Posameznik v prisotnosti drugih tipično doda svoji aktivnosti dramatične poudarke, ki portretirajo poudarjena dejstva, ki bi jih drugače lahko skrili. Da bi postala posameznikova dejavnost pomembna drugim, jo mora posameznik mobilizirati tako, da bo izražala, kar želi prenesti, med samo interakcijo. Oblačenje glede na stan, razred ali pomembnost, hoja, izražanje – vse to nas določa. Ko uprizarjamo svoja dejanja to konstituira način, v katerem je uprizoritelj socializiran, oblikovan in modificiran, da spada v razumevanje in pričakovanje družbe v kateri uprizarja. Dejstvo je tudi, da posameznik nikoli ne pokaže vsega. Vsebina uprizoritve je le izrazni podaljšek karakterja uprizoritelja. Ko posameznik predstavlja sebe pred drugimi, bo njegova predstava skušala vključevati in ponazoriti uradno priznane vrednote družbe, bolj kot pa njegovo vedenje v celoti. Če posameznik želi dajati vtis idealnih standardov med predstavitvijo, mora zadržati ali zakriti dejanja, ki niso skladna s temi standardi. Avtor poda primer gospodinje srednjega razreda, ki uporabi cenejši nadomestek za kavo, sladoled ali maslo. Tako prihrani denar, čas in trud, še vedno pa daje vtis, da je hrana, ki jo postreže, enako visoke kvalitete. Pomembno je vedeti, da ko posameznik poda uprizoritev, vzbudi vtis v publiko, da je dejanje, ki ga izvaja in katerega idealizira, povezano z njim na bolj idealen način, kot se zdi. Daje vtis, da je ta rutina njegova edina ali vsaj med bolj pomembnimi. Obenem daje tudi vtis, da je na

trenutni predstavi te rutine in njenem odnosu nekaj posebnega. Vendar se v uprizoritvi lahko nehotene pojavijo geste, ki niso v skladu s predstavo. a.) Posameznik lahko po pomoti sporoča nespodobnost, neprimernost ali nespoštovanje z nenadnim upadom mišične samokontrole (na primer se spotakne in pade, zazeha, se popraska, lahko po pomoti zadene ob telo druge osebe), b.) v akciji lahko deluje tako, da daje vtis, da ga interakcija preveč ali premalo zanima. (na primer jeclja, deluje nerodno ali ošabno, preveč samozavestno, zapade v neprimerne izbruhe jeze, smeha ali druge oblike, ki ga lahko ovirajo pri interakciji), c.) pusti lahko, da njegova uprizoritev trpi zaradi neprimernih dramaturških direktiv (nepravilna postavitve, oziroma namenjena napačni predstavi, zmešnjava med dejanjem, kar vpliva na neprimerno koordiniranje posameznika). Izraz realnosti, prikazane v predstavitvi, je delikatesna in krhka stvar, ki jo lahko raztreščijo že male nezgode, a dejstvo ostaja, – kot Goffman navaja Santayana – da ne le živimo, temveč igramo. Oblikujemo in igramo svoje izbrane karakterje ter nosimo na vpogled svoja razmišljanja. Skozi socializacijo se učimo teh različnih izrazov in družbenih odzivov, da se znamo vesti v različnih situacijah, saj se vloge skozi čas razvijajo. (Goffman 1959, 22–65)

Predstava lahko ni odvisna le od posameznika, temveč od skupine ljudi. Tako skupino posameznikov, ki sodelujejo v nastopu ene rutine, Goffman imenuje uprizoritvena ekipa. Gre za predstavo enega ali več oseb v določenih odnosih. Koncept ekipe nam dovoljuje, da razmišljamo o predstavah s strani več kot enega uprizoritelja. Kot je v gledališču dobra predstava odvisna od vseh igralcev in ostalih sodelavcev, tako je pri igranju vlog znotraj uprizoritvene ekipe v družbi vsak posameznik pomemben za dober nastop. (Goffman 1959)

Značilnost družbenih vlog je tudi, da urejajo in organizirajo vedenje, ter s tem v družbeno življenje vnašajo red in predvidljivost. Tako se na primer učitelj in učenec, ko vstopata v interakcije prek svojih vlog, zavedata, kaj in kako morata nekaj storiti. Ker eden pozna vlogo drugega, lahko predvidevata in razumeta delovanje drug drugega. »Kot eden od vidikov kulture nam vloge zagotavljajo pomemben del navodil in napotkov, ki so nujni za urejeno družbo.« (Haralambos in Holborn 1999, 14–15)

4.3 UREJENOST VSAKDANJEGA ŽIVLJENJA

Realnost vsakdanjega življenja pojmuje kot urejeno realnost. Pojavi v tej realnosti so urejeni v vzorce, za katere se zdi, da so neodvisni od svojega pojmovanja in so nam na nek način vsiljeni. Realnost vsakdanjega življenja se kaže kot že objektivizirana, tj. sestavljena iz niza objektov, ki so bili opredeljeni kot objekti še pred našim prihodom na prizorišče. Jezik, ki ga uporabljamo v vsakdanjem življenju, nam nenehno zagotavlja potrebno objektivizacijo in vzpostavlja red, znotraj katerega ima vse pomen in kjer je vsakdanje življenje za nas smiselno. Pomemben primer objektivizacije je označevanje, se pravi, človeška proizvodnja znakov. Znaki¹¹ se združujejo v številne sisteme izražanja. Tako poznamo znakovne sisteme gibov, vzorčnih telesnih poz, raznovrstnih materialnih izdelkov ipd. Jezik, ki ga je mogoče definirati kot sistem glasovnih znakov, je za človeško družbo najpomembnejši znakovni sistem. Razumevanje jezika je bistveno za vsako razumevanje realnosti vsakdanjega življenja. Jezik izhaja iz vsakdanjega življenja in se že od začetka nanaša nanj. Nanaša se predvsem na realnost, ki jo izkušamo v pozorni zavesti, kjer prevladuje praktični motiv, in ki jo z drugimi delimo na samoumeven način. Skozi jezik lahko na enostaven način v kateremkoli trenutku posameznik oživi ves svet znakov in simbolov (znanost, religija, filozofija, umetnost) kateri so po svoje strukturirani. (Berger in Luckmann 1988, 41–45)

Vsakodnevno življenje sestoji iz serije projektov znotraj katerih sprejmemo razporeditve, ki nas čakajo, ali pa z njimi manipuliramo, z namenom da bi bile bolj voljne in kompatibilne. Naši dnevi so predani ugodju in neugodju, prepleteni s čustvi, frustracijo, zadovoljstvom in resignacijo. Večino časa nas poganjajo rituali in konvencije. Naša življenja ne vidimo kot zaporedje diskretnih dogodkov, temveč kot aktivnosti, rituale in konvencije pripete na skupek strukturiranih idej. Vpeti smo v nek življenjski plan, urnik. Življenjski načrt je kontekst v katerem je znanje družbe organizirano v zavesti posameznika. Zavedno ali nezavedno simultano ustvarjamo vsakodnevni obstoj in konstruiramo naše identitete. Vsi se med drugim tudi dolgočasimo, smo frustrirani in nevrotični. Smo žrtve občutka nezadovoljstva. Življenje je le redko tam, da se ga preprosto živi, saj je večino našega časa strukturiranega. (Cohen in Taylor 1992)

¹¹ Eno od definicij znaka je izpeljal eden od utemeljiteljev lingvistike in semiotike 20. stoletja, Ferdinand de Saussure. Znak je po njem sestavljen iz označevalca in označenca, pri čemer je označevalec podoba znaka, kot jo zaznavamo, označenec pa miselna predstava, na katero se nanaša. (Fiske, 2005) Jezikovni znak tako združuje koncept in slušno podobo, tako da sta ti dve med seboj močno povezani in se nanašata ena na drugo. Znak je arbitraren, saj je tudi vez, ki združuje označevalec z označencem, arbitrarna. Veda, ki se ukvarja z znaki se imenuje semiotika. (Saussure 1997)

Berger in Luckmann zapišeta: »Moj svet je strukturiran v mejah rutin.« (Berger in Luckmann 1988, 48) Preživetje vsakega posameznika je odvisno od družbene ureditve, pa tudi smer njegovega organskega razvoja je družbeno determinirana, saj je že od rojstva dalje razvoj človeškega organizma odvisen od nenehne družbeno determinirane medsebojnosti vplivov. Človek sam ustvarja svojo naravo oz. proizvaja samega sebe. Družben red ni dan biološko, temveč je proizvod ljudi. Ni nič drugega kot stalna človeška proizvodnja, ki nastaja v toku nepretrgane človeške eksternalizacije. Tako je proizvod človeške dejavnosti, vsaka človeška dejavnost pa prehaja v navado. Dejanje, ki ga pogosto ponavljamo, se namreč izgublja v vzorcu, ki ga reproduciramo s kar najmanj napora in ki ga tudi njegov izvajalec razume kot vzorec. Dejanja, ki preidejo v navado, seveda za posameznika ohranijo smiselni značaj, čeprav je njihov pomen kot rutina vložen v splošno zalogo znanja, ki je zanj samoumevna. Navajenost nosi s sabo pomemben psihološki rezultat, in sicer zožitev izbire, kajti v teoriji bi lahko neko stvar naredili na stotine načinov, navajenost pa te načine zoži v enega samega, kateri se ponavlja. Vsa dejanja, ki se ponovijo enkrat ali celo večkrat, vodijo k navadi in družbeni svet tako obstaja v procesu institucionalnega reda. Institucije nadalje predpostavljajo zgodovinskost in nadzorovanje. Že s samim dejstvom svojega obstoja nadzorujejo človeško vedenje s tem, da postavljajo vnaprej definirane modele vedenja, ki kažejo v določeno smer, s tem pa nasprotujejo številnim drugim, teoretično možnim usmeritvam. Ljudje se spontano držijo institucionalno začrtanih okvirov, ki posledično postanejo samoumevni in bolj ko je vedenje institucionalizirano, lažje ga nadzorujemo in napovedujemo. (Cohen in Taylor 1992)

Celo tisti, ki trdijo, da je življenje iz serije originalnih in zanimivih avantur, priznajo, da vseeno obstaja določen del regularnosti v njihovih življenjih. Dovolijo, da jim navada dominira, kako se oblačijo, umivajo zobe, kuhajo kosilo. Vendar nekatere stvari so splošno take – avtomatična dejanja, ob katerih ni potrebno misliti oziroma ni potrebno uporabljati veliko mentalnega dela, kot je na primer za umivanje zob. To delamo avtomatično. Vendar ne poenostavljajmo naših življenj preveč. Naša življenja niso odigrana kot le preprost spisek igralskih vlog. Locirana so v serijo večjih in manjših dram, kar lahko imenujemo scenarij. Ta poskrbi za pomen in pomembnost naših rutin in vlog, pove, kako se moramo vesti in kaj čutiti ob katerem koli trenutku, poda podatke o osebi, s katero komuniciramo in napove naslednje dejanje v razvoju igre. Scenarij definira situacijo, imenuje akterje in načrtuje vedenje. Za določene situacije našega življenja, pa nimamo že zapisa. Nek nov ali nepričakovan element v scenariju je lahko vir bojazni, vendar kmalu ugotovimo, da čeprav so okolje, zasedba, zgodba in igralci drugačni, so deli situacije, ki so v osnovi isti. Tako nobena situacija ne izsili

popolnoma nove občutke, saj so ti vdelani v masovni kulturi. Scenarijem sledimo, zavedamo se jih zaradi njihove splošne dostopnosti v družbi. Čustva, pomeni, odnosi in izkušnje ne tečejo samostojno, temveč so usidrane znotraj setov simbolnih okvirjev. Prisotnost scenarijev ima dva učinka. Ne le da univerzalni obstoj teh dramatičnih oblik vpliva na način, kako si oblikujemo dnevne dogodke, temveč dejanski načrti postanejo sprejeti kot specifične šablone h katerim se vsakdanji dogodki ozirajo. Kenneth Burke najde te elemente v vseh osnovnih oblikah misli skozi katere človek izkuša svet: dejanje, okolje, akter, učinek in namen so elementi ključni za vsak scenarij. Včasih pa so vsa področja v življenju na milost scenariju, ki ga Burke imenuje kar življenjski scenarij. (Cohen in Taylor 1992, 44–79)

Vsi scenariji imajo fantazijsko komponento, oziroma to, da se nanašajo na nekaj, kar je zunaj situacije, nekaj kar je le imaginativno prisotno vsem prisotnim akterjem. Fantazija igra majhno transformativno vlogo in zabriše nekatere neobdelane robove realnosti ter daje rutinskim izkušnjam bolj povzdignjen status. Omogoča možnosti za zamegljevanje in popačenje jasnih predvidenih linij najvišje resničnosti. Fantazija je več kot imaginacija. Ni le reprezentacija neprisotnih objektov v mislih, temveč reprezentacija, ki je lahko tako zunaj tega sveta in nekompatibilna z dejansko resničnostjo. Ni le opazovanje in distanciranje, temveč projiciranje dejanja ali samega sebe v nekaj povsem drugačnega. Fantazija ni tako radikalna kot se sprva zdi. Že čakanje v vrsti ali monotono predavanje te lahko ponese k sanjarjenju in miselnim igricam. Občasna fantazija predstavlja trenutno odsotnost sebe od rutine, kar je dovoljeno. Nevarno pa je, če gre to predaleč in do točke, ko ne le občasno obudimo fantazijski svet, temveč začnemo živeti v njem. Ohranjanje fantazije naredi resničnost bolj zanimivo, vendar ne sme prevladati. Zahteva kontrolo, da ji odpremo vrata le na pravih mestih ob pravem času in jo spustimo skozi le pravo količino. Da izgubimo nadzor je nevaren način vplivanja na pobeg iz realnosti. (Cohen in Taylor 1992, 92–107)

4.4 POBEGI IZ RUTINE

Rutinska narava naših življenj izvira od nas samih. Mi smo tisti, ki dopustimo, da nam družba privede rutine v naš obstoj, vendar je to neizogibno. Ta vzorčnost obstoja se rada izkaže kot nezadovoljstvo. Ko govorimo o rutinah kot dolgočasnih, se radi poslužujemo fraze "izstop iz rutine". Ta nudi referenco, da aktivnosti, ki je opisana kot rutina, zmanjša pomen, oziroma sugerira njeno zmožnost zatiranja. Regularizirana narava življenja postane znotraj zavesti vzrok nezadovoljstva in vzvod, da je nekaj potrebno storiti. Fraza razbijanja rutine sugerira

njen pritisk, zadušljivost, sama rutina pa degradacijo pomembnosti dejanja, katero je tako opisano. Če se nam stvari preveč ponavljajo, jih razbijemo kot rutino, ne smemo pa opustiti preveč našega regulariziranega življenja. Brez pravega ravnovesja bo rezultat ponovno nezadovoljstvo. Eden od izhodov je, da to uniformnost sprejmemo in jo vidimo kot predpogoj za svobodo. A bojimo se, da bo predaja navadi simptom izroditve, razkrojitev v avtomate, ko navada ni le značilnost vsakdana, temveč samega obstoja. Dokler se rutine vsakdanjega življenja odvijajo nemoteno, jih pojmujejo kot nekaj neproblematičnega. Toda celo neproblematično področje vsakdanjega življenja je takšno samo dokler njegove kontinuitete ne prekine pojav konkretnega problema. V enem trenutku se čutimo kot del sveta, veseli z njegovimi ureditvami in zadovoljni z našimi odnosi do njih, a že nekaj ur kasneje lahko ugotovimo, da je svet manj kot smo si mislili, da se postavlja proti nam in moramo najti pot in način, da odvrnemo njegove zahteve. Cohen in Taylor pripovedujeta o različnih načinih manipulacije s svetom in njegovimi zahtevami. Svojo teorijo predstavita s pomočjo zapornikov, ki se morajo prilagoditi novemu načinu življenja za zapahi. Slednje je močno strukturirano in urejeno na časovno omejeno dnevno rutino, kar vpliva na njihovo degeneracijo. To značilnost ponavljajoče se rutine, prepoznavata tudi v splošnem družbenem vsakdanu, čeprav sami ne vidimo našega sveta kot le zaporedje dogodkov, temveč prepoznavamo naša dejanja, rituale in konvencije postavljene znotraj strukturalnih idej. Četudi je trg poln dobrin ideologij in storitev, med katerimi lahko izbiramo, nam to ne naredi vsakdanjega življenja neproblematičnega. Vsi smo žrtve ponavljajočega občutka nezadovoljstva. Z oblikami upora in pobega ohranjamo naš originalni interes in boj proti družbi. (Cohen in Taylor 1992, 30–37)

4.4.1 Mesta pobega

Družba oblikuje področja, kjer smo lahko občasno odsotni od najvišje realnosti, se najdemo zunaj igre in zberemo našo identiteto v miru ali z novimi in močnejšimi simbolnimi viri. Predstavi jih tako, da se zdijo kot del najvišje realnosti. Tudi ta področja morajo, tako kot fantazija, biti regulirana in nadzorovana, saj lahko v njih realnost zdrzne preveč stran in ustvari drobce alternativne resničnosti kar ima lahko radikalne posledice. Cohen in Taylor predstavita tri kategorije mest pobegov:

- Dejavnosti, aktivnosti: hobiji, igre, šport, spolnost
- Nova okolja: počitnice, izleti, avanture
- Miselni pobegi: notranji pobegi s pomočjo drog in terapij (Cohen in Taylor 1992, 114)

Dejavnosti, aktivnosti

Hobi je najbolj nedolžen tip svobodnega področja. Aktivnost omogoča priložnost za samoizražanje, ima dokaj visoko stopnjo rutine in majhno zavedanje. Veliko jih zajema organizacijo, urejanje, klasificiranje. Včasih jih vidimo kot nedotakljive pobege iz dnevne rutine pa tudi kot poti odstranjevanja teže iz vsakdana. Četudi so svobodna področja znotraj normalnega življenjskega načrta, niso rešena kontaminacije. Hobiji in igre so lahko velikokrat samotarske, toda navadno je potreben še nekdo za stik ali tekmovanje. Status pobega v igrah se nanaša na to, koliko se investira vanje in na to, koliko fantazije priključijo. Na najnižji ravni je te le potrebno malo. Ker ni prisotnih prisilnih kulturnih scenarijev, ki bi nas lahko ponesli iz sveta. Na naslednji ravni so igre, ki se jih poslužujemo iz razlogov, ki ne zajemajo pobeg, a jih lahko vidimo kot dejavnost, kjer je mogoče nekaj samoizražanja in lastnega ustvarjanja. V večini konvencionalnih igrah in športih se lahko ljudje odločijo koliko fantazije bodo vključili v dejavnost. Posebna kategorija so miselne igre. V veliko igrah je prisotno tudi hazardiranje. Večina je odvisna od pripravljenosti igralca, koliko svoje identitete bo tvegati. Tega ni le v igrah. Sreča, izbira, tveganje in usoda lahko prodrejo tudi v naš vsakdanji obstoj. Spolnost je področje, kjer lahko vključimo nekaj identitetnega dela brez tveganja, da bi se zapletli z rutino in monotonijo. Kot druge aktivnosti tudi masturbacija postane pomembna le, če je kultivirana kot svobodno področje in ko je obravnavana kot področje življenja, kjer se lahko spremljajo čustva navdušenja in zadovoljstva. Enkrat tako konstituirana lahko hitro postane obsesivna in ritualna kot drugi hobiji. Kar je v tem primeru organizirano in urejeno niso predmeti, temveč mentalne podobe, ki proizvedejo fizični odziv. (Cohen in Taylor 1992, 115–130)

Nova okolja

Počitnice so postavitve, kjer so omejitve dopuščene, odklenjene in kjer identitete zdrsnejo, celo izginejo. So prostor, kjer so življenja pomlajena, če ne celo spremenjena. So arhetipsko svobodno področje, institucionalizirane postavitve za občasno ekskurzijo stran od dominantne najvišje resničnosti. So močna simbolna in alegorična sporočila o temi selitve na novo območje. Pobeg je sporočilo, ki se skriva za pakiranjem in organiziranjem potovanj. V reklamah se vrstijo slogani kot na primer odidite, pustite vse za sabo, vstopite v nov svet. Tudi masovna kultura je vir scenarijev in fantazij. Kreacija in potrošnja produktov masovne kulture služi kot svobodna območja in ker so prepojene s fantazijskimi elementi, imajo taki produkti visok potencial od resničnih problemov vsakdana z našo poglobitvijo v fantazijske svetove filmov, stripov, televizije, romanov in umetnosti. (Cohen in Taylor 1992, 130–145)

Miselni pobegi

Za miselne pobege ni potrebno iti ven iz hiše, pripravljanje potovalke, ni potreben rekvizit kot je žoga, šahovska figura ali čopič. Dovolj je sedeči položaj za miselne upore vsakdanu. Občasna uporaba drog je prototipska ilustracija takih form institucionaliziranih resničnostih spodrseljajev. Efekti variirajo od narave in intenzivnosti drog, in sicer od sprostitve, sprememb razpoloženja, do izgube ega in mističnih vpogledov navznoter. Alkohol ponuja klasično kulturno pot pobege, močnejše droge pa nudijo uporabniku vidike resničnega pobege. Je rešitev kratkoročnih problemov. Vendar odvisnosti so seveda tudi nevarne. Omenimo še psihoterapijo, ki ni le institucionalizirana pot pobege ali svobodno območje, temveč njegova najbolj pomembna funkcija. Ponuja različne načine osvoboditve. Vendar so terapevtski pobegi namensko konstruirani, da se vrnemo nazaj. Obstajajo pa posamezniki, ki ne uporabljajo fantazije le kot pripomoček vsakdanjega življenja, oziroma občasen vir mentalne prehrane. Ne končajo fantazije in ponovno vstopajo v svet, temveč jih ta odpelje stran. In če so na voljo scenariji, so ti tako intenzivno odigrani, da meje, pripomočki, odrske usmeritve niso več prepoznane. To so igralci, ki improvizirajo tak stil in originalnost, da njihova igra postane javno znana. Postanejo oblikovalci scenarijev. Kockanje tako ni več le hobi, postane življenje samo. Nekateri v odvisnosti znorijo, odločijo se živeti v svoji glavi, vdajo se fantaziji. Tako daleč grejo v fantazijo in iz resničnosti, da prestopijo mejo duševnega zdravja in prisebnosti. (Cohen in Taylor 1992, 145–153)

Ljudje smo torej v različnih položajih do najvišje resničnosti. Avtorja podata tri glavne metafore, ki opisujejo ta različna dojetanja resničnosti:

- V svetu se počutimo kot doma. Dobro sprejemajo ureditve in konvencije vsakdanjega življenja. Njihov odnos do sveta je: »to živim«. S to držo je resničnost sprejeta, rutine vzvišene kot rituali, scenariji se odvijajo z zadovoljstvom. Resničnost je sprejeta kot neproblematična, kot način, brez hrupa in problemov.
- Spet je breme. Včasih postane prevelik in se ga želimo znebiti. Lahko so samo določeni deli naših življenj, ki se nam zdijo kot bremena, spet za druge so taka vsa področja. Takrat iščemo izhode, mesta kamor bi lahko odložili breme. Kaj pa, ko nimamo kam? Ko ne vidimo izhoda, ko se vse okoli nas spremeni v zidove.
- Življenje kot zapor – zapor katerega oblikujemo sami ali nam ga drugi, rutine. Čutimo se ujeti in želimo si ven. (Cohen in Taylor 1992, 211–214)

V nadaljevanju naloge bom predstavila, da nam pri pobegu lahko pomaga umetnost gledališča.

5 GLEDALIŠČE

Gledališče v svojem celotnem pomenu predstavlja ljudi, ki so na odru za odrom in ob njegovih straneh, kot tudi tisto skupino ljudi, ki sedi in opazuje dogajanje, pred odrom. Gre za kvaliteto energije, zaradi katere je odrsko telo odločno in živo, da je zmožno zadržati gledalčevo pozornost na njem.

Gledališče usmerja svojo pozornost na specializirane discipline, tehnike ali estetike delovanja na odru. Išče »tehniko tehnik,« predstavlja človekovo vedenje v situacijah organiziranega prikazovanja. Igralčevo delovanje, sestavljajo osebnost, senzibilnost in osebna umetniška prodornost, odrska tradicija in kulturnozgodovinski kontekst ter uporaba telesa in uma v različnih tehnikah. (Hrvatina 1996, 242) Gledališče je razmerje med sestavnimi deli gledališča in gledališčem kot celoto, med znakom in telesom, med razdaljo in bližino. Za popolno izpolnitev gledališkega dogodka je potrebno tudi razprtje časa v prostoru, okvir temu pa predstavlja gledališka norma, katere nosilec je telo. Telo je tisto, ki predstavo napolni. Igralec s svojo igro producira znake, ki v povezavi z drugimi znaki gledališča, ustvarjajo nek generalni kod. (Hrvatina 1996, 46)

Zanimivo je, da je igranje še najmanj razumljeno med vsemi umetnostmi. Umetnosti kot odprt pojem ne moremo zapreti z definicijo, zato lahko med umetniške stvaritve prištejemo vedno nove stvari. Sestoji iz več tisočih obrazov in še več interpretacij. Namen in cilj samega avtorja je, da posreduje delo in z njim obenem neko lastno vedenje in interpretacijo o resnici umetnine. Ne glede na to kdo si, kakšna so tvoja verovanja in dejanja v družbi ter iz katerega družbenega sloja izhajaš, si v trenutkih svojega obstoja ali umetnik ali spremljevalec in prejemnik umetnosti. Umetnost nas obdaja vsepovsod in v raznovrstnih kreativnih¹² oblikah.

Kljub svoji razširjenosti, kljub našemu poveličevanju zvezdniških igralcev, kljub sanjam praktično vsake mlade osebe v naši družbi, da bi tudi on ali ona bil/a nekega dne "odkrit/a" in postal/a ena od teh zvezd, le malo ljudi izven stroke, ve karkoli o njej sami. Ljudje so na splošno bodisi mistiki ali racionalisti glede razumevanja igranja. Mistik bo o igralcu razmišljal kot o talentirani osebi s posebnimi notranjimi lastnosti. Bistvo bo videl preko

¹² Kreativnost je lastnost, ki ni sposobnost le nadarjenih in talentiranih posameznikov, ampak splošna sposobnost, ki se izkazuje s sodelovanjem v kreativnem in polkreativnem procesu ter dosežki tega procesa. To je miselni proces ustvarjanja novih idej ali poustvarjanja nove celote iz idej, ki že obstajajo. Vsi ljudje smo kreativni, vendar pa ne enako, saj se razlikujemo po stopnji kreativnosti. (Blažič 2003)

splošnega dojemanja, ki ne more biti pridobljeno z naporom. Mističen pogled v igranju ne vidi umetnost, ampak nadnaraven misterij. Ta zanika potrebo po igralskih šolah, saj oseba ne more trenirati, da postane igralec, če je s tem že rojen. Zanika tudi potrebo, da bi kritiki preučevali teorijo igranja, če je igranje izven človeškega dojemanja. Glede na te implikacije, racionalist poskusi igranje definirati na način, da igranje zadeva očitne zunanje kvalitete, kot so lepi obraz, popolno telo, resonančni glas, ali prožno gibanje in sposobnost, da se sprosti. Sproščen obraz je prožen in sposoben odzivati se na nezavedno igro igralčevih čustev. Čeprav je sprostitev potrebna za igralca, da vstopi v ustvarjalno stanje, to ni dovolj samo po sebi. Za uspešnost se mora igralec vključiti tudi v svetu igre. Njegova podzavest se mora odzvati na realne in imaginarne dražljaje okoli sebe. (Hornby 1983)

To je tisto, kar je mislil Stanislavsky z znamenitim stavkom, "živi vlogo". S tem ni mišljeno, da igralec verjame, da se dogodki v igri resnično dogajajo ali da je dejansko lik, ki ga portretira. Uporabiti mora svojo domišljijo na enak način, da dobra igra privlači občinstvo, kot dober roman njegovega bralca. Tako je frazo "živi vlogo" morda bolje predstaviti kot "biti živ v vlogi." Igralec mora biti vedno buden in pozoren in se odzivati na potencialni karakterjev svet. Namesto da načrtuje poteze in govore v zavesti, dober igralec dopušča, da svet dela na njem in išče stvari, ki bodo postale stimulacija za zanimivo vedenje. Bistvenega pomena so tudi odnosi do drugih akterjev. Igralec mora dejansko pogledati svoje partnerje in ne samo strmeli v njihovo smer, ter jim res prisluhniti in razmišljati o pomenu povedanega in ne le čakati na svojo repliko. Vzpostavljati mora pristen očesni in fizični stik z drugimi igralci. Začetnikom je to še posebej težko. Da posameznik pogleda v oči drugega igralca ali se dotakne njegovega telesa, tako da lahko čuti njegovo toplino, pomeni, da mora biti pripravljen stopiti iz lastne lupine, da zavzame situacijo in jo ne le poskuša manipulirati. Pomembno je torej, kako igralec uporablja sebe in vse okoli njega. (Hornby 1983)

5.1 ZGODOVINA GLEDALIŠČA

Začetki gledališke umetnosti izvirajo iz verskih obredov starih civilizacij. To so ostanki pesmi in plesov v čast bogovom. Izvajali so jih svečeniki, ki so bili oblečeni v živalske kože. Take zborovske pesmi so na primer peli v čast Dionizu, bogu vina. Tako je nastala grška tragedija. Ker pa človeški duh potrebuje sprostitev, se je kmalu razvila tudi komedija. Prva grška gledališča so bila postavljena blizu svetišč in so predstavljala zbirališče za množična čaščenja. Igralci v davnih grških tragedijah so nosili lepa, skrbno izdelana in bogato okrašena oblačila,

na nogah so imeli visoka obuvala, na obrazih pa maske, narejene iz lahkega lesa ali platna. Z njimi je so lahko isti igralci igrali po več vlog, tudi vloge žensk. Igralci so se z njimi odrekli izrazom obrazne mimike, kostumi pa so igralce omejevali tudi pri njihovem gibanju in so bili omejeni le na določene gibe. Nanašali so se predvsem na razpon in izraznost svojega glasu. Eden ključnih elementov grškega gledališča je bil zbor, ki je kot spremljevalec dogajanja govorno dopolnil igro. Središče gledališča v Atenah je predstavljal raven okrogel prostor z Dionizovim oltarjem v sredini, kateri je služil zboru. Po Grkih so se zgledovali tudi Rimljani. Razvili so tragedijo, sledila je komedija in pantomima. S širjenjem imperija so se množila tudi gledališča v deželah, ki so jih v bojih osvojili in zasedli Rimljani. Ostanke gledališč tako lahko danes najdemo v Afriki, Mali Aziji in mnogih evropskih mestih kot so Pulj, Verona, Trst. Ob koncu rimskega gledališča so uprizoritve potonile pod vrsto branj in citiranj. Za časa srednjega veka pa obstajajo rokopisi, ki z ilustracijami pričajo o vključevanju mimike k tem branjem. (Hartnoll 1989, 11–25)

Tudi srednjeveška drama se je, enako kot grška, razvila iz kulta. Nastala je namreč iz krščanske liturgije, posebej iz velikonočnih praznikov in vstajenja Kristusa, ki predstavlja središče krščanskega leta. Sprva v latinskem, a kasneje v jeziku domačinov, so se igre in dogajanje samo prestavilo na prosto zunaj cerkev. Uprizorjene so bile zgodbe, ki so vsebovale bogove in junake ter druge zgodbe iz Biblije v obliki misterijev, pasijonov in moralk. Svoj vrhunec so srednjeveške verske igre dosegle v 14. stoletju. V drugi polovici renesanse pa sledimo tudi posvetnim vsebinam. Italija je v tem času slovela kot zibelka gledališča, k čemur so pripomogle predvsem gledališka arhitektura in scenografija ter začetki opere in baleta. Gledališče v tem času začne tudi potovati. Tako v 16. stoletju že poznamo italijanske družine, ki so potovale po Evropi in gostovale v drugih državah. V Angliji je sodobno dramatikovo povzdignil Shakespeare, dramatik, režiser, igralec, scenograf. Njegove igre so bile napisane v mešanici proze in poezije. Gledališča so postala ograjene lesene konstrukcije, s privzdignjenim odrom, stojišči in sedišči v galerijah. Vsaka skupina je imela bogatega pokrovitelja – plemiča – za gospodarja. Igrali so samo moški, včasih tudi na dvoru. (Hartnoll 1989, 26–83)

V osemnajstem stoletju je bilo malo dobre dramatike, vendar pa veliko igralških talentov. Igralec David Garrick je na primer spremenil stil angleškega igranja, ko je uvedel svobodo giba in naravno podajanje besedila namesto predhodne togosti. Igralci so tako v igro vnašali vse večjo gibčnost in akrobatiko. Po razvoju narodnega gledališča v Nemčiji v 18. stoletju, se

je gledališče razvilo in ustalilo tako v drugih evropskih deželah kot tudi na vzhodu severne Amerike. V Evropi se je gledališče bojevalo z državno revolucijo. Po njej je ponovno združitev določenih skupin uvajal Napoleon. V tem obdobju so se v večji meri razvijale lažje oblike zabave, kot so bile opereta in melodrama, s svojimi mešanicami zapletov, naglice dogajanja in glasbe. Med letoma 1830 in 1880 je gledališče sledilo večjemu in intenzivnejšemu razvoju. To se je odražalo z novimi gledališkimi hišami, ki so bile namenjene za vedno večje število gledalcev, večalo se je število ljudi na odru kot tudi za njim. Z Ibsenom in njegovimi nasledniki, postane v gledališču najpomembnejši tekst. Namesto deklamiranja so se igralci prilagajali realističnemu dialogu v pogovornem slogu. Tako sta v ospredje prišla realni čas in kraj dogajanja. Z realizacijo gledališča, pa je le-to zahtevalo tudi več dodatkov in drobnih rekvizitov iz sodobnega življenja. (Hartnoll 1989, 84–160)

Ob razširitvi filmske umetnosti, se je veliko igralcev in drugih talentov usmerilo v film in z vsakim odhodom osiromašilo gledališče. Vendar pa je živa predstava mnogim umetnikom vseeno več ponujala, zato so ostali zvesti gledališču. Dandanes lahko, na različno skonstruiranih odrih, opazujemo največjo izbiro zvrsti gledališke umetnosti. Od najbolj poznanih oblik, kot so komedija, drama, balet in opera, se vedno bolj srečujemo z novimi in mešanimi oblikami nastopanja.

5.2 ELEMENTI GLEDALIŠČA

Gledališče je izmed vseh umetnosti tisto, kjer se ustvarja gledalčev drugačen odnos do vsakdanjega življenja, s prikrievanjem fikcije v predstavi, ki sooča gledano z gledajočim. Gledališče sestoji iz mnogih delov, zato nam ponuja številne informacije. Med drugimi so to besede, glas, obrazna mimikrija, geste, in gibanje telesa posameznega igralca, sledijo pa nič manj pomembne maska, kostum, scena, luči in glasba. V predstavi in v tej gostoti znakov, gre pravzaprav za skladnost vseh teh elementov, ki doprinesejo k uspeli igri (Hrvatina 1996).

Kot trdi Laban je mimika »temeljna odrska umetnost.« (Laban 2002, 22) Igralec lahko izrazi veliko že samo z gibi mišic na svojem obrazu. Gledalec jih lahko preučuje ter na njih odkriva najrazličnejše poteze, od strastne ljubezni in infantilnega veselja pa do globokega sovraštva, gnusa, jeze in srce trgajoče žalosti, ali kateregakoli drugega osebnega občutenja, ki ga premore človek v svojem bitju. Gledališki igralec mora imeti razločno obrazno mimiko. Pri mimiki je pomembno, da je posameznik sposoben ustvariti "čisti" izraz. (Arnheim 2000, 96)

Poleg obraza je pomembno tudi celotno telo igralca. Z njim so na najbolj neposreden in pristen način izražene človekove misli in čustva. Arnheim gibanje telesa opredeli kot gibanje, ki »služi za obveščanje občinstva o dogodkih, ki sestavljajo zgodbo, je pa tudi zelo izrazno.« (Arnheim 2000, 125) Ta izraznost telesa predstavlja igralcu njegovo največje orožje. Od igralca je odvisno, kako bo predstavil in poudaril posamezni gib znotraj gledališke igre. Veliki igralci lahko na primer delajo z zelo majhno porabo mišične energije, saj močan učinek dosežejo zgolj s svojo prisotnostjo. (Arnheim 2000, 97)

Igranje ne zajema le gibanja, saj ga gledališče uspešno združuje z govorom. Že v vsakdanu nam barva glasu in ton oziroma način v katerem je misel izgovorjena, veliko pove o osebnem počutju, trenutnih emocijah ali razpoloženju. To moč zna dober igralec še razširiti v trenutke statične igre, ko lahko nepremičen in brezizrazen le z glasom pove, kaj misli in kaj čuti.

Pri ustvarjanju igralskega lika igralec poglavitno torej razpolaga s svojim telesom in glasom, v pomoč pa so mu tudi drugi elementi. Z masko na primer popravimo in spremenimo fizično podobo igralca, da bi bolj ustrezal liku, ki ga igra. S pomočjo maske se igralec lažje identificira z likom, saj že na zunaj postane nekdo drug. Tudi kostum ali oblačila pomagajo igralcu, da postane lik v zgodbi, pa naj je to berač, služkinja, krčmar, morilec, mati samohranilka, najstnik ali vojak. Obleka igralcu pomaga, da se lažje prelevi v lik, oziroma ga zaznamuje v tej meri, da on sam in občinstvo verjame, da je resnična in realna oseba, ki je zapisana v scenariju in ima svoje lastnosti in značilnosti kot igralec sam. Tako lahko nastopajoči prevzame drugo osebnost, ki jo predstavi, kot da je njegova. Callow to preobrazbo opiše takole: »Učinek tvoje nove podobe na domišljijo je prav tako močan kot učinek kostuma na postavo. Ko se zagledaš v ogledalu, ti začnejo možgani drugače delovati. V tem oziru ima kostum popolnoma enak učinek kot maska. Navznoter potuje. Ko se oblečeš, začneš oblikovati telesnost tistega človeka, ki je videti tak.« (Callow 1999, 210)

Igralčevo uprizoritev dopolnjujejo še scena, glasba in luči. Scena igralca in celotno dogajanje zgodbe postavi v določen prostor in čas. Igralec se venomer prilagaja novi postavitvi prostora in rekvizitov v njem, ki mu pomagajo sestavljati zgodbo in jih mora kar najbolje uporabiti v skladu z njo. Glasba in luči, oziroma osvetlitev ali senčenje, pa določenemu delu igre pripisujejo in spodbujajo tisto emocijo, ki je bila za določen prizor želena in predvidena.

Vsak izmed teh elementov je znak, ki pripomore k razumevanju igre. Služijo kot informacije s katerimi igralci komunicirajo z gledalci v dvorani, ki jim pripisujejo pomene in opredeljujejo smisel. Med igralcem in gledalcem je tako vzpostavljen nekakšen posebni stik ali kontakt. Komunikacijo lahko vidimo kot prenašanje sporočil in izmenjavanje pomenov. Glavna metoda preučevanja komuniciranja je semiotika¹³, veda o znakih in pomenih. Semiotika gledališča je hitro rastoče področje in s posebnim položajem v semiotiki. Je področje velikega interesa za vsakogar, ki se zanima za kompleksne sisteme znakov, še posebej tiste, ki zadevajo medsebojne odnose tekstualnih in vizualnih znakov. (Amossy 1981, 5–9) Gledališče »interpretira znake, ki jih je proizvedla kultura, in jih uporablja kot svoje lastne znake – kot gledališke znake znakov.« (Hrvatini 1996, 43) Tadeusz Kowzan, eden glavnih semiotikov gledališča je izoliral trinajstih sistemov znakov, ki so na delu v gledališki uprizoritvi. To so besede, glas, obrazna mimikrija, geste, gibanje telesa, maska, frizura, kostum, dodatki, scena, luči, glasba in hrup. Vsak od teh sistemov ima svojo logiko in sam avtor pravi, da seznam najbrž ni popoln. (Eco 1977, 107–117)

Gledališče je med umetnostmi torej tisto, ki združuje celotno človeško izkušnjo, in je prostor, kjer vsi elementi delujejo skupaj v danem trenutku. Svoboda, ki jo omogoča igra, je svoboda v obliki reprodukcije, posnemanja, podvajanja, transformacije, deformacije, kršitve norm, narave, družbenega reda. Mogoče je prav ta svoboda tisti faktor, ki pritegne toliko ljudi v svet gledališča in igranja.

5.3 AMATERSKO GLEDALIŠČE

Gledališki amaterizem je ena izmed najbolj množičnih ustvarjalnosti ljubiteljske kulture. Vključuje odrasle, mladinske, otroške, recitatorske, lutkovne skupine ter amaterska gledališča. Prvi amaterski igralci (leta 1657) v slovenskem jeziku, so bili študentje jezuitskega kolegija v Ljubljani. Tudi drugi začetki slovenskega gledališča izhajajo iz amaterskih uprizoritvenih prizadevanj. Ta so se zelo razširila po letu 1848 z nastajanjem novih slovenskih društev, čitalniško gibanje pa je dokončno uveljavilo množično ljubiteljsko dejavnost. Politične razmere za profesionalizacijo slovenskega gledališča niso bile naklonjene, a je k temu pripomogla ustanovitev Dramatičnega društva leta 1867 v Ljubljani, hkrati pa tudi

¹³ Semiotika gledališča je pritegnila pozornost mnogih učenjakov. Na to temo je bilo veliko pisanja, med prvim o sami povezavi med tekstom in njegovo reprezentacijo. Osnovni pojem semiotike je znak, osnovni argument semiotičnega pristopa pa je, da ker vsi kulturni predmeti izražajo pomen in ker so vse kulturne prakse odvisne od pomena, morajo uporabljati znake; toda če to počnejo, morajo delovati tako, kot deluje jezik, in biti dovzetne za analizo, ki pravzaprav uporablja Saussurjeve lingvistične koncepte. (Luthar in drugi 2004)

programska, strokovna in organizacijska izhodišča za spodbujanje in usmerjanje kvalitetne rasti ljubiteljstva. V obdobju 1867-1914 sta se poklicno in amatersko gledališče razvijala v tesni medsebojni povezavi. Meščanske, kmečke in pozneje delavske, študentske in mladinske igralske skupine so delovale v dramatičnih društvih, narodnih čitalnicah, katoliških društvih, dramskih odsekih, poleg njih pa so se z gledališko dejavnostjo ukvarjali še posebni gledališki odseki čitalnic, bralnih, sokolskih in drugih društev. S svojo množično dejavnostjo so prebujali slovensko narodno in kulturno zavest. Številna društva so ob prelomu iz 19. v 20. stoletje pripeljala do živahne kulturne ustvarjalnosti tako v mestih kot na podeželju. Dejavnost amaterskih gledališč seveda ni primerljiva s poklicnimi po kakovosti ali izhodiščih delovanja, toda nikakor je ne smemo odmisлити in poriniti na rob (ali celo prek njega). Amaterska kulturna društva so tradicionalno dopolnjevala poklicne kulturne ustanove. Prvo desetletje po koncu prve svetovne vojne je Ervin Dolenc ocenil kot "mobilizacijski višek" kulturnega amaterizma na Slovenskem, saj je bilo v društvih organiziranih okoli 130.000 ljudi oziroma več kot desetina vsega prebivalstva. Za pomoč amaterskim gledališkim odrom so društvene centrale organizirale tečaje za režiserje, maskerje, igralce, ustvarile zbirke del ter jih posojale društvom, poskrbele za natis novih del, izposojale kostume ali scene in posredovale pri nabavi reflektorjev ali premičnih sestavljalnih odrov. Branko Kreft je ob prvem povojnem tekmovanju amaterskih gledaliških skupin zapisal: »Ni pretirano, če čutim, da ni nikjer drugje toliko gledaliških amaterskih predstav kot pri Slovencih.« Ni bil edini, ki je tako razmišljal. Filip Kumbatovič, ki je bil v letu konca vojne imenovan za prvega rektorja novoustanovljene Akademije za igralsko umetnost (današnje AGRFT), je to mnenje navedel kar kot dejstvo, saj je bilo zanj znano dejstvo, da smo imeli Slovenci že pred vojno razmeroma največ igralskih skupin v Evropi. (Sušec Michieli in drugi 2010, 65)

Podobne ocene so sledile še v naslednjih letih, ko je gledališki amaterizem doživljal vnovičen razcvet. Od predvojnega se je razlikoval v tem, da so se pred vojno kulturna društva in njihove sekcije delili po idejno nazorskih razlikah, po 2. svetovni vojni, v času ustvarjanja komunističnega političnega in tudi kulturnopolitičnega monopola, pa to seveda ni bilo možno. Na mesto starih katoliških, liberalnih ali socialističnih zvez kulturnih društev je stopila septembra 1945 ustanovljena Ljudska prosveta Slovenije. Ker je bilo delovanje drugim zvezam kulturnih društev onemogočeno, je postala monopolist na amaterskem kulturnem področju. Med svoje glavne naloge je zapisala pomoč pri razvoju gledališkega amaterizma. Že leta 1945 je bilo v njenih vrstah več kot 850 gledaliških skupin. Zveza je uvedla številne omejitve. Iz seznama za uprizoritev priporočenih iger so bile izločene plehke burke, prav tako

igre, ki niso odgovarjale duhu časa. Popularnost je pridobila slovenska klasika, na primer Ivan Cankar, tarča cenzure pa so postale ljudske igrice, temelječe na katoliškem moralizmu. Med tujo dramatiko so prednost dobila starejša dela, med novejšimi, sodobna sovjetska dela, opazil pa se je tudi ignorantski odnos do sodobne zahodne kulture. Kljub omejitvam, je bilo delovanje gledaliških amaterjev vse bolj plodovito, saj so bili pomemben člen v verigi zapolnjevanja prostega časa ljudi. (Sušec Michieli in drugi 2010, 65–66)

Amaterska gledališča so bila zelo konkurenčna pri kulturni ponudbi, združila so prijetno s koristnim in ponujala hkrati družabnost in sproščenost ter kulturo. Uspešnost gledališkega amaterizma se je merila v tekmovanjih, množičnosti obiska, pa tudi v izboru del, s katerimi so skupine kazale, da jih zanimajo zahtevna in kakovostna dela. Postopna depolitizacija amaterskega gledališkega delovanja se je kazala v tem, da je bil izbor iger prepuščen amaterskim gledališčem samim. Konec prvega povojnega obdobja je prinesel slovo od kulturnopolitične usmeritve, pri kateri je bila pomoč zveze kulturnih društev v veliki meri osredotočena na idejnopolitično plat oziroma na nadzorovanje upoštevanja programskih izhodišč s seznamom priporočenih del, nagrajevanja tovrstnih ansamblov in preganjanja neljubih del. Ljudska prosveta Slovenije je poskušala konkretnije pomagati amaterskim gledališčem z ustanovitvijo Ljudskega odra. Delovati je začela izposojevalnica dramskih del, gledališčem so bili na voljo tudi kostumi, lasulje, obleke in modni dodatki. Ob koncu petdesetih let so se z vodilnih kulturnopolitičnih mest v zvezi amaterskih društev poslovili politiki, društva pa so dobila bistveno več avtonomije. (Sušec Michieli in drugi 2010, 66–68)

Analiza amaterske gledališke dejavnosti iz leta 1955 je pokazala, da je ta dosegla, kasneje neponovljivi, vrhunec. Predstave si je ogledalo več kot milijon obiskovalcev in ocenjeno je bilo, da je redno in sistematično delovalo več kot 80 amaterskih odrov. Kraji z največ redno delujočimi amaterskimi odri so bili Kranj, Trbovlje, okoliški kraji Ljubljane, Celja in Maribora. Podatke o najbolj plodnih letih je zabeležila slovenska statistična služba in za nekatere sezone so trdili, da se je bistveno več Slovencev z gledališko ustvarjalnostjo seznanjalo na odrih lokalnih amaterskih društev kot pa na odrih poklicnih gledališč. Za leto 1953 se je še lahko trdilo, da ni nikjer amatersko igranje tako razvito kot v Sloveniji, kjer je igrala sleherna vas, amaterske predstave pa letno gledalo skoraj 900.000 ljudi. Že v naslednjih letih so opozarjali, da interes za amatersko gledališko dejavnost upada. Razvoj v državi je namreč privedel do očitnih sprememb, ki so imele velike posledice na kulturno udejstvovanje. Hiter gospodarski razvoj je zmanjšal razdalje med kraji, a povečal razdalje med ljudmi.

Sodobni električni aparati so povečali delež prostega časa, javni prevoz in avtomobili so približali ljudem dotlej bolj oddaljene kraje. Novost je postal tudi prost konec tedna in številni so se takrat odpeljali stran od tistih, s katerimi so dotlej preživljali skupne urice v kulturnih ustanovah ali v društvenih prostorih. Gledališče od konca petdesetih let 20. stoletja tako ni bilo več tisti magnet, ki bi privabljal trume ljudi. Ni bilo več novost, kot je bilo nekoč, ali imelo prestižen pomen, kar se je pokazalo tudi v zmanjšanju obiska družbene elite. Široka dostopnost gledaliških predstava se je po ukinitvi poklicnih gledališč in po omejitvi gostovanj omejila na večja središča. Z novimi prijemi je bil trend nazadovanja obiska v poklicnih gledališčih po dobrem desetletju premagan, utopično pa bi bilo pričakovati, da bi se gledališče po zanimanju občinstva lahko vrnilo na pota stare slave. V sezoni 1973/74 je približno tretjina vseh predstav in obiskovalcev pripadla trem (tedaj) amaterskim gledališčem: Šentjakobskemu gledališču v Ljubljani, Prešernovemu gledališču v Kranju in Gledališču Toneta Čufarja na Jesenicah. Preostale gledališke skupine so v povprečju predstavile na sezono po dve deli na petih do šestih uprizoritvah. Če to primerjamo s stanjem pred zgolj dvema desetletjema, ko je več kot 80 amaterskih gledališč izvajajo skozi sezono redne predstave z več kot štirimi ali petimi prireditvami, je opazen drastičen upad dejavnosti. Spremembe v človeškem vsakdanu so tako resda vplivale na zmanjšanje obiska v poklicnih gledališčih, toda še bolj neugodne so bile posledice za celotni kulturni amaterizem. (Sušec Michieli in drugi 2010, 68–83)

5.3.1 Amaterstvo

Robert A. Stebbins je v enem svojih del zapisal, da amaterstvo doživlja evolucijo. Člani znotraj amaterskih dejavnosti so sposobni preživeti od njih in se jim posledično predajati. Amater pomeni neizkušnega človeka. Po eni strani je predan dejavnosti v umetnosti, v drugem pogledu pa je diletant ali šušmar. Diletant je nadaljnje v prvem pogledu definiran kot ljubitelj umetnosti, v drugem pa kot oseba ki ima okus. Socialno-psihološko amaterja definira v petih točkah, ki ga razlikujejo od profesionalcev, oba pa diferencirajo od javnosti. Websterjev slovar na primer definira amaterja kot nekoga, ki se zavzema k določenemu delu, študiji, znanosti kot del razvedrila in ne profesionalno. Amaterja lahko od profesionalca razlikujemo na dva načina, in sicer:

- 1.) Profesionalec pridobi vsaj 50% svojega preživljanja iz svojega opravila, medtem ko amater kvečjemu le dopolni glavni vir svojih dohodka, katerega zasluži drugje, in
- 2.) Profesionalec preživi precej več časa v svojem opravilu kot amater. (Stebbins 1977, 585)

Podatki v prispevku avtorja kažejo sedem načinov, na katere so amaterji funkcionalno povezani s strokovnjaki in javnostjo ali obojim. Prvič, tudi amaterje lahko idealno-tipsko opišemo po sedmih značilnosti kot je običajno za opisovanje strokovnjakov.

- 1.) proizvajajo nestandardiziran izdelek
- 2.) imajo veliko znanja o specializiranih tehnikah
- 3.) imajo občutek identitete s svojimi kolegi
- 4.) osvojeno imajo vsesplošno kulturno tradicijo
- 5.) uporabljajo institucionalizirana sredstva za preverjanje ustreznosti izobraževanja in kompetence usposobljenih posameznikov
- 6.) poudarjajo standarde in storitve, ne pa materialne nagrade
- 7.) prepoznani so s strani svojih strank s svojo strokovno avtoriteto, ki temelji na znanju in tehniki (Stebbins 1977, 585)

Res je, da nekateri amaterji ne dosežejo strokovnih standardov po točkah 2, 4, 6 in 7, vendar to je stvar vzporednega stopnjevanja. Amaterji tako kot profesionalci služijo javnostim, včasih celo istim. Usmerjeni so tudi s standardi odličnosti. Čeprav tudi med amaterji obstaja težnja po specializaciji, so profesionalci tisti, ki se morajo specializirati za uspeh. Amater, kot poseben član javnosti, ve kaj pomeni ustvariti učinkovit nastop ali izdelek. Konec koncev, tudi sam poskuša doseči profesionalne standarde na svoj način. Profesionalci velikokrat preveč poudarjajo tehniko in druge površinskosti, amaterji pa smiselne izvedbe produkta. Vztrajajo pri ohranitvi dobrega okusa, katerega proizvajajo po svojih najboljših močeh. Avtor je mnenja, da se izraz "amater" uporablja za preveč ljudi s premalo skupnega, kot na primer zdravniki, potrošniki, nepraktični strokovnjaki in kritiki. Ena izmed posledic je, da so amaterji ljudje, ki se ukvarjajo z dejavnostmi, ki za druge ljudi pomenijo delo. Med amaterje postavlja predvsem odrasle, čeprav na nekaterih področjih lahko vključujejo tudi najstnike, otroške aktivnosti pa so bolj kot amaterske opisane s pridevniki kot na primer mladinski, otroški. Tako za amaterje kot profesionalce se skoraj vedno najde javnost. Lahko je majhna, sestavljena iz prijateljev, sorodnikov, sosedov ali drugih amaterjev, ki opravljajo enako dejavnost. Večina amaterjev večino časa služi javnosti, ne sebi. V resnici so mnoga ljubiteljska udejstvovanja neizogibno družabna, saj jih je mogoče izvajati le kolektivno. Znanje specializiranih tehnik ne moremo omejiti le na profesionalce, saj jih imajo v manjši meri tudi amaterji. Obe skupini morata uporabljati svoje znanje in tehniko dovolj pogosto, da preprečita svojo degeneracijo. Današnji prosti čas to omogoča. Ljubezen in predanost se neizogibno nekoliko razlikujeta med amaterji in strokovnjaki. Charnofsky je na igralcih

baseballa pokazal, da obstaja veliko vidikov v njihovem poklicnem življenju, ki jih uživajo, med njimi denar, potovanja, nova poznanstva in privlačnost igre same. Nasprotno pa noben amater, ne glede na njegov interes, ne sodeluje v svojem področju kot način življenja. Zato je lahko njegova privlačnost samo centralna aktivnost. Obe skupini lahko rečeta, da uživata svoje delo, toda z le delno prekrivajočimi se nizi razlogov. Amaterji so različno predani svojemu delu. Ločimo jih glede na količino časa, ki ga porabijo za treninge, vaje, izvajanja in študijo v skladu s sprejetimi strokovnimi standardi svoje dejavnosti. Nekateri amaterji se nameravajo pridružiti profesionalcem, spet nekatere nikoli ne zajamejo takšna nagnjenja, obstajajo pa tudi profesionalci, ki se odločijo, da opustijo svoj poklic, a si še vedno želijo občasnega sodelovanja. (Stebbins 1977, 585–588)

Tako se amaterji in profesionalci ločijo po zaupanju, vztrajnosti, neprekinjeni predanosti, pripravljenosti in samosprejemanju. Tu so še predanost, ljubezen do področja in identiteta s svojimi sodelavci. Amaterji in profesionalci so si zelo podobni v teh usmeritvah, zaupanje, po drugi strani, pa je vidna kakovost izkušenih, a odsotna pri večini amaterjev. Tipične amaterske misli so na primer: ali je to prav, ali pravilno ravnam, kaj če padem med plesnim korakom, tako nervozen sem, da nimam kontrole. Amater dvomi v svoje sposobnosti, izraža jih plašno, izgublja nadzor skozi živčne napetosti in podobno. Igralka Katherine Cornell opozarja, da tudi profesionalci izkušajo živčnost vendar se jo slednji nauči nadzorovati. Tudi vztrajnost podobno ločuje ti dve skupini. Vsak profesionalci, nov ali star, ve, da je treba vztrajati pri svojem prizadevanju. Odražajo večjo pripravljenost za opravljanje dejavnosti kot amaterji. Nanaša se na natančnost pri dogodkih kot so vaje in igre in prihajanje na te dogodke v ustreznem fizičnem stanju ter s potrebno opremo. (Stebbins 1977, 596–598)

Glavni sklep bi lahko tu bil, da dandanes amaterji obstajajo v vseh področjih, da se ravna po strokovnih standardih in delijo isto zadovoljstvo. So marginalni možje prostega časa. Niso niti diletanti, ki se približajo dejavnosti z malo obveznosti ali resnosti, niti profesionalci, ki se preživljajo s to dejavnostjo. Amaterji spadajo med tiste, ki imajo konstelacijo lastnosti edinstvenih zanje. Resno jemljejo svoj prosti čas, saj so pogosto lahko nerazumljeni med svojimi prijatelji, sosedi, sorodniki in celo zakonci. Resnost amaterjev je vidna v njihovi usmerjenosti k svojim dejavnostim, v njihovem govoru o njih, in najbolj pomembno, v njihovi pripravljenosti, da si prizadevajo k popolnosti. Pri amaterjih tako vedno obstaja skušnjava, da bi dodali še več časa ljubiteljskim interesom in ga odvzeli kjer je to mogoče, na primer iz dela ali družinskih obveznosti. Za tiste, ki najdejo majhne in občasne denarne nagrade za

amaterstvo, je slednja težnja še bolj spodbujena. Na vrhu teh nagnjenj, pa so še želje po boljši in močnejši opremi, povečanju števila ur za vaje, pomoči različnih profesionalcev in tako naprej. Na kratko, amaterska dejavnost je sposobna zavzeti ves prosti čas in denar njenim uporabnikom.

5.3.2 Zakaj amatersko gledališče

Dejavnost in trud amaterskih gledališč bi morali pozdravljati, ne pa se ji rogati. Kvaliteta nekaterih ustvarja nejasno mejo med profesionalnim in amaterskim, saj se amaterska gledališča soočajo s podobnimi igrami kot profesionalna. Morda si profesionalno in amatersko le nista tako daleč narazen. Nenazadnje so bili profesionalci nekoč tudi amaterji. Amaterstvo zajema ogromno število ljudi, ki preprosto delajo tisto, kar jih veseli. Pogosto so močno motivirane, dobro organizirane, neodvisne in kljub vsem morebitnim preprekam v svoje vrste privabljajo nove posameznike. Zakaj? Mogoče je gledališče tisti zadnji prostor, kjer si lahko privoščiš nekaj norega. Dopusča ti eksperimentiranje, omogoča tveganje, je »prostor, ki je sinonim za spektakel,« kot sta povedala oblikovalca Sven Jonke in Kristoph Katzler v intervjuju za časopis Dnevnik. (Predan, 2007) Morebiti se ljudje odločajo za igro tudi zato, ker lahko za droben trenutek uidejo družbenim preprekam in oviram ter dobijo nekaj več svobode v svojih dejanjih, ki jim jih ponujajo liki v gledaliških zgodbah. Predstava je namreč »vzporeden svet, zunaj realnega časa in prostora.« (Korun 2006, 46)

To sem spoznala tudi sama in na podlagi svojih izkušenj lahko povem, da gledališče za igralca pomeni dodaten zagon, če ve, da tisto, kar je povedano in storjeno na odru, četudi ni v skladu z družbenimi normami, ostane dopustno in sprejeto v tisti zgodbi in za tisti lik, ki ga igra, pa naj je to umor, laž, spletko ali strastna romanca. V gledališču igralec postane nekdo drug, oseba, ki jo ustvari s svojim glasom in gibanjem, nato pa s pomočjo tega lika lahko počne stvari, ki jih sam v resničnem svetu ne bi mogel, saj bi dejanja morebiti veljala za nenavadna in celo iracionalna. V svetu gledališke zgodbe pa to isto dejanje lahko postane racionalno, komično in s strani gledalcev sprejemljivo. Prav ta doživljanja in občutki na gledališkem odru me bodo zanimali v empiričnem delu naloge.

6 EMPIRIČNI DEL

V tem delu naloge bom s pomočjo odgovorov izpolnjevalcev vprašalnika skušala dognati njihovo pojmovanje amaterskega gledališča. Zanimalo me bo ali amaterski igralci pojmujejo gledališče in igranje na amaterskih odrih kot mesto z več svobode oziroma mesto pobega iz družbenih norm in vsakodnevnih rutin. Kot prvo bom predstavila raziskovalno vprašanje, metodologijo in vprašalnik, nato pa predstavila in interpretirala odgovore vprašancev ter podala določene ugotovitve.

6.1 RAZISKOVALNO VPRAŠANJE IN METODOLOGIJA

Z magistrsko nalogo želim predstaviti samoumevno in velikokrat nezavedno rutino vsakdanjega življenja, vpeto v družbene norme, in možnosti izhoda iz te družbeno konstruirane rutine realnosti. Enega od izhodov iščem v gledališču, natančneje v amaterskem gledališču. Z nalogo želim podati novo alinejo njegovega poimenovanja in ga prikazati, ne le kot pomemben prostor kulture in samoodkrivanja, temveč tudi kot mesto svobode, tako v izražanju kot v dejanjih. Moje raziskovalno vprašanje se glasi: ali gledališče nudi igralcu mesto pobega iz vsakodnevnih norm in rutin?

Empirični del naj bi prvotno zajemal intervjuje z danimi izhodišči in odgovori odprtega tipa, kar bi nudilo intervjuvancem prosto pot pri odgovarjanju. Intervjuje bi nato izvedla znotraj treh ljubiteljskih gledaliških skupin. Na prve pobude glede snidenja za intervju, pa sem prejela prošnjo po posredovanju vprašanj preko internetne pošte. Tako sem se odločila za spremembo in izbrala metodo, ki mi bo omogočila pokritje posameznikov iz širšega področja Slovenije. Oblikovala sem univerzalni vprašalnik odprtega tipa, katerega sem poslala na različne naslove amaterskim gledališkim skupinam po vsej Sloveniji. Nekatero amaterske igralce sem poznala osebno (iz domače skupine, iz gostovanj v našem kraju, iz gledaliških seminarjev ali delavnic v preteklih letih). Slednji so mi pomagali s posredovanjem vprašalnika svojim soigralcem, nekaj vprašalnikov pa sem posredovala kar predsednikom različnih kulturnih društev ali predstavnikom gledaliških skupin s prošnjo, da ga posredujejo svojim članom. S čakanjem na odgovore – pri čemer brez ponovnih prošenj ni šlo – sem porabila kar nekaj časa, vendar mi je uspelo dobiti odgovore dvaindvajsetih posameznikov iz amaterskih skupin (nekateri pripadajo isti skupini) iz različnih krajev, in sicer Brestanica, Gabrovica pri Komnu, Hrovača, Jesenice, Lendava, Medvode, Planina (pri Rakeku), Rakek, Ribnica, Ribno, Stična in Trbovlje. Resda

sem prvotno pričakovala več odziva, vendar si nekateri niso hoteli ali mogli vzeti dovolj časa za odgovore. Od enega predstavnika skupine sem prejela celo povratno informacijo, da je bil za njegove igralce vprašalnik pretežak in nerazumljiv, čeprav je bilo govora o odraslih osebah. Še dobro, da je bil razumljiv tolikim ostalim, ki so mi uspeli poslati svoje odgovore. Tako sem pridobila njihove osebne poglede na amatersko gledališče in vzgibe za igranje.

6.2 VPRAŠALNIK

Vprašalnik je bil sestavljen iz štirih delov. V prvem delu sem spraševala po osebnih podatkih (ti so ostali le v moji evidenci, saj sem osebam zatrdila, da bodo ostali anonimni), o razlogih za pridružitve h gledališki skupini in koliko časa so njen član. V drugem delu so me zanimale predvsem vloge in liki, katere so posamezniki že igrali, s kakšnimi bi se sami želeli spoprijeti v prihodnosti ter kakšna bi bila njihova sanjska vloga na odru. Poleg tega sem spraševala po procesu dodeljevanja vlog in poteku izoblikovanja samega karakterja lika ter kakšen pomen imajo po njihovem pri tem osebne izkušnje. V tretjem delu vprašalnika sem od oseb želela, da dokončajo stavke, ki so se nanašali predvsem na počutje in samo občutenje med igranjem oziroma na odru. Sledilo je še par poizvedb o željah po profesionalnemu igrilstvu ter vzornikih med poklicnimi igralci. Četrty del vprašalnika je zajemal vprašanja o poznavanju pojmov norme in vsakdanje življenje, pa tudi o razlikovanju vsakdanjega življenja z življenjem lika v zgodbi in kako se vsakdanje življenje in gledališče razlikujeta z ozirom na družbene norme. Celoten vprašalnik si je moč ogledati v prilogi A.

Z nekaterimi vprašanji sem skušala pridobiti čim bolj jasno mnenje vprašanih, kar se tiče pojmovanja in dojemanja amaterskega gledališča ter igranja, spet druga pa neposredno ne zadevajo raziskovalnega vprašanja te naloge. Klub temu sem po njih spraševala, saj sem z njimi pridobila širšo podobo posameznikovega delovanja v amaterski skupini, a se v njihovo obširnejšo interpretacijo v nadaljevanju ne bom spuščala. Vsi odgovori so vidni v prilogi B na koncu naloge. Nekateri vprašalniki niso bili popolnoma izpolnjeni oziroma so bila nekatera vprašanja izpuščena, ali odgovorjena na način: enako kot prej, glej odgovor št., glej zgoraj. Kot posledica tega, se lahko število odgovorov med posameznimi vprašanji razlikuje.

6.3 PREDSTAVITEV ODGOVOROV IN UGOTOVITVE

Vprašalnik je izpolnilo devet moških in trinajst žensk. Zaradi zagotovljene anonimnosti vprašalnika, ne bom razkrivala identitete oseb. Najnižja starost osebe je 22, najstarejša pa 67 let. Med izpolnjevalci so študenti, zaposleni, samozaposleni in upokoјenci, med kraji pa so se zvrstili Brestanica, Gabrovica pri Komnu, Hrovača, Jesenice, Lendava, Medvode, Planina, Rakek, Ribnica, Stična in Trbovlje. Najkrajše članstvo v amaterski gledališki skupini zajema nekaj manj kot eno leto, najdaljše pa dobrih petdeset let.

Med razlogi za pridružitve k amaterski gledališki skupini se pri vprašanih zvrstijo tako notranji kot zunanji. Pri večini so vzgibi osebni in izhajajo iz ljubezni do gledališča in igranja: »Velika želja po igranju, kar sem vzljubila že v šolskih nastopih.«, »Ljubezen do gledališča.«, »To da imam zelo rada oder in gledališče.«, »Izziv, veselje do gledališkega ustvarjanja.«, »Veselje do gledaliških odrov in igre.«, »Veselje do igre na odrskih deskah.«, »Ljubezen do drame, ki je nekje v meni. Že v osnovni šoli sem sodelovala v dramskem krožku, ki pa ni imel nekega velikega uspeha. Velikokrat sem nastopala, povezovala prireditve ipd. Že od takrat čutim veliko naklonjenost pisani besedi in gledališču.«, »Otroška radovednost.« Tudi sama se lahko poistovetim z naštetimi razlogi, saj sem zelo hitro vzljubila gledališče in umetnost igranja. Poleg tega so se pri tem spletle še nepozabne prijateljske vezi. Nekatere vprašane so v skupino pritegnili prijatelji, znanci ali sama želja po druženju z ljudmi z istim interesom: »Prijatelji, ki so bili aktivni v gledališču so me pritegnili.«, »Ustvarjanje in druženje.«, »Skupni interesi posameznikov v družbi in skupna odločitev na podlagi iskrene želje do gledališkega izražanja.«, »K sodelovanju me je povabil član skupine.«, »Druženje s prijatelji na kreativen način.«, »K odločitvi pa je prav gotovo pripomogla tudi mami, s katero sva si občasno lahko privoščili ogled kakšne predstave.«, »K moji odločitvi za pristop v skupino me je navdušila učiteljica v osnovni šoli, kasneje lastna želja in predanost.«, »Že v osnovni šoli sem sodeloval pri recitacijah, moj profesor slovenščine je bil tudi uspešen režiser v jeseniškem gledališču, povabil me je k sodelovanju in tako se je začelo.« Nekaj jih je združilo ljubezen do gledališča in ljubezen do druženja ter prosti čas: »Želel sem se preizkusiti v igri, pridobiti samozavest, nove izkušnje, nove prijatelje.«, »Druženje, znebiti se strahu pred nastopanjem, veselje do igranja oz. »firbec« kaj se dogaja v zaodrju.«, »Koristno izkoriščanje prostega časa.«

Igranje nekateri pojmujejo kot dejavnost v prostem času ali hobi. Večini pomeni veselje, sprostitvev, užitek, nekakšen nov izziv h kar najboljši upodobitvi lika v igri. Tako nekdo zapiše: »Sprostitvev, užitek, izziv, osebno rast, občutek, da ustvarjaš nekaj kreativnega v čemer bodo uživali drugi.« Nekateri z igro vstopajo »v svet zanimivih zgodb« in svobodnega izražanja resnice, drugim je odmik in odklop od vsakdana oziroma vsakdanjih tegob. Moje osebno dojemaje sodelovanja v gledališki skupini in igranja je kaj kmalu iz prostočasovne dejavnosti preraslo v ljubezen z vse večjo osebno angažiranostjo. Tudi meni je dal – in še vedno daje – možnost druženja, osebne rasti, ustvarjanja in izražanja ter posredovanja radosti ali razmislek in obogatitev vsakdanjega življenja. Enemu vprašanemu na primer pomeni: »Veliko veselje in ukvarjanje z nečim, za kar v aktivnih-mlajših letih ni bilo možnosti.« Tako mladim kot starejšim amaterskim igralcem lahko daje igranje občutek, da ustvarjajo nekaj kreativnega in zanimivega v čemer bodo lahko uživali tudi tisti, ki se bodo odločili priti na predstavo. Ena oseba zapiše, da je čar gledališča: »sposobnost same drame in tebe, ki podajaš zgodbo,« da vplivaš »na gledalca. Umetnost je dvorano spremeniti v en sam pogled, v en sam dih in en sam utrip. Čar ostaja pri tem, da se ljudje vživijo, da postanejo eno s tvojim likom, da jih zgodba spravi v neko intimno stanje in da ob gledanju pride do novih misli, zamisli, pogleda vase in druge.« Če povzamemo, igranje tem osebam pomeni tako ali drugačno hrano za dušo, s katero odkrivajo svoje potenciale, si širijo svoja obzorja, obenem pa se v sami dejavnosti tudi zabavajo in družijo z ljudmi, ki delijo z njimi isto ljubezen.

Občutke na samem odru osebe opisujejo z besedami uživam, dobro, popolno, sproščeno, odlično. Zanimiva sta odgovora: »kot riba v vodi« in »kot otrok v peskovniku«, ki poudarjata ugodje subjekta v svojem naravnem oziroma varnem okolju. Nekateri sprva občutijo živčnost, katero pa preplavi: »adrenalin in pozitivni občutki, da je to kar delam dobro.« Nekdo zapiše: »Adrenalin se povečuje iz minute v minuto.« Slednji tako odplakne prvotno tremo in pripomore, da igralci postanejo kar najbolj prepričljiv lik, katerega igrajo. Ena oseba tako pravi, da na odru: »povsem izgubim sebe in zaživim v drugi osebi, kar deluje zelo sproščujoče in navdihujoče.« Nekateri se počutijo kot bi lebdeli nad tlemi, drugi doživljajo nekakšno evforijo. Sama se še danes ne morem izogniti tremi pred predstavo, a jo skušam kar najbolje izkoristiti in jo pretvoriti v pozitivno energijo, ki nato nadvlada tekom igre. Nekatero osebo pravijo, da je občutje odvisno tudi od same vrste igre in vloge katero igrajo. Tako nekdo pravi, da če igra »v neki komediji je občutek zelo prijeten saj je v zraku običajno pozitivna energija. Pri drami pa je občutek manj prijeten saj je vse skupaj bolj napeto.« Ena oseba poudari tudi pomen gledalcev, katerih odziv je »za igralca največja sreča in nagrada.«

Glavna medicinska sestra, študentka, profesor, policijski narednik, popotnik, mladi povzpetnež, monterka telefonov, ženska z bipolarno motnjo, služkinja, kralj, prodajalka, nekoliko zmeden pretirano romantičen tepček, ki je zaljubljen v starejšo žensko, mlada žena starega bogataša, ki se ji ne more upreti noben moški. To so le nekateri liki, s katerimi so se v svojem amaterskem udejstvovanju soočile vprašane osebe. Z nekaterimi vlogami, bi se lahko poistovetili mnogi ljudje tudi v vsakdanu. Vloge kot so učenka, profesor, medicinska sestra in prodajalka prepoznamo tudi v realnem življenju, nekatere pa so že bolj specifične. V nadaljevanju bi se bilo zanimivo poglobiti v vsak karakter in dejanja dramskega lika posebej, s čimer bi ugotovili, ali bi lahko njegove aktivnosti tudi enačili z vsakdanjimi. Vloga je resda lahko vsakdanja (prodajalka, služkinja, učenka), njena dejanja, pa ne. V eni od preteklih iger domače gledališke skupine so nastopali učiteljica in starši, ki pridejo na govorilno uro. Ti se po spletu okoliščin prenehajo vesti v skladu s splošnimi pravili lepega vedenja in družbenimi normami, saj bi v resnični situaciji plesanje na mizah verjetno veljalo za nesprejemljivo. S podobnim se je skupina srečala v igri Učna ura (E. Ionesco), kjer imamo preproste, vsakdanje like kot so učenka, profesor in služkinja, vendar se njihova dejanja – psihično mučenje in umor učenke – izkažejo za vse prej kot vsakdanja in družbeno sprejemljiva.

V pretekli, pa tudi v prihajajoči sezoni gledaliških skupin, v kateri delujejo vprašane osebe, je razvidno, da je veliko interesa po komedijah in humorističnih vlogah: »Vsekakor bi si želela kakšno komedijo, za vlogo pa ne vem ker to se vidi šele ko imaš igro v rokah.«, »V prihodnosti pričakujem vlogo v komediji.«, »Verjetno komedijo, z vlogo se ne obremenjujem.«, »Ker že potekajo dogovori, se bo naša skupina v prihodnje verjetno spopadla s komedijo, torej pričakujem humoristično vlogo.« V dvajsetih letih moje domače gledališke skupine so se tudi zvrstile mnoge komedije in veseloigre. Šele zadnja leta se je skupina odločneje opogumila in posegla po dramah. Pri vprašanih je tudi nekaj zanimanja za bolj resen pristop: »V prihodnosti si želim še kakšno resno vlogo, ker bi se rada bolj poglobila v karakter osebe.« Veliko jih nima kakšnih posebnih pričakovanj. Z izbrano oziroma dodeljeno vlogo se ne obremenjujejo in se pustijo presenetiti toku dogodkov. Tako ena od oseb pravi: »Katerakoli bo, bo popolnoma dobrodošla«, in druga, »Nimam posebnih pričakovanj. Vsako vlogo jemljem z enako obilico resnosti in angažiranosti.«

Kot se vsakdanu spopadamo z različnimi vlogami, kjer nekatere osvojimo lažje, spet druge težje, tako se tudi amaterski igralci na odru srečujejo z bolj in manj všečnimi oziroma sprejetimi vlogami. Navadno je repertoar igranih likov kar raznolik: »Igral sem v komedijah,

dramah, nastopal na recitalih, proslavah.« Vprašane so predstavili širok spekter likov in iger od komedij, dram, plesnih predstav, otroških in mladinskih iger. Ena oseba pravi: »Preizkusila sem se v različnih vlogah od stranskih do glavnih vlog. Najljubša mi je prav vloga v otroški predstavi, kjer igram navihano zvedavo deklico.« Nekateri se raje vidijo v komedijah, drugi si želijo drame: »Bila sem že kmečko dekle, prodajalka na domu, policistka, služkinja in učenka če ne štejemo še kakih dodatnih kratkih skečev. Najljubša moram reči, da mi je bila prav ta zadnja, ker je bila resna in ne komična.« Tudi sama sem v nekaterih preteklih vlogah bolj, spet v drugih manj uživala. Zgodilo se je, da sem se v igri, kjer sem igrala dve osebi, v eni vlogi počutila super, v drugi pa ne. Zanimivo je tudi, da sem na primer neizmerno uživala v drami absurda, medtem ko mi na primer kakšna komedija ni dala zadoščenja in izpopolnitve. Resda se mnogi obiskovalci zatekajo v gledališča po sprostitev, in smeh, a sama sem mnenja, da mora predstava ne le zabavati, temveč tudi nekaj povedati in dati ljudem kaj v razmislek. Nekatero vlogo resda ponujajo več, spet drugi manj maneverskega prostora, vprašanje pa je, kako jo bo igralec izkoristil in oživel v posameznem karakterju. Dva od vprašanih pravita: »Najljubši sta mi zadnji dve, ker se razlikujeta od moje privatne osebnosti, hkrati pa sem določene svoje značilnosti lahko zelo dobro vpletla v njiju.«, »...prav tako pa mi je vloga nudila ogromno prostora v katerem sem se lahko poigravala s svojimi čustvi in rastla iz predstave v predstavo.« Vidimo, da lahko ravno to zavedanje, o popolnoma drugačni vlogi od lastne osebnosti, da igralcu več svobode v odkrivanju lastnih potencialov in ustvarjanju nečesa novega.

Mnogo vprašancev se ni moglo opredeliti glede najljubše vloge. Pravijo: »Vse so najljubše.«, »Ne morem se odločiti za eno vlogo vse vloge so mi bile ljube, ker rada preizkušam sebe v različnih karakterjih.«, »Težko rečem, da mi je bila katera najboljša, ker mi je vsaka po svoje zanimiva in so si med sabo zelo različne.«, »Težko bi izpostavil najljubšo, saj je to običajno tista, ki jo v danem trenutku igram.« Verjamem, da se je težko odločiti, saj igralec vzljubi vsako vlogo posebej, ker postane za določen čas del njega. Kljub temu se v amaterskih igralcih porajajo želje po določenih igrah, vsebinah in likih, s katerimi bi se radi preizkusili. Zanimivo, da kljub predvidenim projektom večine gledaliških skupin, ki zadevajo izvedbo komedije, le ena oseba izpostavlja, da si tudi v bodoče želi predvsem komične like. Ena oseba omenja, da bi si želela spremembe, ker igrajo: »večinoma komedije, ki so med ljudmi sicer priljubljene, zanimivo pa bi se bilo preizkusit še v drugem žanru.« Vprašanci si želijo različnih in večplastnih vlog, ki jim bodo predstavljale izziv: »kar pa je lahko vsaka vloga, če k nje pristopiš z visoko mero resnosti in angažiranosti,« kot je poudaril nekdo. Pomen izziva

omenja tudi vprašanec, ki pravi, da si želi vloge, »bolj kontrastne in nasprotne mojemu vedenju v realnem življenju, ravno to je izziv.« Preizkušnjo za nekatere druge pa bi pomenila negativna oziroma resna vloga: »...mogoče bi v prihodnosti rada odigrala negativko, ker sem se v tej vlogi preizkusila le enkrat«, »V bodoče bi si želel mogoče bolj »resne« vloge v kakšnih dramah, trilerjih.« Kljub zavedanju, da komedije in smeh polnita dvorane, si igralci želijo rasti in se preizkušati v novih izzivih. Na sploh si želijo vlog, ki jih še niso izkusili oziroma bi se z njihovo pomočjo lahko preizkusili v novih karakterjih, ki jih v vsakdanu ne morejo ali celo ne smejo.

Pri odgovorih o preferenci med povprečnimi in ekstremnimi karakterji v gledališču, bi sicer lahko začeli razpravo o tem, kako vrednotiti in razlikovati med njimi. Najsi bodo liki ekstremni ali povprečni, vsaka dramska vloga je seštevnik socioloških, psiholoških in drugih posebnosti. Presojam sem prepustila vprašancem samim. Ena oseba si ekstremno razlaga v obliki vloge: »s karakterjem, ki mi ni tako blizu, saj bi tako lahko bolj raziskovala svojo osebnost in sposobnost vživljanja v nekaj meni nevsakdanjega, ja torej mogoče res bolj ekstremnega.« Enako pritrjuje več drugih oseb, saj se jim ekstremni liki zdijo bolj zanimivi, predstavljajo večji izziv, pri igranju jim predstavljajo nekaj novega, morebiti bolj drznega. Štirje vprašani se opredelijo na stran povprečnega karakterja, ker ga lahko po njihovem lažje odigrajo, oziroma sami popeljejo do ekstrema. Drugi niso mogli napraviti odločitve, ker jim je vseeno in bi se preizkusili v obojem, saj bi bilo oboje izziv. Ena oseba pravi, da so osebe z močnim karakterjem: »seveda večji izziv saj moraš ob delu za predstavo pobrskati po svoji duši in poskušati ustvariti čimbolj verjeten lik.« Tu ne bomo trdili, da obstajajo močni karakterji le v določenem žanru igre, na primer v resnih dramah. Ne želim tudi povečevati posamezne skupine karakterjev, čeprav so nekatere osebe odgovarjale, da povprečni lik: »v večini primerov ostaja v megli in po navadi ne podaja pomembnih, močnih, globljih ... informacij.« Ne smemo pozabiti, da vsaka gledališka igra sestoji iz glavnih in stranskih vlog in tudi brez teh, tako imenovanih podpornih vlog, glavni lik ne bi mogel delovati in zaživeti v zgodbi. Tako o pomembnosti vsakega lika poudarjata naslednji izjavi: »vsaka vloga je specifična po svoje, največji izziv je, ko ne izbiraš, ampak odigraš vlogo, ki ti je dodeljena in še v vsak karakter se je potrebno poglobiti.« Tudi v resničnem življenju se z odraščanjem srečujemo z vedno novimi vlogami, katere se nam lahko sprva zdijo tuje in nedosegljive, v smislu, da jih nikoli ne bomo mogli osvojiti. Vendar vaja in volja nas popeljeta na pot postopnega usvajanja tega novega izziva, do trenutka, ko nam ni več tuj, temveč sprejet in obvladan.

Hotela sem izvedeti še več in pri vprašanih poizvedovala po njihovih skritih željah glede vlog v prihodnosti. Namesto tega so osebe v večini primerov naštevale, vrednotile in se opredelile glede likov, katere so že igrale v svoji amaterski gledališki dejavnosti. Mogoče bi morala biti v vprašanju bolj specifična, saj sem od vprašanih pričakovala, da si bodo pustili nekaj več domišljije v iskanju ali oblikovanju svojega sanjskega dramskega lika. Namesto tega nekaj oseb odgovarja, da sanjskih vlog nimajo. Ena dodaja: »se prepuščam kaj bo prihodnost prinesla.« Drugi vprašanci sanjajo po liku, ki je nekonvencionalen, nekoliko provokativen: »rad izziva, prestopa ustaljene okvirje«, ali vlogi, ki bi pokazala: »kaj imamo v sebi (tako agresijo kot ranljivost), lik katerega zgodba bi bila žalostna, tragična, srhljiva, a vendar resnična in vsem ljudem znana«, oziroma bi hoteli igrati nekaj »kar v vsakdanu še nisem izkusila, oz. česar drugače ne bi smela delati oz. narediti.« Med odgovori sem prejela tudi naslednje dožemanje amaterstva, ki naj ne bi zajemalo sanjarjenje po določenih vlogah: »ljubiteljski igralec z razliko od poklicnega ne sanja nobenih vlog, ampak bolj to, kako bo s svojo plačo prišel do konca meseca, pri nas, na deželi, pa kaj je še treba postoriti na polju, v hlevu...« Tudi to je lahko ena od razlag, spet drugi pa smo videli, da si dovolijo nekaj skromne domišljije, ki želi preseči vsakdanje stanje resničnosti.

Z novo vlogo se igralci spoprimejo na različne načine. Nekateri pravijo, da si zamišljajo karakter osebe: »malo brskajo po sebi, razmišljajo o njenih lastnostih in o tem kako bi se vživeli vanjo in jo prikazali na svoj način.« Pomagajo si »z liki iz resničnega življenja« v smislu analize karakternih potez. Tako pravijo: »Poskušam si predstavljati iz izkušenj iz vsakdanjega življenja kaj naj bi bilo pomembno za tisto vlogo.«, »Poizkušam različne načine govora, hoje, karakterja in izbiram najboljše.« Nekateri si doma pomagajo z vajo in govorjenjem besedila pred ogledalom, na vaji pa poizkusijo različne možnosti in skupaj z režiserjem pridejo do najboljše. Ena oseba poudarja prav te napotke od režiserja in »čim več drila«, nenehnega ponavljanja in »preizkušanja več variant«, dokler igralec ne osvoji najboljše oziroma si jo »vcepi v kožo«. V vsakem primeru je potrebno veliko razmišljanja o tem liku, »kdo je, kaj je, kakšne cilje ima, kaj so njegovi motivi«. Z vlogo se je potrebno dobro spoznati in ugotoviti »v kakšnih situacijah se znajde v igri. Sledi učenje besedila, nato pa igranje z dialogi in situacijami in gibanjem ko smo dejansko na vaji.« Sama si pri oblikovanju dramskega lika pomagam z opazovanjem znancev in drugih ljudi, od katerih prevzamem kakšno gesto, oziroma privzamem katero od njihovih karakteristik. Če dobro pomislimo, se skozi proces odraščanja in socializacije, tudi naši osebni karakterji ustvarjajo skozi

opazovanje ljudi, ki nas obdajajo v našem vsakdanu, in od katerih prevzemamo posamezne elemente, vsi skupaj pa nato predstavljajo karakterno celoto nas samih.

Pri dodeljevanju likov igralcem v večini primerov obstaja v skupini nek kolektivni dogovor, kdo bi bil najbolj ustrezen za določeno vlogo, saj se navadno dobro poznajo med sabo. Tako nekdo pravi: »V amaterskem gledališču se ponavadi tako dobro poznamo, da se že kar ve kdo bo v kakšni vlogi zaseden. Pogosto se zgodi, da zaradi tega dobivaš približno enake vloge, zato si že kdaj skušamo priboriti tudi drugačne karakterje in nove izzive.« Tudi v naši gledališki skupini je tako. Ker nimamo pravega režiserja si vloge razdelimo glede na starost, želje, predloge in izkušnje. Pri drugih vprašanih ima glavno besedo režiser, ki določi ali le predlaga vloge, o katerih se potem skupaj dogovorijo. Kot pravi ena oseba: »načeloma to izbere režiser, lahko pa izrazi željo.« Navadno režiser pozna želje in sposobnosti igralcev in jim skuša ustreči. Zgodi se tudi, da se po parih vajah naredi še kakšna zamenjava, če skupina uvidi, da je to najboljše za igro. »Ljubiteljski igralec se prepusti režiserju kot vernik Bogu,« kot na zanimiv način zapiše eden od vprašanih. Kot nadaljevanje tega bi bil odgovor: »vedno imam možnost, da rečem ne, vendar zaupam režiserju, da ve zakaj mi izbere določeno vlogo.« Tako so nekateri amaterski igralci bolj, drugi manj prepuščeni samemu sebi tudi kar se tiče nadaljnjega oblikovanja lika. »Veliko večino si odvisen sam od sebe, nekateri režiserji se bolj poglobljajo v tvoj lik, drugi manj.« Nekateri osebe same odkrivajo karakter vloge, kot kaže odgovor: »Bolj izkušeni igralci lik osvojijo že s svojim karakterjem, drugi, ki se morajo naučiti vlogo in karakter lika, ki ga igrajo pa potrebujejo več razlage o njem.« Vidimo, da v splošnem obstaja obojestransko sodelovanje. »Sam sebi sem prepuščen v tej meri, da najdem sam besede, izraze, ki so mi najbolj domači tudi v realnem življenju. Režiser pa mi predlaga kako kaj bolje prikazati. Me opozori na moje manke, govor...« Vprašanci se zavedajo, da je potrebno veliko lastnega dela, vendar je režiser tisti, ki da zadnja navodila, kaj je potrebno dodati ali spremeniti: »pomaga s podvprašanji, zakaj si naredil nekaj tako, kaj takrat občutiš, bi lahko naredil drugače in nato poizkušaš nove stvari.« Je tisti člen, ki pomaga, če se kaj zatakne, poda predlog, skupaj z igralcem poizkuša in izboljšuje nianse. Čeprav ena oseba pravi, da je delo odvisno tudi: »od tega kakšen je režiser. Nekje si zelo sam prepuščen kako boš izoblikoval karakter. Pri nekaterih režiserjih je pa tako, da so si fiksno že zamislili lik in ga hočejo takega in nič drugačnega.« Drugi dopuščajo več avtonomije samemu igralcu. Dva od vprašanih poudarjata: »brez sodelovanja z režiserjem in soigralci ne vidim pravega gledališča« in »tesno sodelovanje z režiserjem je neizogibno, če režiserju ne verjameš po moje ni dobre predstave.«

Samo potrebo po večji ali manjši meri usmerjanja lahko pogojujejo tudi izkušnje. S tem v mislih osebe pravijo: »glede na to, da sem začetnik sem osvojil neke osnove, a še vedno rabim neke usmeritve«, »mogoče drugače ker še nimam toliko izkušenj potrebujem malo več usmeritve ko se bližamo finalizaciji likov in igre«, »dovzetna sem za vse pripombe in nasvete, ker nimam še toliko izkušenj z igranjem«. Čeprav so nekatere osebe mnenja, da: »z leti, ko dobiš izkušnje, te ni potrebno več toliko usmerjati« in »seveda, bolj kot si izkušenj, manj je usmerjanja s strani režiserja«, druge odgovarjajo, »potrebujem veliko usmerjanja, saj moje izkušnje, kljub dolgemu članstvu, še vseeno niso tako bogate« in »vsakega je potrebno usmerjati, ne glede na izkušnje, ne toliko usmerjati, vendar potrebno je sodelovati z režiserjem, da se ustvari lik in igra, ne samo z režiserjem pač pa tudi s soigralci, potem pa se skupaj vsi usmerjamo«. Izkušnje so torej dobrodošle in dragocene. Tudi sama jih pridno zbiram in uporabljam v projektih, ki mi pridejo naproti. Kot se v vsakdanjem življenju učimo iz dneva v dan in oziramo na mnenja določenih ljudi, tako je tudi v gledališču: »celo življenje se učimo in vsako mnenje je dobro, kaj pa se v končni sliki kaže pa je odvisno od tebe«, »izkušnje so sicer dobrodošle, ampak vsako novo vlogo je treba začeti oblikovati povsem na novo«. Tudi v vsakdanu se z neko novo vlogo srečamo bolj ali manj nepripravljeni in jo šele čez čas osvojimo, tudi s pomočjo ljudi, ki so določeno situacijo že izkusili. V gledališču je amaterski igralec dovzeten tako na napotke režiserja, kot na mnenja drugih soigralcev: »Najbolj upoštevam in sem dovzeten predvsem za predloge in nasvete režiserja, ki ima tudi največ izkušenj in profesionalnosti. Imajo pa kdaj prav tudi drugi.«, »Zelo in vedno z veseljem, ker sam sebe ne vidiš in ne čutiš, tako, da so nasveti zelo dobrodošli.« Pravijo, da je vsak nasvet dober, vsako mnenje nekaj šteje, »nato pa se skupaj odločimo kaj bi bilo najbolje za igro«. En vprašanec predstavi to v stilu: »več oči več vidi in več glav več ve«. Tako pridejo na plan nove ideje in kot pravi ena oseba: »katero tudi poizkusim in če se izkaže za dobro jo obdržim, če se v njej ne počutim dobro pa pač ne«. Ker se skupina med sabo dobro pozna, med seboj delujejo kot celota in pomembno je, da člani med seboj sprejemajo spodbude, nasvete, »pomoč, pa včasih tudi kritiko ostalih članov skupine«, da skupaj pridejo do kar najboljšega rezultata.

Vaje vprašanih zajemajo zamude, pogovore med člani, trače, resno delo in smeh. Pri različnih mentorjih oziroma režiserjih lahko zasledimo različno karakteristiko vaj. »Kakšna vaja je, je odvisno od mentorja. Na primer, za igro Pika Nogavička so naše vaje pol leta potekale samo in izključno na tem, da se igralci med seboj povežemo. (...) Sedaj pri nekem drugem mentorju, kjer pa delamo igro z naslovom Ljubljanska komedija, pa počnemo stvari drugače«.

Vaje se navadno delijo v tri glavne skupine, in sicer bralne, postavljalne in sklepne vaje. Na bralnih vajah se razčlenjujejo odnosi med osebami, veliko časa se posveti: »jezikovnemu nivoju besedila, njegovi razumljivosti, ne samo artikulaciji, pač pa tudi razumljivosti v smislu dojetanja vloge«. Na odru se potem postavlja posamezne prizore. »Od zahtevnosti besedila oz. predstave je odvisno, da nekatere prizore razdelimo in jih večkrat vadimo«. Režiser ima vajo pod budnim očesom in prekinja ter ustrezno popravlja določene dele in »včasih to pomeni, da v toku vaje, ki traja približno dve uri predelamo samo kratek delček predstave. Nekatere osebe omenjajo, da režiserji v vaje vključujejo ogrevanje, improvizacijo, analizo predhodne vaje, evalvacijo med igralci, na koncu vaj pa tudi izražanje mnenje o napredku vaje in: »kako za naprej ter če je potrebno kaj spremeniti«.

Pri sklopu vprašanj, kjer so vprašani morali dokončati poved, sem prvo povpraševala po dojetanju samega pojma gledališča in igranja. Vprašanci so gledališče opisali s pozitivnimi pridevniki, od svobode, strasti, užitka, do ljubezni. Nekateri ga vidijo kot umetnost, del realnosti, drugi kot življenje samo. Med odgovori se najdejo preproste replike, ki zadevajo sproščujoče ozračje in veselje, kot so: »moja velika strast«, »nekaj kar me sprošča in me veseli«, »prostor za družabnost«, najdejo pa se tudi bolj pesniški opisi gledališča kot na primer: »neizpeta simfonija«, »pravljica življenja«, »moj iskreni svet«, »moj čudoviti novi svet« in »hrana za dušo«. Moja osebna občutja bi povzeli vsi omenjeni odgovori. Strnemo lahko, da vsi odgovori pričajo o tem, da ima gledališče velik pomen za te osebe in da ga obravnavajo kot nek pomemben del njihovega življenja. Pri dojetanju procesa igranja, je pri vprašanih velik poudarek na svobodi, katera se kaže v obliki svobode izražanja, vstopanja v nove karakterje, doživljanja in izživljanja tistega, kar realno življenje ne dopušča. Igranje osebam tako dopušča, »da sem nekdo, ki mogoče nikoli ne bom«, »da se pokažem v drugačni luči«, »izživeti vse tisto, kar v realnem življenju ni možno«, »kar sicer ne morem in ne "smem"«. O občutkih svobode nimam sama kaj dodatno razpravljati, saj celotna naloga priča o tem, da tako čutim in da tako kot vprašanci v igranju vidim možnost drugačnega razmišljanja, ravnanja, sposobnost postati nekdo drug in osebno rasti skozi celoten proces. Možnost: »izkusiti nove situacije, razvijati sebe.«

Nadaljevala sem z vprašanji o občutkih na odru, doživljanjem med samim igranjem in počutjem v koži dramskega lika. Opisi občutkov na odru se kažejo v mešanici treme in adrenalina, ki nekaterim daje zagon, druge pa zvija v telesu: »čutim prijetno tremo«, »začutim val adrenalina«, »mi hoče raztrgati želodec«, »dobim krila«. Osebno me med nastopom vsakič

zajame trema, ki se je ne morem otresti. Sprva me je motila, a sem kmalu spoznala, da ti prava količina treme da nek poseben zagon, ki ti lahko pomaga. Nasploh se vprašane osebe na odru počutijo živo, odlično, sprostijo se in uživajo: »Ko stopim na oder in me obsijejo odrske luči me po celem telesu zmrazi in dobim nepozaben občutek ni nič drugega bolj pomembno kot moja vloga in da igro uspešno odigramo«. Nekateri občutke opisujejo v odnosu do lika, ki ga igrajo in pravijo: »zaživim v vlogi«, »sem drug človek«, »postanek druga oseba«. Tako zaživijo v vlogi, ki tisti trenutek postane bolj pomembna od vsega drugega. Med samim igranjem vprašane osebe uživajo, se zabavajo, sprostijo in pozabijo na vse drugo. Tako pravijo: »sem v drugem svetu«, »sem lahko nekaj povsem drugega«, »se počutim, kot da letim, kot da sem v nekem drugem svetu in težave ne obstajajo«. Ena oseba svojo igro dojema v odnosu do publike, s tem ko pravi: »osrečujem ljudi«. Najbolj zgovorni pa se mi zdijo kratki odgovori kot so: »se najdem«, »živim« in »sem«. Ko se vprašanci srečujejo z različnimi vlogami, jih raziskujejo, skušajo sprejeti in doživljati. Za nekatere je to: »nov izziv«, »spoznam karakterje drugih ljudi«, obenem pa tudi »spoznavam samega sebe«. Nekaj jih opiše igranje vloge kot priložnost, da »pozabim na svoje težave«, ker »gledam svet skozi njene oči«. S pomočjo vloge, si lahko osebe privoščijo nore stvari, zapolnijo svoj osebni jaz. Vloga jih spremeni, obenem pa omogoča igralcem, da odkrivajo svoje lastne sposobnosti: »si lahko privoščim nore stvari«, »zapolni celoten moj jaz«, »se spremenim«, »sem izpolnjena, jo razumem, se z njo igram, jo sprejemam in imam.« Nasploh se vprašani na odru v veliki meri počutijo »super«, »odlično«, »božansko«, »domače« in »kot riba v vodi«. Navdajajo jih občutki odličnosti, živosti, samozavesti in varnosti. Takšno in drugačno pripadnost odrskim deskam nakazujejo odgovori: »varno«, »kot doma«, »kot da tja spadam, kot da sem v drugem domu, sproščena, vesela, zadovoljna.«

Ta sklop vprašanj sem zaključila z razumevanjem in dojetjem pojma amatersko gledališče. Slednjega vprašani opisujejo kot: »zelo zanimivo, zabavno in sproščujoče«, »super, ker je iskreno«, »kulturni hram« in umetniško ustvarjanje, del katerega je tudi: «velika zabava«. Je »prostor za druženje ljudi z istim interesom«, oziroma prostor »za tiste, ki uživajo v igranju, ki ljubijo gledališki oder, pa niso imeli priložnosti, da bi to doživeli«. Ljubezen do njega prepoznavajo v njegovi samoiniciativnosti, angažiranosti in iskrenosti, ki kljub manjšemu pritoku denarja ostaja: »dobro igrišče za realno življenje«. Zajema delo v skupini, zato je: »odlično za spoznavanje novih ljudi, pridobitev novih znanj«. Vedno ponuja doživetje nečesa novega in zato je za mnoge postane: »večji del mojega življenja«.

O možnostih poklicnega igranja nekaj oseb pravi: »se ne vidim v tem«, »to je moj hobi«, »enostavno se mi zdi, da tega ne bi mogla početi celo življenje«, »ne želim služiti denarja s tem«, »ker mi gledališče predstavlja zabavo saj dobro delo v amaterskem gledališču daje obilo veselja in zadovoljstva«. Ostali so se v svojem življenju tako ali drugače že srečali s to mislijo. Vzgibi so izhajali iz najstniških sanj o slavi, denarju in priljubljenosti, iz močnega užitka v vživljanju v različne like, oziroma preprostega zanimanja in všečnosti tega poklica. Tako si je ena oseba že od malega želela biti to po poklicu, saj si ne more predstavljati bolj zabavnega poklica iz katerega koli pogleda. »To si želim zato, ker uživam na odru, rada igram, rada se spustim v psiho svojega lika, ga preučujem in sestavljam na svoj način«. Med razlogi osebe navajajo tudi naslednje: »ker si ne predstavljam boljšega dela kot v moji glavi zgleda ta«, »ker je to poklic, ki me zanima, kjer ni nikoli konca raziskovanja in je to da si "drugačen" zaželjeno«, »predvsem, da bi osvojila pravilne tehnike in znanja, ki so potrebna za delo na odru«. Dve osebi sta svojo željo preizkusili tudi v obliki študija, pri čemer se je ena pot končala že pred, druga pa po sprejemnih izpitih. Kljub temu ohranjata svojo ljubezen, četudi na drugačen način: »mojo ljubezen do gledališča gojim samo še v društvu in ko grem pogledat kakšno predstavo v gledališče«, »svojo željo in potrebo po igranju pa sem nadomestila z domačo dramsko skupino«. Ljubezen je ostala, četudi se je preusmerila.

Pri razumevanju amaterskega v primerjavi s poklicnim nastopanjem, veliko vprašanih pri prvem kot glavne karakteristike poudarja zabavo, veselje in ljubezen do igre same in druženje z ljudmi istega interesa, medtem ko je pri igralcih v poklicnem gledališču več teoretične podlage, znanja, resnih vlog in denarja. »Največja razlika se mi zdi, da so profesionalni igralci plačani za to da igrajo, mi amaterji pa delamo to za dušo.«, »Profesionalni igralci imajo več teoretične podlage, igrajo zahtevnejše vloge, se še bolj ukvarjajo z detajli. Amaterski imajo manj teoretične podlage, a so zato mogoče bolj naravni, spontani.«, »Pri amaterske igranju se igra bolj z dušo in preprosto. Pri profesionalnem pa se včasih vidi da so za to plačani in vse bolj vzvišeno.« Mnenja so, da se v profesionalnem gledališču izgubi tisti element zabave in sproščenega ozračja, ki navadno prežema večino vaj pri amaterskih skupinah. »Amaterji smo bolj sproščeni, domači, bliže gledalcem in pričakujemo le in predvsem gledalčev odziv.« Kljub večinskemu mišljenju o očitnih razlikah med obema gledališčema, kjer nekdo pravi, da so profesionalci: »popolnoma druga liga«, se pojavijo tudi posamezniki, ki pravijo, da bistvene razlike ni: »V gledališčih, kjer delamo z veliko ljubeznijo te razlike ni.«, »Pri amaterjih je več veselja in druženja. Drugače pa ni velike razlike.« Kljub večjim ali manjšim razlikam med omenjenima gledališčema, imajo mnogi amaterski igralci med profesionalnimi

vzornike. Med razlogi zanje, vprašani omenjajo njihovo energijo, humor in neverjetno prezenco. Spet drugi odgovarjajo, da vzornikov nimajo, med njimi pa so tudi taki, ki čutijo spoštovanje do vsakega igralca in igralko, ki igra in nastopa: »na veliko pa spoštujem prav vsakega igralca in igralko, ker spoštujem samo dejanje igranja in nastopanja«, »posebej imena ne bi izpostavil, je pa to vsak, ki dobro odigra svojo vlogo.«

V naslednjem sklopu vprašanj sem spraševala po razumevanju družbenih norm. Vprašane osebe jih opisujejo na naslednje načine: »Norma je neko pravilo, ustaljeni red, ki je najpogostejši in najbolj razširjen med ljudmi v družbi ter posledično velja za "normalnega".«, »Načela, ki jih uporabljaš v vsakdanjem življenju.«, »Usmerjanje oziroma navodilo kako se vesti.«, »Na kratko – kaj je prav in kaj ne, kaj se sme in kaj ne. V vprašanju resda nisem izpostavila pridevnika družbene norme in tako je na primer ena oseba odgovorila: Pri mojem amaterskem udejstvovanju mislim, da so potrebne naslednje norme: dosledno naučen tekst, v čim večji meri se poskušati vživet v lik, ki ga igraš, upoštevanje navodil in priporočil režiserja, pa včasih tudi ostalih igralcev, slediti pa tudi svojim občutkom, tako, da stvari ne delaš na silo. Če pa govorimo o normah v resničnem življenju, pa je to vsekakor občutek za soljudi, spoštovanje drugih, tudi drugače mislečih, ceniti male stvari v življenju in poskušati videti najprej tisto dobro stran v ljudeh. Med normami, ki so jim pomembne oziroma se jih tudi sami držijo, se pojavijo spoštovanje, pravičnost, solidarnost, kreativnost, vzajemnost, ljubezen, odgovornost za svoja dejanja, poštenost, iskrenost, prijateljstvo, uvidevnost, prijaznost, predanost, vestnost. Nekateri so odgovarjali tudi na način: »Poskušam se držati vseh norm«, »Tistih, ki me vodijo skozi vsakdanje življenje«, »Skušam se držati vseh, a po pravici, ne uspe vedno.« Ves čas smo podvrženi nekim pravilom in smernicam vedenja kot normalnega člana družbe. Vedno pa to ne uspe. Pojavljajo se občasni spodrsaljaji, ki posledično privedejo do manjših ali večjih posledic.

V nadaljevanju me je zanimalo, kakšne stvari oziroma dejanja bi si vprašani privoščili v družbi, če jim ne bi sledile posledice. Nekaj jih o tem ne razmišlja, drugi pa so si dopustili nekaj več domišljije. Pri slednjih se zvrstijo želje po potovanju, nori zabavi in nekonvencionalnem obnašanju. Tako pravijo: »Imel bi odštekano zabavo, oblačil bi se bolj nekonvencionalno, barval lase, bil bolj bad boy, nosil verižice, uhane...«, »Privoščila bi si toplice pa ne bi plačala, ker tako ali tako ne bi bilo posledic«, »Zapravil vse svoje prihranke znova in znova«. Spet drugi bi pustili službo ali se prepustili zapravljanju denarja, nekateri pa bi izkoristili priložnost in razčistili odnose z ljudmi okoli sebe, naj bo to v obliki iskrene graje

ali razkrite simpatije: »Pustila službo in postala performerka (pevka, igralka), brez strahu glede preživetja (s finančne plati)«, »Da, bi bil do nekoga prasec!«, »Nekaterim ljudem bi povedala direktno v obraz kar jim gre, dobro in slabo. Privoščila bi si kak dolg izlet okoli sveta brez skrbi za stroške. Poljubila bi dolgoletno simpatijo.« Ko bi le bilo tako enostavno. Vendar ni in zato mnoge stvari ostajajo le del sanj in domišljije. Kljub temu pa določene izkusijo amaterski igralci, ki si kot dramski lik lahko dovolijo izkusiti stvari, ki bi drugače v resničnem svetu veljale za neprimerne in nemoralne.

Spraševala sem tudi po pojmu vsakdanje življenje. Osebe si ga razlagajo na načine: »Vsakdanje življenje je to, kar jaz vsak dan počnem, torej življenje«, »Dogajanje in dejanja, ki se zgodijo vsak dan našega bivanja v družbi«, »Rutinsko preživet dan«. Pojem tako vprašani povezujejo z vsakodnevnimi dogodki, dejanji, ki se zgodijo vsak dan našega bivanja v družbi, doma, pri delu. Nekateri ga opisujejo kot dolgočasnega, monotonega, kot življenje brez velikih izzivov, zato se ljudje poslužujejo gledališča, ki (kot smo že poprej omenili) dopušča več svobode v dejanjih. Nekateri vprašani med resničnim življenjem našega vsakdana in življenjem lika na odru, ne razlikujejo. Tako misleči pravijo: »Če je dobro odigran lik, potem mislim, da te razlike ne bi smelo biti«, »Ni čisto isto, je del vsakdanjega življenja«, »Odvisno od vloge, lahko zelo, lahko sploh ne«. Ostali pa med tema dvema življenjema vidijo bolj ali manj očitne razlike. Te se kažejo v posledicah dejanj, ki v resničnem življenju sledijo vedno: »Lik, na odru vse naredi brez posledic, lahko počne, kar hoče, medtem, ko v življenju ne moreš nič početi, da na koncu ne bi imelo posledic.«, »Nekateri liki so zelo podobni, drugi manj vsakdanjim karakterjem, dejanja likov na odru pa so lahko precej radikalnejša, ker so storjena brez skrbi za posledice«, ali v usodi, ki je poznana le liku v igri in nepredvidljivosti, katera prežema vsakdanje življenje za razliko od zapisanih in v naprej poznanih segmentov in dejanj lika v igri: »Gledališki lik živi na odru in vem kakšna bo njegova usoda na koncu. Tega za vsakdanje življenje ne moremo reči.«, »Življenje lika traja toliko časa kolikor traja predstava in se potem konča. Je tudi že vse točno v naprej predvideno in zapisano. V vsakdanjem življenju tega ni.«

Peščica oseb zagovarja enakost gledališča z vsakdanjim življenjem in ko je govora o družbenih normah trdijo, da bi moralo biti razlikovanje čim manj, saj da je: »gledališče odsev in vizija sveta.«, »Mar ni tako da je gledališče odsev življenja? Naj bi bilo tako in meni je všeč ideja gledališča kot zrcala družbe«. Nekaj jih prepoznava prehajanje enega v drugo, s tem, ko je lahko gledališče vsakdanje življenje in tudi vsakdanje življenje gledališče in smo

ljudje tudi v vsakdanjem življenju igralci različnih vlog. Za ostale se ti dve področji razlikujeta. Gledališče jim pomeni prostor, kjer dejanjem ne sledijo posledice in kazni, ki bi v družbi seveda sledile, torej si lahko posamezniki na odru privoščijo in dovolijo več. »V gledališču ni omejitev glede domišljije in sanjarjenja. Lahko si kdorkoli si zaželiš. (...) Lahko si premikaš meje, ki imaš zasidrane v glavi – vsakdanje življenje pa nam takih preskokov in preobrazb ne dovoli (...).« »Gledališče je prostor, kjer dejanjem ne sledijo posledice in kazni, ki bi v družbi seveda sledile.« Nekateri gledališče posledično povzdigujejo nad vsakdanjim življenjem s tem ko pravijo: »Gledališče je bolj pošteno.« »Gledališče včasih odseva tabuje realnega življenja, drži ogledalo družbi, lahko kaže na spregledane probleme.« »Dogajanje v gledališču naj bi vsakdanjemu življenju postavilo ogledalo, ga vzgajalo in z zabavo lajšalo skrbi. Tudi sama se strinjam, da smisel gledališča ni le zabava in smeh, temveč tudi učenje in izobraževanje ljudi skozi igro in zgodbo, ki jo podajajo liki na odru. Z nekaterimi se namreč gledalci lažje poistovetijo in njihova dejanja ter usoda jim lahko da misliti tudi po tem, ko že zapustijo dvorano.

Da strnem zgoraj zbrane ugotovitve, se ustavimo pri odgovorih, kjer so vprašani tako ali drugače omenili različno dojetje svobode, družbena pravila in norme, drugačno pojmovanje vsakdanjega življenja in ritualov znotraj slednjega. Vsi omenjeni pojmi so namreč ključnega pomena za celotno nalogo in o njih je bilo veliko zapisanega v teoretskem delu. Med odgovori vprašanih lahko namreč večkrat zasledimo besede kot so življenje, ljubezen in novi svet, s katerimi osebe opisujejo gledališče. Zapišejo, da jim dopušča razvoj in rast, svobodo ter doživetje nečesa, kar v realnem življenju ni možno. Po odgovorih sledeč vprašani amaterski igralci v igranju neizmerno uživajo, se najdejo in živijo polnejše, saj se v gledališču počutijo domače, varno, samozavestno, na kratko, živo. Igranje je med drugim po njihovem: »nek odklop od vsakdana. Svobodno izražanje resnice in odmik od vsakdanjih« stvari, ki lahko hitro postane monotono in dolgočasno. Vsakdanje življenje je prežeto z rutinami, kjer se človek ne »upa izpostaviti in si ne privošči izzivov«, ker se morebiti boji odziva okolice. Zaradi tega se raje poslužuje le preverjenih in obvladljivih vlog, ki jih igra v družbi. Gledališče daje možnost ljudem, da se preizkusijo v vlogah, ki so drugačne od njihovih vsakdanjih. »Lahko si tudi to kar nisi v življenju, če to od tebe zahteva vloga«. Prav to je eden od faktorjev zanimanja ljudi za gledališče. Spoprijemanje z vlogami, ki so: »bolj kontrastne in nasprotno mojem vedenju v realnem življenju, ravno to je izziv«. Biti »čim dlje od tega kar sem jaz« in preizkusiti se s karakterjem, »ki mi ni tako blizu, saj bi tako lahko bolj raziskovala svojo osebnost in sposobnost vživljanja v nekaj meni nevsakdanjega.« Gledališče

dopušča srečanje z novimi vlogami, takimi, »ki so drugačne od mene privat« in nam nudi, da izkusimo »nekaj kar v vsakdanu še nisem izkusila, oz. česar drugače ne bi smela delati oz. narediti.« Vprašani v gledališču in igrilstvu vidijo mesto, »kjer ni nikoli konca raziskovanj«a in ki nenehno ponuja nove možnosti. Nenazadnje so drugače obravnavana tudi dejanja na odru. »Lik, na odru vse naredi brez posledic, lahko počne, kar hoče, medtem, ko v življenju ne moreš nič početi, da na koncu ne bi imelo posledic.« V vsakdanjem življenju »delamo tisto kar moramo, na odru pa si lahko privoščimo marsikaj (gremo čez rob).« Na odru si igralec lahko privošči več ekstremov, dejanja so lahko radikalnejša, brez vsakdanjih skrbi, »obstaja le tekst in igra«. Igralci lahko vsakdanja pravila in družbene norme »kršijo brez posledic, v vsakdanjem življenju pa so neizogibne in fiksne«. Gledališče je tako pojmovano kot prostor: »kjer dejanjem ne sledijo posledice in kazni, ki bi v družbi seveda sledile«. Na tem mestu izpostavljeni odgovori nam potrjujejo razumevanje in pojmovanje gledališča, ki sem si ga zastavila na začetku naloge. Gledališče igralcu odpira vrata novim izkušnjam in bolj svobodnemu toku mišljenj in dejanj, katere mu omogoča fiktivni dramski lik.

7 ZAKLJUČEK

Igra je »svobodna aktivnost, ki zavestno stoji zunaj "vsakdanjega" življenja, kot "nezaresna" dejavnost, a kljub temu intenzivno in v celoti prevzame igralca« (Jovanović 1996, 68).

Bila sem zaljubljena, nesrečna v ljubezni, spletkarila sem, grozila, morila, bila umorjena ... in vse to na odrskih deskah amaterskega gledališča. Tam je bilo to dovoljeno, dopuščeno. Ne pravim, da si želim vse omenjeno izkusiti oziroma storiti tudi v resničnem svetu, trdim pa, da obstaja očitna razlika med nekaterimi dejanji, če se slednja zgodijo v realnem življenju ali če so le del karakterja dramskega lika v gledališki igri. V realni situaciji vsakdana imajo dejanja posledice, pozitivne in negativne. Ne trdim, da dramska igra – med drugim – ne skuša odražati življenja samega, in da se tudi karakterji na odru ne srečujejo s posledicami, ki jim pritičejo – oziroma so zanje zapisane v scenariju – vendar gledališče igralcem vseeno ponuja večjo svobodo pri izkušanju določenih dejanj in razbitju vsakodnevne monotonosti ritualov, v katero lahko posameznik nevede zaide. Zato sem tudi oblikovala raziskovalno vprašanje, ali gledališče nudi igralcu mesto pobega iz vsakodnevnih norm in rutin. Teoretske temelje sem postavila v prvem delu naloge, njegove razsežnosti pa razkrivala skozi odgovore amaterskih igralcev znotraj empiričnega dela. Spomnimo se obojega še enkrat v kratkem pregledu.

Začeli smo z razumevanjem kulture, njene organiziranosti in prenosa. Spoznali smo, da beseda zajema določeno kompleksnost tako z vidika definicij kot množinskega razumevanja pojma. Med definicijami sem izpostavila Malinowskovo, ki razume kulturo kot celoto iz različnih, medsebojno odvisnih elementov in kjer vsak izmed njih stremi k doseganju nekega cilja. Sleherni kulturni element namreč opravlja določeno funkcijo za ravnovesje celotnega kulturnega sistema. Vsaka kultura je organiziran svet pomenov, katere Sapir imenuje izmisleki, saj v kulturi obstaja samo tisto, kar kultura definira in pojmuje. Kultura nam določa, kaj kako pojmuje, kakšne navade izvajamo v vsakdanu, kako delujemo v posamezni situaciji ter se posledično vedemo kot normalni član svoje kulture. Po Benedictovi Sapir poudarja pomembnost kulturnega vzorca, spektra možnih vedenj, kjer vsaka kultura predstavlja svojo kombinacijo teh spektrov. Tega je potrebno skozi odraščanje osvojiti. Socializacija je nujna za ohranjanje kulture, saj pomeni medgeneracijski prenos elementov kulture na posameznike in reprodukcijo družbe.

Družba je pojmovana kot celota medčloveških odnosov, v katero se posameznik ne rodi, temveč njen član postane, ko skozi odraščanje prevzema svet od pomembnih drugih. Nenehno se uči in vstopa v vedno nove družbene odnose o katerih kopiči znanje. Družbeno konstrukcijo realnosti ohranja legitimizacija, ki določa, katera dejanja lahko človek izkusi in katerih ne. Človeške dejavnosti so navadno usmerjene k določenim zaželenim objektom, ciljem in idealom. Norme so tiste vrste smernice vedenja, ki določajo, kako naj se ljudje vedejo v določenih trenutkih. Spoštovanje oziroma nespoštovanje norm pogojuje pozitivne oziroma negativne sankcije. Norme so le eden od načinov družbenega nadzora, katerega cilj je obvladovanje ljudi. Formalni družbeni nadzor temelji na pravnih zakonih, neformalni pa na nenapisanih pravilih. Poteka med ljudmi samimi v vsakdanjem življenju, ko drug drugega opazujejo in posledično nadzorujejo. Gre za neločljivi del socializacije, ki se ga velikokrat sploh ne zavedamo. Tudi sankcije niso vnaprej predvidene, ampak so spontan odziv okolice na določeno ravnanje. Med te spadajo na primer neodobravanje, posmeh, opravljanje, grožnje, pa tudi pozitivne v smislu pohval in nagrad. Ene in druge lahko v posamezniku hitro izzovejo spremembo vedenja, poslušnost in ubogljivost. Ravnanja, ki odstopa od družbenih norm so pojmovana kot odklonska, zato nam družba na različne načine omejuje naš vsakdan.

Vsakdan je prostor in čas, ki je neviden toda vedno prisoten in navzoč. Njegovo realnost jemljemo kot samoumevno, saj ne zahteva dodatnega preverjanja, preprosto je. Sociologija vsakdanjega življenja študira ljudi v njihovem naravnem kontekstu, torej v vsakdanjem družbenem svetu. Človeške interakcije so njegov kritični del, saj ljudje z njimi pridobivajo informacije o drugih in njihovih vlogah. Družbene vloge so vzorci vedenja, ki so povezani s posebnimi položaji ali poklici v družbi. Njihov izvor leži v procesu objektivizacije in prehajanja v navado. Goffman je pisal, da v realnem življenju vsakdo vedno in povsod, bolj ali manj zavedno, igra neko družbeno vlogo. Termin uprizoritev uporablja za vse aktivnosti posameznika, ki se zgodijo v določenem obdobju in vključujejo njegovo prezenco pred določenimi opazovalci. Svoje izbrane karakterje ne le živimo, temveč tudi oblikujemo in igramo. Vloge se skozi čas razvijajo in obenem v družbeno življenje vnašajo red. Naš svet je strukturiran v mejah rutin, dejanjih, ki se zaradi pogostega ponavljanja izgublja v vzorcu s kar najmanj napora. Vsa dejanja, ki se ponovijo enkrat ali celo večkrat, vodijo k navadi. Tako se ljudje spontano držijo institucionalno začrtanih rutin, ki posledično postanejo samoumevno dožemanje realnosti. Fraza razbijanja rutine sugerira njen pritisk, zadušljivost, sama rutina pa degradacijo pomembnosti dejanja. Vsakdan sestoji iz serije projektov v katerih sprejememo ureditve, ki nas čakajo, ali pa manipuliramo z njimi, da postanejo bolj dostopne našim

pogledom na svet. Cohen in Taylor pišeta o različnih načinih manipulacije s svetom in njegovimi zahtevami. Predstavita načine, kako ubežati rutiniziranosti vsakdana, in sicer jih vidita v dejavnostih, novih okoljih in miselnih pobegih. Dejavnosti zajemajo hobi, igro in šport, nova okolja predstavljajo obiskovanje novih destinacij v obliki izletov in počitnic, miselni pobegi pa predstavljajo notranje potovanje in vključujejo droge in terapije.

Med možnostmi mest pobega iz rutin in družbenih norm sem se v nalogi osredotočila na gledališče. Gledališče predstavlja ljudi, na odru, za odrom in pred njim oziroma v dvorani. Igralec je proizvajalec in nosilec realnosti, ki jo projicira na odru gledališča. S svojo igro producira znake, ki v povezavi z drugimi znaki gledališča, ustvarjajo nek generalni kod, gledalci v dvorani pa te znake sprejemajo in dekodirajo. Gledališče je skozi čas doživelo obilico razvoja, tako v igralčevi mimiki, gibanju in glasu, pojavu novih vrst uprizoritev, pretežno versko tematiko je dopolnila posvetna, tudi realistična vsebina, gledališča so se spreminjala arhitekturno, postala so tudi potujoča. Gledališče sestoji iz mnogih delov, med drugimi so to besede, glas, obrazna mimikrija, geste, in gibanje telesa igralca, sledijo pa nič manj pomembna maska, kostum, dodatki, scena, luči in glasba. V predstavi je pomembna skladnost vseh teh elementov, ki doprinesejo k uspehi igri. Gledališče ponuja zanimive osebne izkušnje ne le profesionalnim igralcem, temveč tudi amaterskim.

Gledališki amaterizem je ena izmed najbolj množičnih ustvarjalnosti ljubiteljske kulture, saj vključuje odrasle, mlade in otroke. Tudi slednje je skozi čas doživljajo številne spremembe, vzpone in padce. Nanj so vplivale tako politika, vojna, gospodarski razvoj, sodobni električni aparati in ostale novosti, ki so gledališče pahnile v ozadje. Kljub temu amatersko gledališče živi še danes. Zajema ogromno število ljudi, ki preprosto delajo tisto, kar jih veseli. Ljudem dopušča raziskovanje, tveganje in pobeg vsakodnevnim družbenim ritualom, preprekam in oviram, ter s tem morebiti nekaj več svobode v svojih dejanjih, ki jih ponujajo dramski liki. V gledališču igralec postane nekdo drug, oseba, ki jo ustvari s svojo pojavo in ki mu omogoča, da počne stvari, ki jih sam v resničnem svetu ne bi mogel, saj bi dejanja lahko veljala za neprimerna, celo iracionalna. V svetu gledališke zgodbe pa to isto dejanje lahko postane racionalno, komično in s strani gledalcev sprejemljivo.

O doživljanjih in občutkih na amaterskem gledališkem odru sem se zanimala v praktičnem delu naloge. Predstavila sem metodo, vprašalnik in odgovore na posamezna vprašanja, katere sem analizirala in interpretirala skozi ugotovitve.

Sama sem se z gledališčem prvič srečala, ko sem si še kot majhna deklica skupaj s starši ogledala predstavo domače gledališke skupine. Te so kmalu postale vsakoletna obveza in moj prvi korak na poti k odkrivanju gledališča in igranja. To se je stopnjevalo tekom osnovne in srednje šole, do trenutka, ko sem se odločila, da iz sedeža v dvorani stopim na sam oder. Zanimanje je v trenutku prešlo v navdušenje tako do igranja, kot do ljudi, ki so sestavljali domačo amatersko skupino. Amaterski igralci in igralko, ki so odgovorili na vprašalnik, so med razlogi za pridružitve k amaterski gledališki skupini izpostavili tako ljubezen do gledališča in igranja, kot druženje s prijatelji in ljudmi z istim interesom. Moje sodelovanje v skupini je sprva pomenilo le zapolnitev nekaj ur prostega časa, a kmalu je preraslo v ljubezen, ki me je dopolnjevala in kateri od takrat nisem obrnila hrbta.

Vprašani amaterski igralci igranje pojmujejo kot hobi, veselje, sprostitve, užitek, nek nov izziv. Nekaterim omogoča svobodno izražanje in odmik od vsakdanjih tegob, drugim osebno rast in ustvarjanje izven sveta rutin. Predstavlja jim odkrivanje sebe in lastnih potencialov, obenem pa je dejavnost, ki zajema zabavo in druženje z ljudmi z isto strastjo. Njihovo občutenje na samem odru zajema užitek in sproščenost kot tudi živčnost in tremo. Tudi sama jo vedno čutim, a že po nekaj minutah na odru se sprostim. Včasih je to sicer odvisno tudi od vloge same, saj igralcu vsaka ne ustreza enako, a jo mora vseeno odigrati. Tudi v vsakdanu se spoprijemamo z različnimi vlogami – sama sem na primer hči, sestra, teta, prijateljica, mentorica, predsednica društva – h katerim pristopamo kot najbolje znamo, a se nam nastop lahko vedno ne posreči. Kljub temu jo z vztrajnim izvajanjem osvajamo in pridobivamo na samozavesti. Enako se godi v gledališču z vsako novo vlogo, ki jo igralec dobi. Na začetku se mu lik zdi tuj, a ko ga bolje spozna, prevzame njegove lastnosti in postane del njega. Tako nekateri vzljubijo vsak dramski lik posebej, saj so lep čas vpeti v njegov izgled, razmišljanje in občutenje. Vsaka vloga in osvajanje njenih karakteristik predstavlja nekakšen nov izziv. Vendar niso vse enako zahtevne. Igralec bo lažje osvojil karakter, s katerim bo našel vzporednice v sebi in okolici oziroma vsakdanu. S tem v mislih me je pri vprašanih zanimalo njihovo dožemanje povprečnih in ekstremnih karakterjev. Ekstremne vloge vidijo v karakterjih, ki jim po lastnih značilnostih niso blizu, torej jim predstavljajo neko drugačnost če ne že nasprotje lastnemu jazu. Posledično take vloge zanje predstavljajo večjo zahtevnost. Vsaka igra sestoji iz glavnih in stranskih vlog, ki morajo delovati v soodnosni harmoniji. Seveda lahko rečemo, da je neka vloga večja od druge, vendar so vse enako pomembne, kajti vsak lik na odru deluje v odnosu do ostalih, kar ustvarja smiselno celoto zgodbe.

Enako je v vsakdanjem življenju, saj nihče ni izoliran v družbi in vsakdo deluje v odnosu do ostalih ljudi, ki sooblikujejo njegovo življenje. A vloge znotraj vsakdanjega toka življenja so omejene, za razliko od gledališča, kjer si lahko privoščimo odigrati vsako vlogo ne da bi se pri tem bali posledic. Tako je amaterskim igralcem omogočeno prestopati ustaljene okvirje iz vsakdana in na odru izkušati stvari, ki jih v vsakdanu še niso oziroma jih ne smejo. Prej ali slej se igralec namreč spopade z vlogo negativca. Sama sem se preizkusila tako v vlogah, s katerimi bi se lahko poistovetili ljudje v vsakdanjem življenju, kot tudi s takimi, katerih dejanja bi bila družbeno nesprejemljiva. V slednjih je tlelo nekaj skritih osebnih želja po njihovem izkustvu, kar mi je lahko omogočilo le gledališče.

Vsi, ki so izpolnili vprašalnik so gledališče opisali s pozitivnimi pridevniki, kot na primer svoboda, strast, užitek, ljubezen. Predstavlja jim prostor sproščenega ozračja, veselja in družabnosti. Odgovori tako pričajo o tem, da ima gledališče za te ljudi velik pomen in zapolnjuje dobršen del njihovega življenja. Pri igranju poudarjajo občutek svobode tako v obliki izražanja, in doživljanja tistega kar vsakdanje življenje ne dopušča ali dovoli. Občutki na odru posledično zajemajo adrenalin, saj igranje predstavlja izziv in priložnost, da oseba raziskuje sebe in si privošči kakšno noro stvar. Amatersko gledališče opisujejo kot kulturni hran umetniškega ustvarjanja, del katerega je zabava in druženje z ljudmi z istim interesom. Ker zadeva delo v skupini, pravijo, da je zabavno, zanimivo, sproščujoče in odlično mesto pridobivanja novih znanj in doživljanja nečesa novega. Večina vprašanih prav sproščenost in veselo druženje podarja kot poglobljen element za razlikovanje amaterskega gledališča od poklicnega. Ne prevladuje denar, temveč ljubezen do igre same. Slednja ponuja igralcu to možnost, da izstopi iz vsakodnevnih rutin in družbenih norm.

Norme vprašani razumejo kot neko pravilo, navodilo primerne obnašanja, nekaj kar v osnovi omejuje z namenom ohranjanja reda v družbi. Nekateri so v odgovorih razkrili svoje skrite želje po dejanjih, katerih bi se poslužili, če jim ne bi sledile sankcije, katere navadno sledijo kršitvam v družbi. Želje zadevajo odmik od vsakdana v obliki potovanja, opustitve službe, prepustitev zabavi, brezglavemu nakupovanju, najdejo pa se tudi taki, ki bi na konkreten način razčistili odnose z določenimi ljudmi, eni v smislu, da bi jim brez olepšav povedali kar jim gre, drugi pa bi se odprli svoji simpatiji. V resničnem življenju se morajo te želje podrediti moralnim načelom in vedno prisotnemu strahospoštovanju pred formalnimi ter neformalnimi pravili normalnega obnašanja kot predstavnika neke družbe.

Razumljivo je torej, da se pri opisu vsakdanjega življenja nekateri vprašani poslužujejo opisov kot je dolgočasen, monoton, brez izzivov. Mogoče pa si njegove rutiniziranosti le ne znajo popestriti. Tako popestritev nudi gledališče, saj igranje dramske vloge zajema nekaj ključnih razlik od igranja vlog v vsakdanu. V resničnem življenju smo neprestano nadzorovani in videni, tako s strani služb nadzora in oblasti kot s strani drugih ljudi. Ne glede na to, kje si, si izpostavljen ocenam ljudi, ki tvoje besede in dejanja nenehno presojujejo in lahko nenazadnje tudi obsojajo. Vse ima posledice, take in drugačne. Med hojo ti spodrsne in nekdo se ti zasmee, med pogovorom se ti zareče žaljiva beseda in že si tarča ogorčenja, pomagaš starejši osebi in naletiš na odobravanje okolice. Ne bom trdila, da nekateri dramski liki niso podobni vsakdanjim karakterjem, katerih dejanja in besede lahko zlahka pripišemo neki vsakdanji življenjski situaciji. Po drugi strani pa bi določeni akterji in njihova dejanja v resničnem življenju bili izobčeni, medtem ko igralec ve, da lahko vsako dejanje na odru naredi brez zadržkov in misli na posledice. Seveda je lahko tudi lik na odru kaznovan, vendar je igralec tisti, ki ima to svobodo, da lahko neko prepovedano dejanje oziroma situacijo izkusi, pa četudi le fiktivno. Dovolijo si lahko več, premikajo meje, brez ozira na kazni, ki bi navadno sledile v družbi. Bi zaradi tega morali biti tarča ogorčenja in neodobravanja? Ne. V gledališču so mnenja in ocene gledalcev skoncentrirane okoli celotne uprizoritve, igranja posameznih igralcev in prepričljivega podajanja zgodbe. Nesmiselno bi bilo grajati igralce zaradi stvari, ki so jih kot dramski lik naredili na odru in čigar karakteristika biva le v fiktivni zgodbi. Ko zavesa v gledališču pade in se ugasnejo odrske luči, so ponovno ljudje z vsakdanjimi težavami v resničnem življenju kot vsi ostali.

Ves svet je oder, a za razliko od vsakdanjega življenja, se v gledališču ne more zgoditi nič resničnega. Med vsakdanjim svetom in svetom igre poteka neka ločnica med obema resničnostnima. To v gledališču prepoznamo v dvigovanju in spuščanju zaves, ki označuje prehod med realnostmi. Ko se zavesa dvigne, se gledalec preseli v nek drug svet, ko zavesa pade, pa se gledalec vrne v vsakdanjo realnost. Torej gledališče nudi pobeg od vsakdana ne le ustvarjalcem na odru, temveč tudi opazovalcem pod njim. Tako eni kot drugi so za časa zgodbe, ki se uprizarja na odru, del nekega drugega sveta, sveta, ki omogoča pozabo resničnega, z normami in rituali prepredenega, življenja, in vstop v svet imaginarnih ter posledično osvobajajočih, sproščujočih in katarzičnih trenutkov.

8 LITERATURA

1. Adler, A. Patricia, Peter Adler in Andrea Fontana. 1987. Everyday life sociology. *Annual Review of sociology* 13: 217–235.
2. Arnheim, Rudolf. 2000. *Film kot umetnost*. Ljubljana: Krtina.
3. Amossy, Ruth. 1981. Semiotics and Theatre: By Way of Introduction. *Poetics Today* 2 (3): 5–10.
4. Barfield, Thomas. 1997. *The dictionary of anthropology*. Oxford: Malden.
5. Benedict, Ruth. 2008. *Vzorci kulture*. Maribor: Aristej.
6. Berger, L. Peter in Thomas Luckmann. 1988. *Družbena konstrukcija realnosti: razprava iz sociologije znanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
7. Blažič, Milena. 2003. *Kreativno pisanje: vaje za razvijanje sposobnosti kreativnega pisanja*. Ljubljana: GV izobraževanje.
8. Callow, Simon. 1999. *Biti igravec*. Ljubljana: Knjižnica MGL.
9. Cohen, Stanley in Laurie Taylor. 1992. *Escape attempts: the theory and practice of resistance to everyday life*. London: Routledge.
10. Eco, Umberto. 1977. Semiotics of Theatrical Performance. *The Drama Review: TRD* 21 (1): 107–117.
11. Flere, Sergej. 2000. *Sociologija*. Maribor: Pravna fakulteta.
12. Fiske, John. 2005. *Uvod v komunikacijske študije*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
13. Geertz, Clifford. 1995. *After the fact: two countries, four decades, one anthropologist*. London: Harvard University Press.
14. --- 1957. Ritual and social change: A Javanese example. *American anthropologist* 59 (1): 32–54.
15. Godina, V. Vesna. 1985. Bipolarnost socializacijskega procesa. *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved* (1/2): 392–403.
16. --- 1986. Socializacija in procesi reprodukcije družbe. *Anthropos: časopis za psihologijo in filozofijo ter za sodelovanje humanističnih ved* (5/6): 230–243.
17. --- 1998. *Izbrana poglavja iz zgodovine antropoloških teorij*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
18. Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday Anchor Books.
19. Haralambos, Michael in Martin Holborn. 1999. *Sociologija: Teme in pogledi*. Ljubljana: DZS.

20. Hartnoll, Phyllis. 1989. *Kratka zgodovina gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
21. Hornby, Richard. 1983. Understanding acting. *Journal of aesthetic education* 17 (3): 19–37.
22. Hrvatin, Emil. 1996. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.
23. Jovanović, Dušan. 1996. *Paberki*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
24. Keresteš, Tomaž. 2005. *Uvod v teorijo države*. Maribor: Pravna fakulteta.
25. Korun, Mile. 2006. *Biti z igro*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
26. Lavrenčič, Amina. 2008. *Sociologija 3. letnik*. Dostopno prek: <http://www.lung.si/gradiva/SOCIOLOGIJA.pdf> (8. december 2013).
27. Laban, Rudolf. 2002. *Mojstrstvo gibanja*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
28. Luthar, Breda, Vida Zei in Hanno Hardt, ur. 2004. *Medijska kultura, kako brati medijske tekste*. Ljubljana: Študentska založba.
29. Mead, Margaret. 1962. *Sex and temperament in three primitive societies*. New York: New American Library.
30. Miller, Toby in Alec MacHoul. 1998. *Popular culture and everyday life*. London: Thousand Oaks.
31. Monaghan, John in Peter Just. 2000. *Social and cultural anthropology: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
32. Moore, Stephen. 1997. *Sociologija: ključni pojmi in dejstva*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
33. Predan, Barbara. 2007. Teater je še zadnji prostor, kjer si lahko privoščiš nekaj norega. *Dnevnik*, (29. december).
34. Saussure, Ferdinand de. 1997. *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH Fakulteta za podiplomski humanistični študij.
35. Stebbins, A. Robert. 1977. The Amateur: Two Sociological Definitions. *The Pacific Sociological Review* 20 (4): 582–606.
36. Sušec Michieli, Barbara, Blaž Lukan, Maja Šorli, Olga Vuković, Simona Ješelnik, Mateja Pezdirc-Bartol in Tomaž Toporišič, ur. 2010. *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televiziji.
37. Ule, Mirjana. 1993. *Psihologija vsakdanjega življenja*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
38. Williams, Raymond. 1988. *Keywords: a vocabulary of culture and society*. London: Fontana.

Priloge

Priloga A: Vprašalnik

Lep pozdrav!

Moje ime je Maja in sem študentka podiplomskega študija smer kulturologija na Fakulteti za družbene vede v Ljubljani. Za svojo magistrsko nalogo sem si izbrala področje amaterskega gledališča v povezavi z vsakdanjimi normami. Prosila bi vas za izpolnitev spodnjega vprašalnika, s katerim bom pridobila podatke potrebne za izvedbo svoje analize. Zagotavljam vam, da boste ostali anonimni. Podatki iz prvega vprašanja bomo namenjeni le za mojo osebno evidenco.

Odgovore mi lahko pošljete na maja199@gmail.com ali na Maja Batagelj, Planina 199, 6232 Planina.

Že v naprej se vam močno zahvaljujem za vaše odgovore.

1. Na kratko se predstavite – ime, priimek, leta, status, ime kulturnega društva in gledališke skupine.
2. Koliko časa ste že del gledališke skupine, oziroma koliko časa ste že amaterski/a gledališki/a igravec/igralka?
3. Kaj je botrovalo k vaši odločitvi za vstop v skupino?
4. Kaj vam pomeni igranje?
5. Kako se počutite, ko ste na odru?
6. Kakšno igro je vaša skupina odigrala nazadnje in s kakšno vlogo ste se spoprijeli v njej (prosim opišite)?
7. Kakšno igro in vlogo pričakujete v prihodnosti?
8. V kakšnih vlogah ste se že preizkusili in katera vam je bila najljubša?
9. Kakšne vloge bi si želeli v bodoče?
10. Bi raje igrali osebo s povprečnim ali ekstremnim karakterjem? Zakaj in s kakšnim?
11. Opišite prosim svoje tri sanjske vloge/like na odru.
12. Kako se spoprimate z novo vlogo?
13. Ali imate kaj besed pri izbiri lika ob razdeljevanju vlog?
14. Ste pri izoblikovanju karakterja prepuščeni sami sebi ali vas usmerja režiser (v koliki meri)?
15. Se vam zdi, da vas je potrebno več oz. manj usmerjati glede na vaše izkušnje?

16. Koliko ste dovzetni za predloge in pomoč ostalih članov skupine?
17. Kako pri vas poteka tipična vaja (prosim opišite)?
18. Dokončajte stavek:
- Gledališče je...
 - Igranje mi dopušča...
 - Ko stopim na oder...
 - Ko igram...
 - Ko sem v vlogi druge osebe...
 - Na odru se počutim...
 - Amatersko gledališče je...
19. Ste si kdaj želeli postati profesionalni igralec/igralka? Zakaj ja oziroma ne?
20. V čem vi vidite razliko med profesionalnim in amaterskim igranjem oziroma gledališčem?
21. Imate vzornika med poklicnimi igralci/igralkami? Koga?
22. Kako razumete pojem norma?
23. Katere norme so za vas pomembne?
24. Katerih norm se sami držite?
25. Če bi lahko storili karkoli brez posledic, bi to storili in če da, kaj bi to bilo?
26. Kako razumete pojem vsakdanje življenje?
27. Kako se po vašem razlikuje življenje lika na odru in osebe v vsakdanjem življenju?
28. Z ozirom na norme, kako se po vašem razlikujeta gledališče in vsakdanje življenje?

Hvala za vaše sodelovanje!

Maja

Priloga B : Predstavitev zbranih odgovorov

1. Na kratko se predstavite – ime, priimek, leta, status, ime kulturnega društva in gledališke skupine.

- M, 27, zaposlen, Ribnica
- Ž, 20, študentka, Trbovlje
- Ž, 60, /, Brestanica
- Ž, 22 let, študentka, Planina
- M, 48, zaposlen, Planina
- M, 39, /, Trbovlje
- M, 67, /, Jesenice
- Ž, 32, samozaposlena, Hrovača
- Ž, 38, /, Jesenice
- M, 40, zaposlen, Stična
- Ž, 27, zaposlena, Lendava
- Ž, 24 let, zaposlena, Jesenice
- Ž, 29 let, zaposlena, trenutno ne sodeluje v gledališkem društvu
- M, 66, /, Gabrovica pri Komnu
- Ž, 24, študentka, Trbovlje
- Ž, 25, študentka, Planina
- Ž, 65, upokojena, Planina
- Ž, 60 let, upokojena, Rakek
- M, 23, študent, Stična
- Ž, 21, študent, Planina
- Ž, /, študentka, Medvode
- M, 30, /, Medvode

2. Koliko časa ste že del gledališke skupine, oziroma koliko časa ste že amaterski/a gledališki/a igralec/igralka?

- 9-10 mesecev
- 11 let
- 27 let
- 5 let
- 20 let
- 19 let
- 5, 6 let
- 50 let
- 14 let
- 27 let
- 18 let
- 5 let
- 3 leta
- 17 let
- 9 let
- tričetr let
- 2 leti
- 4 leta
- 15 let

3. Kaj je botrovalo k vaši odločitvi za vstop v skupino?

- Želel sem se preizkusiti v igri, pridobiti samozavest, nove izkušnje, nove prijatelje.
- K moji odločitvi za pristop v skupino me je navdušila učiteljica v osnovni šoli, kasneje lastna želja in predanost.
- Veselje do igre na odrskih deskah.
- To da imam zelo rada oder in gledališče.
- Ljubezen do gledališča!
- Velika želja po igranju, kar sem vzljubila že v šolskih nastopih.
- Prijatelji, ki so bili aktivni v gledališču so me pritegnili.
- Že v osnovni šoli sem sodeloval pri recitacijah, moj profesor slovenščine je bil tudi uspešen režiser v jeseniškem gledališču, povabil me je k sodelovanju in tako se je začelo.
- Splet okoliščin (ustanovitev društva, moj oče je predsednik, druženje s prijatelji na kreativen način).
- Najprej igralski krožek v OŠ, potem pa Rado Mužan pokojni, kateri me je vpeljal in vozil na vaje in predstave, ko sem bila mlajša. Predvsem pa ljubezen in veselje do gledališča.
- Koristno izkoriščanje prostega časa, Ljubezen do knjig, Ustvarjanje in druženje.
- Že pred sodelovanjem z omenjeno lutkovno skupino sem od OŠ naprej bila članica dramske skupine, ki je v SŠ razpadla. Ker se približno štiri leta nisem ukvarjala z nobeno obliko gledališke dejavnosti, sem to močno pogrešala. Dobila sem povabilo od soigralca in vodje lutkovnega gledališča in sem sprejela.
- Veselje do gledaliških odrov in igre.
- skupni interesi posameznikov v družbi in skupna odločitev na podlagi iskrene želje do gledališkega izražanja.
- Radovednost, druženje, znebiti se strahu pred nastopanjem, veselje do igranja oz. »firbec« kaj se dogaja v zaodruju .
- Izziv, veselje do gledališkega ustvarjanja.
- K sodelovanju me je povabil član skupine.
- Moj značaj. Večna neizpolnjena želja po igranju. Prej nisem imela priložnosti, odkar pa sem upokojena se ukvarjam s stvarmi, ki me veselijo.
- Otroška radovednost.
- Da sem se priključil skupini je bil razlog, nujna zamenjava igralca v eni izmed predstav, ki je bila že postavljene. Tako sem se jaz priključil skupini.
- Ljubezen do drame, ki je nekje v meni. Že v osnovni šoli sem sodelovala v dramskem krožku, ki pa ni imel nekega velikega uspeha. Velikokrat sem nastopala, povezovala prireditve ipd. Že od takrat čutim veliko naklonjenost pisani besedi in gledališču. K odločitvi pa je prav gotovo pripomogla tudi mami, s katero sva si občasno lahko privoščili ogled kakšne predstave.

4. Kaj vam pomeni igranje?

- Sprostitev, preizkušati različne situacije.
- Igra mi pomeni veliko, saj se lahko brezskrbno izživljam in doživljam karakter, ki ga predstavljam.
- Vstop v svet zanimivih zgodb.
- Igranje mi pomeni zelo pomemben hobi, ki me razveseljuje in mi popestri življenje.
- Najljubša dejavnost, ustvarjanje, za dušo.
- Sprostitev, užitek, izziv, osebno rast, občutek, da ustvarjaš nekaj kreativnega v čemer bodo uživali drugi.
- S predstavami, recitacijami in drugim odrskim dogajanjem želim občinstvu podariti radost ali razmislek in obogatitev vsakdanjega življenja.
- Igranje mi pomeni nek odklop od vsakdana in druženje z ljudmi z enakimi interesi in enako ljubeznijo kot je moja.
- Obveznost pri kateri se zelo zabavam.
- Sprostitev, druženje, treniranje možganov in telesa...
- Možnost ustvarjanja in izražanja.
- Svobodno izražanje resnice in odmik od vsakdanjih »zateženih« stvari.

- Vse in še več.
- Hrano za dušo, posredovanje kritičnega mnenja širši publiki.
- Prosti čas.
- Odklop.
- Veliko veselje in ukvarjanje z nečim, za kar v aktivnih-mlajših letih ni bilo možnosti
- Še en nov kamenček v mozaiku moje življenjske sreče.
- Zabavo in sprostitev.
- Nek izziv kako se čim bolj predstaviti značilnosti osebe v igri.
- Odkrivanje potencialov, osebna rast, širjenje obzorij, druženje in zabava.
- Pri pomenu ostajam kar se da tradicionalna. Ko sem bila manjša sem si zamišljala intervjuje in vprašanja v smislu kaj je zame čar gledališča. In še vedno mislim isto. Sposobnost same drame in tebe, ki podajaš zgodbo vpliva na gledalca. Umetnost je dvorano spremeniti v en sam pogled, v en sam dih in en sam utrip. Čar ostaja pri tem, da se ljudje uživajo, da postanejo eno s tvojim likom, da jih zgodba spravi v, zame, najbolj intimno stanje – jok in da ob gledanju pride do novih misli, zamisli, pogleda vase in druge ... Bistvo – katarza.

5. Kako se počutite, ko ste na odru?

- Na odru se počutim drugače, nekako višje, dober občutek.
- Na odru povsem izgubim sebe in zaživim v drugi osebi, kar deluje zelo sproščujoče in navdihujoče. Poleg tega vidim življenje tudi iz drugih perspektiv.
- Postanem druga oseba, ki naj bo kar najbolj prepričljiva.
- Občutki, ki me spremljajo na odru so: adrenalin, malo treme na začetku, na koncu pa veselje in zadovoljstvo.
- Uživam!
- Hm... težko odgovoriti...tik pred odhodom na oder rahlo živčen, toda ko enkrat stopim na oder živčnost mine in postanem lik, ki ga igram. Mislim, da je še najboljši opis, da se počutim kot lik, ki ga igram.
- Ko se iz dvorano čez rampo na oder vrne odziv gledalcev je to za igralca največja sreča in nagrada.
- Na odru lahko izrazim sebe v drugačni luči, na plano pridejo moje podzavestne osebnosti.
- Adrenalinsko in hkrati svobodno, veselo in razigrano...
- Na odru sme na začetku malce nervozna, potem pa me prevzame adrenalin in pozitivni občutki, da je to kar delam dobro.
- Popolno.
- Tega občutka se res ne da opisati, ker je kot nekakšna »kontrolirana evforija«. Meni je tako, kot da bi spil pet red bullov, potem ko je pa konec ti pa energija pade v klet ali še nižje.
- Fenomenalno, kot otrok v peskovniku, kot privilegiran posameznik z možnostjo posredovanja svojega mnenja.
- Gre za prehajanje identitete igralca v identiteto lika. Čim bolj je bil ta proces postopen in temeljit, tem bolj se igralec na odru počuti sigurnega.
- Malo treme, ampak na splošno uživam. Sem vesela, da je za vse nekaj dobrega (za tiste tam v dvorani in za nas na odru).
- Kot riba v vodi.
- Na odru se počutim odlično, sproščeno.
- Odvisno katero vlogo zastopam. Če igram v neki komediji je občutek zelo prijeten saj je v zraku običajno pozitivna energija. Pri drami pa je občutek manj prijeten saj je vse skupaj bolj napeto.
- Pogosto zmedeno in v naglici. Sploh pri prvih ponovitvah. Potem se počutim mehko, domače in varno.
- Odlično.
- Adrenalin se povečuje iz minute v minuto. Kot bi lebdela malo nad tlemi.

6. Kakšno igro je vaša skupina odigrala nazadnje in s kakšno vlogo ste se spoprijeli v njej (prosim opišite)?

- nekoliko zmeden pretirano romantičen tepček, ki je zaljubljen v starejšo žensko
- mlada žena starega bogataša, ki se ji ne more upreti noben moški
- malce čudaška pacientka, ki si nekatere stvari razlaga po svoje
- študentka
- profesor
- sin v bogati družini z vsemi negativnimi lastnostmi, ki jih imajo mladi razvajeni bogataši
- varovanca v domu starostnikov
- policijski narednik
- služkinja
- bolničarka
- učenka
- glavna medicinska sestra
- kralj
- popotnik
- monterka telefonov
- prodajalka
- profesorica
- ženska z izrazito bipolarno motnjo
- pribočnik (desna roka ministra za policijo)
- mladi povzpetnež

7. Kakšno igro in vlogo pričakujete v prihodnosti?

- Želel bi se preizkusiti v vlogi, kjer bi lahko pokazal kateri drugi del moje osebnosti.
- V prihodnosti pričakujem bolj mladinsko oziroma otroško igro. (V našem gledališču je to že vnaprej zmenjeno.)
- Pripravljamo komedijo TI NORI TENORJI. Tokrat igram vlogo ga. Sanders direktorico opere, s trdim - živčnim karakterjem.
- Vsekakor bi si želela kašno komedijo, za vlogo pa ne vem ker to se vidi šele ko imaš igro v rokah.
- Verjetno komedijo, z vlogo se ne obremenjujem.
- V prihodnosti si želim še kakšno resno vlogo, ker bi se rada bolj poglobila v karakter osebe.
- Pravkar smo pričeli z vajami za predstavo Otok zakladov ,ki jo bomo uprizorili na prostem.
- Igralec – vsaka igra je izziv (samo, da ni kakšen ples ali petje, ker bi s svojimi (ne)sposobnostmi samo odgnal gledalce). Edino, kar si želim, da imam vsaj nekaj teksta
- Ne vem, se odločim tisti trenutek, ko mi ponudijo režiserji oziroma soigralci vlogo.
- V naši dramski skupini imamo večinoma enakovredne vloge in pričakujem, da bo tako tudi v prihodnje.
- Nimam nobenih posebnih pričakovanj, ker se skupaj dogovarjamo za novo predstavo in je ideja že nastala, tako da približno vem, kaj bo moja vloga.
- Burka o jezičnem doktorju. Zaradi drugih obveznosti ne igram, sodelujem le pri produkciji.
- Nič še ne pričakujem, kar bo pa to.
- Trenutno nastopam v plesnem dokumentarnem filmu, ki govori o migraciji žensk iz Turčije v Slovenijo. ... pričakujem pa nič .. se pustim presenetiti (...)
- Katerakoli bo, bo popolnoma dobrodošla.
- Tovrstni igralci običajno ne pričakujejo ničesar. Ko pride čas za vaje, pač pridejo na prvo vajo in to je vse.
- Kaj manjšega na vsakoletni prireditvi Štilčki (kjer podeljujemo nagrade najboljšim igralcem v pretekli sezoni in naredimo iz tega zabavno prireditev, kjer se nasmejejo vsi od starih do mladih). Drugače pa žal zaradi pomanjkanja časa sodelovanja pri večjih projektih ne načrtujem.
- V prihodnosti pričakujem vlogo v komediji.
- V prihodnosti ne načrtujem sodelovanja v gledališču zaradi posvečanju časa drugim aktivnostim.

- Nimam posebnih pričakovanj. Vsako vlogo jemljem z enako obilico resnosti in angažiranosti.
- Ker že potekajo dogovori, se bo naša skupina v prihodnje verjetno spopadla s komedijo, torej pričakujem humoristično vlogo.
- Poskusim nič pričakovati, ker se tako prikrajšamo za presenečenja in odpremo za razočaranja.
- Kolikor vem, bomo nadaljevali s predstavo Anže an Micka, katere zametek smo prikazali ob kulturnem prazniku.

8. V kakšnih vlogah ste se že preizkusili in katera vam je bila najljubša?

- Trenutno je to edina vloga v kateri sem se preizkusil.
- V komedijah, najljubša pa je zadnja.
- Peter, v Pohujšanju v dolini Šentflorjanski.
- Najljubša šele pride...
- Preizkusila sem se že najpogosteje v vlogah vzvišene dame, ki je prilezla v višji sloj ali povprečno moderno žensko, ki ima sto in eno težavo s svojim izgledom in je zato nekomformistična, trmasta in tečna. Tudi v mnogih otroških igrah sem igrala lisico, mesec (Februar) in Piko Nogavičko. Moja trenutno najljubša je Pika Nogavička, vendar ne zaradi lika samega, vendar zaradi celotne skupine s katero sem to igrala. (...)
- Različnih - (Poročil se bom s svojo ženo – tašča, Dobrodošla miss Agata – Agata, Pridi gola na večerjo – Jacqueline, Dve nevesti – mati, Vaja zbora – Kertovka, Norčije v spalnicah, - Hellen, Ježkov večer – smrt, Stevardese pristajajo – Berta, Pokvarjeno - Maggy, Pacienti v čakalnici - Magdalena...
- Preizkusila sem se v vlogi dame, ki si želi čim več denarja, nato v vlogi kmečke dekle, ki si želi fanta in poroko, ter še kot učenka, ki si želi znanje, dobi pa smrt. Ne morem se odločiti za eno vlogo, vse vloge so mi bile ljube, ker rada preizkušam sebe v različnih karakterjih.
- Bila sem že kmečko dekle, prodajalka na domu, policistka, služkinja in učenka, če ne štejemo še kakih dodatnih kratkih skečev. Najljubša moram reči, da mi je bila prav ta zadnja, ker je bila resna in ne komična.
- Igral sem v komedijah, dramah, nastopal na recitalih, proslavah. Najraje bi se videl v klasični gledališki igri.
- V vseh letih sem odigral ogromno vlog v komedijah in dramah: najljubše so mi Linhartov Matiček, Trufaldino v Slugi dveh gospodov, ali pa Dizma v Samorogu in pa recimo vlogi v Čufarjevem Polomu, kjer sem prvič zaigral revolucionarja Jurmana, čez dobrih dvajset let pa v ambijentalni predstavi, ki smo jo pripravili v jeseniški železarni, kjer sem odigral vlogo negativca, delavskega nadzornika Perneteta.
- Preizkusila sem se v različnih vlogah od stranskih do glavnih vlog. Najljubša mi je prav vloga v otroški predstavi, kjer igram navihano zvedavo deklico.
- V teh letih sem igrala že veliko vlog, mogoče bi izpostavila ples. Ples flaminga v predstavi OGENJ IZ ANDALUZIJE.
- V vlogi služkinje, medicinske sestre, hčerke, ki je izdala družino, inšpektorja, papige in opice v lutkovni predstavi...vse so najljubše.
- Igrala sem že v dveh komičnih vlogah in v zadnji bolj temačni, po duši sem bolj komik, čeprav so mi tudi resne vloge velik izziv;
- Težko rečem, da mi je bila katera najboljša, ker mi je vsaka po svoje zanimiva in so si med sabo zelo različne. Rada pa kombiniram gledališče z glasbo in plesom .. od tod odgovor .. najljubša vloga, mi je nastop z bendom.
- Vsi so se preizkusili predvsem v komičnih vlogah. Za dramatične niso imeli nobene priložnosti, ker skupina ne igra iger takega žanra.
- Razen v tem, da sem nekoč napisala manjšo monokomedijo in jo odigrala pred prijatelji, še nisem igrala. Z monterko sem bila zelo zadovoljna.
- Do sedaj sem se preizkusil v 3h vlogah in sicer v predstavi Dom Bernarde Alba v vlogi služkinje. V predstavi Pet pepelk pa kot pribočnik in prodajalka. Najljubša vloga mi je, vloga pribočnika.
- Širok spekter – od grškega Orfeja, do zajca v otroških predstavah. Težko bi izpostavil najljubšo, saj je to običajno tista, ki jo v danem trenutku igram.

- Mislim, da mi je bila najljubša prav zgoraj omenjena – vloga Mojzesa.
- Preizkusil sem se v vlogi pod točko 6, v vlogi Frančiška iz svetopisemskih pripovedi, v vlogi obiskovalca tovarne čokolade, v vlogi hudiča pri igri za Miklavža in v vlogi mladeniča pri komediji Kdo je ubil Mici.

9. Kakšne vloge bi si želeli v bodoče?

- Želim si čim bolj različne vloge, mogoče bolj kontrastne in nasprotne mojem vedenju v realnem življenju, ravno to je izziv.
- Resnično si želim odigrati v kakšni mladinski igri, ki bi pripovedovala zgodbo o težkem življenju drog, vendar pa bi bila igra napisana v zelo »modernem pristopu« do drog. Igrala bi dekle, ki je močno odvisna od drog, kako vidi svet in kako se z njim spopada.
- Karakterne, ker igramo večinoma komedije, ki so med ljudmi sicer priljubljene, zanimivo pa bi se bilo preizkusiti še v drugem žanru.
- Mogoče kakšno vlogo, ki je še nisem imela torej kakšen nov karakter.
- Zahtevne, nore.
- Resne v katere se je potrebno bolj poglobiti a s pridihom humorja.
- Še nikoli nisem igral glavne vloge v kakšni igri in to je res moja velika želja.
- Rad bi odigral še kakšne karakterne vloge, sicer pa rad pomagam pri vseh predstavah, kjer me domače gledališče potrebuje.
- Ne vem, mogoče bi v prihodnosti rada odigrala negativko, ker sem se v tej vlogi preizkusila le enkrat.
- Večplastne, kar pomeni, da bi želela igrati v muziklu.
- Ki odražajo probleme sodobnega človeka.
- Čim več različnih, predvsem bi rada enkrat tudi pela na odru, v predstavi.
- Vlogo, ki je čim dlje od tega kar sem jaz.
- Ne vem, vseeno mi je.
- Glede na to, da še sam ne vem, kaj bi najraje režiral, dvomim, da ima ljubiteljski igralec kakšne »izbirne« želje.
- Kot sem že dejala – kaj manjšega. V posameznih skečih.
- Kakršnekoli, samo da bo.
- Predvsem komične.
- V bodoče bi si želel mogoče bolj »resne« vloge v kakšnih dramah, trilerjih.
- V bodoče si za enkrat ne bi želel vlog.
- Želela bi si delati v smeri, ki mi predstavlja bistvo gledališča.
- Ki mi bodo predstavljale izziv, kar pa je lahko vsaka vloga, če k nje pristopiš z visoko mero resnosti in angažiranosti.

10. Bi raje igrali osebo s povprečnim ali ekstremnim karakterjem? Zakaj in s kakšnim?

- Raje bi igral ekstremni karakter, ker v njem lahko bolj izživiš sebe.
- Raje bi igrala osebo s povprečnim karakterjem, da ga sama popeljem do ekstrema.
- Zame je večji izziv igrati osebo s povprečnim karakterjem in biti opažen, kot osebo z ekstremnim karakterjem, ki je že sama po sebi »močna« oseba.
- Z ekstremnim, ker je to bolj zanimivo in se mi zdi, da se lažje vživim v tak karakter. Ne vem kakšen pa naj bi bil tak karakter, nimam ga izoblikovanega.
- Z ekstremnim karakterjem, ker je potrebno več ustvarjalnosti in več truda, je večji izziv!
- Želela bi si vlogo s karakterjem, ki mi ni tako blizu, saj bi tako lahko bolj raziskovala svojo osebnost in sposobnost vživljanja v nekaj meni nevsakdanjega, ja torej mogoče res bolj ekstremnega.
- Hmm...v vsak karakter se je potrebno poglobiti. Morda zahteva ekstremni karakter malce več raziskovanja. Ljubim izzive, zato bi se rajši videl igrati lik z bolj zahtevnim karakterjem. Če lahko izbiram, bi igral kakšnega 'pozitivca', ker večinoma igram 'negativce' – mogoče zato, ker jih nisem pogosto igral in vidim v tem večji izziv.

- Ekstremnim, ker je večji izziv.
- Osebe z močnim karakterjem so seveda večji izziv saj moraš ob delu za predstavo pobrskati po svoji duši in poskušati ustvariti čimbolj verjeten lik
- Rada imam ekstreme, ker je vedno nekaj novega. Kot sem napisala že v zgornji vrstici bi bila zame velika preizkušnja odigrati kakšno negativko (zlobno ženo, hinavsko sodelavko, zadrogirano hčerko).
- Mogoče raje s povprečnim, ker je tako vlogo težje zaigrati.
- Vsaka vloga je specifična po svoje, največji izziv je, ko ne izbiraš, ampak odigraš vlogo, ki ti je dodeljena. Ne bi se mogla odločit.
- Z ekstremnim, ker so bolj zanimivi. Čeprav je velikokrat še težje odigrati povprečneža in biti pri tem opažen.
- Z ekstremnim. Povprečnež v večini primerov ostaja v megli in po navadi ne podaja pomembnih, močnih, globljih ... informacij.
- Vsaka (dobra) dramska vloga je seštevek številnih socioloških, psiholoških, kulturoloških, celo antropoloških in drugih posebnosti, se vam ne zdi?
- Raje osebo z ekstremnim, ker se da to na odru lažje predstaviti. Kakšen odločen lik, ker imam rada odločne ljudi.
- Večji izziv so mi seveda vloge z ekstremnimi karakterji, ker lahko na tak način potegneš na plano svoje skrite talente ali potenciale. Predvsem se mi zdijo za vloge zanimivi karakterji, ki imajo nekoliko shizofrenične osebnostne lastnosti.
- Ekstremne, komične, pomenske! Ker so mi pisane na kožo.
- Osebo s ekstremnim karakterjem je po mojem mnenju vedno lažje igrat, saj kot igralec imaš občutek, da premalo »igraš« in zato neke osnovne, povprečne karakterje popačiš. Zato vedno raje igram osebo z ekstremnim karakterjem.
- S povprečnim karakterjem, ker se bi verjetno lažje »uigral« v to vlogo.
- Pravzaprav mi je vseeno, oboje bi bil izziv.
- Poizkusil bi oboje.

11. Opišite prosim svoje tri sanjske vloge/like na odru.

- James Bond - bolj akcijska vloga v stilu njega. Moški, ki ima ugled, moč denar in zna zadovoljiti žensko.
- Nelson Mandela-vloga v stilu njega. Moški, ki je trden v svojih prepričanjih in se bori za svoja načela ter je v navdih drugim. Je spodbuden, motivirajoč vsak pri njemu dobi zavetje.
- Nori profesor, cepec, pokvarjenec...
- Razigrana deklica, starejša smešna gospa in zoprna poslovna ženska.
- Karl Lagerfeld-vloga v stilu njegove osebnosti. Nekonvencionalen, nekoliko provokativen mogoče v očeh nekaterih celo "štramast" moški, ki rad izziva, prestopa ustaljene okvirje. Je razkošen, se ne meni za mnenja drugih. Postavlja nove kriterije, smernice nasproti ustaljenim, konzervativnim.
- Nimam sanjskih vlog, želela pa bi igrati v »Salemskih čarovnicah« - Miller, »Dama iz Maksima« - Feydeau in .. Upam, da jih bomo v bližnji prihodnosti uspeli naštudirati.
- Nimam treh sanjskih vlog, kot sem že napisala, vse vloge, ki jih dobim so mi ljube.
- Tukaj si me pa dobila – spomin zlate ribice. Mogoče Fric (Ljubljanska komedija), Mornar (Ženitev) in Medicinski brat (Mama je umrla dvakrat).
- Nimam.
- Sanjskih vlog, ki bi se jih želel nimam, sem pa že naštel katerih likov se rad spominjam in bi jih bil takoj pripravljen še enkrat delati.
- Ne znam.
- Vloga hišnika, preprostega mladeniča in mehanika.
- Pojma nimam, ker nisem toliko izbirična.
- Če bi lahko igrala kar koli, bi to bila ali uspešna poslovna ženska, ki se zaplete v kak škandal, dekle v kaki zanimivi romanci ali v ljubezenskem trikotniku, mogoče nevrotično morilko, nekaj kar v vsakdanu še nisem izkusila, oz. cesar drugače ne bi smela delati oz. narediti.
- Žal jih nimam.

- Hm. Težko vprašanje. Kakšna dobra vila. Ne vem, res ne vem. Se prepuščam kaj bo prihodnost prinesla.
- Vloga komične deklice iz Gorjuš, ki pride v Ljubljano-dobila nagrado komedijantka leta, vloga delavskega nosečega dekleta v železarni Jesenice, kjer smo predstavo odigrali v hali sredi tovarne – močna drama, in vloga plesalke flaminga.
- Sanjskih ni, želela pa bi igrati predvsem vloge, ki so drugačne od mene privat.
- Veste, (...) ljubiteljski igralec z razliko od poklicnega ne sanja nobenih vlog, ampak bolj to, kako bo s svojo plačo prišel do konca meseca, pri nas, na deželi, pa kaj je še treba postoriti na polju, v hlevu...
- Ker sem do sedaj sodelovala le v treh predstavah, lahko le opišem le te tri vloge: prva nekoliko bolj stranska, komična vloga; druga komična vloga, ki mi je bila pisana na kožo; tretja zahtevna, nekoliko mračnjaška vloga (nora profesorica), ki mi je bila velik izziv in sem jo z užitkom igrala.
- Sama sem osebno precej bolj nagnjena k tragiki kot komediji, zato bi bilo sanjsko verjetno tragično. Vloga ki bi si upala pokazati kaj imamo v sebi (tako agresijo kot ranljivost), lik katerega zgodba bi bila žalostna, tragična, srhljiva, a vendar resnična in vsem ljudem znana.
- Težka, ampak če že morem: glavne vloge v igran: Idiot, Hamlet in Ta veseli dan ali Matiček se ženi.

12. Kako se spoprimate z novo vlogo?

- Najprej je dobro, če si zamislim karakter osebe, potem malo brskam po sebi in razmišljam, kako bi se vživel v njo, jo prikazal na svoj način. Upoštevam tudi navodila režiserja.
- Prva vloga bi bila, kot sem že omenila, deklica s hudo zasvojenostjo od drog, druga bi bila, če smo malo bolj konkretni, igrati v Plešasti pevki Ga. Smith – odtujeni osebi, ki ji vse pomeni družbeni konformizem, tretjo vlogo pa bi rada odigrala kot Ga. Bovary, ženska, ki ne bo nikoli srečna v ljubezni, saj išče popolno ljubezen iz romantičnih knjig, ki jih je brala kot otrok.
- Študij besedila, vživljanje v situacije in karakterje soigralcev, odrske vaje.
- Začnem z analizo lika.
- Ko mi je vloga dodeljena, začnem lik podrobneje spoznavati. Lažje je, če ti igrani lik »leži« in ga tako osvojiš hitreje. Dober igralec pa mora odigrati različne karakterje, te pa nekateri liki bolj zaznamujejo.
- V novo vloge se poskušam vživeti, razmišljam kako bi se najbolje pokazala kot nek drug človek, vadim besedilo in vadim pred ogledalom.
- Počasi gradim s pomočjo režiserke, jo sanjam....
- Resno in zavzeto.
- Po začetnem branju si omislim svoj lik, njegove lastnosti, skušam si predstavljati kakšno je (bilo) njegovo življenje. Skušam si pomagati z liki iz resničnega sveta (analiza karakternih potez).
- Na bralnih in razčlembnih vajah se seznanim z vizijo režiserja in potem skozi delo poskušam oživiti osebo, da postane na odru iz mesa in krvi.
- Najprej si preberem celoten tekst in nato začnem delati na karakterju. Poizkušam liku vnesti določene karakteristike.
- V vlogo se dobro spoznam, ugotovim kdo je lik, v kakšnih situacijah se znajde v igri. Sledi učenje besedila, nato pa igranje z dialogi in situacijami in gibanjem ko smo dejansko na vaji.
- Poslušam režiserja, se pogovarjam s kolegi in dnevno razmišljam o liku doma oziroma kjerkoli sem.
- Poizkušam različne načine govora, hoje, karakterja in izbiram najboljše.
- Prva je predelava teksta, da sploh razumem za kaj se gre. Potem so na vrsti poudarki v tekstu. Nato premiki in karakter tistega, ki ga igraš. Na koncu pa nadgradnja z raznimi detajli.
- Veliko razmišljam o njej. O sami osebi. Kdo je, kaj je, kakšne cilje ima, kaj so njeni motivi itd.
- Skupaj z mentorjem na vajah. Doma pa predvsem z učenjem teksta.
- Tudi na to vprašanje vam bo povprečen ljubiteljski igralec težko odgovoril, ker je njegov proces vživljanja drugačen od poklicnega igralca. Predvsem ne pozna nobenih metod, ki bi ga vsaj približno napotile v vživljanje v novo vlogo (Stanislavskij, Brecht ipd.). Sledi pač režiserjevimi napotkom. (...) Predvsem pa taki igralci potrebujejo dril, čim več drila ...

- Po tem, ko se predela tekst, se poskušam čimbolj vživeti v dodeljeno vlogo, kar pomeni, da se je potrebno včasih spoprijeti tudi z načinom obnašanja, ki ti ni tako blizu in si to obnašanje čim bolj vcepiti v kožo
- Z novo vlogo se spoprimum tako, da najprej večkrat preberem celotno igro/dramo in poižkušam razčleniti vse njegove karakteristike in vedenje lika. Nato pa na odru preizkušam več variant in skupaj z režiserjem najdeva najboljšo.
- Poskušam si predstavljati iz izkušenj iz vsakdanjega življenja kaj naj bi bilo pomembno za tisto vlogo.
- Po razdelitvi vlog in prvem branju ji ponavadi doma posvetim še nekaj časa, da dobim neko vizijo lika.

13. Ali imate kaj besed pri izbiri lika ob razdeljevanju vlog?

- Imam.
- Ponavadi nam vloge razdeli mentor in si ji moramo doma nekajkrat prebrati in hkrati se ti v glavi nekako ustvari tvoja lastna predstava o liku, ki pa jo nato izpopolniš skupaj z režiserjem, vendar moraš imeti glavno besedo ti, saj lahko le tako zares, iskreno odigraš lik.
- Režiserka vloge razdeli igralcem po njihovih karakterjih in zmožnostih, ki jih že pozna. Če se kasneje izkaže, da bi določenemu igralcu ustrezala druga vloga, se ta zamenja v fazi vaj.
- Ja ponavadi se pogovorimo, kdo je najbolj primeren za kakšno vlogo in nato razdelimo vloge.
- Največkrat da, če je več možnosti, največkrat pa tega zaradi manjka moških ni...
- Like izbira režiser.
- Da.
- V amaterskem gledališču se ponavadi tako dobro poznamo, da se že kar ve kdo bo v kakšni vlogi zaseden. Pogosto se zgodi, da zaradi tega dobivaš približno enake vloge, zato si že kdaj skušamo priboriti tudi drugačne karakterje in nove izzive.
- Imam.
- Ne (še:)
- Navadno režiser predlaga vloge, nato pa se pogovorimo tudi med sabo. Zgodi se tudi, da po bralnih vajah naredimo še kakšno zamenjavo, če uvidimo, da je to najboljše za igro.
- Načeloma to izbere režiser, lahko pa izraziš željo, če je mogoče, ti ustreže.
- Ne, večinoma dobim ženske vloge, kar se mi nekako zdi logično, ker sem edina igralka v našem gledališču.
- Odvisno od skupine, izbrane igre in situacije. včasih ja, včasih ne.
- Ljubiteljski igralec se prepusti režiserju kot vernik Bogu.
- Seveda. Vendar večinoma mentor oz. režiser pozna moje želje in sposobnosti.
- V naši gledališki skupini se vloge delijo z dogovorom, tako, da poskušamo upoštevati, kaj je komu bližje, oz. kaj si kdo bolj želi.
- Še ne.
- Da, saj če ti vloga res ne »leži« in če je ne želiš igrati. Potem nima smisla, da jo igraš, ker ne daš maksimuma od sebe.
- Ponavadi niti ne, ker nas je v skupini zelo malo zato nimamo veliko izbire
- Niti ne, vendar menim da bi ob morebitnem nezadovoljstvu poiskali rešitev.
- Vedno imam možnost, da rečem ne, vendar zaupam režiserju, da ve zakaj mi izbere določeno vlogo. Proti koncu študija vedno bolj razumem zakaj...

14. Ste pri izoblikovanju karakterja prepuščeni sami sebi ali vas usmerja režiser (v koliki meri)?

- Sam sebi sem prepuščen v tej meri, da najdem sam besede, izraze, ki so mi najbolj domačni tudi v realnem življenju. Režiser pa mi predlaga kako kaj bolje prikazati. Me opozori na moje manke...
- Ko mentor predstavi igro in nam razdeli vloge, nam da nekaj časa, da vlogo preberemo, če ti vloga ni všeč vseeno poskusimo, če pa se ne moreš niti kasneje vživeti v vlogo, potem te mentor seveda zamenja. Vendar ponavadi režiser, kar zadane z razdeljevanjem vlog, tako, da s tem načeloma nimamo problemov.

- Režiserka nam pomaga v določenih prizorih, ko spremlja predstavo na vajah. Bolj izkušeni igralci lik osvojijo že s svojim karakterjem, drugi, ki se morajo naučiti vlogo in karakter lika, ki ga igrajo pa potrebujejo več razlage o njem.
- Na začetku, ga oblikujem sama, ko pa se vaje stopnjujejo, mi režiser/ka daje navodila, kaj je potrebno spremeniti, dodati, odstraniti.
- Veliko je potrebnega lastnega dela, režiser pa pomaga s podvprašanji, zakaj si naredil nekaj tako, kaj takrat občutiš, bi lahko naredil drugače in nato poizkušaš nove stvari.
- Brez sodelovanja z režiserjem in soigralci ne vidim pravega gledališča.
- Ob začetnem branju se vsi igralci seznanimo z liki, režiser pove svoje predstave o njih, nakar sami razvijamo lik v detajle.
- Tesno sodelovanje z režiserjem je neizogibno, če režiserju ne verjameš po moje ni dobre predstave. Veliko stvari pa najdeš v sebi pri pozornem poslušanju soigralcev in spremljanju situacije na odru.
- Režiserka nam da le drobne namige in potem vsak posebej pri sebi razmisli kako bi odigral. Potem skupaj predelamo posamezne vloge.
- V veliki meri nas usmerja režiser.
- Veliko večino si odvisen sam od sebe, nekateri režiserji se bolj poglobljajo v tvoj lik, drugi manj. Meni je ljubše, če sama odkrivam karakter vloge.
- Odvisno od režiserja, vseč mi je pa, če je tudi pri tem sodelovanje – nekaj režiser, nekaj sama.
- Popolnoma je odvisno od tega kakšen je režiser. Nekje si zelo sam prepuščen kako boš izoblikoval karakter. Pri nekaterih režiserjih je pa tako, da so si fikso že zamislili lik in ga hočejo takega in nič drugačnega.
- V večini primerov sama sebi ali skupaj s skupino, redko se zgodi režijsko vodenje, usmerjanje ...
- Oboje. Režiser nas usmerja zgolj v razmišljanje in spodbuja kadar se vizija lika zatakne.
- Sem izjemno avtonomen, me pa režiser usmerja predvsem s tem, da želi izvedeti kakšni so motivi mojega lika v določenih situacijah...
- Režiser usmerja že potem, ko je vloga v veliki meri že postavljena na odru. In skupaj izboljšujemo nianse.
- Usmerja me režiser, a sem učljiva.
- Na začetku sem sam potem pa me je režiser popravil če sem šel v napačno smer.
- Večinoma sem prepuščen sam sebi, vendar če nekako ne najdem najboljše variante oz. režiser ni zadovoljen s tem kar naredim iz lika, režiser poda kakšen predlog.

15. Se vam zdi, da vas je potrebno več oz. manj usmerjati glede na vaše izkušnje?

- Glede na to, da sem začetnik sem osvojil neke osnove, a še vedno rabim neke usmeritve. Se pa trudim tudi sam kaj zgruntati.
- Vsakega je potrebno usmerjati, ne glede na izkušnje, ne toliko usmerjati, vendar potrebno je sodelovati z režiserjem, da se ustvari lik in igra, ne samo z režiserjem pač pa tudi s soigralci, potem pa se skupaj vsi usmerjamo.
- Morda nekoliko manj, glede na izkušnje, a vsaka predstava ima druge like in nove izzive, zato je usmerjenost odvisna od oblikovanja vloge.
- Dovzetna sem za vse pripombe in nasvete, ker nimam še toliko izkušenj z igranjem.
- Manj.
- Kolikor je potrebno, morda malo manj.
- Izkušnje so sicer dobrodošle, ampak vsako novo vlogo je treba začeti oblikovati povsem na novo.
- Pri zadnji igri me je režiserka dobro poznala, zato me je usmerjala ravno prav, mogoče drugače ker še nimam toliko izkušenj potrebujem malo več usmeritve ko se bližamo finalizaciji likov in igre.
- Z leti, ko dobiš izkušnje, te ni potrebno več toliko usmerjati.
- Manj.
- Mislim da manj. Menim pa, da ni ravno odvisno od izkušen ampak od same percepcije igralca.
- Delno.
- Dovolj.
- Ocenjujem, da je usmerjanje potrebno.
- Več glede a moje manjše izkušnje.

- Celo življenje se učimo in vsako mnenje je dobro, kaj pa se v končni sliki kaže pa je odvisno od tebe. ne vem. mislim, da sem vedno odprta za mnenja drugih, vendar bi/sem bila sama tudi brez prevelike pomoči, zmožna sestaviti igro in odigrati lik.
- Niti ne preveč.
- Tako pri ljubiteljskem kot tudi poklicnem igralcu so izkušnje sicer dragocene, brez intervencije režiserje pa lahko vodijo v špilastiko oz. v t.i. šmir. Zato (osebno) ne dam veliko na izkušnje.
- Rabim veliko usmerjanja, saj moje izkušnje, kljub dolgemu članstvu, še vseeno niso tako bogate.
- Seveda, bolj kot si izkušenj, manj je usmerjanja s strani režiserja.
- Mogoče več, ker sem še dokaj nova pri tem. Poleg tega pogosto vem oziroma imam vizijo lika pa je ne znam prav podati.
- Vsako usmerjanje (v mojem primeru!) je samo še dobrodošlo...tega ni nikoli preveč. Izkušnje pomagajo predvsem v smislu, da se lažje soočam s izzivi lika.

16. Koliko ste dovzetni za predloge in pomoč ostalih članov skupine?

- Najbolj upoštevam in sem dovzeten predvsem za predloge in nasvete režiserja, ki ima tudi največ izkušenj in profesionalnosti. Imajo pa kdaj prav tudi drugi.
- Mnenje vsakega šteje, nato pa se skupaj odločimo kaj bi bilo najbolje za igro.
- Vsak nasvet ostalih članov skupine je dobrodošel, če ni preveč vmešavanja pred režiserjem.
- Rada slišim vsako mnenje zato se trudim, da vsakemu, ki mi kaj pove ga poslušam in si poskušam vse zapolniti in nato tudi tako nastopiti.
- Saj moraš biti!
- Sem zelo dovzetna.
- Vedno prisluhnem komentarjem soigralcev in režiserjev. Vse v stilu 'Več oči več vidi' in 'Več glav več ve' ;)
- Končni cilj (vsaj zame) je ustvariti/biti karakter, ki je brezhiben v svojem značaju.
- Da.
- Brez sodelovanja z vsemi ,ki ustvarjamo novo predstavo ni uspeha.Najboljše predstave nastanejo takrat,ko se recimo po peturni vaji usedemo in se krešejo različna mnenje o delu.
- Zelo in vedno z veseljem, ker sam sebe ne vidiš in ne čutiš, tako, da so nasveti zelo dobrodošli.
- S soigralci je potrebno iskati ravnotežje.
- Zelo.
- Vedno jim prisluhnem in razmislim o njih, katero tudi poizkusim in če se izkaže za dobro jo obdržim, če se v njej ne počutim dobro pa pač ne.
- Zelo sem dovzetna. Je pa pomembno da so predlogi konstruktivni.
- Zelo, če je konstruktivno in podprto z razlago (večkrat gre za provokacijo ali egotrip).
- Zelo dovzetna. So dobrodošle.
- Mislim, da je vsak normalen človek dovzeten za karkoli, kar mu lahko pomaga pri vključevanju v skupino.
- Zelo sem dovzetna za vse predloge, pomoč, pa včasih tudi kritiko ostalih članov skupine, saj moramo delovati kot celota.
- Vedno odprt za predloge.
- Nisem ravno dovzeten, ampak ko poskusim kar mi predlagajo sem ponavadi pozitivno presenečen.
- Pomoč je vedno dobrodošla.
- Zelo.

17. Kako pri vas poteka tipična vaja (prosim opišite)?

- Zamujanje. zbiranje koncentracije, delo na besedilu, igri ali mizansceni, izmenjava informacij, ponavljanje postavljenih scen.
- Branje teksta, študiranje karakterjev, intenzivne vaje.
- Po opravljeni bralnih vajah se začnejo zoprne aranžirke,kjer je treba urediti odrski promet,potem pa se začne ponavljanje dogovorjenih stvari,dokler se na lepem ne zgodi čudež in dejanje na odru oživi. (...)

- Na začetku so bralne vaje. Čez ene tri vaje se gre na oder, potem se pa izdeluje po dejanjih.
- Zamujanje, sproščeno vzdušje, vedno nekdo manjka. Ampak ko se dela, se res dela.
- Kakšna vaja je, je odvisno od mentorja. Na primer, za igro Pika Nogavička so naše vaje pol leta potekale samo in izključno na tem, da se igralci med seboj povežemo. (...) Šele po pol leta vseh teh vaj (...) smo začeli delati na liku in igri, ko smo že nekaj časa vadili igro pa smo si skupaj zamislili kostume. Sedaj pri nekem drugem mentorju, kjer pa delamo igro z naslovom Ljubljanska komedija, pa počnemo stvari drugače. Nimamo ravno nobenih vaj, kjer bi se kot skupina povezali (...), vendar se vseeno povežemo na odmoru, kjer mentor ponavadi prinese kaj za pod zob in skupaj poklepetamo o igri.
- Ko se odločimo za delo, ki ga bomo igrali, sledijo 4 bralne vaje, kjer se seznanimo z liki predstave. Sledi gib s pisnim besedilom in seznanjanjem prostora in postopoma igra z besedilom na pamet in s šepetalkami. Od zahtevnosti besedila oz. predstave je odvisno, da nekatere prizore razdelimo in jih večkrat vadimo. Režiserka svoje pripombe posreduje igralcem na koncu odigranega prizora oz. dejanja.
- Običajna vaja je ponavadi, da vsak malo zamudi, nato se malo pogovorimo o vsem ne o igri, nato pa se lotimo dela vadimo, režiser/ka nas gleda, popravlja, dopolnjuje, nam kaj zašepeta. Na koncu se pogovorimo, kako za naprej ter če je potrebno kaj spremeniti.
- Gremo po odlomkih in postavljamo in preizkušamo variante, večkrat ponavljamo, dokler ne sede...
- Navadno na vajo nekateri pridejo z zamudo, nato si vzamemo nekaj minut, da se pozdravimo, povemo kaj je novega, pač da ne planemo takoj na oder. Prve vaje po bralne vaje, nato se preselimo na oder, dodajamo rekvizite in vse večjo gibalno dinamiko. Veliko je tudi ustavljanja, razčiščevanja stvari, dialoga, kretnje, veliko pa je tudi smeha.
- Začetek igre so bralne vaje za mizo, potem, ko enkrat obvladamo tekst, se preselimo na oder, kjer se začne dejanska vaja (...) Na vaji preigramo celotno igro oz. preigravamo posamezna dejanja. Kadar nisi na odru ponavljaš tekst (če si priden) ali se družiš z ostalimi igralci in skušaš ne zamuditi svoje iztočnice na odru.
- Tipična vaja je eno veliko čakanje, razen, če ne dobiš glavne vloge. Drugače se pa tekstovne vaje delajo za mizo, kjer preberemo tekst in veliko večino odnosov razčlenimo kar tam. V dvorani se najprej naredijo premiki na odru, potem pa se začne vse to kombinirat z vlogo, tekstom, če ga znaš...
- (...) vaje se nekako delijo v tri glavne, velike skupine: bralne, postavljalne ali aranžirke in sklepne vaje. Teh je povprečno od 30 do 50, odvisno od zahtevnosti besedila. Osebo se zavzemam za temeljite bralne vaje, kjer se vsi interpretacijski problemi v zvezi z uprizoritvijo dodobra dodelajo, sistematizirajo, kjer se veliko časa posveti jezikovnemu nivoju besedila, njegovi razumljivosti, ne samo artikulaciji, pač pa tudi razumljivosti v smislu dojetja vloge ipd.
- Če delamo novo predstavo: Zbiranje in polurni pogovor, nato izbrani odlomek ponavljamo tako dolgo, da smo vsi zadovoljni. Če ima predstava besedilo, je včasih najprej branje, včasih pa najprej naredimo prizor v gibanju in nato dodamo besedilo.
- Po možnosti se oblečem v lik. Stavke povezujem s konkretnim dogajanjem. (...) Včasih svoj izraz gledam v zrcalo. Če mi kakšen stavek ni všeč, si ga prilagodim.
- Ko enkrat začnemo z vajami na odru, te potekajo tako, da režiser ob vsakem prizoru, ki se mu ni zdel ustrezen, to prekine in potem to ponavljamo, včasih to pomeni, da v toku vaje, ki traja približno dve uri predelamo samo kratek delček predstave
- Hm...tipična vaja. Težko bi rekla. Bralne vaje so za mizo, kjer se lik še sestavlja. Takrat odpiramo debate zakaj in kako ipd. vaje, ko so prizori že postavljeni pa ponavadi poteka od začetka do konca, z tehnično podporo, pogosto tekoče.
- Pri vaji za mojo komedijo je bilo na začetku zelo sproščeno, saj smo pol ure klepetali preden smo začeli z delom. Med samo vajo smo se malo zresnili in začeli z delom. Na koncu je vsak lahko še povedal svoje mnenje o napredku pri vaji.
- Najprej si vsak lagano vzame 10-30 min čik, kava ... pavze, potem vsakemu posebej pošlješ pisno prošnjo, da se vaja začne. v zadnji skupini, (...) smo v večini primerih delali na tak način: ogrevanje (gibalne vaje, miselne vaje in govor), analiza predhodne vaje s ponovitvijo postavljenega, nove ideje iz improvizacije, evalvacija vsakega posameznika na celotno vajo s predlogi za naprej.

- Vaja poteka tako, da se najprej ogrejemo. Nato gremo čez predstavo oz. dodelujemo posamezne prizore. Režiser si zapisuje pripombe in nato po končanem prizoru oz. predstavi, poda popravke oz predloge, kaj bi se dalo izboljšati. Za tem pa ponovimo prizor, predstavo.
- Traja običajno tri ure, vmes mogoče ena pavza, sicer pa beremo tekst in se po nekaj stavkih, vsakih tudi stavku ustavimo in pogovarjamo o motivih, občutjih lika ob teh stavkih itd...včasih za en sam stavek porabimo pol ure, vendar potem brez težav razumem celotno poglavje.

18. Dokončajte stavek:

Gledališče je...

- razvoj in rast
- svobodo
- da zapustim svoje misli in pogledam svet iz drugačne perspektive
- svobodo
- da se pokažem v drugačni luči
- da sem nekdo, ki mogoče nikoli ne bom
- svobodo
- da razmišljam tudi o drugih dimenzijah
- svobodo
- izživeti vse tisto, kar v realnem življenju ni možno
- svobodo izražanja
- stik z metafizičnim delom sveta
- vse
- da izrazim določena čustva
- kar sicer ne morem in ne »smem«
- postaviti se v neko drugo vlogo
- da se razvijam osebno
- izkusiti nove situacije, razvijati sebe
- vstop v osebe različnih karakterjev
- da sem nekdo drug, popolnoma drugačen človek

Igranje mi dopušča...

- razvoj in rast
- svobodo
- da zapustim svoje misli in pogledam svet iz drugačne perspektive
- svobodo
- da se pokažem v drugačni luči
- da sem nekdo, ki mogoče nikoli ne bom
- svobodo
- da razmišljam tudi o drugih dimenzijah
- svobodo
- izživeti vse tisto, kar v realnem življenju ni možno
- svobodo izražanja
- stik z metafizičnim delom sveta
- vse
- da izrazim določena čustva
- kar sicer ne morem in ne »smem«
- postaviti se v neko drugo vlogo
- da se razvijam osebno
- izkusiti nove situacije, razvijati sebe
- vstop v osebe različnih karakterjev
- da sem nekdo drug, popolnoma drugačen človek

Ko stopim na oder...

- se počutim odlično
- zadrhtim
- zaživim
- pozabim nase
- začutim val adrenalina
- zaživim
- mi hoče raztrgati želodec
- sem
- se sprostim in uživam
- dobim krila
- čutim prijetno tremo
- postanem oseba, ki je v realnosti na drugem mestu
- sem v drugem svetu
- zaživim v vlogi
- sem drug človek
- postanem druga oseba
- Ko stopim na oder in me obsijejo odrske luči me po celem telesu zmrazi in dobim nepozaben občutek ni nič drugega bolj pomembno kot moja vloga in da igro uspešno odigramo.

Ko igram...

- osrečujem ljudi
- prebudim tudi kake skrite manj izražene koticke sebe
- uživam
- sem v drugem svetu, ki se mene (jaza) ne tiče (v primerih gledališke igre, ne v primeru koncerta)
- uživam
- uživam
- se najdem
- sem
- sem lahko nekaj povsem drugega
- se sprostim
- se zabavam
- Sem nenadkriljiva.
- pozabim na vse drugo
- živim
- se počutim, kot da letim, kot da sem v nekem drugem svetu in težave ne obstajajo
- je vedno zabavno, saj sem v družbi prijateljev

Ko sem v vlogi druge osebe...

- obenem spoznavam samega sebe
- gledam svet skozi njene oči
- sem izpolnjena
- postane to zame hitra in učinkovita terapija
- sem druga oseba nisem jaz ampak vloga, ki jo imam
- je to nov izziv
- vidim, da tudi sam lahko marsikaj zmorem, sem zmožen
- jo skušam doživljat, poosebljat, distancirat od mojega jaza in po najboljših močeh interpretirat
- spoznam karakterje drugih ljudi
- se spremenim
- zapolni celoten moj jaz

- sem druga oseba
- si lahko privoščim nore stvari
- jo razumem, se z njo igram, jo sprejem in imam
- pozabim na svoje težave
- na nek način spoznam kako naj bi se tista oseba počutila v vsakdanjem življenju
- začutim več različnih plati življenja
- jo poskušam sprejeti
- jo raziskujem

Na odru se počutim...

- domače
- odlično
- živega
- 100% samozavestno
- kot v drugem svetu, ki pa le ni tako nerealen
- kot da sem v drugem domu, sproščena, vesela, zadovoljna
- kot da letim, adrenalinsko
- kot da tja spadam
- domače
- kot doma
- super
- kot riba v vodi
- božansko
- kot doma
- prijetno če se čuti odziv publike
- kot bi imela večje srce
- fantastično
- varno

Amatersko gledališče je...

- enako profesionalnemu, samo, da je več angažiranosti in manj denarja
- ljubezen
- dobro igrišče za realno življenje
- zelo zanimivo, zabavno in sproščujoče
- ima lahko v družbi negativen prizvok, vendar ni pomembno, če je gledališče amatersko ali profesionalno, pomembna je skupina, ki v njem deluje
- delo v skupini
- velika zabava
- odlična oblika sprostitev od vsakdanjih zagat, prijetno druženje z ljudmi istega interesa in vstop v svet vlog, karakterjev in dejanj, ki so mi drugače nedostopni
- kulturni hram
- dobra priložnost in začetek nečesa večnega
- fantastično
- super, ker je iskreno. Zakaj? Ker gre za samoiniciativo in v večini primerov ne za nekaj, kar moraš narediti
- odlično za spoznavanje novih ljudi, pridobitev novih znanj
- krasen prostor za tiste, ki uživajo v igranju, ki ljubijo gledališki oder, pa niso imeli priložnosti, da bi to doživeli
- dober primer druženja in umetniškega ustvarjanja
- odslej večji del mojega življenja
- prostor za druženje ljudi z istim interesom

19. Ste si kdaj želeli postati profesionalni igravec/igralka? Zakaj ja oziroma ne?

- Kot najstnik sem sanjal, da bi bil filmski igravec celo v Hollywoodu. Zaradi razburljivega življenjskega stila, slave, denarja, priljubljenosti med ljudmi, statusa. Ne pa, ker vem, da imajo igralci tudi težave v zasebnem življenju, imajo velikokrat afere, depresije zaradi preobremenjenosti, so pod pritiskom. V vrh uspe priti le redkim.
- Od majhnega si želim postati profesionalna igralka, oziroma si želim biti to po poklicu, saj si ne morem predstavljati bolj zabavnega poklica iz katerega koli pogleda. To si želim zato, ker uživam na odru, rada igram, rada se spustim v psiho svojega lika, ga preučujem in sestavljam na svoj način.
- V igrilstvu bi izpostavila rek **VELIKO POKLICANIH, MALO IZBRANIH** v konkurenci profesionalizma in različnih medijev – film, televizija, gledališče.
- Sem želela postati profesionalna igralka po koncu gimnazije sem odšla na AGRFT in delala sprejemne izpite, nisem bila sprejeta, zato mojo ljubezen do gledališča gojim samo še v društvu in ko grem pogledat kakšno predstavo v gledališče. Postati igralka pa sem si želela zato, ker bi to nekako bila moja popolna služba, ker se vidim na odru.
- Morda sem razmišljal, a prepozno!
- Nikoli nisem razmišljal o tem.
- Ne, saj dobro delo v amaterskem gledališču daje obilo veselja in zadovoljstva.
- Ne, ker mi gledališče predstavlja zabavo.
- Da, vendar nisem zbrala poguma za sprejemne izpite na akademiji.
- Da, razmišljala sem tudi o študiju na AGRFT, a nisem zbrala dovolj poguma za sprejemce in sem se odločila za drug študij. Svojo željo in potrebo po igranju pa sem nadomestila z domačo dramsko skupino.
- Pri dvajsetih, ker smo zelo intenzivno odkrivali in srkali gledališki svet.
- Da, ker je to poklic, ki me zanima, kjer ni nikoli konca raziskovanja in je to da si »drugačen« zaželjeno – za razliko od šole in ostalih institucij, kjer delam je drugačnost greh.
- Sem. Predvsem, da bi osvojila pravilne tehnike in znanja, ki so potrebna za delo na odru.
- Ne. Se ne vidim v tem.
- Ne. Ker nimam želje se celo življenje ukvarjati z igrilstvom.
- Še vedno nisem sigurna v to, ker ko nekaj moraš narediti (kot zaposleni v gledališču) ti je težko. Krajše JA z upanjem na sodelovanje z istomislečimi režiserji.
- Skoraj nihče od ljubiteljskih igralcev si tega ne želi, moji pa še posebej ne, saj imajo že svoje formirano življenje.
- Ne. Enostavno se mi zdi, da tega ne bi mogla početi celo življenje.
- Te želje so v mladih letih obstajale, toda zaradi zagotovitve bolj zanesljivega vira prihodkov za preživetje, so se naperi usmerili v drugo smer.
- Da. Ker si ne predstavljam boljšega dela kot v moji glavi zgleda ta.
- Sem, a se tega nisem dovolj zavedala. Živela sem tako, da sem lahko »odigrala« tudi kakšno vlogo v življenju.
- Ne. To je moj hobi. Ne želim služiti denarja s tem.

20. V čem vi vidite razliko med profesionalnim in amaterskim igranjem oziroma gledališčem?

- Profesionalni igralci imajo več teoretične podlage, igrajo zahtevnejše vloge, se še bolj ukvarjajo z detajli. Amaterski imajo manj teoretične podlage, a so zato mogoče bolj naravni, spontani.
- Odvisno je od skupine v kateri deluješ, ne pa kakšen je pridevnik tvojega gledališča, res je, da če si želiš biti igravec po poklicu težko sodeluješ v amaterskih gledališčih, oziroma tam ne opravljaš tega kot svoj poklic ampak kot svoj hobi, vendar pa sem mnenja, da če si to po poklicu je to vsekakor tudi tvoj hobi.
- Izobraževalne akademije dajejo poudarek določenemu oz. širšemu spektru igre, med amaterji pa prevladuje predvsem veselje do igre, z igralskimi izjemami. (izstopajoč talent).
- Največja razlika se mi zdi, da so profesionalni igralci plačani za to da igrajo, mi amaterji pa delamo to za dušo.
- Več znanja in podpore, a je ljubezni večkrat pri amaterskih več!

- Amaterski igralec to dela iz ljubezni, profesionalni igralec to nadgradi v službo.
- V gledališčih, kjer delamo z veliko ljubeznijo te razlike ni.
- Amatersko gledališče je ljubiteljsko gledališče. Združuje ljudi istega interesa a drugače s povsem vsakdanjim življenjem. Tu je igranje bolj zabava, oddih. Profesionalci so za to plačani, to je njihovo življenje, igrajo po več vlog na leto, za seboj imajo skupino tehnikov in organizatorjev. So popolnoma druga liga.
- Profesionalci to delajo za denar, amaterji pa za zabavo.
- Profiji to delajo za ljubi kruhek, mi pa za veselje.
- Glavna razlika je v bistvu, ki poganja gledališče. Amaterskega ljubezen, profesionalnega pa žal denar...
- Kot profesionallec imaš več možnosti, da te opazijo, dobiš priložnost, prideš na oder državnih, velikih gledališč.
- Pri amaterjih je več veselja in druženja. Drugače pa ni velike razlike.
- Mi smo bolj neresni in včasih ko se nam ne da, pač nimamo vaj. Če si profesionallec se tega ne da.
- Predvsem vidim razliko v tem, da profesionalci ogromno delajo na vlogah, pri amaterjih pa je to odvisno od razpoložljivega časa igralcev, ki ga je včasih zelo malo.
- Amaterji imajo veliko več angažiranosti, energije in volje, profesionalci pa denarja.
- Amaterji smo bolj sproščeni, domači, bliže gledalcem in pričakujemo le in predvsem gledalčev odziv.
- Menim, da je bistvena razlika v tem, da v profesionalnem gledališču si plačan za igro, medtem ko v amaterskem gledališču po navadi ni tako. V profesionalnih gledališčih delajo večina samo študirani igralci, medtem ko v amaterskih gledališčih lahko igra kdor koli ima željo.
- Pri amaterske igranju se igra bolj z dušo in preprosto. Pri profesionalnem pa se včasih vidi da so za to plačani in vse bolj vzvišeno.
- V tem, da pri profesionalnem verjetno izgine ta zabava, ki je tudi prisotna v amaterskem gledališču. Je pa res da pri profesionalnem gledališču živiš od tega in je to tudi ena izmed razlik.
- Nekoč je veljala floskula, da je ljubiteljsko gledališče iskrenейše od poklicnega, ker pri njem igrajo z ljubeznijo (amare = ljubiti), profesionalci pa igrajo za denar. Seveda je to velika neumnost. Prav tako je neumno tekmovali s poklicnim gledališčem, saj ima to v absolutnem smislu več možnosti od ljubiteljskega gledališča, pa tudi igralci so nesporno boljši. Torej tekmovalje je nesmiselno kot tudi primerjanje s poklicnim gledališčem. Mislim, da ljubiteljsko gledališče mora ostati to, kar je. Druženje ljudi s podobnimi ambicijami, ki koristno izkoriščajo svoj prosti čas, rezultat svojega druženja pa poskušajo (ko se le da in kolikor se le da) posredovati še drugim.

21. Imate vzornika med poklicnimi igralci/igralkami? Koga?

- Imam vzornici med igralkami in to sta nihče drug kot Nataša Barbara Gračner in Polona Juh. Obe imata, ko igrata, neverjeten sij v očeh, ki pa se vidi tudi v najbolj oddaljeni sedež v dvorani.
- Nimam.
- Imam več vzornikom mogoče bi izpostavila Violeto Tomič in Ivo Babič.
- Več jih je!
- Ne.
- Vzornika niti ne, na veliko pa spoštujem prav vsakega igralca in igralko, ker spoštujem samo dejanje igranja in nastopanja.
- Vzornika nimam.
- Nimam.
- Niti ne, vendar so mi vsi veliki igralci po svoje vzor.
- Ne.
- Marko Mandić.
- Ga/je nimam.
- Ne.
- Mislim, da nisem nikoli prišla do te stopnje, da bi imela vzornika.
- Med starejšimi vzorniki so bili sigurno Duša Počkaj, Majda Potokar, Stane Sever; sedanja generacija pa morda Nataša Barbara Gračner, Igor Samobor, Uroš Smolej;

- Ne.
- Mila Kačič, ne vem če mi je ravno vzornica mi je pa najljubša. Moški pa Gojce ali Kobal in taki s polno humorja in energije.
- Da, Jurij Zrnec.
- Ne.
- Posebej imena ne bi izpostavil, je pa to vsak, ki dobro odigra svojo vlogo. V Slovenskih gledališčih jih je (na žalost) bolj malo, zato jih izjemno redko obiskujem.

22. Kako razumete pojem norma?

- Norma je neko pravilo, ustaljeni red, ki je najpogostejši in najbolj razširjen med ljudmi v družbi ter posledično velja za "normalnega".
- Norma/vrednota, načelo po katerem živiš.
- Načela, ki jih uporabljaš v vsakdanjem življenju.
- Norma razumem kot neko številko, ki jo moraš v določenem času izpolniti.
- Je relativna!
- Na kratko – kaj je prav in kaj ne, kaj se sme in kaj ne.
- Norma je zame dogovorjeno obnašanje skupine posameznikov, ki živijo in delajo na istem prostoru.
- Usmerjanje oziroma navodilo kako se vesti.
- Norma je po moje neko pravilo, kaj se sme v družbi in česa se ne sme.
- Pravilo, ki mora biti izpeljano do točno določenega datuma ali dogovora.
- Subjektivno razumevanje družbenega reda.
- Kot nekaj kar omejuje. Mislim, da jih v gledališču naj ne bi bilo.
- Osnovna pravila vedenja.
- Glede na pretekle izkušnje oceniti koliko časa potrebuješ za nastanek projekta ali več teh.
- Neko pravilo v družbi.
- Ne vem, če pravilno razumem pojem norma, toda pod tem izrazom razumem pravilo, ki ga je potrebno upoštevati.
- Da moraš v določenem času kaj narediti.
- Neka načela katerih se človek drži oz. jih poizkuša upoštevati.
- Navada, primerno obnašanje.
- Norma naj bi bil nek okvir vedenja.
- Povprečje.

23. Katere norme so za vas pomembne?

- Humanost, spoštovanje, pravičnost, solidarnost, kreativnost...
- Vzajemnost, spoštovanje, ljubezen, odgovornost za svoja dejanja.
- Pomembne so mi norme za moje življenje, da je kakovostno, norme v šolanju, da uspešno vse zaključim...
- Poštenost, pravičnost, ...
- Ena sama - spoštovanje sočloveka. Vse ostalo se podreja temu.
- Resnost, točnost glede dogovorjenih obveznosti, pomoč med različnimi posamezniki.
- Zame so pomembne pravičnost, iskrenost, spoštovanje...
- Poštenje, solidarnost, odgovornost, prijateljstvo.
- Nekako se v življenju vedem, kot se počutim in kot se mi zdi prav. Različne norme v različnih poglavjih življenja.
- Samo tiste, ki ti omogočajo varno življenje v smislu, da varujejo pred poškodbami ...
- Odgovornost, točnost, uvidevnost, prijaznost.
- Norma petih minut pavze :)
- Poštenost, predanost, vestnost.
- Norme, ki mi jih je vcepila mami in ki sem jih razvila sama. Načeloma ne maram diktiranja pri obnašanju in vedenju. Usmerjanja na pot, ki mi ni po godu. (Kar zna biti blazno kontradiktorno s poklicem igralca).

- Moralna, medsosedska, delovna.
- Pri mojem amaterskem udejstvovanju mislim, da so potrebne naslednje norme: dosledno naučen tekst, v čim večji meri se poskušati vživeti v lik, ki ga igraš, upoštevanje navodil in priporočil režiserja, pa včasih tudi ostalih igralcev, slediti pa tudi svojim občutkom, tako, da stvari ne delaš na silo. Če pa govorimo o normah v resničnem življenju, pa je to vsekakor občutek za soljudi, spoštovanje drugih, tudi drugače mislečih, ceniti male stvari v življenju in poskušati videti najprej tisto dobro stran v ljudeh
- Predvsem družbene, kar pa ne pomeni, da jih včasih ni potrebno kršiti – tako v pozitivnem kot v negativnem smislu.

24. Katerih norm se sami držite?

- Vseh prej naštetih.
- Ljubezen, vzajemnost.
- Tistih, ki me vodijo skozi vsakdanje življenje.
- Trudim se vse stvari delati v roku, torej izpite, diplomsko nalogo...
- Poštenost, manj je več!
- Ena sama - spoštovanje sočloveka. Vse ostalo se podreja temu.
- Poskušam čim bolj uresničiti te naštete stvari.
- Poskušam se držati vseh norm.
- Ne vem točno.
- Skušam se držati vseh, a po pravici, ne uspe vedno.
- Pomembnih.
- Samo tiste, ki ti omogočajo varno življenje v smislu, da varujejo pred poškodbami ...
- Vse naštete v prejšnjem vprašanju.
- Mislim, da kar zgoraj omenjenih.
- Poskušam se držati vseh zgoraj navedenih norm.
- Predvsem teh, sem poštena, ne tožim in sem zvesto fer!
- Poslušanju same sebe, ne škodovati, razvijati, rasti in ljubiti.

25. Če bi lahko storili karkoli brez posledic, bi to storili in če da, kaj bi to bilo?

- Imel bi odštekano zabavo, oblačil bi se bolj nekonvencionalno, barval lase, bil bolj bad boy, nosil verižice, uhane...imel hišo in vse bolj barvno, igrivo.
- Da. Naredila bi samomor, saj bi potem zopet oživel in ne bi me nič bolelo.
- Ne ničesar ne bi storila.
- Da, bi bil do nekoga prasec!
- Vsaka odločitev/akcija ima posledice za nas same kot tudi za ljudi okoli nas. Nekatere so bolj vidne in nekatere malo manj. Ravno to nas sili k tehtanju naših odločitev. Zato na to vprašanje ne morem dati odgovora.
- Ne vem.
- Nekaterim ljudem bi povedala direktno v obraz kar jim gre, dobro in slabo. Privoščila bi si kak dolg izlet okoli sveta brez skrbi za stroške. Poljubila bi dolgoletno simpatijo.
- Da, potovala bi par let...
- Ne.
- Pustila službo in postala performerka (pevka, igralka), brez strahu glede preživetja (s finančne plati).
- Privoščila bi si toplice pa ne bi plačala, ker tako ali tako ne bi bilo posledic.
- Bi. odstranila/izničila napuh, pohlep, pohoto, jezo, požrešnost, zavist in lenobo ... vendar bi si v tem primeru želela posledic.
- Bila brez telefona in računalnika. In ja, res bi rada to naredila. Pa mislim, da se ne bi dobro končalo.
- O tem ne razmišljam več.
- O, seveda, marsikaj, polepšala bi svet, tudi s trdo roko, če je treba!

- Postal bi poklicni pilot.
- Nič.
- Mislim da bi, vendar se trenutno ne spomnim primera. Verjetno zgolj v afektu.
- Zapravil vse svoje prihranke znova in znova.

26. Kako razumete pojem vsakdanje življenje?

- Pomeni za večino ljudi zasebno oz. družinsko življenje, delo oz. služba in prosti čas.
- Rutine, ki jih pač delamo vsi ljudje, umivanje, prehranjevanje, služba/šola, velika, mala potreba, spanje.
- Živeti z rutinskimi dogodki s sprejetjem novih in obvladovanjem negativnih.
- Vsakdanje življenje je to, kar jaz vsak dan počnem, torej življenje.
- Je lahko hitro dolgočasno...
- Vsakdanje življenje pa je nenapisana knjiga, ki jo začneš pisati ob rojstvu in zaključiš s smrtjo. Je nepredvidljivo in polno presenečenj in ravno to ga naredi tako zanimivega, ker ne vemo niti, kaj se nam bo zgodilo naslednji trenutek.
- Dogajanje in dejanja, ki se zgodijo vsak dan našega bivanja v družbi.
- Vsakdanje življenje je bivanje na našem prelepem koščku zemlje, ki ga skušamo obogatiti s prijateljstvom in drobnimi radostmi.
- Rutinsko preživet dan.
- Monotonost.
- To, da življenje postane rutina in da se ne zavedamo vseh lepih stvari, ki nas obdajajo. Sprejmemo vsakdanje življenje kot nekaj navadnega.
- Služba, ki od tebe ne zahteva, da si tudi privat javna oseba in lahko opravljaš vsakdanje stvari (npr. greš v trgovino), brez da kažejo za tabo. Tudi rezultati tvojega dela niso nikjer vidni.
- Delo, skrb, sprostitev, ljubezen, prijateljstvo.
- Od zore do mraka rosán in potán...
- Da se soočaš s problemi celotne družbe.
- Vsakodnevno soočenje s problemi in njihovo uspešno reševanje.
- Pod pojmom vsakdanje življenje generalno razumem precej dolgočasno življenje, kjer se človek ne upa izpostaviti in si ne privoščiti izzivov, je pa za nekoga drugega lahko vsakdanje življenje trudi nekaj precej ekstremnega, nesprejemljivega za druge osebe, različno...
- Uuwwaaauuuu! Polno nekih malih čudovitih stvari: sprehodi, ljubezen do živali, prijateljstva, dobrodelne pomoči, likovno ustvarjanje, petje, priprava hrane, uživanje v čistem morju.... Vse to in še veliko več je moje pojmovanje življenja.
- Vsak dan tvojega življenja.
- Življenje brez velikih izzivov.

27. Kako se po vašem razlikuje življenje lika na odru in osebe v vsakdanjem življenju?

- Na zunaj vsakdanje življenje vseh ljudi enako, podobno. A imamo vsi ventile, kjer izživimo skrite strasti, ali pa imamo doma svoje stanovanje opremljeno kot želimo.
- V vsakdanjem življenju se ti skozi celo življenje stvari, ki jih počneš, oziroma stvari, ki se ti zgodijo nekako uravnovesijo, pri življenju lika, ki pa ga igraš se ponavadi to ne zgodi, saj ti pokaže le del njegovega življenja, poleg tega tvoj lik nima časa, da opravi vse stvari.
- Lik, ki ga igram na odru ne prenašam v vsakdanje življenje.
- Lik, na odru vse naredi brez posledic, lahko počne, kar hoče, medtem, ko v življenju ne moreš nič početi, da na koncu ne bi imelo posledic.
- Nekateri liki so zelo podobni, drugi manj vsakdanjim karakterjem, dejanja likov na odru pa so lahko precej radikalnejša, ker so storjena brez skrbi za posledice.
- Ni čisto isto, je del vsakdanjega življenja.
- Gledališki lik živi na odru in vem kakšna bo njegova usoda na koncu. Tega za vsakdanje življenje ne moremo reči.

- Niti ne, zato pa igramo na odru ljudi iz vsakdanjega življenja.
- Lik na odru seveda živi povsem drugačno življenje pa če je še tako realistično zastavljen, se pa seveda srečuje z elementi, ki jih vsak dan srečujemo.
- V vsakdanjem življenju delamo tisto kar moramo na odru si lahko privoščimo marsikaj (gremo čez rob).
- V vsem razen, da igralec v situacije, v katerih se znajde lik, vpleta svoje izkušnje.
- Odvisno od vloge, lahko zelo, lahko sploh ne.
- Na odru so ekstremi, v vsakdanjem življenju so pa povprečneži.
- Lik je izmišljen/prirejen, vendar ni nujno, da se razlikuje od osebe iz vsakdanjega življenja. Je do neke vrste nesmrten, vendar odvisno od ponovitev ali od hranjenja zapisov o njem.
- Lik na odru nima vsakdanjih skrbi, ima le tekst, ki ga mora povedati.
- Če je dobro odigran lik, potem mislim, da te razlike ne bi smelo biti
- Lahko si tudi to kar nisi v življenju, če to od tebe zahteva vloga.
- Lik na odru, dejansko ne občuti posledic oz. napak če jih storiš v vsakdanjem življenju, medtem ko v vsakdanjem življenju občutiš.
- Po mojem mnenju nikakor, mogoče edino v času kamor je lik postavljen.
- Življenje lika traja toliko časa kolikor traja predstava in se potem konča. Je tudi že vse točno v naprej predvideno in zapisano. V vsakdanjem življenju tega ni.
- Lik ima izjemno kratko življenje. Vendar če je igralec dobro opravil svojo nalogo, se tudi v igri pokaže vso širino svoje osebnosti.

28. Z ozirom na norme, kako se po vašem razlikujeta gledališče in vsakdanje življenje?

- Gledališče včasih odseva tabuje realnega življenja, drži ogledalo družbi, lahko kaže na spregledane probleme.
- Zelo malo se razlikujeta tukaj, saj prikazuje gledališče ponavadi tiste bolj negativne norme in jih tudi vrši pa kasneje sprejme posledice, kot je tudi v realnem življenju. Nagon je pač nagon, tudi, če skušaš živeti po normah.
- Prikaz nekega obdobja in njegovimi igranimi liki v gledališču ostane na odrskih deskah, lahko pa igralec vnese v svojo vlogo vnese tudi svoje » vsakdanje življenje«, če mu vloga to dopušča.
- Gledališče je bolj pošteno!
- V gledališču si seveda lahko (za razliko od vsakdanjika) privoščimo več brez posledic.
- V obeh imaš norme, v gledališču se moraš nekaj naučiti, do takrat, v življenju nekaj narediti do takrat. Ne vem kako je pri profesionalnem gledališču ampak pri amaterskem mi je všeč da ni vse tako strogo, medtem če v življenju zamudiš nek rok imaš lahko kar probleme.
- Vsi smo v vsakdanjem življenju nekaj tudi igralca.
- Gledališče je preigravanje vlog-karakterjev in njegovih interakcij z drugimi osebami v različnih okoliščinah. V gledališču na ta način 'treniramo' svoj odnos do okolice, tako, da postanemo boljši v vsakdanjem življenju. Ko se skušamo vživeti v svoje like, njihove odločitve in posledice le teh, nehote razvijamo našo empatijo. In kdor enkrat prične gledati na svoje odločitve skozi oči sočloveka, bo veliko bolj pazljiv pri svojih odločitvah. Saj bo spoštoval sočloveka.
- Dogajanje v gledališču naj bi vsakdanjemu življenju postavilo ogledalo, ga vzgajalo in z zabavo lajšalo skrbi.
- V gledališču ni omejitev glede domišljije in sanjarjenja. Lahko si kdorkoli si zaželiš. Oblečeš kostum in se preleviš v najlepšo žensko na svetu ali pa v zadnjo klošarko, ki je nihče ne pogleda. Lahko si premikaš meje, ki imaš zasidrane v glavi – vsakdanje življenje pa nam takih preskokov in preobrazb ne dovoli, čeprav sem prepričana, da mi izkušnje iz gledališkega življenja kar pomagajo. Si dovolim več!
- Gledališče je odsev in vizija sveta, zato govori o družbenih normah. Razlikovanja mora biti čim manj.
- V gledališču se norme lahko kršijo brez posledic, v vsakdanjem življenju pa so neizogibne in fiksne.
- Se ne.

- Gledališče je prostor, kjer dejanjem ne sledijo posledice in kazni, ki bi v družbi seveda sledile.
- Mislim, da sta si zelo podobna in po drugi strani zelo različna. Vsakdanje življenje je bolj zapleteno, kot gledališče.
- Gledališče je vseeno zaščiteno in likom tam se težko kaj zgodi. Na nas, v vsakdanjem življenju pa vseskozi pretijo nevarnosti.
- Gledališče je lahko vsakdanje življenje in tudi vsakdanje življenje je lahko gledališče.
- Stvarem ki jih storiš na odru, se ljudje lahko glasno smejejo, v življenju pa si tega ne upajo.
- V tekstu je zapisano po katerih normah naj bi se lik odigral. V vsakdanjem življenju si sami lahko oblikujemo svoje norme.
- Mar ni tako da je gledališče odsev življenja? Naj bi bilo tako in meni je všeč ideja gledališča kot zrcala družbe.