

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Deja Popošek

Recepcija lutkovnih uprizoritev za odrasle – analiza občinstva

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Deja Popošek

Mentor: prof. dr. Mitja Velikonja

Recepcija lutkovnih uprizoritev za odrasle – analiza občinstva

Magistrsko delo

Ljubljana, 2017

ZAHVALA

Vsem mojim, za potrpežljivost.

Mitji Velikonji, za nasvete in usmeritve.

Sodelujočim, za prijetne pogovore.

Boštjanu, za spodbudo.

Tini, za podporo.

Recepcija lutkovnih uprizoritev za odrasle – analiza občinstva

Obisk lutkovnega gledališča je družbeno družaben dogodek, ki gledalcu podaja vse od absurdnega in abstraktnega do pravljичnega. Nekateri se popolnoma vživijo v kakršnokoli dogajanje, spet drugi ohranijo distanco do gledanega. Kako občinstvo doživlja tovrstno uprizoritveno umetnost je glavno vodilo magistrskega dela. Delo raziskuje področja občinstva lutkovnih uprizoritev za odrasle, z vidika zaznavanja in recepcije obiska lutkovnega gledališča kot celote. Odgovarja na raziskovalno vprašanje, kako odrasli dojemamo nekaj, kar je dandanes primarno razumljeno kot otroško in kaj žene posameznike, da se tovrstnih uprizoritev udeležujejo. Naloga je sestavljena iz teoretskega in empiričnega dela. Teoretski del se naslanja na področja zaznavanja in motivacije na osnovah teorij klasičnega dramskega gledališča ter psihologije in služi kot okvir za nadaljnjo empirično raziskavo. Drugi del naloge zajema analizo občinstva lutkovnih uprizoritev za odrasle, ki je bila izvedena na podlagi opravljenih intervjujev 18-ih udeležencev. Z intervjuvanci smo se pogovarjali o njihovih vzrokih za obisk lutkovnega gledališča, zaznavanju uprizoritev in dojemanja celostnega dogodka.

Ključne besede: lutkovno gledališče, občinstvo, zaznavanje, motivacija, prosti čas.

Reception of puppet performances for adults – audience analysis

Visiting a puppet theater is a social event that provides the audience with anything from absurd, abstract or fairytale. Some could be completely immersed while other retain the distance to the seen. The experience of the audience is the main guide of the thesis. The thesis explores audience in the field of puppet performances, from the perspective of perceiving and receiving a puppet theater. It shows the way adults are perceiving something, nowadays understood as a childlike. Also what pushes and drives individuals to participate in these performances. The thesis is divided into two parts, theoretical and empirical. Theoretical part explains the fields of reception and motivation based on the drama theater theories and psychology. It serves as a framework for further empirical research. The second part of the thesis presents the analysis of puppet performances audiences, which based on interviewing eighteen participants, whom we asked about their reasons for indulging and experiencing visiting puppet theater and the performances.

Keywords: puppet theatre, audience, reception, motivation, leisure time.

KAZALO

1 UVODNE BESEDE	6
2 METODOLOGIJA IN POTEK DELA	8
2.1 Raziskovalno vprašanje in cilj magistrskega dela	10
3 TEORETIČNO OZADJE	12
3.1 Lutkovno gledališče za odrasle	12
3.1.1 Zgodovinski oris	15
3.1.2 Občinstvo	18
3.1.3 Študije občinstva	20
3.2 Motivacija in zaznavanje	22
3.2.1 Čustvena motivacija	27
3.2.2 Čustveno zaznavanje in vživljanje	28
3.2.3 Motivacija užitka	32
3.2.4 Telesno zaznavanje in telesni užitek	34
3.2.5 Motivacija izkustva dogodka	36
3.2.6 Prostorsko zaznavanje in atmosfera	36
4 EMPIRIČNA RAZISKAVA – ANALIZA OBČINSTVA	39
4.1 Namen in cilj raziskave	39
4.2 Pregled relevantnih raziskav	40
4.3 Opis dela	42
4.3.1 Vzorec respondentov	42
4.3.2 Vprašalnik in izvedba intervjujev	43
4.4 Rezultati raziskave	45
4.5 Sklepne misli analize	55
5 ZAKLJUČKI	66
6 LITERATURA	70

1 UVODNE BESEDE

Kaj gledalci doživljamo ob obisku gledališča, natančneje lutkovnega gledališča in kaj je tisto, kar nas tja sploh žene? Ali ni to nekaj tipično otroškega? Ali nam lahko lutke ponudijo visoko estetsko izkustvo ter možnost vživetja v zgodbo in like, ali gre že v osnovi za neko alternativno kulturno udejstvovanje, kjer obiskovalcem simbolno vrednost predstavlja zgolj prisotnost na dogodku? V lutkovnem gledališču igra občinstvo veliko vlogo, saj se predstava nanj zanaša in je od občinstva v večini primerov odvisna. Ampak kakšno vlogo ima gledalec natančno? Kaj opredeli gledališki dogodek, v katerem gledalec odigra to vlogo? Kaj se dogaja z gledalcem med predstavo? Vprašanja, ki odpirajo tematiko pričujoče naloge, so se mi porajala ob spremljanju mnogih lutkovnih uprizoritev, namenjenih odraslemu gledalcu.

Gre za edinstven moment predstave, ki jo vsak obiskovalec doživlja po svoje. Gledalci lutkovnih uprizoritev, so ključni element predstave, saj sama uprizoritev ni dovolj, če v njej ne sodelujejo gledalci, ki ustvarijo množico. Od vsake skupine občinstva je nadalje odvisno, kako se bo razpletla predstava, ali bo na eni strani prišlo do sodelovanja ali pa bodo gledalci neaktivni, gledajoči in poslušajoči, ki se ob ničemer ne zdrznejo. Gledalec je torej tisti, ki oživi neko umetniško delo, saj uprizoritev sama po sebi nikomur ničesar ne sporoča. Gledalec je soočen s trenutno lutkovno predstavo, ki bo morda ob naslednji uprizoritvi spet drugačna, čeprav bo šlo za isto delo. Vse uprizoritve v živo imajo čar tukajšnjosti in zdajšnjosti, ki je ne moremo več ponoviti. Gledalec je soočen z akterjevim telesom, ki v njemu lahko, ali pa tudi ne, sproža vidne ali nevidne reakcije, vse od smeha, groze, gnusa, joka... V lutkovnem gledališču se hkrati sooča še z likom, ki ga tvori lutka in reakcije, ki mu jih le-ta sproža so lahko različne od tistih, ki mu jih sproža živ igralec. Gledalec se ob določeni uprizoritvi nanaša na dosedanja izkustva, spominja se cele vrste že proizvedenih pomenov in glede na samo uprizoritev lahko te izkušnje popolnoma spremenijo njegovo zaznavanje. Lahko ga gane in pretrese, medtem ko je sedeči zraven njega ostal povsem ravnodušen. Te izkušnje ustvarjajo pričakovanja, ki so zmes tako splošno veljavnih idej o zadevi, kakor tudi posameznikovih vedenj.

Danes je lutkovno gledališče v Slovenskem prostoru v prvi vrsti namenjeno mlajšemu občinstvu, vendar zgodovinski viri pričajo (glej Jurkowski 1998 in Verdel 1987) o evropskem (in slovenskem) lutkarstvu, ki nudi zabavo tudi odraslemu občinstvu vseh slojev. V 19. in še aktivneje v 20. stoletju to uprizoritveno umetnost »pograbijo« razni pedagoški delavci in lutka se šele takrat začne razvijati kot vzgojni medij. Kot taka se razvija še danes, ko glavno občinstvo lutkovnih gledališč sestavljajo vrtčevske skupine, osnovnošolci in le poredko srednješolci ter

starejši. Kaj hitro lahko ugotovimo, da je znanje o obstoju lutkovnih predstav za odrasle precej revno. Odsotna je tradicija predstav za odrasle in kot trdi Gavez Volčjakova (2012) bi bilo potrebno odraslo občinstvo šele vzgojiti. Po besedah Matije Solceta, režiserja, lutkarja, igralca in glasbenika, lahko trdimo, da je lutkovno gledališče mnogo širše od drugih umetnosti, posebej zaradi njegove prilagodljivosti starosti gledalcev in okolju, zaradi česar lahko pride v »vsako luknjo«, vsega tega pa se na žalost ne zavedamo (Solce v Pertič Gombač 2013, 17. september). Situacija je takšna, in to bom skozi nalogo skušala preveriti, da gre v lutkovnem gledališču za odrasle za »področje, kjer je komercialnost veliko pomembnejša od kakovosti« (Pertič Gombač 2013, 17. september).

O občinstvu lutkovnega gledališča literature primanjkuje, raziskave so pomanjkljive in v kolikor nas zanima odrasel gledalec/obiskovalec celo odsotne. Ker bom veliko izhajala iz klasične dramske teorije, pa je na tem mestu vredno izpostaviti, da lutka ni znak dramskega igralca ali njegov nadomestek. Lutka je »glavno izrazno sredstvo lutkovnega gledališča, ki sicer včasih uporablja prvine dramskega gledališča in dramskega igralca, toda le v okvirih svojega specifičnega sistema znakov« (Trefalt 1993, 13). S tem v mislih, bom v magistrskem delu iskala paralele med dramskim in lutkovnim gledališčem ter skušala prenesti smiselne postavke dramske teorije na lutkovno. Pri tem je potrebno opozoriti, da gre zgolj za predpostavke, ki jih bom skušala potrditi (ali ovreči) na podlagi empiričnega dela naloge.

Velik del teoretičnega dela naloge bom namenila sprejemanju, interpretiranju in predelavi informacij, torej zaznavanju, saj me med drugim zanima, kako odrasel gledalec sprejema in interpretira lutkovno uprizoritev. Sklepamo lahko, da posameznik med predstavo ves čas interpretira videno in to, čeprav imaginarno, (ne)zavedno povezuje s preteklimi izkušnjami. Ključnega pomena v vseh vizualnih uprizoritvenih umetnostih je namreč gledalčevo vživljanje. Ne glede na vsebino uprizoritve je cilj uprizoritve – najsi gre za poziv v družbene spremembe ali osebno rast, ali zgolj prikaz realnih situacij – zagotovo vživljanje, zato se tematiki ne moremo izogniti. Zmožnost vživljanja je odvisna od vsakega posameznika, hkrati pa je ena izmed začetnih predpostavk, da je vplivov veliko več: vse od atmosfere uprizoritve, skupnosti ostalih gledalcev, v kateri se posameznik znajde, do intencij režiserja ter ostale ustvarjalne ekipe uprizoritve. Interaktivno zasnovane predstave gledalcu lahko omogočijo lažje vživljanje, saj ga vključujejo v akcijo na odru, včasih tudi že s samo prisotnostjo. Dober primer je predstava *Proces* Lutkovnega gledališča Maribor, ki postavlja gledalca v na videz klasično gledališko pozicijo gledalca s scenografijo in igralcem na sredini, vendar med samo uprizoritvijo le-ta

znajde v dogajanju od znotraj, z dotiki lutke in igralca, s samim zatemnjenim kletnim prostorom gledališča in skorajšnje fizično nezmožnostjo zapustitve predstave.

Do zelenih ugotovitev bom skušala priti z raziskavo, ki jo bom izvedla med odraslimi gledalci lutkovnih uprizoritev. Med obiskovanjem lutkovnih predstav za odrasle v Lutkovnem gledališču Maribor in Lutkovnem gledališču Ljubljana, bom beležila oziroma razvrstila obiskovalce v skupine, na podlagi česar bom oblikovala karseda tipičen vzorec gledalcev. Z vzorcem 18 oseb bom opravila polodprte intervjuje, sestavljene iz treh sklopov vprašanj. S prvim sklopom bom skušala oblikovati profil obiskovalca lutkovnih uprizoritev za odrasle. Zanimali me bosta spol in starost gledalca, izobrazba in poklic ter motiv za obisk lutkovnega gledališča. Drugi sklop in tretji sklop intervjuja bosta sestavljena iz manjšega števila odprtih vprašanj, s katerimi bom skušala odgovoriti na uvodoma zastavljena vprašanja in povezati teoretični del, ki se deloma navezuje na klasično dramsko gledališče s praktičnimi doživljanji gledalca med obiskom lutkovnega gledališča in lutkovne uprizoritve za odrasle.

2 METODOLOGIJA IN POTEK DELA

Magistrsko delo je sestavljeno iz teoretičnega in empiričnega dela. V teoretičnem delu se bom osredotočila na zaznavanje in recepcijo odraslega gledalca v lutkovni uprizoritvi ter na motivacijske elemente obiska lutkovnih uprizoritev. Raziskovala bom gledalčevo zaznavanje dramskih uprizoritev in ugotovitve skušala aplicirati na lutkovno gledališče. Za zbiranje potrebnih teoretičnih nastavkov bom uporabila metodo analize primarnih in sekundarnih virov, domačih in tujih avtorjev. Zaradi pomanjkanja akademskih virov z obravnavanega raziskovalnega področja – večji del literature zajema področje dramske umetnosti, natančneje recepcije performansa in študije občinstva. Ugotovitve bom aplicirala na lutkovno gledališče zgolj v smiselno povezljivih pogledih. V literaturi, nanašajoči se na lutkovno gledališče, bom iskala dejstva o gledalcu oziroma občinstvu, pri čemer bom izpustila prevladujočo pedagoško literaturo, saj me v nalogi zanima izključno odrasel gledalec. Lutkovno gledališče se je primarno oblikovalo in razvijalo kot zabava za odraslo publiko, zato je ključno, da ga z zgodovinskim pregledom umestimo v čas in prostor. Skozi celotno delo se bom opirala na slovensko občinstvo in ugotovitve iz teoretičnih nastavkov skušala aplicirati na domače okolje, saj bom raziskavo opravila na vzorcu slovenskih gledalcev.

V teoretičnem delu se bom opirala na delo *Theatre Audience: A Theory of Production and Reception* (1990) avtorice Susan Bennett, ki črpa iz teorije performansa. Za izhodišče si

velikokrat vzame Bertolta Brechta, na katerega se bom sklicevala v kontekstu, tematik o kritičnosti in produktivni vlogi gledalca. Brecht s svojo teorijo epskega gledališča in njegovim t.i. potujitvenim efektom nudi temelje nadaljnjih teoretiziranj številnih teoretikov, ki so nadgradili njegove ideje. Kot osnova mi bo poleg omenjenih, služilo delo Jacquesa Rancièra *Emancipirani gledalec* (2010). Rancièr obravnava aktivno vlogo gledalca skozi politični vidik ter govori o distanci in skupnosti. Z Roseltovo *Fenomenologijo gledališča* (2014) bom odprla tematike kot so odnosi med igralcem in gledalcem, vživljanje in t.i. dogodkovnost uprizoritve, Erika Fische-Lichte pa z delom *Estetika performativnega* (2008) odpira tematike zaznavanja, odzivanja in telesnega izkustva gledalca. V poglavju o vključevanju in distanci mi bo v oporo razmišljanje Daphne Ben Chaim z delom *Distance in the Theatre: the Aesthetics of Audience Response* (1984). Vključila bom tudi teorije, ideje in razmišljanja avtorjev kot so Patrice Pavis (2012), Anne Ubersfeld (2002), Richard Schechner (1988), Vsevolod Meyerhold (1977), Mateja Pezdirc-Bartol (2007), Philip Auslander (2007) in drugi. Teorija lutkovnega gledališča je z vidika občinstva nekoliko skromnejša, zato si bom za izhodišče vzela zgodovinski pregled lutkarstva Henkryka Jurkowskega (1998) in Helene Verdel (1987) ter tehnike lutkarstva režiserja Uroša Trefalta (1993), večidel pa skušala ugotoviti z empiričnim delom naloge.

Za potrebe oblikovanja vzorca bom uporabila metodi opazovanje z udeležbo in intervjujev. V sezoni 2015/2016 in 2016/2017 sem se v Lutkovnem gledališču Maribor udeleževala lutkovnih uprizoritev za odrasle, kjer si bom beležila število, spol in starost obiskovalcev lutkovnih predstav. Opazovala bom občinstvo pred, med in po uprizoritvah, hkrati pa bom skušala »objektivno« opazovati lastno vedenje in občutke. Proces dela bo podrobneje opisan v uvodu empiričnega dela naloge. Predstave, ki se jih bom udeležila, so namenjene abonentom in zunanjim obiskovalcem. Zastavljene so kot predstave za odraslo občinstvo s starostno oznako 15+ ali 12+ (Lutkovno gledališče Maribor). Ob obisku lutkovnih uprizoritev, bom z omenjeno metodo vodila evidenco obiskovalcev, ki jih bom v osnovi razdelila v štiri skupine: mlajše ženske (okvirna starost do trideset let, dijakinje, študentke, mlajše zaposlene), starejše ženske (ženske srednjih let in starejše), mlajši moški (okvirna starost do trideset let, dijaki, študenti, mlajši zaposleni) in starejši moški (moški srednjih let in starejši). Na osnovi pridobljenih podatkov bom nadalje oblikovala reprezentativni vzorec, na osnovi katerega bom iskala intervjuvance. Občinstvo lutkovnih uprizoritev za odrasle je maloštevilno, zato bom uporabila metodo snežne kepe, s pomočjo katere nas bo vsak intervjuvanec pripeljal do naslednjega. Sicer se metoda uporablja, kadar nas zanimajo zaprte skupine, vendar bo primerna tudi v tem primeru, saj gre za maloštevilno (do neke mere prav tako zaprto) skupino.

S pomočjo izdelanega teoretičnega pregleda bomo oblikovali raziskovalna vprašanja, ki nam bodo služila pri pridobivanju empiričnih podatkov. Te bomo pridobili s pol-strukturiranimi intervjuji, z odprtim in zaprtim tipom vprašanj. Osnovna struktura vprašanj bo vnaprej pripravljena in jo bom dopolnjevala na podlagi odgovorov intervjuvancev. V zadnji fazi naloge bom analizirala pridobljene odgovore in jih med seboj primerjala. V sklepnem delu naloge bom sklenila ugotovitve in razmišljanja ter na podlagi pridobljenih empiričnih podatkov odgovorila na uvodoma zastavljena raziskovalna vprašanja.

V empiričnem delu se bom opirala na študijo *Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation* (2011) avtorja Bena Walmsleya, v pomoč pa mi bodo tudi rezultati raziskav Franka Coppietersa (v Bennett 1990), Marie Dourdon (v Bennett 1990) in Andrzeja Wirtha (v Bennett 1990).

2.1 Raziskovalno vprašanje in cilj magistrskega dela

Cilj magistrskega dela je ugotoviti, kako odrasli doživljamo nekaj, kar je primarno v današnjem času in našem okolju razumljeno kot otroško – lutkovno gledališče. Z nalogo želim raziskati, kako razvito in sprejeto je lutkovno gledališče za odrasle pri nas in ali prihaja do generacijskih razlik v dojetanju lutkovnih uprizoritev. Skozi nalogo bo vodilo vprašanje, na kaj je osredotočen odrasel obiskovalec lutkovne uprizoritve in kaj mu pomeni obisk lutkovnega gledališča? Zanima nas, ali prihaja do razlik v dojetanju lutkovnih uprizoritev med različnimi starostnimi skupinami in spolom ter ali je lutkovni obiskovalec osredotočen na predstavo bolj iz estetskega vidika ter ali lahko razumemo obisk lutkovnega gledališča kot celosten družbeni proces – kot dogodek ali neko svojevrstno umetniško izkustvo? V začetnem delu naloge se bom posvetila tudi psihološkemu vidiku zaznavanja in motivacije, saj so le-ti pomembni za razumevanje temeljev motiviranja gledalcev, za obisk lutkovne uprizoritve za odrasle. Obstoječe raziskave tujih avtorjev, ki večinoma temeljijo na občinstvu klasičnega dramskega občinstva, bodo služile za osnovo prepoznavanja, definiranja in oblikovanja tipičnega profila lutkovnega občinstva pri nas.

Sklepne misli empiričnega dela naloge bodo služile k razpravljanju o ugotovitvah glede uvodoma zastavljenih vprašanj ter kako so le-ta povezljiva s teoretičnimi nastavki. Pozorna bom na generacijska razlikovanja v dojetanju obiska lutkovnega gledališča, v kolikšni meri je povezljivo s teorijo klasičnega dramskega gledališča, ki smo jo v nalogi uporabili in ali lahko načrtamo nove teoretične nastavke na področju študije občinstva lutkovnih uprizoritev za

odrasle. Ugotovitve analize bodo pridobljene izključno iz izbranega vzorca ljudi, ki so večinoma obiskovalci Lutkovnega gledališča Maribor, prav tako se izpostavljene uprizoritve večinoma vežejo na omenjeno gledališče.

3 TEORETIČNO OZADJE

Teoretični del naloge je razdeljen na dva večja sklopa. V prvem delu so zarisani okvirni lutkovnega gledališča in lutkovnih uprizoritev za odrasle na Slovenskem. Iz zgodovinskega razvoja tovrstne uprizoritvene umetnosti lahko poskusimo izluščiti elemente, ki konkretno zadevajo občinstvo in gledalca. Narahlo se je potrebno dotakniti tudi dojemanja gledalca na splošno, ki se v tekstih nanaša na klasične dramske uprizoritve, vendar ga lahko v določenih pogledih apliciramo na celotne performativne umetnosti. Razumevanje preteklosti in razvoja lutkovnega gledališča ima za raziskovano temo pomembno vlogo pri razumevanju trenutnega stanja, razumevanja in razširjenosti lutkovnih uprizoritev za odrasle. Le-te so bile namreč v preteklosti igrane za odraslo občinstvo, ob določenih trenutkih za visoko družbo in v drugih okoliščinah za zabavo preproste publike nižjih slojev. Za takšno, kot ga dojemamo danes, torej otroško, se opredeli ne tako dolgo nazaj, šele v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja, ko pridobi močno pedagoško funkcijo.

Drugi večji sklop teoretičnega ozadja dela je zasnovan s podporo teorij s področja psihologije, saj se dotika področij zaznavanja in motivacije. Čustveno motivacijo gledalcev je tako moč povezati s čustvenim načinom zaznavanja uprizoritev, motivacijo užitka s telesnim zaznavanjem in nazadnje motivacijo izkustva dogodka s prostorskim zaznavanje lutkovne uprizoritve za odrasle.

3.1 Lutkovno gledališče za odrasle

Lutkovno gledališče je bilo, zgodovinsko gledano, zabava za odrasle. Lutkarji so zabavali svoje gledalce po dvorih in vaseh, ustanavljali so skupine in se borili za obstoj in pravice do igranja. Do sprememb pride šele v drugi polovici 19. stoletja zaradi posvečanja didaktični vzgoji, v kateri ima lutka danes pomembno vlogo, saj nosi funkcijo vzgojitelja in pripovedovalca. Danes torej lutke v prvi vrsti predstavljajo zabavo in vzgojo otrok. Pri tem se orientiramo na domač, slovenski prostor, saj vloga in razvoj lutkarstva na primer v azijskem prostoru, kjer ima zelo močno tradicijo, lahko pelje v povsem drugo smer. Z osredotočanjem na didaktično plat lutkovnega gledališča je bila estetska funkcija postavljena v ozadje, vendar je moderno lutkovno gledališče 20. stoletja dokazalo, da lahko lutkovno gledališče nudi posebno umetniško doživetje tudi odraslim gledalcem (Trefalt 1993).

Od otroškega se lutkovno gledališče za odrasle po tehnikah in učinkih nič kaj ne razlikuje. Uporabljajo se različne tehnike lutk, dodelana je kostumografija, scenografija, mizanscena in zvok, občinstvo pa je lahko zgolj prisotno ali pa v predstavo aktivno vključeno. Z lutko lahko ustvarijo posebne učinke, ki zgolj z živim telesom igralca ne bi imeli enake moči. V kolikor so skozi zgodovino lutkovne uprizoritve zgolj zabavale, je danes poudarek na sporočilnosti. Želijo vplivati na publiko in silijo k razmišljanju, obravnavajo družbena, politična razmerja in aktualne problematike, s tem pa v gledalcih nenehno spodbujajo vprašanja in čudenja. Stanja čudenja lahko označimo kot »osnovna mentalna stanja, ki razstreljujejo red« (Waldenfels v Roselt 2014, 237) in ki lahko ustvarijo impulze za kulturno delovanje. Gledalčevo razumevanje tako ne bo prekinjeno zaradi (ne)vedenja, ampak bo v njih vzpodbudilo preizpraševanja, ki lahko vodijo do novih odkritij in zavedanj. S svojimi tematikami in pristopi, bi lahko rekli, da lutkovno gledališče vsebuje nekatere elemente političnega gledališča, saj postavlja pod vprašaj družbene situacije in gledalca poziva h kritičnosti. Na primer predstava *Mož, ki je sadil drevesa*¹ v svojem gledališkem listu navaja, da »s prebojem iluzije ponudi sebi in gledalcem možnost, da vsi, tudi zunaj dvorane ustvarimo kaj novega in pomembnega za druge« (Lutkovno gledališče Maribor 2012a, gledališki list).

Lutkovne uprizoritve za odrasle s podobami na odru spodbujajo gledalce k razmišljanju o situacijah zunaj prostorov gledališča. Tovrstne situacije pa bi naj vodile k refleksiji o družbenih in političnih razmerah ter naj bi posledično ustvarjale kritično mišljenje gledalca. Izid takega doživljanja gledalci dojemajo kot globok užitek (Brecht 1987, Fischer-Lichte 2008). Kadar obravnavajo tabuizirane in moralne teme, lutka predstavlja idealnega posrednika. To je na prvi pogled morda bolj izrazito pri otroški predstavah, ki tematizirajo dobro proti slabemu ali smrt, vendar pri uprizoritvah za odrasle ni nič kaj drugače. Pogosta zvrst v lutkovnem gledališču je farsa, pri čemer je lutki zaradi njene neživosti odpuščena konkretizacija. Določena erotična situacija bi v dramskem gledališču lahko bila označena za pornografijo, medtem ko v lutkovni uprizoritvi lahko prinaša druga občutja (Trefalt 1993). Dober primer tega je predstava *Spake*² Lutkovnega gledališča Maribor, ki v osnovi preizprašuje človeško naravo, ljubezen, zavist in vrednote na sploh, ter to podkrepi z vizualno absurdnostjo lutk s pohabljenimi telesi in eksplicitnimi seksualnimi prizori, zaradi česar je predstava namenjena polnoletnim obiskovalcem.

¹ Premierno odigrana v Lutkovnem gledališču Maribor 15. septembra leta 2012, režija Nika Bezeljak.

² Premierno odigrana v Lutkovnem gledališču Maribor 18. septembra 2014 – Rok Vilčnik po motivih filma *Freaks* (Tod Browning, 1932), režija Bojan Labović.

Lutkovne uprizoritve za odrasle velikokrat delujejo bolj zaprto, intimno, za manjše število gledalcev in zahtevajo drugačno recepcijo od klasičnih dramskih predstav. De Marinis (v Hrvatin 1996) tovrstne³ predstave opredeljuje kot *zaprte* in nadaljuje, da zahteva določena, ideološka in enciklopedična znanja. V kolikor bi v to skupino uvrstili tudi lutkovno gledališče, pa se z njim ne moremo popolnoma strinjati. Opaziti je sicer razlike med odraslim lutkovnim občinstvom, ki si pride ogledati predstavo *za izven*, ali z *abonmajem* od tistih, ki se jih udeležijo v sklopu pedagoškega programa, 'ker je obvezno' (na primer v okviru študijskega načrta). Kot opazovalci lahko takoj opazimo razlike v vseh aspektih obiska gledališča – pred, med in po predstavi in sklepamo, da je tudi recepcija drugačna. De Marinis je mnenja, da so v tovrstnih gledališčih načini interpretacije in recepcije že vnaprej določeni ter da jim naj ne bi puščali toliko svobode kot odprte, klasične predstave (De Marinis v Hrvatin 1996, 190). Kako to dojemajo gledalci bom ugotavljala z vprašalnikom, kjer me bo med drugim zanimalo ali poleg lutkovnega gledališča obiskujejo tudi druge uprizoritvene umetnosti in kako bi recepcijo teh primerjali z lutkovnim gledališčem.

Danes pri nas z lutkovnimi uprizoritvami za odrasle delujejo Lutkovno gledališče Maribor, Lutkovno gledališče Ljubljana, Pripovedno gledališče gospodične Bazilike, Rozinteaater, KUD Teater za vse, Lutkovno gledališče Puppilla in še nekateri drugi, tudi samostojni ustvarjalci in skupine (Ustanova lutkovnih ustvarjalcev).

³ De Marinis govori o žanrskih oblikah gledališča, pod katera uvršča politično, ulično, otroško. Po lastnih ocenah smo v isto skupino uvrstili tudi lutkovno gledališče.

3.1.1 Zgodovinski oris

Danes je v Slovenskem prostoru lutkovno gledališče največkrat dojemano kot nekaj specifično otroškega, vendar temu ni bilo vedno tako, kar je tudi razlog za umestitev pričujočega poglavja v nalogo. Z zgodovinskim pregledom želim prikazati razvoj lutkovnega gledališča in njegovega občinstva ter ugotoviti kdaj in kako je napredovalo do smernic, ki jim ta uprizoritvena umetnost sledi dandanes. Na ta način bom v nadaljevanju skušala problematizirati stanje lutkovnih uprizoritev danes in napovedati nadaljnji razvoj. Glavno oporo nudi delo Henryka Jurkowskega *Zgodovina evropskega lutkarstva* (1998) in na *Zgodovino slovenskega lutkarstva* (1987) Helene Verdel. Izbrala sem segmente vezane na občinstvo in ključne prelomnice pomembne za problematiko lutkovnega občinstva. Namensko se ne bomo ukvarjali z lutkarstvom izven evropskega prostora, čeprav je vpliv, predvsem azijskega prostora, tudi pri nas močno prisoten. Glede zgodovinopisja lutk gre za mlado področje znanstvenega proučevanja. Lutke kot kulturni pojav v preteklosti niso bile zanimive za znanstvenike, kar se spremeni šele s spoznanjem o podobnosti lutkovnega z dramskim gledališčem.

V antičnem času se lutkovno gledališče še ni povezovalo s klasičnim⁴, pride zgolj do preoblikovanja obredne figure v gledališko lutko, ki jo upravlja poklicni igravec (Jurkowsky 1998, 45), gledalcu pa predstavlja le obliko sproščujoče zabave. Občinstvo klasičnega gledališča v srednjem veku izgubi na moči, v 17. stoletju pa uvedejo pravila, ki gledalca »pasivirajo« (Bennett 1990, 23). Na lutkovnem področju v tem času še ni vidnih sprememb, gledalcu lutke še vedno služijo za zabavo in v cerkvene namene. Lutkarji so iskali občinstvo predvsem med preprostimi ljudmi na sejnih in v gostiščih⁵ (Jurkowsky 1998, 70).

V času renesanse in baroka je bila lutkarska umetnost dojemana kot nižja oblika zabave, kot gledališka vrsta pa se oblikuje v Italiji pred začetkom 17. stoletja. Commedia dell'arte je zavzela tudi lutkarstvo, vključno s svojo uglajeno publiko. V Italiji se je razvila tudi lutkovna opera, najprej za visoko družbo, kasneje tudi za ostale. Dalje se je razvijalo sejmsko gledališče, čigar občinstvo so sestavljali 'navadni' mimoidoči. Tu lahko povlečemo vzporednice z današnjim uličnim gledališčem. V 18. stoletju so nemški lutkarji ustanovili združenje (ceh) in igrali za preprosto občinstvo. V času razsvetljenstva so bila lutkovna gledališča v porastu, občinstvo so večinoma sestavljali plemiči in veljaki, prepovedan pa je bil vstop na predstavo nekaterim skupinam ljudi, na primer prostitutkam. Posebej Italijani so želeli izključno prefinjeno

⁴ Antično-grško gledališče je bilo neločljivo od družbene, politične in ekonomske strukture in je občinstvo vključevalo kot aktivne udeležence (Bennett 1990).

⁵ Gre za čas razmaha potujočih igralcev, ki so za lažji transport razvili t.i. *omarno gledališče* (Jurkowsky 1998).

občinstvo, zato so se predstave najprej odigrale kraljem in princem, šele kasneje širšemu krogu ljudi⁶ (Jurkowsky 1998, 83–199). Romantika v Evropi predstavlja plodno obdobje za lutkarstvo, saj naleti na dober odziv med izobraženci, lutka pa postane hvaljena. Nemško lutkarstvo 19. stoletja je bilo v središču razmišljanj o estetiki, lutke v obliki avtomatov pa so služili kot vzorec za metafore o družbenem položaju človeka. Leta 1858 so v Münchnu ustanovili prvo nemško lutkovno gledališče za otroke. Na Češkem so imela lutkovna gledališča domoljubno poslanstvo, lutkarji in občinstvo pa so bili povečini iz podeželja. Začetek 19. stoletja je tudi čas želje po zadovoljitvi različnega občinstva, saj postanejo popularne predvsem predstave za manjši krog ljudi (Jurkowsky 1998, 226–259). Oblikujejo se prva lutkovna gledališča, ki so delavskemu razredu nudila zavetje, a imela obenem zgolj funkcijo dodatne zabave ob pitju in kartanju⁷. Pripadniki srednjega razreda pridejo na svoj račun v drugi polovici 19. stoletja, ko postanejo popularne kopije dramskih iger in oper, predvsem za tiste, ki si opernih vstopnic niso mogli privoščiti. Lutkovno gledališče počasi začenja pluti v smeri otroškega občinstva, spremembe delovanja pa povzroči tudi iznajdba kinematografa. Začetek 20. stoletja je predstavljal čas za eksperimentiranje, ki mu rečemo tudi »lutkovna renesansa«, saj pride do združevanja likovnosti, igre, glasbe, plesa itd. To je tudi čas, ko se začne ustvarjanje za otroško publiko, saj bi se odraslo občinstvo naj začelo »dolgočasiti« (Trefalt 1995, 157).

Vpliv razvoja lutkovnega gledališča je dosegel tudi slovenska ozemlja, kjer so omenjene nemške in italijanske skupine sicer igrale, vendar je kljub temu dolgo veljalo, da do nastopa Milana Klemenčiča, lutkovnega gledališča Slovenci niso imeli. Po drugi svetovni vojni je Niko Kuret (v Verdel 1987, 9) izsledil ostanke ljudskega lutkovnega gledališča. Igrali naj bi večinoma ob praznovanjih, tematike so bile preproste in vezane na vsakdanje življenje. Lutkarji so zaigrali vse, kar so jim zaklicali gledalci, ki naj bi se razdelili v dva tabora in pogosto podpihovali spore (npr. dveh kmetov, ki sta se pravdala za mejo). Vključevanje občinstva je igram dajalo realistično noto. Takšne predstave so se igrale v okolici Ptuja, Stične ter v Šaleški in Zgornji Savinjski dolini. Občinstvo so skušali pritegniti na sejmih, zato so igrali preproste prizore in mimo idočih »gledalci« so se lahko mimogrede vključili. Ta način uprizarjanja naj ne bi imel nobenega vpliva na kasnejši razvoj lutkovnega gledališča, katerega začetke formalno postavljamo v leto 1919, ko je Milan Klemenčič uprizoril predstavo *Mrtvec v rdečem plašču*,

⁶ Vzporednico lahko na tej točki potegnemo le v tem, da se danes predstave prav tako premierno uprizorijo za »povabljenе goste« in so širšemu občinstvu namenjene kasneje.

⁷ Na primer *Toonejevo gledališče*, katerega vabilo je vsebovalo tale zapis: »ne dovolimo, da bi občinstvo z olupki obmetavalo naše umetnike. Vse kršilce prepovedi bomo vrgli z dvorane.« (Jurkowsky 1998, 302).

namenjeno odraslemu občinstvu⁸. Igral je doma za ozki krog izbrancev. Lutkovno gledališče se je v tem času že dojemalo kot uprizoritvena umetnost za otroke, šele čez pol stoletja pa se je začelo ponovno spogledovati z odraslo publiko. (Verdel 1987, 9–23).

Leta 1939 naj bi bilo na Slovenskem 47 lutkovnih odrov z vedno novimi v nastajanju. Močan vpliv nanje je imel razvoj sokolskega marionetnega društva in sodelovanje s Čehi⁹. Za obnovo lutkovnega gledališča si je prizadeval že omenjeni Niko Kuret, ki se je s svojimi sporočili v celoti obračal na odraslo občinstvo. Velike spremembe so se zgodile v času druge svetovne vojne – odre je prevzela italijanska fašistična mladinska organizacija za propagandne namene, veliko jih je propadlo. Nastalo je partizansko lutkovno gledališče, ki naj bi prikazovalo takratne politične razmere. Lojze Lavrič s sodelavci je bil prepričan v učinkovitejše politično gledališče – z lutko kot z živim igralcem. V sodelovanju z Nikolajem Pirnatom so oblikovali lutke in sestavili kabaretni program, ki je predstavljal parodijo polomu fašistične nadvlade. Občinstvo je bilo v partizanskem gledališču aktivno vključeno¹⁰, igralo se je tako za otroke kot tudi odrasle, velikokrat celo za ranjence (Verdel 1987, 67–88).

Prvo poklicno lutkovno gledališče v Sloveniji je nastalo s sodelovanjem Janka Vertina in Cirila Jagodica z uprizoritvijo Ingoličeve *Udarne brigade*. Leta 1983 se je pod režisersko taktirko Zlatka Bourka odigrala *Božanska komedija*, predstava, ki ponovno je vzpodbudila razmišljanja o lutkovni umetnosti za odrasle. Pomemben pečat je slovenskemu lutkarstvu pustil Dane Zajc z delom *Mlada Breda*, ki je pomenilo pomemben prestop, saj je to prva drama, napisana za odrasle brez uporabe satire ali groteske. Z uspehom *Mlade Brede* se je tudi na našem ozemlju dokazalo, da lutkovni oder prenese več kot pravljice in satire (Verdel 1987, 198–233).

⁸ Naslednja Klemenčičeva predstava *Doktor Faust* (1922) je bila uprizorjena z namenom dokazovanja lutkarstva kot vredne umetnostne oblike. Marca 2017 jo je Lutkovno gledališče Ljubljana ponovno uprizorilo.

⁹ Glavni lik *Gašperček* je v tem času postal didaktični pripomoček.

¹⁰ Znan je na primer prizor, v katerem Pavliha vpraša občinstvo, ali se strinjajo, da sodijo tudi Hitlerju in od publike zahteva obsodbo. S publiko je vodil dialog in na njihovo zahtevo Hitlerja ustrelil.

3.1.2 Občinstvo

»Gledalec mi posreduje veselje nad delom in pravico do njega, me potrjuje v tem, da moje delo ni odveč. Za svoja odrska odkritja sem torej hvalo dolžan predvsem svojemu gledalcu« (Obrazcov 1951, 82).

Občinstvo lutkovne uprizoritve opredelimo kot vse gledalce, ki so se iz takšnih ali drugačnih razlogov udeležili lutkovne uprizoritve, oziroma se zbrali na nekem kraju ob določenem času z nekim namenom – z namenom prisostvovati lutkovni uprizoritvi. Statistično gledano, naj bi gledališko občinstvo predstavljalo majhen delež prebivalstva (Roselt 2014), odraslo lutkovno občinstvo pa po logičnem sklepanju še precej manj. Veliko ljudi nikdar ne zaide v gledališče, četudi jim je lokacijsko in ekonomsko dosegljivo. Za konkretni primer lahko vzamemo Lutkovno gledališče Maribor, ki ima v opazovani sezoni 2016/2017 v repertoarju pet predstav z oznako 15+, ter eno z oznako 12+. Večina teh predstav je postavljenih na mali oder gledališča, kar pomeni, da sprejme med 48 in 58 obiskovalcev. Četudi se predstava odigra nekajkrat letno in je vsakokrat razprodana, vseeno ne pokrije prav velikega števila gledalcev. Predstave ob ponovitvah pa niso vedno razprodane (lg-mb.si 2017, 14. april). V sezoni 2014/2015 se je začel izvajati abonmajski program, v katerem ni sodelovalo več kot 50 odraslih ljudi.

Ko govorimo o občinstvu, izpostavljamo predvsem javni značaj gledališča. Gledališče nikoli ne more biti nekaj individualnega. Kljub temu, da vsak gledalec določeno uprizoritev doživlja po svoje, jo doživlja v skupnosti z drugimi gledalci. Občinstvo je bilo vedno pomemben element teatra, saj je gledališču omogočalo preživetje in obstoj.

Občinstvo, kakršnega gledalci gradimo in poznamo danes, se je začelo oblikovati v 18. in (konkretnije) v 19. stoletju, ko so v uprizoritve začeli uvajati tako imenovano discipliniranje gledalcev. Z gledališkimi zakoni (ki pa se v resnici niso pretirano upoštevali) so želeli preprečiti moteče vedenje, občinstvo pa kultivirati in njegovo zaznavanje osredotočiti na oder. Ugasnile so se luči in zahtevana je bila popolna tišina (Pipan v Roselt 2014, 568).

O vzgoji gledalca sta prva govorila že Goethe in Schiller, ki sta želela občinstvo naučiti, da je gledališče prostor osredotočenega zaznavanja in ne zgolj druženja. Z nastopom režiserja v zgodnjem 20. stoletju se je dojemanje občinstva spremenilo – od ljudi se je pričakovalo, da se »delajo nevidne«. Od gledalcev so želeli izvabiti točno določena izkustva in reakcije in za dosego le-teh so bile uporabljene namenske strategije (Fischer-Lichte 2008).

Situacija je v današnjem lutkovnem gledališču zelo podobna – ustvarjalki uprizoritev uporabljajo različne avdiovizualne elemente za dosego določenih reakcij pri občinstvu, gledalci

pa se na te elemente bolj ali manj odzivajo, kar bomo videli v nadaljevanju, kjer odzivi predstavljajo del vprašanj v raziskovanju občinstva lutkovnega gledališča. Gledalec nima nikoli pasivne vloge in njegova funkcija je precej raznolika. Po eni strani igralcu nenehno daje povratno informacijo s šibkimi, vendar zaznavnimi znaki, po drugi strani pa se hkrati odziva na vse ostale gledalce predstave, ki sedijo okrog njega. Celotno uprizoritev si mora sestaviti po vertikalni in horizontalni osi hkrati. Mora se hkrati posvečati zgodbi in si predstavljati celotno podobo uprizoritve. »Prisiljen se je v istem trenutku potopiti v predstavo (identifikacija) in se od nje odmakniti (distanca). Redkokatera dejavnost zahteva takšen intelektualen in psihičen napor. Gotovo ima gledališče prav zato stalno mesto v zelo različnih družbah in v zelo različnih oblikah« (Ubersfeld 2002, 41). Gledalec je vključen v nastanek predstave, asimilacija v skupino pa ga opolnomoči. Tako lahko tudi vpliva na reakcijo drugega. S prisotnostjo ustvarja recipročen odnos, s čimer lahko vpliva na uspeh in kvaliteto predstave. Občinstvo je tisto, zaradi katerega niti dve uprizoritvi istega dela ne moreta biti enaki. Predstava lahko namreč iz gledalca izvabi celo vrsto odzivov, ki se od uprizoritve do uprizoritve razlikujejo (Bennett 1990, 22). Občinstvo je tisto »nekaj« v celotni uprizoritvi, ki se vsakič spreminja in ustvarja vsakih drugačno predstavo. Hkrati je občinstvo zmeraj sestavljeno iz skupine individuov z vsak sebi lastnimi ozadji, stališči in izkušnjami, ki vse vplivajo na razumevanje in odzivanje na uprizoritev. Na posameznikovo odzivanje ob določenih uprizoritvah lahko vpliva njegova osebna preteklost, kultura, spol, ekonomski razred, religija, izobrazba. »Gledališče« se skuša povezati z občinstvom s pomočjo posameznikove osebne izkušnje skozi empatijo.

»Gledališče ustvari dvojno razmerje gledalca do gledanega: po eni strani nič od tega, kar se dogaja ni resnično. Obenem pa je gledalcu jasno, da se predstava dogaja tukaj in zdaj in ne v neki drugi, zunanji realnosti, ki se trudi predstaviti. V tem smislu je vsaka gledališka predstava iluzija iluzije in vsako gledanje dopolnitev, nujni dodatek temu dispozitivu nezadostne iluzije« (Janša v Rancière 2010, 95). Pri lutkovnih uprizoritvah se gledalec prepušča iluziji zavestno, za razliko od otroškega gledalca, ki jo sprejema bolj neposredno. Odrasel gledalec se zaveda, da gleda lutko, ki je neživ material, ampak je obenem pripravljen verjeti v njeno živost. Tako lahko lutka doseže visok estetski doživljaj, saj zmore, s pomočjo iluzije, izvabiti tudi globlja čustva (Trefält 1993, 101). čeprav občinstvo lutkovnih uprizoritev ni tako široko in pogosto obravnavano kot občinstvo klasičnih oblik gledališča, lahko s pomočjo že uveljavljenih študij občinstva glavne ugotovitve prenesemo tudi v lutkovno sfero.

3.1.3 Študije občinstva

V pričujočem poglavju bomo na pregledali glavne avtorje in teorije iz področja študij občinstva. Izbrane teorije se v osnovi nanašajo na občinstvo klasične dramske teorije in študije performansa, znotraj le-teh pa smo iskali ideje in vidike, ki so jih smiselno vnesli v lastne ideje lutkovnega gledališča in njegovega občinstva.

Kot prvo je pomembno izpostaviti Susan Bennet z delom *Theatre audiences : a theory of production and reception* (1990). Bennetova se nanaša na teorijo iz osemdesetih let prejšnjega stoletja – teorijo performansa, ki je nastala kot odgovor teoretikom severnoameriškega gledališkega mainstreama in njihovem grajanju razvrednotenja teksta iz strani performerja. Tradicionalna teorija vidi v tem zadnji poskus odmaknitve občinstva, ki se ga pošilja v kino in pred televizijske zaslone. Bennetova kot teoretičarka gledališkega občinstva pa se zanaša na dve deli, in sicer na delo Bertolta Brechta, ki v ospredje postavlja produktivno vlogo občinstva, ter na t.i. *reader-response* teorijo, ki jo vključuje zgolj iz vidika besedišča (Bennett 1990, 9–21).

Delo Bertolta Brechta služi kot izhodišče ali pa vsaj kot predmet razmisleka večini dramskih teoretikov, v povezavi z občinstvom pa predstavlja skorajda nujo. Brecht je imel idejo o gledališču, ki ima moč provokacije in družbene spremembe, predvsem pa si je prizadeval za reaktivacijo izmenjave oder občinstvo. Njegovo epsko gledališče je stremelo k spremembi konvencionalnih modelov produkcije in recepcije. Trudil se je narediti občinstvo zainteresirano za gledališče, kot da so poznavalci (Benjamin v Bennett 1990, 23). Brechtove ideje se izpostavljajo tekom današnjih dni, na področju gledališča, filma in tudi lutkovno gledališče za tem ne zaostaja. V *A Short Organum for the Theatre* (Brecht v Bennett 1990, 23) izpostavlja, kako sodobna praksa onemogoča neposreden odnos med odrom in občinstvom ter predlaga bolj interaktivno gledališče, ki si ga želi odpeljati tudi v predmestja, da bi bilo na razpolago vsem. Ključno v Brechtovi gledališki praksi je bilo iskanje novega občinstva, pri čemer si je prizadeval za odstranitev četrtega zidu. Brecht je zavračal Meyerholdovo in Piscatorjevo¹¹ idejo o popolni čustveni vključenosti občinstva z namenom politične akcije, njegovo gledališče je namreč na občinstvo gledalo kot na sodelujoče, a preišljeno.

Lutkovno gledališče danes je lep primer interaktivnega gledališča, kar se sicer izraziteje kaže v uprizoritvah za otroke, vendar tudi odrasla publika ni izjema. Prav tako lahko iščemo paralele

¹¹ Piscator zavrača naturalistične prakse, njegovo gledališče pa je pretežno politični inštrument, ki stremi k politični spremembi (Bennet 1990, 26).

med lutkovnim in političnim gledališčem. Brecht ustvari pojem *Verfremdungseffekt* – *potujitveni učinek*, ki ga Stephen Heath (v Bennett 1990, 31) razloži kot vključenost gledalca v gibanje od ideologije do realnosti. *Verfremdung* nadomešča gledalčevo zaznavanje dogodkov na odru in išče interaktivne odnose (Bennett 1990). Smisel te tehnike je v tem, da gledalca pripravi do kritičnega stališča do dogodka, ki se prikazuje. Brecht namreč meni, da imajo gledališke umetnosti nalogo izoblikovanja novega načina posredovanja dela svojim gledalcem. Odpovedati se morajo vodenju gledalca in jim tematike prikazovati kritično (Brecht 1987)¹².

Kot druge pristope k bralcu – gledalcu Bennetova (1990) izpostavi feministično gledališče ter njihovo iskanje novih načinov pisanja, performansa, prostora in občinstva, ki je velikokrat bolj integrirano. Izpostavi tudi Artauda in Brooka, ki dajeta poudarek na kontakt z gledalcem in tako želita doseči samozadovoljenost gledalcev kot skupine, ter opažanja Anne Ubersfeld, da je posameznik v bistvu močno vpet v recepcijo svojega soseda in da je težko posvojiti vlogo posameznega opazovalca (Bennett 1990, 76). Govorimo lahko o različnih ravneh interakcije, in sicer:

- a) odrska interakcija znotraj domišljjskega sveta,
- b) interakcija občinstva s tem domišljjskim svetom,
- c) interakcija članov gledališča drug z drugim,
- d) interakcija občinstva z igralci in
- e) interakcija znotraj občinstva (Pasow v Bennett 1990, 76).

Odnos med igralci in občinstvom Bennetova (1990, 148–149) uvršča v svoj model gledalčeve izkušnje, ki ga postavi v dva okvirja. Prvi je širši – obravnava gledališče kot kulturni konstrukt skozi idejo gledališkega dogodka in vključuje gledalčeva pričakovanja. Drugi, notranji okvir, obravnava dogodek sam po sebi – gledalčevo izkušnjo fikcijskega sveta na odru. Oba okvirja skupaj formirata gledalčevo izkušnjo gledališča.

¹² »Potujitev, ali točneje, potujitveni učinek je Brechtov izraz za proces, v katerem tisto preveč domačo s pomočjo umetniških postopkov, ki razkrivajo običajni način predstavljanja in dožemanja nekega objekta, naredimo za tuje, tako, da lahko postane predmet kritike« (Pavis 2012, 530). Roselt pa piše o potujitvi kot pojem ki ga uvede kot nasprotni vživljanju (Roselt 2014).

3.2 Motivacija in zaznavanje

S pojmom motivacije označujemo razlago vzrokov vedenja, vendar lahko o tovrstnih procesih le posredno sklepamo, za natančnejša dejstva pa so potrebni eksperimenti in opazovanja. S takšnimi analizami zberemo podatke, na podlagi katerih lahko nadalje ustvarimo sodbo o zakonitostih vedenja (Lamovec 1986, 1). V analizi me bo med drugim zanimalo, kaj motivira gledalce, da se udeležijo lutkovne uprizoritve za odrasle. To bom ugotavljala z vprašalnikom, v okviru katerega bom del namenila glavnim motivatorjem (notranjim in zunanjim), saj prav motivacija predstavlja pomemben element in izziv preučevanja občinstva. Predvsem zato, ker ima motivacija »svoj sedež v zavesti, njene zakonitosti pa so enake zakonitostim miselnih procesov (npr. Načrtovanje, predvidevanje posledic). Cilji miselnih procesov so lahko različni. Obnašanje je lahko usmerjeno k iskanju užitka (hedonizem), k zadovoljevanju lastnih potreb (egoizem), k zadovoljevanju potreb drugih (altruizem), ali pa k doseganju religioznih ciljev« (Lamovec 1986, 4) V našem primeru¹³ sklepamo, da se bosta prepletala prvi in drugi, morda v redkih primerih tudi tretji.

Motivacija za obisk gledališča¹⁴ velikokrat odraža željo po izpolnitvi višjega kroga potreb, v okviru česar se Walmsley (2011) v svoji študiji občinstva¹⁵ opira na Maslowo hierarhijo potreb, pri kateri se najvišje uvrstita samoaktualizacija in samozadovoljstvo. Potreba po samouresničevanju se nanaša na uresničevanje človekovih potencialov in na vsestranski razvoj, izraža pa se lahko kot težnja po znanju, težnja po umetniškem ustvarjanju ali težnja po osebnotnem razvoju (Lamovec 1986). Walmsley trdi, da je večina obiskovalcev motivirana s čustvenim vplivom¹⁶, takoj za tem pa je motivacijski faktor umetniški, čustveni, intelektualni in etični izziv, ki mu pravi »*edutainment*«. Ljudje izberejo zahtevnejšo igro, bodisi ker gre za 'klasiko' ali si želijo 'razširiti obzorja'. Intenziven motivator v obiskovanju gledališča je eskapizem – močna želja po pobegu od vsakdanjega življenja in izkušnji nečesa novega. Slednje Walmsley opaža pri najbolj zagretilih obiskovalcih gledališča, pri katerih se eskapizem prepleta z željo po povečanju čustvenega vpliva izkušnje. Posebej izpostavlja ritualne elemente obiska gledališča, ki naj bi nam dali celovit vpogled v gledalčevo privlačnost do teatralnega – od nakupa vstopnice, kako se posameznik uredi za odhod v gledališče, s kom pride na kraj uprizoritve, do samega performansa in dogajanja po predstavi. Motivacijski vpliv ritualnosti

¹³ Analiza motivacije za obisk lutkovnih uprizoritev za odrasle

¹⁴ V tej točki bomo govorili o motivaciji za obisk gledališča v splošnem, pri čemer se nanašamo na teorije, ki se ukvarjajo s klasičnim dramskim gledališčem. Zapisano bomo nadalje podkrepili s primeri lutkovnega gledališča in ugotovitvami lastne raziskave.

¹⁵ *Why People Go to the Theatre: A Qualitative Study of Audience Motivation* iz leta 2011.

¹⁶ Eno izmed dejanj, ki to potrjuje, je na primer, da so obiskovalci zadržali vstopnice, brošure in programe.

označuje pomembnost tradicionalnega, interaktivnega in performativnega elementa gledališča, ki razločuje performativno umetnost od ostalih. Motivacijo lahko gledalcem predstavlja tudi povezava z igralci – gledalci so na primer njihovi oboževalci. Po drugi strani pa je Walmsley v svoji študiji ugotovil, da gre pri večini obiskovalcev za manjše motivatorje – na primer preprosta zabava; manjšina gledalcev pa izpostavi fizični ali čutni odziv (Walmsley 2011, 5–14).

Walmsley je za potrebe lastne raziskave oblikoval tabelo (glej tabelo 3.1) potreb in motivacije obiskovalcev gledališča. Tabelo bom aplicirala na analizo recepcije lutkovnih uprizoritev za odrasle v drugem delu naloge. Razdelitev, vidno v tabeli 3.1 je Walmsley povzel po tabeli Morrisa Hargreaves o motivaciji za obisk galerij in muzeje v Veliki Britaniji in jo prilagodil za gledališče.

Tabela 3.1: Potrebe, motivacija, »driverji« obiskovalcev

Potrebe in motivacija občinstva	»Driverji« in tipi vključevanja
Občutek pripadnosti posebni skupnosti Ritual Eskapizem in zatopljenost Etični izziv Refleksija Dostop do kreativnih ljudi in procesov Estetski užitek in razvoj Prenos zapuščine na mlajšo generacijo Kvaliteten čas s seboj	Duhovni Spiritualni
Občutek drgetanja Občutek mravljincev	Čutni Senzorični
Empatija, biti ganjen Biti del predstave, občutek da 'padeš not' Osebna povezava Odkrivanje človeških odnosov Nostalgija Odkrivanje ali slavljenje kulturne identitete pripovedništvo	Čustven
Razširjanje obzorij	

Intelektualni izziv in samoizpopolnitev Učenje o zgodovini in družbeni problematiki Spodbujanje drugih	Intelektualen
Socializacija Kvalitetno preživljen čas z družino in prijatelji Živost izkušnje Večerja in performans Udobje in vidljivost Dobra postrežba in posebnost prizorišča	Družaben

Vir: prirejeno po Walmsley (2011, 14–15).

V prvem delu poglavja smo na grobo opredelili področje motivacije za obisk (lutkovnega) gledališča, v nadaljevanju pa bodo predstavljeni trije elementi motivacije:

- čustvena motivacija,
- motivacija užitka in
- motivacija izkustva dogodka.

Neposredno z motivacijo pa je povezano še drugo polje – zaznavanje, zato se bo drugi del poglavja nanašal na področje zaznavanja – čustveno, telesno in prostorsko zaznavanje.

Zaznavanje je proces neposrednega zavedanja nečesa; običajno se ukvarjamo s čutno zaznavo, ko je stvar, ki se je začnemo neposredno zavedati objekt, ki deluje na čutni organ; ko ta objekt prepoznamo oziroma istovetimo na kakršen koli način, preide zaznavanje v apercepcijo, (...), ki jo opredeljujemo kot jasno zaznavanje in zavedanje nečesa, kar se je pojavilo v zadnjem deležu pozornega zaznavanja (...). Gre za proces pozornosti, za proces s katerim preide nek vzorec dražljajev v središče pozornosti (Polič 1989, 5–7).

V vsakdanjem življenju ljudje ustvarjamo in konstruiramo svet okoli nas na podlagi socialne predelave informacij, postavljamo se v podobe, živimo v njih in »ta konstrukcija ni več le podoba nečesa, temveč del stvarnosti same. Zato so lahko tudi navidezno povsem subjektivni procesi v tej konstrukciji stvarnosti, kot so vrednotenje objektov v okolju, iskanje ali določanje pomenov stvari in dogajanj okoli nas, delo človeške stvarnosti« (Ule 2005, 70). Če zapisano apliciramo na recepcijo lutkovnih uprizoritev, bi lahko rekli, da med predstavo gledalci ves čas ustvarjajo in določajo pomene vsakemu gibu, tonu, rekvizitu, glasbi in tudi predstavi sami kot

celoti, kar počnejo izrazito subjektivno. Gledalec sedi na svojem sedežu in sam s svojimi mislimi ustvarja pomene, ne glede na to kaj ustvarja njegov sosed, četudi le-ta posredno vpliva nanj in ni nujno, da si zamisli, kar si je zamislil režiser.

Že Shakespeare je predvideval odzive občinstva ob pisanju svojih dram in še danes so recepcijske zmožnosti gledalca upoštevane že od začetka, recepcija občinstva pa lahko uprizoritvi pomaga, vendar jo lahko na drugi strani tudi zavira. V lutkovnem gledališču lahko rečemo, da gledalec v prvi vrsti zaznava lik, ampak v kolikor je ta lik upodobljen kot lutka, se obenem zaveda prisotnosti igralca oziroma animatorja.

Vsak gledalec zaznava uprizoritev na svoj način, na podlagi preteklih izkustev. Pred uprizoritvijo ni *tabula rasa*, hkrati z izkušnjami s seboj prinese tudi znanja in pričakovanja glede uprizoritve. Gledalec zaznava uprizoritev s pomočjo pomenov, ki so bili proizvedeni že prej in so lahko pridobljeni na podlagi kulturnih kodov. Med uprizoritvijo doživlja različne spremembe, ki so lahko emocionalne, fiziološke, motorične. Lahko govorimo o spremembah statusa, saj se s prisotnostjo na uprizoritvi gledalec lahko spremeni v akterja, hkrati pa je del neke skupnosti. Vendar te transformacije večinoma trajajo le med trajanjem uprizoritve (Fischer-Lichte 2008). Če povzamem Anne Ubersfeld (2002, 42), kot navaja v svojem delu *Brati gledališče*, recepcijo predstave označujejo trije ključni elementi:

- a) opira se na velike strukture (narativne) ob mogočnem toku znakov in stimulov,
- b) gledališče učinkuje kot sporočilo in hkrati morebitna akcija gledalca,
- c) gledališke znake lahko gledalec zazna kot negacijo.

Slednje pomeni, da ima sprejemnik sporočilo za neresnično, saj gre za imaginarni konstrukt, za katerega gledalec ve, da je ločen od njegove vsakodnevne realnosti. Znajde se v dvojnem prostoru – v tistem vsakdanjega življenja in drugem prostoru družbenega življenja.

Na spremembo v zaznavanju gledalca je v veliki meri prispevala uvedba elektrike v gledališke dvorane, saj je kontrast med svetlobo in temo spremenil osnovne pogoje recepcije (Pezdiric-Bartol 2007). Zaradi pogostih postavitv igralca/animatorja v drugi plan odra oziroma za likom/lutko, pride pomen osvetljave v lutkovnem gledališču še bolj do izraza. Obenem se lutkovno gledališče zelo rado poigrava z ustvarjanjem iluzij na odru, lutka pa mu daje to moč preseganja realnega. V lutkovnem gledališču se pogosto izmenjujejo tehnike igranja igralca z lutko – lahko je v ospredju kot lik zgolj lutka, igralec pa ali skrit ali oblečen v temno, pri čemer ga gledalec ne zaznava tako intenzivno, kljub temu da ga vidi. V sodobnem lutkovnem gledališču se raznolikost tehnik pojavlja tudi znotraj ene uprizoritve. Gledalec lahko zaznava

uprizoritev kot prikazovanje zgodbe ali izvajanje uprizoritve. Za razliko od, na primer, kinematografske ali fotografske umetnosti, v gledališču gledalec še vedno izbira kam bo usmerjena njegova koncentracija in pogled, kljub temu da mu s celo vrsto efektov predstava narekuje ali vsaj predlaga točko pogleda. Ni nujno, da bo gledalec izbral živo namesto neživega, najverjetneje bo izbral tisto, ki se bo pojavilo v največjem merilu, saj bo hitreje pritegnilo njegovo pozornost. In tu pride do konflikta med živim igralcem in podobo (Pavis 2012, 241). Na tem mestu bi bilo pomembno poudariti, da gledalec v (lutkovnem) gledališču še vedno lahko zavzame določeno mero avtonomije. S tem ko si lahko zavestno izbere svoj fokus, lahko kontrolira recepcijo uprizoritve. V lutkovnem gledališču so lahko posebni efekti uporabljeni izraziteje, saj se tako zakrije (oziroma odkrije) tisto, kar ustvarjalci želijo, da ustvari iluzijo¹⁷, vendar se gledalec še vedno lahko odloči, da ne bo sledil (režijskim) smernicam, še vedno lahko naredi »po svoje«. Zanimiva je tudi primerjava gledališča s filmom, kjer gledalec načeloma nima izbire kam bo fokusiral svojo pozornost (razen, ko je namerno določeno drugače), tako kot pri gledališču, kar posledično vpliva na gledalčevo interpretacijo predstavljenega (Ferner in Orenstein 2006).

Na zaznavanje gledalca lahko pogledamo tudi z drugega vidika, s strani manipulacije gledalca s pomočjo uprizoritve. Vsaka uprizoritev si namreč prizadeva sprožiti spremembe pri gledalcu – to so lahko čustva, ideje, intelektualne spremembe, celo prepričanja, vedenjski vzorci (npr. v primerih političnega gledališča) – za kar uporablja vrsto semiotičnih strategij (De Marinis v Hrvatin 1996, 191). A hkrati lahko rečemo, da je pri vsaki zaznavi prisotno tudi predstavljanje, ki pa je (ponovno) vedno motivirano. V nadaljevanju bomo zato podrobneje obravnavali načine zaznavanja, ki jih lahko za nadaljnje potrebe analize lutkovnega občinstva razdelimo na področja čustvenega, telesnega in prostorskega zaznavanja, kar nato lahko dobro povežemo z možnimi motivatorji za obisk lutkovnih uprizoritev.

¹⁷ Na primer tehnike senčnega gledališča zahtevajo ogromno svetlobnih 'zvijač', spet druge tehnike drugačne prijeme.

3.2.1 Čustvena motivacija

Večina obiskovalcev gledališča naj bi bila motivirana s čustvenim vplivom, v okviru česar lahko govorimo o empatiji, o občutku ganjenosti, prevzetosti, nostalgiji. Lahko gre za osebno povezavo z vsebino uprizoritve ali igralci ali za željo po odkrivanju človeških odnosov, kulturne identitete idr. Čustva so v gledališču tisto, zaradi česar se gledalci vračajo. Gledališča pogosto razvijajo marketing temelječ na čustvih, kar jim obenem tudi nalaga dodatne dolžnosti do gledalca. Večino ljudi/obiskovalcev gledališče osvobaja dnevne rutine ter jim predstavlja zahteven pobeg in izziv. Černigoj-Sadarjeva (1991, 19) izpostavlja tri dimenzije (po Neulingerju), s katerimi lahko opredelimo vsakodnevne aktivnosti med delovnim časom in po (ali pred) njim:

Osnovna in bistvena dimenzija je dimenzija »zaznana svoboda« – občutek, da je aktivnost izbrana zato, ker je akter hotel tako. To je bistveni pogoj prostega časa. Druga dimenzija je motivacija za aktivnost, ki je lahko ekstrinzična ali intrinzična. Tretja dimenzija pa je cilj aktivnosti, ki je lahko končni ali instrumentalni. Po avtorjevem mnenju lahko katerokoli aktivnost, ki se izvaja brez omejitve ali kompulzije, smatramo za prosti čas: to je aktivnost, za katero je značilna notranja motivacija in je sama sebi namen. S takšnim modelom je tudi zavrnjena ideja, da bi prosti čas obravnavali kot nasprotje delu. Vzajemen učinek svobode in intrinzične zavzetosti označuje prosti čas kot stanje, ki zadovoljuje osebnost (Neulinger v Černigoj-Sadar 1991, 19).

Dodaten vpliv na čustveno dožemanje gledališča imajo lahko tudi dejanja po sami uprizoritvi. Diskusije lahko poglobijo posameznikovo izkušnjo in občutek vključenosti. Razvije ali okrepi se lahko tudi gledalčeva lojalnost. V lutkovnem gledališču Maribor je na primer na sporedu voden pogovor z ustvarjalci večinoma ob vsaki predpremierni ali premierni uprizoritvi in po vsaki uprizoritvi za abonente¹⁸. Občasno, odvisno od narave predstave, se občinstvo povabi tudi na oder, v zaodrje, od blizu si lahko pogledajo lutke, rekvizite, tehnično opremo ipd. Ko je Lutkovno gledališče Ljubljana marca 2017 oživilo Klemenčičevo predstavo *Doktor Faust*, s(m)o bili gledalci povabljeni v zaodrje, kjer so igralci predstavili način dela, uporabljeno tehnologijo in z občinstvom komentirali celotno uprizoritev. V tovrstno »dejavnost« je smiselno uvrstiti tudi pogovor po uprizoritvi med samimi gledalci. V nadaljevanju bomo namreč videli, da večina obiskovalcev (oz. intervjuvancev–obiskovalcev) meni, da k obisku

¹⁸ Pri tem se sklicujem na Abonma Veliki – lutkovne predstave za odrasle (Lutkovno gledališče Maribor, sezona 2016/2017).

(oziroma dogodku obiska lutkovnega gledališča) sodi tudi nadaljnje druženje s prijatelji ali družino, oziroma z osebami s katerimi so se predstave udeležili.

Ker ima lutkovno gledališče pri nas že kar močno tradicijo, lahko predpostavljamo (in kasneje preverimo), da je večina obiskovalcev lutkovnih uprizoritev za odrasle obiskovala lutkovno gledališče v otroštvu ali v vlogi staršev s svojimi otroki, kar smo z opravljeno analizo tudi potrdili. Obisk lutkovnega gledališča tako v njih lahko vzpodbudi nostalgичne občutke in spomin na »nedolžen« in »brezskrben« otroški čas. Pečjak o tem pravi, da

nostalgija ni toliko hrepenenje po preteklosti kot taki, temveč po določenih kvalitetah, ki se jih pripisuje preteklosti in pogreša v sedanjosti. Na nek način je iskanje sedanjosti v preteklosti. Lahko bi rekli, da niti ne gre toliko za nostalgijo po preteklosti, kakor po sedanjosti. Nostalgija torej ni potreba po restavraciji preteklosti. Njeno bistvo je ravno v tem, da gre za nekaj preteklega, zaključenega, nepovrnjivega. V nasprotju z negotovo sedanjostjo in še bolj prihodnostjo je preteklost varna, že poznana in preizkušena. Nostalgичne podobe oziroma predstave o preteklosti so nekako »fiksirane«, nespremenljive in statične. Zaradi svoje nepovratnosti in zaključenosti delujejo pomirjujoče (Pečjak 2006, 51).

Preteklost tako lahko dojemamo kot nek ideal, h kateremu se zatečemo in prav možnost, da to podoživimo v sedanjosti, obiskovalcem prinaša užitek. V tem smislu nam lahko nostalgija služi kot sredstvo eskapizma, saj se nanaša na nekaj preteklega, zaključenega, kar nam je že poznano, s čimer prinaša občutek varnosti ter posledično užitek. Na nek način »pobegnemo« v preteklost, saj se tam počutimo »udobno« (Pečjak 2006, 52–54). Nostalgичna čustva zelo pomembno vplivajo na motiv obiskovalcev gledališča, vendar pa morajo biti le-ta zadovoljena. To skuša gledališče ali gledališka uprizoritev doseči predvsem s konstantnim izzivanjem čustvenih reakcij – bodisi z vživljanjem ali »hipnotiziranjem« gledalcev bodisi z grobimi prekinitvami gledalčevega eskapizma.

3.2.2 Čustveno zaznavanje in vživljanje

V poznem 18. stoletju je veljalo prepričanje, da bo igralec s telesnim prikazovanjem emocij le-te izvabil tudi iz gledalca. Učinek na gledalca je bil zasnovan enostransko – od akterja do gledalca. Takšne predpostavke igre so bile kmalu ovržene s predstavniki historične avantgarde, ki so stremeli k intelektualnemu pomenu in h kritičnosti ter niso dajali poudarka na emocionalnost. V 60-ih letih prejšnjega stoletja je postalo aktualno obojestransko učinkovanje

– od akterja do gledalca in obratno. Uprizoritev nastane kot rezultat interakcije – gledalci zaznavajo akterjevo delovanje in nanj reagirajo, reakcije pa so lahko čisto notranje ali takšne, kot jih lahko zaznamo na zunaj – smeh, vzkliki, jok, kašljanje, itd. Te reakcije vplivajo tako na ostale gledalce, kakor tudi na igralce. Posledica tega so spet zaznavne reakcije gledalcev in igralcev. Fischer-Lichtejeva (2008, 61–67) na to naveže pojem *feedback zanke*, s katerim nakazuje na samoproizvajanje uprizoritve oz. na proizvajanje uprizoritve s strani vseh udeležениh – akterjev in občinstva – česar posledica je, da uprizoritve ni moč popolnoma načrtovati, saj je odvisna od vseh vpletenih. Interakcijo lahko razčlenimo glede na različne aspekte interaktivnega odnosa, in sicer

- a) interakcija občinstvo – oder,
- b) interakcija občinstvo – igralec in
- c) interakcija v občinstvu (Passow v Bennett 1990, 76).

Pri prvi je občinstvo v interakciji s prezenco igralcev na odru. Feedback je opažen s strani igralcev, katerim naklonjena in poznavalska publika spodbuja še boljši performans in obratno (Bennett 1990, 162).

Čustveno zaznavanje gledalca hodi z roko v roki z gledalčevim vživljanjem v uprizoritev, ki ji prisostvuje, z vživljanjem v določen lik v uprizoritvi ali zgolj z vživljanjem (oziroma poistovetenjem) z določeno idejo ali tematiko, ki jo uprizoritev izpostavlja. Lipps (2000, 14–19) opredeljuje tri forme vživljanja: praktično, simpatetično in estetsko vživljanje, pri čemer pri prvem gledalec prepozna emocije drugih, vendar ni nujno, da pride do čustvene spremembe tega posameznika. Pri simpatetičnem vživljanju se reproducirano čustvo preobrazi v dejansko doživljeno določeno čustvo. Kadar pa se proces vživljanja izvede v navezavi na predstavo, gre za iluzijo in govorimo o estetskem vživljanju.

O netradicionalnih gledaliških praksah (sem sama – zaradi odmika od klasičnega gledališča – uvrščam tudi lutkovno gledališče za odrasle) Bennettova (Bennett 1990, 93) pravi, da vključujejo občinstvo v vse stopnje produkcije in iščejo centralno vlogo za gledalca. Ključna razlika je v vzpostavljenem kontaktu skozi lutko in ne skozi živega igralca, vendar pa to ne pomeni, da lutkar ne more imeti dovolj neposrednega stika z občinstvom. Lutkovno gledališče, za razliko od ostalih scenskih umetnosti, ohranja staro tradicijo neposrednega komuniciranja

med občinstvom in lutkarjem¹⁹ (Trefalt 1993). Dober primer je predstava *Proces ali Žalostna zgodba Josefa K.*²⁰, ki gledalca postavlja v središče dogajanja, kjer se mora ta podvreči »procesu«. Predstava je zasnovana tako, da se »v nadčasovni glasbeno–lutkovni kompoziciji/.../ v vlogi Josefa K. znajde gledalec« (Lutkovno gledališče Maribor 2012b, gledališki list). »Smisel predstave je bil, da smo vsi Josef K.« pravi režiser Matija Solce in nadaljuje, da je »sam ta vidik malce poudaril tako, da na odru nimamo glavnega karakterja, ampak za Josefa K. uporabimo gledalca, ki se znajde tudi na odru, postane del predstave, se vanjo vključi. Ta sistem ga premelje, tako da pride iz gledališča morda spremenjen, zamišljen... Vsekakor pa ima možnost, da po svoje interpretira predstavo« (Solce v Pertič Gombač 2012).

Brecht je veliko pisal o tem, kako v gledališču velja nuja živeti in kako je to postalo že samoumevno ter hkrati trdil, da je potrebno poiskati drugačen način za stik gledalca z igralcem. »Gledalca je treba odpustiti iz hipnoze, igralca rešiti naloge, da se mora popolnoma spremeniti v prikazovane osebe. Moral je imeti možnosti izražati kritiko. Moralo je postati možno pokazati ob delovanju osebe še neko drugo delovanje, tako da sta postali mogoči izbira in celo kritika« (Brecht 1987, 128). Danes je v okviru lutkovnih uprizoritev za odrasle pri nas prostora za oboje – za popolno živitev gledalca v uprizorjeno zgodbo in like ter hkrati za zavzem distančne pozicije gledalca zaradi njegove zavestne želje po oblikovanju kritičnega mnenja. Če podamo za primer predstavo *Mož, ki je sadil drevesa*²¹, celoten performans teče jasno, lahko bi rekli celo, da precej poetično, ustvarja svoj lasten ritem. Predstava na ta način ustvarja pogoje popolne živitve v dogajanje na odru. Po drugi strani predstava odpira ekološka vprašanja, vprašanje ohranjanja narave in skrbi za planet, dotakne pa se tudi samega smisla človeškega obstoja. tem dopušča gledalcu možnost razmisleka in ga sili v spremembe izven prostora lutkovne uprizoritve. To seveda ne pomeni, da lahko gledalec zavzame zgolj eno pozicijo. Četudi gledalca predstava popolnoma prevzame in se ob tem popolnoma živi v situacijo na odru in v občinstvu, lahko še vedno zavzame kritični, distančni odnos do vidnega in oblikuje lastno mnenje o vidnem ali doživetem.

Močan vpliv na lutkovno gledališče (še posebej v 60-ih in 70-ih letih prejšnjega stoletja) je imel Brechtov potujitveni učinek. Njegove ideje vpeljevanja novih efektov pa so hkrati vplivale na ustvarjanje nove podobe lutkovnega gledališča – gledališča, ki temelji na negiranju

¹⁹ Predstave v katerih je vzpodbujeno sodelovanje akterjev in gledalcev so po navadi tiste, ki vsebujejo ročne lutke. Skozi zgodovino so bili znani Punch & Judy, Kasperl, Petruška. V teh predstavah so gledalci vzpodbujali določena dejanja, druga pa zavirali, velikokrat je šlo za politično satirične farse in groteske (Trefalt 1993).

²⁰ Premierno uprizorjena aprila 2012 v Lutkovnem gledališču Maribor, režija Matija Solce

²¹ Premierno uprizorjena v Mariboru, 15. septembra v okviru Zaigranih zgodb, kot del programa MARIBOR 2012 – Evropska prestolnica kulture, režija Nika Bezeljak.

naturalističnega lutkarstva (Trefalt 1993, 70). Proces življenja v lutkovnem gledališču lahko poteka drugače kot v dramskem, predvsem pri odraslih gledalcih, ki to ne počno tako sproščeno kot otroci (Djilas in drugi 2013, 29). Pogost je potujitveni element, ki se kaže kadar režiser ne želi, da gledalec doživi popolno iluzijo – ko ga želi pripraviti k razmisleku ali streznitvi. To je na lutkovnem odru možno doseči s tehnikami, ki na dramskem odru niso tako pogoste. Lahko se razkrije lutkarja izza paravana ali pa se na primer v predstavo vstavi pevska točka. Občinstvo se v dramskem gledališču lahko življa v določen lik, ki ga uprizarja konkreten igralec. Zaradi živega človeka – igralca, gledalec konkretne situacije na odru lažje poveže z realnostjo in se zato tudi veliko lažje vživi v ponujeni lik. Vendar pa tudi lutka uteleša določen izdelan lik in predstavlja določen gledališki znak. Razlikuje se v tem,

da proces utelešenja dramskega lika pri lutki ne poteka v konkretno človeško dimenzijo, ker je lutka le oživljena mrtva snov, temveč je konkretizacija utelešenja le naznačena, plastično, z likovnimi in glasovnimi rešitvami, z gibanjem in gestami. Tako imenovani naznačni nivo konkretizacije je pomemben za razumevanje lutkinih notranjih zakonitosti in specifičnosti znakovnega sistema lutkovnega gledališča (Trefalt 1993, 12).

Na gledalčevo življenje v lik/uprizoritev/idejo lahko vplivajo elementi vključevanja občinstva, ki naj bi izvirali predvsem iz želje po ukinitvi distance. Le-ta še vedno predstavlja temeljno gledališko konvencijo, saj gledališko dogajanje že samo po sebi predpostavlja distanco. Posamezniki (gledalci) si načeloma prizadevajo ohranjati to distanco, saj si le tako lažje oblikujejo stališče. Ker jim je predstava tako preglednejša, se večina ljudi od uprizoritve raje distancira, kot pa aktivno sodeluje v njej. To sicer ne pomeni, da se v uprizoritev ne vživijo, temveč da zgolj vidno in slišno ne sodelujejo (Roselt 2014, 338). Ben Chainova (v Bennett 1990, 17) se ob tem naveže na filmske teoretike²² in določi dejavnike distance. Kombinacija neresničnosti in prepoznavnih človeških lastnosti predstavlja minimalna pogoja za identifikacijo, ki sta spremenljiva – znotraj teh mej deluje distanca. V določenih lastnostnih lika se gledalec prepozna in to ga (gledalca) pritegne. Lastnosti, ki se od lika do gledalca in realnega sveta razlikujejo, ga (gledalca) odrinejo proč njega. Nastane estetska napetost, ki tvori distanco. Šibka distanca se tvori, kadar je zavedanje fikcije minimalno, kadar pa je povečano v kombinaciji z nizko humanizacijo pa obratno – primer je področje farse in stiliziranega gledališča z ekstremno abstrakcijo, kamor bi lahko uvrstili lutkovno gledališče za odrasle. Po

²² Zaradi odsotnosti dramskih teoretikov, ki bi v današnjem času raziskovali gledalčevo vključenost v fiktivne svetove, se Ben Chainova obrača na filmske teoretike, kot sta Christian Metz in André Bazin, ki je mnenja, da je distanca osrednji, najnujnejši element v ekran-avditorij razmerju, gledalec pa je postavljen natančno v vlogo voajerja.

njeni teoriji naj bi se v lutkovnem gledališču – in še posebej v uprizoritvah za odrasle – tvorila izredno močna distanca gledalca do uprizoritve. Vendar pa sem na tem mestu mnenja, da temu ni tako, saj se s prepletom vizualnih efektov in močnega občutja atmosfere, gledalec lahko popolnoma vživi v zgodbo in like. Definitivno težje pride do identifikacije z likom, še posebej če je le ta uprizorjen skozi lutko, a ko govorimo o vživljanju se z Ben Chainovo v tem pogledu ne strinjam, kar bom podkrepila v analizi pridobljenih intervjujev v nadaljevanju. Lahko bi rekli, da gledalec v bistvu nima ne distance in ne svobode do uprizoritve, saj se nahaja sredi nje. Je vpet v predstavo in torej v času uprizoritve živi življenje v tej predstavi. Jacques Rancière (2010) piše o dveh formulah preoblikovanja gledališča. Po prvi je potrebno gledalca iztrgati iz omamljenosti, saj se tako identificira z liki na odru. Postaviti ga je treba pred neobičajno predstavo, v kateri mora najti smisel. Po drugi strani pa je potrebno ukiniti distanco in gledalca potegniti iz položaja mirnega opazovalca. Pri tem se nanaša na brechtovsko in artaudovsko gledališče hkrati, saj po enem gledalec zavzema distanco, po drugem pa se ji odpoveduje. Moderni poskusi reformiranja gledališča naj bi nenehno nihali med tema dvema poloma (Rancière 2010, 9).

Z intervjuvanci smo v drugem delu poskušali priti do ugotovitve, ali sami doživljajo lutkovne uprizoritve z ohranjanjem distance do videnega in slišane ali pa se popolnoma vživijo v predstavo. Nadalje tudi, ali menijo, da je to odvisno od njih samih ali od predstave in ideje ustvarjalcev predstave ter njene specifične zasnove. Pomemben uvid v vživljanje gledalcev v predstavo, bodo dali tudi odgovori na vprašanje o tem, ali jim to, da jih »potegne not« v predstavo nudi varnost, udobje, užitek.

3.2.3 Motivacija užitka

»Gledalčev užitek niha med očaranostjo nad magičnim
poustvarjanjem in med opazovanjem posmehovalne
prakse« (Ubersfeld v Hrvatini 1996, 208).

Eden izmed pogostih motivatorjev obiskovalcem gledališča predstavlja užitek, v okviru česar lahko govorimo ne samo o uživanju med gledanjem predstav, temveč tudi o užitku ob odhodu med ljudi, druženju z družino, prijatelji, znanci in ljudmi podobnih interesov, užitek ob navzočnosti samega dogodka. V široko polje užitka bi lahko v okviru pričujoče teme uvrstili na primer tudi užitek ob doživetju avtentičnosti in »živosti« predstave, občutek kolektivnosti in

skupnosti podobno mislečih, pa vendarle je omenjeno zgolj površinski oris gledalčevega uživanja v gledališču.

Anne Ubersfeld (v Hrvatin 1996, 199–210) se loti zadeve nekoliko temeljiteje in kot predpogoje navaja nalezljivost ter dvojnost gledališkega užitka, v okviru česar se pri slednjem prepletata užitek po priklicevanju odsotnosti in užitek kontemplacije odsrke realnosti. Gre torej za nihanje med občutkom odsotnosti in poigravanjem s prisotnostjo, kar je včasih močno povezano, spet drugič pa razdeljeno in pomembno vpliva na gledalčevo sprejemanje, ki je vedno aktivno. Govorimo lahko tudi o užitku znaka, pri čemer znak simbolizira nekaj odsotnega, sem pa sodi vse, kar to odsotnost priključuje – spominjanje, želja, utopija. Zelo močan motivator je lahko tudi užitek posnemanja, ki »temelji na želji, da bi pred našimi očmi z omejenimi obrtniškimi sredstvi, ki so človeku na voljo pri njegovem delu, posnemali svet« (Ubersfeld v Hrvatin 1996, 208). Lahko gre za posnemanje narave, družbe, za procese. Morda najbolj primaren ali naraven bi bil lahko užitek gledanja in poslušanja, pri čemer je ključno, da se zgodbe in podobe gledalcu rišejo sproti, gledalec pa ob tem deluje z gledanjem in poslušanjem, kar v njem (lahko) vzbuja veselje in užitek. V to kategorijo lahko umestimo tudi užitek minljivosti, saj predstava v (lutkovnem) gledališču nenehno zgineva, hkrati pa nobena nadaljnja uprizoritev ne bo več enaka. Slikarsko delo, film, ali knjigo sicer lahko vsakokrat beremo drugače, a vendarle nam bodo zmeraj na voljo iste podobe, iste besede oziroma znaki, medtem ko je gledališče odvisno od mnogih dejavnikov, ki so zmožni predstavo peljati v različne podobe (skupek gledalcev, atmosfera, improvizacija igralcev ipd.).

Užitek t.i. brikolaža kot naslednjega izmed užitkov v obisku gledališča, se izraža v sposobnosti gledalca, da si iz vseh ponujenih elementov oz. znakov sam sestavi sebi odgovarjajoč in »užitkovoren« kolaž, ob tem pa je nenehno soočen z zgodbo, ki si jo oblikuje sosednji gledalec. Kot aktivni, se izraža tudi užitek spominjanja, ki v gledalcu vzbuja prepoznavanje predhodnega in hkrati oblikovanje novega doživljanja. »Pred gledalca postavljen svet fikcije priključuje gledalčev referenčni svet, svet neposrednih in s kulturo prevzetih izkušenj« (Ubersfeld v Hrvatin 1996, 210). Užitek razumevanja gledalec doživi, kadar miselno obvladuje družbene in razumske dejavnosti, ki se pred njim odvijajo. Užitek invencije pa na drugi strani zajema hkrati izumljanje nepričakovanih znakov (s strani gledalca), ki se nanašajo na fikcijskost in izumljanje odsrke igre. Vedno pa se invencija nanaša na tradicionalne kode, znake poznane gledalcu. Gledalčeva identifikacija z likom (pri čemer je prisotno vmesno identificiranje z igralcem), idejo ali temo se povezuje z užitkom potovanja. Gledalec lahko – odvisno od režijske ideje – zavzame mesto pisatelja, ob tem pa ima občutek, da sam ustvarja potek predstave; »potovanje« pa lahko potuje

od junaka do junaka ali do ideje. Hkrati gledališče gledalcu ponuja tematike, ki so mu tuje, se jih boji ali so mu neprijetne – na primer smrt, umor, strast, incest, saj se v gledališču s tem srečujejo posredno. Tako blizu kot da bi zadevo sami doživeli, a hkrati z razumsko distanco, saj vemo, da nič ni resnično. Gledanje drugega »kako umira« in hkratno zavedanje imaginarnosti, gledalcu ponuja poseben užitek. V lutkovnem gledališču so tovrstne tematike pogoste, saj ima lutka moč, da prikaže mnoge »nerealne« situacije (lahko leti, je iznakažena, pretirana) in ob tem vseeno deluje »naravno«. Kot zadnji užitek v tem orisu lahko izpostavimo še užitek občutka ob medčloveškem stiku, druženju in »biti med ljudmi« (Ubersfeld v Hrvatini 1996, 215). Če sta užitek »potovanja« in užitek pomiritve ob težkih tematikah povezana s čustveno, umsko platjo, pa je užitek ob druženju in stiku z zunanjim svetom, s soljudmi predvsem telesni užitek.

3.2.4 Telesno zaznavanje in telesni užitek

»Ko opazujemo nek pojav kot (ne)estetski, nas zanima le to, ali ta artefakt, ki ga zaznavamo na kontinuumu lepo – grdo, v nas izziva občutenje ugodja. Vse ostalo je, vsaj z vidika estetske presoje, irelevantno« (Tomc 1999, 141).

Telesna občutenja vzbujajo endorfini, ki se sprožajo kot odzivi na čutne dražljaje in na kulturno pogojene dražljaje, občutja ugodja pa lahko izzove tudi estetsko občutenje (Tomc 1999). Tomc (1999) v svojem tekstu *Estetsko občutenje* le-to navezuje na recepcijo glasbene umetnosti, vendar pa lahko zapis o estetskem občutenju kljub temu apliciramo na doživljanje lutkovnih uprizoritev. Tomc trdi, da »če za občutenja nasploh velja, da se oblikujejo na dimenziji ugajajoče – neugajajoče, potem velja za estetska občutenja, da se oblikujejo na poddimenziji lepo – grdo. Gre za kompleksen multidimenzionalen prostor naše duševnosti, v katerem se neposredno telesno odzivamo na kontinuumu ugajajočega in neugajajočega na občutenja na subkontinuumu lepega in grdega« (Tomc 1999, 134). Nadalje meni še, da naj pri tem ne bi šlo za katarzičen učinek umetnosti, temveč zgolj za ugajanje, ob čemer estetsko občutenje opiše kot »neposredno distanco«. Ta bi posamezniku (v našem primeru gledalcu) omogočala, da uživa ob stvareh, ki bi mu bile v drugačnih okoliščinah (oziroma v vsakdanjem življenju) neprijetne. Trditev lahko zagotovo uporabimo na primeru estetskega občutenja obiskovalcev lutkovnega gledališča, saj nam je le-to zmožno (realno) izražati fizično nezmožna stanja človeka. Predstavlja nam motive in tematike, ki so gledalcu lahko skrajno neprijetne v realnem življenju, a z distanco, s katero dostopa do tematike v dvorani, ohranja potrebno odmaknjenost,

da ob tem razvije užitek. Obenem bi pa lahko tudi sklepali, da se z istim razlogom gledalec na drugi strani težje vživi, saj se popolnoma zaveda fikcije, ki jo spremlja in dejstva, da »zadeva« ni mogoča. Zagotovo gre za zanimivo nasprotje, ki predstavlja dober temelj za analizo in diskusijo v nadaljevanju.

Obisk gledališča je v vsakem primeru telesno izkustvo. Kot prvo, se gledalci fizično nahajajo v določenem prostoru, samo uprizoritev pa prav tako doživljajo s telesnim občutkom. V gledalcih naj bi se vzbudila potreba po izvajanju istih gibov, pri čemer je njihova aktivnost hkrati delovanje domišljije in telesni proces. Gledalec naj bi uprizoritev zaznaval s celotnim telesom, ne le z vidom in sluhom. Misel, da gre pri obisku teatra za ustvarjanje skupnosti gledalcev in akterjev ter gledalcev samih, je bila razvita že v prejšnjih poglavjih. Različne interakcije in prepletanja le-teh tako pomembno vplivajo na telesno zaznavanje. Gledalec namreč zaznava akterjevo telo, a se hkrati odziva tudi na vedenje drugih gledalcev, saj med predstavo ni sam (Fischer-Lichte 2008, 58). Lastno izkustvo ni nikoli popolnoma lastno, in če bi isto uprizoritev gledali ponovno, z drugačno skupnostjo občinstva, bi bilo spet drugačno. Vsak gledalec je izpostavljen različnim procesom formiranja, doživlja transformacije, ki so hkrati tako intelektualne kot tudi telesne (Roselt 2014, 380).

Fischer-Lichtejeva (2008, 270) govori o stanju »*betwix in between*«, s katerim opisuje doživetje krize kot telesne transformacije, ki se kaže kot sprememba fiziološkega, motoričnega, energetskega in afektivnega stanja. V gledalcu se lahko vzbudijo močna občutja in čustva, zaradi česar pride do zavedenja telesnih sprememb. Na primer kadar gledalec ob uprizoritvi doživlja občutja groze ali strahu, s tem dobi status delujočega. Pomembno vlogo ima ritem predstave, pri čemer gre za telesno načelo, ki vpliva na bitje srca in dihanje. Kot ritmično lahko zaznavamo zvok, besede, tone – vse zaznavamo telesno. Ritem ima pomembno vlogo pri organiziranju časa in ustvarja nekakšen red uprizoritve. V kolikor gre v uprizoritvi za različen ritem, lahko to gledalcu oteži povezovanje telesnega s prostorskim in zvočnim, zaradi česar težje ustvari pomenske odnose. Hkrati je vsak gledalec drugače ritmično uglašen. Lahko se zgodi, da podobno uglašeni gledalci vplivajo na druge gledalce ali akterje. Ritem torej deluje vzajemno. S tem se kaže družbena razsežnost ritmičnih procesov v gledališču. Popolnoma različni objekti, ki trenutno oblikujejo skupino – občinstvo, se lahko med določeno uprizoritevijo znajdejo v skupnem ritmu, iz katerega lahko tudi izstopijo.

3.2.5 Motivacija izkustva dogodka

Gledališki dogodek je »medčloveška akcija v vsem razponu od individualne do družbene sfere« (Kalan 1990, 8). Biti del določenega (gledališkega) dogodka, razviti občutek skupinske ali kolektivne pripadnosti in druženje je svojevrsten motivator za obisk gledališča, ki nam razkriva socialne razsežnosti (lutkovnega) gledališča.

Gledališče je že v svojem jedru determinirano kot izvedba, gesta ali dogodek in celotni proces dela na uprizoritvi, temelji na končnem dogodku.

»Tisto, kar gledališka predstava uprizarja, namreč nikoli ni nič drugega kot prav ona sama: to, kar se odvija pred očmi gledalcev, je *uprizoritev same geste uprizarjanja*. Obenem pa je ta sedanja uprizoritev, to živo rojevanje dogajanja razumljeno tudi kot dovršitev, kot izpolnitev in utelešenje nečesa, kar se kot heideggerjevska ekstaza časa steguje iz nedoločene preteklosti in ki ne obstaja drugače kot v obliki ekstenzije sedanjega trenutka« (Kolenc 2014, 245).

Dejstvo je, da je gledališče zbirališče določenega občinstva, saj gre za skupek ljudi, ki se je ob določenem času na določenem mestu zbral z nekim namenom, kar mu dodeluje socialno in socializacijsko funkcijo. Gledalčevo pripadnost (ne samostojno izbrani) skupini ob obisku gledališča Skušek-Močnikova (1980, 11) označi za tautologično, saj posameznik pripada skupini, ker ji pripada, ker se je ob tem dogodku v njej znašel. Neka skupina se tako loči od drugih skupin in hkrati omogoča ideološko dezintegracijo drugih skupin. Na njeno tezo se nanaša Pušić, ki pravi (Pušić 1998, 64), da ima gledališče poseben družbeni naboj ravno zaradi načina recepcije, saj naslavlja kolektivnega gledalca ter se tako ideološko konstituira kot specifična družbena skupina. Gledališče tako lahko prevzame naloge vzgoje, izobraževanja in politike, na kar pa vplivajo kulturne značilnosti in (zunanje) okoliščine tako ustvarjalcev kot recipientov.

3.2.6 Prostorsko zaznavanje in atmosfera

Vloga gledalca v uprizoritvi je tesno povezana z vprašanjem prostora, ki je ključnega pomena za njegovo percepcijo uprizoritve. Prostorskost neke uprizoritve se ustvari s hkratnim bivanjem gledalcev in igralcev (ter ostalih sodelujočih – npr. tehnične ekipe), določenem kraju ob določenem času. Prostorskost uprizoritve lahko opredelimo kot performativni prostor, ki nudi

določene možnosti za gibanje in zaznavanje tako akterjev kot tudi gledalcev. Večinoma je prostor vnaprej določen (Roselt 2014, 127).

Pojem prostorski je tesno povezan z atmosfero, kar lahko poimenujemo atmosferski prostor. Gre za izkustveni fenomen, ki se zgodi med akterji in gledalci ter je pogojen s tukajšnjostjo in zdajšnjostjo. Z atmosferskim prostorom se ustvarjalci intenzivneje ukvarjajo od 60-ih let naprej in pravijo, da gre za občutenje lastnega telesa na specifičen način. Atmosfera je tisto, kar rečemo, da prostor izžareva in na gledalce učinkuje najprej. Pojem atmosfere je v estetiko vpeljal Böhme, izhajal pa je iz pojma avre Walterja Benjamina. Benjamin (2003) namreč trdi, da je avra vezana na tukaj in zdaj in je ni mogoče posneti. Mediatizacija (po njegovo) krni avro, ki jo občutimo ob živem uprizarjanju. Pravi, da je »posebnost snemanja v filmskem ateljeju v tem, da je prostor občinstva zavzela aparatura. Tako mora odpasti avra, ki je okrog igralca, s tem pa tudi avra okrog prikazanega lika« (Benjamin 2003, 161). Na tem mestu lahko govorimo o osnovni atmosferi, ali o manjših atmosferskih celotah. Atmosfera je oblikovana v simbol ali znak, pri tem pa pomembno vlogo odigra postavitvev v prostoru. Lutkovni prostor je morda težje določljiv kakor klasični dramski, saj na odru v sožitju delujeta igralec in lutka. Lutkar je lahko zakrit, kar ga v prostoru lahko ovira, hkrati pa onemogoča stik z občinstvom. Oder in prostor okrog njega je povečini zelo specifičen in natančno določen, s tem pa sta določena (in do neke mere omejena) tudi gledalčev pogled in udelestvovanje. V lutkovnem gledališču se za ustvarjanje atmosfere uporablja vrsto scenskih elementov – intenzivnost in barvnost luči, mizanscena; pogosti so nasprotni ali realistični scenski elementi, ki ustvarjajo posebno atmosfero zaradi svoje resničnosti v primerjavi z stilizirano/neživo lutko (na primer ogenj ali voda) (Trefalt 1993, 115).

Na oblikovanje atmosfere vpliva veliko dejavnikov, na primer vonj, zvok, glasovi, šumi, svetloba... Prvi, vonj, ima lahko izredno močen učinek. Bodisi je ustvarjen namerno ali pa je zgolj izraz mešanja parfumov, scenskih pripomočkov ipd. Hkrati je vonj nekaj, kar v prostoru ostane in nas spremlja skozi celotno uprizoritev. Tudi luči in zvoki imajo posebno moč, saj lahko v trenutku spremenijo atmosfero, lahko vplivajo na razpoloženje gledalcev tudi brez gledalčevega zavedanja. Različni zvoki in glasovi imajo prav tako funkcijo ustvarjanja prostorski in atmosfere ter hkrati proizvajajo določeno telesnost.

Pomembno vlogo pri oblikovanju gledalčeve recepcije uprizoritve ima namestitvev gledalca v prostoru, katerega trendi so se skozi zgodovino spreminjali do te mere, da v najradikalnejših primerih gledalcu predstava celo izgine pred očmi. Uprizoritve lutkovnega gledališča se lahko deloma s tem poistovetijo, saj je vsaka postavitvev uprizoritve unikatna – od dvorane oziroma

prostora, kjer se uprizoritev dogaja, prostora za občinstvo, pa do same postavitve uprizoritve na odru oziroma pred/za/med občinstvom²³ (De Marinis v Hrvatin 1996).

V nadaljevanju bomo različne oblike gledalčevega zaznavanja aplicirali na izbrani vzorec obiskovalcev lutkovnega gledališča za odrasle.

²³ Na primer predstava *Proces* se odvija v kletnih prostorih mariborskega lutkovnega gledališča, predstava *Ulica norcev* se razvije v kletnem prostoru intimnega odra umetniške skupnosti GT22, v posebej za dotično predstavo urejenem prostoru (tako za igralca, kot njegovo publiko).

4 EMPIRIČNA RAZISKAVA – ANALIZA OBČINSTVA

V empiričnem delu naloge bom raziskovala recepcijo lutkovnih uprizoritev za odrasle, kar bom izvedla s podrobno analizo občinstva. Zanimajo me gledalčeva občutenja in zaznavanja, do česar lahko pridemo zgolj z metodo intervjuja. V nadaljevanju bom opredelila relevantne pojme in okoliščine na metodološkem področju naloge ter opredelila že uvodoma začrtane namene in cilje raziskave. Dotaknila se bom relevantnih raziskav, ki bodo služile za primerjavo in izhodišče. Nadalje bom opisala postopek dela, izbor delovnega vzorca, vprašalnik ter potek izvajanja intervjujev. Na koncu bodo predstavljene glavne ugotovitve analize občinstva.

4.1 Namen in cilj raziskave

Analiza recepcije zajema različne oblike kvalitativnega raziskovanja in je v mnogih vidikih vpeta v kulturne študije.

Ob zbiranju empiričnih podatkov o občinstvu z globinskimi intervjuji in opazovanjem, študije običajno uporabljajo kvalitativne metode tako v primerjalni analizi podatkov o občinstvu kot v analizi podatkov o vsebini. Neposredni cilj je tako raziskovanje samega procesa recepcije, ki po svoje učinkuje na uporabo in vpliv medijske vsebine (Jensen in Rosengren 1996, 314).

Glavna vprašanja raziskovanja, ki nas pri tem zanimajo so, kaj točno raziskujemo v okviru izkušnje občinstva in kaj iščemo. Kot problematično lahko izpostavimo, da se pri podatkih, ki jih analiziramo, zanašamo zgolj na prepričanje, da so nam intervjuvanci povedali 'resnico' (Reasons 2010). V pričujoči analizi smo na *težavo* naleteli že v samem začetku – ob povabilih posameznikov na intervju. Pri večini intervjuvancev smo ob povabilu na intervju naleteli na podoben odziv. Večina jih je bila namreč mnenja, da ne bodo zadostili raziskovanim potrebam. Skrbelo jih je, da ne bodo vedeli, kako odgovoriti, ali bodo odgovori pravilni, ali se bodo skladali s tem, kar želimo iz njih »izvleči«. Ko smo začetne zadržke »umaknili« z jasno predstavljeno lastno idejo o izpraševanju (o tem, kako me zanima njihovo doživljanje uprizoritev, motivacija za obisk lutkovnega gledališča, demografski podatki, celotno izkustvo obiska lutkovnega gledališča in da seveda napačnih odgovorov ni), so vsi intervjuvanci zadržke pustili ob strani.

Analiza, ki jo bom izvajala, se bo vršila po obisku lutkovnega gledališča – tovrsten pristop je pogostejši pri študijah občinstva in v kulturnih študijah – izognila pa se bom raziskovanju odzivanja občinstva med samimi uprizoritvami²⁴

Glavni namen raziskave je ugotoviti, kako gledalci doživljajo obisk lutkovnega gledališča v celoti, da dobimo uvid v različne aspekte gledališke izkušnje. Spraševala sem se, kakšen »tip« gledalca prevladuje in na podlagi v začetku zastavljenih demografskih vprašanj, oblikovala idealni tip obiskovalca lutkovnih predstav za odrasle v Sloveniji. Na podlagi ugotovitev sem želela dobiti uvid v sprejetost lutkovnih uprizoritev za odrasle pri nas in kako le-te dojemajo različne generacije občinstva. Zanimalo me je, na kaj so gledalci osredotočeni in predvsem, kaj jih motivira za obisk lutkovnega gledališča.

4.2 Pregled relevantnih raziskav

Za vpogled v tovrstno raziskovanje sem iskala že obstoječe raziskave na tematiko občinstva ter izbrala tiste, ki mi bodo v raziskavi služile kot smernice in pripomogle k strokovnosti lastne raziskave. Hkrati bodo služile kot baza podatkov, s katerimi bom v sklepnem delu primerjala lastne ugotovitve.

Kot prvo bi izpostavila raziskavo Bena Walmsleya (2011) *Why people go to the theatre: a qualitative study of audience motivation*. Raziskava je bila izvedena s pomočjo kvalitativnih metod, saj kvantitativne niso obrodile sadov v iskanju resnične sinteze motivacije. Uporabljena je bila metoda intervjuja in lastnega opazovanja. Ugotovil je, da je glavni motivacijski faktor težnja po čustvenem doživetju in učinku. To oporeka predhodnim raziskavam na ostalih področjih prostega časa, ki kot prednostno izpostavljajo eskapizem, učenje, krepljenje socializacije in zabavo (Walmsley 2011, 4).

Podobno raziskavo sta leta 1995 izvedla Bergadaà in Nyeck. Intervjuvala sta 14 obiskovalcev in 13 ustvarjalcev in ugotovila sta, da so povezani v svojih motivacijah ne zaradi samega produkta teatra, ampak zaradi sodelovanja pri kulturnih vrednotah, ki bazirajo na splošnem mnenju o tovrstni kulturi. Glede na motive sta izolirala osnovne vrednote: hedonizem, družbeni konformizem, osebni razvoj in skupnostni užitek. Ločila sta obiskovalce v dva značilna tipa:

²⁴ Reasons navaja tehnike Schoenmakers Henri-ja – snemanje obrazne mimike, pritiskanje gumbov ob ne/všečnih elementih uprizoritve ipd.

tisti, ki jih vodi intelektualna stimulacija in tisti ki jih vodi senzorična/čutna izkušnja (Walmsley 2011, 4).

Študija Franka Coppietersa (v Bennett 1990) je osrednjo pozornost namenila naravi občinstva in njihovih reakcij. Coppieters je razvil je metodo Rom Harré²⁵, ki temelji na premisi o skupini, ki je več kot število posameznikov, je *supra-individual*, z velikim razponom značilnosti. Analiziral je performans v smislu družbenega dogodka, ki ga je razdelil na epizode, med drugim zbiranje in razpršitev. Odkril je, da občinstvo, ki obiskuje ne-tradicionalna gledališča, prevzema večje tveganje. Oblikoval je štiri splošne zaključke o percepciji občinstva, ki služijo kot osnovno izhodišče oblikovanja raziskave v nadaljevanju:

- I. Odnos do dojetja odnosa s preostalo publiko je pomemben faktor v gledališki izkušnji posameznika,
- II. zaznavni procesi v gledališču so, med drugim, oblika družbene interakcije,
- III. negibni objekti lahko postanejo personificirani in dobijo tako močno simbolično vrednost, da skrb glede usode postane jedro čustvene izkušnje in
- IV. gledališče stremi k izkušnjam homogenosti med občinstvom in njihovimi reakcijami (Bennett 1990).

Raziskava Marie Gourdon (v Bennett 1990) *Théâtre, Public, Perception* kombinira sociološko razčlenitev občinstva z analizo percepcije. V vprašalniku se dotika vseh aspektov zaznave občinstva in pričakovanj, ki so oblikovana na osnovi prostora performansa, zgodovine institucije (ali podjetja), ali režiserja in okolja odra, kakor tudi predstave same. Odkrije podobnost v družbeni strukturi gledališkega občinstva – mladi, srednji in višji sloj, izobraženi. Njena analiza kaže razlikovanja v ideologiji, v okusu in v pomembnosti zabave. Tako kot prej omenjeni Coppieters, tudi ona predpostavlja drugačno obliko izkušnje za občinstva izven tradicionalnih gledaliških institucij.

Andrzej Wirth (v Bennett 1990) primerja nemško, poljsko in ameriško občinstvo, pri katerem ugotavlja, da se ameriško od evropskega precej razlikuje. Razlog vidi v vzgoji evropskega obiskovalca, ki je bil vzgojen v atmosfero institucionaliziranega državnega teatra. Pravi, da državna podpora ne deluje zgolj kot ekonomska podpora performativnim umetnostnim, ampak hkrati deluje kot njihova potrditev in s strani države kontroliran prispevek v izobraževalni sistem. To vodi v obsežno občinstvo, trenirano v določeno kulturno tradicijo. Sporno se morda

²⁵ Po filozofu in psihologu Romanu Harréju.

zdi zgolj to, da državna podpora sicer omogoča večjo dostopnost, vendar hkrati določa dojemanje umetnosti kot (ne)primerne.

V slovenskem prostoru se pričujoče tematike dotika Aleš Gabrič, čigar ugotovitve niso pretirano spodbudne. Ugotavlja, da je ključna težava v pomanjkanju virov in poročil vseh vrst, s statističnimi podatki o občinstvu pa naj bi se začeli premiki šele v času po drugi svetovni vojni. Ti podatki so skopi, iz njih ni razvidna sestava občinstva, niti njihovi motivi za obisk kulturnih prireditev (Gabrič 2010). Pomanjkanje tako strokovne literature kot tudi statističnih podatkov je imelo vpliv tudi na našo raziskavo, saj je bilo potrebno temelje za raziskovanje (intervjuvanje) oblikovati s pomočjo le nekaj podobnih, v tujini izvedenih raziskovanj, s čimer med drugim izgubimo prostorsko kulturno (in tudi časovno) primerjavo.

4.3 Opis dela

Za pridobitev podatkov je bila uporabljena metoda intervjuja, intervjuvanci pa so bili izbrani na podlagi oblikovanega reprezentativnega vzorca. Vzorec sem določila s pomočjo beleženja obiskovalcev na lutkovnih predstavah, torej z metodo opazovanja. Vprašalnik sem oblikovala na podlagi teoretskega dela magistrske naloge tako, da sem zajeli raziskovalna vprašanja začrtana v začetku raziskovanja in tista, ki so se izoblikovala med teoretičnim delom naloge. Vsako vprašanje je vsebovalo vrsto potencialnih podvprašanj, ki smo jih postavljali po potrebi oziroma glede na odgovore vprašancev. Intervjuji so potekali s vsakim intervjuvancem posebej. Respondente smo iskali med prijatelji, znanci, družinskimi člani ter njihovimi prijatelji – torej po metodi snežne kepe. Trajali so med 25 in 45 minut. V naslednjem koraku so bili narejeni transkripti intervjujev. Odgovori vseh intervjuvancev so analizirani, ugotovitve pa zbrane v drugem delu empiričnega dela naloge.

4.3.1 Vzorec respondentov

Reprezentativni vzorec je izoblikovan s pomočjo metode opazovanja z udeležbo – z obiskom Lutkovnega gledališča Maribor in Lutkovnega gledališča Ljubljana. Podatke sem zbirala med februarjem 2016 in junijem 2017 na petnajstih predstavah, osebe pa razvrščala v štiri skupine: mlajše ženske, starejše ženske, mlajši moški, starejši moški. Gledalce sem ločila po spolu in starosti, saj jih po drugih parametrih s pomočjo metode opazovanja ni bilo mogoče, ostale podatke pa sem pridobila tekom intervjujev. Z omenjenim razločevanjem obiskovalcev sem

želela ugotoviti, ali prihaja do razlikovanja recepcije celostnega obiska lutkovnih uprizoritev za odrasle med moškimi in ženskami ter kakšna so razlikovanja v motivaciji za obisk lutkovnega gledališča v različnih starostnih skupinah. V kategorijo mlajših žensk in moških uvrščamo dijake, študente, mlajše zaposlene do 30 let, v kategorijo starejših moških in žensk uvrščamo vse, starejše od 30 let. Sklepala sem, da bo prišlo do razlikovanja v motivaciji za obisk gledališča med mlajšimi in starejšimi, zaradi samega razvoja in tradicije lutkovnega gledališča pri nas. Starejši imajo morda spomin na obiskovanje društvenih lutkovnih predstav, uličnih predstav ali pa so na lutkovne predstave vozili svoje otroke. Mlajši se morda spominjajo otroških dni, morda so se spoznali z lutkovnim gledališčem zaradi izobraževalnih programov.

Obiskala sem predstave Lutkovnega gledališča Maribor (LGM), Športnikov, Lutkovnega gledališča Ljubljana (LGL), Momenta Maribor, HNK u Varaždinu, Bande frdamane in avtorskih projektov²⁶ in sicer: *Mož, ki je sadil drevesa*, *Vrnitev v Bullerbyn*, *Go!*, *Sen kresne noči*, *Pekel na Zemli*, *Banda bere*, *Dr. Faust*, *Via Matti/Ulica norcev*, *Na Luno z Zvitorepcem*, *Lakotnikom in Trdonjo*, *Salto mortale*.

Omenjenih predstav se je udeležilo skupno 642 ljudi, od tega 311 (48,4%) mlajših žensk, 173 (26,9%) starejših žensk, 76 (11,8%) mlajših moških in 82 (12,8%) starejših moških, na podlagi katerih smo izbrali vzorčno skupino ljudi, ki jo je zastopalo 9 (50%) mlajših in 5 (27,8%) starejših žensk ter 2 (11,1%) mlajša in 2 (11,1%) starejša moška, skupaj 18 ljudi.

4.3.2 Vprašalnik in izvedba intervjujev

Vprašalnik za intervjuje je oblikovan opirajoč se na teoretske nastavke – na dramsko teorijo, aplicirano na lutkovno gledališče, zaznavanje in motivacijo. Vprašalnik je sestavljen iz treh sklopov vprašanj. V prvem sklopu so intervjuvanci podali osnovne demografske podatke, v drugem delu smo obravnavali motivacijo za obisk lutkovnega gledališča, v tretjem delu pa vsa področja zaznavanja. Podvprašanja v drugem in tretjem sklopu smo obravnavali sproti, odvisno od poteka intervjuja in odgovorov. Vprašanja so bila naslednja:

- 1 Demografski podatki: spol, starost, izobrazba, poklic, urbano ali ruralno okolje
 - 1.1 Kako pogosto se udeležite lutkovnih uprizoritev za odrasle

²⁶ Večina uprizoritev se je odvila v prostorih LGM kot domača produkcija ali gostujoča predstava za obiskovalce programa Abonma Veliki in Izven. Uprizoritev *Dr. Faust* je nastala po vzoru prvotne uprizoritve Milana Klemenčiča v produkciji LGL v prostorih Ljubljanskega gradu.

- 2 Vsak posameznik ima lahko drugačne vzgibe za obisk lutkovne predstave. Razlogov je lahko več, lahko se tudi razlikujejo glede na uprizoritev. Zanima me, kaj je vaš glavni razlog za obisk lutkovnega gledališča oziroma lutkovne uprizoritve za odrasle? Kaj vas motivira? (novo znanje, druženje, dogodek, estetski užitek, nostalgija).
 - 2.1 Ste ob omembi, da greste v lutkovno gledališče naleteli na kak nepričakovan odziv (prijateljev, znancev, družine?) Kaj mislite zakaj?
 - 2.2 Obiskujete tudi druge uprizoritvene umetnosti? Katere?
 - 2.3 Ste obiskovali lutkovno gledališče kot otrok ali s svojimi otroki?
 - 2.4 Si ob obisku lutkovne predstave priskrbite gledališki list? Ga shranite? Ali shranite tudi vstopnico ali kak drug spominek?

- 3 V naslednjem, zadnjem sklopu vprašanj bomo obravnavali procese zaznavanja in recepcije. Prosila bi vas, da se spomnite zadnje lutkovne predstave, ki ste se je udeležili ali katere druge predstave (za lažjo predstavo).
 - 3.1 Zanima me, kaj ste počeli pred in po predstavi (urejanje, informiranje o uprizoritvi, druženje, pogovor po predstavi) in s kom ste se predstave udeležili?
 - 3.2 O čem ste razmišljali med predstavo?
 - 3.3 Kakšna ste imeli pričakovanja glede predstave? So bila izpolnjena?
 - 3.4 Kako ste zaznavali svoje sosede (ste se jih zavedali, odmislili, ste se počutili povezani)
 - 3.5 Ste bili bolj fokusirani na lik – lutko ali na živega igralca; ali morda na kaj tretjega (scenografija, glasba)?
 - 3.6 Ste se med predstavo popolnoma vživeli ali ste ohranjali distanco do gledanega in poslušaneega? Menite, da je to odvisno od vas ali od uprizoritve?
 - 3.7 Lutke imajo moč, da nam lažje prikažejo nerealno, abstraktno – ali menite, da se zato težje/lažje vživimo v predstavo?
 - 3.8 Na kakšen način ste dogajanje med predstavo povezovali z osebnim življenjem? (vsebina, ideja, likovnost, vzbudi željo po čem)
 - 3.9 Je predstava v vas izzvala kakšna čustva, kakšna?
 - 3.10 Je bila predstava po vašem mnenju dobra oziroma kako ocenjujete dobro predstavo?

4.4 Rezultati raziskave

Intervjuji so bili razdeljeni v tri sklope vprašanj. V prvem sklopu sem pridobila demografske podatke, zanimala me je starost intervjuvanca, izobrazba in poklic ter ali prihajajo iz urbanega ali ruralnega okolja. Prav tako me je zanimalo, kako pogosto se udeležijo lutkovnih uprizoritev za odrasle. Drugi sklop vprašanj se je nanašal na motivacijo in tretji na zaznavanje.

a) Demografski podatki

Ker so bili intervjuvanci izbrani izključno glede na spol in starost, sem opravila analizo ostalih podatkov. Večina obiskovalcev ima univerzitetno izobrazbo ali še študira, srednješolsko izobrazbo ima večinoma doseženo starejše občinstvo in ena mlajša oseba. Več kot polovica sodelujočih je zaposlena v izobraževalnih ustanovah ali podjetjih z izobraževalno dejavnostjo (6 oseb) in v kulturnih ustanovah (4 osebe). Mednje uvrščam tudi osebe, ki opravljajo tovrstno študentsko delo. Ostali sodelujoči so zaposleni v javni upravi, turizmu in informacijski stroki. V ruralnem okolju živi ena oseba, mlajša ženska, ki se je tja preselila iz urbanega okolja zaradi dela. Ostali intervjuvanci (17 oseb) prihajajo iz urbanega okolja (iz Maribora in Ljubljane).

b) Kako pogosto se udeležite lutkovnih predstav za odrasle

Sodelujoči se udeležujejo lutkovnih uprizoritev za odrasle večkrat letno. 5 vprašanih ima abonma in so v lutkovnem gledališču do pet krat letno. Ti so v glavnem starejši gledalci in ena mlajša gledalka. Mlajši se lutkovnih uprizoritev udeležujejo nekoliko manj, povprečno dva do trikrat letno. Trije sodelujoči (mlajše ženske) se predstav udeležujejo mesečno. Moški se predstav udeležujejo nekoliko redkeje kot ženske, zgolj en izmed vprašanih ima abonma.

c) Motivacija za obisk lutkovnega gledališča.

»Kasneje, ko lutkovno gledališče za odraslega spoznaš bližje, definitivno zaradi estetike, ker je toliko več možnosti individualne interpretacije kot recimo v klasičnem gledališču.« (Mojca A. 2017)

»Uživam v kreativnosti predstav, miselnih procesih, ki jih sprožijo in druženju z ljudmi, s katerimi grem v gledališče.« (Mojca L. 2017)

»Mene (motivira) predvsem to, da so predstave kratke in po navadi sproščujoče. Ko grem s predstave, se ne obremenjujem z nekimi težkimi zadevami. Gre bolj za zabavo.« (Metka 2017)

»V splošnem, da zadovoljim svojo željo in potrebo po kulturnem izobraževanju.« (Vesna 2017)

»Mene je gnala radovednost. Kaj lahko pokažejo lutke odraslemu človeku.« (Zvonka 2017)

Motivacija za obisk lutkovnega gledališča variira od intervjuvanca do intervjuvanca. Na primer: splošno zanimanje za kulturo, motivacija s strani prijateljev, zaradi preteklih izkušenj, nove izkušnje, nova spoznanja, druženje s prijatelji, priporočilo prijateljev ali znancev, spomin iz otroštva, poklicni vidik, estetski vidik, užitek, druženje, sprostitev, zabava, želja po kulturnem izobraževanju, radovednost ali kulturno udejstvovanje.

Motivatorji sodelujočih za obisk lutkovnega gledališča so precej raznoliki, izstopa morda samo en – druženje s prijatelji in povabilo prijateljev. Pogosto se lutkovnih predstav udeležijo tudi na podlagi izkušenj in spominov na otroštvo. Temu sledijo razlogi kot so nova spoznanja in radovednost ter želja po kulturnem udejstvovanju. Najmanj sodelujočih pa se lutkovnih predstav udeleži zaradi poklica, estetskega vidika in zabave. Odgovori se v veliki meri skladajo s pričakovanim, saj sem sklepala, da bo gledalcem glavni motivator predvsem *zabava*.

č) Nepričakovan odziv ob omembi obiska lutkovnega gledališča

»Niti ne. Kar se tiče moje generacije, se mi zdi, da so ljudje dosti bolj odprti. Mogoče tudi v smislu nostalgичnosti, ker se sami spominjajo predstav iz otroštva.« (Ana 2017)

»Pogosto, predvsem znanci in včasih družina. Ker se večina ljudi še vedno drži stereotipa: lutke so za otroka in pika.« (Mojca A. 2017)

»Nepričakovanih odzivov skoraj več ni.« (Jerneja 2017)

Večina sodelujočih ob omembi, da gredo v lutkovno gledališče ni naletela na nepričakovan odziv okolice. 12 intervjuvancev je povedalo, da nepričakovanih odzivov ni in da ljudi lutkovno gledališče zanima. Nekaj jih je tudi omenilo, da se gibljejo v takšnih krogih ljudi, kjer se ljudem obisk lutkovnega gledališča ne zdi čuden ali nenavaden celo sami hodijo ali poznajo koga, ki hodi. Tisti, ki so odgovorili, da do nepričakovanih odzivov vseeno pride, so večinoma povedali, da so takšni odzivi pogosti. Vsi so si edini pri razlagi, da je temu tako, ker ljudje ne vedo, da obstajajo lutkovne predstave za odrasle. Zdi se jim smešno ali nenavadno, da bi odrasla oseba gledala nekaj otroškega. Intervjuvanci so povedali, da se mnenje teh ljudi precej spremeni, ko jim dogajanje podrobneje razložijo. Nekateri pokažejo zanimanje, drugim se pa ne zdi nič posebnega. Odgovori so me precej presenetili, sklepala sem namreč, da bo večina sodelujočih odgovorila, da naleti na nepričakovane odzive okolice, manjšina, pa da ne.

d) Obiskovanje drugih uprizoritvenih umetnosti

»Gledališke predstave, koncerte, razstave, performanse, plesne predstave.« (Mojca L. 2017)

»Trudim se. Klasične dramske predstave recimo, sploh kakšne družbeno kritične, kontroverzne.« (Ajda 2017)

»Klasično gledališče, koncerte, stand-up.« (Darinka 2017)

Vsi sodelujoči se udeležujejo tudi drugih uprizoritvenih umetnosti in podobnih kulturnih dejavnosti. Vsi intervjuvanci obiskujejo klasično dramsko gledališče, 5 si jih ogleda kakšno razstavo, trije radi obiskujejo koncerte, prav tako trije pa plesne predstave in balet. Dve osebi gresta občasno na operno predstavo, samo ena oseba se udeležuje performansov in prav tako le ena oseba obiskuje tudi stand-up dogodke. Spol in starost pri izbiri tovrstnega udejstvovanja ne igrata nobene vloge, saj med njima ni mogoče izpeljati povezave. Pričakovala sem, da se bo večina udeleženi udeještovala tudi drugih uprizoritvenih umetnosti, nisem pa pričakovala, da bod to počeli prav vsi, ne glede na spol ali starost.

e) Obiskovanje lutkovnega gledališča v otroštvu/z otroki

»Ko so bile predstave še v starem gledališču, je bilo zelo nostalgčno – tiste stopnice in ozki prehod, tisti klanec in rdeča preproga.« (Ajda 2017)

»Ja, s svojimi otroki. Spomnim pa se Zvezdice Zaspanke, ki smo jo šli s šolo gledat na Pobrežje. Tega se spomnim, kot da bi bilo danes.« (Darinka 2017)

Vsi sodelujoči so hodili v lutkovno gledališče v otroštvu ali kasneje s svojimi otroki, nekateri celo oboje, čeprav so ti intervjuvanci starejše populacije (dve osebi, en moški in ena ženska). Med mlajšimi so vsi hodili v lutkovno gledališče v otroštvu – nekateri s starši, drugi z vrtcem in šolo, nekaj jih je omenilo, da so hodili z obojimi. Med starejšimi so vsi potrdili, da so hodili v lutkovno gledališče s svojimi otroki.

Ob vprašanju ali menijo, da obiskovanje v otroštvu oziroma z otroki vpliva na današnje obiskovanje lutkovnih uprizoritev, sem dobila precej raznolike odzive, ki se ne ponavljajo glede na spol ali starost sodelujočih. Tri osebe so omenile, da se ob obisku počutijo nostalgčno, ena je povedala, da se je tako počutila zgolj v starem gledališču. Druga oseba, ki je vzgojiteljica v vrtcu, se ob pripravah otrok na obisk lutkovnega gledališča spominja, kako so pripravljali njo in pravi, da je občutek vsekakor nostalgčen. Starejša gospa je mnenja, da njeno obiskovanje lutkovnega gledališča v otroštvu in kasneje s svojimi otroki, ne vpliva na današnje obiskovanje

lutkovnih predstav. Meni, da bolj kot to, občuti močnejšo povezavo zaradi poklica vzgojiteljice. Druga starejša gospa trdi, da je obiskovanje s hčerko pred dvajsetimi leti pustilo vpliv na obiskovanje lutkovnih predstav danes. Pravi, da jo je ponovno pritegnilo. Tudi pri tem vprašanju me je presenetilo, kako enotni so si bili intervjuvanci. Ali gre v tem primeru za osebne ambicije ali zgolj za močno lutkovno tradicijo v Mariboru in okolici, pa je na tem mestu še prezgodaj govoriti.

f) Gledališki list in vstopnica

»Vstopnico zadržim samo v primeru posebne vrednosti obiska. Gledališki list pa vedno rada pogledam.« (Ajda 2017)

»Skrbno shranim vsak gledališki list in vse vstopnice. Če mi je vizualno všeč in me predstava navduši ga doma postavim na vidno mesto za dekoracijo.« (Mojca A. 2017)

»Vedno obdržim vstopnico, ki si jo zalepim v zvezek, ki ga imam za tovrstne spomine.« (Nina 2017)

»Vstopnic in gledaliških listov si ne shranjujem več. Se jih preveč nabere.« (Metka 2017)

S sodelujočimi smo se pogovarjali o tem, ali si pred predstavo priskrbijo gledališki list, ali si ga kasneje shranijo, kaj naredijo z vstopnico ipd. Z vprašanjem sem skušala pridobiti informacije o čustveni vpletenosti v obisk lutkovnega gledališča, hkrati pa me je zanimalo, kako se posamezniki, če se, na predstavo pripravijo. Skoraj polovica vprašanih (8 oseb) vstopnic ali gledaliških listov ne obdrži. Nekateri si jih priskrbijo, a nadalje ne shranijo. 5 oseb si shrani vstopnico ali gledališki list v primeru, da ji je bila predstava posebej všeč, se je udeležil s kakšno posebno osebo ali pa je imela posebno povezavo z osebnim življenjem. 5 oseb si vstopnice ali gledališke liste shranijo vedno, vsem pa je skupen en vzrok – za spomin. Zanimiv pri tem vprašanju bil predvsem spekter odgovorov in dejstvo, da odgovori sodelujočih niso imeli prav nobene veze z drugimi dejavniki. Spol, starost ali izobrazba ter poklic pri tem vprašanju niso pokazala vpliva.

g) Dogajanje pred in po predstavi.

Pred začetkom tretjega sklopa vprašanj, ki se navezujejo na področja zaznavanja, sem intervjuvancem naročila, naj si zamislijo eno naključno ali zadnjo videno lutkovno predstavo za odrasle. Prosila sem jih, da opišejo dogodek in sicer, da povedo, kaj počno pred in kaj po

predstavi, s kom se navadno predstav udeležijo, ali se pred predstavo posebej uredijo ali po predstavi še ostanejo s prijatelji, spregovorijo o predstavi ipd.

»To je dogodek. Se uredim, malo bolj posebno, ker vseeno greš v gledališče. Druženje, pijača po predstavi je obvezna. Da malo 'poevalviraš'.« (Maja 2017)

»Mislim, da če greš na eno predstavo, je to cel dogodek. Da se družiš s tistim, s komer greš, greš na pijačo pred predstavo, ali pa da greš po predstavi.« (Tina 2017)

»V bistvu si potem naredimo tak kulturni večer. In ja, je to dogodek. Veliko nam pomeni takšno druženje, vedno več se mi zdi, z leti.« (Vesna 2017)

»Na predstavo grem z ženo, o predstavi pa se navadno še pogovarjava kasneje doma. Ostaneva tudi na debati po predstavi, to mi je všeč.« (Dušan 2017)

Polovica sodelujočih se pred predstavo uredi, kot pravijo, »gledališču primerno«. Dva od sodelujočih, oba starejša, pa sta povedala, da se posebej ne urejata za gledališke dogodke. Skoraj vsi vprašani (16 oseb) se pred ali po predstavi s prijatelji še družijo in debatirajo o videnem. Nekaj (v glavnem starejše ženske) jih je posebej poudarilo, da jim obisk lutkovnega gledališča predstavlja celosten dogodek, kulturni večer. Na predstavo se z informiranjem pripravi tretjina vprašanih, nevezano na spol in starost. 10 oseb se predstav udeležuje s prijatelji, 5 z družinskimi člani, 5 s partnerjem. Samo ena oseba – mlajša ženska, se je (zadnje) predstave udeležila sama. Iz tega lahko izvečemo, da večini obisk lutkovnega gledališča predstavlja tudi obliko preživljanja časa s prijatelji ali družino, kar je bilo tudi za pričakovati, četudi me je vseeno presenetilo dejstvo, da je sama na predstavo šla zgolj ena oseba.

h) Razmišljanja med predstavo.

»O predstavi in o pomenih. S čim bi lahko kaj povezal. Če pa je predstava težja, ali, da je takšna, da se res dosti dogaja, mene čisto noter potegne.« (Maja 2017)

»O tem, kako so detajlno narejene lutke. O vseh finesah. Predvsem vizualna plat predstave.« (Tina 2017)

»Na začetku sem razmišljala, če tudi prijatelji uživajo tako kot jaz. Potem pa skoraj vse odmisli in sledila dogajanju na odru.« (Jerneja 2017)

»Kako čustveno je vse zaigrano, kako na enostaven način prikažejo stvari, da jih takoj razumeš.« (Vesna 2017)

»Vmes so mi misli odplavale malo izven okvirjev same zgodbe. Takrat sem razmišljal o sceni na odru, o igrilstvu in igralcih samih ter o samem gledališču.« (Boštjan 2017)

Največ sodelujočih (8 oseb) med predstavo razmišlja o izvedbi lutkovne predstave. Takoj za tem so po številu odgovorov tisti, ki sledijo sami zgodbi in o zgodbi med prestavo razmišljajo (6 oseb). Prav tako šest oseb je odgovorilo, da med predstavo razmišljajo o predstavi, v kar lahko zajamemo celostno dogajanje na odru. Štiri osebe so omenile, da se ukvarjajo s pomeni, ki jim jih predstava prikazuje, tri osebe pa se ukvarjajo predvsem z vizualno platjo predstave. Dve osebi razmišljata o posebnih efektih in njihovih vplivih pa celostno dogajanje na odru in prav tako zgolj dve osebi povedali, da ju predstava navadno tako »potegne not«, da o drugem ne razmišljata. Ena oseba se med predstavo ukvarja z izpostavljeno vsebinsko problematiko, ena oseba razmišlja o ostalih prisotnih v dvorani in samo ena oseba je povedala, da je vse odvisno od predstave, ki jo gleda. Med odgovori ni zaznati povezave med starostjo ali spolom intervjuvancev. Odgovori so bili precej raznoliki, ni pa se jih veliko ukvarjalo s pomeno, kot sem pričakovala.

i) Pričakovanja.

»Dostikrat pričakujem tudi več od predstave, če mi jo nekdo priporoči in pove, da je dobra.« (Ajda 2017)

»Jaz od predstave pričakujem, da me navduši. Da je nekaj novega, da me pritegne tematika, da je tako tudi odigrano.« (Maja 2017)

»Glede pričakovanj sem bil precej zadržan. Od ljudi, ki so gledali predstavo sem slišal ogromno pozitivnih stvari, nekaj tudi negativnih kritik, a vseeno si na podlagi tujih mnenj nisem želel ustvariti svojega.« (Boštjan 2017)

Največ sodelujočih (7 oseb) pričakuje, da jih bo predstava navdušila, da se bodo zabavali ter da jim bo obisk »nekaj pustik«. Tri osebe so povedale, da imajo visoka pričakovanja, prav tako tri osebe pa se raje pustijo presenetiti in ne pričakujejo ničesar. Ena oseba je povedala, da se njena pričakovanja povečajo, kadar za določeno predstavo dobi priporočilo prijateljev. Eni osebi je zelo pomembna poanta predstave, vendar je od posamezne predstave odvisno, če se to pričakovanje izpolni. Prav tako ena oseba pričakuje, da bo doživela in izkusila nekaj novega. Med odgovori ni zaznati povezave oziroma razlikovanj med sodelujočimi različnih starosti ali spola. Tovrstni odgovori niso bili preveč raznoliki, jih je pa večina povedala, da od predstave pričakujejo zabavo, kar sem tudi sama sklepala.

j) Zaznavanje sosedov.

»Sem se jih zavedala v smislu, da sem vedela, da so tam. Ampak me niso motili.« (Tina 2017)

»Odvisno, kakšen tip predstave je. Sicer pa kar 'padem noter' in to je to. Drugače bi rekla tudi, da se odzivajo mlajši. Če jim je všeč, se vstanejo, ploskajo, se derejo 'bravo' ipd. Tega mi nismo delali. To je zdaj drugače.« (Darinka 2017)

»S sosedi nisem čutil posebne povezave. Opazil sem jih le ob trenutkih, ko se je na odru menjavala scena, takrat sem imel namreč čas opazovati okolico.« (Boštjan 2017)

Večina sodelujočih se na preostalo publiko in sedeče poleg sebe (dalje: sosede) ne ozira, jih ne motijo ali celo popolnoma odmislijo, ne glede na spol ali starost. Štiri osebe se osredotočijo na sosede, v kolikor le-ti predstavijo »motijo« oz. se nekulturno obnašajo. Prav tako štiri osebe se publike zavedajo občasno, v kolikor pride do kakšnih posebnosti – glasen smeh, čas »brez akcije« na odru, na primer med menjavanjem scene. Dve osebi se gledalcev okrog sebe popolnoma zavedata in sta na njih pozorni, obe sta osebi ženskega spola, mlajše generacije. Ena oseba, mlajša, ženskega spola, je povedala, da jo preostalo občinstvo moti in prav tako ena oseba je povedala, da je vse odvisno od predstave. Zanimiva je ugotovitev treh starejših žensk, da se mlajša populacija odziva drugače. Vzroke pripisujejo vzgoji in razlikah v dojemanju obiska gledališča med njimi samimi in mladimi.

k) Fokus.

»Jaz sem najbolj fokusirana na igralca. Kako se premika, kako govori, na kak način to dela. Tudi ko poslušam pevca, vedno opazujem zraven, kako to podaja, kakšno mimiko in kretnje ima ipd.« (Maja 2017)

»Vedno me najbolj prevzame povezanost med igralcem in lutko.« (Jerneja 2017)

»Meni je vedno najprej celota. In potem v tej celoti gledam, kjer vse se kaj dogaja.« (Zvonka 2017)

»Večinoma na igralce in njihove obrazne izraze. Kljub temu se mi je krepko vtisnila v spomin glasba.« (Boštjan 2017)

Na tem mestu nas je zanimalo, ali so gledalci bolj osredotočeni na lik – lutko, na živega igralca ali na kaj tretjega – na primer scenografijo, svetlobne efekte, glasbo, celotno sliko ipd. Največ sodelujočih (7 oseb) se fokusira na lutko in igralca hkrati, pet oseb pa je pozornih na celoto. Štiri osebe so povedale, da na njihov fokus vpliva predvsem predstava, torej se lahko tudi

razlikuje. Dve osebi sta fokusirani izključno na lutko, dve pa izključno na igralca. Pri tem vprašanju prav tako ni bilo zaznati nobene povezave s starostjo in spolom, tudi ne z izobrazbo in poklicem, kar precej preseneča. Sploh, ker je med sodelujočimi precej zaposlenih v vzgojno izobraževalnih zavodih, za katere sem sklepala, da bodo osredotočeni na vizualno plat predstave ter igralčevega oživljanja lutke.

1) Vživljanje.

»Menim, da sem se popolnoma vživela, je pa čisto odvisno od izvedbe in trenutnega počutja.«
(Mojca A. 2017)

»Odvisno od predstave. Vsekakor se vživim, včasih pa tudi razmišljam o na primer sceni, lučeh, glasbi in podobnih stimulantih.« (Mojca L. 2017)

»Ohranil sem nekaj distance. Mislim, da je to kombinacija obojega, a v večji meri osebnosti in v manjši uprizoritve.« (Boštjan 2017)

Največ vprašanih (10 oseb) se v predstavo popolnoma vživi, od tega vsi starejši, ženske in moški. Štiri mlajše osebe so povedale, da rade ohranijo distanco, četudi jih predstava pritegne. Tri osebe so mnenja, da je vse odvisno od predstave. Tri osebe so prepričane, da je to odvisno od posameznika in prav tako tri osebe so mnenja, da je vživljanje odvisno tako od posameznika kot od predstave. Da se bo toliko gledalcev v predstavo popolnoma vživelo, nisem pričakovala, a povezav tudi znotraj tega vprašanja ni moč najti.

Nadalje me je zanimalo, ali menijo, da se zaradi abstraktnosti lutk in/ali njihovega prikazovanja lažje oziroma težje vživimo v predstavo. Samo dve osebi (mlajši ženski) sta bili mnenja, da se vživimo težje, medtem ko so bili vsi ostali sodelujoči mnenja, da se zaradi lutk vživijo lažje (8 oseb) ali da lutke na vživljanje ne vplivajo (9 oseb), kar je še en presenetljiv odgovor. Pričakovala sem, da se ljudje težje vživijo ravno zaradi »neživosti« lutke, a se je izkazalo, da ta značilnost lutke na gledalce v resnici sploh ne vpliva.

»Mene ne zmotijo neke abstraktne zadeve. Predam sem ustvarjalnemu in umetniškemu pridihi, ki spada zraven in bolj kot je umetniško, manj grejo v neke realne detajle, bolj mi je všeč, ne moti me. Mogoče, če bi bilo čisto preveč realno v lutkovnem gledališču, in še posebej za otroške predstave, bi me to verjetno bolj motilo. V tem realnem svetu smo tako ali tako ves čas, otrok in tudi odrasli, pa rabi tudi ta domišljjski svet. Odrasli, ki smo pa toliko v neki realnosti, da zgubiš stik z domišljijo, z umetniškim, z ustvarjalnim delom sebe in ti to vdahne nekaj, nekega ustvarjalnega čuta, nekaj tega v sebe.« (Maja 2017)

»Menim, da nas lutke lažje popeljejo v svet nenaravnega, ker niso ljudje in je z njimi vse mogoče.« (Jerneja 2017)

»Ker lutka ne kaže čustev, je zelo veliko odvisno od tistega, ki vodi lutko. Zato so tudi dobri, ker znajo to prikazati. Ko je nekaj zelo abstraktno, je lažje mogoče za to uporabiti lutko.« (Dušan 2017)

m) Povezovanje z osebnim življenjem.

»Iz zgodbe definitivno projiciraš nekaj na svoje življenje. Itak gledaš s svoje perspektive in lahko da tudi vidiš, to kar hočeš videti. Ne gre toliko za identifikacijo z likom, ampak za samo zgodbo oziroma poanto zgodbe.« (Ana 2017)

»Povezujem z otroštvom, ko sem zelo rada izdelovala miniaturne stvari za svoje barbice in tudi takšna predstava v meni vzbudi željo po ustvarjanju. Mogoče bi me pri kakšni drugi predstavi dosti bolj pritegnila vsebina.« (Tina 2017)

»Lahko povežem stvari iz vsebine predstave, če se me tiče. Pri lutkovnih predstavah jaz vedno tudi gledam iz stališča kako bi lahko to otrokom povedala. Dosti se s tem ukvarjam.« (Darinka 2017)

Sodelujoče sem vprašala, na kakšen način povezujejo dogajanje med predstavo z lastnim življenjem. Pri tem me je zanimalo, ali jih pritegne zgodba oziroma vsebina predstave in ali v njih vzbudi kakšne posebne želje. Večina vsebino predstave (11 oseb) z lastnim življenjem poveže. Štirim osebam ženskega spola spremljanje predstave navadno spodbudi željo po ustvarjanju, od tega sta dve osebi študirali oblikovanje. Štiri osebe so mnenja, da je vse odvisno od predstave, dve osebi pa razmišljata, kako bi sami situacijo z lutko lahko prenesli na otroke. Obe sta zaposleni v izobraževalni ustanovi. Ena oseba (mlajši moški) je povedala, da dogajanja s svojim življenjem ne povezuje, hkrati mu le-ta ne vzbudi nobene želje ali ideje. Pri tem vprašanju je za izpostaviti ravno dejstvo, da je samo ena oseba povedala, da gledanega nikakor ne povezuje s svojim življenjem. Lahko bi rekli, da ohranja popolno distanco do gledanega. Po eni strani bi lahko tovrstnih odgovorov pričakovali več, hkrati pa me je presenetil tudi samo en tak odgovor, saj ljudje na tak ali drugačen način s seboj povezujejo praktično celoten svet okrog sebe.

n) Čustva.

Zanimalo me je, ali predstava v gledalcih vzbudi čustva in če, kakšna. Predstave izzovejo čustva v vseh vprašanih. Ena oseba (mlajša ženska) je odgovorila, da se to ne zgodi vedno. Intervjuvanci so izpostavili raznolika čustva, tako pozitivna kot tudi negativna.

»Seveda. Vedno. Lahko se razjočem, nasmejem, ... se ne brzdam, naj pride ven.« (Ajda 2017)

»Vedno bolj se mi zdi. Lahko prideš do nekih zaključkov, nekih vrednot. V tem smislu. Čustva se zagotovo prebudijo tekom predstave, je pa odvisno od same predstave, kako in katera.« (Darinka 2017)

»Predstave doživljam bolj čustveno, ker so bolj intimne, manj ljudi, večji stik z igralci. Se mi zdi, da postaneš čustven zaradi umetniškega doživljanja. In tudi po gledališču še rabim nekaj časa, da se sestavim.« (Vesna 2017)

»Zagotovo. Saj to je tudi cilj predstave. Če ti ne bi, potem ne vem, zakaj bi hodil gledat.« (Dušan 2017)

o) Dobra predstava.

»To, da te čustveno ne pusti ravnodušnega. Da ime vse čustvene segmente, da 'valoviš' s predstavo, da dihaš s publiko, z igralci... da ima tista pijača po predstavi razlog. Da nisi šel in videl neke balasti, ampak da se je boš vedno spomnil.« (Ajda 2017)

»Da ti nekaj pusti. Mi je pa zelo pomembna tudi izvedba. Jaz recimo od vsake predstave nekaj odnesem.« (Ana 2017)

»Vse skupaj. Izvedba, zgodba, vizualno, vse. Predstava mi mora nekaj dat, me nekam pripeljat, katarzičen občutek recimo.« (Zvonka 2017)

»Osnovni kriterij za dobro oceno se mi zdi obnašanje gledalcev med predstavo. Če zavzeto spremljajo in kažejo dober odziv, menim, da je predstava dobra.« (Boštjan 2017)

»Mora imet nekaj, da ti nekaj pusti. Da te ali nasmeji, ali razžalosti, kakorkoli, nekaj ti mora pustit. V bistvu tako kot vsaka druga umetnost. Tudi to, da ti pusti možnost lastne interpretacije.« (Dušan 2017)

Intervjuvance sem vprašala, kaj za njih pomeni dobra predstava, kaj mora imeti, da ob koncu rečejo, da je bila dobra. Največ (5) oseb je povedalo, da jih mora prepričati celota, da morajo biti dodelani prav vsi segmenti predstave. Štiri osebe so povedale, da jim je pomembno

predvsem to, da se jih predstava dotakne. Trem osebam je pomembno, da jim predstava pusti čustven pečat, prav tako trem je pomembna odlična izvedba. Ena oseba (mlajša ženska) je omenila vizualno plat predstave, prav tako ena oseba (mlajši moški) je omenila, da mu kriterij za dobro predstavo predstavljajo odzivi publike in prav tako ena oseba (starejši moški) je povedala, da je dobra predstava tista, ki gledalcu omogoča možnost lastne interpretacije.

4.5 Sklepne misli analize

TIPIČNI GLEDALEC

Iz zbranih podatkov prvega sklopa vprašanj (demografskih podatkov), sem oblikovala profil tipičnega gledalca lutkovnih uprizoritev za odrasle. To je po zbranih podatkih oseba ženskega spola, zgodnjih srednjih let, z doseženo srednješolsko ali univerzitetno izobrazbo, zaposlena v kulturni ali izobraževalni ustanovi, ki prihaja iz urbanega okolja. Poklicna struktura obiskovalcev je raznolika, a kljub temu sovпада s sklepanjem, da bo večina obiskovalcev pedagoških delavcev in likovnikov (ali oblikovalcev). 6 sodelujočih (mlajše in starejše ženske) je zaposlenih v izobraževalnih ustanovah – v vrtcih in šolah, 4 osebe ženskega spola pa v kulturnih ustanovah, v glavnem v gledališčih.

Drugi sklop vprašanj se je nanašal na motivacijo za obisk lutkovnih uprizoritev za odrasle. S sodelujočimi smo se pogovarjali o razlogih za obisk lutkovnih uprizoritev za odrasle, o tem kaj jih motivira in zakaj. Na podlagi obstoječih raziskav²⁷ smo sklepali, da bo večina gledalcev za glavni razlog obiska lutkovnega gledališča navedla užitek ali zabavo, ter da bo motivacijski faktor predvsem umetniški, čustveni in intelektualni izziv. S sklepanji se lahko deloma strinjamo, saj je večina sodelujočih kot glavni razlog navedla druženje ali povabilo prijateljev, kar lahko uvrstimo k motivatorju *zabava*. Presenetil me je predvsem podatek, da sta motivatorja *izkušnje* in *spomina* tako pogosto izpostavljena. To pripisujem dejstvu, da je večina sodelujočih v analizi mlajših žensk, ki prebivajo v mestu Maribor, ki ima močno lutkovno tradicijo in je večina oseb mlajše generacije v otroštvu hodila v lutkovno gledališče tako s starši, kot tudi z vrtcem in šolo (na tematiko se veže vprašanje o obiskovanju lutkovnega gledališča v otroštvu in/ali s svojimi otroki in vprašanje o vstopnicah ter gledaliških listih, ki sledi v nadaljevanju)

²⁷ Nanašali smo se predvsem na delo Walmsley Bena: *Why People Go to the Theatre*, ki pa se nanaša izključno na klasično dramsko gledališče.

MOTIVIRANO OBČINSTVO

Na podlagi Walmsleyeve tabele o potrebah in motivaciji občinstva, sem v podobno razporeditev vključila tudi rezultate sodelujočih v raziskavi. Določene osebe so kot razlog za obisk lutkovne predstave navedle več motivatorjev, tudi takšne, ki po Walmsleyu ne spadajo v isto kategorijo. V pričujoči razpredelnici, sem te osebe razvrstila večkrat, z namenom, da ugotovim, kakšni so najpogostejši »driverji« obiskovalcev in v kakšen tip vključevanja lahko umestim sodelujoče, ter kateri tip prevladuje. Določene odgovore sodelujočih sem zaradi primernosti vključila v več Walmsleyevih kategorij. Motivatorje kot so *nova spoznanja* in *radovednost* ter *kulturno udejstvovanje* uvrščam v skupno kategorijo z motivatorji kot so *razširjanje obzorij*, *intelektualni izziv*, *samoizpopolnitev*, *družbena problematika* in *spodbujanje*. Med izpostavljenimi motivatorji med sodelujočimi sem v isto Walmsleyevo kategorijo *intelektualen tip* vključila motivatorja *kulturno udejstvovanje in poklicni vidik*. Prav tako uvrščam v isto skupino *družabnega tipa vključevanja* tako motivator *čas s prijatelji* kot motivator *zabava*.

Tabela 4.1: Potrebe, motivacija in »driverji« obiskovalcev²⁸

Potrebe in motivacija občinstva	»Driverji« in tipi vključevanja	
Pripadnost, ritual, eskapizem, etični izziv, refleksija, kreativnost, estetika, zapuščina, kvaliteten čas s seboj	Duhovni Spiritalni	2 osebi
Občutek drgetanja, mravljincev	Čutni Senzorični	0 oseb
Empatija, biti del predstave, osebna povezava, človeški odnosi, nostalgija, kulturna identiteta pripovedništvo	Čustven	5 oseb
Razširjanje obzorij Intelektualni izziv, samoizpopolnitev, družbena problematika, spodbujanje	Intelektualen	9 osebe

²⁸ Tabela 4.1 je skržena verzija tabele 3.1 iz strani 23.

Socializacija, čas z družino in prijatelji, izkušnje	Družaben	12 oseb
--	----------	---------

Vir: prirejeno po Walmsleyju (2011, 14–15).

Na podlagi zgornje razpredelnice (Tabela 4.1) lahko sklepamo, da je obnašanje sodelujočih v analizi usmerjeno k aktivnemu preživljanju prostega časa z družino in prijatelji. Prevladuje torej družaben tip obiskovalca. Po številu oseb, se temu motivatorju hitro pridružita še motivatorja širjenje obzorij in intelektualni izziv, torej intelektualen tip obiskovalca. Zanimiv izsledak nakazuje, da med sodelujočimi ni čutnega oziroma senzoričnega tipa obiskovalca, saj noben od intervjuvancev ni omenjal kakršnihkoli fizičnih občutkov ob obiskovanju lutkovnih uprizoritev za odrasle. V teoretičnem delu naloge smo v sklopu motivacije omenjali tudi obnašanje, ki je usmerjeno k užitku – *hedonizem*, obnašanje, ki je usmerjeno k zadovoljevanju lastnih potreb – *egoizem*, obnašanje, usmerjeno k zadovoljevanju potreb drugih – *altruizem* in obnašanje, ki stremi k doseganju religioznih ciljev. Slednjega med sodelujočimi ni bilo zaznati, ostala vedenja pa so bolj ali manj opazna. Kot najpogostejše bi izpostavila vedenje, usmerjeno k zadovoljevanju lastnih potreb in potreb drugih. Potreb drugih bi uvrstila tako visoko zaradi pogostega odgovora, da se sodelujoči udeležijo lutkovne predstave za odrasle na pobudo prijateljev ali družine. Torej lahko sklepamo, da motivacija ni lastna, temveč gre za zadovoljitev potrebe bližnjega. Hkrati bi rekla, da je večinsko vedenje usmerjeno k iskanju užitka, saj smo največ oseb v Walmsleyevi tabeli opredelili kot *družaben tip vključevanja*. Lahko bi rekli, da je to dvojje prekrivajoče oziroma, da sovпада eno s drugim. Čustven vpliv, ki po Walmsleyu pade na najvišje mesto – torej da je največ obiskovalcev motiviranih s čustvenim vplivom – se v našem primeru znajde nekoliko nižje, saj smo kot takšne opredelili zgolj 5 oseb. Morda je na tem mestu vredno poudariti, da se Wlamsleyeva klasifikacija veže izključno na občinstvo klasičnega dramskega gledališča, medtem ko so naši obiskovalci (navkljub dejstvu, da se jih veliko udeležuje tudi dramskih predstav), na vprašanje odgovarjali izključno v zvezi z obiskom lutkovnih uprizoritev za odrasle.

ČUSTVENO OBČINSTVO

Na tem mestu se bomo dotaknili še vprašanja o obiskovanju lutkovnega gledališča v otroštvu ali s svojimi otroki, ki nam hkrati kaže na potencialno čustveno motivacijo obiskovalcev lutkovnih uprizoritev za odrasle in po drugi strani govori o tradiciji obiskovanja lutkovnih predstav. Čustveno vpetost obiskovalcev lahko nakazuje tudi hramba vstopnic in gledaliških

listov. Vsi sodelujoči v analizi so na en ali drug način obiskovali lutkovno gledališče tudi v preteklosti. Mlajši so ga vsi obiskovali v otroštvu, prav tako nekateri starejši. Med starejšimi so vsi obiskovali lutkovno gledališče s svojimi otroki. Za omenjeno vprašanje sem sicer sklepala, da bo večina kakorkoli že obiskovala lutkovno gledališče, vendar se je izkazalo, da so to počeli prav vsi. Razloge lahko morda iščemo v dolgoletni tradiciji mariborskega lutkovnega gledališča, ki sega v leto 1973, ko je bilo ustanovljeno prvo lutkovno gledališče v Mariboru z združitvijo dveh ljubiteljskih lutkovnih skupin. Začetke same dejavnosti lutkovnega gledališča pa okvirno postavljamo v čas med vojnama. Na tem mestu se opiram na mariborsko področje, saj večina sodelujočih živi v Mariboru, kjer se tudi udeležuje večine uprizoritev. Za ostale regije podatkov nimam, zato tudi relevantna primerjava ni izvedljiva. Ena od intervjuvank (59 let), je v intervjuju povedala, da se spomni predstave *Zvezdica Zaspanka*, ki jo je gledala na Pobrežju in se je spomni, kot da bi bilo danes. Nekateri intervjuvanci povezujejo nekdanje obiskovanje lutkovnega gledališča z današnjim, spet drugi pa ne. Ob tem ni bilo zaslediti nobenega vzorca glede na starost, spol ali izobrazbo oziroma poklic. Za tiste, ki povezujejo pretekle obiske z današnjimi, bi lahko rekli da jih žene čustvena motivacija. Trikrat smo omenili besedo nostalgija, kar zagotovo čustveno vpliva na gledalca. V Lutkovnem gledališču Maribor so na primer leta 2014 obnovili predstavo *Žogica Marogica* (režija Tine Varl) iz leta 1994, ki je doživela velik uspeh. Ker sem bila v času ponovne premiere kot študentka zaposlena v Lutkovnem gledališču Maribor, se spomnim pričakovanj in napetosti pred težko pričakovano predstavo. Enako lahko trdim za prijatelje in prav vsi smo si predstavo ogledali z nekim čustvenim, nostalgичnim spremstvom.

Vprašanje o vstopnicah in gledaliških listih smo obravnavali z vidika čustvene vpletenosti oziroma motivacije za obisk lutkovnega gledališča. Sklepala sem, da bo večina oseb vstopnice obdržala, čemur ni tako. Vstopnice vedno po predstavi obdrži le slaba tretjina obiskovalcev. Enako število je teh, ki si vstopnice shranijo izključno kadar jim predstava, spremljajoča oseba ali zgodba predstavlja poseben pomen. Odgovora kar osmih sodelujočih, da si ne shranijo popolnoma nič, v začetku nisem predvidela. Nekateri se o predstavi informirajo, spet drugi se ne. Nekateri si gledališki list priskrbijo, a ga ne shranijo. Kot sem že omenila v analizi odgovorov, v odgovorih ni bilo zaznati podobnosti odgovorov oseb iste starostne skupine, izobrazbe ali spola. Iz tega lahko sklenem, da je čustven motivator za obisk lutkovnega gledališča prisoten pri osebah glede na njihovo osebnost, vzgojo, kulturno okolje in ne glede na ostale demografske podatke.

Odgovori na vprašanje o nepričakovanih odzivih ob omembi obiska lutkovnega gledališča, so se razlikovali od pričakovanih. Glede na to, da je populacija obiskovalcev lutkovnih uprizoritev za odrasle relativno majhna in da se uprizarja zgolj nekaj predstav letno, majhno število ljudi pa ima zakupljen abonma, smo sklepali, da so sodelujoči večkrat naleteli na nepričakovan odziv okolice. Vendar je kar 12 intervjuvancev odgovorilo nasprotno, torej, da nepričakovanih odzivov okolice niso prejeli. Ostalih 6, ki jih je nepričakovane odzive doživelo, so večinoma mnenja, da je razlog temu iskati v nevednosti ljudi o obstoju lutkovnih uprizoritev za odrasle. Na podlagi tega vprašanja lahko sklenemo, da so lutkovne predstave za odrasle pri nas v javnosti sprejete, da se ljudje zanj zanimajo in jih ne dojemajo kot nekaj izključno otroškega.

SKLEP

Sodelujoči so potrdili sklepanje, da se bo večina obiskovalcev lutkovnih uprizoritev za odrasle tudi širše udeleževala na področju kulture. Sklepala sem, da bodo obiskovalci lutkovnega gledališča obiskovali tudi klasične dramske predstave ter druge uprizoritvene umetnosti ter kulturne dogodke. Analiza je pokazala, da se prav vsi sodelujoči udeležujejo na kulturnem področju in prav vsi vsaj občasno obiščejo klasično dramsko gledališče. Da je temu tako, sklepam zaradi specifičnosti lutkovnih predstav. Niso tako razširjene, kakor dramske predstave, prav tako zanje ne ve toliko ljudi. Posamezno lutkovno predstavo (v kolikor se nahaja v mali dvorani Lutkovnega gledališča Maribor, le-ta premore okrog 50 obiskovalcev) obišče občutno manjše število ljudi kot klasično dramsko predstavo, prav tako je tovrstnih predstav manj, manj je tudi ponovitev. Na podlagi tega lahko tudi sklepamo, da so obiskovalci lutkovnega gledališča »kulturno razgledani« in bodo potemtakem obiskovali tudi druge gledališke zvrsti. To se je z analizo potrdilo. Je pa na tem mestu potrebno izpostaviti, da je nekaj intervjuvancev ob tem eksplicitno poudarilo, da obiska klasičnega gledališča ne primerjajo z lutkovnimi uprizoritvami, saj jim to večinoma predstavlja drugačno zabavo, sprostitiv in tudi drugačno druženje. Pogosto so omenili, da jim je všeč dolžina predstav (predstave so večinoma krajše od klasičnih dramskih predstav in trajajo v povprečju med 45 in 90 minut) in jim tako ostane več časa za druženje s prijatelji, po predstavi niso utrujeni, ne želijo takoj domov ipd. eden od intervjuvancev je povedal, da gre raje v lutkovno gledališče kakor v dramsko, ker so mu predstave preprosto boljše. Nekaj sodelujočih je omenilo, da se motiv za obisk lutkovnega gledališča razlikuje od motiva za obisk klasičnega gledališča. V prvega se navadno namenijo zaradi želje po zabavi, sprostitvi in druženju s prijatelji, drugo, klasično gledališče pa jim pogosteje predstavlja intelektualni izziv in se ga udeležujejo zaradi želje po vzpodbujanju novih izkustev, širjenja obzorij ipd.

Tovrstni odgovori so me presenetili, saj je lutkovno gledališče tisto, ki velikokrat v svojih predstavah preizprašuje raznovrstne družbene problematike in izpostavlja gledalca do te mere, da se ga s problematiko dotakne in premakne, občasno celo vsebuje elemente političnega gledališča, medtem ko se v klasičnem dramskem gledališču v večji meri uprizarjajo različne interpretacije klasičnih dram znanih avtorjev. Slednje sicer ni odsotno v lutkovnem gledališču, vendar sklepamo, da se obiskovalci lahko odločajo za obisk klasičnega gledališča ravno zaradi izpostavljenega dejstva. Glede ostalih udejstvanj sodelujočih nisem imela posebnih pričakovanj, zgolj sklepanje o udejstvanju različnih kulturnih dogodkov na sploh. Sodelujoči poleg gledaliških predstav obiskujejo še opero, balet, plesne predstave, razstave, koncerte, performanse in stand-up predstave.

V sklopu vprašanj, ki se je navezoval na zaznavanje, so sodelujoči dobili nalogo, da se spomnijo zadnje predstave, ki so se je udeležili ali predstave, ki se jim je najbolj vtisnila v spomin. Na ta način so sodelujoči lažje diskutirali o vprašanih, vezanih na procese med samo predstavo. Kar polovica intervjuvancev je omenila, da se pred obiskom lutkovnega gledališča posebej uredijo, dve osebi sta povedali, da se posebej ne urejata, ostali o tem niso govorili. To, da gledalci povedo, da se uredijo »gledališču primerno« lahko na nek način nakazuje na njihovo »enačenje« oziroma enako dojetanje klasičnega dramskega gledališča kakor lutkovnega. Uvodoma smo sklepali, da je lutkovno gledališče dandanes dojeto predvsem kot nekaj otroškega in prav ta odgovor nakazuje nasprotno. Vendar pa tovrstno sklepanje ni oprijemljivo, saj so intervjuvanci redni obiskovalci lutkovnega gledališča, kar pomeni, da takšnega mnenja najbrž nimajo. Večina se lutkovnih predstav udeleži s prijatelji ali partnerjem in z družino. Iz tega lahko potegnemo, da jim obisk lutkovnega gledališča pomeni zabavo ob druženju s prijatelji in druženje s prijatelji istega interesa. Nekaj vprašanih je posebej izpostavilo pomembnost celostnega dogodka, saj kot takšno dojemajo obisk lutkovnega gledališča. To so izpostavile predvsem starejše ženske in ena je povedala, da jim tovrstno druženje z leti pomeni vedno več.

Druženje s prijatelji se zdi obvezno nadaljevanje obiska lutkovnega gledališča skoraj vsem izprašancem. Zgolj dve osebi o tem nista govorili. Ljudje po predstavi radi nadaljujejo svoje druženje s prijatelji ob pijači, kar nekaj pa jih je povedalo, da je to lažje po obisku lutkovnega gledališča. Predstave so namreč krajše in nič kaj utrujajoče, tako da se navadno želijo o njih pogovarjat, razvijat debate ipd. Največ ljudi se predstav udeleži s prijatelji, tem pa po številu sledi obisk z družino in partnerjem. Samo ena oseba je omenila, da se je predstave udeležila sama. Te informacije dodatno nakazujejo na pomembnost družbene interakcije ob obisku

lutkovnih predstav za odrasle. Ljudje želijo to izkušnjo deliti z bližnjimi, se o njej pogovarjati in si iz obiska narediti celoten dogodek ali kulturni večer, kot je povedala ena od intervjuvank.

S sodelujočimi smo se nadalje pogovarjali o razmišljanjih med predstavo. Zanimalo me je, kaj je tisto, o čemer razmišljajo, med tem ko opazujejo in poslušajo uprizoritev v dvorani. Odgovori so me vsekakor presenetili, saj so bili precej raznoliki in hkrati v nasprotju s pričakovanji. Pričakovala sem, da se bo največ ljudi med predstavo spraševalo o pomenih in morebitni izpostavljeni problematiki, ter da bodo, predvsem tisti iz likovnih področij razmišljali predvsem o estetskem vidiku predstave ter o njeni izvedbi.

Preseneča me dejstvo, da so imeli pravi vsi sodelujoči odgovore o razmišljanjih med predstavo. Največ sodelujočih je povedalo, da med predstavo najpogosteje razmišlja o sami izvedbi predstave: o odnosu med lutko in igralcem, igralčevem upravljanju z lutko, o detajlih na lutkah in sceni, o usklajenosti igralcev z lutkami ipd. Morda je temu tako, ker je izvedba uprizoritve lutkovne predstave precej samosvoja oziroma posebna v primerjavi z ostalimi uprizoritvenimi umetnostmi. Tako da odgovor vsekakor ne preseneča, čeprav je omenjeno izpostavilo le osem oseb. Šest oseb je razmišljalo o zgodbi in prav tako šest oseb o predstavi. V slednje odgovore, sklepam, lahko vključim celostno zaznavanje predstave. Pričakovala bi, da bo več oseb razmišljalo o narativni plati gledanega, vendar se kar 12 oseb te tematike ni dotaknilo. Morda nekoliko več o tem v nadaljevanju, ko bomo še enkrat pogledali vprašanje o vživljanju v predstavo, ki je prav tako prišlo v omembo tudi pri tem. Dve osebi sta namreč povedali, da ju tako »potegne not«, da o drugih rečeh sploh ne razmišljata. Tri osebe razmišljajo o vizualni plati predstave. Na tem mestu bi pričakovala več odgovorov, vendar drži, da sta dve od teh študirali oblikovanje. Prav tako med sodelujočimi ni bilo toliko likovnikov, kot sem pričakovala. Sklepala bi tudi, da bi več zanimanja za likovno plat predstave pokazale vzgojiteljice, pa temu ni bilo tako. Štiri osebe se med predstavo ukvarjajo in razmišljajo o pomenih, ki so jim predstavljeni, čeprav so lutkovne predstave navadno polne tako jasnih kot tudi skritih pomenov in povezav, s čimer lahko gledalca popolnoma zaposlimo. Verjetno zato, ker se ljudje med predstavo želijo predvsem sprostiti in se zabavati in se jim »ne ljubik« ukvarjati s pomeni in simboli ter različnimi zahtevnimi vprašanji. Marsikdo je med pogovorom omenil, da mu je pri lutkovnih predstavah všeč, da se lahko odklopi in zabava, predstave pa ga ne zamorijo. Dve osebi sta pozorni in razmišljata o efektih in samo ena oseba o ostalih prisotnih. Ena oseba je omenila, da je njeno razmišljanje odvisno od predstave in prav tako samo ena oseba je omenila problematiko, ki jo predstava izpostavlja. Presenetljivo, saj lutkovne predstave pogosto izpostavljajo različne družbene problematike in jih tudi jasno predstavljajo.

S sodelujočimi smo se nadalje pogovarjali o pričakovanjih glede lutkovnih uprizoritev za odrasle ter ali so le-ta izpolnjena. Intervjuvanci so bili pri tem vprašanju z odgovori precej skopi, niso se razgovorili in tudi odgovori niso raznoliki. Po pričakovanju, največ obiskovalcev pričakuje zabavo in sprostitvev, ne glede na starost, spol ali izobrazbo. Tri osebe se želijo prepustiti dogajanju in v ta namen ne pričakujejo ničesar. To so povedale izključno mlajše osebe, ženske in moški. Nadaljnja razprava o vprašanju ni mogoča, saj med odgovori ni bilo zaznati nobenih posebnosti ali povezljivosti z drugimi podatki, dejstvi.

V analizi odgovorov na vprašanja o zaznavanju okolice med predstavo – torej o zaznavanju preostale publike, sosedov me je zanimalo ali se sosedov popolnoma zavedajo ali jih odmislijo, jih motijo, ali se zaradi njih kaj zadržujejo ipd. Odgovori so me popolnoma presenetili, saj sem se ravnala po sebi, ki se preostale publike popolnoma zavedam in me tudi malenkosti zmotijo, kar tudi vpliva na nezmožnost popolnega vživetja v predstave. Obenem pa je pri vprašanju o razmišljanju med predstavo, zelo malo sodelujočih odgovorilo, da se prepustijo predstavi in »padejo not«. Tokrat je kar 13 sodelujočih povedalo, da jih preostalo občinstvo ne moti ali se ga ne zaveda, saj se prepustijo predstavi in lastnim občutkom. Štiri osebe so povedale, da se publike občasno zavedajo, odvisno od situacije in prav tako samo štiri osebe zmoti, kadar je oseba med občinstvom moteča, na primer brska po telefonu ali se pogovarja. Konkretno sicer intervjuvancem tega vprašanja nisem postavila, tako da odgovori niso popolnoma zanesljivi. Presenetilo me je, da sta samo dve osebi med sodelujočimi, ki se publike ves čas popolnoma zavedata, obe sta ženski mlajše generacije in obe sta delali v gledališču kot študentki (torej kot hostesi, ki morata biti med delom pozorni na vsakršne reakcije ljudi), tako da njuni odgovori ne presenečajo.

Na tem mestu je potrebno izpostaviti opažanja treh starejših žensk, ki so opazile različne odzive mlajših ljudi na predstave. Pravijo, da si mladi »dajo duška« in da odkrito pokažejo in povedo kaj si mislijo. S kretnjami, kriki, vstajanjem, ploskanjem ipd. Zase menijo, da tega ne zmorejo in da se pred tovrstnimi dejanji zadržujejo oziroma na kaj takšnega sploh ne pomislijo. Ena od intervjuvank je povedala, da jo je tovrstno vedenje v začetku motilo, kasneje pa se ga je privadila in ji je zdaj prav všeč. Vse tri pa so mnenja, da je takšno obnašanje pogojeno s kulturno vzgojo, katere drugačne so bile deležne one v svoji mladosti. Pravijo, da so jih tako vzgojili, jim to »vcepili« in da tako je. Torej, da so v gledališču in kinu popolnoma tihe, neopazne, zelo urejene. Mladi, pa da so glede tega bolj odprti, ne sramujejo se pokazati čustev ali dobre predstave nagraditi z glasnimi aplavzi, vstajanjem in vzkliki. Ob tem se je smiselno ponovno opreti na raziskavo Andrejza Wirtha (v Bennett 1990), ki je primerjal nemško, poljsko in

ameriško občinstvo, kjer je opazil bistvena razlikovanja med evropskim in ameriškim občinstvom ter razlog pripisal vzgoji evropskega obiskovalca kulturnih institucij, ki je vzgajan v idejah institucionalnega državnega gledališča, ki hkrati deluje kot močan vzgojni element. Podobno o tem govorijo intervjuvanke, vendar v našem primeru ne gre zgolj za razlikovanje v tem medkulturnem smislu – v šolskem kurikulumu slovenskega prostora se znajde gledališče kot oblika kulturne vzgoje tako v mlajši generaciji, kot med starejšimi intervjuvanci. Razlike gre morda iskati v načinu vzgoje šolskega sistema v letih, ko so se v šolskem sistemu znašli starejši intervjuvanci, torej v času Socialistične federativne republike Jugoslavije, čigar sistem (tudi vzgojno izobraževalni) se od današnjega ali tistega iz začetkov samostojne Slovenije razlikuje v mnogih pogledih. Tovrstna problematika odpira mnoga vprašanja, vredna nadaljnega raziskovanja, česar pa se na tem mestu ne bomo lotili.

Ugotovili smo, da se največ sodelujočih fokusira hkrati na lutko in igralca. Povedali so, da ji po večini fascinira ravno to, kako igralec lutko animira, kako jo oživi in kakšne so njegove kretnje in gibi. To je tudi element lutkovnega gledališča, ki ga razlikuje od drugih uprizoritvenih umetnosti, tako da je tak odgovor večinski, smiseln. Ena od dveh oseb, ki sta fokusirani izključno na igralca je zaposlena v vzgojnem zavodu, kjer pri svojem delu pogosto uporablja lutko, pri drugi osebi te povezavi ni moč najti. Ostalih povezav s poklicem ali spolom in starostjo pri tej tematiki ni zaznati.

Zanimalo me je tudi ali se gledalci v predstavo vživijo ali raje ohranijo distanco. Presenetilo me je, da se večina udeležencev, torej več kot polovica vprašanih, brez težav vživi v predstavo. Izpostaviti je treba, da so vsi starejši, tako ženske kot tudi moški povedali da se v predstavo vživijo, mlajši pa nekoliko manj. Ena od intervjuvank mi je zaupala, da se z leti vedno lažje prepusti predstavi in vživi v dogajanje. Povedala je, da ji ustreza pustiti vse skrbi »na stranik« in se prepustiti dogajanju ter da je to tudi eden izmed razlogov zakaj v gledališče sploh gre. Od česa je vživljanje odvisno, je vprašanje o katerem je spregovorilo le nekaj vprašanih, mnenja pa so si različna, ne glede na spol ali starost. V enakem številu so odgovorili, da je to odvisno od posameznika, od posameznika in uprizoritve ter od uprizoritve. S tem v navezavi, me je presenetilo mišljenje ljudi o lažjem oziroma težjem vživljanju v predstavo zaradi prisotnosti lutke.

Pričakovala sem, da bo večina sodelujočih prepričana, da se v predstavo vživimo težje zaradi prisotnosti (abstraktne) lutke, vendar temu ni bilo tako. Takšnega mnenja sta bili zgolj dve osebi. Sicer so me presenetili že odgovori na vprašanje o vživljanju na sploh, več je namreč gledalcev, ki se v predstavo, zgodbo, dogajanje vživijo, kot pa tistih, ki se ne. Pričakovala sem,

da bodo odgovori ravno nasprotni. Z samo lutko namreč nimajo ničesar skupnega, je vendarle mrtva snov, stvar, ki ji igralec vdahne življenje, obenem pa lahko počne vrsto za človeka abstraktnih reči. Lahko na primer leti in s telesom počne vse človeku nezmožne stvari. Obenem nima obrazne mimike in tako težje prikaže čustva, zaradi česar bi se potencialno gledalec težje vživel v njen lik ali celotno zgodbo.

S sodelujočimi smo se pogovarjali o povezavi dogajanja na lutkovni predstavi z lastnim življenjem. Zanimalo me je, kako, če sploh, videno povezujejo z osebnim življenjem. Po pričakovanjih se večina poveže s samo vsebino uprizoritve. Izpostavljeno problematiko procesirajo na lastno življenje. Pri tem jih je več omenilo, da je veliko odvisno od trenutnega stanja posameznika. Npr. v kakšnih okoliščinah se trenutno nahaja, kakšne stvari se mu dogajajo ipd. in potem koliko je to povezljivo z zgodno, ki jo v gledališču spremlja. V takem primeru lahko pusti močan vpliv na posameznika. Izključno ena oseba je omenila, da videnega ne procesira na lastno življenje.

V vprašanju o čustvih, me je zanimalo predvsem kakšna čustva predstave v gledalcih izzovejo, če sploh. In kaj sodelujoči mislijo o tem. Odgovori so zagotovo presenetili, saj so prav vsi sodelujoči povedali, da predstave v njih zbudijo čustva, tako pozitivna, kot negativna. Zgolj ena oseba je dejala, da so to ne zgodi vedno na vsaki predstavi. starejša ženska je dejala, da predstave doživlja bolj čustveni tudi z leti, saj se vedno bolj prepusti dogajanju, medtem ko je gospod starejše generacije povedal, da je to, da predstava v tebi vzbudi čustva pravzaprav njen cilj. V nasprotnem, ne vidi smisla, zakaj bi hodil v gledališče.

Kot zadnje, smo se pogovarjali o dobrih predstavah. Zanimalo me je, kakšna je za gledalca dobra predstava. Deloma smo se na to navezali že z vprašanjem o pričakovanjih, a kljub temu so bili odgovori precej raznoliki. Večini je sicer pomembna celota, visoko pa se je uvrstil tudi odgovor o pomembnosti čustev in izvedbe. Ena intervjuvanka je povedala, da odnese nekaj prav od vsake predstave, a je zelo odvisno od same predstave kaj to je. Ponavadi se pri dobri predstavi vse »poklopi«. Povedali so tudi, predvsem ženske, da je dobra predstava tista, o kateri je vredno nadalje govorit in predvsem, jo priporočit prijateljem. Zanimiv se mi je zdel tudi odgovor intervjuvanke, ki je povedala, da je dobra predstava tista, po kateri se ji ne zdi, da je zavrгла svoj prosti čas. Samo ena oseba je omenila katarzičen občutek in sicer ženska srednjih let. Presenetila sta me tudi odgovora, ki sta se pojavila samo enkrat, oboje iz strani moškega gledalca. Namreč, mlajši moški je povedal, da njegov kriterij za dobro predstavo kažejo odzivi publike. Ne nanaša se torej toliko na svoje doživetje in občutke, kolikor je pozoren na celotno

občinstvo in njegovo odzivanje. Starejši moški pa je povedal, da je njemu dobra predstava tista, ki mu pusti možnost lastne interpretacije.

5 ZAKLJUČKI

Gledališki gledalec to postane šele s predstavo in vsaka predstava ustvari svojevrstne gledalce. Šele z izkustvi gledalcev, lahko pride predstava do veljave. Ali je gledalec med gledališko uprizoritvijo aktiven ali pasiven je težko reči, saj se v njem samem dogajajo spremembe, ki prav tako kažejo na aktivnost. Sodobno gledališče sicer velikokrat postavlja gledalca v neprijetne situacije, situacije v katerih mu je nerodno, saj želi podreti imaginarno četrto steno in dobesedno aktivno vključiti (prestrašeno) publiko. Rancière se v zvezi s tem pritožuje in poziva avtorje in producente naj že nehajo ves čas nekaj pričakovati od gledalcev, saj bodo le tako dobili več. Občinstvo je tisto, ki neko umetniško delo dopolnjuje in ga naredi edinstveno z gledalčevim smehom, jokom in vsemi čustvi vmes, ko pa gledališče zapustimo, nam ob tem ostaneta le še spomin in občutek. Šele občinstvo naredi gledališko predstavo dokončno in jo v svojih izkušnjah nese dalje, ne glede na njeno minljivost.

Gledališče ni več zgolj področje izobražencev in finančno dobro preskrbljenih, kar prispeva k raznovrstni publiku, ki prihaja v gledališče z različnimi nameni in obisk dojemajo po svoje. Zato me je v nalogi zanimalo predvsem, kako odrasli gledalci dojemajo lutkovne uprizoritve. Ker izhajam predvsem iz teze, da gre mlajši generaciji predvsem za estetsko izkustvo, starejšim pa za celostno izkustvo obiska lutkovnega gledališča z različno motivacijo za obisk, sem v teoretičnem delu skušala razdelati ravno omenjene tematike – zaznavanje, percepcija, vključenost, motivacija, dogodkovnost ipd. Tako smo že pred izvedeno raziskavo ugotovili, da na zastavljeno vprašanje ne moremo odgovoriti povsem enoznačno, saj se zadeve prepletajo in so med seboj povezane. Gledalec je sicer lahko osredotočen predvsem na estetski vidik uprizoritve, a kljub temu s sedenjem v dvorani, predstavlja del skupnosti in kljub temu, da se tega ne zaveda, je vpleten v dogodkovnost uprizoritve. V empiričnem delu sem se lotila v teoretskem delu obravnavanih tematik z vidika gledalca lutkovnih uprizoritev za odrasle in rezultate strnila v sklepnem delu analize.

Kako gledalec doživlja obisk lutkovnega gledališča v celoti je osnovno vprašanje, ki nas pelje skoti celotno magistrsko nalogo in ostaja v ospredju tekom celotnega procesa analize občinstva. Področja motivacije in zaznavanja skušamo podrediti osnovnemu raziskovalnemu vprašanju od analize obstoječih raziskav in teorij, vse do lastne izvedbe analize občinstva. Teoretični del se, kot že velikokrat omenjeno, primarno ukvarja z analizo virov, nanašujoč se na klasično dramsko gledališče, saj je teorija lutkovnega občinstva, v kolikor izključimo pedagoško čtivo, odsotna. Tekom sklepnih misli analize lahko določene teorije raziskav občinstva načeloma porušimo, ob tem pa moramo upoštevati, da se obstoječe raziskave nanašajo izključno na obiskovalce

klasičnih dramskih uprizoritev ter, da je vzorec 18-ih udeležencev naše raziskave relativno majhen oziroma premajhen, da bi lahko popolnoma prenesli ugotovitve na celotno populacijo. Če sicer pogledamo z drugega zornega kota, pa vidimo, da prav tako občinstvo lutkovnih uprizoritev še vedno ni tako številno, da bi lahko trdili, da analiza, ki smo jo izvedli nikakor ni odraz celotne populacije obiskovalcev lutkovnih predstav za odrasle. Vzorec respondentov je namreč oblikovan na podlagi 15-ih predstav, ki se jih skupaj udeležilo 642 oseb, od tega jih je imelo 6 oseb zakupljen abonma, kar pomeni, da si je ogledalo vsaj 5 od teh 15-ih predstav. Dve osebi sta kot študentki dejavni v Lutkovnem gledališču Maribor in si tako ogledata prav vse predstave za odrasle, ostali sodelujoči v analizi pa si po večini ogledajo več kot samo eno predstavo v sezoni. Sklenemo lahko torej, da je skupek odgovorov in ugotovitev v sklepnih mislih analize občinstva lahko odraža neko skupno idejo vseh obiskovalcev lutkovnih uprizoritev za odrasle. Na tem mestu moram opozoriti, da večina vključenih v raziskavo prihaja iz mesta Maribor, kjer si tudi ogledajo večino lutkovnih predstav, tako da je primerneje, če sklepamo, da so odgovori odraz recepcije mariborskih obiskovalcev lutkovnih uprizoritev za odrasle.

Ugotovitve do katerih smo z analizo prišli zgolj deloma sovpadajo s pričakovanji. *Zabavo*, na primer, lahko suvereno postavimo na prvo mesto kot motivatorja za obisk lutkovnih uprizoritev za odrasle. Pogost motivator pa je tudi pozitivna izkušnja in spomin, za kar gre vzrok iskati prav v lutkovni tradiciji v Mariboru ter v dejstvu, da so se si udeleženci udeleževali lutkovnih predstav v otroštvu ali s svojimi otroki. Kar me pri tem preseneča, je sklep ob teh odgovorih, v katerem nisem našla nobenega odstopanja glede na starost ali spol udeležencev v analizi. Estetsko izkustvo obiska gledališče je bolj pomembno osebam, ki so kakorkoli poklicno povezane z oblikovanjem, a sta takšni osebi proti pričakovanjem zgolj dve. Nadalje, preseneča tudi motivator *intelektualni izziv*, v katerega vključujem odgovore kot so *širjenje obzorij*, *kulturno udejstvovanje ter samoizpopolnitev*, ki se po številu odgovorov znajde takoj za motivatorjem *zabava*. Ostali motivatorji od teh daleč zaostajajo, zanimivo pa je dejstvo, da je zgolj 5 oseb motivirano s čustvenim vplivom oziroma željo po čustvenem izkustvu. Če sklenemo, lahko potrdimo, da je naš tipičen gledalec *družaben tip obiskovalca*, takoj za njim pa se znajde *intelektualen tip obiskovalca* in ne *čustven tip obiskovalca* kakor smo sklepali in kot že omenjeno starost in spol nista bistveni spremenljivki.

Presenetili so me tudi odgovori ob vprašanju o nepričakovanih odzivih okolice ob omembi obiska lutkovnega gledališča. Ker sem sama večkrat naletela na naključne komentarje sogovornikov, ki o obstoju lutkovnih predstav za odrasle niso vedeli, sem sklepala, da bodo

večinski odgovori prav takšni. Temu ni bilo tako, sodelujoči so z veliko večino potrdili, da je nepričakovanih odzivov vedno manj, da ljudi, četudi za tovrstne predstave še niso slišali, zanima ter da se gibljejo v krogu ljudi, ki situacijo poznajo. Na tem mestu bi bilo zanimivo za realno stanje povprašati naključne osebe, ne vedoč ali se udeležujejo lutkovnih predstav za odrasle ali ne. Tako kot je več intervjuvancev tudi samih povedalo, so njihovi prijatelji in znanci, tudi družina prav tako na nek način vpeti v tovrstno kulturno dogajanje, lutkovno gledališče za odrasle poznajo ali se celo sami udeležujejo, tako njihovi odgovori zagotovo niso odraz mišljenja celotne populacije. Ni me presenetilo dejstvo, da se večina sodelujočih udeleži tudi drugih uprizoritvenih umetnosti ter kulturnih dogodkov na sploh, klasično gledališče bolj ali manj pogosto obiskujejo prav vsi sodelujoči v analizi. Iz sklopa vprašanj o zaznavanju so me presenetili predvsem odgovori o življenju v dogajanje na odru ter zaznavanju preostalega občinstva v dvorani. Več ljudi je namreč potrdilo, da se nedvomno v dogajanje živijo in da svoje sosede popolnoma odmislijo. Da je v ospredju lutka, kot neko »neživo bitje« gledalcem ne predstavlja nobenih ovir ob življenju in procesiranju uprizoritve. Ena od intervjuvank je celo dejala, da bi jo najbrž tudi zmotilo, v kolikor bi lutke bile predstavljene preveč realistično, saj gre pri lutkovnem gledališču za imaginaren svet, ki ga gledalec kot takega tudi sprejme. Po pričakovanju, obiskovalcem obisk lutkovnega gledališča večinoma predstavlja celosten dogodek, za katerega se uredijo, pripravijo in vsi na koncu še podaljšajo v druženje in pogovor s prijatelji in/ali družino. Obisk gledališča tako lahko sklenemo da je tako družben kot tudi družaben dogodek, zaznavanje uprizoritev pa je vezano bolj ali manj na vsakega posameznika posebej, njegovih ambicij in tipa zaznavanje, ne pa na spol, starost ali izobrazbo.

V gledališču se »znajdejo ljudje« s skupnimi interesi, s podobnimi željami in motivacijo in v tem tudi iščem razloge za omenjene ugotovitve.

Možnosti nadaljnega raziskovanja definitivno ostajajo, v prvi vrsti bi se lahko »igrali« prav z zgoraj omenjenim in temeljiteje raziskali ostale regije Slovenije ter ugotovitve primerjali z njihovo lutkovno tradicijo, ki se od regije do regije zagotovo razlikuje. Hkrati bi bilo zanimivo v analizo vključiti ustvarjalce lutkovnih uprizoritev za odrasle in ugotoviti njihove motive in ambicije pri ustvarjanju predstav ter ugotovitve primerjati z odgovori obiskovalcev. Kakšne odgovore bi pridobili od samostojnih ustvarjalcev v primerjavi z zaposlenimi v institucionaliziranih gledališčih je še en aspekt možnosti nadaljnega raziskovanja. Naloga bi lahko koristila tudi lutkovnim gledališčem, ki lahko na podlagi le-te usmerijo pozornost proti določenemu tipu gledalca ali proti tistim, ki bi jih želeli še dodatno zajeti oz. motivirati.

Kot sklepno misel bi lahko zapisala, da je obisk lutkovnega gledališča družbeno družaben dogodek, ki ima močno vlogo vseživljenjskega učenja in ohranjanja dobrega mentalnega zdravja v življenju, ki ljudi ozavešča o družbenih problematikah in jih hkrati ohranja odprte za nove izkušnje. Ljudje smo »družbene živali«, ki imajo rade družbeno interakcijo in deljenje izkušenj z drugimi ljudmi, v našem primeru s prijatelji in družino s katerimi se tovrstnih dejavnosti udeležujejo. Dandanes morda še toliko bolj pomembno prav zaradi vedno večjega fokusa na posamezniku in individualnem na sploh ter ravno tukaj gledališče, tudi lutkovno, ponudi priložnost ljudem za doživljanje skupnosti na podlagi skupnih interesov, četudi s popolnimi neznanci.

6 LITERATURA

- Ajda. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 3. avgust.
- Ana. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 29. julij.
- Anton. 2017. Intervju z avtorico. Maribor. 15. julij.
- Auslander, Philip. 2007. *V živo: uprizarjanje v mediatizirani kulturi*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Ben Chaim, Daphna. 1984. *Distance in the theatre: the aesthetics of audience response*. Michigan: UMI Research Press.
- Bennett, Susan. 1990. *Theatre audiences : a theory of production and reception*. London; New York: Routledge.
- Boštjan. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 3. avgust.
- Brecht , Bertolt. 1987. *Umetnikova pot*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cvetka. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 25. avgust.
- Černigoj Sadar, Nevenka. 1991. *Moški in ženske v prostem času: socialne in psihološke dimenzije načinov preživljanja prostega časa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Darinka. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 11. avgust.
- Dušan. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 30. julij.
- Felner, Mira in Claudia Orenstein. 2006. *The world of theatre: tradition and innovation*. Boston: Pearson/Allyn & Bacon.
- Fischer–Lichte, Erika. 2008. *Estetika performativnega*. Ljubljana: Študentska založba.
- Gabrič, Aleš. 2010. Družbena in družabna vloga gledališke dejavnosti na Slovenskem v 20. stoletju. V *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, 15–88. Ljubljana: Maska.
- Gavez Volčjak, Barbara. Od vesolja do semena življenja. *Večer*, 19. september. Dostopno prek: <http://www.vecer.com/clanek/201209195827800> (18. februar 2016).
- Hrvatini, Emil. 1996. *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana: Maska.
- Jerneja. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 30. maj.

- Jurkowski, Henryk. 1998. *Zgodovina evropskega lutkarstva*. Novo mesto: Kulturno umetniško društvo Klemenčičevi dnevi.
- Kalan, Filip. 1990. *Znano in neznano*. Ljubljana: Založništvo slovenske knjige.
- Kolenc, Bara. 2014. *Ponavljjanje in uprizoritev: Kierkegaard, psihoanaliza, gledališče*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lamovec, Tanja. 1986. *Psihologija motivacije*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Lipps, Theodor. 2000. O formi estetske apercpcije. *Filozofska revija za učitelje filozofije, dijake in študente* 7 (1/2): 14–19.
- *Lutkovnogledališče Maribor*. Dostopno prek: <http://www.lg-mb.si/> (14. april 2015).
- --- 2012a. *Mož, ki je sadil drevesa*. Maribor: Lutkovno gledališče Maribor.
- --- 2012b. *Proces ali žalostna zgodba Josefa K.* Maribor: Lutkovno gledališče Maribor.
- Maja. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 2. avgust.
- Metka. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 31. julij.
- Meyerhold, Vsevolod E., Aleksandr J. Tairov in Evgenij Bagrationovič. 1977. *Gledališki oktober: zapiski o razvoju sovjetskega gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Mojca A. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 20. julij.
- Mojca L. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 23. avgust.
- Nina. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 15. maj.
- Pavis, Patrice. 2012. *Sodobna režija: viri, težnje, perspektive*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Pečjak, Lara. 2006. Nostalgija po sedanjosti: oblike, pomeni in vloge nostalgične ga diskurza med mladimi. *Časopis za kritiko znanosti* 34 (224): 44–55.
- Pertič Gombač, Maja. 2013. Vsi smo Josef K. *Primorske novice*, 17. september. Dostopno prek: <http://www.primorske.si/Kultura/Vsi-smo-Josef-K-.aspx> (19. februar 2016).
- Pezdirc-Bartol, Mateja. 2007. Recepcija drame: procesi gledanja, gledališki prostor in pojem distance. *Primerjalna književnost* 30 (1): 191–201. Dostopno prek: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-RQDL7USK> (9. maj 2017).
- Polič, Marko. 1989. *Poglavja iz zaznavanja*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo.

- Pušić, Barbara. 1998. Med prevratništvom in apologijo. *Dokumenti Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja* 33: 68–69.
- Rancière Jacques. 2010. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana: Maska.
- Reason, Matthew. 2010. *Asking the Audience: Audience Research and the Experience of Theatre*. Dostopno prek: https://www.academia.edu/642028/_Asking (21. januar 2016).
- Roselt, Jens. 2014. *Fenomenologija gledališča*. Ljubljana: Mestno gledališče Ljubljansko.
- Schechner. Richard. 1988. *Performance theory*. New York, London: Routledge.
- Skušek-Močnik, Zoja. 1980. *Gledališče kot oblika spektakelske funkcije*. Ljubljana: Univerzum.
- Tina. 2017. Intervju z avtorico. Ljubljana, 19. julij.
- Tomc, Gregor. 1999. Estetsko občutenje. *Časopis za kritiko znanosti* 27 (194): 133–156.
- Trefalt, Uroš. 1993. *Osnove lutkovne režije*. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Ubersfeld, Anne. 2002. *Brati gledališče*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Ule, Mirjana. 2005. *Socialna psihologija*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
- *Ustanova lutkovnih ustvarjalcev*. Dostopno prek: www.ululj.si (7. april 2017).
- Vanessa. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 28. julij.
- Verdel, Helena. 1987. *Zgodovina slovenskega lutkarstva*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Vesna. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 16. julij.
- Walmsley, Ben. 2011. *Why People Go to the Theatre: A Qualitative Study of Audience Motivation*. Dostopno prek: <http://eprints.whiterose.ac.uk/793776/> (18. januar 2017).
- Zvonka. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 17. julij.
- Žiga. 2017. Intervju z avtorico. Maribor, 23. avgust.